

Özdemir, U. (2019), *Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2122-2148. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2122-2148>

Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü

Ulaş Özdemir*

Sorumlu Yazar:

*Dr. Öğr. Üy., İstanbul Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü.

ulasozdemir@istanbul.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0003-4528-517X>

Özet

Bir ulus devleti olarak doğan Türkiye’de resmî halk müziği çalışmaları nota-merkezli olarak başlamıştır. 19. yüzyılda Osmanlı’da gelişen ve 20. yüzyılda Türkiye’ye devredilen bu yaklaşımla, halk müziği bir nesne olarak algılanarak nota yoluyla sabitlenmiştir. Özellikle resmî kurumlarda halk müziği faaliyetlerini sürdüren otoriteler, notalar aracılığıyla kendi meşru zeminlerini inşa etmişlerdir. Böylece notanın otoritesi, otoritenin notasına dönüşmüştür. Bu makalede, Türkiye’de resmî halk müziğinin nota-merkezli icat ve inşası, Derrida’nın yapısöküm düşüncesiyle eleştirel olarak ele alınmıştır. Bu sayede, resmî ve nota-merkezli yaklaşımın çelişkileri, otoritelerin nota yoluyla gizlediği veya dışarıda bıraktığı unsurlar ile halk müziğinde standardizasyon sorunları ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler

türk halk müziği, halk müziği, etnomüzikoloji, otorite, notasyon, yapısöküm

Otorite konusu, felsefe ve sosyoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinin önemli tartışma konularından birisidir. Otorite kavramı, her ne kadar günlük hayatta kabul edilmiş güçle ya da güce sahip olmakla eşitlenirse de, bu tanımlama toplumsalı açıklama bağlamında yetersiz görünmektedir (Esgin, 2014, s. 20). İktidar ve otorite ilişkisi açısından, otorite, iktidarın en belirgin kaynaklarından birisi olsa da iktidarın kendisi değildir (Esgin, 2014, s. 22). Max Weber, otoriteyi gönüllü kabule dayalı bir “egemenlik” olarak, “güç” kullanmaktan ve “etki”de bulunmaktan ayırır (Weber, 2005, s. 35); otorite meşruiyet temelinde işler ve “yasal”, “geleneysel”, “karizmatik” olarak üç saf biçimi bulunur (Weber, 2005, s. 40). Weber’e göre, “meşru egemenlik durumunda uyulması gereken şey, yasalarla

konulmuş ve şahsi nitelikte olmayan bir düzendir” (Weber, 2005, s. 41).

Weber’in dediği gibi otorite güç kullanmaz, ancak somut, güvenceli ve istikrarlı bir gücü olsun ister; bu yüzden “otoritenin iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi tanımlamak suretiyle denetim venüfuz koşullarına bir anlam verme çabası olduğu söylenebilir” (Sennett, 1992, s. 29). Hannah Arendt de zorlamanın geçerli olduğu yerde otoritenin iflas edeceğini, bu yüzden otoritenin bir tanımı yapılacaksa, bunun hem argümana dayanan iknaya hem de güce dayanan zorlamayla karşıtlık içinde olması gerektiğini belirtir (Arendt, 1996, s. 129). Yani otoritenin olduğu yerde, bir çeşit kendiliğinden “razılık” durumu da vardır. Otoritenin akla uygunluğu, onu meşru ve geçerli kabul eden, onunla uyum

sağlayan bir uzlaşma şeklinde gerçekleşir ve bu uzlaşma, akılcı temelde inşa edilmiş kabullenıştır (Esgin, 2014, s. 32). Bu durum, Michel Foucault'nun kullandığı "tabiyet" kavramında da karşımıza çıkar (Çeğin ve Özpolat, 2016, s. 686): "Tabiyet bir iktidar formu olup öznenin dışsal bir otorite tarafından tahakküm altına alındığı süreci betimler. (...) tabiyet aynı zamanda bir özne-oluş biçimidir (...). Zira iktidarın boyun eğdireceği, tabi kılacağı uysal bir beden varlığına ihtiyaç duyduğu gibi, özne de itaat edeceği sesi arar."

İnsanların, sanat, bilim, din, ekonomi ve siyaset gibi farklı hayat alanları, kendilerine ait kurallar, düzenlilikler ve otorite biçimlerine sahip farklı yaşam alanları oluşturma eğilimlerini değerlendiren Pierre Bourdieu'nun yaklaşımına göre, "bir alanda mücadeleye katılanlar, mevcut alanda etkili olan özgül sermaye biçimi üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı otorite tarzları arasındaki kur değerlerine ve alt-üst ilişkisini belirleme gücünü elde etme gayesiyle birbirleriyle mücadele ederler" (Palabıyık, 2011, s. 135-136). Dolayısıyla iktidarın "yeri", bu mücadele alanlarından herhangi bir yer olabilir. Bourdieu'nun otorite bağlamında bir başka önemli kavramı olan "sembolik şiddet", toplumsal düzenin kamuoyunca doğal karşılanıp tartışılmayan tezahürlerinin, bedenlerin toplumsal yapımına bağlı olan sembolik bir iktidar tarafından üretilmesidir. Gérard Mendel'e göre bu yaklaşım, otoriteyle ilişkili şu kavramları ve düşünürleri birleştirmektedir: İdeoloji ve yanlış bilinç (Marx), bilinçdışı (Freud), temsillerin toplumsal inşası (Durkheim), meşrulaştırma (Weber), beden teknikleri (Mauss), toplumsal olarak dayatılmış otokontrolün içselleştirilmesi (Elias), eril tahakküm (Françoise Héritier) (Mendel, 2005, ss. 28). Görüldüğü üzere, otorite kavramı günümüze kadar çokanlamlı bir havuz içinde yorumlanmıştır. Bunların içinden genel bir tanım yapmak zor olsa da, otorite "tâbi olanların itaatini sağlayan

iktidar çeşitliliği" olarak nitelenebilir (Mendel, 2005, ss. 30).

Arendt'e göre modern dünyada otorite diye bir şey artık yoktur (Arendt, 1996, s. 127). Oysa otoritenin kaynaklarının günümüz koşullarında yok olmak için hiçbir gerekçelerinin olmadığını savunan Mendel (Mendel, 2005, ss. 33), Arendt'in güç konusundaki yorumlarına imtinayla yaklaşarak, otoritenin güç bağlamında uzak durduğu şeyin günümüz koşullarında yeni kapsamı olduğunu belirtir (Mendel, 2005, ss. 32). İster güç kullansın, ister kullanmasın, günümüzde otorite, tanımlanmayı oldukça zorlaştıracak şekilde bir yandan müphemleşerek diğer yandan çeşitlenmiş ve toplumsal yaşamın hemen her alanına meşrulaşarak yayılmıştır (Esgin, 2014, s. 52). Bu açıdan otoritenin her türden meşru araçlarını yeniden ele almaya ihtiyaç vardır. Bunun için, öncelikle otoritenin kendi içinde yapısökümü gerekmektedir.

Otoritenin Yapısökümü

Postmodern terimi, 1940'lı ve 1950'li yıllarda yer yer yeni mimari ya da şiir biçimlerini betimlemek üzere kullanılmasına karşılık, 1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren farklı kültür ve toplum teorisyenleri, modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını tartışmaya başladı (Best ve Kellner, 2011, s. 24). Ancak postmodernizme ilişkin söylemler tüm dünyada 1980'li yıllarda dolaşma girdi (Best ve Kellner, 2011, s. 32). Yapısöküm (deconstructivism), postmodernizmin en önemli ayaklarından birisi olan postyapısalcı düşüncenin sınırlarını zorlayan bir öneri olarak Jacques Derrida tarafından 60'lı yılların sonlarından itibaren geliştirilmiş bir düşünme biçimidir. Temel olarak felsefedeki otoriter yapıların, özellikle sözmerkezciliğin (logocentrism) eleştirisi olarak görülebilecek yapısöküm (Newman, 2006, s. 196), her ne kadar başlangıçta felsefi ve edebi metinlerin yapısal sorgulanmasını içerse de, zamanla

postyapısalcı ve postmodern teoriyi takip eden pek çok disiplin tarafından kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Modernlik eleştirisini içerisinde barındıran postyapısalcılığı Newman şu şekilde özetler (Newman, 2006, s. 45): “Postyapısalcılık, modernliğin birliklerine ve bütünlüklerine -özcü kategorilerine, akılcı hakikatine ve ahlaka mutlak inancına ve bunların bağlandığı tahakküm pratiklerine- karşı bir ya da bir dizi direnme stratejisidir. (...) modernliğin sınırlarını açığa çıkarmak, sorunlarının ve paradokslarının maskesini düşürmek için modernliğin söylemi içinde işler. Bize bir çözümden çok sorunu gösterir.”

Derrida, yapısökümün en önemli kavramlarından birisi olan “hakikat”in, çoğul, çeşit çeşit, hatta çelişik olduğunu vurgulayarak, “Aslında kendinde hakikat gibi bir şey yoktur, yalnızca onun aşırılığı vardır. Benim için, benim hakkımda olsa bile, hakikat çoğuldur” der (Derrida, 2008, s. 168). Benzer bir şekilde Max Stirner de tek bir hakikat olmadığını ve bireysel bakış açılarının çokluğu kadar birçok hakikatin var olduğunu belirtir; bu açıdan hakikat, otorite, hegemonya ve tahakküm ilişkilerinin içinde olduğu iktidar oyununda tüm tarafların kullandığı bir silahtır (aktaran Newman, 2006, s. 148). Kendi aralarında çeşitli görüş farklılıkları olsa da, postyapısalcı düşünürlerin ortak vurguladığı şey, “gerçekliğin parçabölük, farklılaşmış ve çoğul karakteri”dir (Altuntek, 2009, s. 144).

Tüm düşünce sistemlerinin belli bir temel üzerinde inşa edilen anlamlar hiyerarşisine dayandığını ve bu sistemlerin tutarlı görünmesine rağmen aslında kendi içinde çelişkileri olduğunu düşünen Derrida, bu karşıtıkların sonucunda hiyerarşik yapıların ortaya çıktığını ve ikili karşıtıkların aslında birbirini dışında değil, birbirinin içinde var olduğunu gösterir (Altuntek, 2009, s. 147; Almond, 2012, s. 45). Derrida’nın yapısökümü, Batı felsefesi ve kültürünü

yöneten iki kutuplu karşıtıkların (özne/ nesne, görünüş/gerçeklik, söz/yazı vb.) ürettiği hiyerarşileri ortaya çıkarıp onları söküme uğratarak, bir metni parçalarına ayırır (Best ve Kellner, 2011, s. 38). Çünkü postmodernist açıdan “metin” sadece yazılı bir eser değildir; yaşanan her şey (bir savaş, bir devrim, bir politik hareket, kişisel bir ilişki, bir tatil vb.) bir metindir ve postmodernizmin amacı metni parçalayarak, çelişkilerini ve önkabullerini ortaya çıkarmaktır (Altuntek, 2009, s. 146). Postyapısalcı teori çoğunlukla felsefe, kültür teorisi ya da psikanalize odaklanır ve postmodernliğe ilişkin bir açıklama sunmaz, postmodern tartışmalara müdahale etmez (Best ve Kellner, 2011, s. 50). Newman’ın da yukarıda belirttiği üzere, yapısökümcülerin bir çözümden çok soruna odaklanmaları, çoğunlukla onlara yöneltilen eleştirinin temel dayanağı olmuştur. Yapısökümcüler, söküme uğrattıkları anlam sistemini yeniden inşa edip hiyerarşik ve hegemonik bir başka yapıyı kurmamak için sorunu açığa çıkarmakla uğraşırlar (Altuntek, 2009, s. 147). Dolayısıyla yapısöküm her tür “metin”i okumak için geliştirici bir yöntemdir (Rutli, 2016, s. 64): “Yapısöküm herhangi bir metne ya da yapıya dışarıdan müdahale ederek onu ortadan kaldıran ya da ona zarar veren bir yöntem değil, metnin kendi kendisini ortadan kaldıran dinamiklerin ortaya çıkışına eşlik eden ve metnin içinden işleyen alternatif bir okuma olarak değerlendirilmelidir.”

Postmodernizm, çeşitli alanlara uzanan teorik çıkmazlara cevaplar bulmak için, düşüncede ihtiyaç duyulan bir paradigma değişikliğinin ön plana çıktığı 1980’lerde, müziği ve müzikolojiyi etkilemeye başladı (Scott, 2006, s. 157). Özellikle postyapısalcılığın etkisiyle, (etno)müzikoloji disiplininin “yapı” merkezli model arayışları ve tartışmaları, günümüzde postkolonyal çalışmalardan toplumsal cinsiyet tartışmalarına, feminist müzik teorisinden postmodern müzik araştırmalarına kadar geniş bir

alanı kapsayan çalışmalara evrilmiştir.¹ Eleştirel ve yeni müzikologlar, müziğin toplumsal değerini araştırmak arzusuyla pek çok metodolojik ve analitik amacı devreye sokarak, Derrida'nın yapısökümü, Foucault'nun söylem çözümlemesi ve Kristeva'nın psikanalitik kavrayışı gibi postyapısalcı ve postmodern pek çok yaklaşımdan yararlandılar (Scott, 2006, s. 169).

Ayrıca etnografik çalışmalarda, özellikle postmodern yaklaşımların temel yöntemlerinden birisi olarak karşımıza çıkan öz-düşünümsellik (self-reflexivity), düşünümsellikteki (reflexivity) diyalektik bağı kırarak, araştırmacının kendi kişisel deneyimlerini de betimlemeye dahil ettiği içebakış ve öznellik vurgusuyla nitelik kazanmıştır (Altuntek, 2009, s. 149). Bu yaklaşım, günümüz (etno)müzikoloji çalışmalarında da karşımıza çıkar: Yeni müzikolojiden uygulamalı etnomüzikolojiye, tarihsel etnomüzikolojiden ekomüzikolojiye kadar günümüzde sürdürülen etnografik müzik araştırmalarında öz-düşünümsellik giderek daha da ön plana çıkmaktadır.² Dolayısıyla (etno)müzikoloji disiplini de kültürel çalışmaların yayılımına paralel olarak kavramsal dünyasını genişletmekte ve postyapısalcı otorite tartışmasını kendi alanına taşıyarak, özne/nesne konumlanmasını, "hakikat" arayışını yeniden ele almaktadır.³

Müzik ve Otorite İlişkisi Bağlamında Halk Müziği

"Halk", 18. yüzyılın sonlarında -J. G. Herder başta olmak üzere- bir grup Alman'ın keşfedip icat ettiği; 19. yüzyılda modernizm tartışmaları ile ulus devletlerin yayılmasına paralel olarak, farklı ideolojiler ve yaklaşımlara göre homojenleştirici bir şekilde kullanılan bir kavramdır (Burke, 1996, s. 23): "Halk doğaldı, basitti, cahildi, içgüdüsel, akılcı değildi, kökleri geleneklerdeydi, buldukları bölgenin toprağına bağlılardı

ve bireysellik duygusundan yoksunlardı (birey toplumda kaybolmuştu)". Yani halk kavramı, seçkinlerin bir keşfi olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan halka dair söz söyleme, tanımlama ve tasarruf hakkı, seçkinler ile onların öncülük ettiği ulus-devlet aygıtında olmuştur.⁴

Halkbilimci Alan Dundes, "halk"ın en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan topluluğu olduğunu, ancak bağlayıcı faktörün ne olduğunun önemli olmadığını; dil veya din gibi ortak herhangi bir şeye sahip veya herhangi bir nedenle bir araya gelmiş insan topluluklarının kendilerinin olarak adlandırdıkları bazı geleneklerinin olmasının önemli olduğunu belirtir (Dundes, 2005, s. 128). Max Stirner ise toplumun kurmaca bir birlik olarak hiçbir özü olmadığını, halkın ise iktidar tarafından yaratılmış bir bütünlük olarak hiçbir benliği olmadığını vurgular (aktaran Newman, 2006, s. 123). Bu yaklaşım, ulus devlet inşa süreçlerinde ortaya çıkan halk kavramıyla da örtüşür. Antonis Liakos, Etienne Balibar'ın ulus devlet yaklaşımında "halk"ın nasıl ortaya çıktığını şöyle özetler (Liakos, 2008, s. 61): "Ulusal devlet, ulusu, ya zaten var olan, fakat işleyişini ve anlamını devralıp değiştirdiği kurumlar yoluyla ya da kendisinin yarattığı kurumlar yoluyla inşa eder. (...) bireyler, ulusal bireyler olarak oluşturulur. Ulus devlet, adına hareket ettiği ve ulusu meşrulaştıran halkı 'üretir'."

"Halk"ın ortaya çıkışı, onun belli bir kültürünün olup olmadığı tartışmasıyla da ilgilidir. Halk kültürü konusu, özellikle "popüler kültür" tartışmalarına paralel olarak kavramsallaştırılır. Stuart Hall, popüler kültürün hiçbir sabit içeriği olmadığı gibi, bununla ilişkili hiçbir belirli öznenin, halkın da sabit olmadığını ve halkın her zaman durduğu yerde, kültürüne dokunulmamış olarak geride durmadığını belirterek, "sanki biz onları keşfedebilir ve tekrar sahneye çıkarabilirsek, hep doğru yerde, belirlenen yerde durup

içerilebileceklermiş gibi orada bir yerde durmuyorlar” der (Hall, 1997, s. 22). Halk ve popüler olan, bütün toplumsal kategorilerin sınırlarını aşan, durmadan değişen bir dayanışmalar dizisidir (Erol, 2005, s. 67).

“Halk”la birlikte gelişen “halk müziği” kavramı da, eğitim görmemiş köylülerin müziği olarak betimlenir: Ortaçağ dünyasının sona erişinin işareti olarak ortaya çıkan ulusların kültür yaşamının önemli ve esinlendirici parçası olarak kabul edilen halk müziği, okul görmemiş sıradan insanların müziği olarak kabul edilir (Finkelstein, 1995, s. 30). Hatta Béla Bartók’a göre, hiç eğitim görmemiş bir insan topluluğu tarafından içtepisel olarak yaratılan köylü müziği, bilinçsiz olarak iş gören doğal güçler tarafından vücuda getirilmiştir (aktaran Finkelstein, 1995, s. 31). Bu yaklaşımla, halk müziğinin köy yaşamıyla ilişkilendirilmesi ve eğitimsiz/bilinçsiz köylüler tarafından ortaya çıkarılan ürünler olarak kabul görmesi, 19 yüzyıldan 20 yüzyıla devredilir ve bu söylem, 20. yüzyıl boyunca hem araştırmalarda hem de icralarda sürdürülür.⁵

Jeff Todd Titon, halk müziğindeki sözlü iletimin, çoğunlukla halk müziğinin, resmî eğitim ve yazılı nota yerine, taklit ve örnek yoluyla bizzat kişinin kendisi tarafından öğrenildiği anlamına geldiğini belirtir (Titon, 1997, s. 95). Halk müziğinin günlük bir müzikal yaratım olarak sürekli icat edildiğini vurgulayan Mark Slobin ise halk müziğinin bir dizi şarkı veya melodi olmadığını; onu, insanların mevcut müzik “kaynakları”nı alarak ve onlardan en iyi şekilde yararlanmak için “stratejiler” geliştirdikleri daha çok bir “çalışma” pratiği olarak gördüğünü belirtir (Slobin, 2011, ss. 2-3). Bu açıdan halk müziği sürekli yenilenen bir biçime sahiptir. Philip Bohlman, halk müziğinin yenilenen ve farklı kültürel uzamlara açılan yapısını şöyle açıklar (Bohlman, 2015, s. 110): “Halk müziğinin anlatısal ve coğrafi nitelikleri

(...) bir topluluğun halk müziği tarafından yaratılan, açılan ve ardından temsil edilen kültürel uzamlara performans yoluyla metaforik olarak adım atmasına olanak sağlar.”

Ulus devlet tahayyülünde önemli bir işlevi olan halk müziği, aynı zamanda devletin kuruluş düşüncesine uygun olarak icat edilir ve bu süreçte devlet ideolojisi için çok önemli bir işlev görür (Stokes, 1998b, s. 161): “Politikada darbenin yaptığı şeyi politik çıkar gözetmeyen manevi bir varlıkmiş gibi sunabilecek bir şey aracılığıyla yapmak, yani ortak bir kültürel deneyim ve tarih duygusu yaratmak ve bunu telkin etmek”. Ancak halk müziği üzerinden ulusal tarzın tanımlanması ve inşası zorlu bir süreçtir: Tanımlama işini kimin yapacağı ve müzik aletlerinin yapılarının değiştirilmesi, müzisyenlerin eğitilmesi, arşiv ve repertuarların oluşturulması gibi zahmetli işleri para karşılığında kimin yapabileceği veya kime güvenebileceği soruları cevaplanmak zorundadır (Stokes, 1998c, ss. 132-133). Dolayısıyla ulusal inşa sürecinde, halk müziğinin kurumsallaşması ve standardizasyonu meselesi önemli bir konudur. Bunun için modern ulus devletin kültürel kurumları devreye girerek, “köy dünyasını” anlama, tanımlama ve ona hayat verme işini üstlenir (Bohlman, 2015, s. 105). Bu işi üstlenen kurumlar ve kişiler, resmî olarak kabul edilen halk müziğinin otoritesi kabul edilir.

Örneğin, 1955 yılından 1979 yılında vefatına kadar Türkiye’de sayısız bölgede alan çalışması yapıp bunları yayınlayan Kurt Reinhard, Béla Bartók’un 1936 yılında Türkiye’de yaptığı derleme çalışmaları üzerine yazdığı kitabın sonsözünde, Béla Bartók, Ahmet Adnan Saygun (ve onlarla geziye katılan Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin) gibi “musiki otoritelerinin titiz soruları ile gözlemleri; türkü söyleyenlerin, saz çalanların kendi doğal çevrelerinde dinlenmesi; mevcut musiki folklorunun oldukça kısıtlı bir alanda elden geldiğince

eksiksiz bir tablosunu elde etme amacı” ile sahada olduklarını aktarır (Bartók, 1991, s.220). Yani Reinhard, kendisi gibi alana çıkan ve “merkez”i temsil eden araştırmacıları “musiki otoritesi” olarak görmektedir.⁶

Müzik ve otorite ilişkisi bağlamında halk müziğiyle ilgili ele alınması gereken bir başka konu, “otantisite” (authenticity) ya da sahicilik meselesidir. Müzikal seslerin herhangi bir birleşiminde olmadığı varsayımından yola çıkılan otantisite, kültürel ve dolayısıyla tarihi bir konumdan yapılan ve uğruna mücadele edilen bir yorumlama çabasıdır. Bu yüzden bir performansta otantikliğin var olup olmadığı sorusu, bizim “kim” olduğumuza bağlı bir konumlanmadır (Moore, 2002, s. 210). Özellikle folklor ve etnografi alanında yapılan çalışmalarda temel bir tartışma konusu olan otantisite, müziğin “içinde” özgül ve otantik olduğu iddia edilen, kimliğe dair işaretleri tanımlamaya yönelik soruların cevabı olarak kullanılan bir terimdir. Bu açıdan, “biz” ve “onlar” arasındaki farkları korumak için müziğin nasıl kullanıldığı ve bu sınırların neden gerektiğinin ispatı olarak karşımıza çıkar (Stokes, 1998c, s. 128).

Otantizmin ön plana çıktığı bir başka durum, müzik uyanışı (music revival) söylem ve süreçlerinde karşımıza çıkar: Meşruiyetini sahicî olma söylemi ile “eski”, “orijinal” ya da “öz” kültüre tarihsel bağlılık referansı ile temellendirilen otantisite, belli bir müzik kültürünün uyanış sürecinde öncülük yapanların uyanışçı ideolojileri ve kişisel tercihleriyle uyumlu bir biçimde, yeni bir estetik kodla biçimlenmiş müzikal üslubun “yeni bir otantisite” olarak sunulmasıdır (Erol, 2009, ss. 142-143). Müzik uyanışı süreçlerinde otantisite tartışmaları, yeni otorite tartışmalarını da beraberinde getirir: Folklorcuların müziğin geleneksel ya da yeniden icat olarak ayrı biçimlerde gördükleri, müzikologların tarihsel olarak icranın doğruluğunu tartıştığı, icracıların

müziklerinin devlet politikaları ile ilişkilendiği vb. durumlarda, müzik uyanışı öncülleri otantizm söylemiyle geçmişte çağırarak muhafazakârlık ve koruma söylemiyle değişim ve yeniliği gizlemeye çalışırlar (Hill ve Bithell, 2014, s. 19).⁷ Ancak otantizm söylemiyle, “müziği belirli tanımlanabilir özellikleri olan değişmez bir ‘öz’ olarak değil de, az sayıda belirgin ya da toplumsal olarak anlamlı kesişme noktası olan, geniş bir pratik ve anlamlar alanı olarak” görmek gerekir (Stokes, 1998c, s. 129).

Otantizm konusu özellikle müzikolojik açıdan, Foucault’un kullandığı anlamıyla güç ve bilgiyi birleştiren en üst düzey bir disiplin eylemi olarak karşımıza çıkar: Müzikolojinin ideolojik bir yaklaşımla Batı notasyonu merkezli bir müzik evreni yaratarak daha sonra onu kontrol etmeyi başararak, notasyon zaman ve mekanın çöktüğü elverişli bir yol haline gelir; böylece Batılı olmayanları evrensel düzlemde siler (Bohlman, 1993, s. 424). Dolayısıyla hem müzik yazını hem de müzikolojinin kendisi ideolojik işlevler görerek, güç ve otorite ilişkilerini kurarak onu kalıcı kılabirler. İdeolojik bir işlevi olan müzik, Athusser’e göre ideolojik bir aygıt, Pierre Bourdieu’ya göre kültürel sermayeyi tanımlayan bir alan, Adorno başta olmak üzere Frankfurt Okulu teorisyenleri için ise kültür endüstrisinin güçlü araçlarından birisidir (Aktaran Esgin, 2014, ss. 60-61). Otoritenin müzik adına en temel meşru dayanağı notadır.

Müzik Otoritesinin Yazılı Bir Dayanağı Olarak Notasyon

Müziğin yazı ile ifade edilmesi, dünyanın dört bir yanında yüzyıllardır kullanılan çeşitli nota yazım biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yazımlar genel olarak “fonetik” ve “grafiksel” olarak iki ana grupta toplanmıştır: Fonetik işaretler, seslerin bütün özellikleriyle gösterildiği işaretlerle, harf, hece, kelime işaretleri ve numaralandırmaya dayalı sistemleri kapsar. Grafiksel işaretler ise

çizgi, nokta, eğri vb. geometri şekilleri ile ifade edilir (Tohumcu, 2006, s. 1). Hangi şekilde olursa olsun, müziğin yazıya ile ifadesi bir “metin” ortaya çıkarır: “Metin olarak tınlayan bir müzik üzerine düşünme/ yazma/konuşma formu olarak ‘yapay’ bir dile gereksinim vardır” (Erol, 2009, s. 188). Dünya tarihinde müziğin metin olarak yazılma serüveni kısaca şöyle özetlenebilir (Tohumcu, 2006, s. 4):

“Müziğin yazı ile ifadesi en az 3000 yıl öncesine kadar uzanmaktadır. (...) M.Ö. 1400’den M.S. 10. yüzyıla kadar müziği yazmak amacı ile alfabetik ifade sistemlerinin oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Sistemlerin bazıları tabulatura şeklinde ve ilk önce Doğu’da ortaya çıkarak gelişmiştir. (...) Dünya neumatik sistemi, 9. ve 12. yüzyıllar arasında Batı Avrupa, Bizans, Doğu Avrupa, Japonya ve tahminen Tibet’te oluşmuştur. Neumatik notasyon; 15. yüzyılda Kore’de, 16. yüzyılda Batı tabulaturalarında, 18. yüzyılda Japonya’da ve daha sonraları 19. ve 20. yüzyıllarda artan popüleritesi ile tüm dünyada gelişmiştir.”

Özellikle etnomüzikoloji alanında notasyon, transkripsiyon ve inceleme amaçlı olmak üzere, yani müzikal-kültürel sembolik ve iletişim sistemleri için kullanılmıştır. Bu açıdan, müzisyenlerin icra ettikleri sesleri reçetelendiren notasyon (prescriptive) ile müziği betimleyen (ve transkripsiyonunu yapan) notasyon (descriptive) birbirinden ayrılır (Ellingson, 1992, s. 153).⁸ Ancak müzik araştırmalarının salt notaya indirgenmesi, müziğin bilimsel olarak incelendiği tüm alanlar için önemli bir sorun teşkil eder. Bir müzik kültürüne ait ses dünyasını salt nota üzerinden anlamak ya da anlatmak mümkün değildir. Yani herhangi bir notasyonu, sözel ya da işitsel bir geleneğe sahip olmaksızın yorumlamak veya aşına olunmayan/bilinmeyen bir müzik türünün notasyonunu okumak çaresizliktir (Erol, 2009, s. 190). Bu yüzden, o kültüre ve ses evrenine dair bilgiye ihtiyaç vardır.

Bir müzik kültüründe sesle ilgili bilgi, o müzik kültüründe “müzik” olarak görülen şeyle ilgilidir, yani direkt notayla ilgili değildir. Bu bağlamda, özcü tanımlamalar ve “evrenselci” bir söylemle müziğe yaklaşan etnomüzikoloji ve metin-merkezli müzikoloji çalışmalarının aksine, müziğin

içinde bulunduğu topluluğun onu nasıl gördüğüne odaklanması gerekmektedir (Stokes, 1998c, s. 127). Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreciyle birlikte transkripsiyonun, disiplinin ayırt edici işareti olarak bize müzik hakkında ne bildiğimizi ve nasıl bildiğimizi anlatan bir araca dönüştüğünü belirten Titon, bu süreçte müziğin de “nesne”leştiğini belirtir; ancak günümüzde etnomüzikolojiyi oluşturanın transkripsiyon değil, saha çalışması olduğunu da vurgular (Titon, 2008, s. 25): “Müzik kopyalanmak için nesnelleştirildi, toplandı ve kaydedildi; ve transkripsiyon analiz ve karşılaştırmaya olanak tanıdı. Transkripsiyon - yani, bir müzik parçasını dinlemek ve Batı notasyonuna yazmak - sadece disiplinin becerisi haline gelmekle kalmadı, aynı zamanda yaşanmış deneyimi ‘yazdı’, yaşam dünyasını ortadan kaldırdı.”

Görüldüğü üzere, müziğin notayla ilişkisi aynı zamanda ontolojik bir konudur.⁹ Müziğin ontolojik olarak var oluşu tartışması, onun bir “nesne” gibi algılanmasına neden olur. Bu ontolojinin, özellikle Batı müziğinde bir nesne olarak (t)üretilmesinin en temel sebebi, müziğin nota yazısı üzerinden algılanmasıyla ilgilidir. Bohlman, özellikle Batılıların kendilerinden olmayan “öteki” dünyanın müziğine yaklaşımlarını eleştirirken, bunun en önemli nedenini müziğin bir nesne olarak görülmesi olarak değerlendirir (Bohlman, 2015, s. 28): “Batılı bakış açısından, dünya müziği ontolojileri tercüme edilemezmiş gibi görünür; bunun nedeni, Batı’nın en temel ontolojik kategorilerinin müziği sanki bir nesneymiş, kendi başına anlama sahip bir ‘şey’miş gibi ele almalarıdır. Müziği bir nesne olarak algılamak (...) dünyadaki birçok müzik kültürüne yabancısıdır.”

Müziğin nesne olarak görülmesini, yine Batı merkezli olarak “hayali nesne” şeklinde tanımlayan Nicholas Cook, notanın işlevini ise saklama, iletişim ve kavranış aracı olarak üç şekilde özetler (Cook, 1999, 76).¹⁰

Ancak sesleri simgeleme ile icracıların sesleri çıkarmak için yapmak zorunda oldukları simgeleme arasındaki farkın önemini vurgulayan Cook (Cook, 1999, s. 82), porteli Batı notasyonu kullanımının bazı kültürlerin müzikleri ile notasyon arasında çatışma yaratabileceğini, ancak eğer porteli Batı notasyonu Batılı olmayan müziği çarpıtıyorsa, Batılı müziğini de çarpıtıyor olabileceğini belirtir (Cook, 1999, s. 87).¹¹ Cook, temel olarak -konuya bestecilik merkezli yaklaştığı için- Batılı notasyonundan yana olsa da, özellikle etnomüzikologların müziği yazıya dökmeye Batılı notasyon dışında teknikler aramaları ve Batı merkezli nota yazımına temkinli durmalarını da destekler. Cook'un "hayali nesne" betimlemesinin en önemli nedeni, özellikle Batı müziği estetiğinde, müziğin kağıt üzerinde "hareket eden" bir varlık olarak kabul edilişi ve "bükülemeyen zamanın akışına bağlı bir deneyimi" bu hayali nesneye dönüştürmesidir (Cook, 1999, ss. 102-103).¹²

Bu noktada, notayı bir metin/yazı olarak ele aldığımızda, tam da Derrida'nın eleştirisine denk gelecek şekilde, her nota aslında yapısal bir müzik imlemesinde bulunur: "Metin (tekst) yazılı kelimelerdir ve bu kelimelere genellikle bir tür otorite atfedilir. (...) Edebiyat üzerine çalışan akademisyenler için metin edebî bir çalışmayken, tarihçiler için tarihî bir belge, müzikologlar içinse notaya dökülmüş bir müzik eseridir" (Titon, 2006, s. 148). Ancak bir metnin anlamı sabit değil, aksine değişken, çelişkili ve belirsizlik doludur (Moran, 2002, s. 202). Müzik bağlamında notaya aktarılan metinsel bilgi, -özellikle halk müziği derlemecilerinin iddialarının aksine- bir müzik kültürünün "öz"ünde değil, onun üzerinden inşa edilen "yapı"yı (ve ideolojiyi) imler; oysa onlar da metin olarak çelişki ve belirsizliklerle doludur. Bu durum, ideoloji bağlamında durmaksızın yeniden üretilen bir toplumsal çelişkiyi gösterir (Balibar ve Macherey, 2002, s. 56). Eğer ulus devlet açısından "ortak

dil" çelişkili bir siyasal birliğin yeniden üretilmesi ise (Eagleton, 2009, s. 61), ulus devletin altında yaratılan halk müziğinin nota yazımı da müzik bağlamında çelişkili bir "ortak dil" in yeniden üretimidir.¹³

Dolayısıyla notaların da, tıpkı diğer yazılı metinler gibi ideolojik işlevleri vardır. Reinhard'ın yukarıda bahsettiği "musiki otoriteleri", Stokes ve Bohlman'ın yine yukarıda bahsettikleri resmî "tanımlama" görevini, ideolojik bir metin haline gelen notaya dökerler. Yani notalar, tam da metinler gibi "görünür olan"dır; oysa bir metinde önemli olan onun "söylemediği şey"dir (Macherey, 2019, ss. 117-118). Müziği koruma iddiası olan notanın, açığa vurduğu kadarını gizlediği unutulmamalıdır (Cook, 1999, s. 81). Konumuz bağlamında notanın dışında kalan "şey", ideolojinin açığa çıktığı yerdir: "Yazar her zaman konuştuğu şeyi söylemiyor olsa da, ille de söylediği şeyden konuşmuyordur" (Macherey, 2019, s. 118). Bir metin yalnızca dili kullanma biçimiyle değil, kullandığı özel dille de genel ideolojiye bağlanır (Eagleton, 2009, s. 61). Bu açıdan metinler, Althusser'in ısrarla üzerinde durduğu ideolojinin tanımladığı "özne"ye seslenerek, onların "özne" olarak algılanmasını sağlar ve onları oluştururlar (Balibar ve Macherey, 2002, s. 62). Ancak otoritenin nota yoluyla "gizlediği" şey, tam da ses/icra ve yazı/nota arasındaki gerilimi işaret eder.

Osmanlı'dan Türkiye'ye Batı Notasyonunun Otoritesi

Osmanlı döneminden günümüz Türkiye'sine, müziğin notaya alınması ve icranın nota temelli olması meselesi hem Osmanlı/Türk müzik kültürü hem de halk müziği çevrelerinde önemli bir tartışma konusu olmuştur.¹⁴ Özellikle Osmanlı döneminde müzik eğitiminin temeli olan meşk yöntemi, yazı yerine söz ile aktarım aracı olarak yüzyıllar boyunca bu müzik kültürünün kuşaklar arasında taşınmasını sağlamıştır. Cem Behar, meşki sadece bir eğitim aracı

ya da pedagojik bir teknik olarak görmez, Behar’a göre meşk geleneğın bizzat kendisidir (Behar, 2019, s. 81). Meşkin temel dayanağı, hafıza merkezli bir aktarım olmasıdır. Sadece Osmanlı/Türk müzik kültürü için değil, genel olarak Batı dışı geleneksel müzik kültürlerinde de “hafıza” ya da “hafızayla müzik yapma kültürü” çok önemli bir dayanak olarak, bizzat çoğu geleneğın ta kendisi olmuştur (Öztürk, 2009, s. 15). Yani, “müzik sisteminin bekası meşk yoluyla müzik değil, öncelikle hafıza üretilmesine bağlıydı” (Behar, 2019, s. 19).¹⁵

Modernleşmenin tipik özelliklerinin başında gelen, yazılı kültürün yaygınlaşması ile bilginin standartlaştırılarak yönetilebilir ve paylaşılabilir kılınması durumuna paralel olarak özellikle 19. yüzyılda Osmanlı’da nota yayıncılığı yaygınlaşmıştır (Alimdar, 2016, s. 435).¹⁶ Nota yayıncılığı ile notaya bağlı eğitim ve icranın gelişmesine dair çeşitli sebepler ileri sürülse de, Osmanlı’dan Türkiye’ye geleneksel müzik eğitiminde, -özellikle eserlerin korunamadığı ve kaybolduğı iddiasıyla- meşk yönteminden giderek uzaklaşmış, nota-merkezli eğitim ve icra ön plana çıkmıştır. 19. yüzyıldan itibaren notanın yaygınlaşması, meşkin anlamını da değiştirmiş, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren artan bir şekilde hem eser bestelemek hem de eserleri icra ve intikâl ettirmek amacıyla nota kullanımı yaygınlaşmıştır (Behar, 2019, s. 213). Diğer yandan Osmanlı/Türk müziğinin Batı notasyonuna aktarımının nasıl yapılacağı konusu günümüze kadar tartışılrsa da, bu tartışma artık Batılı nota kullanımına ya da meşke dair bir tartışma değildir (Ayas, 2014, ss. 339-340): “Rauf Yektâ Bey’den başlayarak H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimler Erken Cumhuriyet döneminde, geleneksel Türk müziğinin kimliğini bozmadan Batı notasıyla uyumlu bir nazariyat geliştirmek için kafa yormuşlardır. Sonunda Arel ekolü denilen nazariyat anlayışı (...) yaygın kabul görmüştür.”

Yaşamı boyunca Türk müziğinin modernleşmesi ve özellikle ses-perde sisteminin standartlaşması konusunda çaba harcayan ve kendinden sonraki döneme büyük bir iz bırakan Hüseyin Sadettin Arel’in çok sesli Türk müziğı hayalini tartışan Cinuçen Tanrıkorur, bu bağlamda nota yazım konusunun, aslında Antik Yunan filozofları Pithagoras’la Aristoksenes’ten beri insanlığın sonuçlandıramadığı bir meslekî kamplaşma içgüdülerinden, yani “kulakçılar” ile “hesapçıların” (ya da “ameliatçılarla nazariyatçıların”) bir çekişmesi olarak sürdüğünü belirtir (Tanrıkorur, 1998, s. 254). Walter Feldman’a göreyse yirminci yüzyıldan önce, Osmanlı Türkleri hiçbir zaman müzikal yapılarının oluşturduğu repertuarın tarihsel benzersizliğini tam olarak kabul etmemiş, -tıpkı Arel’de görüldüğü üzere-tarihin özgünlüğünü mitin genelciliğı ile dengelemeyi tercih etmişlerdir. Bu açıdan Türkiye’de klasik repertuarın yerel kavramsallaştırması her zaman hem tarihi hem de mitolojik-ideolojik unsurları içermiştir (Feldman, 1990, s. 104). Yani bu müziğın Osmanlı müziğı mi ya da klasik Türk müziğı mi olduğı tartışmasında olduğı üzere, bu konuda otorite ve otantisite tartışmalarıyla ilişkili bir konumlanmaya göre şekillenmiştir. Dolayısıyla bu durum, Osmanlılık ile Türklük mitolojileri arasında bir çatışma doğurmuştur (Feldman, 1990, s. 105).

Osmanlı/Türk müziğinde Batı etkisiyle, “modifye edilmiş Batı notasına geçiş, bu notayla uyumlu modern bir Türk müziğı nazariyet sisteminin yaratılması ve makam-usul kalıplarındaki basitleşme ve standartlaşma süreçleri” yaşanmış ve Batılı unsurlar zamanla gelenek tarafından içselleştirilerek nerdeyse geleneğın asli unsuru haline gelmiştir (Ayas, 2014, s. 328). Aynı durum Türkiye’de resmî kabul görmüş halk müziğı için de geçerlidir. Batı notasyonunun kullanımında, her ne kadar müzik kültürlerinin sürdürülmesi, geleneğın korunması vb. teknik ve pratik amaçlar

güdüldüyse de, Batı nota sisteminin diğer temel ve bütünleyici özellikleri kabul edilmemiştir (Ayas, 2014, ss. 333-334; Ayangil, 2008, s. 402).¹⁷ Bu yüzden Osmanlı/Türk müziği ve halk müziği gelenekleri bağlamında, ne resmî politikalara uygun olarak “çoksesli” müzikler istenilen şekilde uygulanabilmiş, ne de “gelenek” olarak var sayılan ve Batılı unsurlarla “otantik” olarak korunduğu iddia edilen bu müzik kültürlerinin tam da -Derrida’nın belirttiği gibi- çoğul, çeşit çeşit, hatta kendi içinde birbiriyle çelişik olarak dönüşümü/icrası engellenebilmiştir.¹⁸ Kaldı ki bu durum, “yazı”ya geçirilmeden önce aslında her iki gelenek için de geçerli bir konu olarak, yani icranın “mutlaklaştırılmaması” ve yapıldığı anda “canlı” olarak yaşaması açısından önemlidir (Ayas, 2014, s. 335). Yani paradoksal olarak, modern musiki otoritelerince “otantik” olarak kabul edilen icralar, aslında geçmişte de “otantik” değildir. Dolayısıyla nota üzerinden otantizm iddiası, özellikle sözlü kültürün egemen olduğu müzik kültürlerinde neredeyse imkansızdır (Behar, 2019, s. 118): “Üç ya da dört asır önce bestelenmiş, çeşitli meşk silsilelerinden geçmiş ve ancak on dokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında notaya alınıp kağıda dökülebilmüş bir eserin ‘aslına uygun’ olduğu iddiasının tamamen anlamsız olduğu da apaçık ortadadır.”¹⁹

Notayla ilgili bir başka tartışma konusu, notayı yazan ile yazılı notayı yorumlayan, yani müziği icra eden arasındaki gerilimdir. Yani Derrida’nın söz/yazı gerilimine benzer bir başka durum, Osmanlı/Türk müziği bağlamında nota yazımında da görülür (Popescu-Judetz, 2007, s. 14). Türkiye’de uzun yıllar alan çalışması yaparak, 1975 yılında “Folk Music Instruments of Turkey” adlı başyapıtı yazan etnomüzikolog Laurence Picken, 1952 yılında Musiki Mecmuası’nda yayınlanan bir yazısında, Türk musikisinin muhafazasının sadece yazılı notalarla olamayacağını, notanın faydası olmakla birlikte bunların sadece

yazılı kayıtlar olduğunu ve ses haline gelinceye kadar cansız olduklarını belirtir (Picken, 1952, s. 22). Müzik eğitimi ve icrasında hafızanın önemini altını çizen Picken, Türk musikisi icrasında Avrupa notasının kullanımına dair de şu şerhi düşer (Picken, 1952, ss. 23-24):

“Notadan okuyup çalmanın bir çok nâhoş neticeleri vardır: evvelâ yazıdan okumak hiçbir vakit ezber söylemek kadar tesirli olamaz. Çünkü ezber çalarken icracı daha uzun cümleleri zihninden geçirebilir. Eser hâfızada bir bütün olarak hazırdır, sayfaları tedricen açılır. Gerçi nota yazılarına ve tablâtürlere nisbetle şimdiki porteli nota yazısı daha kolay okunabiliyorsa da zannımca, Türk musikisini notadan çalmak yalnızca anâyeye aykırılık bakımından yanlış olmakla kalmaz, çalınan parçaya da zarar verir. Notadan okumak icranın güzelliğini ihlâl eder. (...) Çünkü nota ile çalmak, ezberlemekten kolaydır. (...) Bir geleneğin değişiksiz muhafazası ancak teferruata azami itina göstermekle kabil olur. Bana kalırsa, umumiyetle Avrupa notasının ve yabancı sazların kullanılması daha şimdiden Türkiye’de toplu çalış ve okuyuşun mahiyet ve tatbikatını başkalaştırmaya doğru gidiyor. O derecede ki icranın anânevi şartları unutulmaya başlamıştır.”

Picken’in “teferruata azami itina” ve “başkalaşma”ya dair şerhi, resmî halk müziği icrası için de geçerlidir. Osmanlı/Türk müziği ve resmî Türk halk müziğinin notayla serüveni zaman zaman birbiriyle yakınlığa da, farklı yollardan ilerlemiştir. Osmanlı/Türk müziğinde nota-merkezli yayın, icra, eğitim çalışmaları ve bunların farklı yollardan empozesi, açık “otorite” arayışının arenasıdır (Behar, 2019, s. 112, s. 127, s. 130, s. 138). Ancak halk müziğinde bu konu, resmî Türk halk müziğini icat eden otoritelerce netleştirilmiş ve daha sonra TRT Türk Halk Müziği Repertuarı ile tasdiklenmiş, dolayısıyla halk müziği notaları tartışmasız kabul görmüştür. Yani klasik geleneğin aktif uyumu ile halk müziğinin pasif uyumu arasında bir ayrım yapmak gerekir: “Klasik Türk müziği geleneği, halk müziğindeki gibi resmî politikayı yürüten kültür elitleri tarafından dışarıdan şekillendirilen ‘pasif’ bir ‘hammadde’den ziyade, canlılığını sürdüren, şehir kültürünün merkezinde yer alan ve büyük ustaları tarafından üretimi devam eden hegemonik bir gelenektir” (Ayas, 2014, s. 393).²⁰ Bu noktada,

Türkiye’de resmî kültür politikalarıyla şekillenen resmî halk müziğinin oluşumuna bakmak gerekmektedir.

Türkiye’de Resmî Halk Müziğinin İnşası

Benedict Anderson, 19. yüzyılda Çek, Fin ve Macar seçkinlerin dil, folklor ve müzikle ilgili araştırmalarında, “derinlerde bir yerde öteden beri kendilerinin olagelmış bir şeyi ‘yeniden keşfetmek’ olarak” yorumladıklarını belirterek, bu çalışmalarda ortaya çıkan milliyetçiliğin, tarihlendirebileceği bir kökeni olmasa bile bunu sanki köklü bir tarihsellik olarak sunduğunu aktarır (Anderson, 2009, ss. 216-217). Aynı yüzyılda folklor ve karşılaştırmalı müzikolojiden beslenen, daha özelden ise İngiltere ve Doğu Avrupa’da halk müziklerinin derleme, notalama, analiz etme ve karşılaştırma yapma yöntemleriyle incelendiği “müzik folkloru” yaklaşımının devamı olan araştırmalar, -analiz, karşılaştırma ve etnografik kısmı eksik olsa da- Türkiye’de 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişecek olan resmî halk müziği çalışmalarının da habercisidir. Bu çalışmaların diğer ortak özellikleri şu şekildedir (Titon, 2008, s. 29): “Milliyetçilik ideolojisi, sosyal bağlamı incelemeye etnografik bir vurgu, dünya çapında geleneksel ve nesli tükenmekte olan müziğin korunmasını içeren etik bir boyut ve müziğin devlet okulu müfredatının bir parçası haline geldiği ve yetişkinlere de sunulduğu bir eğitim yönü.”

19. yüzyılda Avrupa’sında “halk şarkıları geleneksel ve kurumları olmayan dağınık halklar için dayanışma ruhunu diriltmek amacıyla kullanılabilir” düşüncesine oldukça uygun olarak, aydınlardan gelen “ulus” fikrinin halka empoze edilmesini, yani halk şarkıları ile insanları birleştirmeyi amaçlıyordu (Burke, 1996, s. 27). Bir ulus devlet olarak kurulan Türkiye’de ise 1920’li yıllarla başlayan ve 1930’larda yaygınlaşan müzik politikaları, halkı birleştirici ve kolektif duyguları seferber edici şekilde inkılabı hizmet edeceği düşünülen bir

araç olarak ortaya çıktı (Üstel, 1994, s. 42).²¹ 1920’li yılların ilk yarısında, temel olarak Ziya Gökalp’in “hars-medeniyet” ikilemi, daha sonra “alaturka-alafranga” çatışmasına dönüşmüş ve 1930’lu yıllarda ortaya çıkan “musiki inkılabı”nın sonuçlarından birisi olarak “alaturka-alafranga” çatışması, ikincisi lehine çözüme kavuşturulmuştur (Üstel, 1994, s. 47).

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren sürdürülen resmî müzik politikalarıyla, hars/medeniyet, alaturka/alafranga, geleneksel/modern, gelişmiş/gelişmemiş vb. zorlama ikilikler yaratılarak, halk kültürünün parçalı ve çelişik yapısı dikkate alınmadan, tam da Derrida’nın karşı çıktığı zıtlıklar oluşturulmuş ve bunlar zamanla birer tahakküme dönüşmüştür (Balkılıç, 2015, ss. 43-44).²² Ancak bu ikiliklerle ilgili çelişkiler, bizzat kültür politikalarının temeli olan Gökalp’in düşüncelerinde görülür: Kültürü, folklorla ve müzeciliğe indirgeyen Gökalp, kültürel değerın asıl kaynağı olarak gördüğü halkı ise giderilmez bir ikellik ve çocuksuluk haline mahkum ederek, bir yandan halkı “öz”ün kaynağı olarak görür, ancak diğer yandan o özü işleyecek “teknik ve usul”ün seçkinlerden geleceğini belirtir (Koçak, 2009, s. 778).²³ Gökalp’in, Osmanlı’nın son dönemlerinden yola çıkarak yazdığı ve Avrupa’nın 19. yüzyıl tartışmalarından etkilenen fikirleri, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren uzun yıllar kültür politikalarında etkili olur. “Musiki inkılabı”, Gökalp’in yaklaşımlarına uygun olarak, Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması, ve halk müziğinin derlenip standartlaştırılması şeklinde üç önemli ayağa sahiptir (Ayas, 2014, s. 392).

1930’lu yıllarda Paul Hindemith, Béla Bartók, Joseph Marx gibi Batılı musiki otoriteleri, “iktidarın müzik alanında yapmayı tasarladığı ‘inkılab’ta Batılı ülkelerin deneyim ve birikimlerinden yararlanmak amacıyla yabancı müzik

adamlarının görüşlerini almak zihniyetinin bir uzantısı” olarak Türkiye’ye davet edilir (Üstel, 1994, s. 52). Bu dönemde müziğin standardizasyonu ve kurumsallaşması için pek çok adım atılır. 1917 yılında kurulan Darülelhan’ın 1925 yılında İstanbul Konservatuari’na, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin ise 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuari’na dönüşmesiyle, müzik eğitimi alanında hareketlilik artmış, halk müziği derlemelerinde ise yoğun bir faaliyet başlamıştır. Konservatuarlar dışında resmî faaliyetlerin diğer ayağı, 1926 yılında başlayan radyo yayınlarının gelişerek 1964 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na dönüşmesiyle ortaya çıkan TRT olacaktır.²⁴ Devlet Konservatuarları ve TRT gibi resmî kurumların dar sınırları olsa da, halk müziği teorisiyle pratiğinin resmî, kentli modeli ve onu destekleyen söylemler buralarda üretilmiş, sürdürülmüştür (Stokes, 1998a, s. 45). Yani bu kurumlarda, “musiki inkılabı”na uygun faaliyetler on yıllar boyunca devam ettirilmiştir. Bu faaliyetler kısaca, Türk kültür mirasının korunması, arabesk tehdidine karşı durmak, müzik icrasında sistemli/bilimsel bir yaklaşım geliştirilmesi ve Türk müzik reformunu geliştirecek müzisyenlerin yetiştirilmesi çabaları olarak özetlenebilir (Stokes, 1998a, s. 75).²⁵

Resmî Halk Müziğinin Nota - Merkezli Standardizasyonu

Halk müziğinin derlenmesi ve bunun notayla ilişkilendirilmesi konusunda ilk makalelerin yazarlarından olan Rauf Yektâ Bey, 1898 ve 1899 yılında İkdâm gazetesine yazdığı yazılarda, türkülerin notaya alınarak yayınlanmasından bahseder (Deniz, 2018, ss. 256-257).²⁶ Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk resmî derlemesi, 1923-1926 yılları arasında Musa Süreyya başkanlığında Darülelhan heyeti tarafından hazırlanan iki bin kadar anket fişinin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Anadolu’ya gönderilmesiyle yapılır. Bu anket fişlerinde yer alan sorularda, kasaba ve köylerde

okunan halk şarkılarının notalarının yazılıp gönderilmesi ve eğer varsa eski nota kitaplarına dair bilgilerin yazılması öncelikli konular olmuştur (Kolukırık, 2015, s. 62-63). Nitekim bu derlemelerden elde edilen notalar, Darülelhan’ın yayını olarak “Anadolu Halk Şarkıları” adıyla iki cilt halinde basılmıştır. 1925 yılında anket çalışması devam ederken, Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde alan çalışmasına dayalı ilk resmî derleme ise Darülelhan’da keman eğitmeni olan Seyfettin Asal ve viyolonsel eğitmeni kardeşi Sezai Asaf tarafından gerçekleştirilmiştir. Gezide derlenen eserler, 1926 yılında “Yurdumuzdan Nağmeler” ismiyle basılmıştır. Bu çalışmada ses kayıt cihazı kullanılmamış; alanda yazılan notalar, Asaf kardeşlerin Batı notasyonu bilgisine göre aktarıldığından ciddi eleştirilere maruz kalmıştır (Kolukırık, 2015, s. 64).

Darülelhan’ın resmî derlemeleri, 1926 yılından itibaren ses kayıt cihazıyla yapılmaya başlanır. Ancak Kurt Reinhard, Darülelhan’ın sahada ses kayıt cihazıyla yapılan bu derlemelerinin yayınlandığı 3-13. defterlerinde yer alan notaların, ses kayıtlarından değil, derleme mahalinde kulaktan yazıldığını belirtir ve bu yüzden bunları güvenilir bulmaz (Bartók, 1991, s. 218). Diğer yandan gramofonla yapılan derlemelerin notalarının, “Türk müziği” usul ve makam sistemine göre mi, yoksa Batı müziğine göre mi yazılacağı konusu da bir başka tartışma konusu olmuştur (Öztürk, 2006, s. 159). Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal, 1928 yılında yazdığı “Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz” adlı kitabında, -Gökalp’in Batıcı fikirlerine uygun olarak- halk türkülerinin notaya alınırken, o güne kadar “makam ve usul kundaklarından azade bir şekilde yaşayan” Anadolu ezgilerinin Batı tonalitesine uygun bir şekilde izah edilmesini önerir (Gazimihal, 2006, s. 89). Nitekim Darülelhan defterlerindeki nota yazımında, başlangıçta Rauf Yektâ Bey öncülüğünde makam merkezli bir yaklaşım olsa da, daha

sonra Gazimihal’in düşüncelerine uygun olarak tonalite merkezli bir notasyon tercih edilmiştir.²⁷ Ancak her iki durumda da müziğin nota-merkezli olarak düşünülmesi, hem nota yazımında ciddi sorunlarla karşılaşılmasına, hem de Stokes’un yukarıda belirttiği üzere, müziğin alındığı kaynak tarafından “ne” olarak algılandığı, sosyal-kültürel bağlamı ve icra pratiklerine dair herhangi bir etnografik bilginin aktarılmasına neden olmuştur.

Aynı dönemde halk müziği derlemelerine katılan Ahmet Adnan Saygun ise, 1937’de yayınlanan “Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malûmat” ve 1938 yılında yayınlanan Darülehan defterlerinin 15. ve son cildi olan “Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon”adlı iki kitaplarında, Laurence Picken’in yukarıdaki “teferruata azami itina” şerhini hatırlatan bir şekilde, “türkülerin notaya alınışında her itibarla azami itinayı göstermeye gayret ettiğini” belirtir (Saygun, 1938, s. 6). Saygun, Darülehan’ın 15. defterine yazdığı giriş yazısında, türkülerin tesbitinde La karar perdesinde karar kılmasını şu şekilde açıklar (Saygun, 1938, s.7): “Anadolu’da söylenen türkülerin ekseriyeti La karar perdesi ile hiçbir arızaya lüzum kalmaksızın yazılabilir. (...) La kabul edildiği takdirde, sanat musikisini aynı perde üstünde biten makamları ile bir transpozisyon ameliyesine ihtiyaç hissetmeksizin mukayeseler yapılabilir”. Ayrıca Saygun, yine aynı yazıda belirttiği üzere, komalı sesler için de Suphi Ezgi’nin 1936’da yayınlanan “Nazarî ve Amelî Türk Musikisi” eserinde yer alan arıza işaretlerini -bazı küçük değişikliklerle- kullanmıştır (Saygun, 1938, s.9).

Yayınlarında nota yazımı ve yerel şivenin transkripsiyonuna hassasiyet gösteren Saygun, karşılaştırmalı müzikolojiye olan yakınlığıyla tüm dünyada erken dönem “etno-müzikoloji” araştırmacıları arasında yer alsa da, gelişen etnografi ve kültürel bağlam odaklı

etnomüzikoloji çalışmalarından zamanla uzaklaşır (Yükselsin, 2011, ss. 264-265). Ancak Saygun, hem halk türkülerini hem de Batı dışı müzik geleneklerindeki halk şarkılarını notaya almak konusunda, uluslararası bir transkripsiyon modeli ortaya koymaya çalışır. Batı notasyonunun yeterli olmadığı Batı dışı müzik geleneklerinin notaya alınmasında, yer yer yine Suphi Ezgi’nin sisteminden yararlanan Saygun’un, 1948 yılında UNESCO’ya sunduğu ve başta olumlu tepkiler alan bu uluslararası girişimi zaman içinde unutulur (Yükselsin, 2011, s. 259). Oysa Saygun, halk müziği derlemelerinden ortaya çıkan, açıklama bilgileri ve nota yazımı eksik/hatalı transkripsiyonların aksine, öncelikle sahada kaydedilerek derlenen malzemenin detaylı “kimlik kartı”nın çıkarılmasını, daha sonra da nota yazımı konusunda titizlikle çalışılması gerektiğini ısrarla vurgular (Saygun, 1974, s. 5): “Halk ezgileri ancak gerçekten bilimsel bir şekilde notaya geçirilirlerse işe yararlar. Bu bakımdan tampere sistem çok yetersizdir. (...) Öyleyse halk ezgilerini mümkün olduğu kadar doğru bir şekilde kağıda geçirmeye imkân verecek bir notalama sistemi bulmamız lâzım.”

Türkiye’deki halk müziği derlemelerinde, Saygun’un “bilimsel” analiz için notanın itinayla kullanılmasına yönelik yaklaşımı, La karar perdesi dışında kabul görmemiştir. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde halk müziğiyle ilgili notalı yayınlar yapan Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar, Vahit Lütfi Salcı, Sadi Yaver Ataman, Muzaffer Sarısözen ve Veysel Arseven gibi çeşitli araştırmacılar her ne kadar nota yazımında farklı yaklaşımlara sahip olsalar da, zamanla halk müziğindeki nota yazımı, Saygun’un karar perdesini La üzerinden düşündüğü şekle dönüşmüştür.²⁸ Diğer yandan Saygun’un Suphi Ezgi’den aldığı arıza işaretleri yerine, Muzaffer Sarısözen’in diyez ve bemollere rakamlar koyarak komalı seslerin belirtilmesi yaklaşımı resmî halk müziği nota yazımında standart hale gelmiştir (Sarısözen, 1952, s.

2; Şenel, 2018, s. 42; s. 422). Onur Akdoğdu, Sarısözen'in bu yaklaşımını ve bağlamaya bu sisteme göre perde takılmasını eleştirerek, bu kullanımın bir mantığının olmadığını, bunun geçmişte kullanılan onyedili dizge ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını, buna rağmen bir "miras" anlayışıyla korunduğunu belirtir (Akdoğdu, s. 29; s. 43; s. 45). Sarısözen'le beraber çalışan ve derleme gezilerine katılan Halil Bedi Yönetken de, Sarısözen'in bu rakamları kullanma mantığını anlayamadığını belirtir (Şenel, 2018, s. 371).²⁹ Ancak Sarısözen'in halk müziği alanındaki otoritesi, kendisinden sonraya tam da Akdoğdu'nun dediği gibi "miras" olarak devredilir.³⁰

Muzaffer Sarısözen, günümüze kadar hem eleştirilerin hem de övgülerin başlıca hedefi olarak, hiç şüphesiz "Türk halk müziği"nin icat ve inşa edilmesinde yer alan en aktif kişilerin başında gelmektedir.³¹ Darülelhan'da Batı notasyonu ve keman eğitimi alan Sarısözen, daha sonra derleme çalışmalarının başına geçeceği Ankara Devlet Konservatuvarı ile ünlü Yurttan Sesler programlarını yayınlacağı radyoda, yani resmi halk müziğin oluşum silsilesindeki en önemli üç kurum olan Darülelhan, Ankara Devlet Konservatuvarı ve TRT'nin öncüsü radyoda yer alarak, tam da "musiki inkılabı"nın temel amaçlarından birisi olan "halk müziğinin derlenip standartlaştırılması"nın gerçekleştiren kişidir (Yükselsin, 2005, s. 88). 1942 yılında Ankara Radyosu bünyesinde çalışmalarına başlayan Yurttan Sesler, Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan derlemelerden oluşan ve Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde notaya alınan binin üzerinden eseri, yine nota yoluyla öğrenip icra etmiştir (Şenel, 2009, ss. 98-100). Yurttan Sesler korusu, zamanla diğer radyolara yayılmış, daha sonraki dönemlerde ise üniversite koroları, Kültür Bakanlığı koroları, belediye ve halk eğitim merkezleri koroları vb. pek çok benzer koronun ortaya çıkışına etki etmiştir (Alpyıldız, 2011, s. 91). Böylelikle

resmî halk müziği, notalar aracılığıyla "sabitlenmiş" icralarla "estetize edilerek" tüm Türkiye'ye yayılmıştır.³² Ancak Yalçın Tura'ya göre, "ayrı bir musiki türü imişcesine ortaya çıkarılan sözde 'Türk halk müziği' her geçen gün biraz daha yozlaştırılarak yaygınlaştırılmaya çalışılmış"tır (Tura, 2017, s. 368).

Resmî halk müziğinin en önemli dayanağı olan resmî notalar ise 1972 yılında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nın kurulmasıyla yayınlanmaya başlamıştır (Şenel, 2009, ss. 104).³³ Bu kurulda, öncelikle Sarısözen'in derlediği notalar TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'na aktarılmış, daha sonra diğer radyolarda çalınan eserler "anonimlik" kistasına göre yine repertuara alınmış veya repertuardan tamamen çıkarılmıştır (Şenel, 2009, ss. 102-103; s. 104).³⁴ Sarısözen'in başlıca takipçilerinden Nida Tüfekçi ve Yurttan Sesler'de yetişen diğer öğrencileri, önce TRT'de, daha sonra resmî halk müziğinin olduğu hemen her eğitim ve icra kurumunda onun izini sürmüş, bu notalar yoluyla resmî halk müziğini icra etmiştir. Özellikle Sarısözen'in silsilesine bağlanan bağlama icracıları, -Talip Özkan gibi resmî alanı terk etmemişlerse- çoğunlukla derlemecilik ve eğitimcilik vasıflarıyla resmî halk müziği otoriteleri olarak kabul görmüşlerdir (Öztürk, 2012, s. 4):³⁵

"Muzaffer Sarısözen, özellikle halk müziği adına tartışmasız tek otoritedir ve çalan söyleyen tüm icracılar açısından onun takdir ve onayı belirleyici durumdadır. Bu süreç bir model olarak alındığında radyo çevresi açısından Nida Tüfekçi'nin de son derece merkezi bir konumda olduğu açıkça görülebilir. (...) Tüfekçi'nin takdirini kazanarak bağlama icrası alanında etkili konumlara gelen pek çok ismin, Tüfekçi'nin benzeri bir takdir sistemini işlettikleri görülür. Talip Özkan, Coşkun Güla, Arif Sağ, Mehmet Erenler, Musa Eroğlu, Yavuz Top gibi üstad ve hocaların hepsi, günümüz bağlama icracılarının neredeyse tamamının üstadlık zincirine eklenmesinde takdirleriyle etkili ve belirleyici olmuşlardır."

Ayas'ın da belirttiği gibi, hem Osmanlı/ Türk müziğinde hem de halk müziğinde, "notanın hâkimiyet kazanması eserlerin standartlaşmasıyla birlikte yorum ve icrada özgürlük alanının da daralmasını beraberinde getirmiştir" (Ayas, 2014, s.

335). İcranın temel dayanakları olan vokal ve sazların kullanımda da benzer bir süreç yaşanmış, bir yandan koro temelli bir icra yaratılırken, diğer yandan standart hale getirilmiş sazlarla eşlik güçlendirilmeye çalışılmıştır.³⁶ Ayrıca resmî çalışmaların ilk gününden bugüne kadar, kaynak kişiler, halk ozanları veya yerel icracılar “mahalli/ yöresel sanatçı” olarak değerlendirilmiş, Türkiye’de icra edilen halk müziklerinin “aslı” unsuru (yani “özne”si) olarak kabul görmemişlerdir. Kaynak kişilerin sazları ve icraları, standardizasyonun gerçekleştiği resmî kurumların dışında ya da kıyısında tutulmuştur. Yani nota bilmeyen ancak “öz”ün kaynağına sahip bu kaynak kişiler, tam da Gökalp düşüncesine uygun olarak seçkinlerin “teknik” bilgisiyle o özü işlemlerini izlemek zorunda kalmıştır. Mesela Neşet Ertaş, TRT’de ancak mahalli bir sanatçı olarak yer alabiliyorken, onun eserlerini söyleyen ve “nota bilen” sanatçılar onun ürettiği eserleri, -paradoksal olarak-bir yandan Gökalp’çi düşünceye uygun şekilde, diğer yandan ise iddia edilen “öz”e tam ters şekilde işlemişlerdir (Parlak, 2013, s. 581):³⁷

“TRT yayıncılığı içerisindeki icra anlayışı, notasyon mantığı yönünden de aynı doğrultuda biçimlenmekle kalmamış, çeşitli nedenlerle bir çok sorun da notalarla taşınmıştır. Hızlı üretim kaygıları ile ezgilerin kısaltılması, basitleştirilmesi, ifade bozuklukları, özensizlikten kaynaklanan yanlış yazımların yanında, kimi icracıların kendi kulağında kalan ezgileri, orijinalinde varmış gibi eserin bir yerlerine uydurma bir şekilde monte etmeleri, Ertaş’ın eserlerine ilişkin TRT’de görülen düşük nitelikteki icranın ana nedenleridir.”

Doğaçlamaya açık yapısıyla vokal ve çalgısal açıdan çeşitli özgün özellikler taşıyan Ertaş’ın müziğinin notaya alınırken tam da yukarıda Picken’in söylediği gibi “teferruata azami itina” gerektirdiğini, diğer türlü var olan özensiz TRT notalarının “başkalaşma”ya en açık kanıtlar olduğunu aktaran Erol Parlak, “nota bu yönüyle türkünün basit bir düzeye indirgenmesi olup bu şekilde kağıda geçirilmesi son derece sakıncalıdır” der (Parlak, 2013, s. 582). Benzer bir durum, Doğu Karadeniz’den derlenen eserlerin nota ve icrasında görülür.

Bu bölgede yapılan müziğin özgünlüğü, TRT icrasıyla “başkalaşır” (Stokes, 1998b, ss. 158-159):

“TRT icrası, kemençenin saund dokusunu ve icra hızını değiştirmiştir. Bunun ‘öldürücü’ etkileri, icranın ta derinliklerine kadar girmiştir. Türk müzikologların benimsediği notasyon kurallarının gerektirdiği iki ya da üç vuruştan oluşan kombinasyona tam olarak indirgenemeyecek derecede hızlı olan melodinin akıcı ama kuralsız biçimde ikiye bölünmesi Ağasar müziğinin karakteristik özelliğidir. Bu ikili birimler, 9/8’lik, 7/8’lik ve 5/8’liğin ilgili bölünmeleri boyunca değişir, öyle ki onları baştan sona 7/8’lik ya da 5/8’lik bir Anadolu usulü olarak notaya çekmek müziğin özgünlüğüne haksızlık olacaktır -ve maalesef, TRT arşiv notasyonu ve icrasının amaçları için buna ihtiyaç vardır.”

Bu örneklerde olduğu gibi, hangi kaynağın ve icranın “otantik” olduğu, notanın icraya nasıl bir katkısı olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.³⁸ Diğer yandan TRT notalarında, yazım eksikleri (donanım, metronom, devam işareti vb.), sözlü eserlerde yöresel ağız özelliklerinde eksikler, usul-ölçü karışıklığı ile şan ve saz aranağmelerinin yazımı sorunu gibi pek çok yanlışlık ve eksiklik görülmektedir.³⁹ Özellikle çevre ülkelere yakın bölgelerde yaşayan topluluklardan derlenen eserlerde tonal/modal yapı, form/melodik yapı, usul, güfte ve isimlendirme sorunları açık olarak tesbit edilmiştir.⁴⁰

Nota-merkezli halk müziğinde bir başka sorun, “beste” konusudur. TRT repertuarı oluşturulurken temel olarak halk müziği eserleri “anonim”lik kriteriyle seçildiğinden, eserler anonim olmasalar bile anonimmiş gibi repertuara kaydedilmiştir. Âşıkların mahlasının geçtiği, yani söz sahibi açık olan eserler başta olmak üzere, müziği beste olarak bilinen eserler de anonim olarak kabul edilmiştir. Yani TRT halk müziği repertuarında yer alan sayısız

eserin söz yazarı ve bestecisi açık olarak bilinmesine rağmen, ne telif haklarının korunması ne de eser açıklamaları ve nota yazımındaki yanlışların düzeltilmesi adına bugüne kadar herhangi bir adım atılmamıştır.⁴¹ Dolayısıyla, “otantik” halk müziğini derlediklerini, koruduklarını ve bunun eğitimi verdiklerini iddia eden otoritelerin, derleme açıklamalarına kendi bilgilerini yazmaları ve bunların büyük kısmında telif hakkı olmasına rağmen bunu görmemezlikten gelmeleri halen sürdürülen bir yanıttır (Kaplan, 1991, ss. 158-169).

Diğer yandan, pek çok türkünün notasında, hem kaynak kişi, hem derleyen, hem de notaya alan olarak Muzaffer Sarısözen’in adının kaydedilmesinde görüldüğü üzere, eserlerin hangi kıstaslarla repertuara alındığı (veya alınmadığı), kimin neye göre kaynak kişi olduğu konusu da tutarsızlıklarla doludur (Kaplan, 1991, ss. 180-181). Bu konudaki tek tutarlılık, resmî ve meşru musiki otoritelerinin bunlara karar vermesi ve bunu notayla tasdiklemesidir.⁴² Ayrıca nota yazımındaki diğer sorunlar da halen düzeltmeyi beklemektedir (Turunç, 2016, s. 396): “Notalardaki yazım-duyum farklılıkları; metronom, artikülasyon, nüans (dinamik) işaret ve terimlerinin kullanılmaması; nota yazımında vokalin esas alınıp çalgı notası yazılmaması gibi TRT repertuarındaki geleneksel müzik notalarının genelinde karşımıza çıkan sorunlar da ele alınıp çözüme kavuşturulmayı bekleyen konular arasındadır”. Notalarda yer alan bir diğer sorun ise, söz yazımlarıyla ilgilidir.⁴³

Görüldüğü üzere, resmî halk müziğinin otoritelerince yazılan nota, eserlerin derlendiği kaynakları aşarak onlardan daha öncelikli bir pozisyona sahip olmuş, deyim yerindeyse müziği yazıya geçirip “dondurmuştur” (Behar, 2019, s. 133). Yani otoritelerin notaları, notanın kaynağı olan icra ve icracılardan daha çok değer görmüş; resmî kurumlar halk müziğini bu kaynaklar yerine nota-merkezli olarak kabul ve teşvik etmiş, bunun dışında kalan

her tür icra, çalgı, tavır, ritmik yapı, vb. özellikler otoritelerce dışlanmış. Böylece halk müziğinde amaçlanan “türdeşlik”, farklılıkların yok olduğu bir tek tipleşme yaratmış; nota ise bunun yazılı belgesine dönüşmüştür.

Sonuç

19. yüzyılda Osmanlı’da gelişerek 20. yüzyılda Türkiye’ye devredilen nota-merkezli müzik düşüncesi, müziğin bir “nesne” olarak algılanıp nota yoluyla “sabitlendiği” bir yaklaşıma sahiptir. Eğitim ve icra amaçlı bir sistemleştirme içeren bu yaklaşımla, geleneksel müziğin “hafıza” temelli aktarımı da durdurulmuştur. Cumhuriyet döneminde kurumsallaşma ve standardizasyon faaliyetlerine paralel olarak gelişen bu sistemleştirme süreci, halk müziğinin de nota-merkezli olarak sabitlenmesiyle inşa edilmiştir. “Türk halk müziği” olarak adlandırılan bu sistemleştirme işlemi için yapılan resmî derlemeler, müziğin “yeniden keşfi” için önemli sayıda kaynak sağlamış, bu sayede notalar aracılığıyla standardize edilmiş halk müziği oluşturulmuştur.

Türkiye’de resmî halk müziği derlemelerinde nota yazımı, başlangıçta eserlerin korunması ve bir araya getirilmesi amacıyla, daha sonra ise icraya yönelik kullanmıştır. Hemen hemen hiçbir kurumsal derlemede etnografik çalışmanın gerekleri yerine getirilmemiş, çoğunlukla derleme yapılan yerdeki resmî kurumlara -zaman zaman zorla- getirilen kaynak kişilerden eserler kaydedilip bunların notaya alınması temelli bir yaklaşım sergilenmiştir. Dolayısıyla müziğin kaynak kişiler için “ne” anlama geldiğini öğrenmek için herhangi bir çabaya girilmemiş, derlenen türküleri notaya alınarak halk müziğine dair her türlü erk ve otorite derleyicilerin eline geçmiştir. Bu derlemelerden ortaya çıkan notalar aracılığıyla günümüze kadar halk müziği icrası ve eğitimi resmî olarak sürdürülmüştür.

Resmî halk müziğinin nota-merkezli standardizasyonu, Derrida’nın yapısökümle göstermeye çalıştığı şekliyle, kendi içinde çelişkiler barındırır. Türkiye’de halk müziği gelenekleri, nota-merkezli düşüncenin türdeş olarak empoze ettiğinin aksine çoğul, çeşit çeşit, hatta birbiriyle çelişiktir. Bu yüzden resmî halk müziği otoritelerinin meşru dayanağı olan notaları ve nota-merkezli anlayışı sorgulamak gerekmektedir. Hem yazılı bir metin olarak notanın ideolojisini, hem de notanın “gizlediği” ve “dışarıda” bıraktığı şeyleri yeniden düşünmek ihtiyacı doğmaktadır. Bu durumda, resmî halk müziği otoritesinin kaynağı olan “halk”ı ve “halk müziği”ni de nota-merkezli düşünceden farklı bir yaklaşımla ele almak gerekmektedir. Eğer, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı olarak “sabitleşen” resmî notaların kaynağı, nota bilmeyen “halk” ise, o zaman halk adına nota yoluyla müziğin korunduğu ve “otantik” bir şekilde icra edildiği iddiasına sahip kurumlarda “halk”ın neden “mahalli/ yerel unsur” olarak kabul edildiğini sorgulamak gerekmektedir. Ayrıca “halk”tan alınan müziklerin “otantik” olarak aktarıldığı iddia edilen notalardaki tüm yanlış, eksik, uydurma, vb. yazımın neden düzeltilmediği; halen bu notalarla neden eğitim ve icramın sürdürüldüğü de cevaplanmayı bekleyen sorular arasındadır.

Son bir yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için, bu makalenin nota karşıtı olmadığını eklemek gerekir. Yazılı ve sözlü kültür arasındaki ilişkiyi tartışan Ong’un dediği gibi, “düşünme süreçlerimizi şekillendiren metinlerden kurtulamayız, ancak metinlerin zayıf noktalarını anlayabiliriz” (Ong, 2007, ss. 198-199). Dolayısıyla bu makalede, bir “metin” olarak resmî halk müziği notasyonunun zayıf yanları, çelişkileri ve hataları tartışılmıştır. Yani, notayı daha verimli bir “araç” olarak kullanmak için bir perspektif sunulmuştur. Buradaki temel tartışma, Türkiye’de inşa edilen resmî halk müziğinin oluşumunun nota-merkezli kılınması ve bunun eğitim,

icra, akademik yazın, vb. alanlara olumsuz yansımalarıdır. Bu konunun yapısökümü yapılmadıkça, notanın halk müziğinde nasıl verimli kullanılabileceğine dair çalışma yürütmek neredeyse imkansızlaşmaktadır. Bu açıdan, hem analize hem de icraya yönelik nota yazımı konusunun yeniden ele alınması gerekmektedir. Yani notanın bir “araç” olarak kullanılarak bir “fetiş”e dönüştürülmemesi ve eğer illâ Batı notasyonu kullanılacaksa bunun her tür gereğinin yerine getirilmesi önemlidir. Diğer türlü, bugüne kadar halk müziği nota yazımında uygulanan tüm yanlışların tekrarından öteye gitmeyecektir.

Ayrıca Türkiye’de türdeş olmayan halk müziği geleneklerinin icrası ve eğitiminde, günümüze kadar yapılandırılmış “resmî halk müziği”ni yeniden ele almak için her tür arşive açık erişimin sağlanması ve bunların yeniden değerlendirilmesine ihtiyaç vardır. Ancak bunu yeni bir “yapı” kurmak için değil, halihazırda inşa edilmiş olan “yapı”ları arşivsel kaynaklarla analiz etmek için değerlendirmek lazımdır. Bu açıdan müziğin her tür otoritesini de tartışmak gerekmektedir. Sonuç olarak, Martin Stokes’un dediği üzere, “müziği manipüle etmeye ve denetlemeye yönelik çabalar, her defasında başarısızlıkla sonuçlanmıştır” (Stokes, 1998b, s. 162). Bu yüzden, bu makalede nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü önerilmiştir.

Kaynakça

Alimdar, S. (2016). Osmanlı’da Batı Müziği. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Akdoğan, O. (1992). Türk müziğinde perdeler. İzmir.

Allen, A. S. ve Dawe, K. (2016). Current directions in ecomusicology: Music, nature environment. New York: Routledge Press.

Almond, I. (2012). İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm. K. Filiz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Millî Folklor*, 96, 84-93.
- Altınay, R. (2004). Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği (kitaplar, makaleler, nota yayınları). İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Altuntek, N. S. (2009). ‘Yerli’nin bakışı. *Etnografya: Kuram ve yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Anderson, B. (2009). Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması. İ. Savaşır (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arendt, H. (1996). Geçmişle gelecek arasında. B. S. Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, Ferhat. (2007). Âşık edebiyatı “ustaçırarak geleneği” ile geleneksel Osmanlı Türk müziği “Meşk usûlü”nün karşılaştırılması. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ss. 233-254). Ankara.
- Atılğan, H. (1992). Halk müziğinde anonimlik ve beste meselesi. S. Turhan (Der.), Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (ss. 163-173). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*. 18/4, 401-447.
- Ayas, G. (2014). Mûsiki İnkılâbı’nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- _____. (2015). Müzik sosyolojisi: Sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- _____. (2016). Musiki inkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilgi*. 77, 131-155.
- Balibar, E. ve Macherey, P. (2002). Bir ideolojik biçim olarak yazın üzerine. Y. Salman ve D. Hakyemenz (Çev.). *Adam Sanat*. 198, 52-69.
- Balkılıç, Ö. (2015). Temiz ve soylu türküler söyleyelim: Türkiye’de milli kimlik inşasında halk müziği. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bartók, B. (1991). Küçük Asya’da Türk halk musikisi. B. Aksoy (Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Baştepe, K. ve Yalçın, G. (2018). Notaya aktarılmış Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişiye göre incelenmesi. Ç. Adar (Ed.), IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Müzik Teorileri Tam Metin Kitabı (ss. 223-260). Kütahya.
- Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2019). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikâl. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). Postmodern teori. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birdoğan, N. (1992). Halk ezgilerimizdeki söz sakatlıkları. S. Turhan (Der.), Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (ss. 174-191). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a political act. *The Journal of Musicology*. 11: 4, 411-436.
- _____. (1999). Ontologies of music. N. Cook ve M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (ss. 17-34). New York: Oxford University Press.
- _____. (2015). Dünya müziği. H. Gür (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Born, G. ve Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California

Press.

Burke, P. (1996). Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü. G. Aksan (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Büyükyıldız, Z. H. (2004). Kültür taşıyıcısı olarak Türk halk müziği (TRT ve özel radyo örnekleri. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Cler, J. (2010). Bin yaylanın zeybeği. S. İdemen (Çev.). Bir+Bir, 4, 26-27.

Cook, N. 1999. Müziğin A, B, C’si. T. Doğan (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Çeğin, G. ve Özpolat, G. (2016). Tabiyet ve simgesel şiddet kavramları üzerinden Foucault ve Bourdieu’yü birlikte okumak. Praksis Sosyal Bilimler Dergisi, 42, 683-695.

Çelik, S. (2017). TRT türk halk müziği ezgilerinin usul ve metronom eksikliği yönünden incelenmesi. Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, 9, 89-120.

Deniz, Ü. (2018). Rauf Yektâ Bey’in Türk halk müziği hakkındaki görüşleri. The Journal of Academic Social Science Studies. 71, 249-276.

Derrida, J. (2008). Nietzsche’nin şölenu. A. Utku ve M. Erkan (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Dönmez, B. M. (2014). Müziğin kökeni üzerine. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.

Dundes, A. (2005). Folklor Nedir. G. Aydın(Çev.). Millî Folklor, 45, 127-129.

Eagleton, T. (2009). Eleştiri ve ideoloji: Maksist edebiyat teorisi üzerine bir çalışma. S. Kılıç (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eke, M. (2007). Türk halk müziği

ezgilerindeki eksikliklerin giderilerek geleceğe intikali ve korunması. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ss. 275-285). Ankara.

Ellingson, T. (1992). Notation. H. Meyers (Ed.), Ethnomusicology: An introduction (ss. 153-164). New York: The Macmillan Press.

Erol, A. (2005). Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
_____. (2009). Müzik üzerine düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Esgin, A. (2014). Sosyolojik araştırmalar: Gündelik olanın analizinden kesitler. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Feldman, W. (1990). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. Asian Music, 22/1, 73-111.

Feyzi, A. (2015). Darü’l Elhan’a ait Anadolu Halk Şarkıları defterlerinde Erzurum türküleri. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 54, 829-856.

Finkelstein, S. (1995). Besteci ve ulus: Müzikte halk mirası. İstanbul: Pencere Yayınları.

Fossum, D. (2017). A cult of anonymity in the age of copyright: Authorship, ownership, and cultural policy in Turkey’s folk music industry. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Brown University.

Gazimihal, M. R. (2006). Anadolu türküleri ve musıkî istikbâlimiz. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve “yenilikçilik” konuları üzerine genel bir değerlendirme. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3, 87-96.

- Hall, S. (1997). Popüler olanın yapıbozumu üzerine.V. Pekel (Çev.)Mürekkap, 8, 15-2.
- Hill, J. ve Bithell, C. (2014). An introduction to music revival as concept, cultural process, and medium of change. C. Bithell ve J. Hill (Eds.), *The Oxford handbook of music revival*(ss. 3-42). New York: Oxford University Press
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 215-228.
- Kaplan, A. (1991). TRT Türk halk müziği yayınlarında ozan ve ozanlama sorunu. Ankara Ünivertitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- _____. (2002). Fikir ve sanat eserleri kanununun ozanlara getirdiği haklar. *Folklor/Edebiyat*, 32, 325-329.
- _____. (2005). Kültürel müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Kemalizm, Cilt 2* (ss. 370-418). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Liakos, A. (2008). Dünyayı değiştirmek isteyenler ulusu nasıl tasavvur ettiler?. M. Erol (Çev.).İstanbul: İletişim Yayınları.
- Markoff, I. (1990). The ideology of musical practice and the professional Turkish folk musician: Tempering the creative impulse. *Asian Music*, 22/1, 129-145.
- McCollum, J. ve Hebert, D. G. (Eds.). (2016). *Theory and method in historical ethnomusicology*. London: Lexington Books.
- Mendel, G. (2005).Bir otorite tarihi: Süreklilikler ve değişiklikler. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002). Edebiyat kuramları ve eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Newman, S. (2006). Bakunin'den Lacan'a anti-otrteryanizm ve iktidarın altüst oluşu. K. Kızıltuğ (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ong, W. J. (2007). Sözlü ve yazılı kültür: Sözü'n teknolojikleşmesi. S. P. Banon (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdemir, U. (2018). Müzik icrası ve tahakküm ilişkisi bağlamında kısa saplı bağlamanın serencamı. *Müzik ve Politika - Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı* (ss. 363-382). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.
- Özkişi, Z. G. (2013). Müzik disiplini bağlamında feminist müzik teorisi ve cinsiyet semantiği. *Turkish Studies*, 8/12, 889-961.
- Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve farklılıklar: Bütünleşik bir Anadolu geleneksel müziği yaklaşımına doğru. I.T. Gençer ve F. Gençer (Yay. Haz.), *Pan'a Armağan 20. Yıl* (ss. 151-188). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. (2009). Türkiye'de müzik olgusunun müzik olarak anlaşılmasında ve eğitim alanındaki önyargıların aşılmasında bütüncül yaklaşım gerekliliği üzerine tespit ve öneriler. Süleyman Tarman (Ed.), 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (ss. 22-41). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- _____. (2012). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. Nida Tüfekçi uluslararası bağlama sempozyumu. İstanbul: İTÜ TDMK.
- _____.(2016). Milli musiki ütopyası: Halk ruhunu Garb fenniyle terkiib etmek. F. Kutluk (Der.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (ss. 3-73). İstanbul: H2O Kitap.

- _____. (2018). Türkiye’de resmî halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü. F. Kutluk (Der.), Cumhuriyetin müzik politikaları (ss. 47-84). İstanbul: H2O Kitap.
- Öztürkmen, A. (1998). Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu sosyolojisinde “habitus”, “sermaye” ve “alan” üzerine. *Liberal Düşünce*, 61-62, 121-141.
- Pettan, S. ve Titon, J. T. (Eds.). (2015). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Picken, L. (1952). Bir İngiliz müteşrikinin Türk musiki hakkındaki görüşleri. *Musiki Mecmuası*, 48, 21-24.
- Popescu-Judet, E. (2007). Türk musiki kültürünün anlamları. B. Aksoy(Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida’nın yapısökümü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5, 49-67.
- Sarısözen, M. (1952). *Yurttan sesler*. Ankara: Akın Matbaası.
- _____. (1962). *Türk halk musiki usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası.
- Saygun, A. A. (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- _____. (1938). *Halk türküleri: Yedi Karadeniz türküsü ve bir horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Folklor Külliyyatı.
- _____. (1974). *Halk musikisinin derlenmesi ve notaya geçirilmesi*. M. Şaul (Çev.). *Folklor Doğru*, 34, 3-11.
- Sennett, R. (1992). *Otorite*. K. Durand (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, D. B. (2006). *Postmodernizm ve müzik*. S. Sim (Ed.), M. Erkan ve A. Utku (Çev.), *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* (ss. 157-170). Ankara: Ebabel Yayınları.
- Slobin, M. (2011). *Folk music: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Stobart, H. (Ed.). (2008). *The new (ethno) musicologies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Stokes, M. (1998a). *Türkiye’de arabesk olayı*. H. Eryılmaz (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. (1998b). *Fındıklar ve sazlar: Bir doğu Karadeniz vadisindeki kültürel değişime ilişkin gözlemler*. M. Koçak (Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru*, 63, 149-163.
- _____. (1998c). *Etnisite, kimlik, müzik*. A. Yılmaz (Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru*, 63, 123-148.
- Stone, R. M. (2008). *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Şenel, S. (1999). *Cumhuriyet Dönemi’nde Türk halk müziği araştırmaları*. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- _____. (2009). *Yücel Paşmakçı ile türküler üzerine*. İstanbul: İTÜ Türk Musiki Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- _____. (2018). *Muzaffer Sarısözen*. İstanbul: Sivas Platformu Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Titon, J. T. (1997). *Müzik, halk ve gelenek*. M. Karabulur (Çev.) *Millî Folklor*, 35, 95-96.
- _____. (2006). *Metin. Ö. Terzioğlu (Çev.) Millî Folklor*, 69, 148-163.
- _____. (2008). *Knowing fieldwork*. G. F. Barz ve T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (ss. 25-41). New York :

Oxford University Press.

Tohumcu, G. G. Z. (2006). Müziği yazmak: Müzik notasyonunun tarih içindeki yolculuğu. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Tura, Y. (2017). Türk mûsikîsinin mes'eleleri. İstanbul: İz Yayıncılık.

Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. Rast Müzikoloji Dergisi, 1, 1165-1184.

Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu yıllarda "Milli musiki" ve "Musiki inkılabı". Defter, 22, 41-53.

Weber, M. (1958). The rational and social foundations of music. New York: Southern Illinois University Press.

_____. (2005). Bürokrasi ve otorite. H. B. Akın (Çev.). Ankara: Adres Yayınları.

Yükselsin, İ. Y. (2005). Bir "kültürel aracı" olarak Muzafer Sarısozen ve erken cumhuriyet döneminde "Türk halk müziği"nin yeniden inşasındaki rolü. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim, 14, 77-90.

_____. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. Bilig, 57, 247-277.

Dipnot

1. Etnomüzikolojide yapısal model tartışmalar için bkz. Kaplan (2005, ss. 87-111). Postkolonyal müzik araştırmaları konusunda bkz. Born ve Hesmondhalgh (2000). Feminist müzik teorisi konusunda bkz. Özkişi (2013).
2. Yeni (etno)müzikoloji tartışmaları için bkz. Stobart (2008). Uygulamalı etnomüzikoloji konusunda bkz. Pettan ve Titon (2015). Tarihsel etnomüzikoloji konusunda bkz. McCollum ve Hebert (2016). Ekomüzikoloji konusunda bkz. Allen ve Dawe (2016).
3. Etnomüzikoloji alanında, postmodern ve postkolonyal perspektiften teorik tartışmalar için bkz. Stone (2008, ss. 195-219).
4. Avrupa'da "halk kültürü"nü ortaya çıkışı üzerine kapsamlı bir araştırma için bkz. Burke (1996).
5. Ülkemizden bir örnek olarak, Arif Sağ'ın "ilkel" ve "köylü" olarak kabul ettiği "müthiş" halk müziği icracılarıyla ilgili yorumları için bkz. Özdemir (2018, s. 373).
6. Bu otoritelerin kabulü konusunda örnek doktora bir tezi için bkz. Büyükyıldız (2004). Bu tezde, TRT radyoları ve bazı özel radyoların Türk halk müziği programlarına ilişkin bazı halk müziği otoritelerinin ve yöneticilerinin görüşleri alınmıştır. Tezde "halk müziği otoritesi" olarak yazılan kişiler, konservatuar müdürü, konservatuar halk müziği topluluğu şefi, TRT İstanbul Radyosu müdürleri ve TRT halk müziği icracıları ve bazı konservatuar hocalarından oluşan gibi isimlerdir (Büyükyıldız, 2004, s. 147; s. 216). Dolayısıyla Reinhard'ın bahsettiği "musiki otoriteleri" akademik yazında da böyle kabul edilmektedir.
7. Türkiye'de halk müziği uyanışları ve otantisite söylemleri üzerine bkz. Erol (2009, ss. 73-84; ss. 142-153). Ayrıca "profesyonel" Türk halk müzisyenlerinin gelenek ve yenilik arasında müzikal uygulama ideolojileri üzerine bkz. Markoff (1990).
8. Ellingson, en iyi transkripsiyon tekniğinin, belki detranskripsiyonu teknik bir prosedür olarak değil de, etnomüzikolojinin karmaşık şekilde uzmanlaştığı bir yansıması olarak görmek olduğunu aktarır (Ellingson, 1992, s. 146).
9. Müzik üzerine ontolojik tartışmalar için bkz. Bohlman (1999); Erol (2009; ss. 11-68); Dönmez (2014).
10. Nitekim Batılı notasyonu kullanmaya başlayan Osmanlı/Türk müziği çevreleri de notaya "cansız bir nesne" olarak yaklaşmıştır (Behar, 2019, s. 134).
11. Bu bağlamda Max Weber, Batı'da armonik müziğin gelişiminin önkoşulu

- olarak müzik notasyonunu gösterir (Weber, 1958, s. 80). Weber’in müzik sosyolojisine göre, notanın gelişmesi, toplumsal değişimin rasyonel bir sonucudur (Esgin, 2014, s. 70).
12. Şüphesiz, yapısökümcülerin “yazı”dan kastı, aslında matbaayla ilişkili yayınlanmış ya da basılı metindir (Ong, 2007, s. 154). Yani nota bağlamında da bu makale boyunca tartışılan örnekler, yayınlanmış/basılmış notalardır.
 13. Titon’a göre notlandırılmış haliyle müzik, metinleşen dilden farklıdır: “Metinleşen dil, makul bir çeviri türüdür; düşüncenin malzemesi olarak, düşünceyi temsil eder. Notalandırılmış haliyle müzik, vasat bir çeviri türüdür; gerçekleştirilmesi çok daha zordur” (Titon, 2006, s. 162).
 14. Tarihsel olarak notanın Türk müziğinde kullanımı üzerine bkz. Popescu-Juedtz (2007, ss. 17-55). Batı müziği notasyonunun Türk müziğinde kullanımı konusunda bkz. Ayangil (2008). Ayrıca Türk müziğinde notanın seslendirilişi üzerine bkz. Tura (2017, ss. 280-287).
 15. Behar’ın hafıza konusunda bir başka çalışması için bkz. Behar (2015, ss. 161-176). Ayrıca meşk ve usta-çırak geleneklerinin karşılaştırıldığı bir çalışma için bkz. Aslan (2007).
 16. 19. yüzyılda, Osmanlı’da nota yayıncılığı konusunda bkz. Alimdar (2016, ss. 435-477).
 17. Notanın, Osmanlı/Türk müziğinde temel olarak hatırla(t)mak için kullanılması ve Batı müziğinde nota üzerinde yazılı olan süslemelerin Osmanlı/Türk müziğinde irticalen yapılması üzerine bir çalışma için bkz. Kaçar (2005). Aynı konunun fasıl şarkıcılığı bağlamında incelendiği bir başka çalışma için bkz. Turgay ve Ayangil (2016).
 18. Güneş Ayas bu durumu şöyle açıklar (Ayas, 2014, s. 341): “Gelenek Arel sisteminin ‘Batılılaşmaya’ dönük taraflarını reddetmiş, ‘modernleşmeye’ dönük taraflarını, daha doğru bir ifadeyle geleneğin varlığını sürdürmesine hizmet eden pratik taraflarını benimsemiştir.”
 19. Bu konuda daha detaylı açıklamalar için bkz. Behar (2019, ss. 116-123).
 20. Nota yazım bağlamında şu notu da düşmek gerekir (Behar, 2019, s. 139): “Nota kullanılması eserleri bütünüyle standartlaştırıp sabitleştirememiş, dolayısıyla da yazılı müzik metinleri Osmanlı/Türk müziği dünyasında kalıcı bir hegemonya kuramamıştır. Notalama işlemi eserler için farklı bir aktarım ve değişim sürecinin başlangıç noktası olmuştur sadece.”
 21. Türkiye’de, erken Cumhuriyet döneminde halk müziğinin toplumsal bir mühendislik olarak inşa edilmesi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz. Balkılıç (2015). Türkiye’de folklorun gelişiminin milliyetçilik bağlamında ele alındığı bir başka çalışma için bkz. Öztürkmen (1998).
 22. Resmî müzik politikalarında, gelenek ve modernliğin sahte bir ikilik olarak ortaya konulması üzerine bir tartışma için bkz. Ayas (2015, ss. 214-225).
 23. Bu bağlamda “halk”tan derlenen ezgilerin Batılı “teknik”lerle işlenmesi yaklaşımının, Türkiye’de bestecilik alanında nasıl karşılık bulduğu üzerine bir kapsamlı tartışma için bkz. Öztürk (2016).
 24. Konservatuar ayağının bir başka önemli adımı ise, 1976 yılında faaliyetlerine başlayan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’dır.
 25. Müzik reformuyla ilişkili bir başka önemli konu, dil reformunun müziğe etkisi meselesidir. Nota tartışmasının sınırlarını aşan bu konuda yorumlar için bkz. Stokes (1998a, ss. 54-61); Balkılıç (2015, ss. 156-159; ss. 156-159).
 26. 19. yüzyılın sonundan itibaren yerli ve yabancı pek çok derlemeci Osmanlı topraklarında halk müziği derlemeleri yapmıştır. Bunlar arasında, ses kaydı yap(a)mayan Gomidas

- Vartaped'in Türkçe, Ermenice ve Kürtçe derlemeleri ile ses kaydı ile yapılan ilk derlemeler olan Hubert Pernot'un 1898 yılında Sakız adası ve Felix von Luschan'ın 1902 yılında Gaziantep/Zincirli derlemeleri temel olarak nota-merkezli yayınlanmıştır. Bu derlemeler konusunda bkz. Şenel (1999). Türkiye'de resmî halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü için bkz. Öztürk (2018). Ayrıca Cumhuriyet döneminde Türkiye'de halk müziği çalışmaları konusunda bkz. Altınay (2004).
27. Konuyla ilgili olarak Darülelhan'ın 1. ve 13. defterlerinde yer alan Erzurum türkülerinin notalarının karşılaştırıldığı bir çalışma için bkz. Feyzi (2015).
 28. Halk müziğinin nota yazımıyla ilgili en önemli tartışmalardan birisi olan perde meselesi, bağlamanın ana saz olarak kabulüyle birlikte bağlama üzerinden düşünülmüş ve standardize edilmeye çalışılmıştır. Halk müziği ve bağlamada perdeler konusunda bir inceleme için bkz. Akdoğdu (1992). Ayrıca Sarısözen'in 1927-1962 tarihleri arasında yayınlanmış olan veya el yazısıyla yazdığı nota örneklerindeki yazım farklarını karşılaştırmak için bkz. Şenel (2018, ss. 467-580; ss. 658-714).
 29. Yönetken bir başka yazısında, Sarısözen'in "Türk Halk Musıkisi Usulleri" (Sarısözen, 1962) kitabındaki usul-ölçü sorununu da eleştirir (Şenel, 2018, s. 378). Bu çalışmayla ilgili diğer eleştiriler için bkz. Şenel (2018, ss. 382-393); Öztürk (2006, ss. 168-169). Veysel Arseven de 1957 yılında yazdığı bir yazıda, Sarısözen öncülüğünde yapılan derlemelerde toplanan ezgilerle ilgili bilimsel incelemelerin yapılmadığını, Sarısözen'in bastırıldığı kitapların her zaman tartışma konusu olabileceğini ve bu konunun bir kişinin işi olmadığını belirtir (Arseven, 2004, s. 83).
 30. Bu konuda, "Türk Halk Musıkisi Usulleri" kitabının Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanması teklifiyle ilgili yazılan eleştirel bir rapor ve bu rapora karşı, Neriman Altındağ Tüfekçi ile Nida Tüfekçi'nin -Sarısözen otoritesini çok iyi özetleyen- cevabı için bkz. Şenel (2018, ss. 394-407).
 31. Muzaffer Sarısözen hakkında kapsamlı ve güncel bir çalışma için bkz. Şenel (2018).
 32. Resmî halk müziği derlemelerinde estetik tartışmaları için bkz. Balkılıç (2015, ss. 105-109; ss. 159-163). Nitekim Sarısözen'e göre, derlenen türküler içinden iyisi kötüsünden ayıklanmalı ve bunlar "aslı ve esası bozulmadan" güzelleştirilmelidir Balkılıç (2015, s. 147). Ancak buna rağmen derlenen eserler üzerinde pek çok müdahale yapıldığı ve türkülerin bu şekilde notaya alındığı açıktır (Balkılıç, 2015, ss. 150-156). Yukarıda da bahsi geçtiği üzere, aynı durum Avrupa'da yapılan çalışmalarda da görülmektedir (Burke, 1996, ss. 33-34).
 33. TRT repertuarına girmiş on dokuz bin civarında Osmanlı/Türk müziği ve beş bin civarında Türk halk müziği notasını incelemek için bkz.:<http://trtnotaarsivi.com/> [Erişim Tarihi: 10.04.2019] <http://www.notaarsivleri.com/> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
 34. Şenel'e göre, TRT repertuarına Sarısözen adına tescillenen notalara imtinayla yaklaşmak gerekir. Diğer yandan Şenel, Sarısözen'in sadeleştirilmiş olarak kullandığı notasyonda, akademik değerinde tesbit notaları kullanmamasını ve çalgıların doğal polifonik tınılarını ortaya çıkarmayı amaçlayan notaları göz ardı etmesini eksiklik olarak görür (Şenel, 2018, s. 458).
 35. Uzun yıllar Türkiye'de alan çalışması yapan ve 1976 yılında TRT'den ayrılarak Paris'e yerleşen Talip Özkan'ın 2010 yılındaki vefatına kadar öğrencisi olan Fransız etnomüzikolog Jérôme Cler, Özkan'ın TRT için repertuar hazırlayan memur müzisyenlere karşı köylülerin tarafında olduğunu belirtir

- (Cler, 2010, s. 26). Nitekim, TRT’nin 1967 derleme gezisinde görev alan Özkan, bu derlemeyle ilgili raporunda kaynak kişilere yapılan muameleyi ağır eleştirmiştir (Öztürk, 2016, s. 30). Resmî derlemeler sırasında yaşananlarla ilgili benzer anlatılar için bkz. Balkılıç (2015, ss. 163-167).
36. Bağlama açısından konunun tartışıldığı bir çalışma için bkz. Özdemir (2018). Diğer yandan tek tipleştirilen bağlama, bu çalgının kullanılmadığı farklı müzik kültürleri için de tahakküm aracına dönüşmüştür. Konuyla ilgili Karadeniz bölgesinden örnek bir çalışma için bkz. Stokes (1998a, ss. 94-108; 1998b).
37. Neşet Ertaş’ın TRT ile macerası ayrı bir araştırma konusudur. Özellikle Nida Tüfekçi tarafından dejenere bulunarak bir dönem TRT’den uzak tutulan Ertaş’ın, TRT’ye sitemini içeren bir konuşması için bkz.:<https://www.youtube.com/watch?v=10eo8eS4WmU> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
38. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Haşhaş (2017). Ayrıca hangi notanın “otantik” olduğu konusunda güncel bir tartışma için bkz.:<http://www.enpolitik.com/haber/288600/haydar-haydarin-notasini-kim-yazdi.html> [Erişim Tarihi: 10.04.2019]
39. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Eke (2007). Usul ve metronom sorunları konusunda bir başka çalışma için bkz. Çelik (2017). Ayrıca kaynak kişisi bilinen eserlerin notalarının orijinal ses kayıtlarla karşılaştırıldığı bir başka çalışma için bkz. Baştepe ve Yalçın (2018).
40. Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Turunç (2016).
41. Konuyla ilgili kapsamlı bir tez çalışması için bkz. Kaplan (1991). Ayrıca diğer örnekler için bkz. Turunç (2016, ss. 383-385). Halk müziğinde anonimlik ve beste konularında bkz. Atılğan (1992); Tura (2017, ss. 75-79). Konunun telif boyutu için bkz. Kaplan (2002). Türkiye’de TRT notaları merkezli halk müziğinin, kültür politikaları ve telif hakları bağlamında incelendiği kapsamlı bir tez çalışması için bkz. Fossum (2017).
42. Diğer yandan tıpkı Osmanlı/Türk müziğinde olduğu gibi, notaya geçirilen eser, bestelendiği anın ifadesini ve tasarımını değil, notaya geçirildiği anın icrasını temsil eder (Behar, 2019, s. 110). Dolayısıyla eserlerin telif haklarının yanı sıra, notaya geçirilen eserin “sabitlenmesi” hakkı da aslında otoriteye ait değildir.
43. Bu konuda bir çalışma için bkz. Birdoğan (1992). Söz yazımı konusunda ibretlik bir başka örnek olarak, kendisi de aslen Sivaslı olan Muzaffer Sarısözen’in “Yurttan Sesler” kitabında, Sivaslı ozan Pir Sultan Abdal adının “Bir sultan aptalım” şeklinde yazılışı için bkz. Sarısözen (1952, s. 83).

Authority of notation, notation of authority: deconstruction of notation-centered official folk music in Turkey

Extended Abstract

The authority that spreads all over life is basically the legitimacy of subordination and obedience. The power, hegemony, domination and authority relations appear everywhere in the arena of the main struggle for power. In the context of music, the existence of authority exists in all fields such as music education, music performance, music research and music criticism. These areas are also built with cultural hegemony, domination and power relations. The legitimate basis of authority in the area of power ensures the obedience of those who are subject to it. Notation is the fundamental basis of authority in the field of music as a written text.

People who define the “folk” and its music with the nation state building processes establish their authority through their own legitimate grounds with this definition. In other words, the relationship between folk music and authority is constructed within the meanings and values that are imposed on the music in the name of power, as well as the discourses and performances of the individuals and institutions that define the music. However, in this process, there is a problem between the efforts of the standardization of music and the attempt to maintain the authentic characteristics of folk music: On the one hand, the idea of collecting with an ideological approach and defending the authenticity, on the other hand, standardizing and introducing it to universal values, contains contradictions within itself.

In the context of folk music, the “folk”, which is the subject of ideology, becomes a source of the aesthetics imposed by notation. Although this aesthetic is seen as reflecting the “essence of the folk” on the one hand, on the other hand it creates its own aesthetics and ideology by the metamorphosis. In this process, the notation becomes a written text that includes an ideology of the Western, modern, rational thought that is intended to be achieved through the construction of the nation state, and is accepted as an official document of how music and hence culture will be shaped. Thus, notation-centered music thought is invented.

But here, the tension between the sound/performance and the text/notation is revealed. This situation is not only seen in Ottoman/Turkish music or Turkish folk music, but also in non-Western world music cultures.

The notation-centered idea, emerged in the 19th century in the Ottoman Empire and transferred to Turkey in the 20th century, has an approach by which the music is perceived as an “object” and is “fixed” by notation. The memory-based oral transfer of traditional music has been halted by this approach, which includes a systematizing system of education and performance. This systematization process, which developed in parallel with the institutionalization and standardization activities during the early Republican period of Turkey, was built by fixing folk music on a notation-centered basis. The official collections and compilations for this systemization process, called “Turkish folk music”, provided a significant number of sources for the “rediscovery” of music, thereby creating standardized folk music through notations.

The notation utilized in the official collecting of folk music in Turkey, was initially used to conserve the compiled folk songs and later used for performance. The requirements of ethnographic study weren’t fulfilled in almost no official fieldworks. The collectors didn’t make any effort to understand “what” music means to the sources. They only transcribed the songs that they compiled into notations and took hold the power and authority related to folk music. In this respect, no official fieldwork with scientific quality has been done in Turkey for folk music, conversely the collected materials have only been “captured”. Folk music performance and education have been officially carried on until today through these notations ensued from these collectings.

The notation-centered standardization of official folk music involves contradictions, as Derrida tries to demonstrate by deconstruction. Folk music traditions in Turkey, contrary to what the notation-centered approach imposed as a homogeneous thought, are plural, various, and even conflictual with each other. Therefore, it is

necessary to interrogate the notations and the notation-centered understanding, which are the legitimate basis of official folk music authorities. As a written text, there is a necessity to rethink the ideology of the notation, as well as what the notation is “hiding” and “excluding”. In this case, “folk” and “folk music”, which are the source of the official folk music authority, should be taken into consideration in a different way from notation-centered thought. Therefore, in this article, the deconstruction of notation-centered official folk music is proposed.

Keywords

turkish folk music, folk music, ethnomusicology, authority, notation, deconstruction