

Nazariyat yakın tarihinde tümdengelimci izdüşümler: Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde yapısalcılığın izleri

Süleyman Cabir Çıplak*
Songül Karahasanoğlu**

Sorumlu Yazar:

*Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Maçka Campus, 34400, Beşiktaş, İstanbul. scabir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6860-3663>

**Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Maçka Campus, 34400, Beşiktaş, İstanbul. songul.kh@gmail.com , <http://orcid.org/0000-0003-3861-1088>

Özet

Bu çalışma esasen Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatının ele alınış biçimi ile ilgilidir. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini düşünsel anlamda inceleyecek olursak, ortaya çıktığı dönemin bir kesitidir. Bu bakımdan 1920'ler, 1930'lar ve 1940'lar Türkiye'sinin düşünsel atmosferindeki "yüksek modernist" eğilimin ve o dönemde var olan yapısalcı diyebileceğimiz fikrî şablona öncülük eden ve ilerleyen yıllarda Fransa'da dilbilim çerçevesinde teorize edilerek "yapısalcılık" olarak adlandırılacak olan eğilimlerin izlerini Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde görmek mümkündür. Bu iddia Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki kimi eğilimlerin kendilerinden sonra adı konulacak olan bir takım düşünsel eğilimlerle paralelliği nedeni ile ortaya atılan tümevarımcı ve genelgeçer olmayan bir iddidir. Kavramsal düzlemde ise Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini bir bütün olarak açıklamaya yeterli bir reçete değildir, ancak teorinin tasarlanış ve ortaya konuluş sürecinde teorisyenlerin gerek makro boyutta dünya algısını gerek müzik algısını, spesifik olarak da müzik teorisine dair algısını anlayabilmek ve anlatabilmek açısından bir perspektif sunmayı hedefler. Bu vesileyle, söz konusu yöntem etrafında tasarlanan sistemin neden ve ne şekilde tarihsel süreci görmezden gelerek Türk musiki nazariyatını salt matematik ve akustik bir uğraş haline geldiği iten sürecine ışık tutmayı hedeflediği gibi esasen söz konusu teorisyenlerin hangi motivasyonlarla Türk musiki nazariyatını yeniden yazmaya giriştiklerine dair de bir tahlil ortaya koymayı hedefler.

Anahtar kelimeler

musiki, nazariyat, arel, ezgi, uzdilek, yapısalcılık, modernleşme, postmodern

Afşar Timuçin'in varoluşçuluğa benzer bir eleştiri ve anlamlandırma yöntemi olarak gördüğü yapısalcılık (Timuçin, 2004: 385), Piaget'ye göre ise bir öğretici ya da felsefe değil, sadece bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Piaget'den akt. Kotlu, 2007: 42).

Yapısalcılık kavramı adından da anlaşılacağı üzere, yapı ile ilgilidir.

Kabaca söylersek, bu anlayışa göre yapı kendi içinde bağımsız her bir bütün için kullanabileceğimiz bir ifadedir. Her bir yapı, kendisinden daha küçük yapılardan oluşur ve aynı şekilde kendinden daha büyük yapıların birer parçasıdır. Piaget'a göre yapısalcılığın farklı bilimlerde farklı uygulamaları mevcuttur, fakat bu uygulamalar ortak olarak iki unsuru içermektedir.

Birincisi, yapıların kendi kendilerine yeterli olduğu ve yapı dışından birtakım öğelere gönderme yapma ihtiyacı olmadan kendi başına anlaşılabilirdiği, ikinci olarak da yapıların bir takım ortak özellikler içerdiğidir. Ayrıca, Piaget yapı kavramının bütünlük, dönüşüm ve özde-düzenleme şeklinde üç ana düşünceden oluştuğunu belirtmektedir (Piaget, 2007: 12-13).

Bütünlük kavramı, yapıların bu yapıyı var eden bir araya getirilmiş kümelerden farklı olduğu düşüncesidir. Bir başka ifadeyle, yapılar kendini var eden öğelerin alelade bir toplamı değil, bu öğelerin belirli bir yasaya göre bir araya geldiği bir dizgedir. (Piaget, 2007: 15-16). Dönüşüm kavramı ise yapılaşma sürecinde bütünü var eden parçaların ilk durumundan farklılaşmasıdır. Ancak, bu dönüşüm zaman boyutunda bir durumu ifade etmez. Piaget bu durumu şu şekilde örnekler: “1+1 2 eder 3, 2’yi takip eden sayıdır denilir ama bu zaman bağlamında kullanılan ifadeler zamana bağlı süreçleri ifade etmez” (Piaget, 2007: 18) ayrıca ilerleyen satırlarda geçen “tarihi ve genetiği açıklamalarında kullanmayan yapısalci kuramların ümidi, yapının zamana bağlı olamayan matematiksel veya mantıksal bir temel edinilebileceğidir” (Piaget, 2007: 18) ifadesi ise yapısalcılıkta tarihsel süreçlerin dışlanması konusuna değinmektedir. Son olarak, özde-düzenleme kavramı, yapının özündeki değişimlerin yapı dizgesinin dışına çıkamayacağı olarak tanımlanabilir, bir başka deyişle, yapı kendi içinde kapalıdır. Ek olarak, yapı bir başka yapının alt yapısı olarak daha büyük bir yapının parçası olabilir (Piaget, 2007: 18).

Yapısalcılık denilen yöntem, akım, üslup,

şablon ya da adına her ne dersek; matbaa, para ya da elektrik motoru gibi zeki bir insanın aklına bir anda düşüveren bir icat gibi değildir. Belirli bir zaman dilimi içerisinde bilim ve sanat çevrelerinde giderek artan trendlerin tanımlanmaya, bir isim konulmasına ihtiyaç duyulacak kadar belirginleşmesi ile ortaya çıkan bir düşünsel eğilim, bir analiz etme, anlama yöntemi, bir kategoridir. Yapısalcılık, adı daha sonra konulan bir akım olsa da geçmişi 19. yy. sonlarına kadar uzanır. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi’nde yapısalcılığı 19. yy. sonları ile 20. yy’ın başlarında ortaya çıkan biçimci psikoloji anlayışı ile ortaya çıktığını, daha sonra Fransız dilbilimcisi Saussure tarafından yapılan çalışmaları ile dilbilim alanında zuhur ettiğini ve sonrasında diğer toplum bilimlerine yayıldığını belirtmektedir (Hançerlioğlu, 1972: 229). Strauss’a göre de yapısalcılığın temelini oluşturan yapı kavramı tarihselliğin karşısında yer alır ve yapı zamansallık taşımaz (Hançerlioğlu, 2010: 452). Bir başka deyişle, araştırma yaparken nesnelere tarihsel süreçlerinden ziyade somut durumunu baz alarak inceleneni anlamaya ve kavramaya çalışır.

Toparlarsak, yapısalcılığın tek bir tanımı olmasa da en belirgin özellikleri olarak, kavramları yapılar bağlamında inceleyerek tarihselliğinden kopartılmış alt yapıların toplamı olup üst yapıların da parçaları olan yapılar hiyerarşisindeki bir aşama olarak görmesi denilebilir.

Arel-Ezgi-Uzdilek Teorisinde Yapısalci Göstergeler

Burada yapısalcılık ne bir ideolojik akım olarak ne de mikro düzeyde müziksel parçacıkların üretiminde kullanılan bir üslup olarak görülmelidir. Sadece bir anlama ve anlamlandırma biçimi ve

gerekli olan analiz sürecinde kullanılan bir desen, bir üslup olarak karsımıza çıkar. Bu bağlamda, iŐbu makalede yapısalcılığın Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin neresinde durduğu konusunda en baştan Arel'in musiki nazariyatını anlama ve anlatma biçimlerinde baskın olan üslup olarak var olduğu tahlilini yapabiliriz. Bu fikrin kafamızda Őekillenmesine neden olan pek çok bulguyu değerlendireceğiz. Gerek dilbilimde gerek edebiyatta kullanıldığı gibi daha k c k çaplı bir metnin analizinden ziyade, daha genel olarak Arel'in musiki kavramını ve daha da genel olarak kendini çevreleyen sosyokültürel evreni kavrama biçiminde var olduğunu düŐündüėümüz bir Őablonu ortaya koymaya çalıŐacaėız. Bu da bize Arel, Ezgi ve Uzdilek'in teorisini Őekillendirirken nasıl bir anlayıŐla yaklaŐtıėına dair fikir verecektir. Söz konusu teorisinin geleneksel musikimizi nasıl ve ne Şekilde anladığı ve anlamlandırdığı konusunda bir kılavuz iŐlevi görecektir.

İlk tespit olarak yapısalcılığın anti-tarihselci söylemini konumuz bağlamında ele alacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, müzik teorisini tarihsel bağlamından kopartılmış, salt bir değerler ve semboller bütünü olarak ele alır.

Bildiğimiz gibi ülkemizdeki geleneksel müzik kültürü, her ne kadar bilinmezlik atfedilen bir kavram olarak anlatılsa da öyle değildir. Tam aksine, bu alana dair günümüze ulaŐmıŐ hatırı sayılır bir literatür mevcuttur. Bu kaynaklar esasen edvarlar, risaleler, çeşitli kitaplardaki bölümler, nota ve güfte mecmualarıdır. Bu eserler farklı dönemlerde farklı noktalar üzerine yoėunlaŐmıŐ ve yığılarak ilerlemiŐ; yani her çalışma (her zaman

olmasa da) kendinden sonraki çalıŐmalara zemin teŐkil etmiŐtir. Bu bağlamda müzik geleneğinin, teorisinin, zevklerin kısacası her Şeyin zaman bağlamında birbirini takip eden bir akıŐ içerisinde, içinde bulunduğu dönemin koŐullarına göre Őekillenerek günümüze kadar gelen kaynakların varlığı gibi bir durum söz konusudur. Erişilemezlik ve ulaŐlamazlık iki boyutta olabilir; birincisi dil olarak geçmiş kaynakların Arapça ve Farsça gibi dillerde ya da bugün Osmanlıca tabir ettiğimiz belirli bir dönemin Türkçesi ile yazılmış olması, ikinci olarak da kaynakların çeşitli kiŐisel ya da kurumsal kütüphanelerde saklı kalması ile alakalı olabilir. Ancak günümüzde bu sıkıntıların tamamen olmasa da büyük  l de aŐılmıŐ olduğunu söyleyebiliriz, zira literatürün köŐe taŐları günümüz Türkçesine çevrilmiŐ, kütüphanelerdeki bir çok eski zaman eserine temas edilmiŐ ve bunların yine günümüz insanı tarafından ekstra bir efor sarf etmeksizin anlaşılabilir versiyonları bir çok tez, kitap ve makale tarafından literatüre katılmıŐtır.

Y zeyssel olarak bahsetmek gerekirse, sadece "İslam'ın Altın  ağı" diyebileceğimiz dönem içerisindeki musiki literatüründe El Kindi, İbn-i Sina, Farabi gibi bilginler daha çok sesin ortaya çıkışı, perdelerin tanımlanması, oransal anlamda yerlerinin tespiti gibi konular üzerinde dururlar. Onlardan yaklaŐık iki asır sonra yaşamış olan Safiyüddin Urmevi, yine perdelerin oluŐturulmasına dair etraflı kantitatif bilgiler verdikten sonra dizi parçalarının oluŐturulması, isimlendirilmesi, bir araya getirilerek dizilerin elde edilmesi gibi daha pratik konulara değinir. Onu takip eden çalıŐmalara baktığımızda zamanla anlayışın deėiŐtiėini, perdelerin yerleri, adları, nereye konumlandırılacakları gibi

konulardaki tanımların azalarak onların yerine, makamların ortaya çıkışı, seyri gibi icracının ilgi alanına yaklaşan daha da pratik konulara eğilmeye başladığını görüyoruz. Her gelenin, -imkanları dahilinde- kendinden önceki bilgilere dayanarak kendi birikimini yazmak gibi bilimsel açıdan da sağlıklı kabul edilebilecek bir yöntem izlediği de açıkça görülüyor. Ancak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in çalışmalarında asırların birikimi ile ortaya çıkmış yazılı bilgiyi kullanmak yerine musikideki sadece içinde buldukları zaman için mevcut olan durumu dikkate alarak bir açıklama ve teori geliştirilmeye çalışılmıştır. Üstelik, konu sadece bir takım matematik ve fizik hesaplarla ve var olan müzik teorileri ile ispat edilmeye çalışılmıştır.

Aralıklar konusu, anti-tarihselci yaklaşımı açığa çıkarması bakımından önemli bir noktadır. Gerek Arel gerek Ezgi gerekse Uzdilek eserlerinde aralıklara dair bilgiler verirler. Örneğin Arel, sonradan Akdoğu tarafından kitaplaştırılacak olan nazariyat ders notlarında, Ezgi ise "Nazari ve Ameli Türk musikisi" isimli eserinde aralıkları direkt olarak kesirler üzerinden tanımlamaya girişir (Akdoğu, 1991, pp. 4-6); (Ezgi, 1932: 8-11). Aynı şekilde teorinin matematiğinden sorumlu kişisi olan Uzdilek'in "İlim ve Musiki" isimli kitabında ise hesapların miktarı ve niteliği daha da derin ve kalifiye bir hal alır. Kitap, çok sayıda matematiksel bilgi içerir ve dizilerin nasıl ortaya çıktığına dair sayfalar süren hesaplar yapmıştır (Uzdilek, 1977: 16-45). Buraya kadar herşey normal diyebiliriz. Ancak, başka bir perspektiften bakacak olursak, bu hesapların tamamı Uzdilek'ten asırlar önce zaten yapılmıştı. Hatta bu tür hesapların halihazırda var olduğunu ve bu anlamda Arel-Ezgi-Uzdilek'in ortaya

neredeyse yeni bir şey koymamış olması konusundan Tura da "Türk Musikisinin Meseleleri" isimli eserinde etraflıca bahsetmektedir (Tura, 1988: 119-157).

Detaylara girecek olursak, Pythagoras, M.Ö. 6. yy'da (Benson, 2008: 149) yani Uzdilek'ten 26 asır önce bu hesapları yapmış ve ortaya koymuştu. El Kindi'nin musiki risalelerinde (Turabi, 2013: 92) 12 asır önce yine bu hesaplara rastlıyoruz. Aynı şekilde İbn-i Sina, Musiki Risaleleri'nde (Turabi, 2013: 17-47) çok daha yalın ve sade bir matematikle birçok şeyi tam 9 asır evvel hesaplamıştı. Hatta İbn-i Sina'nın tutumu modern bir bilimsel yaklaşıma çok daha yakındır; zira, İbn-i Sina, bu hesapları açıklarken, kaynak olarak antik Yunan filozoflarına açıkça referans verdikten sonra, kendi düşüncelerini belirtmiştir. Bunlar dışında Safiyüddin ve onu takip eden sayısız teorisyenin benzeri hesapları yapıldığı kaynakların sadece adlarını yazıp birkaç cümle ile bahsetmek dahi bu yazının sınırlarını aşacaktır. Ancak Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin konuya dair incelemelerinde bahsi geçen hesapların geçmişine dair istisnai birkaç durum dışında bilgi verilmemiştir. Onun yerine salt matematik ve biraz da batı müziği teorisi ile ortaya konulan kuramın ispatına çalışılması şeklinde bir durum söz konusudur. Yoğunlaştıkları konu ise bir takım kantitatif bilgiler ile doğru olduğuna peşinen hükmedilmiş bir fikrin ispatlanması çabasıdır. Özetlersek, Türk musikisi teorisini kendi kendini doğal yollardan ispat etmeye muktedir zamandan bağımsız bir yapı gibi gördüklerini söylemek yerinde olacaktır.

Mikro düzeyde ise, müziğin yine parçalar halinde ele alınan bir unsur olarak görüldüğünü, bu bağlamda müziği daha

küçük yapılardan müteşekkil bir üst yapı olarak kabul edip incelemeye aldıklarını söylemek mümkündür. Buna somut örnek olarak dizilerin beşli ve dörtlüler halinde küçük parçalar halinde ayrıştırılması, aralıkların ise koma aralığına kadar parçalayıp bunlarla ifade etmeye çalışır. Yine, tek başına ele alındığında gayet normal gibi görünen bu üslup, bu dizilere dair geçmiş referansların eksikliği itibariyle dizilerin doğal olarak kendi kendini var ettiği gibi bir anlayışın bir başka işareti olarak karşımıza çıkıyor.

Suphi Ezgi'deki makam tariflerini inceleyecek olursak makamın tanımı sadece tanımdan ibaret, herhangi bir kaynağa referans vermeksizin ve yine nereden geldiği a ıklanmaksızın ge mişsiz olarak varken, makama dair örnek eser tarihten özenle seçilmiştir. Hatta Ezgi, bu eserde sadece eseri vermez bestecisine dair kısa bir biyografi dahi ekler. Somut  rnek verecek olursak Ezgi, Rast makamını anlatırken hiçbir ön bilgi tarihsel kaynak vs. vermeden doğrudan tarife girer;  eşnileri, perde yerlerini vs. etraflıca tarif eder ve ek bilgi olarak bütün perdelerle g  r lm ş hallerine kadar verir. Ancak tarihsel kökenine dair hiçbir bilgi vermez ve Rast tanımı sanki bir matematik ya da fizik kanunuymuşçasına kesin ve net ifadelerle açıklanır. Buna karşın Rast makamına dair örnek bir eser olarak şakir Ağa'dan bir eserini koyar ve sonrasında da şakir Ağa'nın kim olduğuna dair tam bir paragraf bir açıklamada bulunur (Ezgi, 1932: 54-57). Özetle, Ezgi'nin kitabında Rast makamının tarifine ayrılan bölümde Rast makamının tarihi değil, Rast bir eser yazmış bir bestekarın kişisel tarihi çok daha önemli bir yer tutar. şu bir gerçek ki, okuyucu için açıklanan makamın ne zamandan beri var olduğu, hangi dönemlerde

nasıl kullanıldığı gibi bilgiler; örnek eserin bestecisinin nerede doğup hangi padişahın yanında ne görevde çalıştığı gibi bilgilerden çok daha önemli ve değerlidir. Kaldı ki, Ezgi'nin bunu bilmediği de düşünmüyoruz; özetle, makamların tarihsel altyapısının bilinçli olarak görmezden geldiği bir durum söz konusudur.

Direkt olarak tarihselciliğin ihmali ifadesini kullanmasa da  zt rk, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisine için "dondurulmuş" ifadesini kullanır ( zt rk, 2018c: 1780) ki, bu da yine zamansız hale getirilmiş olması, bir başka tabirle aynı tespitin farklı bir biçimde ifadesi olarak görülebilir. Tarihin ihmali konusunda bir tespit de Wright'tan gelir. Turabi'nin çevirisi ile yayınlanan ve Arel  argahının pratikte var olan  argah ile ilişkisinin incelendiği makalede Wright, Arel'in  argah makamına dair incelemesindeki tutuma dair şu tespitte bulunuyor (Wright, 2014: 84);

"Fakat Arel veya Ezgi ne bu makamın t rihi gelişimini incelemişler ne de t rihi verilerden hareketle eski halini anlamak için herhangi bir teşebbüste bulunmuşlardır. Eğer onlar, daha doğru olduğu düşünülen önceki formu restore etmeye niyetlenselerdi, işte o zaman B q' n B p' n yerine kullanıldığını bulmaları beklenirdi. Bu delil gerçekten bu makamın XVII. ve XIX. yüzyıl arasında değerini yitirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda şimdiye kadar olan teorik çalışmalar da onun repertuardaki pozisyonunu "güvenilemez" h le getirmiştir."

Bütün bunlara bakarak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in yüzlerce yıllık literatürden haberdar olmadığı sonucu çıkarılamaz elbette. Kaldı ki, teorisyenlerinin tarih konusuna kayıtsız olmadıklarını, aksine çok ilgili ve bilgili olduklarını; bilhassa da Saadeddin Arel'in şahsi olarak tarih ile çok daha ciddiyle ilgilendiğini

biliyoruz. Ancak buradaki tarih algısının müzik alanına ampirik ya da pragmatik bir katkısından söz edemeyiz. Arel'in tarihe dair ilgisi, bilgisi, merakı ve bu alanda yazdığı makalelerin içeriği, musiki kavramını incelerken takınmış oldukları yapısalcı anlayışa zeval vermez. Çünkü Arel'in tarihselcilik anlayışı mikro düzeyde teorinin kendisine doğrudan katkı sağlayacak biçimde değil, makro düzeyde batılılaşmacı ve modernleşmeci eğilimlerin bir sonucu ve birçoğu musiki üzerinden, söz konusu ultra-nasyonalist literatüre eser kazandırmaktan başka pratik bir sonucu olmayan bir anlayıştır.

Şu tespit de bulunabiliriz, Arel'de tarihselciliğin reddiyesi esasen tarihin bizzat kendisinden yararlanılarak yapılır. Tarihe atfedilen erişilemezlik ve anlaşılmazlık ile müzik teorisi alanına etki etmesinin önüne geçilir. Örneğin, sadece birkaç yüzyıl geriye bakarak birçok tartışmalı konu sonlandırılabilirken, bundan altı bin sene evvel yaşamış ve bugün dahi hakkında çok az şey bilinen Sümer medeniyetinin Türklüğü gibi akli zorlayan konularda tarihe referans verildiğini, bazı kavramların direkt olarak Sümer'e atfedilebildiğini görüyoruz. Ancak öteki taraftan, geçen yüzyıl ile Sümerler arasındaki binlerce sene ne olup bittiğine dair çok daha kullanışlı ve doğrudan ilişkili olan bilginin hak ettiği itibarı görmediğini görüyoruz çünkü bu dönem kayıp olarak niteleniyor. Musiki Mecmuası'nda yayınlanan "Türk musikisinin Tarihine Dair" isimli başyazısında Arel şu ifade ile giriş yapmaktadır "Türk musikisinin muazzam bir tarihi var, fakat tarihi yok!", ardından da şu ifadeler yer alır: "Sümer Türkleriyle Osmanlı Türkleri arasında geçen uzun fasılaya gelince, bu konuyu karanlığın içine hiç olmazsa bir kandil

ışığı sokabilecek durumda değiliz" (Arel, 1948a: 4). Yazıda Türk musikisinin altmış asırlık bir tarihi olduğundan bahseder oysa ki nazariyat incelemesi için altmış değil, altı asırlık kısım bile yeterliydi.

Yalçın Tura ise Türk musikisinin Meseleleri isimli eserinde, Arel'in teorisindeki anti-tarihselciliğin sebebi olarak iddialarına tarihten bir kanıt bulamamasını gösterir. Tura, Arel'in 24'lü sistemine Şeyh Mahbub Risalesi'ndeki "bir düzen dahi vardır 24 perdedir" ifadesi gibi bir ifadeden başka bir dayanak bulamasını sert bir üslupta eleştirir (Tura, 1988: 145-146). Bu tespit önemlidir zira her ne kadar kendi teorilerini oluştururken tarihe referans vermekten kaçınılsalar da kimi polemiklerde tarihe referans istemelerinden söz ediyoruz. Somutlaştıracak olursak, Salih Murad Uzdilek Türk Musikisi Dergisi'nin Nisan 1948 tarihli 6. sayısında direkt isim vererek Ekrem Karadeniz'in eleştirel yazılarına topluca cevap vermektedir. Uzdilek'in cevabındaki şu bölüm dikkate değerdir (Sarı, 2007: web);

"Kırk (40) aralıklı dizi sizin veya hocanızın icadı mı, yoksa Türk musikisinde eskiden beri bu 41'lik dizi kullanılıyor mu? Eğer böyle ise hangi eserlerde bu diziyi bulabilirsiniz? Bu diziyi veren en eski eser kimindir? Tarihi kaçtır?"

Esasen sorulması doğru ve bilimsel açıdan gayet sağlıklı olan bu sorunun aynısını Çargah makamı için, hatta daha da az bir değişiklikte direkt metinde geçen 41 sayısını 24 yaparak kendi kendilerine de sorabilirlerdi.

Toparlarsak, mesele musikinin bir tarihinin ya da tarihsel kaynaklarının olmaması değil. Söz konusu tarihin soyutlaştırılarak erişilemez bir nitelik

kazandırılması ile, kasıtlı olarak değinilmemesi gibi bir anlayış söz konusudur. Genel olarak söylemin alt metnine baktığımız zaman iki konu net bir biçimde göze çarpar. Birincisi, bu tarihsellik ile mikro düzeyde teori alanına direkt katkısı olacak bir bilginin peşinde olunmadığı görülmektedir. şöyle ki, bilhassa Selçuklu ve Osmanlı döneminde yazılmış olan birçok kitap, risale ve edvar vardır. İçin müziksel kısmı ile daha ilgili olan Arel ve Ezgi'nin bunlardan haberdar olmaması söz konusu bile değil. Hatta Arel, hiçbirinden haberdar değilse dahi, en azından Kantemiroğlu'na atfedilen kitaptan haberdar olmalı idi. Zira, Kantemiroğlu'na atfedilen meşhur kitabının orijinal nüshalarından birinin Arel'in kütüphanesinde (Gökçen, 2007: 9). Arel'in kişisel alanına girip çıkma ehliyeti olan gözde bir  ğrencisi ve aynı zamanda fikirlerinin yılmaz bir savunucusu olan Yılmaz  ztuna'dan (1990: 71), Kantemiroğlu'na atfedilen el yazmasının bir nüshasının Arel'in kütüphanesinde olduğunu teyit edebiliyoruz. Ek olarak, aynı paragrafta geçen "Türk musiki üzerine yazılış Arapça, Farsça, Türkçe yazmaların el yazısı istinsah edilmiş kopyaları mevcuttur" ifadesi de sadece Kantemiroğlu'na atfedilen kitap değil, Arel'in kütüphanesine çok daha fazla eserin olduğunu teyit etmektedir ve geçmiş kaynaklardan haberdar olmama ihtimali olmadığını, daha çok bunların ihmal edildiği gibi bir tutumu bize göstermektedir.

Diğer Yapısalcı  ğeler

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki diğer yapısalcı öğelere bakacak olursak da bir yumak halinde birbiri içine geçmiş olarak bulmak mümkündür. Bu teoride yapı ve bütün ilişkisi önemli bir yer tutar. Somut

Örneklere geçmeden önce, yapı ve bütün ilişkisini bir metaforla açıklamak yerinde olacaktır. Girişte de bahsettiğimiz  zre, her yapı kendinden daha küçük yapılardan oluşur ve kendinden daha büyük bir yapının da parçasıdır. Yani, her yapı ne baş ne de sondur ve hiyerarşik olarak sonsuz büyük ve sonsuz küçük arasında herhangi bir nokta olarak kabul edilebilir. Buna askeri hiyerarşiden bir örnek verirsek (her ne kadar bütün parça ilişkisi olmasa da sadece sıralama açısından düşünün) bir subay kendinden ast herkesin komutanıdır ve kendinden üst herkes de onun komutanıdır. Yani, siz bir r tbeyi mercek altına alırsanız teğmen ve yüzbaşı için ast ve üst kavramları belirli rütbeler için ortak iken ( rneğin onbaşı hepsinin astı, general hepsinin üstü iken) belirli rütbeler için ( rneğin  steğmen) kimin alt kimin üst olduğu görecelidir. Yapılar arasındaki hiyerarşiyi de buna benzer yukarıdan aşağı bir skala gibi d ş n rsak, Arel'in Türk musikisini bir yapı olarak skalanın neresine konumlandırđını anlayabilmek için konuya biraz daha uzaktan bakabilmek gereklidir. Bu noktada yapısalcılıktaki bütün parça ilişkisinin için bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki yapısalcı eğilimlerin bir diğer tezahürü olarak, inceledikleri konuyu bir yapı olarak daha büyük bir yapının alt yapısı biçiminde görme eğilimlerinden söz edilebilir. Burada kastettiğimiz Şey tam olarak Őudur; Arel'e göre Türk musikisi, esasen batı müziğini, hatta onu da kapsayan bir bütünün, yeni "yüksek medeniyet" musikisinin bir parçası olabilecek -ya da olması umut edilen- bir alt yapısıdır. Arel'in "Niçin Türk Musikisine Tarafım" isimli makalesinde lafı hiç dolaştırmadan, direkt olarak söylediği "Batı musikisini

sevdiğim için Türk musikisini severim” (Arel, 1949: 3) ifadesi bu tespiti açıkça doğrulamaktadır. Bu noktada “o dönem zaten resmi görüş olan herhangi bir batılılaşma pratiği ile arasında ne fark var” sorusu sorulabilir, doğru bir sorudur da. Lakin, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin yapmak istediği şey bir Donizetti Paşa tecrübesinden çok farklıdır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, Türk musikisini batı müziği ile ikame etmeye çalışmaz; ya da Gökalp ve fikirdaşlarının savunduğu gibi biraz oradan biraz buradan alınmış melez bir türle de ikame etmeye çalışmaz. Onun yerine Türk musikisinin o anki mevcut durumunun, herhangi bir dışsal müdahale olmaksızın tamamen kendi içsel dinamikleri ile batı müziğinin bir bileşeni haline gelmesini sağlamayı hedefler. Türk musikisinin batı yönünde evrilmesini sağlayacak olan temel unsurları Türk musiki nazariyesinin tam da kalbine özenle yerleştirerek farklı bir strateji ortaya koymuştur. Nicel olarak göze çarpmayan ancak zaman içerisinde nitel anlamda büyük değişikliklere yol açacak ve sonuçları belki yüz sene sonra ortaya çıkacak olan bir gelecek projeksiyonundan söz ediyoruz. Bu bakımdan, varlıkların içsel dinamiklerindeki dönüşümleri yöneterek onları değiştirebileceklerini, yani dönüştürülmek istenen nesnenin bütün olarak dönüşüm yerine yapısındaki dizilimin dönüştürülerek, nesnenin de kendi kendisini dönüştürmesi biçiminde bir tasarıdan söz edebiliriz. Ya da bir metafor olarak guguk kuşlarının çoğalma stratejisinden örnek verebiliriz. Bir çeşit “kuluçka paraziti”¹ olan guguk kuşları, yumurtalarını başka kuşların yuvalarına bırakırlar (Croston & Hauber, 2010). Yumurtadan çıkan yavrular ise diğer kuşun yavrularından daha hızlı gelişir ve sonra o kuşun yavrularını (yani yuvanın

gerçek sahiplerini) yuvadan atarak o yuvayı kendi yuvası haline getirir. Belki de Arel’in Türk musikisini nasıl dönüştüreceğine dair stratejisini en güzel bu şekilde özetleyebiliriz.

Genelleştirecek olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin Türk musikisine vermek istediği şekil, esasen onu bir alt yapı olarak batı müziğinin bileşeni haline getirecek olan özde dönüşümleri yerine getirme çabasından başka birşey değildir. Bunu da Pieget’in yapısalcılığın ortak düşünceleri arasında saydığı “özde düzenleme ve dönüşümler” anlayışları çerçevesinde değerlendirebiliriz (2007: 15-18).

Bir başka ifadeyle, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin nihai hedefinin esasen Türk musikisinin ortaya koymaktan ya da kendi dinamikleri ile ilerletmekten çok, batı musiki çatısı altına dahil edebilmek için çizilen uzun vadeli bir yol olduğu yargısında bulunabiliriz. Teorisinin geneline bakacak olursak aynı şekilde bir tespitten çok bir temennidir. Bu konuyu açacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde nazariyata dair tarihsel sürecin bir şekilde görmezden gelindiği konusuna yukarıda etraflıca değindik. Bu içsellik ve kendi öz yasalarını ortaya koyma çabasının, batı müziğinin bir parçasını oluşturma çabasına dair tek gösterge, sadece bir makaleden ibaret değil elbetteki. Çargah makamının ana dizi olduğu iddiasından bahsedebiliriz örneğin.

Öncelikle, “ana dizi kavramının gerçekten musikimizin bir sorunu olup olmadığı” ilk soru olarak karşımızda durur. Kendi tarihselliği içinde farklı zamanlarda bir ana diziye ihtiyaç duyan kimi modern öncesi teorisyenlerden söz

edebiliriz, ancak do majör dizisinin ana dizi olarak varlığına rastlamadığımız gibi, ana dizinin Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde olduğu kadar gündem işgal eden bir konu olduğunu da söylemek zordur. şu bir gerçek ki, ana dizi kavramına bu derece önem atfedilmesi Türk musikisi için yapay bir meseledir. Bu tutum, sadece ve sadece batılı müzik teorileri ile kurulması planlanan bağın tesisi için suni olarak öne çıkarılan bir konu olmanın yanı sıra ana dizi üzerinden diğer bütün ses kümeleri ile kurulması planlanan hiyerarşik bir ilişkinin de göstergesidir. Makamların sıralamasından tutun da² makamın önemli ve tanımlayıcı bir diğer bileşeni olarak seyir kavramının hak ettiğinden daha geri bir yere atılarak dizinin ön plana çıktığı makam konseptini dahi bu bağamda görmek mümkündür. Kaldı ki, geçmişte makam-avaze-şube-terkib gibi farklı seviyelerde işlenen müziksel şablonların tamamının makam adı altında incelendiğini ve şed makam kavramı ile de konunun tümden anlaşılması zor bir yere doğru gtrldğun söyleyebiliriz. Hatta şed makam kavramının tamamı da bu kapsamda okunabilir.

argah makamının ana dizi olarak kabul ettirilmesiabasınagelinceyine onoktada birtakım hesaplar arasında bilimsel ya da daha genel olarak rasyonelite gibi pazarlanan, ancak özünde pek bir rasyonellik barındırmayan ve tamamen inançlardan ve n yargılardan müteşekkil aynı zamanda da tümdengelimci olan bir anlayış söz konusudur. Öncelikle, bilimsel bir bilginin ortaya çıkabilmesi için bulunan bulgular arasında ortak bir durumun tespit edilerek belirli bir üst katmana doğru genellenmesi hipotez kurma yöntemlerinin temelidir. Ancak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki argah konusunda, peşin olarak doğru

olduğu hükmedilen bir yargıya dayanak arama yoluna gidildiği ortadadır. Çünkü Arel'in genel ultra nasyonalist temayülü içerisinde böyle bir yargıda bulunma ve tümdengelimci ispat mekanizmalarını devreye sokması için pek çok gerekçe vardır. BugerekelerinmikrodzeydeTrk musikisine batı müziğinin ana dizisinin dikte edilmesi olduğu net bir biçimde ortadadır ve amaç bir üst katmanında Türk musikisinin batı müziğinin bir alt dalı haline gelebilmesidir. Esasen bu da yukarıda örneğini verdiğimiz rütbelere dair hiyerarşideki nihai nokta değildir. Müziğin st katmanında kültür alanını, onun üst katmanında millet alanını görürüz. Bir başka deyişle, Türk kültürünün batı kültürü içerisinde bir yapı haline getirilmesi ve Türk milletinin batı milletleri içerisinde bir yapı haline getirilmesine kadar yolu olan tepeden aşağı bir kurgudur. Toparlarsak, yukarıdan bir ağaç gibi dallanarak aşağı inen bir yapıdan; biraz garip duyulsa da en tepede batı medeniyeti, en altta koma aralıklarının olduğu ve her katmanın bir üsttekinin yapı taşı olduğu bir yapılar silsilesinden söz ediyoruz.

Burada atlanmaması gereken bir diğer önemli konu ise aralıkları komaya kadar parçalarken, tam sayılara yuvarlanmak için hesap hataları yapılmasıdır. Bu hatalar hem bir tam ses içerisinde perde yerlerinin tespitini zorlaştırdığı ya da en azından pratikteki uygulamalarla çeliştiği gibi, makro boyutta daha genel aralıklarda da sıkıntılara neden olur. Bir koma için küçük olan bu fark, komalar peş peşe eklenince, bir oktavin ya da geleneksel olarak isimlendirme gereği duyduğumuz iki oktavlık aralığın bir ucundan diğer ucuna gidildiğinde ciddi bir sapmaya neden olur. Bu durum Arel'in ve Ezgi'nin gözünden kasa dahi

Uzdilek'in gözünden kaçmasına imkân yoktur. Ancak farklı bir perspektiften bakınca bu hesap hataları, küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir, yani dönüşüm geçirirken nesnelere kendi özelliklerini yitirerek bir üst nesnenin bir parçası haline gelir, bir koma bir tam sese ya da bir oktava eriştiğinde artık o koma değildir. Yani, bir komadaki hesap hatası tam sese tamamlanırken ya da tam sesteki hesap hatası bir çeşniyi oluştururken kısacası elimizdeki yapı bir üst yapıyı oluştururken artık başka bir şeydir. Kaldı ki yukarıda da belirttiğimiz üzere, bütünü kendisini var eden parçaların toplamı olmasından ziyade belirli bir kurala göre bir araya gelerek bir üst varlığı oluşturması sebebiyle dizilim esnasında ortaya çıkan hatalar rahatlıkla es geçilebilir. Böylece, teori matematiksel anlamda çözülmesi imkânsız teknik problemlerin de temeli atılmış olsa da kendi içinde uyum ve çelişkileri ile birlikte bir üst yapının parçaları olarak görülen ve kurgulanan bir müzik teorisi modelinden söz ediyoruz. Bu bağlamda, Arel'in parçaları incelerken de parçalara odaklanmak yerine bütüne odaklandığı; küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir ve sadece küçük yapıların birbirine eklenmesi olarak düşünülmemelidir. Bu durumu da Piaget'in deyişiyle "bütünü, onu oluşturan teknik öğelere indirgeyen atomik eğilime olan itirazı" (Piaget, 2007: 12) bağlamında düşünmek mümkündür. Hatta Piaget'in bütünlük kavramını incelerken bir yöntem olarak insanoğlunun standart algılama biçiminde de var olan basitten karmaşığa doğru giden yol yerine bütünü esas alıp parçalara doğru inildiği bir yöntemden bahseder. (Piaget, 2007: 15) Yani, en

temelde yatan bütün ve parçaların ayrılığı konusundan hareketle, parçaları anlamak için bütünden aşağı doğru inilen bir yaklaşımdan söz ediyor ki bu da Arel'deki tümdengelimcilik olarak tanımladığımız tutuma karşılık geldiğini görmek zor değil.

İdeolojik Boyut

Bu yapısalcı tutumda Arel ve diğer teorisyenlerin; hatta onları çevreleyen diğer insanların dünya görüşleri ve inandıkları değerler en etkili unsurdur. Sebepleri üzerine pek çok spekülasyonda bulunulabilir. Ancak burada asıl önemli konu, kendi kendini var ve ispat edebilen yapıların öznel iddialara nesnel birer kılıf bulmak için yarattığı kullanışlılıktır. Yapısalcılarının, yapı içerisindeki bilincin ve özneliğin rolünü indirgemesinin sonucu olarak ortaya çıkan "öznenin ölümü"³ (Schrift, 2006: 279) kavramından söz edebiliriz. Kaldı ki, bir yapı olarak zamansız ve öznesiz olarak tasarlanan bir ifade, tıpkı bir matematik formülü ya da fizik kuralı türünde bir hakikat havasına bürünebilir. Üstelik, kendi kendini ispat edebilme kabiliyetine sahip olan bu kara kutu olma hali, ona karşı geliştirilecek olan itirazlara karşı da dayanıklılık kazandırıyordu. Bu da iktidarı ya da onun hâkim ideolojisini arkasına alarak inandıkları fikirlerini meşrulaştırabilecek bir söylem geliştirmelerine imkan sağlıyordu.

Baktığımız zaman, Arel teorisinin yaygınlaşmasındaki en önemli etmen, bu teorisinin içine itildiği "serbest piyasada hayatta kalma" mecburiyetiydi. Bildiğimiz gibi Türk musikisi üzerine var olan literatürün genelinde devletin hangi tür müziği koruyup kolladığı, hangi dönemde hangi müziğin devletin koridorlarında yankılanıp hangisinin

dışlandığı; kısacası müzik alanında birçok şeyin belirleyicisinin devlet olduğu bir durum görüyoruz. Bahsettiğimiz, o zaman için yeni bir durum değildi. Özellikle de Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi musiki tarihi de yine bu perspektif etrafında işlenir ve devlet burada mutlak belirleyici olarak karşımızdadır. Ancak Avrupa'dan ve Amerika'dan dünyaya birkaç yüzyıldır yayılan kapitalizm, devletin rolünü ayrı bir yere koyarak özel girişimlere çok daha fazla g c yüklenmesine dayalıydı ve bu haliyle bizdeki geleneksel düzenden oldukça farklıydı. Özellikle de baskın olan Anglosakson kültürde, devlet bambaşka bir yerdedi ve özel girişim sistemin çekirdeği idi⁴. Bu bağlamda, Türk musikisi için yaşanan en dramatik süreç belki de başına gelen en büyük şanstı ve bunu bir şekilde değerlendirebilen belki de tek ekol ise Arel ve  vresiydi. Bahsettiğimiz şans, Türk musikisinin bir bütün olarak devlet sisteminin dışına itilmesidir. Esasen Türk musikisine devlet desteğinin kesilmesi ona bir ölüm kalım savaşı dayatıyordu. Bu dönemde Arel ve  vresindeki bir avuç insan ise bilerek ya da bilmeyerek hiçbir kurumun sponsorluğuna ihtiyaç duymayan bir ekol var etmek ve bunu yaymak gibi liberal sayılabilecek bir tutum içerisine girdiler; daha doğrusu itildiler. Arel ve  vresinin tamamen kendi maddi imkanlarıyla, kendi dergilerini ve eğitim sistemlerini⁵ kurup ürettikleri bilgileri yaygınlaştırmaya çalışmaları, onları bağımsız kıldı. Kaldı ki bu durum esasen büyük kişisel fedakarlıkların ürünüydü. İlerleyen yıllarda rüzgar başka yönden esip ortam ferahladığında; Arel-Ezgi-Uzdilek cenahındaki bilimselliği tartışılır olsa da sistematik olan bilgi, literatür ve pratik birikim, bu teorinin bu alanda deyim yerindeyse tekel haline gelmesi ile sonuçlandı. Belki de bu tespit, birçok

güncel çaba için de bir rehber içeriyor: biz bir kuruma ya da genel olarak politik sisteme hangi müziği kabul ettirirsek ettirelim, neyin gidip neyin kalacağına tabanda dinleyici ve onları etkileme gücüne sahip olan  nc  kesimler karar verir. Bir akım ya da bir tarz, tabanı ne kadar kendine  ekebilirse varlığını devam ettirebilme şansı da o kadar yüksek olur. Resmi görüş tarafından desteklenmek birtakım imkanları kullanabilme açısından avantajlar sağlasa da hiçbir şeyi garanti edemez, kaldı ki politik atmosfer doğası gereği değerşkendir. Hakim ideolojiyi arkasına alarak öznelliklere nesnel bir kılıf giydirme çabasına az sonra değineceğiz. Öztürk, bu konuda Arel'in aynı zamanda bir avukat olmasının, inandığı görüşleri savunma konusunda tutarlı bir retorik geliştirmesinde farklı bir kabiliyeti olduğuna dair enteresan bir tespitte bulunur ( zt rk, 2018b: 1856).

Bildiğimiz gibi Saadeddin Arel, koyu bir Türk milliyetçisi idi ve milliyetçilik anlamında Ziya Gökalp'in düşüncelerinin büyük bölümünü paylaşıyordu. Türk ulusunun inşasından, batı medeniyetinin menzil kabul edilmesine kadar birçok konuda Gökalp ile ortaklaşır. Ayas da Arel'in öğrencilerinden Yılmaz  ztuna'nın Arel ile ilgili yazdığı kitapta Arel'in G kalp liliğini "şüphe kalmayacak şekilde" tarif ettiğini vurgular (Ayas, 2014, 229). Ayas her ikisinin de gelenekte var olan müziğin ancak batı teknikleri ile işlendikten sonra bir anlam bir değer ihtiva edeceği yönündeki görüşleri bakımından da ortak bir yönlerinin olduğunu belirtir (Ayas, 2014, 229).

Ancak bazı noktalarda Arel ile Gökalp arasında  z mlenemeyecek çelişkiler vardır. Arel'in, Gökalp ile ters düştüğü

esas konu, yeni Türk musikisinin oluşturulma süreci ile ilgilidir. Yeri gelmişken bir hususu vurgulamak gereklidir; halk arasında çalınan ve söylenen müzikal materyalin hakiki Türk musikisi, diğerinin Arap, Acem vs. olduğu tahlili ve çözüm olarak halk musikisinin batı müziği teorisi ve tekniği ile harmanlanması formülü genelde Ziya Gökalp'e atfedilse de bu fikir Ziya Gökalp'ten birkaç yıl önce Necip Asım⁶ tarafından dillendirilecektir. Türk Yurdu dergisinin 1918 yılında yayınlanan bir sayısındaki "Dilimiz, Musikimiz" başlıklı makalesinde bu fikri açıkça dile getirmektedir (Behar, 2008: 272). Kaldı ki bu fikir ne Ziya Gökalp'in ne de Necip Asım'ın telifindedir. Konuyla ilgili olarak Bülent Aksoy, Yusuf Akçura'dan yaptığı bir aktarımda bu modelin Macarların kendi milli musikilerini oluştururken kullandıkları yöntem olduğundan bahsediyor (Aksoy, 2008: 141-143). Toparlarsak bu formül, o dönemin Macar milli müzik politikasının Türkiye'ye uyarlamasından başka bir şey değildir.

Fazla dağılmadan asıl konumuza geri dönersek, halk ezgilerinin batı müziği ile harmanlanmasından yeni bir müzik türünün icadı fikrinin o dönemlerdeki başlıca muhatabı olarak Ziya Gökalp'i görüyoruz. Bu fikre göre halk arasında var olan müzik, Türk'ün öz müziği iken İstanbul merkezli olarak gelişen müzik Arap, Acem ve Bizans kırması, Türk'e ait olmayan ve yavaşlayan bir müziktir (Gökalp, 1923: 131). Burada Ziya Gökalp'in ve bu fikri savunan çevrelerin gerçek amacının ne olduğuna dair pek çok spekülasyonda bulunabilir, ancak temel amacının müzik ile ilgili olmaktan çok, "müziğin araçsallaştığı bir kültürel dönüşüm" olduğu konusunda aşağı yukarı herkes hemfikirdir. Kaldı ki Gökalp gibi

müzik bilimiyle hatta daha genel olarak müzikle bilinen bir ilgisi olmayan bir entelektüelin bu anlamda ortaya bir söylem koyması dahi tek başına bu tespitin destekleyicisidir. Bu anlamda Arel ve Gökalp'in "çok sesli milli musiki" fikrini zımnen de olsa paylaştığını söyleyebiliriz. Çünkü, Arel'e göre de çok seslilik tek seslilikten üstündü ve Arel bunu çeşitli vesilelerle dile getirdi. Örneğin, Musiki Mecmuasında yayınlanan yazılarına bakılabilir. Somut örnek verecek olursak Arel'in "Niçin Türk musikisine Taraftarım" isimli makalesi iyi bir seçim olacaktır zira yazıda geçen şu ifadeler dikkat çekicidir (Arel, 1949: 3-5);

"Türk musikisinin en güzel ve en değerli parçalarını mazide değil, polifonik olarak istikbalde arayınız. Bu musiki bizi Batı sanatından on defa daha ileriye götüreceği için on kat medenidir. Yine bu musiki Batı sanatının bütün unsurlarını fazlasıyla muhtevası olduğu için isteyenler Türk musikisinin içindeki o unsurlarla iktifa edebilirler."

Burada birkaç çıkarıma birden denk geliyoruz. Her ne kadar Türk musikisinin batı müziğinden daha fazla bir potansiyel taşıdığını belirtiyorsa da bu potansiyelin pratiğe geçirilmesi için tek reçete olarak çoksesliliği görüyor. Bu durum da Türk musikisinin esasen batı müziği ile aynı aşamalardan geçerek ondan daha medeni bir müzik haline gelmesi gibi bir çıkarıma neden oluyor. Bu durum da çelişik olarak batı müziğinin mevcut durumda Türk musikisinden üstünlüğünü kabul anlamı taşıyor esasında. İlerleyen paragraflarda geçen şu ifade ise bu iddiamızı destekler (Arel, 1949: 3-5);

"Tek sesli Türk musikisi parçalarına kaygısız kalmayan ecnebilerin polifonik bir hava içinde iştecekleri Türk musikisi parçalarından yüz çevirmeleri kabil midir?"

Ama Arel’de Gökalp’ten farklı olarak varılması gereken nokta geleneksel ses sistemi ve makam yapısından kopmadan çok sesli Türk musikisine giden bir yol yaratmaktı. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu esasen Türk musikisinin özünü koruyarak modernleşmesi ya da batılılaşması değil, “Türk musikisinin başka bir Őeye ihtiyaç duymadan kendi kendini batılılaştırması” biçiminde bir strateji idi. Daha uzun vadede Şu an tek sesli ve “geri” olan Türk musikisinin geliŐerek batı müziğinin “seviyesine” kadar ilerleyeceğini, geliŐeceęini düŐünmekteydi.

Arel’in, Musiki Mecmuasının birinci sayısındaki “Türk Musikisi Nasıl İlerler” (Arel, 1948) isimli makalesinde öncelikle Türk musikisinin neden ilerlemeye⁷ ihtiyaç olduğunu etraflıca anlattıktan sonra Türk musikisini ve batı müziğini iyi bilen bestecilerin yetiŐmesini  z m  nerisi olarak sunar. Başka kültürleri ya da daha spesifik olacak olursak Türk musikisi dıŐındaki müzik kültürlerini bilmenin aslı alana katkısı olacağı yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, Türk musikisini çok iyi bilen bestecilerin Türk musikisini neden ilerletemediği ya da Türk musikisi ile birlikte Meksika, Endonezya ya da  in müziğini değil de ısrarla batı yüksek kültür müziğini iyi bilen bestecilerin ilerletebileceği konusu da batı ile girilen hiyerarŐik bir üst ast iliŐkisinin ve esasen onun bir parçası, bir alt dalı olma olabilme arzusunun bir göstergesi olarak karşımızda durur.

Burada iŐlediğimiz konuyu toparlayacak olursak, matematiksel bir kara kutu Arel-Ezgi-Uzdilek’e hakim ideolojiyi arkalarına alarak ortaya koydukları tasarımda var olan “ilmi hakikatlerle” çelişik durumunu “fenni hakikatlerle”

uyumlu havası vererek gizleyebilme imkanı verir. Yani, nasıl ki geliŐtirdikleri teoriyi matematiksel ve akustik gerçeklerle gerek lendirme konusunda kendi kendini ispat edebilen bir yapı geliŐtiriyorlarsa, sosyal anlamda da hakim otoriteyi dahi pas geçerek söz konusu otoritenin aslı ideolojisini bir hakikat olarak arkasına alarak geliŐtirdikleri yapı ile sistemlerini o cepheye karşı da sağlamlaştırma yoluna gidiyorlardı. Bu tam olarak Foucault’nun nesnellığın mümkün olmadığını ve nesnellik iddiasının iktidarın bir meŐrulaştırma gereci olması yaklaşımina örnek teŐkil eder (Çelebi, 2005: 516). Bu haliyle Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi bilerek ya da bilmeyerek, resmi görüş olma çabasının da ötesine geçerek geleceğin resmi görüŐü olmaya oynuyordu.

SomatlaŐtıracak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin günümüzde Türk musikisi öğretimindeki tekel olma durumu ne teorilerindeki içsel dinamiklerle ne fiziksel ya da matematiksel tutarlılıkla ne doğallıkla ne de çok sesliliğe müsait olmakla ilgilidir. Arel ve çevresinin tasarladığı kendi içinde kapalı kutu olan ve zamansızlıkla donatılmış model, gücünü otoriteden almaya aday bir hakikat tasarımı ile birlikte modern ve sistematik bir dil ile yayınlar yaparak konu ile ilgili -gerek icracı gerek teorisyen-  nc  kesimler arasında taraftar buldu. Zamanla söz konusu  nc  kesimlerden, onların etki alanındaki kesimlere doğru geniŐledi. Resmi yasaklar rüzgarının sona ermesi ile de bu süreçte oluŐturdukları birikim sayesinde modern dönem yazılı literatür ve eğitim alanlarında tekel olarak Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini görüyoruz. Bu tekelin kırılması ile postmodern ya da modern sonrası dediğimiz durumun

baskınlaşmaya başladığı döneme nasip olacaktır.

Modernden Sonrasına

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, ortaya koyduğu yapısalcı pratik ve inceleme biçimiyle kendisinden sonraki neredeyse bütün teorik çalışmaları etkilemiştir. Hatta, bu teorideki bu üslup, sadece kendi takipçilerini ve taraftarlarını değil, kendisine alternatif olarak ortaya sürülecek olan teorilerde dahi⁸ görülebilir. Ancak, Arel'in devamları diyebileceğimiz nazariyatçılar, kuşkusuz bu teorinin yayılmasında kilit bir rol üstlenmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek'in devamlarından kasıt şahıslar değil yazılı çalışmalardır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi kendisinden sonraki birçok müzik bilimci ve eğitimci tarafından aynen kullanılacaktır. Ayrıca tasarlanan yapısal modelin bir sonucu olarak da yine geçmişin ta kendisini anlattığı gibi büyük bir yanlgı ile ancak geçmişle irtibatsız tek başına bir kavram olarak defaten baştan alınarak anlatılacak ve aktarılacaktır. Hatta, bu eserlerin birçoğunda anlatılanlar sadece Arel-Ezgi-Uzdilek teorisine ait birer yaklaşım olarak değil bir çeşit doğa kanunu ya da kendiliğinden var olan bir kavram muamelesi görür. Bu durum, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin baskın hatta tekel haline gelmesinde belki de en önemli unsurlardan bir diğeri olmuştur.

Ancak teori yazımında birkaç onyıllık dönemi atlayıp Yakup Fikret Kutluğ'a geldiğimizde konunun başka bir boyuta taşındığını görüyoruz. Öncelikle Kutluğ, esasen Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden geliyordu ve o ekolün bütün önyargılarıyla donanmıştı. Hatta konuyu işleyiş tarzı olarak Arel-Ezgi-Uzdilek'in üslubunu kırmadığını Çargah makamının

ilk işlenecek makam olması (Kutluğ, 2000: 145-150), Arel-Ezgi-Uzdilek'in Çargah makamı kullanımını mazur göstermesi⁹ ya da şed makamlar (Kutluğ, 2000: 435-498) gibi sayısız tema ve bulgu ile örnekleyebileceğimiz biçimde görüyoruz. Ancak konuyu yapısalcı bir bakışla tahlil ettiğini söylemek zordur. Öncelikle nazariyata dair bilgileri modern öncesine dair bilinen neredeyse bütün belli başlı teorisyenlerin tarifleri ile etraflı bir biçimde ele almış, modern dönemde ise sadece Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini değil Rauf Yekta ve Ekrem Karadeniz gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla bir arada sunmuştur. Hatta bazı yerlerde, farklı modern ve modern öncesi tarifleri bir araya getirmenin yanı sıra kendi görüşlerine "kendi görüşümüz" diye şerh koyarak yargıya varma kısmını okuyucuya bırakmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden gelen literatürde dahi ortaya çıkan bu üslup farkı, kitabın şekillendiği ve yazıldığı dönem itibariyle birtakım paradigmanın değiştiğinin açık işaretidir. Çünkü bu döneme geldiğimizde Tanzimat'tan bugüne kadar gelen batı doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-alaturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz; artık musikinin bir yapı olarak kendi kendini var etmesi gibi bir fikre zemin arayışına da gerek olmayan bir dönemin geldiğinin söz konusudur. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Çünkü, müziğe batılı (hatta herhangi başka) bir şekil vermeye çalışan bir politik sistemden söz edemediğimiz bu dönemde batı müziği teorisi ile uzlaşma alanı arayan izahatçı ve savunmacı üslubun ortadan kalkıp, daha ziyade elde kalana dair teorik söylemlerin ortaya atıldığı modern sonrası (Postmodern) bir dönemden söz edebiliriz.

Sonuç

Toparlayacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, her ne kadar yapısalcılık kavramının düşünsel anlamda isimlendirilip deklere edildiği 20 yy. ortalarından daha önce faal olsalar da esasen yapısalcılığın dayandığı düşünsel öğelerden beslenmiş olmaları sebebiyle bu şablonları ortaya koydukları teorideki bazı nüansları inceleyerek yakalamak mümkündür. Peki bu tespit bizi nereye götürür? Bu tespit, makam kavramına dair özellikle şu an faal olan nesillerin kafasında oluşan kimi imgelerin ve şartlanmaların esasen birkaç teorisyenin doğru olduğuna inandıkları ve birçoğu ideolojik olan değerler doğrultusunda tasarladıkları kendi kendini ispat edebilen bir modelden ibaret olduğunu anlaması için; geçmişten gelen bir bilginin geçmişle bağının koparılarak bir başlangıç noktası konulmaya çalışmasından, hatta bir gelenek icadından¹⁰ ibaret olduğunu anlamak için gereken zihinsel sorgulamalara kapı aralar. Çünkü Arel, Ezgi ve Uzdilek'in tarihsel bağlamından koparıp zamandan bağımsız salt matematiksel bir uğraş haline getirmeye çalıştığı teori, ilerleyen zamanlarda Türk musikisi eğitiminde de standart haline gelecektir ve buradaki kimi kavramlar çok sonradan eklendiği halde tarihin derinliklerinden gelen kavramlar kılığına girecektir. Bir standart haline gelmesi ise teorinin özündeki tutarlılıktan ziyade hâkim ideolojiyi arkasına alan ve bir kısmı da şans eseri olan ayakta kalma stratejilerinin; başka bir ifadeyle, teknik değil sosyal koşulların sonucudur. Arel'in sonraki resmi ya da gayri resmi takipçileri direkt olarak buradaki esasları kutsal bir kitaba ait birer metin gibi tefsir etmeye girişecek ve bu kurgu geleneğin bizzat kendisiymiş gibi telakki olunacaktır. Hatta alternatifleri dahi muhalefet

ederken benzer yöntemler kullanacaktır. Bu tutumun kırılma noktası olarak da bütün bu anlayışın değişmeye başladığı ve başka bir anlam kazanmaya başladığı, modern sonrası bir döneme denk geldiğini görüyoruz.

Referanslar

Akdoğu, O. (1991). Türk musikisi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aksoy, B. (2008). Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar. İstanbul: Pan Yayınları.

Arel, H. S. (1948). Türk musikisi Nasıl İlerler. Musiki Mecmuası, 1(1), 3-7.

Arel, H. S. (1948a). Türk musikisinin Tarihine Dair. Musiki Mecmuası, 1(3), 3-4.

Arel, H. S. (1948b). Türk musikisinde Makamlar. Musiki Mecmuası, 1(7), 3-5.

Arel, H. S. (1949). Niçin Türk musikisine Taraftarım. Musiki Mecmuası(11), 3-5.

Arel, H. S. (1990). Türk musikisi Kimindir. Ankara: K t r Bakanlığı.

Ayas, G. (2014). Musiki İnkılabının Sosyolojisi. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Behar, C. (2008). Musikiden Müziğe. İstanbul: YKY.

Benson, D. (2008). Music: a Mathematical Offering. Cambridge: Cambridge University Press.

Croston, R. & Hauber, M. E. (2010). The Ecology of Avian Brood Parasitism. Nature Education Knowledge 3(10):56

- Çelebi, V. (2005). Michael Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5(1), 512-523.
- Ezgi, S. (1932). Nazari ve Ameli Türk musikisi - Cilt I. İstanbul: MEB.
- Gökçen, İ. (2007). Rauf Yekta - Fransızca Musiki Yazıları. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gökalp, Z. (1923). Türkçülüğün Esasları. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbası.
- Hançerlioğlu, O. (2010). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972). Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 7. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kotlu, E. (2007). (Doktora Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı).
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk musikisi Nazariyatı ve Usülleri, Kudüm Velveleleri. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Türk musikisi Ansiklopedisi Cilt I. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztürk, O. M. (2018b). H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri. Rast Müzikoloji Dergisi, 6(2), 1853-1873.
- Öztürk, O. M. (2018c). How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization? Rast Müzikoloji Dergisi, 6(1), 1769-1787.
- Piaget, J. (2007). Yapısalcılık. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sarı, A. (2007). Ord.Prof. Salih Murat Uzdilek'in Ekrem Karadeniz'e Cevabı - 1948. Retrieved from Musiki Dergisi: <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=33>
- Schrift, A. D. (2006). Structuralism and Poststructuralism. In Encyclopaedia of Philosophy. (Cilt. 9, ss. 273-279). New York: Thomson Gale.
- Timuçin, A. (2004). Düşünce Tarihi 3. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tura, Y. (1988). Türk Musikisinin Meseleleri. İstanbul: Pan Yayınları.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turabi, İ. H. (2013). İbn-i Sina Musiki. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Uzdilek, S. M. (1977). İlim ve Musiki. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Wright, O. (2014). Klasik Türk Mûsikîsi'nde Çargah: Tarih-Teori Çelişkisi. M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 21(2), 81-104.

Dipnotlar

1. Ing. brood parasite.
2. Çargah'ın hemen ardından yine minörle eş tutulan bir Buselik gelir.
3. Ing. Death of the subject.
4. O kadar ki, Amerikan Merkez Bankası olarak da bilinen ve dolar basma

tekeli elinde bulunduran FED'in büyük hisselerinin bir takım özel şahıslara ve firmalara ait olması bu duruma güzel bir örnektir.

5. Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki akademik seviyedeki ilk Türk musiki eğitim kurumu olan İT  TMDK'nın kurucusu olan Ercüment Berker'in Arel'in bir  ğrencisi ve görüşlerinin eksiksiz bir savunucusu olduğunu da hatırlatalım.
6. Sonradan Yazıksız soyadını alacaktır.
7. Esasen Türk musikisinin ya da herhangi bir başka müzik pratiğinin neden ilerlemeye ihtiyacı olduğu, daha doğrusu gercekten ilerlemeye ihtiyacı olup olmadığı, nasıl

ilerleyeceğinden daha acil bir sorudur.

8. Ekrem Karadeniz, Nail Yavuzoğlu, Ozan Yarman ve daha bir çok yakın dönem nazariyat  ısı tarafından geliştirilen alternatif kuramlarda dahi Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin izlerini görebiliriz.
9. "Arel-Dr.Ezgi sisteminin, eski Çargah makamının varlığına ve kullanılmasına ilişkin bir itirazı bulunmadığı, kurucularının ifadeleri ile sabittir." (Kutluğ, 2000: 150) ifadesine işaret ediyoruz.
10. Bu kısımda Eric Hobsbawm'a g nderme yapıyoruz.

Deductive projections in our recent music theory: Indicators of structuralism in Arel-Ezgi-Uzdilek theory

Extended Abstract

This article claims that, in Arel-Ezgi-Uzdilek theory -which is the most common theory of Turkish music being thought, we can observe some apparent characteristics of structuralism. This article also tries to reason all the indicators caused to make such a claim. At this point, structuralism shouldn't be seen as a philosophical movement or a thinking discipline, but as a way of criticism and is also a different methodology. As the name indicates, it is mainly about the structure and how it is organized. According to this assumption, each structure consists of sub-structures while the constituted structure is a substructure of a superior structure. According to Piaget, there are different implementations of structuralism in different disciplines; however, all of them contain two common aspects. First, structures are self-contained unknit which don't need and reference outside. Secondly, each structure possesses some characteristics. Furthermore, Piaget tells that the concept of the structure consists of three key ideas which are wholeness, transformation, and self-regulation.

First and the most apparent indicator can be the anti-historical perspective of Arel-Ezgi-Uzdilek theory against Turkish music. Arel-Ezgi-Uzdilek theory treats the Turkish music theory as a timeless set of values. It is a fact that Turkish music has a vast amount of written literature that had been created in centuries. However, in the Arel-Ezgi-Uzdilek theory, instead of using the accumulation of several centuries, their music theory tries to get its legitimacy only from maths, physics, and western music theories. Moreover, all happen in the time being. For example, they make a lot of detailed calculations about intervals nevertheless all these calculations have been made for almost two thousand years since the time of Ancient Greeks, then Islamic philosophers, etc. Furthermore, we can't see any references to past resources.

Ignoring history is an obvious pattern in Arel-Ezgi-Uzdilek theory. However, this doesn't mean that Arel or other theoreticians are not aware of the history of music or history in general. In contrast, the theoreticians -specifically Arel,- are too much into history . Furthermore, many of the manuscripts we have come from these people's libraries. However, their understanding of history is way too far from being pragmatic or result-oriented. Instead, they do the refusal of history by using the history. In other words, he makes the history of the music theory something abstract and unreachable to keep it out of a field of researching music.

As another indicator which is the outcome of the first one, Arel-Ezgi-Uzdilek theory degrades the whole music theory into an acoustic and a mathematical engagement as we mentioned above. This approach assumes that Turkish music theory is a self-contained structure that can make itself possible. Furthermore, this approach also suggests that this self-contained unit is also capable of proving itself by using scientific disciplines and also Western music theory.

Focusing on another structuralist indicator in Arel-Ezgi-Uzdilek theory, we see that they want Turkish music to be a sub-cluster of Western music theory, in other words, as a structure it is sub-structure of a bigger structure in the sociological environment. Even though this is an intention more than being a fact, this is what they want to achieve. In order to change the nature of the music, they inject imported Western music components into Turkish music to "change its DNA". This effort is also supported by cutting the connection with the history of the music.

This theory somehow had become the one and the only system in the teaching and practice of Turkish music for some decades and all its assumptions which are mainly altered by the theoreticians had been regarded as the traditional theory itself. However, its existence is not due to its consistency or scientific provability but because of the necessity to survive in the free public sphere. Furthermore, the literature they created also constitutes a vast amount and it had been more systematic than their counterparts.

All in all, this finding makes it clear that today's standard Turkish music education is not the direct legacy of what had been thought in the tradition itself, but a modified and a structuralized version of it combined with theoreticians' ideological tendencies, personal world views and also social conditions of the earlier republican era of Turkey.

Keywords

turkish music, music theory, arel, ezgi, uzdilek, structuralism, modernisation, postmodern