

Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları*

The Performative Reflections of The Vocal Market Style in Turkish Maqam Music in The Early 20th Century

Murat BİRER ⁽¹⁾ 

Hakkı Alper MARAL ⁽²⁾ 

⁽¹⁾ Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Murat Birer (Arş. Gör.)

Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi, Müzikoloji Bölümü

E-Posta: mbirer@kastamonu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0146-1453

⁽²⁾ Hakkı Alper Maral (Prof. Dr.)

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik
Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü

E-Posta: alpermaral@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-6200-3424

Başvuru/Submitted: 08 Mart 2023

Kabul/Accepted: 02 Haziran 2023

Atrf/Citation

Birer, M., & Maral, H. A. (2023). Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 21-43. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1262220>

* Bu makale, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzikbilimleri Doktora Programı çerçevesinde Prof. Dr. Hakkı Alper Maral danışmanlığında hazırlanan "Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

Özet

Bu çalışmada "piyasa tavrı"nın 20. yüzyıl başlarındaki oluşum süreci, piyasa olgusunun Türk makam müziğindeki etki alanları ve "klâsik tavrı-piyasa tavrı" ikilemi eksenindeki kavramsal çerçeveleri vokal açıdan ele alınacaktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru gündeme gelmeye başlayan müzik eksenli bazı teknolojik yenilikler, dönemin düşünce ve zevk algılarını çeşitlendiren politikaların da etkisiyle Osmanlı toplumunun kültürel dinamiklerinde gelenekselden "modern"e evrilen farklı açılımlar yoluyla müzik anlayışlarına yeni perspektifler getirmiştir. Daha sonraları taş plâk, gramofon, radyo, mikrofon/amplifikasyon ve gazino/sahne düzlemlerinde ses sanatçılarının popülerleşmesine zemin hazırlayan dikkat çekici mekanizmalar, öncelikle klâsik tavrın doğasında kayda değer kırılmaların önünü açmış ve bugün makam müziğinde "piyasa tavrı/piyasa müziği" tabirleriyle karşılıklı genellenen yeni bir müzik algısının yerleşmesine önayak olmuştur. Bu yeni müzik algısına bir tür dejenerasyon gözüyle bakan, getirilen performatif yeniliklere ve müziği sınıfsal açıdan demokratikleştiren müzikal denemelere eleştirel bir tutumla yaklaşan geleneksel çevrelerin kendi içinde tutarlı duruşları sonraki dönemlerde de kararlılıkla devam etse de piyasa eksenli müzik, toplumun çeşitli kesimlerince rağbet görmeye devam etmiştir. Toplumsal katmanlar düzeyinde ayrı bir inceleme konusuna işaret eden değişim ve dönüşümlerin açık etkileriyle klâsik tavrın yapısında görülmeye başlayan kırılmalar, geleneksel çevreleri yeni önlemler almaya yöneltirken, piyasa müziği için de bir tür dayanak noktası olmuş görünmektedir. Söz konusu kırılma noktalarının ve oluşan yeni müzik algısının performatif altyapıları, 20. yüzyılın Türk müziği tarihine farklı bir perspektif getirecek taze içerikleriyle bu çalışmanın temel alt yapısını oluşturmaktadır. Bu bakımdan tarihsel bir araştırma alanına işaret eden bu temanın etrafında şekillenecek değerlendirme kıstasları, Türk makam müziği vokal performanslarının bütüncül bir perspektifte betimlenmesi, yorumlanması ve analiz edilmesi adına da kayda değer bir temel oluşturacaktır. Klâsik tavrın bizzat temsilcisi olan ustaların ya da bu tavrı fikir ve beğeni düzeyinde takdir edip savunan dönemin isim yapmış aydınlarının yaptıkları eleştiriler, klâsik tavrı ile piyasa tavrı arasındaki bariz farklılıkları gözler önüne sererken, bu farklılıkların içinden doğduğu kavramsal arka plâna da temas edecek güçlü veriler olarak yorumlanabilir.

Anahtar Kelimeler: Piyasa Tavrı, Klâsik Tavrı, Piyasa Müziği, Vokal Performans, Vokal Müzik

Abstract

In this study, the formation process of the “market style” in the early 20th century, the effects of the market phenomenon in Turkish makam music, and the conceptual frameworks on the axis of the “classical style-market style” dilemma will be discussed vocally. Some music-oriented technological innovations, which started to come to the fore towards the end of the 19th century, brought new perspectives to the understanding of music through different expansions in the cultural dynamics of the Ottoman society, which evolved from the traditional to the “modern”, with the influence of the policies that diversified the perceptions of thought and taste of the period. Remarkable mechanisms, which later paved the way for the popularization of vocal artists such as records, gramophone, radio, microphone/amplification, and casino/stage planes have paved the way for significant breaks in the nature of the classical style and paved the way for the establishment of a new musical perception, which covered today with the terms “market style/market music” in maqam music. Although the self-consistent stance of the traditional circles, which regarded this new music perception as a kind of degeneration and approached the performative innovations and musical experiments that democratized music in terms of class, continued decisively in the following periods, market-oriented music continued to be in demand by various segments of the society. While the ruptures that started to be seen in the structure of the classical style with the clear effects of changes and transformations, which point to a separate analysis at the level of social strata, led traditional circles to take new measures, it seems to have become a kind of fulcrum for market music. The performative dimensions of these breakpoints and the new music perception with fresh contents constitute the basic infrastructure of this study aiming to offer a different perspective on the history of Turkish music in the 20th century. In this respect, the evaluation criteria that will be shaped around this theme, which points to a historical research area, will also form a significant basis for describing, interpreting and analyzing Turkish makam music vocal performances in a holistic perspective. While the criticisms made by the masters, who were the representatives of the classical attitude, or by the prominent intellectuals of the period who appreciated and defended this attitude at the level of thought and taste, reveal the obvious differences between the classical style and the market style, it can be interpreted as strong data that will touch the conceptual background from which these differences arise.

Keywords: Market Style, Classical Style, Market Music, Vocal Performance, Vocal Music

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

İtalyanca *piàsa*'dan gelen, temel olarak “meydan, çarşı” gibi anlamlarla karşılanan “piyasa” sözcüğü (Nişanyan, 2002, s. 55), İlhan Ayverdi'nin *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'ünde şu beş tanım ekseninde açıklanmaktadır:

1. “Ticârî işlemlerin, alış verişlerin yürütüldüğü yer, bunların pazarı.
2. *iktisat*. Arz ve talebin karşılaştığı teorik alan.
3. Alış verişte geçerli fiyat, çarşı fiyatı, rayiç.
4. *teşmil*. Ortalık, bulunulan yer, çevre.
5. Aynı yer veya aynı yol üzerinde gidip gelerek gezinme” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Aynı sözlüğün takip eden bölümlerinde piyasa sözcüğünden türetilen bazı tamlamalara da yer verilmiştir. Bu tamlamalar, sözcüğün müzik merkezli temel anlamıyla yer yer paralellik gösteren nüanslar içerdiğinden aşağıda aktarılmıştır:

“*Piyasa etmek*: eski. Gezinmek, dolaşmak.

Piyasası düşmek: Değeri kalmamak

Piyasaya çıkmak:

1. Satışa arzedilmek
2. Gezintiye çıkmak
3. Ortalıkta görünmek

Piyasaya düşmek:

1. Kolayca bulunur olmak.

2. (Kadın) Kötü yola düşmek. ...

Piyasası açılmak: –nin satışı başlayıp satılacağı fiyat belli olmak [...]” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Ayverdi, sözcüğün müzik bağlamındaki tek tanımını, bu çalışmanın da ana merkezini oluşturan “piyasa şarkısı (mûsikîsi)” ekseninde kısaca şöyle açıklamıştır: “*Piyasa şarkısı (mûsikîsi):* Daha çok gazinolarda icrâ edilen ve her seviyeye hitap ettiği için kalitesi düşük olan mûsikî (şarkı).” (Ayverdi, 2006, s. 2515)

Bütün bu tanımlar müzikal bir çerçeveye oturtularak irdelendiğinde, kavramı piyasa müziği icraları özelinde daha geniş bir perspektiften yorumlayarak yeni ve bütünsel bir tanımlama getirmek mümkündür: Klâsik Türk Müziği’nde yaklaşık olarak 19. yüzyılın sonları itibariyle gündeme gelmeye başlayan; genellikle eğlence merkezlerine özgü bir repertuarın, geniş halk kitlelerinin beğenisi ve genele hitap etme kaygısı merkeze alınarak; klâsik zevkten tavizler verecek ve dikkat çekmek adına, artistik yetenekleri daha fazla ön plâna çıkaracak şekilde icra edildiği; tavrı¹ adına yer yer özensiz tutumlarla icrada özgürlük alanlarının genişletildiği, mûsikî kaidelerinin esnetildiği ve çeşit sesliliğin, zaman zaman eserlerin aslını bozacak derecede hissettirildiği, ezgilerin çiçeklendirildiği bir yorumlama stili.

Bu tanımlama, aynı zamanda “piyasa” da icra edilen eserlerin sunuluş biçimi açısından niteliklerini, tavrı özelliklerini ve tavrı besleyen müzik eserlerini de nitelendirmektedir. Bununla birlikte tanımı oluşturan her bir önerme, açıkça yazılmayan çeşitli müzikolojik, sosyolojik ve kültürel çağrışımlarını da kapsayacak şekilde, ayrı ayrı ele alınmayı gerektiren geniş bir araştırma alanına işaret etmektedir. Dolayısıyla araştırmanın sınırlılıkları, sosyolojik ve kültürel çağrışımlarını² ikinci plânda bırakacak şekilde, müzikolojik eksenli ve performans temelli bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma, İstanbul’un piyasa eksenli Türk makam müziği icralarının 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın yaklaşık ilk kırk yılına kadar olan bölümüne odaklanacaktır. Bu sayede Türk makam müziğinde başlı başına bir araştırma konusu olan piyasa müziği ve piyasa tavrının temel dayanakları, erken dönemdeki icra nitelikleri, estetik altyapısı ve tarihsel konumu vokal ekseninde irdelenebilecektir.

Konunun doğası gereği nitel araştırma yöntemleri ve betimsel araştırma modeli araştırma boyunca temel alınacaktır. Özellikle nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metin/doküman analizi ekseninde ilerleyecek çalışmada Türk piyasa müziğinin ilk gelişim evrelerindeki niteliksel durumu hakkında canlı gözlemler yoluyla fikir beyan eden alan uzmanları ve mûsikîşinas aydınların betimlemeleri araştırmanın ana eksenini oluşturacaktır. Ayrıca icracılar hakkında fikir veren biyografik kaynaklar, dijital kayıtlar, farklı içeriklerdeki tarihsel dökümanlar ve sözlüklerle karşılaştırmalı olarak incelenecek veriler, analiz edilerek tümevarımsal bir perspektifte kavramsal bir çerçeveye oturtulacaktır. Kavramsal çıkarımların çeşitli safhaları, tarihsel belge örneklerinden hareketle elden geldiğince ayrıntılı olarak betimlenecektir.

1 Bu çalışmada gelenekteki yaygın kullanımı bir yana, performansın doğası gereği beden diliyle anlam açısından kurduğu yakınlık sebebiyle “tavır” kelimesi merkeze alınmış, kompozisyon alanına vurgu yapmak için de “üslûp” kelimesi tercih edilmiştir. *Tavır, üslûp, tarz, stil, ekol* gibi kavramların Türk makam müziği ekseninde herkesçe kabul edilmiş sabit bağlamları ve anlam nüansları henüz netlik kazanmadığından, bu konuda yaygınlaşmaya başlayan tartışmalara girilmemiştir. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Ersoy, İ. (2017), Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 49(10), 302-314; Yeşilaltan, H. A. (2019), *Mûsikîde Üslûp-Tavır*, Cinius Yayınları; O’Connel, J. M. (2022), *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup*, alBaraka Yayınları; Akbel, B. A. (2021), Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21(3), 941-955; Zeybek, Ö. (2013), Türk Makam Müziği’nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. “Tavır” kavramının Türk makam müziği geleneğindeki yansımalarını, bu geleneğin son dönemdeki en yetkin temsilcilerinden biri olan Alâeddin Yavaşca’nın kaleme aldığı şu makaleden takip edebilmek mümkündür: Yavaşca, A. (Şubat 1981), Türk Musikisinde Tavır, *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(?), 9.

2 Konunun sosyolojik ve kültürel boyutlarına direkt veya dolaylı yoldan değinen belli başlı örnek eserler için bkz. Ayas, O. G. (2014), *Musikî İnkılâbının Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları; Ayas, O. G. (2015), *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi Yayınları; Ayas, O. G. (2018), *Müziği Boğan Gürültü*, İthaki Yayınları; Erdoğan, G. (2018), *Müzikolojide Kültürel Yaklaşımlar ve Müzik Kültürü Üzerine Eskizler*, Gece Kitaplığı Yayınları; Oktay, A. (1993), *Türkiye’de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları; Toprak, Z. (2013), *Türkiye’de Popülizm 1908–1923*, Doğan Kitap.

2. PİYASA OLGUSUNUN OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ

Türk makam müziğinin geleneksel çevrelerinde müzisyenliğin genellikle bir meslek olarak tercih edilmediği, hatta meşk hocalığının bile geç dönemlere ait birkaç istisna dışında, bilâ-ücret yapıldığı, genellikle kabul edilen bir görüştür. (Behar, 2016, s. 64-72) Ancak Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde, mesleki açıdan ayrıntılı olarak tasvir edilen ve içlerinde ses icracılarının da yer aldığı, müzisyenlik "mesleğine" mensup sanatçıların, azımsanmayacak bir çerçeve oluşturmaları,³ bu genel kabulün doğruluğunu sorgulattır niteliktedir. Ayrıca, saraydan düzenli olarak maaş alan sanatçı ve mûsikî hocalarının tarihsel varlıklarına işaret eden saray kayıtları göz önünde bulundurulduğunda (Uzunçarşılı, 1977, s. 84-86), mûsikînin "bilâ-ücret" yapıldığı/yapılması gerektiği fikrinin, onu ağırlıklı olarak manevî bir perspektiften yorumlayan "klâsik" geleneğe mensup, Türk ve Müslüman çevrelere ait olduğu düşünülebilir.⁴ Bununla birlikte besteci ve icracıların hatırı sayılır bir bölümünün tekkelerde yetiştiği, geç dönemlere kadar kuramsal altyapısının spiritüel bağlamlarından koparılmadan yorumlandığı bir mûsikî evreninde,⁵ geleneğin önde gelen üstatlarının mûsikîye, üstünden para kazanılan bir meta gözüyle bakmayı doğru bulmamaları son derece tutarlıdır. Sonuç olarak bugün anlaşıldığı anlamda, belirli bir mekânda icra maharetlerini sergileyen ve bunu müşteri memnuniyetini gözeterek belirli bir ücret karşılığında yapan Türk ve Müslüman müzisyenlerin popüler kültür ve piyasa müziği bağlamında ön plâna çıkmaya başlaması, takriben Osmanlı'nın son dönemlerine rastlamaktadır.⁶

Öte yandan yaklaşık olarak 19. yüzyılın son çeyreğine dek, mûsikî hayatında icra tavırlarının, bugünkü gibi "klâsik" ve "piyasa" eksenlerinde keskin olarak ayrıştırıldığına dair elde somut belgeler bulunmamaktadır.⁷ Bununla birlikte 19. yüzyılın sonlarında bile, kimi üstatlarca zaman zaman, eski konak fasıllarının, geçmiş zamanlara ait saray meclisleriyle kıyaslanarak, gıptayla anlatılması/tasvir edilmesi, idealize edilen ve hatta zaman zaman özlenen "klâsik"leşmiş bir icra anlayışına duyulan özlemin, karşılaştırma olanağı veren sabit bir zevk kriteri olarak her dönemde var olduğu fikrini uyandırmaktadır.⁸ Nitekim bu tür kıyaslama örneklerine, son dönemin önde gelen müzisyenlerinden Lemi Atlı'nın hatıralarında rastla-

3 Bkz. Özgan, M. (2018), *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ndeki (1. Cilt) Meslek Adları Üzerine Bir Dil İncelemesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, s. 17-29.

4 Konuyla ilgili örnek bir röportaj için bkz. Ayan, 2020, s. 33-38. Konuya "Meşk, Meslek ve Profesyonellik" başlığı altında daha ayrıntılı bir perspektifle yaklaşan Cem Behar'ın detaylı saptamaları için ayrıca bkz. Behar, 2016, s. 64-72.

5 Konuyla ilgili örnek metinler için bkz. Ayan, Ö. (2020), *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*, Kubbealtı Yayınları; Çetinkaya, Y. (1999), *Müzik Yazıları*, Kaknüs Yayınları; Şeker, Ş. (2013), *Ders İle Sohbet Arasında: Ondokuzuncu Asır İstanbul'unda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları; Behar, C. (2016), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları.

6 Bu dönemin eğlence hayatını da içeren mûsikî dünyası hakkında direkt veya dolaylı yoldan dikkate değer bilgiler veren kaynaklar oldukça geniş bir literatür oluşturmaktadır. Örnek kaynakça için bkz. Akçura, G. (2019), *Bir Şehr-i İstanbul ki...*, Oğlak Yayıncılık; Akçura, G. (2019), *İstanbul Şarkıları*, Oğlak Yayıncılık; Aksüt, S. (2017), *İstanbul'da Eğlence Hayatı*, İnkılâp Yayınları; Ali Rıza Bey, B. (?), *Bir Zamanlar İstanbul*, Tercüman Yayınları; Aytar, V. & Parmaksızoğlu, K. (Der.), (2011), *İstanbul'da Eğlence*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları; Behar, C. (2016), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları; Behar, C. (Kasım, 1987), *Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları; Behar, C. (1993), *Zaman-Mekân-Müzik*, Afa Yayınları; Bırsel, S. (1975), *Kahveler Kitabı*, Dilek Matbaası; Gazimihal, M. R. (1939), *Türkiye-Avrupa Musikisi Münasebetleri*, Nümune Matbaası; Hiçyılmaz, E. (1999), *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, Sabah Kitapçılık; Koçu, R. E. (1958), *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul Ansiklopedisi Yayınları; Rasim, A. (2013), *Şehir Mektupları*, Kapı Yayınları; Rasim, A. (2017), *İstanbul'da Eğlence Hayatı*, Maviçatı Yayınları; Sevengil, R. A. (?), *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İletişim Yayınları; Toker, H. (2016), *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, TBMM Milli Saraylar Yayınları; Ünlü, C. (2004), *Git Zaman Gel Zaman*, Pan Yayıncılık. Konuya ses sanatı açısından tarihsel bir bakış getiren Özge Şen Tuncel'in yazmış olduğu doktora tezi de ses icracılığının bu dönemine ışık tutacak ayrıntılar içermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncel, Ö. Ş. (2019), *Klasik Türk Müsikisi Ses İcrâcılığının Tarihsel Seyri*, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü). 20. yüzyılda Türk müziğinin seyrini biyografiler üzerinden dolaylı olarak anlatan Mustafa Rona ise, yer yer icracılara da değindiği bölümlerle konuyu tamamlayıcı bir boyuttadır: Rona, M., (1970), *20. Yüzyıl Türk Musikisi*, Türkiye Yayınevi.

7 Konuyla ilgili eldeki sınırlı sayıdaki erken dönem metinlerinin, belge ve anekdotlarla birlikte yaklaşık olarak 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarına/ortalarına ait olduğu gözlenmektedir: Rauf Yekta Bey, Bolahenk Nuri Bey, Udî Nevres Bey, Medenî Aziz Efendi, Sermet Muhtar Alus, Peyami Safa, Sadettin Heper ve Âsaf Halet Çelebi'nin konuyla ilgili ifadeleri, bu makalenin ilgili bölümlerinde paylaştırılarak aktarılmıştır. Daha geniş bilgi için ilgili kaynaklar, detaylı olarak incelenebilir.

8 Osmanlı saray meclislerinin ise erken dönemlerden itibaren zaman zaman, Timur İmparatorluğu dönemine ait meşhur "Hüseyin Baykara fasılları" ile kıyas edilerek anlatıldıkları dikkati çekmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İnalçık, H. (2016), *Hasbağçe'de Aş ü Tarab*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

nacağı gibi,⁹ Osmanlı-Türk müziğinin özgün ve makbul bir üslûba kavuştuğu 17. yüzyılda, Evliya Çelebi gibi ikonik bir yazarın eserinde de geçmesi tesadüf değildir. Dolayısıyla Türk makam müziğinde klâsik tavrın önde gelen temsilcileri tarafından, özellikle saray ve çevresinde en olgun örnekleri verilen “ideal” fasıl meclislerinin daima örnek alındığı; konak, köşk ve yalılarda, bazı yüksek rütbeli devlet adamlarının ve belli başlı tekke görevlilerinin himayeleri altında, şehrin belli başlı merkezlerine yayılan, kendine özgü “ritüellere” sahip, köklü bir gelenek yaratıldığı söylenebilir. Bu ritüelistik bağlamın arka plânında, özellikle Osmanlı padişahlarının kendilerini tanıtırken kullandıkları, yüceltici üslûptaki mektup örneklerinde de sıklıkla yakalanabileceği gibi,¹⁰ bir “seçkinler” sınıfına mensup olmanın farklı dönemlerdeki yansımaları olduğu da son derece aşikârdır. Okan Murat Öztürk’ün saray mensupları ekseninde yazmış olduğu aşağıda satırlar, geçmiş dönemin ihtişamlı meclislerini/“huzur fasılları”nı örnek alan bu gösterişli “ev toplantıları”nın devraldıkları “klâsik” geleneğin tarihsel izlerini, doğasını ve felsefi dayanaklarını açıklar niteliktedir:

“Hamilerin mûsikîyi desteklemelerinde öne çıkan unsurlardan biri, hiç kuşkusuz ‘derin duyma hassası’nu temsil eden ‘hakîmce, bilgece, sôfice duyusuş’un sembolü, ‘âlemlerin/kürelerin ahengi/mûsikîsi’ anlayışıdır. Mûsikîyi kâinattaki nizamın en mükemmel temsili olarak gören bu anlayış, aynı zamanda işitme ve mûsikî dinlemenin, sadece ‘soylular’a, ‘şerifler’e, ‘seçkinler’e mahsus, ayrıcalıklı bir hususiyet olduğu inancını, kültürel bir kod olarak bünyesinde taşımaktaydı. Bu yüzden hamilerce düzenlenen meclislerin tasarımı kozmolojinin belirgin bir yeri olduğu ve mûsikîye mutlaka yer verildiği görülüyor. Açık ki bu meclislere temel teşkil eden sanatlardan şiir, [ilâhî] ‘kelâm’ı, mûsikî ise [ilâhî] ‘ahenk’ ve ‘nizam’ı temsil ediyordu.” (Öztürk, 2017, s. 553)

Müziği sadece kendi zevki için yapan (sanatı sanat için yapan) ve doğal olarak bundan herhangi bir maddî kazanç beklemenin, bu sanatın yapısını bozacağına inanan avantajlı bir “sınıfın” Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine kadar varlığını koruduğu söylenebilir. Genellikle saray himayesinde, askerî otokrasi ya da tekkeler gibi manevî örgütlenmelerin çevrelerinde yer edinmiş bu seçkinler sınıfının, başka çağlar ve coğrafyalardaki örnekleri gibi, estetik açıdan incelenmiş bir yaşam pratiğine, ötesinde, bunu gerçekleştirebilme konforuna sahip olmanın avantajlarını değerlendirdikleri gözden kaçırılmamalıdır.¹¹

Bu “klâsik” zevkin¹² 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla belirli müzik çevrelerinde yavaş yavaş bozulmaya başlaması, en başta himaye sisteminin ilgi odağından düşmesi ve zamanla müziğin daha geniş kitlelere duyurulma olanaklarının keşfedilmeye başlanmasıyla doğrudan ilgilidir. Bu keşif, müziğin popülarite olgusuyla sahne, plâk vb. kanallardan dolayı olarak kurduğu erken dönem temasları özelinde irdelen-

9 Örnek pasajlar için bkz. Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011), *Lem’î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

10 Örneğin, Kanûnî Sultan Süleyman’ın I. Fransuva’ya gönderdiği bir mektubun baş kısmında, siyaseten de olsa, kendi seçkin üstünlüğüne vurgu yaptığı bölümler, kendisine sunulan eserlerin ithaf kısımlarında da daima dikkati çeken ağıdalı bir üslûp içermektedir. Günümüz Türkçesine aktarılmış olan bu örnek metnin baş kısmı: “Ben ki sultanlar sultanı, hakanlar hakanı, hükümdarlara taç veren Allah’ın yeryüzündeki gölgesi...” ifadelerini içermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Downay, F. (2020). *Kanuni Sultan Süleyman*, Billur Yayınları.

11 Konuya salt popüler kültür-yüksek kültür karşıtlığı ekseninde veya âdâb-ı muâşeret bağlamında yaklaşan diğer örnek kitaplar arasında H. J. Gans’ın *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* ile N. Meriç’in *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret* adlı kitapları incelenebilir: Gans, H. J. (2012), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Yapı Kredi Yayınları; Meriç, N. (2000), *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret*, Kaknüs Yayınları.

12 Piyasa tavrı ile olan ayrışmaların bir karşılaştırmasını yapabilmek adına klâsik tavrın büyük ustalarına ve tavrı özelliklerine dair fikir edinmek konuya daha derin perspektifler kazandırabilir. Klâsik tavrın 19. yüzyılın sonlarındaki en önemli temsilcilerinden bir bölümünü çeşitli açılardan betimleyen Zeki Ârif Ataergin’le yapılan bir röportaj, bu açıdan oldukça fikir vericidir: Lale, R. (Kasım 1950), Üstad ve Maruf Bestekâr Zeki Arif Bey, *Türk Musikisi Dergisi*, 35(3), 9-17. Ayrıca zamanının ünlü bir hanendesi olarak “Boğaziçi Bülbülü” sıfatıyla anılan bestekâr Lemi Atlı’nın hatıraları, 19. yüzyılın son çeyreğindeki ünlü ses sanatçılarının klâsik icra tavırlarını betimlemesi bakımından son derece dikkat çekicidir. İlgili metin için bkz. Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011), *Lem’î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Aynı yazarın kaleme aldığı, Atlı’nın da çağdaşı olan besteci, udî, ve ses sanatçısı Selânikli Ahmet Efendi ile ilgili kitap, dönemin piyasasında isim yapmış bu ünlü sanatçı ekseninde piyasa tavrı ve üslûbu ekseninde fikir verici detaylar içermektedir: Yazıcı, Ü. (Haz.) (Kasım 2011), *Selanikli Ahmed Bey Hakkında Yazılanlar ve Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Hem klâsik tavrın, hem de piyasa tavrının temsilcileri hakkında canlı anekdotların anlatıldığı şu kaynak da ilk elden yazılmış bir hatırat olma özelliği ile dikkate değerdir: Cengiz, H. E. (1993), *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: Riyâset-ı Cumhûr İnce Saz Hey’eti Şefi Binbaşlı Hâfız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

diğinde, klâsik tavır-piyasa tavrı ikileminin hangi kaynaklara dayandığı da büyük oranda çözülmüş olacaktır. Örneğin İstanbul'u kendine has üslûbu ve gözlem gücü ile çeşitli açılardan ele alarak nitelikli makaleler kaleme alan gazeteci yazar Sermet Muhtar Alus, bu ikilemin ipuçlarını verdiği bazı erken dönem yazılarıyla Türk müziğinin icra tarihine konu bağlamında ışık tutacak bilgiler vermiştir. Yazarın, 19. yüzyılın sonlarında adlarını duyurmuş bazı ünlü müzisyenleri, piyasada çalışan (profesyonel) ve çalışmayanlar (amatör) şeklinde sınıflandırdığı bir kitabında, piyasada çalışmayan ve kendi zevkleri için müzik yapan sanatçıların piyasada çalışanlardan üstün olduklarını vurgularken, aslında o dönemde klâsik zevk ile piyasa müziği zevki arasında bariz estetik farklar bulunduğu da dolaylı olarak işaret etmektedir:

“Çoğu filân dairede mümeyyiz, falan kalemde kâtip, beyden, efendiden kişilerdi. Piyasa takımlarına karışarak, bir mecdiyeden bir liraya kadar avaidle kıraathanelere, gazinolara, mesirelere, donanma gecelerine, düğünlere gitmezlerdi. Ahbapları ya bizzat, ya da adam gönderip rica, niyaz edecek de buyuracaklar; yahut da bu zâtlar Âmirleri himâyelerinin eksilmesi doğru olmadığı için, çarnaçar gelecekler. Beylerden mürekkep ince saz, itibarca ve umûmî alâkaca en birinci sınıf piyasa takımlarından üstün sayılırdı. İsterse içindekiler acemî çaylakların dik âlâlarından olsun.” (Alus, 1994, s. 202)

Diğer yandan, tüm dünyada olduğu gibi Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi dönüşümlerin etkileri, 19. yüzyılla birlikte Osmanlı toplumunda da yansımalarını bulmuş; birçok yeni ya da dönüşen kurum, sosyal hayatta yer edinmeye başlamıştır. Bu dönemde yoğunlaşan Avrupa etkileşimlerinin¹³ bir uzantısı olarak 19. yüzyılın son çeyreğine doğru sahneye çıkan gazinolar ve Avrupa'daki örneklerinden hareketle ilk defa düzenli etkinlik programları oluşturmaya başlayan kıraathanelerde¹⁴ icra edilen incesaz müziği (Behar, 2016, s. 67), müzik anlayışlarına zaman içinde yeni boyutlar kazandırmıştır. Devrin mûsikî üstatları yanında, önemli kültür insanlarının da uğrak yeri hâline gelen bu yeni mekânlar, zamanla geleneksel ev meşklerine alternatif olarak daha geniş kitlelere hitap edecek, toplumun her kesimine kapılarını açan bir plâtfom olarak derin izler bırakacaktır. Önemli bir sosyalleşme mekânı olarak Osmanlı toplum hayatında yüzyıllar boyu aktif bir rol oynayan kahvehanelerden kıraathanelere geçiş sürecinde, semaî kahvehanelerinde sunulan halk müziği eserlerine alternatif olarak, incesaz müziği örneklerinin öne çıkartıldığı dikkati çekmektedir. Dönemin önde gelen saz takımlarının bu kıraathanelerde, haftanın belli günlerinde halk tarafından rağbet gören fasıllar yaptıkları tarihsel kayıtlarla sabittir.¹⁵ Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Türk makam müziği eserlerinin, bazı klâsik örnekleri de dâhil olmak üzere, bir tür popülerleşme sürecine girdiği düşünülebilir. Bu popülerleşme serüveninin dönem açısından ilk güç bulunduğu evre, plâk piyasasının gündeme geldiği 1900'lerin başlarıdır. Dolayısıyla sahne ve plâk çalışmalarının, Türk müziğinde piyasa üslûbunun ve tavrının gelişmesinde popüler kültür özelinde öncü katkıları olduğu su götürmez.

13 Doğu-Batı etkileşimlerinin geç Osmanlı dönemindeki müzikal yansımaları konusunda oldukça geniş bir literatür oluşmaya başlamıştır. Konuyla ilgili belli başlı kaynaklar için bkz. Arslan, F. (2016), *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*, Beyan Yayınları; Gazimihal, M. R. (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, Nümune Matbaası; Sevensil, R. A. (1969), *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, Millî Eğitim Basımevi; Alimdar, S. (2011), *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

14 Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk dönemini kapsayan bölümünde Türk müziği icra edilen kıraathane ve/veya gazinolarla ilgili dolaylı ya da direkt olarak bilgi veren örnek kaynakça için bkz. Akıncı, T. (2019), *Cumhuriyet'te Beyoğlu: Kültür, Sanat, Yaşam (1923-2003)*, Remzi Kitabevi Yayınları; Beken, M. N. (1998), *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of Istanbul*, (Dissertation of PHD, University of Maryland Baltimore County); Bengi, D. & Zat, E. (2020), *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası – 1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları; Çak, Ş. E. (2017), *Modernleşme Sürecinde Türk Makam Müziği Solist İcracıları ve Münir Nurettin Selçuk*, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 224-231; Onay, E. (2020), *Türk Müzik ve Sahne Sanatlarının Doğu Yılları 1924-1976*, Sun Yayınları; Özdemir, N. (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları; Sökmen, C. (2011), *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*, Ötüken Neşriyat; Uz, M. (1 Ocak 1950), *İstanbul Gazinoları*, *Türk Musikisi Dergisi*, (27)3, 18; Zobu, V. R. (1977), *O Günden Bugüne*, Milliyet Yayınları; Birsal, S. (1983), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, İş Bankası Yayınları; Kaygılı, O. C. (2007), *İstanbul'da Semaî Kahveleri ve Meydan Şairleri*, Tavanarası Kitapları; Çobanoğlu, Ö. (2007), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, 3 F Yayınları.

15 Bu kayıtlar ilerleyen bölümlerde örnek pasajlar hâlinde aktarılacaktır. Fasil icraları konusunda detaylı bilgi için bkz. Baloğlu, B. Ş. & Büyükduman, B. (2021-K1Ş), *Fasil Tarihinde Dönüşüm ve Direklerarası Fasil Refakat Geleneği*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(9), 2783-2804; Eken, F. M. (Ekim 2010), *Fasil İcrasının Değişimi ve Bugün Fasil İcrası*, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Müzikte Temsil & Müziksel Temsil I, 1(1), 61-66; Özbilen, N. Ö. (2007), *Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

3. PİYASA MÜZİĞİ OLGUSU VE PİYASA TAVRININ DOĞASI

Sahne ve plâk ekseninde olgunlaşan popülerleşme olgusunun varlık sebebi olan dinleyici merkezlik, zaman içinde daha derinleşen ticarî kaygılarla doğal olarak bu kitlenin artırılması amacına hizmet eden ve sanatı bu çerçevede değerlendiren yeni bir anlayışı temsil edecektir. İstanbul, 1950'lere kadar köylerden yoğun göçler almasa da özellikle 19. yüzyılda Pera'da yerleşiklik kazanan köklü ve kozmopolit eğlence anlayışları, arz-talep dengesini zamanla değişime uğratacak ve bu kültür, 20. yüzyıl boyunca Türk müziği icra anlayışlarına "piyasa müziği" ekseninde önemli detaylar kazandırarak gelişimini devam ettirecektir. Yine de Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde İstanbul'daki Türk müziği merkezli "eğlence" tercihleri dikkate alındığında, bu köklü sanat geleneğinin henüz şehir zevki açısından güçlü ve köklü değişimlere uğramadığı söylenebilir. Bununla birlikte gerek kıraathane ve sahnelerde sergilenen performanslara, gerekse doldurulan plâklara yönelik, devrin önde gelen icra ustalarının yönelttikleri bazı eleştiriler, "piyasa" olgusunun bu erken dönemlerinde bile geleneksel zevki vokal açıdan esneten icra örneklerine dair birer ilk intiba olarak değerlendirilebilir. Bu intibaları 7 safhada incelemek mümkündür:

1. Plâkların, bir sanatçının gerçek sanatını ortaya çıkartamadığı ve sanatçıyı kısıtladığı yönündeki eleştiriler
2. Sahne icrasında öncelikle müzik ve dil/diksiyon kurallarının esnetilmesine yönelik eleştiriler
3. Genel repertuar düzenine/zevkine yönelik getirilen eleştiriler
4. Şarkı formuna yönelik artan ilginin klâsik zevki zedelediği fikrinden hareketle getirilen eleştiriler
5. Eserlerin aslının bozulduğu yönündeki eleştiriler
6. İcra tavrına yönelik getirilen eleştiriler
7. Ses kullanım tekniği açısından getirilen eleştiriler¹⁶

3.1. Plâkların, Bir Sanatçının Gerçek Sanatını Ortaya Çıkartamadığı ve Sanatçıyı Kısıtladığı Yönündeki Eleştiriler

Öncelikle doldurulan plâkların, bir sanatçının gerçek sanatını ortaya çıkartamadığı ve sanatçıyı kısıtladığı yönündeki ifadeler, piyasa tavrı açısından değil, sanatlı icraların metalaştırılması ve sanat değerlerinin düşürülmesi sebebiyle kayda değerdir. Plâk doldurmak, 20. yüzyılın başlarındaki teknolojik yetersizlikler sebebiyle sanatçıyı icra esnasında son derece kısıtlayan bir konumdur. Tekrarına imkân vermeyen, dolayısıyla ayrıntılı bir provanın düşünülmeceği, son derece iptidaî şartlarda doldurulan plâklar, sanatçının gerçek yeteneğini bütün yönleriyle sergilemesine fırsat vermemiştir.¹⁷ Yaklaşık 2-3 dakikaya sığdırılması gereken bir performansta, zamanın sınırlayıcılığı bir yana, plâk yapımcılarının baskılayıcı tutumları ile çoğunluğa hitap etme ve para kazanma endişelerinin de devreye girdiği muhakkaktır. Tersine, dost meclislerinde, bu tür kaygılardan bütünüyle uzak bir ruh hâli içinde, özgürce icrasını yapabildiği bir sanatçının, sanatının bütün yönlerini sergileyebileceği aşîkârdır.¹⁸ Klâsik tanbur tavrına alternatif

16 Bu tür eleştirilerle paralel bir zevk algısı ekseninde yazılmış geç dönemlere ait örnek bir metin için bkz. Zobu, V. R. (1 Aralık 1948), Bizde de Konser Dedigin Böyle mi Olur?, *Türk Musikisi Dergisi*, (14)2, 18-19.

17 Bu durum, Radyo icraları için de bir dereceye kadar geçerlidir.

18 Türk müziğinde ses kayıt tarihinin taş plâklar eksenli müzikoloji literatürü, plâk dolduran sanatçıları ve zaman zaman icra anlayışlarını da ele veren detaylarıyla zengin bir içerik oluşturmaktadır. Cemal Ünlü'nün bu alandaki öncü çalışması olan *Git Zaman, Gel Zaman* (2004) adlı eseri başta olmak üzere, bu alandaki diğer önemli kaynaklar şunlardır: Abacı, T. (2013), *Gramofonlu Kahvehane*, İkaros Yayınları; Akçura, G. (2002), *Gramofon Çağı/İvri Zivri Tarihi 2*, Om Yayınları; Durdağ, S. (2008), *Fonografın Radyoya... "1877'den Günümüze Asırlık Serüven"*, Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları; Gezgin, H. S. (2007), *1929'da Plâklarda Dinlediğiniz Sanatkarlar*, Tavanarası Kitapları; Paçacı, G. (Edit.) (1999), *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Seltuğ, D. (2015), *Türk Makam Müziğinin Günümüze Aktarımında Gramofon Kayıtlarının Rolü, Disklerin Kimyasal ve Fiziksel Analizleri ve Tayin Sonuçlarının Ses Kalitesiyle İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Şentürk, Ş. (Haz.) (1996), *Gramofon ve Taş Plak*, Yapı Kredi Yayınları; Tura, Y. (2000), *Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Dersaadette Akşam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ayrıca konuya radyo-TV ekseninden yaklaşan ve daha geç dönemleri konu alan örnek bir çalışma için bkz. Kaptan, A. (2002), *1927'den Günümüze Anılarla Radyo-Televizyon*, Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Yayınları.

bir tavır geliştirerek ilk kez sahnede halka açık resitaller veren ve öncü plâklar dolduran Tanbûrî Cemil Bey'le ilgili şu anekdot, konu açısından dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir:

“Kemanî Reşat Erer, Mesut Cemil ve Kozanoğlu plâkları dinlerken çok duygulanarak ağlamaya başlamışlar. Kozanoğlu, Reşat Erer'in de ağladığını görünce şaşmış:

Reşat Bey bu büyük adamı ben görmedim. Mesut'un da babası. Siz neden ağlıyorsunuz? diye sormuş. Bunun üzerine Reşat Erer:

Ben plâklara değil, Cemil Bey'e ağlıyorum. Siz Cemil Bey'i bu sanıyorsunuz. Bu plâklar ismarlama, maişet temini için 3 dakikaya sığdırılmış melodiler Cemil Bey değildir, demiş.” (Özalp, 2000, s. 155)

Cemil Bey'in, doldurduğu plâkların sanat değerini kritik edecek şekilde kendi defterine bizzat notlar aldığı/sanatına bizzat not verdiği düşünülürse,¹⁹ Reşat Erer'in yargılarında son derece isabetli olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Cemil Bey'in klâsik tanbur tavrının yapısını bozduğu, ona bambaşka nüanslar verdiği, eline aldığı tüm sazlarda kısa sürede virtüözce performanslar sergileyebildiği ve plâklarda bu maharetlerini belli oranlarda tatbik ettiği; ayrıca halk önünde ilk defa saziyle tek başına resitaller verdiği dikkate alındığında, bir anlamda sahne ve plâk sektöründe de öncü bir pozisyonu olduğu görülür. Bugün bazı geleneksel kesimlerce piyasa tavrının da öncüsü olarak değerlendirilen Cemil Bey, 20. yüzyılın sazenedelik formatını ve müzik anlayışlarını birinci derecede etkileyecek bir anlayış getirmiştir.

Diğer yandan plâk koşulları, bu dönemde ses icraları açısından da aynı sanat endişesini ve eksikliklerini hissettirecek sıkıntılı süreçlerle doludur. Taş plâk döneminin önde gelen ses sanatçıları arasında yer alan ve kendinden sonraki hafız icracıları etkileyen Hafız Kemâl'in doldurduğu mevlid kaydı ile ilgili yapılan aşağıdaki yorumlar, konu bağlamında, çağdaş Cemil Bey'in gerçek sanatı ile ilgili yukarıda alıntılanan ifadelerle benzer nüanslar taşımaktadır:

“Mevlid okumakla doldurduğu plâklar, sevinçle söyleriz, ellerde dolaşmaktadır. Şurasını da hemen ilave etmeliyim ki Kemâl, o plâkları daha mükemmel doldurabilirdi. Fakat plâkçıların acele etmeleri ve ‘ancak beş plâka sığdıracaksın’ gibi tahdidleri ve ‘mutlaka falan günün, filân saatinde okuyacaksın’ yollu tazyikleridir ki ‘daha âlâ’nın meydana gelmesine engel oluyor. Oysa ki okuma gün ve saatini Kemâl'in isteğine, plâk adedini okuyuşunun îcâb ve seyrine bıraksalardı, hiç şüphe yok, Kemâl daha kemâlli okur ve plâklar daha şâheser olurdu.” (Sağman, 2014, s. 75)

Öte yandan bugün, yüzyıl öncesine ait bu tür performans kayıtlarını dinleyerek yapılan yorum ve analizler de benzer sebeplerden ötürü sanatçıların sanat kimliklerini bütün yönleriyle ele vermekten uzaktır. Daha da önemlisi, bu yorum ve analizler bugünün bakış açısıyla koşullandığından, sanatçı ile araştırmacı arasındaki bakış açısı ve sanat algısı doğal olarak daha da farklılaşmaktadır.

3.2. Sahne İcrasında Öncelikle Müzik ve Diksiyon Kurallarının Esnetilmesine Yönelik Eleştiriler

20. yüzyılın başlarında, özellikle klâsik tavrı temsil eden bazı sanatçı ve hocaların, sazende olsun, hanende olsun, çağdaşlarıyla ilgili getirdikleri kimi eleştiriler, bu dönemde tabii olarak geleneğe de farklı çerçevelerden bakıldığını göstermektedir. Rauf Yekta Bey'in, kendi dönemi için birinci sınıf olarak nitelenen bir incesaz takımı üzerinden değerlendirdiği yaklaşık 1900 yılına ait aşağıdaki satırlar, bu farklı bakış açılarını bilimsel bir eleştiri zeminine taşır niteliktedir ve dönemin “piyasa”sındaki en önemli fasıl heyeti olarak kabul edilen bir topluluğun icrasında görülen aksaklıkları canlı olarak yansıtmaktadır. Bu canlı gözlemlerin başında müzik kurallarına yönelik getirilen eleştiriler dikkat çekici boyutlardadır:

“[...] Bir de dikkat edince ne görelim?.. Hoca [Hâce Abdülkadir Merâgî] gibi en büyük bir mûsikî dâhîsinin muhammes usûlünde bestelediği o nefis nakş, şarkı derecesine indirilerek düyek usulü ile okunmuyor mu? Affedilmez mûsikî hatalarından olan bu yolsuzluğa insanın canının sıkılmaması kaabil mi?” (Süreksan, Aralık 1985, s. 5)

Rauf Yekta'nın işaret ettiği önemli noktalardan biri olan icrada büyük usûllere riayet edilmemesi; ya bilinmediğinden yahut da kolaya geldiği için eserin, büyük usûl yerine uygun görülen küçük bir usûl

19 Bkz. Cemil, M. (2002), Ekler.

vurularak icra edilmesi, klâsik mûsikîde gerçekten de kabul edilemeyecek bir tutumdur. Büyük usûllerin kendine has karakterini ve kendi iç ritmini işaret eden vuruluş biçimleri, melodinin altını çizme ve hafızayı tazeleme işlevleri dışında, aynı zamanda güfte vezinleriyle kurulan güçlü ilişkiler ve uzun hece-kısa hece ikiliği içinde vurguları kuvvetli-yarı kuvvetli-hafif şeklinde bir dengeye oturtan özel bir estetik anlayışı simgelemektedir. Bu anlayışın terk edilmesi, aslında bir anlamda klâsik eserleri bir tür şarkı havasına sokacak, birbirinden ayrılması gereken nakış ve şarkı formu tavrırları arasında bir karışma yaratacaktır. Türk müziği eserlerinin iki temel dayanağından biri olan usûllerin yapılarında erken dönemlerden itibaren yer yer gözlenen bu tür icra eksenli bozulmalar, aslında bir anlamda klâsik zevkte görülen esnemelerin de ilk işaretlerini vermektedir.²⁰

Diğer taraftan, Türk müziği icralarında çok önem verilen telâffuza yönelik detaylar da Rauf Yekta Bey'in söz konusu programda eleştirdiği bir başka noktaya işaret etmektedir. Özellikle gayrimüslim ses sanatçılarının icralarında sıkça rastlanan ve eleştirilen Türkçeye uygun olmayan fonetik unsurlar yanında, Osmanlı Türkçesi'ne mahsus kimi kelime ve terkiplerin anlamlarının bilinmemesinden dolayı yanlış anlaşılabilir, başka kelimelerle karşılanması da ayrı bir eleştiri konusudur. Konuyla ilgili bir örnek olarak Asdikzâde Bogos Efendi'nin bazı icralarında rastlanan bu tür aksaklıklar, Rauf Yekta Bey'in kaleminde, üzerinde titizlik gösterilmesi gereken bir icra detayı olarak yansıtılmıştır. Bu da piyasada klâsik eserlerin icraya yansıtılma hususiyetleri açısından sergilenen genel "tavır"ın yer yer esnetildiğine bir başka açıdan işaret eden ve bunu ilk elden belgeleyen bir başka örnek olarak dikkate değerdir: "Bogos Efendi, kendisine mahsus olan o güzel tavır ile okuduğu ve güfte hatâsı yapmamaya dikkat ettiği vakit, cidden ruh okşayan bir edâya mâlikdir." (Süreksan, Kasım 1984, s. 7)

Bu tür eleştirilerin ses sanatçılarının tümüne yöneltildiği, yanlış telâffuzun manâyı da etkilediğini gösteren aşağıdaki pasajda, kimi piyasa hanendelerinin şiir ve dil bilgisine yönelik bilgi eksikliği olduğu fikrini uyandırmaktadır: "Semâîler, itiraz olunamayacak bir intizâm içinde söylendi. Şu kadar ki, (bir yâr-ı bî-amânım) yerine (bir yâre bi-amânım) demek gibi bir mânâsızlık yapılmasaydı daha hoş olacağı besbelliydi." (Süreksan, Ocak 1985, s. 5)

Sermet Muhtar Alus'un "Piyasadaki Hanendeler" başlıklı bir yazısında, devrin ünlü bir ses icracısı olan Hanende Karakaş'ın icra hususiyetlerini anlattığı bölüm, sanatçının diksiyonunu²¹ eleştirdiği pasajlar dolayısıyla konu açısından ayrıca dikkat çekicidir:

"[...] Yalnız dili eşek arılık. Meselâ Hacı Arif Bey'in Nihavend makamından 'Meyler süzülün, meydana gelsin; Meclis donansın peyman gelsin' veya Hacı Faik Bey'in Dügâh'tan 'Sümbül-i zülfün döküp gerdanına; Başka revnak vermiş hüsn ü anına' ve yahud Ali Bey'in Uşşak'tan: 'Aşkın ile bülbül gibi artmaktadır ahım; Kaydet beni de defter-i uşşaka a mahum' şarkılarında suzulsunlar, yelsinler, menclisler, zumbullar, zululflar araya kaynamada..." (Alus, 1994, s. 198)

Hakkı Süha Gezgin'in aşağıdaki ifadeleri ise, telâffuz konusunda piyasa icracılığında görülen aksaklıkların daha geç dönemlerde de devam ettiğini belgeler niteliktedir: "Öyle besteler duydum ki Yahudiler makamla konuşuyorlar sandım. Canım Türkçe'ye hiçbir vakit böyle demir bir çarık giydirilmemiş, Manakyan tiyatrosunda bile ona böyle kanlı pusular kurulmamıştı." (Bengi & Zat, 2020, s. 21)

Öte yandan piyasa müziğinin erken dönemlerinde, dönem tanıklarınca eleştirilen icra hususiyetleri, sadece telâffuz ve usûl eksenli değildir. Rauf Yekta Bey'in, 1900 yılı başlarında takdim edilen bir fasıl programında icracılara yönelttiği eleştiriler, müziğin ses temelli teknik boyutlarına da temas etmesi bakımından kayda değerdir: Bu eleştirilerin başında, bazı ünlü müzisyenlerin akort ve perdeler konusunda gereken hassasiyeti göstermemeleri gelmektedir. Hatta bir komalık duyum farkının bile kimi müzisyen-

20 Daha sonraki dönemlerde bu büyük usûllerin klâsik formlardaki dengeleyici hassas konumlarını bir kenara iterek önemsizleştiren ve tamamen küçük usûllere yoğunlaşan isimlere Türk müziği çevrelerinde rastlanılacaktır. Örnek bir eser için bkz. Veli Kanık (1954), *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, s. 1.

21 Türk müziğinde diksiyon ve müzik arasındaki ilişkileri prozodi ekseninde irdeleyen öncü bir çalışma için bkz. Gültaş, S. (2003), *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi/Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikisinde Prozodi*, Kurtiş Matbaacılık. Ayrıca Osmanlı döneminde İstanbul'daki dil çeşitliliğini yer yer şive-ağız eksenlerinde inceleyen müstakil bölümü ile İlber Ortaylı'nın yazmış olduğu İstanbul'dan Sayfalar adlı kitap, konuya farklı bir bakış açısı getirecek mahiyettedir: Ortaylı, İ. (1987), İstanbul'dan Sayfalar, Hil Yayınları.

lerce dikkate alınmaması, devrin ünlü bir müzik kuramcısı ve neyzeni olan Rauf Yekta Bey'in gözünden kaçmamıştır. Kanûnî Şemsi Efendi'nin bu konuda son derece önemli bir istisna olarak değerlendirildiği aşağıdaki satırlar, bu tanınmış sazende derecesinde akorda önem veren kanun sanatçılarının piyasada azınlıkta olduğu fikrini uyandırmaktadır:

“Ya Kanuni Şemsi Efendi'yi nasıl methetmeyelim? Piyasada birçok kanun çalara tesadüf ediyoruz. Lâkin Şemsi Efendi kadar sazını güzel akord eden bir kanunî görmediğimizi itirafa mecburuz. Bazı kimseleri biliyoruz ki (Segâh) ile (Bûselik) perdelerinin farkını hissedemediklerinden dolayı bu iki perdenin yerine, pianodaki gibi, yalnız bir (SÎ=SEGÂH) perdesinin kullanılması fikrinde derler. Bu kimseler gelsinler de Şemsi Efendi ile görüşsünler.” (Süreksan, Kasım 1984, s. 7)

Yukarıdaki pasaj, her ne kadar bir kanunî üzerinden değerlendirilmiş olsa da temel perde baskıları açısından tüm sazende ve hanendeleri ilgilendiren bir husustur. Akordu sağlam olmayan sazların, hanendelere frekans olarak doğru yol gösteremeyecekleri ve hanendeleri şaşırtabilecekleri büyük bir olasılıktır. Tabii bu durum hanendeler için de geçerlidir. Besteli eserlerde sazendelerin gösterdikleri akorda bağlı şekilde, herhangi bir detone ya da sürtone baskı duyurmadan, sağlam bir perde anlayışıyla icrayı tamamlayabilmek, ses sanatçılığında son derece önemsenen bir tutumdur. Serbest düzümlü icralarda, daha da keskin bir dikkat gerektiren bu tutumun, özellikle gazelhanlar açısından bir ustalık kıstası olarak görüldüğü düşünülebilir. Bir gazelhanın, gazeli icra ettiği esnada sazendenin önden taksimle belli ettiği akorda sadık kalacak şekilde karara gidebilmesi, yani icrasında tizleşme ya da pesleşme eğilimlerinin görülmemesi bugün de büyük bir meziyet olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu hassasiyet, Türk müziği perdelerinin seslendirilişinde de ayrı bir dikkat gerektirecek boyutlardadır.

Rauf Yekta Bey'in çağdaşı olan Udî Nevres Bey'in (v. 1937) son zamanlarında, müzik kurallarına uymayan piyasa sanatçılarıyla ilgili ifadelerini aktaran aşağıdaki cümleler, söz konusu perde baskılarındaki bozulmalara işaret eden yalın bir eleştiri olarak değerlendirilebilir: “Şimdi mûsikî, bir meyhane mezesi hâline geldi. İnsan, bir nağmeye bin falso geçirmek istiyor. Yani kuzu iken kurt kesiliyor.” (İnal, 1958, s. 5) Bu perspektifle ele alındığında, anılan icra bozukluklarının, “klâsik repertuar”ın²² inceliklerini sindiremeyen veya tam yansıtamayan, bilgi seviyesi düşük bir icracı kitlesi eliyle piyasa ekseninde daha o günlerde gelişmekte olduğunu açıkça hissettirmektedir.

İbnülemin Mahmut Kemâl İnal'ın Bolahenk Nuri Bey üzerinden aktardığı aşağıdaki ifadeler, gelenekte, piyasa ekseninde zamanla gevşetildiği görülen müzik kurallarının, icra zevkine de ne kadar tesir ettiğini hemen hemen Nevres Bey'e yakın bir üslûpla yansıtmaktadır: “Bir Remezan akşamı iftarımızda bulunan üstad-ı şehir Bol Ahenk Nuri Bey merhuma bir çalgı hanedeki saz takımının mükemmeliyetinden bahs ile gidilüb dinlenmesini, huzzardan birkaç zat teklif etmeleri üzerine üstad-ı merhum 'Beni afv ediniz, gidemem. Çünkü usûlsüz nağmeleri, yanlış tegannileri işitdikce başıma yumruk urulmuş gibi müteazzi olurum.' demişdi.” (İnal, 1958, s. 5)

Diğer yandan, Bolahenk Nuri Bey'in ünlü talebelerinden Rauf Yekta Bey'in yine Bogos Efendi üzerinden yaptığı bir yorum da o dönemlerde piyasada nota bilgisi olmayan hanendelerin çoğunlukta olduğuna tersten işaret etmesi bakımından kayda değerdir: Bogos Efendi'nin bu bakımdan bir istisna olarak gösterildiği aşağıdaki pasaj, sanatçının nota bilen bir ses sanatçısı olarak sivrildiği yönünde ifadeler içermektedir. 19. yüzyılın sonlarında nota bilen ses sanatçılarının Türk müziği çevrelerinde (özellikle de piyasa çevrelerinde) son derece sınırlı olduğuna işaret eden bu satırlar, Rauf Yekta Bey'in dolaylı ifadesiyle notasız icra geleneğinden henüz kopulmadığını göstermektedir: “En meşhuru, notacılarımızdan Asdik Efendi'nin (1840-1913) oğlu olan Bogos Efendi, gûyâ yalnız mûsikî aleti çalanlara mahsusmuş gibi, ses sanatkârlarımızdan gereği gibi nota okuyanına hemen-hemen rastlanmazken, Bogos Efendi, bunlar arasında bir istisna teşkil etmektedir.” (Süreksan, Kasım 1984, s. 7).

22 Klâsik repertuardan kasıt, Türk müziğinde *kâr*, *kârçe*, *kâr-ı nâtık*, *beste*, *ağır semai*, *yürük semai* gibi büyük yapıtlı formlar ekseninde geliştirilen, bunları ağır ve uzundan, hafif ve kısaya doğru hiyerarşik bir düzen içerisinde bir programa oturtan klâsik fasıl anlayışının temel dağarcığıdır.

3.3. Genel Repertuar Düzenine/Zevkine Yönelik Getirilen Eleştiriler

İki bölümlü konser düzeninin örneği olarak bugün de uygulanan; ilk bölümde ağır, ikinci bölümde nitelikçe daha hafif ve sonlara doğru hareketli eserlerin seçildiği repertuar düzeni de Rauf Yekta Bey'in şahsında, klâsik zevke alışkın belirli bir sınıfın eleştirdiği bir zevk anlayışını karşılar görmektedir. Bu eleştirileri klâsik fasıl düzeninin esnetilmesi şeklinde yorumlamak mümkündür:

"Bu fasıl arasında Bogos Efendi üstâdça bir taksim etti (gazel söyledi) ki, güfte hatalarına mümkün olduğu kadar, pek az tesâdüf edildi. Bundan sonra yapılacakların buna benzememesi temenni olunur. Bir fasıldaki intizam, nedense, bu fasılda muhafaza edilemedi: (aman memo!..) ve (çifte telli!..) havaları birbirini tâkibetti. Eyvah!.. kantolar başlayacak!.. derken, çok şükür bu zırlıtlardan kulağımız kurulmuş oldu." (Sürelsan, Ocak 1985, s. 5)

Klâsik fasıl anlayışının esnetilmesi, farklı estetik zevk ve üslûptaki şarkı formu örneklerinin fasla (veya programa) dâhil edilmesi ve hatta sonlara doğru halk müziği örnekleriyle kantoların eklenebilmesi, klâsik repertuar ve icra zevkine alışkın bir dinleyici kitlesi için kabul edilemez bir olgudur.

Rauf Yekta Bey'in öğrencisi olan Âsaf Halet Çelebi'nin bir "Tarihî Konser Münasebetiyle" kaleme aldığı 1941 yılına ait²³ aşağıdaki satırlar ise, klâsik mûsikî ile piyasa mûsikîsinin; dinleyici, repertuar seçimi ve düzeni, mûsikî zevki gibi açılardan birbirlerinden oldukça farklı olduğu vurgusunu içermektedir:

"Böyle konserlere gelen insanlar biraz ağır şeyler isterler. Garpte bir operanın müdavimleri veya klâsik konserlere gelenler daima mümtaz bir elit sınıfıdır. Her sınıf halkın bir tek şeyden hoşlanmasına imkân yoktur. Tarihî konserler de halk konseri demek değildir, hasıllata ehemmiyet verilmez, istiyen anlıyan gelsin. Biz musikide avama tâbi olur ve onlar hoşlansın diye böyle numaralar tertibine kalkışırsak, Aydan imdad diledim veya Sarı Kurdele gibi piyasa şarkılarını çalmak daha çok alkış celbedebilir. Tarihi konserlerde okunacak şarkılar biraz halkın duymadığı şarkılar olmalıdır. Aç fesini perçem göster Kristal gazinosunda çalınıyordu. Uşşak Hasretle bu şeb şarkısı da Münir Nurettin tarafından pek çok defalar gına getirecek derecede halk konserlerinde okunduğu gibi pilağı da vardır." (Çelebi, 2004, s. 86)

Peyami Safa'nın konuyla ilgili gözlemleri, Âsaf Halet Çelebi kadar keskin olmasa da yakın bir içerik taşımaktadır. Yazar, 1937'de yayınlanan "Alkolik Musikî" başlıklı makalesinde, piyasa müziğini oluşturan repertuarın kendi içindeki form ve zevk tutarsızlığını, müzik dinleme adabına ve icra ortamına da olumsuz göndermeler yaparak şu cümlelerle özetlemektedir:

"Birkaçı istisna edilirse milli musikinin sazende veya hanende hemen bütün şöhretleri bütün seçme kıyafetleri meyhane azmanı yerlerde rakı şişelerinin etrafını çeviren fasulye pilakileri ciğer tavaları ve hıyar turşuları karşısında en ağır bestelerden en hafif ve oynak piyasa havalarına kadar birbirini yadığayan eserleri birbiri arkasından çalıp söylüyorlar." (Bengi & Zat, 2020, s. 20)

Bir bestekâr ve icracı olarak piyasa müziğinin 20. yüzyıldaki öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Selâhattin Pınar'ın aşağıdaki söylemleri ise, Peyami Safa'nın baktığı merkezden oldukça farklıdır. Pınar, bu işin doğası gereği halkın her kesimine hitap edecek piyasa müzisyenlerinin, birbirinden farklı dönem ve üslûplardaki eserleri icra etmelerinin son derece makul olduğunu kendi içinde makul görünen gerekçelerle şöyle ifade etmektedir:

"Türk musikisi çalınan yerlerde her akşam 6'dan 9'a kadar orta klasiklerden hafif klasiklere kadar her şey çalınır, herkes zevkle dinler. 9'dan sonra daha hafif şarkılar, halk türküleri başlar ve gece yarısına kadar

23 Bu yılları da kapsayacak şekilde ses icracılığının piyasa müziği eksenli detayları hakkında bilgi veren kaynaklar son zamanlarda oldukça zenginleşmeye başlamıştır. Örnek metinler için bkz. Alp, A. R. (1950), *Gazino ve Radyo, Türk Musikisi Dergisi*, 27(3), 1; Dikici, R. (2005), *Cumhuriyet'in Divası* Müzeyyen Senar, Remzi Kitabevi Yayınları; Özdemir, S. (Şubat 2011), *Assolistlik Kimliğine Geçiş Sürecinde Safiye Ayla Örneği, Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 374-385; Özyıldırım, M. (2013), *Arap ve Türk Musikîsinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*, Bağlam Yayınları; Uysal, S. S. (2005), *Bâki Kalan Bu Kubbede*, L&M Yayınları; Yapar, S. (2018), *Modernleşme Projesinin Mekânı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*, Libra Yayınları; Bardakçı, M. (2017), *Safiye*, Türkiye İş Bankası Yayınları. Konunun 1950'li yıllara bakan piyasa müziğinde ise Zeki Müren'in ayrıksı bir yeri vardır. Bu çalışmanın kapsamına girmese de dönemler arası karşılaştırmalı bir yaklaşımla daha geniş bir perspektif kazanılacağı fikrinden hareketle Müren'in "sahne" sini mercek altına alan şu temel kaynak, konuya farklı bir bakış açısı getirebilir: Çak, Ş. E. & Beşiroğlu Ş. Ş. (2016), *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

devam eder. Ve bunları da zevkle dinleyen zümre vardır. Biz de sahnede 6 saat Abdülkadir Merâği'nin 'Segâh Kâr-ı Şeş-âvâz'ını veya Dede Efendi'nin 'Ferahfezâ Âyini'ni çalamayız ya! Sazlı bahçelerde veya kapalı gazinolarda her çeşit Türk musikisi terennüm etmek lazımdır. Siz klâsikleri seviyorsanız 9'dan önce gidin..." (Bengi & Zat, 2020, s. 23)

3.4. Şarkı Formuna Yönelik Artan İlginin Klâsik Zevki Zedelediği Fikrinden Hareketle Getirilen Eleştiriler

Fikret Karakaya'nın, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk müziğinde şarkı döneminin başlamasıyla Türk müziği himayesinin saray eliyle kaldırılması süreçleri arasındaki paralelliği vurguladığı aşağıdaki satırlar, Türk müziği çevrelerinde görülmeye başlayan icra zevkindeki değişimlere de dolaylı yoldan gönderme yapmaktadır:

"Bir defa kesinlikle şarkı döneminin başlaması ile sarayın Türk musikisini himaye etmemesi aynı döneme rastlar. Niye şarkıya bel bağladı bestekârlarımız? Neden şarkılar ortalığı kapladı? Artık o eski klâsik eserleri dinleyecek kitle yoktu da ondan. Bu büyük eserleri dinleyecek kişiler saraydaydı." (Yeşilaltay, 2019, s. 73)

Bugün Türk müziği bestecileri arasında istisnâî bir konumda görülen Hacı Arif Bey²⁴, Şevki Bey, Rahmi Bey gibi önde gelen isimlerin şarkıları, bazı klâsik mûsikî çevrelerinde, yer yer "avama mahsus" olarak kabul edilmiştir.²⁵ Giderek klâsik, uzun soluklu, ağır ve ağırdalı eserlerin yerini almaya başlayan şarkılar; kısa yapıları, küçük usûllerle bestelenmeleri, klâsik formlara göre daha hafif bir üslûbu yansıtılmaları, güfte yapılarının klâsik güftelere göre daha sade oluşu gibi sebeplerle bu çevrelerce basit görülmüş ve eleştiri konusu edilmiş olmalıdır.

Klâsik tavın önemli temsilcilerinden biri olan Sadettin Heper'in bu anlayış ve zevki özetleyen aşağıdaki ifadeleri; meşk, meşakkat, ilme bağlılık, büyük usûllere hakimiyet gibi kriterlere uymanın "klâsik üslûbun" temel özellikleri arasında olduğunu vurgularken, aslında küçük usûllerle bestelenen şarkı formu ile arasındaki üslûp ve zevk farklılığına da dolaylı yoldan işaret etmektedir:

"Eskiden "Fem-i muhsin" dediğimiz, iyi ağızdan, öğrenme çabası vardı. Onların önüne oturur, diz döğe döğe o eserleri meşk ederdimiz. Klâsik üslûb, böyle devam ederdi. Şimdi nota var tabii... Eskiden, fem-i muhsinden hiç olmazsa birkaç tane, çember usûlünde eser meşk etmek lâzım gelirdi ki, ancak ondan sonraki eserleri daha iyi okuyabilsinler... O havayı ancak verebilsinler." (Ayan, 2020, s. 34)

Âsaf Halet Çelebi'nin Sultan Abdülaziz²⁶ ve Abdülhamit devirlerinde yayıldığını öne sürdüğü piyasa müziği ve bunun başlıca kaynakları arasında gördüğü şarkı formunun müzik meclislerindeki yayılışına, bu forma eserleriyle özel bir üslûp getiren Hacı Arif Bey üzerinden oldukça muhafazakâr bir tutumla dile getirdiği aşağıdaki eleştiriler, konu açısından kayda değerdir:

"Bu Hacı Arif Bey Türk musikisinin Muallim Naci'si idi. Muallim Naci Efendi Galib Dede'yi tebci ettiği halde onu nasıl hiç anlamamış ve bayağı gazeller düzmüşse Hacı Arif de İsmail Dede Efendi'nin arkasından aynı şeyi musikide yapıyordu. İkisi de Balık Pazarı meyhaneleri 'ezkiyâ'sına hitap ediyorlardı. [...] kısmı azamı ağır aksak sufyan ve düyek ikaindaki bayağı ve bayat şarkılar, çoğu yine Ermeni ve Çingenelerden mürekkep "güzide ince saz heyetleri" tarafından terennüm edilerek kuytu mahallelerin cumbalarından aksediyordu." (Çelebi, 2004, s. 79-80)

Derya Bengi ve Erdir Zat'ın birlikte kaleme aldıkları *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası-1* başlıklı eserin "Alkolik Musiki" maddesinde ise, 1930'lu yıllarda şarkı formunu, artık alkolle özdeşleştirerek eleştiren ve piyasa müziği ile eşdeğer gören bir entelektüel kesimin varlığını açıkça göstermektedir:

24 Hacı Ârif Bey'le ilgili detaylı bir biyografi için bkz. Salgar, F. (2001), *Hacı Arif Bey (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Ötüken Neşriyat.

25 Bkz. Âsaf Halet Çelebi, (2004), *Bütün Yazıları*, Everest Yayınları. Hatta bu yazılarda Çelebi'nin Hacı Arif Bey ile Muallim Naci'yi aynı olumsuz bakış açısının müzik ve şiirdeki temsilcileri olarak aynı sınıfın içinde göstermesi, dikkate değerdir (Çelebi, 2004, s. 79).

26 Sultan Abdülaziz döneminde müziğin gelişimi ile ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Toker, H. (2016), *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, TBMM Milli Saraylar Yayınları.

“Alaturka’yı, özellikle de 20 yüzyılın başlarında yaygınlaşan şarkı formu ile tutturduğu yolu meyhane müziği ve benzeri tamlamalarla küçümseyenler az değildi. Meyhane ve gazino alemiyle iç içeliği bu istenmeyen müziğin en istenmeyen özelliği idi. Yeni bir rejim kurmuş çağdaş, dinamik bir toplumun hayatında ister içkili olsun, ister içkisiz, artık bu uyuşuk müziğe yer kalmadığı tezi de sıkça işleniyordu.” (Bengi & Zat, 2020, s. 20)

3.5. Eserlerin Aslının Bozulduğu Yönündeki Eleştiriler

Suphi Ezgi’nin “Türk müziğinin ‘cahil’ piyasa müzisyenleri elinde çiçeklenip dejenere edilmesi” şeklindeki savları ve sanatçının, kimi yazarlarca “*édition critique*”/“metin tamiri” (Öztuna, 1990, s. 275) olarak adlandırılan nota düzeltme çalışmaları²⁷, özünde, klâsik tavidan uzaklaşan ve nota bilmeyen müzisyenlerin, eserlerin aslını bozduğu yönündeki peşin yargıdan kaynaklanmaktadır. Bu nota düzeltme çabaları bugün müzikoloji çevrelerince bilimsel olarak kabul görülmesi de piyasa müzisyenlerinin klâsik tavrı/üslûbu yer yer esnettiklerine, hatta bozduklarına bugün de pek çok müzik otoritesi katılmaktadır.

Fikret Karakaya’nın aktarımlarıyla Refik Fersan ve eşi Fahire Fersan arasında geçen bir diyalog, “Türk müziğinin aslı” konusunda dolaylı yoldan bir bakış açısı sağlamaktadır:

“Refik Fersan diyor ki: ‘Biz notayı sade yazmalıyız. Solistlerimiz yetiştirken bir üslûp kazanır. O sade notaya bakarak gereken ilâveleri yapar ve eseri üslûpla icra eder.’ Fahire Fersan ise ‘Hayır.’ diyor, ‘Bence sen düşündüğün, tasarladığın bütün detayları notayla yazmalısın. Yazmazsan eğer, eserin ileride senin yazdığın kadarıyla kalır.’” (Yeşilaltay, 2019, s. 67)

Darülelhan²⁸ yayınlarından çıkan notalar incelendiğinde, Refik Fersan’ın önerdiği yoldan gidildiği görülmektedir. Hatta bugün de Türk müziği çevrelerinde bir eseri notaya almak, o eserin süsleme ve nüans detaylarından bağımsız, sade bir versiyonunu kayda geçirmek anlamına gelmektedir. İnternet ortamında yayınlanmış nota arşivleri de bu gerçeği doğrular niteliktedir. Bu durum, Türk müziği notistlerinin genel olarak Refik Fersan’ın bakış açısına sahip olduğunu ve yorum kısmını icracıya bırakmak gerektiği fikrini benimsediklerini göstermektedir. Bununla birlikte eserlerin aslının bozulduğu ve eski klâsik zevkin bugün çok azaldığı yönündeki eleştiriler, Fahire Fersan’ın fikirlerini haklı çıkarmaktadır.

Öte yandan, Rauf Yekta Bey’in, izlediği bir Ramazan konserini anlattığı bir makalesinde²⁹, 3. Selim dönemi üzerinden idealize ederek örneklediği bir pasaj, klâsik eserlerde sade icranın önemini vurgulaması bakımından dikkate değerdir:

“(Tanbûri Emin Ağa)’nın peşrevi –bestekârının zamanından beri piyasada uğradığı bin türlü tahrîfâtan âzâde olarak çalındı ve mûsikîmiz Üçüncü Selim asrında hâiz olduğu ‘sâdelik içinde asâlet ve metânet’ üslûbu hakkında dinleyenlere bir fikir verdi. (Dârülelhân) üstâdlarının âsâr-ı eslâfa gösterdikleri bu hürmetkârlık şâyân-ı teşekkürdür.” (Özdemir, 2010, s. 125)

Bu sade icra anlayışı, daha sonra Devlet Korosu eliyle daha da yerleşmiş ve Türk müziğinde en makbul olarak nitelenen icra tavrının, notaya bağlı kalınan, ilâve nağmelerin eklenmediği bir yorum tarzı olduğu noktasında bazı müzik otoriteleri birleşmişlerdir. Bu durum, Türk müziği eserlerinin dejenere edilmemesi adına bir tür önlem özelliği gösterse de aynı zamanda makam müziğinin doğaçlamaya elveren doğasına aykırı bir tutumu da simgelemektedir. Bu doğaçlamaya elverişlilik olgusu, doğası gereği icracının bilgisi, kabiliyeti ve estetik ölçütleri nispetinde piyasa tavrına veya klâsik tavra yaklaşacak bir yörünge izleyeceğinden, son derece hassas dengelere sahiptir.

27 Örnek ifadeler ve notalar için bkz. Ezgi, S. (1933), *Nazari ve Amelî Türk Musikîsi*, (5 Cilt), İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

28 Piyasa müziğinin erken dönemlerinde, Türk makam müziğini hem bilimsel temellere oturtmak hem de korumak ve çağa uygun bir anlayışla geliştirmek adına önemli işler yapan Darülelhan’ın faaliyetleri hakkında bilgi veren kaynaklar son dönemlerde oldukça zenginleşmiştir. Örnek bir çalışma için bkz. Özden, E. (2019), *Osmanlı Devleti’nin Konservatuvarı Darülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

29 Rauf Yekta Bey’in makalelerinin künyelerine şu kaynaklardan ulaşılabilir: Erguner, S. (2003), *Rauf Yektâ Bey*, Kitabevi Yayınları; Özdemir, H. (2010), Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî İle İlgili Makalelerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Doğrusöz, N. (Edit.) (2018), *Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikaları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları; Gökçen, İ. (2009), *Rauf Yekta: Fransızca Müzik Yazıları*, Ürün Yayınları.

Diğer yandan Âsaf Halet Çelebi'nin "piyasa müziği" ile ilgili aşağıdaki ifadeleri, hocası Rauf Yekta Bey'den ayrılan son derece keskin ve ırkçı söylemlerine rağmen, klâsik mûsikî zevkine sahip bazı kesimlerin daha yakın dönemlerde de piyasa tavrına yönelik tavizsiz ve muhafazakâr tutumları olduğunu açıkça göstermektedir. Çelebi'nin yazdıkları, piyasa tavrının bugün de karakteristik özellikleri arasında olan fazla nağme yapma, eseri başkalaştırma ve abartılı şekilde icra etme eğilimlerine açık bir eleştiridir. Ayrıca yazarın usûlü kaçırma, falso sesler basma, güfteleri yanlış telâffuz etme gibi icra kusurları yanında; Türk müziği kimliğine aykırı bulduğu kemanı Roman halkıyla, kanunu da Ermeniler'le ilişkilendirerek olumsuz bir çerçevede yorumlaması, bu tür keskin ifadelerle dikkat edildiği takdirde, konu açısından ilgi çekici ayrıntılar olarak değerlendirilebilir:

"Maalesef yukarda söylediğim gibi bu basit, bayağı ve âdi musiki bizim hakikî musikimizi de berbat etmiş ve meyhane virtüözleri klâsik musikimizin asil tavrını nağmelendirmişler, yayıklaştırmışlar ve bambaşka bir şey yapmışlardır. Dede Efendi ve sair kompozitörlerimizin isimlerine izafe edilen parçaların aslında onlarla hiç alâkası yoktur. Piyasa sanatkârları, Çingene kemancılar ve Ermeni kanuncular onları karikatürize edip kirlettikten sonra aykırı bir usûl ve falsolu notalarla ortaya atarlar." (Çelebi, 2004, s. 80)

Yazarın, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid devirlerinde yayıldığını söylediği bu müzik anlayışının, geleneksel icrayı dejenere ettiği yönündeki yoğun söylemlerini sıkça tekrar ettiği *Todi Musikîsi* (1941) başlıklı yazısı, piyasa müziğinin kaynaklarına yönelik bir açılım da getirmektedir:

"Bugünkü todinin üç menbaı vardır:

- 1- Sözüm yabana alafrangalaştırmak gayretini gütmek için, lüzumlu lüzumsuz piyanolar, fortlar, Türkçe'ye muhalif bir ecnebi şivesi vermek için lisana uymıyacak bir melodiye taksim etmek, iki sesle söylemek filân gibi göz boyamalarıyla gûya modernleştirmek, alafrangalılaştırmak.
- 2- Folklorla ehemmiyet verildiği için Anadolu halk şarkılarından bazılarını todileştirmek veya onları takliden yapılan türküler çıkarmak.
- 3- Eski todi şarkılarına rahmet okutacak triolar nağmelerle düzülmüş bir şarkının kimi yerini kısacık yaparak, lüzumsuz 'es'lerle sükûtlarla donatarak gûya yenilik ve başkalık yapmak sevdası..." (Çelebi, 2004, s. 81-82)

Bununla birlikte yazarın hocası olan Rauf Yekta Bey'in "İnce Saz Takımlarımız" isimli makalesinde, 1900'lerin başlarında dinleyip, Bogos Ağa ve Hanende Karakaş Efendi üzerinden değerlendirdiği ses icracılığı, henüz bütünüyle başıbozuk ve zevksiz bir müzik anlayışını temsil etmemektedir. Rauf Yekta Bey'in yer yer kayda değer övgülerle andığı bu sanatçıların icra tavırları ve maharetleri, piyasa müziğinin bu erken dönemlerinde belirli müzik gruplarının, bilirkişilerce dinlenmeye değer bulunduğunu göstermektedir. Kemanî Memduh Efendi'nin takımı gibi parmakla gösterilen müzisyenlerden oluşan bu istisnâ sanatkârlar, piyasada da tatminkâr performanslar sergileyerek adlarından övgülerle söz ettirmişlerdir. Bununla birlikte bu gözde takımın bile sahnede bariz, hatta yer yer affedilemez hatalar yapabildikleri düşünülürse, her saz takımının aynı sanat değerinde ve müzikbilimsel kıstaslara uygun şekilde icralar sergilemediği öngörülebilir. Sonraki dönemlerde ise bu çeşitlilik, kurumsal nitelikler kazanan yeni "klâsik" tavır ile daha serbest bir çerçeve oluşturan piyasa tavrını, müzikal açıdan birbirlerinden çok daha kesin çizgilerle ayıracak süreçlerin gündeme gelmesine doğru evrilecektir: İcrada bariz bir sadeleşmenin öne çıktığı, Radyo ve Klâsik Koro eksenlerinde geliştirilen Cumhuriyet sonrasına ait "yeni klâsik" anlayışın karşısında, zamanla daha da belirginleşen çizgileriyle gazino ekseninde genellenen söz konusu piyasa tavrı, özellikle 1930'lardan itibaren giderek yerleşiklik kazanmıştır. Bununla birlikte Türk Müziği'nin klâsik geleneklerine ait özellikler olan ezberden ve yoruma açık icra anlayışları göz önüne alındığında, zamanla dejenere edilmiş olsa da piyasa tavrının içinde, bu özgürlük alanlarının değerlendirilmeye devam ettirildiği öngörülebilir.

3.6. İcra Tavrına Yönelik Getirilen Eleştiriler

Türk müziği icracılığında klâsik tavidan uzaklaşma yolunun öncelikle şarkı formunun ön plâna çıkmasıyla açıldığı fikri belli kesimlerce yaygındır. Nitekim şarkı formunun yaygınlaşması ile sarayda Türk müziği himayesinin azalmaya başlaması ve kısa bir süre sonra da belirli mekânlarda Türk müziğinin icra

edilmeye başlaması süreçleri, birbirlerine zamansal açıdan yakındır ve bu olgular, sebep-sonuç ilişkisi kurulabilecek şekilde kronolojik olarak takip edilebilmektedir. Bu süreçlerin 20. yüzyıla yansımaları daha derin boyutlarda olmuştur.

Sadettin Heper'in, yaşadığı dönemde klâsik tavrıdan uzaklaşılmasına yönelik tespitleri, söz konusu süreçleri özetleyecek şekilde, konu açısından son derece toparlayıcı veriler sunmaktadır. Maddi kaygılar, bilgi eksikliği, zevk değişimi, ehliyetli hocaların bulunmayışı ve bazı erdemlerden yoksunluk şeklinde özetlenebilecek aşağıdaki 4 madde, kendi zamanının müzik geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan bu önemli müzik adamının gözünden, klâsik tavrın/üslûbun hangi açılardan sekteye uğratıldığını açıklar niteliktedir.

- “1.) Mâlî durumun ağırlığı altında yorulduğu için, esere, lâzım gelen zamanı ayıramıyor. Çalışmadığı için de iyi okuyamıyor.
- 2.) Klâsik üslûbun güzelliğini, inceliklerini bilmiyor. O zevki tatmadığı için, o türlü çalışmayı düşünmüyor.
- 3.) Kendilerini bu tarzda yetiştirecek ustalar artık kalmadığından, bildikleri gibi okuyorlar.
- 4.) Bestenin içinde çeşitli kültür hadisesi var. Onlardan da bî-haberler.. Meselâ en basiti, kelimeyi telâffuz edemiyor. Eserin manâsını kavrayamıyor. Bestenin ne dediğini, ne anlattığını bilemiyor. Sabrı yok.. İsteği yok.. Ancak kendini yetiştirebilen bir san'atkâr, bu zevke, bu üslûba yaklaşabilir. Aksi hâlde bir şey olmaz.” (Ayan, 2020, s. 35)

Peyami Safa'nın 1937 yılındaki bir makalesine atfen yazılan aşağıdaki satırlar ise, o yıllarda piyasa müziği ortamlarında klâsik tavrıdan ne kadar uzaklaşıldığını ve bu tavrın ne denli dejenere edildiğini aksettirmesi bakımından Heper'in görüşlerini desteklemektedir:

“Safa, meyhanecilerle sanatçıların ortaklaşa çalışması sonucunda yeni şarkılara bir 'sarhoş ağzı' girmesinden yakınıyordu. Eski eserlerini havada ağır ağır sallanan temkinli, vakur edası yerine, bunlarda bir yayık ağız şivesi, bir kapıp koyverme üslubu, bir serdengeçtilik, bir patavatsızlık, bir şey var.” (Bengi & Zat, 2020, s. 21)

3.7. Ses Tekniğine Yönelik Eleştiriler

Türk makam müziğinde çok önemsenen hançere tekniğinin bir getirisi olarak, elde edilen tınların, klâsik şan metotlarında idealize edildiği şekliyle tüm harfler için tam olarak ön bölgede şekillendirilmediği, hatta zaman zaman bariz şekilde geride duyulduğu, dönemin plâk kayıtlarında açıkça duyumsanmaktadır. Bu tespit, Hafız Burhan gibi ses kapasitesi olarak istisna kabul edilen kimi sanatçılar hariç tutulursa, ilk taş plâk icracılarının ses teknikleriyle farklı yoğunluklarda da olsa, örtüşmektedir. Bazı icracılarda ses çok daha geride ve sıkışık duyulmakta; özellikle tiz oktavlarda, ses çevirme yöntemlerinin/register geçişlerinin bilinmemesinden kaynaklı olarak zorlanma belirtileri hissedilmektedir. Öte yandan, bu zorlanma belirtilerinin fazla duyumsanmadığı, belli harf ve notalarda geride veya önde duyulan pasajlara da sıklıkla rastlanmaktadır.

Diğer yandan hafız gazelhanların etkisiyle baskın şekilde hissedilen nazal tınların bu ilk dönem icralarında yoğun şekilde hissedildiği söylenebilir. Yer yer goygoylu okuyuşla desteklenen bu icralar, çoğunlukla geniş bir nefes kapasitesi ve gür bir icra anlayışı ile sunulmaktadır.

Hafız, ses sanatçısı, bestekâr ve hoca kimlikleriyle Türk müziğinde önemli bir konumu olan Medenî Aziz Efendi'nin ses sanatçılığı alanında öne sürdüğü fikirler, takriben 19. yüzyılın sonlarında vokal icra alanında, en azından belli bir kesimin, söz konusu kapsamda, teknik ve estetik açıdan dikkate değer bir değişim arzusu olduğunu düşündürmektedir:³⁰

30 Hem lavta ve tanbur çalan, hem de kız mekteplerinde piyano dersleri veren sanatçının, müzikte kendi eğitiminin bir uzantısı olarak esnek sentezci bir bakış açısından beslendiği söylenebilir. Bu durumu, 19. yüzyıl boyunca genel eğitimde geleneksel yöntemi benimseyen muhafazakâr kesim ile Batı merkezci bir eğitimi savunan bir başka kesimin yaşadığı karşıtlığın müzik alanındaki yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür. Bu karşıtlığın Batı merkezli bir eğitime evrildiği Cumhuriyet'in ilk dönemindeki kültürel dengeleri bütünsel bir perspektifte “okumak” adına örnek bir çalışma için bkz. Başgelen N. & Akçura, G. (1998), *Atatürk Döneminde Yeni Türkiye*, Ray Sigorta.

“... Esasen Aziz Efendi hanendeliği iki kısma ayırıyor. Bir kısmı, elleri şakaklarında³¹, gözleri ve şah damarları fırlamış, şişmiş, ağızları çarpılmış, müthiş bir işkence aletin tazyiki altında kıvranan biçareler gibi bütün hüner ve marifeti, sesleri kısıncaya kadar avaz avaz haykırmakla bulanlardır ki, bunların şu lüzumsuz, tatsız tuzsuz feryatları, onun tabiriyle (bağırarak ve haykırmak)tır. Diğer kısmı ise, okudukları eserlerin bütün özelliklerini derin bir sanat ve sanatkârlık haz ve zevki içinde ölçülü, muvazeneli bir ses ve tavırla dinleyenlerin kulaklarına, kalplerine adeta fısıldarlar. İşte onun nazarında asıl okumak ve okuyuculuk budur. Aziz Efendi, muhtelif ses cinslerinin tizlik ve peslik hadleri hakkında edindiği teknik bilgiye dayanarak her okuyucunun her eseri aynı düzenle okuyamayacağı fikrini, pek doğru ve haklı olarak daha o zaman ortaya atmış bulunuyordu...” (Özalp, 2000, s. 610).

Aziz Efendi'nin bu ifadeleri, açıkça belirtilmese de, bir anlamda klâsik icra ile piyasa müziği icrası arasındaki teknik farklılıkları vurgular niteliktedir. Ayrıca bu dönemde bütün sanatçıların hangi ses rengine ve aralığına sahip olurlarsa olsunlar, eserleri genellikle tiz akortlardan ve gür bir tonlamayla seslendirdikleri düşünülürse, özellikle piyasada, teknik açıdan yanlış olan bu tutumun ses kullanım tekniklerini de etkilemiş olacağı şüphesizdir.

4. ERKEN DÖNEM PİYASA TAVRINI BELİRLEYEN PERFORMATİF DENGELER

Piyasa tavrının, zaman zaman diğer tavırlarla da kesişebilen erken dönemlerine ait temel özellikleri, 20. yüzyılın Türk müziği “piyasa” yeni dengeler getirecek dinamikler içerir. Notasız icranın ve makamsallığın doğası gereği, doğaçlama öğeleri bünyesinde barındıran geleneksel Türk müziği icraları, bu öğelerin Klâsik Koro ve Radyo eksenlerinde son derece azaltıldığı (veya tamamen terk edildiği)³² yaklaşık 1930'lu yıllar itibarıyla önceki dönemlere göre çok daha sade bir “klâsik” anlayışa hitap eder olmuştur. İcra detayları açısından ilk duyuşta dikkati çeken bu sadeleşme eğilimleri, radyolarda 60'lı yıllar itibarıyla zamanla esnetilmeye başlansa da devlet koroları eliyle tutarlılıkla devam ettirilerek, muhtemelen bir klâsik anlayış örneği olarak lanse edilmeye devam etmiştir. Öte yandan özellikle 1930'lu yıllar itibarıyla artmaya başlayan Türk müziği tartışmalarının odağına yerleşen Türk “piyasa müziği”, doğaçlama icracılığın canlı tutulduğu, icrada bireysel ifadeye ve yorum varyasyonlarına son derece açık olan performans kodlarıyla Türk müziğine performans ve kompozisyon eksenlerinde alternatif bir bakış açısı getirmeye başlamıştır. Yorum çeşitlenmelerinin bir uzantısı olarak çeşit sesli bir grup performansını merkeze alan bu yeni tavır, doğası gereği süsleme elemanlarının yoğun şekilde değerlendirildiği bir anlayıştan beslenmektedir. Dolayısıyla kimi haklı deformasyon söylemlerine rağmen, eski geleneksel tavrın temel özellikleri arasında sayılan güdümlü doğaçlama, bireysellik, yaratıcılık gibi performans kriterlerinin, piyasa müziği yapılan mekânlarda tutarlılıkla icralara yansıtılmaya devam ettirildiği söylenebilir. Dahası, klâsik formlardaki uzun soluklu eserlerin bu ilk dönemlerde de icra edilmeye devam edilmesi, icra anlayışı ve zevki açısından klâsik tavırla bağların henüz koparılmadığını düşündürmektedir. Bununla birlikte özellikle 1930'lu ve 40'lı yıllarda, gerek Radyo'yu, gerek Klâsik Koro'yu, gerekse piyasada çalışan sanatçıları şiddetle eleştiren geleneksel icra ustalarının ve klâsik icrayı benimseyen çeşitli fikir adamlarının sözlü ve yazılı ifadeleri, bu yıllarda artık eski dönemin klâsik icra anlayışlarının gündemden düşmeye başladığını düşündürmektedir. Söz konusu geleneksel klâsik tavır, bu yıllardan itibaren İstanbul ve Ankara Radyoları ile Klâsik Koro eliyle yeni bir perspektifte ele alınarak dinleyiciye sunulmaya başlanmış, bu “yeni klâsik” anlayış, bugüne dek etkileri hissedilen sade bir icra zevkini de beraberinde getirmiştir.

31 Bugün de müezzinlerin sıklıkla gerçekleştirdikleri eli şakağa götürerek ses kullanma yöntemleri, muhtemelen müezzinlikten ses sanatçılığına aktarılan bir alışkanlık olsa gerektir. Burada asıl amaç, sanatçının kendi sesini kulakta bir eko oluşturacak şekilde kendine döndürerek duyurması ve bu yolla ton kontrolü yapmasıdır. Dipnot kaynağın kendisinde yoksa buraya (Yazarın notu) şeklinde bir ifade yazılabilir.

32 Makamsallığın özgün doğasında zamanla gözlenen kırılmalar bir yana, makam tercihleri de 20. yüzyılda büyük değişimlere uğramıştır. Konuyla ilgili özgün bir çalışma için bkz. Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müsiki, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 6, 1496-1509. Ayrıca Türk müziğinin 20. yüzyıldaki değişim güzergâhlarını makamsallık ve icracılık eksenlerini de kapsayacak şekilde, çok daha geniş perspektiflerden ele alan şu kitaplar konu bağlamında incelenmeye değerdir: Aksoy, B. (2009), *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık; Behar, C (2005), *Müsikîden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları; Tanrıkorur, C. (2004), *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları; Tura, Y. (1988), *Türk Müsiki'sinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık.

Türk müziği icraları, piyasa müziği ekseninde geliştirilen tavırlar yoluyla dinleyicilere sunulduğunda ise, eserlerin çoğu zaman abartılı sayılabilecek süslemeler ve ekleme notalarla bezendiği, dolayısıyla “yorum” adı altında eserlerin deforme edildiği yönünde fikir beyan eden kesimlerin tutarlı eleştirileri de keskinleşmeye başlamıştır. 1900’lerin başlarından itibaren yer yer görülmeye başlayan bu tür örnekler, özellikle 1930’ların sonlarına doğru artmaya başlamış, 1950’lerde ise, tüm dünyada moda olmaya başlayan starlık kavramının da etkileriyle boyut değiştirmiştir. Makam müziğinde bireysel özgürlük alanlarının sanatçılarca zamanla abartılı şekilde değerlendirilmesi, klâsik icra ile piyasa icrası arasındaki nitelik farkını daha da derinleştirmiş, bu yolla piyasa eksenli makamsal icra anlayışlarının kavramsal çerçevesi daha net şekilde çizilebilir olmuştur.

Diğer yandan 1930’ların başlarında, özellikle kadın sanatçıların müzik mekânlarında gözdeleşmeye başlamaları ile müzikte “kadın duyarlılığı” ve “kadınca” ifade nüansları da yavaş yavaş piyasa tavrına yerleşmeye başlamıştır. Ayrıca kadın ve erkek icracıların bir arada özgürce müzik yapmaları, klâsik gelenekte erkek sesine göre bestelenen eserlerin icrasına yeni bir ahenk getirerek icrada cinsiyet açısından demokratik bir ortam hazırlamıştır. Dahası, bu dönemde artık kadın solistlerin ön plâna çıkmaları, bestecileri kadın sesine ve tavrına göre besteler yapmaya teşvik etmiştir. Giderek klâsik formların yerini almaya başlayan şarkı ve fanteziler, pek çok kadın sanatçının yorum özgürlüğünü simgeleyen bir tür gösterge olarak piyasa müziği çevrelerinde ön plâna çıkmıştır. Ayrıca yerli operetler, revüer ve film şarkıları da müzikte kültürlerarası etkileşimi örnekleyen başlıca formlar olarak piyasa müziği repertuarlarında Türk müziği icra eden kadın sanatçılara yeni perspektifler kazandırmış, vokal açıdan icraya yeni ifade nüansları katılmasına alan açmıştır. Bu dönemde önce yerli operetlerde Fikriye Şakrakes’in, daha sonraki yıllarda ise, revüer modasının öncü icracıları Safiye Ayla ve ardından gelen Mualla Gökçay’ın müzikal faaliyetleri kayda değerdir.

Özellikle Avrupa müziği etkileşimlerine bir örnek olarak değerlendirilebilecek operet ve revüer hariç tutulursa, Türk müziğinde piyasa tavrının şekillenmeye başladığı dönemlerde öne çıkan yerli vokal formlar şöyle sıralanabilir: Öncelikle klâsik fasıl kapsamında kâr, beste, ağır semai ve yürük semailerle bu formların çeşitli versiyonları, 19. yüzyılın sonlarından yaklaşık 1950’li yıllara kadar, giderek azalan bir rağbetle de olsa, piyasada varlığını sürdürmüş olmalıdır. Diğer yandan piyasa fasıl kapsamında, çeşitli küçük usûllerde bestelenmiş şarkılar ve fasıl aralarında seslendirilen gazeller, fasıl tavrının piyasa tavrıyla etkileşime girdiği örnekler olarak değerlendirilebilir. Bilhassa şarkı formunun, fasıl içindeki örnekleri dışında, solistin artistik performanslarını yansıtacak, sade ve anlaşılır güftelerin ön plânda tutulduğu kısa ve gösterişli örneklerinin, giderek daha yoğun bir ilgiyle karşılandığı piyasa müziği programları, bir yerde eski klâsik formların giderek gözden düştüğü yeni bir repertuar zevkinin işaretlerini de vermektedir. Ayrıca köçekçe, tavşanca, koşma, divan, türkü, müstezat, kesik kerem gibi halk müziğine yakın olan veya denk gelen formlarda bestelenmiş bazı eserleri de muhtemelen genel dinleyici kitlesine hitap etme endişesinin bir uzantısı olarak yer yer programlarına katan icracılar da az değildir. Ek olarak, Sadettin Kaynak³³ ve Selâhattin Pınar’ın öncü ve özgün üslûplarıyla örnekledikleri fanteziler de 20. yüzyıl boyunca piyasa müziği ortamlarında el üstünde tutulacak popüler eserler olarak dinleyicilerin ilgi odağı olmaya devam edecektir. Gerek fantezilerin, gerekse, yine Sadettin Kaynak öncülüğünde örnekendirilen film müziklerinin, çoğunlukla dönemin güçlü seslerinden ilham alınarak bestelendikleri düşünülürse, icrası genellikle zor, fakat dinleyici kitlelerine hitap etme kaygısı gözetildiğinden, eski dönemlere göre daha anlaşılır bir kompozisyon üslûbuna sahip oldukları söylenebilir.

Öte yandan ses sanatçılarına eşlik eden piyasa çalgıları, 20. yüzyılı başlarında, sazandelerin artistik yeteneklerini özgürce sergileyebilecekleri, parlak tınlı örnekleriyle yeni bir zevk anlayışını temsil etmeye başlamıştır. İlk dönemlerde çalgı seçiminde büyük değişiklikler olmasa da çok geçmeden eski geleneksel çalgıların yerini almaya başlayan daha gösterişli enstrümanların rağbetle kullanıldığı görülür. Örneğin klâsik gelenekte büyük rağbet gösterilen sinekemanı yerine kemanın; ney, nısfıye ve girift yerine klârnetin, santur yerine kanun ve piyanonun, tanbur yerine udun, rebap yerine yaylı tanburun, daire yerine darbukanın ön plâna çıkmaları, bu zevk değişiminin çalgısal düzlemdeki tınsal arka plânını oluştur-

33 Türk gazino sanatçıları tarafından son derece tutulan besteleri ve bestecilikteki çok yönlü kimliğiyle makam müziğinde öncü bir isim olan Sadettin Kaynak’la ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Şen, H. O. (2003), *Sâdeddin Kaynak*, TRT Yayınları; Öztürk, H. (2011), *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdeddin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

maktadır. İlk dönemlerde tanbur, nısıfiye, santur, İstanbul kemençesi gibi çalgılar piyasada kullanılmaya devam etmiş; fakat bir süre sonra, diğer sazların öne çıkmaları ile konum olarak ikinci plâna düşmeye başlamışlardır.

Diğer taraftan, fasıllarda nispeten kalabalık bir çalgı topluluğu ile program yapıldığı gözlenirse de solo icralarda genellikle en fazla dört-beş eşlik sazı ile eserlerin icra edildiği bilinmektedir. Piyasa müziğinin bu ilk dönemlerinde mikrofon düzeneği bulunmadığından sanatçıların seslerini kalabalıklara duyurmak için güçlü bir ses ve nefes tekniği geliştirdikleri, kayıtlardan da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla eserlerin çoğunlukla tiz akortlardan icra edilmeleri, sadece bir dönem zevki değil, aynı zamanda, sesi kalabalık kitlelere duyurabilmek adına uygulanan bir nevi teknik zorunluluk olarak da değerlendirilebilir. Zaman içinde mikrofon kullanımının piyasada yaygınlaşması ile sanatçıların daha rahat bir teknikle eserleri icra edecekleri yeni bir dönem başlayacaktır. Özellikle 1950'lerde sahne icracılığında yaygınlaşacak olan mikrofon kullanımının, piyasa müziğinde akortların daha pes perdelere çekilmesiyle paralellik göstermesi tesadüf değildir. Nitekim bu eğilimin daha erken dönemlerde Radyo ve Klâsik Koro eliyle tecrübe edilmiş, hatta yerleşmiş olduğu da kayıtlardan anlaşılmaktadır.

Ses sanatçılarının icra tekniği incelendiğinde Batılı anlamda bir ses eğitiminden geçen icracıların ilk dönemlerde hemen hemen hiç örneği olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte bir sonraki kuşağın öncü kadın sanatçıları arasında yer alan Fikriye Şakrakes, Safiye Ayla gibi hanım seslerin ilk icra dönemleri hariç tutulursa, zaman içinde ses eğitimi ile tekniklerini geliştirdikleri söylenebilir. Piyasa ortamlarında çok az çalışmış olsa da erkek icracılar özelinde Münir Nurettin Selçuk'un 1930'lu yıllar itibarıyla ses tekniği açısından son derece ayrıksı olan konumu ise, kendinden sonra gelen radyo icracıları kadar, piyasada icracılık yapan bazı solistleri de etkilemiş görünmektedir. Diğer yandan hafız gazelhan tekniğini piyasada ustalıkla uygulayan Hafız Burhan'ın şöhreti, erkek icracılar kadar bayanlara da örnek teşkil etmiş; özellikle Müşerref Hanım, Hamiyet Yüceses, Nevzat Akay, Suzan Yakar Rutkay gibi ünlü isimler, bu yolu takip eden ünlü sanatçılar olarak hafız gazelhan tekniğini piyasada bir ölçüde devam ettirmişlerdir. Sonuç olarak, ses ve nefes kullanımı açısından piyasa müziğinin ilk evrelerinde hafız gazelhan tekniğinin ön plânda tutulduğu, sonraki dönemlerde ise, ses eğitimi alan icracıların artması ile az da olsa, daha teknik bir icracılık stiline gündeme gelmeye başladığı söylenebilir.

İcracılığa tavrı açısından yaklaşıldığında, piyasa tavrının bu ilk dönemlerinde klâsik tavrı, hafız gazelhan tavrı, goygoy tavrı ve fasıl tavrı, piyasa müziğinde vokal icracılığı etkileyen başlıca icra "biçimleri" olarak dikkati çekmektedir. Bu tavrılardan biri ya da birkaçının icrada baskın olduğu örnekler, bir süre sonra sanatçıların kendi isimleriyle anılacak bireysel tavırlar olarak lanse edilmeye başlanmıştır. Örneğin hafız gazelhan tavrının, piyasanın erken dönemlerindeki en yetkili isimlerinden biri olan Hafız Burhan'ın çeşitli formlarda seslendirdiği besteli ve serbest düzümlü örnekler, kendisine uluslararası düzeyde ün getirmiş; ayrıca sanatçının icra tavrı da çeşitli erkek ve bayan icracılarca örnek alınarak yakından takip edilmiştir. Öte yandan Türk müziğinin ilk kadın sahne sanatçıları arasında yer alan ve icrasında hafız gazelhan tavrından etkiler taşıyan Makbule Enver Hanım (d. 1902-?), külhanbeyi tarzındaki okuyuş tavrıyla dolaylı olarak, piyasa tavrının ünlü temsilcilerinden biri olan Müzeyyen Senar'ın icralarını etkilemiş olmalıdır. Külhanbeyi tarzındaki icralarıyla bugün piyasada bir ekol olarak anılan Müzeyyen Senar'ın anularında bu etkileşime dair hiçbir ipucu yakalanamasa da plâk ve sahne çalışmalarıyla zamanında büyük şöhret kazanmış olan Makbule Enver Hanım'ı dinlememiş olması, pek olası görünmemektedir. Bu iki sanatçının ses kayıtları dikkatle dinlendiğinde, tavrı açısından farklı özelliklere sahip oldukları dikkati çekse de özellikle icralarına hâkim olan vurgu ve tonlamalar oldukça benzeşir niteliktedir. Bu külhanca okuyuşun Müzeyyen Senar'dan sonra da şöhretli bazı assolistler eliyle geliştirilerek devam ettirilmesi, piyasa tavrı açısından ayrıca dikkat çekicidir. Diğer yandan özgün ses rengi ve istisnâ yorum kabiliyeti ile adından söz ettiren, sonradan aldığı özel ses eğitimleriyle Türk müziğinde kadın yorumculuğuna kendine has bir derinlik getiren Safiye Ayla'nın sahne sanatçılığı kadar, konser ve Radyo solisti kimliği de birbirini tamamlayan nitelikleriyle ayrıca incelenmeye değerdir. Piyasa tavrını temsil etmeseler de Lâle ve Nerki Hanımlar, Fikriye Şakrakes ve Münir Nurettin Selçuk'un kendisinden önce ses eğitimi ile derinleştirdikleri ifade nüansları, Safiye Ayla'nın dikkatini çekmiş ve sanatçı kimliğini güçlendiren temel niteliklerden biri olarak kendisine icracılıkta yeni boyutlar kazandırmıştır. Safiye Ayla, piyasa müziği alanında uzun yıllar çalışmış olsa da icra zevki ile diğer piyasa müziği sanatçılarından çoğunlukla ayrı tutulmuş, piyasa

tavrından ziyade Radyo tavrına yakın bir icracı olarak değerlendirilmiştir. Diğer taraftan, tavrılar bahsine fasılçılık ekseninde yaklaşıldığında, bu alandaki söz sahibi isimler arasında, büyük kısmı Radyo'da da görev yapmış olan Ağyazar Efendi, Ali İçinger, Ahmet Celâl Tokses, Safiye Tokay ve Tahsin Karakuş anılmaya değer isimler arasında sayılabilir.

Sonuç

20. yüzyılda Türk makam müziğinin politik platformda yoğun tartışmalar yoluyla eleştirel bir zemine taşınan icracılık serüveni, dindışı türde iki temel icra tavrını gündeme getirmiştir: Radyo ve Klâsik Koro eksenlerinde çerçevesi çizilen, süsleme elemanlarının azaltılarak kişisel özgürlük alanlarının daraltıldığı bir "yeni klâsik" tavrı ve zamanla bu icra disiplininin esnetildiği; fakat sanatçının daha özgür buluşlarla bireyselliğini besleyebildiği, çeşitli görsel unsurlarla icrada farklı estetik dengeleri bünyesinde barındıran piyasa tavrı. Piyasa tavrını farklı vizyon ve perspektiflerde değerlendiren dönem yazarlarının, çoğunlukla Türk müziğinin klâsik ağırlığını zedelendiği ve estetik özelliklerini yozlaştırdığı yönündeki eleştirileri kendi içinde tutarlı olsa da 20. yüzyılda dünya gündemine yerleşen yeni müzik estetiklerine kendini elden geldiğince açık tutan "piyasa" eksenli müziğin, Türk müziğine başka pencerelerden bakan yeni dinamikler getirdiği de gözler önündedir. Sanatçının bireysel özgürlüklerini kısıtlamayan, ona kendini ifade etmesi için yeni ufuklar açan, farklı müzik geleneklerini deneyimleme/hatta harmanlama olanağı sunan, teknolojiye ve özellikle Batı'dan gelen müzikal yeniliklere daha açık bir vizyonla yaklaşan bu yeni anlayış, Türkiye'de sosyolojik açıdan başlı başına yeni bir kültür alanı olarak "okunduğunda", Türk müziğinin yakın çağına dair yeni bakış açılarının da gündeme gelmeye başlayacağı öngörülebilir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları <i>Contribution Rates of the Authors</i>	Birinci yazarın makaleye katkısı % 70, ikinci yazarın makaleye katkısı % 30'dur. <i>The contribution of the first author to the article is 70 %, and the second author is 30 %.</i>
Etik Kurul Onayı Bilgileri <i>Ethics Committee Approval</i>	Makalede açıklanan araştırmada insan denekleri kullanılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır. <i>Ethics committee approval was not obtained because human subjects were not used in the research described in the paper.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>
Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>

Kaynaklar

- Abacı, T. (2013). *Gramofonlu kahvehane*. İkaros Yayınları.
- Akçura, G. (2019). *Bir şehir-i istanbul ki...* Oğlak Yayıncılık.
- Akçura, G. (2019). *İstanbul şarkıları*. Oğlak Yayıncılık.
- Akçura, G. (2002). *Gramofon çağı/ıvır zıvır tarihi 2*. Om Yayınları.
- Akıncı, T. (2019). *Cumhuriyet'te Beyoğlu: kültür, sanat, yaşam (1923-2003)*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aksoy, B. (2009). *Geçmişin mûsikî mirasına bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. İnkılâp Yayınları.
- Ali Rıza Bey, B. (?). *Bir zamanlar İstanbul*. Tercüman Yayınları.
- Alp, A. R. (1950). Gazino ve radyo. *Türk Musikisi Dergisi*, 27(3), 1.
- Alus, S. M. (1994). *İstanbul yazıları*. İ.B.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

- Arslan, F. (2016). *Müzikte batılulaşma ve son dönem Osmanlı aydınları*. Beyan Yayınları.
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın arşivindeki mûsikî sohbetleri*. Kubbealti Yayınları.
- Ayas, O. G. (2014). *Musikî inkişâbının sosyolojisi*. Doğu Kitabevi Yayınları.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. Doğu Kitabevi Yayınları.
- Ayas, O. G. (2018). *Müziği boğan gürültü*. İthaki Yayınları.
- Aytar, V. & Parmaksızoğlu, K. (Der.) (2011). *İstanbul'da eğlence*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2006). *Büyük misalli Türkçe sözlük I-II-III*. Kubbealti Yayınları.
- Baloğlu, B. Ş. & Büyükduman B. (2021-K1Ş). Fasil tarihinde dönüşüm ve Direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(9), 2783-2804.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Başgelen N. & Akçura, G. (1998). *Atatürk döneminde yeni Türkiye*. Ray Sigorta.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (Kasım, 1987). *Klâsik Türk musikîsi üzerine denemeler*. Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Mûsikîden müziğe*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (1993). *Zaman-mekân-müzik*. Afa Yayınları.
- Beken, M. N. (1998). *Musicians, audience and power: the changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of Istanbul*. (Dissertation of PHD, University of Maryland Baltimore County).
- Bengi, D. & Zat, E. (2020). *100. yılında Cumhuriyet'in popüler kültür haritası – 1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları.
- Birsel, S. (1975). *Kahveler kitabı*. Dilek Matbaası.
- Birsel, S. (1983). *Ah Beyoğlu vah Beyoğlu*. İş Bankası Yayınları.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûrî Cemil'in hayatı*. Kubbealti Neşriyatı.
- Cengiz, H. E. (1993). *Yaşanmış olaylarla Atatürk ve müzik: Riyâset-i Cumhûr İnce Saz Hey'eti şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un anıları (1924-1938)*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Çak, Ş. E. & Beşiroğlu Ş. Ş. (2016). *Bir muhabbet kuşu: postmodern göstergeler ışığında Zeki Müren*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çak, Ş. E. (2017). Modernleşme sürecinde Türk makam müziği solist icracıları ve Münir Nurettin Selçuk, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*. 2(2), 224-231.
- Çelebi, A. H. (2004). *Bütün yazıları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. Kaknüs Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık tarzı edebiyat geleneği ve İstanbul*. 3 F Yayınları.
- Dikici, R. (2005). *Cumhuriyet'in divası Müzeyyen Senar*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Downay, F. (2020). *Kanuni Sultan Süleyman*. Billur Yayınları.
- Durdağ, S. (2008). *Fonograftan radyoya... "1877'den günümüze asırlık serüven"*. Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Eken, F. M. (Ekim 2010). Fasil icrasının değişimi ve bugün fasıl icrası. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-66.
- Erdoğan, G. (2018). *Müzikolojide kültürel yaklaşımlar ve müzik kültürü üzerine eskizler*. Gece Kitaplığı Yayınları.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*. Kitabevi Yayınları.

- Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye’de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49(10), 302-314, DOI:10.17719/jisr.2017.1582
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve amelî Türk musikîsi*. (5 Cilt), İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Gans, H. J. (2012). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri*. Nümune Matbaası.
- Gezgin, H. S. (2007). *1929’da plâklarda dinlediğiniz sanatkârlar*. Tavanarası Kitapları.
- Güldaş, S. (2003). *Türk dilinin diksiyonu-prozodisi/vurgu ve vurgulamaları ile Türk mûsikîsinde prozodi*. Kurtiş Matbaacılık.
- Hiçyılmaz, E. (1999). İstanbul geceleri ve kantolar. Sabah Kitapçılık.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ*. Maarif Basımevi.
- İnalçık, H. (2016). *Hasbağçe’de ayş ü tarab*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kaptan, A. (2002). *1927’den günümüze anılarla radyo-televizyon*. Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2007). İstanbul’da semâî kahveleri ve meydan şairleri. Tavanarası Kitapları.
- Koçu, R. E. (1958). İstanbul ansiklopedisi. İstanbul Ansiklopedisi Yayınları.
- Lale, R. (Kasım 1950). Üstad ve maruf bestekâr Zeki Arif Bey. *Türk Musikisi Dergisi*, 35(3), 9-17.
- Meriç, N. (2000). *Osmanlı’da gündelik hayatın değişimi: âdâb-ı muâşeret*. Kaknüs Yayınları.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin soyağacı: çağdaş Türkçe’nin etimolojik sözlüğü*. Adam Yayınları.
- O’Connel, J. M. (2022). *Alaturka: Türk müziğinde bir üslup*. alBaraka Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye’de Popüler Kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Onay, E. (2020). *Türk müzik ve sahne sanatlarının doğuş yılları 1924-1976*. Sun Yayınları.
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları*, 6, 1496-1509.
- Ortaylı, İ. (1987). İstanbul’dan sayfalar. Hil Yayınları.
- Özalp, N, M., (2000). *Türk musikisi tarihi I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özbilen, N. Ö, (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği’nde süslemeler*. (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Özden, E. (2019). *Osmanlı Devleti’nin konservatuvarı Darülelhan (arşiv belgeleriyle)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). *Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakıf gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Akçağ Yayınları.
- Özdemir, S. (Şubat 2011). Assolistlik kimliğine geçiş sürecinde Safiye Ayla örneği. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 374-385.
- Özgan, M. (2018). *Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi’ndeki (1. cilt) meslek adları üzerine bir dil incelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi 1-2*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, H. (2011). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e bir müzik adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*. İBB. Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı mûsikîsinde “havas beğenisine mahsusiyet”in tezahürü olarak klasik üslûp. *Sosyoloji Dergisi*, 2(37), 343-378, <http://dx.doi.org/10.26650/TJS.2017.20006>
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk musikîsinin XX. yüzyıl birlikteliği*. Bağlam Yayınları.

- Paçacı, G. (Edit.) (1999), *Cumhuriyet'in sesleri*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Rasim, A. (2013). *Şehir mektupları*. Kapı Yayınları.
- Rasim, A. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. Maviçatı Yayınları.
- Rona, M., (1970). *20. Yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Sağman, A. R. (2014). *Meşhur Hâfız Sami merhum*. Diyanet Vakfı Yayınları.
- Salgar, F. (2001). *Hacı Arif Bey (hayatı, sanatı, eserleri)*. Ötüken Neşriyat.
- Seltuğ, D. (2015). *Türk makam müziğinin günümüze aktarımında gramofon kayıtlarının rolü, disklerin kimyasal ve fiziksel analizleri ve tayin sonuçlarının ses kalitesiyle ilişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Sevengil, R. A. (?). *İstanbul nasıl eğleniyordu*. İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera sanatı ile ilk temaslarımız*. Millî Eğitim Basımevi.
- Sökmen, C. (2011). *Aydınların iletişim ortamı olarak eski İstanbul kahvehaneleri*. Ötüken Neşriyat.
- Sürelsan, İ. B. (Kasım 1984). İnce saz takımlarımız (1). *Mızrap Dergisi*, 26(3), 6-7.
- Sürelsan, İ. B. (Aralık 1984). İnce saz takımlarımız (2). *Mızrap Dergisi*, 27(3), 4-5.
- Sürelsan, İ. B. (Ocak 1985). İnce saz takımlarımız (3). *Mızrap Dergisi*, 28(3), 4-5.
- Şeker, Ş. (2013). *Ders ile sohbet arasında: Ondokuzuncu asır İstanbulu'nda ilim, kültür ve sanat meclisleri*. Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.
- Şen, H. O. (2003). *Sâdeddin Kaynak*. TRT Yayınları.
- Şentürk, Ş. (Haz.) (1996). *Gramofon ve taş plak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*. Dergâh Yayınları.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz: Sultan Abdülaziz devrinde sarayda mûsikî*. TBMM Milli Saraylar Yayınları.
- Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de Popülizm 1908-1923*. Doğan Kitap.
- Tuncel, Ö. Ş. (2019). *Klasik Türk mûsikîsi ses icracılığının tarihsel seyri*. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikîsi'nin mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2000). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Dersaadet'te akşam*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uysal, S. S. (2005). *Bâki kalan bu kubbede*. L&M Yayınları.
- Uz, M. (1 Ocak 1950). İstanbul gazinoları. *Türk Musikisi Dergisi*, (27)3, 18.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar zamanında saraylarda mûsikî hayatı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman*. Pan Yayıncılık.
- Yapar, S. (2018). *Modernleşme projesinin mekânı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*. Libra Yayınları.
- Yavaşca, A. (Şubat 1981). Türk musikisinde tavr. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(?), 9.
- Yazıcı, Ü. (Haz.) (Ekim 2011). *Lem'î Atlı hakkında yazılanlar ve eserleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, Ü. (Haz.) (Kasım 2011). *Selanikli Ahmed Bey hakkında yazılanlar ve eserleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yeşilaltan, H. A. (2019). *Mûsikîde üslûp-tavır*. Cinius Yayınları.
- Zobu, V. R. (1948, 1 Aralık). Bizde de konser dediğin böyle mi olur?. *Türk Musikisi Dergisi*, (14)2, 18-19.
- Zobu, V. R. (1977). *O günden bugüne*. Milliyet Yayınları.

Extended Abstract

The Performative Reflections of The Vocal Market Style in Turkish Maqam Music in The Early 20th Century

Starting from the second half of the 19th century, there is a remarkable temporal parallelism between the dominant position of the song form, which began to take the place of works in classical forms in classical Turkish music, and the reduction of Turkish music patronage in the palace. On the other hand, towards the last quarter of the century, musicians performing Turkish music in casinos and coffee houses began to show themselves and sound recording techniques came to the fore at the end of the century, which can be interpreted as interesting indicators and reflections of this parallelism. This critical period, in which the Ottoman Empire went through extremely difficult political processes, also led to the emergence of new understandings in which cultural developments in the West were followed as much as possible and could be applied to Turkish music to a certain extent. An extremely important stage of this process in terms of music was the artists' beginning to announce Turkish music to wider audiences, through casinos and coffee houses. On the other hand, the records that started to be filled in the beginning of the 20th century, over time, opened up space for the population of these religions to increase throughout the city and the country, and gave new perspectives that strengthen the popularity of music. The performance-based aesthetic changes that this situation inevitably brought to the agenda, although very limited in the first periods, paved the way for the development of a new understanding that would be generalized in the form of "market style" in Turkish music over time. Representatives of this new musical perception, which will be interpreted as the deterioration of the classical style/attitude, have been criticized in a sharp style from time to time by names accustomed to the classical attitude and repertoire; The idea that this alternative understanding, which is supposed to be fed from a basis contrary to the nature of the work, is gradually corrupting Turkish music, has started to become a material for music politics over time. The democratization of classical Turkish music, in the following years, when serious concessions were made in art in order to appeal to people from all segments of society, and art was commodified and turned into an entertainment material, in a way, towards the end of the 20th century, due to the nature of the work, it also prepared its own end. Although the justifications of the market music phenomenon, which has been criticized in various frameworks, contain a realistic, logical and sensitive point of view, with the alternative expression "nuances" developed in the axis of new compositional understandings in Turkish music, artists (especially women artists) can make their voices heard on freer platforms, they can practice their art. These programs, which they can exhibit with a more independent style and enriched with visual and auditory innovations, represent a new and alternative understanding in terms of Turkish music. These bidirectional interpretation nuances, which are also at the center of this study, provide the opportunity to compare the data of two opposite poles. For this purpose, the performative foundations of market music were first discussed together with their critical foundations on the axis of the views of the leading figures of the period, then the processes of the market phenomenon in the axis of Turkish music until about the first 40 years of the 20th century were examined with a wider perspective and based on objective data as much as possible. These performance details, which are considered as a separate subject of study in the axis of the market style, are also positioned in the relevant sections without ignoring the aesthetic bases of the process, as they have begun to transform the common taste criteria of Turkish music within the framework of the new expression nuances positioned against the classical style. Between exaggeration and balance, scientificity and emotionality, cold performance and emotional performance, the state of being within the framework of elitism and the concern to appeal to all social classes, concepts such as classicism and popularity are very different with new balances that create both an inner war and a kind of transition and cohesion. The market music phenomenon, which can be evaluated through more comprehensive data, has brought a different perspective to Turkish music performances with its early data. These early performative examples of market style and music, which form a separate conceptual framework with the wide range of meanings that the concept of market includes, were evaluated by considering seven different criteria and supported with first-hand references. These seven criteria, which are supported by the ideas and transmissions of important names such as Rauf Yekta Bey, Ali Rıza Sağman, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Zeki Ârif Ataergin, Sermet Muhtar Alus, Hakkı Süha Gezin, Asaf Halet Çelebi, Peyami Safa, Sadettin Heper, and which also constitute the basic framework of this study, are as follows: : Records fail to reveal an artist's true art and restrict the artist, first of all, music and diction rules are stretched in stage performance, the general repertoire order and taste change, the increasing interest in song form harms classical taste, the original works are spoiled, the classical performance style is deteriorated and the sound is technically incorrect or "unaesthetic" use.