

KURUMSAL HALK MÜZİĞİ PRATİKLERİNDEKİ BATI MERKEZCİ DÜŞÜNSEL HEGEMONYANIN POST-KOLONYAL ÇÖZÜMLEMESİ

POSTCOLONIAL ANALYSIS OF WESTERN CENTRIC INTELLECTUAL HEGEMONY IN INSTITUTIONAL TURKISH FOLK MUSIC PRACTICES

Hakan AYKURT*

ÖZ: Batılılaşma sürecinin gündelik yaşamın birçok boyutunu derinden etkilediği Türk toplumunda, modernleşme misyonuyla gerçekleştirilen birçok yeniliğin arka planında Batılı modellere öykünme ve Batı'nın ölçütlerine uyum sağlama düşüncesi bulunmaktadır. Bu düşüncenin etkilerinin somut bir şekilde görüldüğü alanlardan birisi de müzik alanında yapılan çeşitli düzenleme ve yeniliklerdir. Batılılaşma sürecinde, geleneksel müzikler ve ona bağlı uygulamalar, Batı referansına göre yeniden yorumlanmış ve Batı süzgecinden geçirilerek revize edilmiştir. Özellikle, halk müziğinin kurumsal düzeydeki çeşitli pratiklerinin oluşum ve gelişim süreçlerinde, öykünmeye dayalı Batı merkezci düşünsel hegemonyanın izleri görülür. Söz konusu hegemonyanın bilincine varılması ve tasfiye edilmesinde ise postkolonyal yaklaşımlar işlevsel olmaktadır. Bir analiz ve çözümleme alanı olarak postkolonyalizm, Batı'nın kültürel, sosyal ve bilgi düzleminde hegemonyasına maruz kalmış toplumlardaki Batılı tarzda düşünme pratiklerini araştırıp, bunların açığa çıkarılmasını amaçlayan bir teorik yaklaşımdır. Bu bağlamda araştırmada, devlet kurumları bünyesindeki halk müziği topluluklarının, icra biçimleri, sahne pratikleri, notasyon tercihleri ve usûl teorisi konusundaki yaklaşımları gibi çeşitli faaliyetlerin arka planında bulunan düşünsel Batı hegemonyasının postkolonyal teoriden yararlanılarak çözümlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda; halk müziğinin sahnelenmesinde Batı müziğinin koro ve orkestra modelinin benimsenmesi, çalgıların icra tekniklerinin standartlaşması, müzik yazısına verilen önemin artması, notasyonda tampereleşme, çok sesliliğe öykünme ve geleneksel usûl teorisinin Batılı ölçü sayısı anlayışına dönüştürülmesi gibi pratiklerin kaynağında düşünsel Batı hegemonyasının bulunduğu yönünde sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Batılılaşma, Hegemonya, Post-kolonyalizm, Çözümleme

ABSTRACT: In Turkey society, where the process of westernisation has deeply affected many areas of social life, the idea of emulating Western models and adapting to Western criteria and standards is at the intellectual background of many innovations that have been carried out with the mission of modernisation. One of the areas in which the effects of this idea can be seen concretely is in the various innovations and regulations in the field of music. In this process, traditional music and related practices have been reinterpreted according to Western references and revised through a Western filter. Especially in the processes of formation and development of various practices of Turkish folk music at the institutional level, traces of a Western-oriented intellectual hegemony based on emulation stand out. Postcolonial approaches are functional in recognising and eliminating this hegemony. As a field of analysis and research, postcolonialism is a theory that aims to investigate and expose Western-style thought practices

* Dr.Öğr.Üyesi.- Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü/Çankırı-hakanaykurt@karatekin.edu.tr (Orcid: 0000-0002-0375-6175)

in societies that have been subjected to Western hegemony at the cultural, social and epistemological levels. In this context, my research aimed to identify the implicit Western intellectual hegemony behind various musical activities of folk music ensembles within state institutions, such as their performance styles, concert practices, notation preferences and approaches to the theory of usûl (rhythmic patterns), using postcolonial theory and content analysis method. At the end of the research I came to the conclusion that there is an intellectual Western hegemony at the source of certain practices in the performance of folk music, such as the transition to the choral and orchestral model of Western music, the standardisation of the structures and performance techniques of instruments, the increased importance given to music notation, the transition to the equal temperament system of notation, the emulation of polyphonic music, and the transformation of traditional usûl theory into the Western understanding of time signatures.

Keywords: Turkish Folk Music, Westernisation, Hegemony, Postcolonialism, Analysis

Giriş

Kelime anlamı olarak “sömürge sonrası” anlamına gelen “postkolonyal” durum ve buna bağlı gelişen bir kavram olarak “postkolonyalizm”; doğrudan siyasî sömürge tecrübesi yaşamış veya sömürge olmasa dahi Batı’nın kültürel, sosyal ve bilgi düzleminde hegemonyasına maruz kalmış toplumlardaki Batılı tarzda düşünme ve bilgi üretme pratiklerini araştırıp, bunların açığa çıkarılmasını ve tasfiye edilmesini amaçlayan bir düşünce akımı ve teoridir (Young, 2024: 47). Başka bir tanıma göre postkolonyalizm, yeryüzünde hâkim bir toplumsal gücün yayılması esnasında edilgen kalan ve emperyal süreçlerden etkilenen kültürlerin incelenmesini içeren bir bilimsel araştırma alanıdır (Ashcroft vd., 2002: 194-195). Postkolonyalizm öncelikle, sosyal ve kültürel hayatta kolonyalist süreçlerin izlerini ele almayı hedefler ve sömürgeciliğin toplumsal, kültürel ve kurumsal pratiklerdeki kalıntılarıyla ilgilenir (Güngör, 2018: 27; Young, 2024: 15). Bir çözümleme ve eleştiri alanı olarak postkolonyalizmin odağında, Batılı düşüncenin diğer toplumlar üzerindeki etkilerinin sorgulanması yer alır (Şenel, 2023: 146). Eşitsiz güç ilişkilerini anlamaya çalışan postkolonyalizm, bir taraftan da modernizmin ve Avrupa/Batı merkezliliğin eleştirisini yapar (Dirlik, 2005: 92). Avrupa merkezcilik; “bilim, felsefe, sanat başta olmak üzere yaşamın her alanında Avrupa düşüncesi ve uygarlığının diğerlerinden üstünlüğü tezini açıktan ya da gizli olarak savunan yaklaşımdır” (Şimşek, 2013: 194). Diğer bir açıdan Avrupa merkezcilik, “Avrupa’nın kültürel-coğrafi alanının içinde gerçekleştiğine inanılan olayların, dünya tarihinde önemli olduğuna dair zımnen ya da başka bir biçimde duyulan inançtır” (Bhambra, 2015: 5). Batı-merkezliliği reddetmek, postkolonyal yaklaşımların toplumsal ve insani bilimlere yönelttiği temel eleştirilerden biridir (Rumelili, 2014).

“Postkolonyal yaklaşımlar, sömürge sonrası dönemde toplumların kendi kaderlerini tayin etmelerini kısıtlamaya devam eden güç ilişkilerini ortaya koymakla ilgilidir. Avrupa ve Batı’yı diğer toplumlara akıl, ahlak ve düzen açısından koşulsuz olarak üstün gören ve bu varsayım ile hareket eden

yaklaşımlara itiraz eder. Evrensel olarak kabullenilen normların ve doğruların aslında Avrupa ve Batı'ya özgü olduğu ve Batı-dışı anlayış ve bilgileri barındırmadığını vurgular.” (Rumelili, 2014)

Yetişkin'e (2010: 15) göre “postkolonyal okuma, sanat, tarih, hukuk, politika, ekonomi ve bilime nüfuz etmiş ekonomik-politik sömürgecilik yeniden okuma yöntemidir.” Bu tür bir okumanın zihinsel farkındalık yaratacağı ve bireye bilinçlilik durumu kazandıracağı açıktır. Nandy (1983: 2-3), kolonyalizmin, öncelikle zihinleri boyunduruk altına aldığını belirtmektedir. Young (2024: 14-15) ise buna paralel olarak hegemonik düşüncenin tasfiyesinin başlangıç noktasının, sömürgeciliğin kültürel etkilerini gidermek ve sömürülen halkların zihinlerini, sömürgecinin bakış açısından kurtarmak olduğu söylemektedir.

Araştırmada yararlanılan kavramlardan bir diğeri, Antonio Gramsci tarafından geliştirilen hegemonya kavramıdır. Hegemonya, genel anlamıyla, bir devletin bir başka devlet üzerinde veya bir sınıf ya da grubun diğer sınıf ya da gruplar üzerinde kazanmış olduğu siyasal hakimiyet, üstünlük ve baskıyı ifade etmekte olup, liderlik statüsünü belirten sınıflar arası bir ilişkiyi tanımlamak için kullanılmaktadır (Altay, 1983: 175; Şener, 2014: 407) Siyasî ve hukukî anlamından farklı olarak bu araştırmada temel alınan yönüyle hegemonyanın kültürel bağlamı; “hâkim grubun benimsediği değerlerin, yaşam biçiminin, fikirlerin ve kültürün diğer gruplar tarafından içselleştirilmesi” olarak tanımlanmaktadır (Gürel ve Okur, 2022: 456). Gürel ve Okur'a (2022: 462) göre, hegemonik modele içkin sosyokültürel öğeler, siyasal öğelere kıyasla daha kolay içselleştirilmektedir. Bu içselleştirmenin etkisiyle hegemonyaya maruz kalmış toplumlar tarafından Batı uygarlığı; yönetim, hukuk, ekonomi, bilim, sanat, müzik ve edebiyat gibi birçok alanda medeniyetin kaynağı olarak akılcı, barışçı ve özgürlükçü olarak görülürken, Doğu, bu niteliklerden uzak olup medeniyet açısından geri kalmış bir coğrafya olarak kabul edilir (Said, 2022: 58). Hegemonya altında bulunan ve Batı karşısında çeşitli açılardan geri kalan toplumların bu duruma karşı ürettikleri çözüm yollarından birisi ise geleneksel kültürel formlarını Batı modeline göre dönüştürmek olmuştur (Şenel, 2023). Nitekim, Batının üstünlüğü düşüncesinin egemen olduğu pek çok toplumda Batılı kültürel formlar diğerlerinden üstün konumda yer almakta ve bazı fikirler diğer fikirlerden daha hızlı yayılmaktadır (Özmenteş ve Şenel, 2019: 54). Türkiye gibi doğrudan askerî-siyasî sömürge olmayıp, gönüllü bir şekilde Batılılaşmanın gerçekleştiği ülkelerde, yönetici elit tarafından girilen arayış, çözüm, yenilik ve medeniyet değişimi gibi hegemonyaya bağlı sebeplerle ortaya çıkan “kolonyal semptomlar” (Güngör, 2018: 36), özellikle yaygın olarak düşünce, kültür ve sanat alanlarında görünür olmaktadır. Bu sebeple toplumsal ve kültürel yaşamın bu gibi alanlarının postkolonyal perspektiften düşünölmeye, tartışılmaya ve çözümlenmeye ihtiyacı vardır. Bu noktada, Şenel'e (2023: 147) göre, toplumların davranışlarının altında yatan hegemonik düşüncenin tespitini ve bunlara karşıt bir söylem

oluşturmayı içeren bir süreç olan postkolonyalizmde, toplumsal yaşamda egemen olan düşünce, davranış ve ifadelerin çözümlenmesiyle, açık veya örtük hegemonyanın ortaya çıkarılması amaçlanır. Bhambra'ya (2015: 24) göre ise yapılması gereken, "bilgi üretiminin kendisinin derin bir analizini gerçekleştirmek ve söylemler ile pratiklerin öncüllerini oluşturan altta yatan varsayımları yeniden biçimlendirmektir". Bu bağlamda, hegemonyaya bağlı değişimlerin ve Batılı ölçütlere göre şekillenmenin oldukça somut bir şekilde yaşandığı alanlardan birisi de geleneksel müziklerimiz ve ona bağlı pratiklerdir (Şenel, 2023: 169-180). Bu alandaki düşünce ve uygulamaların postkolonyal bakış açısıyla sorgulanıp Batılı ölçütlerin hegemonyasının çözümlenmesi, pratiklerin kaynağında yatan Batı merkezci düşünce kalıplarını açığa çıkarmak, pratikleri ideolojik yönlerinden arındırıp bugünkü uygulamalara müziksel ve bilimsel temellere dayalı bir yön tayin edebilmek için oldukça önemlidir. Bhambra (2015: 2), geçmişini anlamlandırış biçimlerimizin, kendimizi ve içinde yaşadığımız dünyayı anlamamız açısından önem taşıdığını ve geçmişini yeterli bir biçimde anlamadan, bugünü yeterince kavrayamayacağımızı belirterek bu durumun önemine işaret eder.

Türk modernleşmesinde temel referansın Batı medeniyeti olması, müzik alanında yapılacak dönüştürücü müdahalelerde de müziksel referansın Batı müziği olması sonucunu doğurmuş ve Batı müziğinin pek çok unsuru bu süreçte devşirilerek Türk müziğine adapte edilmiştir (Gürkan, 2023: 118). Öztürk (2005; 2006: 155), Türk müziğinin bütününde çözümsüz durumda bulunan pek çok sorunun kaynağında, köklü bir geleneğe sahip müziklerimizi modernleştirmek adına nazariyat düzleminde başlayıp icra alanını dönüştürmeyi de kapsayan bu "Batılılaşma/başkalaştırma" sürecinin olduğunu düşünmektedir. Yine Öztürk'e (2006: 159) göre, Türkiye'nin modernleşmesinde, geleneksel olanla Batı'ya özgü olanın mukayesesinde gelenek, çoğunlukla "kaybeden" ya da "benzetilmek istenen" taraftır. Öz oryantalizm olarak da tanımlanan bu modernleşirken "kendini ötekileştirme" sürecinde, kültürel alanda var olanın Batı referansına göre revizyonuna ya da tamamen Batı'daki haliyle değiştirilmesine başvurulur ve geleneksel müzikler Batı süzgecinden geçirilir (Şenel 2023: 158-159). Bu gibi kendini Batılı değerler üzerinden okuma, anlatma ve öykünme çabası, aslında Batılı tahakkümün onayı anlamına da gelmektedir (Kaya, 2017: 2003). Düşünsel hegemonya altında olan toplumlardaki Batı usulünce eylemenin ya da düşünmenin daima en iyi yol olduğu ön kabulü (Young 2024: 18), özellikle Türk halk müziğinin devlet kurumları bünyesindeki çeşitli pratiklerinde ve bu pratiklerin ortaya çıkma, gelişme ve şekillenme süreçlerinde göze çarpmaktadır.

1947 yılında Ankara Radyosu bünyesinde kurulan ve Türkiye'nin halk müziği alanında ilk resmî topluluğu olan Yurttan Sesler (Alpyıldız, 2012; Elçi, 2015) ve ona kıyasla günümüze daha yakın tarihlerde, 1980'li yıllarda faaliyete geçen Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı devlet koroları, kurumsal anlamda halk müziği pratiklerinin oluşmaya başladığı ve bu pratiklerin

toplumun geri kalanına model oluşturduğu ilk müzik merkezleridir. Bu kurumların bünyesinde gerçekleşen müziksel faaliyetlerde, özellikle icra, sahneleme ve konser pratikleri ile halk müziğinin teorik açıdan ele alınışında, postkolonyal teori açısından eleştiri ve çözümlemeye açık bazı unsurlar bulunmaktadır. Bu bağlamda, Yurttan Sesler topluluğu ve Türk halk müziği devlet koroları bünyesinde kurumsal olarak gerçekleştirilen toplu icra, konser-sahneleme, notalama gibi pratiklerde ve radyo geleneği içerisinde şekillenen usûl teorisi yaklaşımında Batı hegemonyasına bağlı gelişen düşünce, yöntem ve pratiklerin postkolonyal bakış açısıyla çözümlemesi araştırmanın temel amacıdır. Taşdelen (2013), postkolonyal sorgulama ile anti-kolonyal bir söylem üretmenin, bir gerçeğin tespiti ve bilinç düzeyine yükselebilmesi için taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Bu nedenle, halk müziği kurumsallaşması içerisinde gelişen pratikleri postkolonyal bakış açısıyla sorgulayarak bu pratiklerin arka planındaki düşünsel hegemonyayı tespit etmek; geçmişteki olgu ve olayları daha doğru anlamlandırabilmek ve günümüz halk müziği pratiklerini hegemonyaya bağlı oluşan düşünce ve davranış kalıplarından arınmış, objektif müziksel temellere dayalı olarak yeniden ele almak açısından önem taşımaktadır.

Bu bağlamda araştırma; anlama ve sorgulama odaklı olarak içerik analizi yöntemiyle nitel türde yapılandırılmıştır (Büyüköztürk vd., 2022: 259). Araştırmada aynı zamanda Yeni Müzikoloji'nin eleştirel olanaklarından yararlanılmıştır (Işıltan, 2019; Öztürk, 2023). Halk müziği kurumlarındaki pratiklerin içerik analizi ve postkolonyal çözümlemesinde, Şenel'in (2023) geleneksel müziklerin postkolonyal teori bağlamında analiz edilmesine yönelik sunduğu teorik çerçeve esas alınmıştır.

"Postkolonyal çözümleme ile hegemonyanın tüm müzik türleri üzerindeki örtük ve açık görünümününin saptanması ve bir karşı söylem ve bilinç dizgesi oluşturulması çabasının postkolonyal müzik eleştirisinin temel meselesi olduğu ifade edilebilir. Böyle bir analiz için öncelikle hegemonyayı oluşturan unsurların fark edilmesi gerekir. Resmî söylem ya da kitle iletişim araçları tarafından desteklenen ve toplumsal statü niteliğine bürünen, bu haliyle sorgulanmaksızın doğru kabul edilen pratikler kimi zaman bu tip bir hegemonyayı içeriden görmeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla hegemonyanın tanımı ile kavram ve pratiklerin ardındaki temel düşüncenin görülmesi, postkolonyal müzik eleştirisinin esas meselelerinden biridir. Kolonyal düşünceyi inşa eden hegemonyanın doğrudan ya da dolaylı biçimlerinin çözülmesi de bu şekilde mümkün olur." (Şenel, 2023: 157)

Bu çerçeveden hareketle, halk müziğinin kurumsal temsilcileri olan Yurttan Sesler topluluğu ve devlet korolarının, konser/sahne pratikleri, icra biçimleri, notasyon ve usûl teorisi konularına ilişkin tercihleri, postkolonyal teoriden yararlanılarak çözümlenmiştir. Bunun yanı sıra, egemen kültürün diğer kültür üzerinde yarattığı dönüştürücü etkiler, "kültürel melezlik" ve "kültürel sahiplenme" gibi kavramlardan da yararlanılarak ele alınmış, pratiklerin kökenindeki düşünsel hegemonya teşhis edilmeye çalışılmıştır.

1. Halk Müziği İcra ve Sahneleme Pratiklerinde Batı Merkezci Düşünsel Hegemonya

Halk müziğinin resmî kurumlar içerisinde gelişen icra, konser, sahne ve müzikal sunuş pratikleri, Batı müziği pratiklerinin model alınması nedeniyle düşünsel hegemonyanın görüldüğü alanlardan biridir. Şenel'in (2023: 162), geleneksel müziklerin Batı modeline göre revizyonuna ilişkin eylemler arasında "pratik eylemler" olarak sınıflandırdığı bu alan, Nettl (1986: 362) tarafından da Batı kültürünün diğer müzik kültürleri üzerindeki sayısız etki biçimlerinden biri olarak görülmektedir.

Batı müziğinde, özellikle Orta Çağ'dan itibaren kilise içerisindeki müziksel faaliyetler başta olmak üzere koro ile toplu söyleme pratiği önemli ve merkezî bir yer tutmaktadır (Çevik, 2013: 11-12). Çok sesliliğin gelişimiyle birlikte vokal icrada farklı ses grupları oluşurken çalgısal müzikte orkestra fikri ortaya çıkmış, orkestral icranın yöneticisi olarak "şef" pozisyonu önem kazanmış ve gerek vokal gerekse çalgısal açıdan birlikte seslendirme ve toplu icra anlayışı Batı müziği icrasında önemli ve güçlü bir konuma sahip olagelmıştır (İlyasoğlu, 1994: 60; Mimaroglu, 1995: 20-23). Osmanlı/Türk müziğinde ise toplu icra örneği sayılabilecek klasik fasıl icrası ve Mevlevî ayini icrası gibi pratikler, genellikle ortalama 10-12 kişiden müteşekkil heyetler tarafından gerçekleştirilmeleri, Batılı tarzda şeflik içermemeleri ve icralarda mutlak uyum arayışı gibi kaygıların olmaması gibi sebeplerle Batı müziğindeki toplu icra anlayışından ayrılmaktadırlar (Behar, 2015: 51-55). Nispeten daha kalabalık gruplarla gerçekleştirilen küme faslı ve meydan faslı gibi pratikler ise nadiren gerçekleşen icra biçimleri olarak gelenek açısından merkezî bir konuma sahip değildir. Türk müziğinde Batılı tarzda bir koro pratiği nispeten yakın bir tarihte ortaya çıkmış olup, bu açıdan, kırsal veya şehirli müzik geleneklerindeki icra biçimleri arasında oldukça yeni sayılmaktadır (Tekelioğlu, 1999: 149; Kütükçü, 2012: 125; Tanrıkorur, 2014: 273; Behar, 2015: 46-48; Kıyak, 2018: 33). 19. yüzyılda Muzıka-i Hümayun bünyesindeki askerî müzik faaliyetlerinde Batılı müzisyenlerin etkisiyle Batı müziği koroları model alınarak başlayan koro pratiği, ilk kez santûrî Miralay Hilmi Bey'in Faslı Cedîd heyetini elinde bagetle şef olarak yönetmesiyle görünürlük kazanmaya başlamış, bunu takiben, saray ve askerî alanların dışında İsmail Hakkı Bey ve Ali Rıfat Çağatay gibi kişilerin öncülükleriyle artarak devam etmiştir (Özer, 1995; Özalp, 2000: 228-231; Sökmen, 2022). Radyolarda ise Mesut Cemil'in klasik korusu ile mûsikî hayatına kesin olarak yerleşen koro pratiği, günümüzde de yaygın ve güçlü konumunu sürdürmektedir. Söz konusu uygulamanın kaynağına bakıldığında, toplu icra biçiminin, aslında müzikal ve estetik sebeplerden ziyade bir çeşit kimlik, itibar ve temsil alanı arayışı gibi "düşünsel hegemonya" barındıran nedenlerle ortaya çıktığı görülmektedir (Üstel, 1994: 48; Ayas, 2018a: 117). Batılılaşma sürecinde Osmanlı/Türk müziği, yaklaşık olarak 19. yüzyılın başlarından itibaren devlet nezdinde sistematik olarak ikinci plana atılmış, saray çevresindeki

merkezî konumunu kaybetmiş, cumhuriyet döneminde ise açık bir şekilde yasak ve sansüre maruz kalmıştır (Aksoy, 1999; Tombul, 2006; Ayas, 2018a; Ayas, 2020). Devletin ve yönetenlerin resmî müzik tercihi Batı müziğinden yana olmuştur (Aksoy, 1985). Bu süreç içerisinde Osmanlı/Türk müziği camiası, kendisine devlet nezdinde itibar ve meşruiyet kazandırmak ve kaybettiği prestijli konumu yeniden elde etmek için çeşitli stratejilere başvurmuştur. Bu itibar kazanma stratejilerinden biri; esasen küçük ve kapalı mekân müziği formatında olan, ferdî saz-ses üsluplarına dayanan, birtakım istisnalar hariç hep küçük heyetler tarafından icra edilen bu müziği (Behar, 2015: 43-66; Tanrıkorur, 2014: 274), tıpkı Batı müziğinin icra pratikleri gibi geniş konser salonlarına taşımak, kalabalık saz ve ses heyetleriyle icra etmek, bir orkestra şefine sahip olmak, frak-smokin gibi özel konser kıyafetleri giymek ve kendine Batılı bir görünüm kazandırmak olmuştur. Böylece, bu Batılı görünümünden yararlanarak müziğe ciddiyet, ihtişam, ağırlık ve temsil alanı kazandırıp kültürel meşruiyeti ve itibarı bu yolla yükseltmek amaçlanmıştır (Üstel, 1994; Behar, 2015: 46-47; Ayas, 2018b; Toker, 2024: 31). Kişisel yorum farklarını ortadan kaldıran, çalgıların ve seslerin özgün tınlarını yok eden, ince nüansları gürültü ve uğultunun içinde eriten (Tanrıkorur, 2014: 275; Behar, 2015: 56) ve dolayısıyla Türk müziğinin karakteriyle bağdaşmayan bu tür icra biçiminin kaynağı ve referansı açık bir şekilde Batı müziğinin senfonik icra ve konser pratikleridir. Şenel'e (2023: 175) göre, icracıların giyim ve tavırlarından, konser düzeni ve orkestra şefliğine kadar, artık yerel bir gelenek halinde kanıksanmış bütün bu pratikler, hegemonyanın içselleştirilmiş yapısını göstermektedir. Buna rağmen, söz konusu pratiklerin ortaya çıkışında, örtük bir hegemonyanın bilinç dışı bir yansıması değil Osmanlı/Türk müziğinin temsilcileri tarafından bilinçli bir "temellük" söz konusudur. Temellük veya kendine mal etme, "sömürgecilik sonrası toplumların, egemen kültürün kimi yönlerini -dil, yazma biçimleri, film, tiyatro, düşünce biçimleri ve rasyonalizm, mantık ve analiz gibi- kendilerine yararlı olabilecek şekilde, kendi sosyal ve kültürel kimlikleri içinde kullanabilmesini" ifade etmektedir (Ashcroft vd., 2002: 37-38). Bu yönüyle toplu icra pratikleri, aslında bir kültürel temellük/sahiplenme niteliğindedir. Mutlu'ya (2015) göre bu kavram her ne kadar sömürgecilikle bağlantılı olsa da günümüzde karşılıklı temas halindeki pek çok toplum için kullanışlı durumdadır. Bu bağlamda, Batı kültüründen temellük edilen toplu icra, her ne kadar bugün geleneksel müziklerin bir gerçeği olarak var olmaya devam etse bile kaynağı ve gelişimi itibarıyla Batılı kültürel modellerin taklidi olarak kültürel hegemonya etkisiyle ortaya çıkmıştır. İcra pratiklerinde örnek alınan kalıp, kültürel alanda hegemonyasını kurmuş olan Batılı modellerdir. Behar'a (2015: 47) göre de Türk müziğinde koro icrasının kaynağında, gelenek mensuplarının Batılılaşma çabalarından etkilenerek giriştikleri bir yenilik arayışı vardır.

Halk müziğinde ise düzenli koro icrası, daha önceleri Mesut Cemil ve Sadi Yaver Ataman tarafından halk müziği içerikli radyo programları

yürütülse de esas itibarıyla Muzaffer Sarısözen öncülüğünde müstakil olarak kurulan Yurttan Sesler korusu ile başlamıştır. Halk müziğindeki koro uygulamasının esin kaynağı ve ilk modeli, kronolojik açıdan bu icra biçimine daha önce geçen Osmanlı/Türk müziği ve bilhassa Mesut Cemil'in klasik korosudur. Halk müziği adına Yurttan Sesler ile başlayan bu süreç Türkiye'de yeni bir halk müziği icra pratiğinin başlangıcıdır. Bu döneme kadar çoğunlukla bireysel ve tek bir çalgı eşliğinde icra edilen türküler artık koro ile icra edilmeye başlanmıştır (Yükselsin, 2015: 87). Devlet kurumları bünyesindeki halk müziği topluluklarının, halk müziğinin sahnelenmesinde çoğunlukla, "toplu icra" olarak tanımlanan icra biçimini tercih ettiği görülür. Ses icrası, muhtelif sayıda kadın-erkek koristlerden oluşan topluluğun eserleri birlikte seslendirmesiyle gerçekleşirken, çalgısal icra ise hemen her çalgının birden fazla icracısının bulunduğu ve en kalabalık çalgı grubu olarak bağlamanın merkezde olduğu bir orkestra ile gerçekleştirilir. Bu topluluk aynı zamanda bir koro-orkestra şefi tarafından yönetilir.

Gürkan'a (2023: 119) göre; "halk müziği ses icrasındaki koro mantığının referansı Batı müziği koroları olduğu gibi, oluşturulan korolar Anadolu'daki yerel müzik pratiklerinde nadiren görülebilecek şekliyle kadın ve erkeklerin bir arada icra ettiği topluluklardır". Gerçekten de derleme ve saha çalışması süreçlerinde pek çok araştırmacının tespit ettiği gibi halk müziği icrasında toplu çalma-söyleme pratiğine nadiren rastlanır (Yönetken, 2006; Erdener, 2019; Reinhard ve Pinto, 2019). Halk müziği, merkezinde aşıklık geleneği olan, müzikli sohbetlerde ve ibadet amaçlı müziklerde dahi icranın genellikle bir veya birkaç kişi tarafından gerçekleştirdiği bir müziktir. Behar'a (2015: 59) göre de aslında hiçbir zaman toplu icra edilmemiş olan "halk müziği, Batılılaşma sürecinde çağdaştırma dürtüsünün etkisiyle el ve kol hareketleri yapan bir şef tarafından yönetilen kalabalık bir koro ve bağlama topluluğu tarafından icra edilir hale gelmiş, şef, orkestra ve koro gibi yapay kurgular üstüne musallat edilmiştir". Başlangıçta sekiz-on kişilik görece küçük bir topluluk olan (Şenel, 2018: 18-19) ve Sarısözen'in titiz yaklaşımlarıyla icrada yöresel üslup farklarını korumaya çalışan Yurttan Sesler, yıllar geçtikçe, icralarını daha kalabalık topluluklarla gerçekleştirmeye başlamıştır. Öyle ki, 1980'li yıllardan itibaren sanatçı sayısı gittikçe artan topluluğun konserlerinde, 15 kişilik bağlama grubu, 50-55 kişilik koro ve çoğu birden fazla icracıya sahip diğer çalgılarla birlikte yaklaşık 80 kişilik bir mevcut olağan hale gelmiştir (URL-1).

Kurumsal halk müziği topluluklarının standart bir konser programında genelde repertuarı oluşturan eserlerin büyük bir kısmı koro tarafından toplu şekilde söylenirken, birkaç adet eser ise solo olarak seslendirilmektedir. Çalgılar açısından da benzer bir durum söz konusu olup eserlerin çalgısal bölümleri genellikle bütün çalgılar tarafından eş zamanlı icra edilmektedir. Koro sanatçıları, bir platform üzerinde ayakta dururken, orkestra ise koronun önünde daha alçak bir seviyede yarım ay şeklinde konumlanır. Koro ve orkestranın yönetimi ise bir şef tarafından

gerçekleştirilmektedir. Gürkan'a (2023) göre söz konusu bu sahne düzeni, koro ve orkestra yapısı tamamen Batı müziği modellemesine göre gerçekleştirilmiştir. Özellikle, Batı müziğindeki yaylı grubunun bir benzerinin bağlama ailesi olarak halk müziği orkestralarına uyarlanması ve birden çok aynı türde bağlamanın orkestrada birlikte çalmak üzere görevlendirilmesi, referansın Batı müziğindeki orkestra yapısı olduğunu göstermektedir (Gürkan, 2023: 119). Tanbura, cura, divan ve bas bağlama gibi farklı biçimlerin toplulukta bir arada olmasında, Batı müziğinin yaylı çalgılar grubuna ve onun senfonik orkestralardaki merkezî rolüne bir öykünme olduğu açıktır. Bu gibi sebeplerle düşünsel hegemonya, müzikal oturtum açısından da kendini belli etmektedir. Bu bağlamda yine Gürkan'ın şu cümleleri özet mahiyetindedir;

"Türk halk müziğinde orkestra ve koro oluşturulmasından, düzenlenen konserlere, icrayı yöneten şeften bu ritüel sürecin öncesi ve sonrasındaki prosedürlere kadar hemen tüm unsurlar Batı sanat müziği uygulamalarından alınır fakat burada icra edilenler Batı müziği değildir. Yerelden alınan müzik malzemesinin Batının modern sanatı kapsamında sunumudur." (Gürkan 2023: 121)

Yurttan Sesler'in icra alanında en önemli etkilerinden biri, ülke genelinde üniversiteler, belediyeler, halk eğitim merkezleri ve diğer devlet koroları gibi bütün kurumlarda halk müziği toplulukları için toplu icrayı yaygın ve standart hale getirmiş olmasıdır (Alpyıldız, 2012: 91). Yurttan Sesler'i model alarak kurulan bu toplulukların sahneleme pratiklerinde de benzer şekilde Batı kaynaklı düşünsel hegemonyanın izleri görülür. Günümüzde halk müziğinin kurumsal açıdan nispeten yeni bir temsilcisi olan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı devlet koroları da konser faaliyetlerini tıpkı Yurttan Sesler'de olduğu gibi genellikle kalabalık bir koro ve orkestra kullanarak gerçekleştirmektedir. Halk müziğinin resmî kurumlar içerisinde icra edildiği her iki toplulukta görülen bu toplu icra anlayışının kaynağı Batı müziğinin konser ve sahneleme pratikleridir. Hatta devlet kurumlarının isimlerinde yer alan "koro" ve "orkestra" kelimeleri bile kökenleri, anlamları ve işlevleri Batı kültürüne dayandığı için sorgulanması gereken düşünsel hegemonya belirtilerindendir. Devlet korolarının bazı pratiklerinde ise hegemonya başka boyut ve içeriklerde kendini göstermektedir. Hatırlatmaya dahi gerek olmadığı üzere, halk müziği ve Batı müziği, vokal seslendirme açısından birbirlerinden çok farklı teknikler ve yeterlilikler gerektirmektedir. Bunun ötesinde, her biri ayrı uzmanlık gerektiren farklı halk müziği yöreleri arasında da seslendirme üslûbu açısından ciddi farklar bulunmaktadır. Bu duruma rağmen, halk müziği devlet korosu sanatçılarına, bambaşka bir eğitimin ve tekniğin gerektiği "çok sesli" düzenlenmiş türküler söyletmek (URL-2; URL-3) ve kişisel üslupları törpüleyerek standartlaşmaya zorlanmış çalgılarla "armonize edilmiş" yöresel saz havaları icra etmek (URL-4) hegemonyanın başka bir boyutta ortaya çıkan sonuçlarından. Geleneksel müziği korumak ve aktarmakla

görevli bir kurumun çok sesli düzenlemeler icra etmesi, iyi niyetli bir deneme veya müzikal bir yenilik arayışı olup olmamasından bağımsız, Batı müziği hegemonyasının evrensellik ve çağdaşlık örtüsü altında halk müziği kurumlarında hâlâ yaşadığına işarettir. Defalarca denenmiş ve başarısız olmuş projelerin bir kez daha denenmesi ve buradan çıkması umulan büyük neticeler, yapılan israf ve zaman kaybı noktasında başka bir soru işaretidir.

Buna rağmen, günümüzde koro icrası, Türk müziğinin icra pratikleri içerisinde kalıcı bir yer edinmiş, müziğin kendi iç dinamikleri tarafından eleme-kabul sürecinden geçerek geleneğe eklemlenen bir parça haline gelmiştir. Süreç içerisinde ne kökten reddedilerek yok sayılmış ne de bütünüyle geçerli tek icra biçimi olarak hakimiyet kazanmıştır. Bu süreçte, modelin Batılı olmasının, kabul görmesini ne ölçüde kolaylaştırdığı ve geçerliliğinin ne derece sorgulandığı sorusu da elbette dikkate alınması gereken bir husustur (Şenel, 2023: 177). Bugün için toplu icra, Türk müziğinde farklı tınıya sahip özgün bir icra biçimi olarak, ithal bir kültürel pratiğin yerel özelliklerle “melezleşmesi” ile kendine özgü bir içerik ve konuma ulaşmıştır. Bu bağlamda ele alındığında bu pratik, postkolonyal literatürün önemli düşünürlerinden Homi Bhabha’nın “melezlik” teorisinin somut bir yansıması olarak görülebilir. Kültürel melezlik, kültürler arası etkileşimin sonucu olarak, fikirlerin, pratiklerin ve deneyimlerin birbirlerine eklemlenmesi anlamına gelen bir terimdir (Bhabha, 2016). Bhabha, insan-insan ilişkilerinde, kolonyal tecrübenin yansıdığı dünyevi pratiklerdeki kaçınılmaz olan öykünme ve birbirine karışmaya yoğunlaşmaktadır. Edilgen olanın kendi farklılığını merkez üzerinden yeniden üretmekte olduğunu ve böylece baskın kültürler ile edilgen kimlikler arasında bir çeşit melezlik oluştuğunu savunmaktadır (Özdemir, 2017: 252). Ulf Hannerz, melez kültürlerin, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Buna göre, “çevre kültür, merkezden gelen anlam ve simgesel biçimleri özümseyip ve onları kendine ait kılmak için önemli oranda dönüştürmektedir” (Hannerz, 1998: 139-162). Müzik alanındaki melezleşme ise kültürel melezleşmenin yansımalarının en iyi görülebildiği alanlardan biridir (Dönmez, 2019: 217; Uluç ve Süslü, 2017; Saral, 2020). Türk müziğinde toplu icra pratiklerinin sosyal çözümlemesi adına Hannerz’in kültürel akışa ilişkin söylemleri de oldukça önemlidir. Kültürel akış açısından dışarıda olan çevrenin, anlamlı yapının aktarıcısından çok alıcısı olduğunu söyleyen Hannerz, ortamda bir değişiklik olmadığı sürece kültürel akış ilişkisinin merkezin lehine dengesiz olduğunu belirtmektedir (Hannerz, 1998: 139). Dildeki melezleşme üzerine yaptığı çalışmada ise Bakhtin, dilde bilinçsiz “organik” melezleşme ve bilinçli “kasıtlı” melezleşme şeklinde önemli bir ayrım yapar (akt. Werbner ve Modood, 2015: 4-5). Organik melezleşmenin, tüm dillerin tarihsel evriminin bir özelliği olarak, düzen ve süreklilik duygusunu bozmadan yeni imgeler, kelimeler ve nesnelerin bilinçsizce dile veya kültüre entegre edilmesiyle kendiliğinden oluştuğunu fakat kasıtlı melezleşmenin mevcut düzeni

bozulmaya uğrattığını belirtmektedir. Genel anlamda, melezleşmenin kültürel sonucu olarak bölgesel gelenekler ve yerel kökenler zayıflamaktadır (Burke, 2011: 24). Bu bağlamda, Türk müziğine 20. yüzyılın başlarında temellük edilen bu icra pratiği, teorik açıdan, yerelin aleyhine dengesiz bir kültürel akışa ve kasıtlı melezleşmeye anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

Son olarak belirtilmesi gereken bir husus ise; TRT bünyesinde yer alan halk müziği topluluklarındaki Batı tarzı toplu icra anlayışı, radyoların kendi içindeki faaliyetleri bir kenara bırakılırsa bugün için büyük oranda değişmiş görünmektedir. Günümüzde halk müziğinin ve radyo sanatçılarının görünürlük kazanıp kitlelere ulaştıkları “TRT Müzik” adlı televizyon kanalı, halk müziği icrasındaki değişimi gözlemlemek için önemli veriler sunmaktadır. Bu kanalın haftalık yayın akışı incelendiğinde, doğrudan halk müziği içeriğine sahip programların genellikle solo icrayı öne çıkaran, bir ya da birkaç solistin değişimli şekilde ön planda olduğu, her çalgının birer tane icracısının bulunduğu, pek çok açıdan geleneksel icra ile uyuşan bir yapıda olduğu görülmektedir.¹ Ek olarak; postkolonyal çözümlemesi yapılan toplu icra pratiğinin, farklı şehirlerdeki radyo ve devlet korusu kurumlarının tamamında geçerli olduğu varsayılmamalı, çözümlemelerin yaygın anlayışlar üzerinden gerçekleştirildiğine dikkat edilmelidir.

2. İcrada Standartlaşma ve Tampereleşme

Batıya öykünme ile başlayan toplu icranın bir sonucu olarak çalgı ve ses icrasında uyum yakalamak adına yapılan standartlaşma ise hegemonyanın yansımasının başka bir boyutudur. Kurumsal halk müziği pratiklerinde toplu icraya öykünme sonucu, icrada birlikteliği sağlamak adına çalgıların ve seslerin özgün tınları ikinci plana atılmış, küçük nağme, süsleme ve nüans farklılıklarına tolerans gösterilmemiş ve uyumu bozmayacak tekdüze icralar rağbet görmeye başlamıştır. Toplu icranın bir sonucu olarak ortaya çıkan bu tek tipleşme ve standartlaşma her şeyden önce eserlerin kimliklerini ve karakterlerini olumsuz yönde etkilemiştir (Elçi, 1997: 123). Behar’a (2015: 60) göre toplu icranın uyumsuz, kişiliksiz, renksiz, yapay ve cansız yapısı, yöresel türkülerini standartlaştırarak onların doğal lezzetlerini ve içtenliklerini ve yerel tazeliklerini kaybettirmiştir. Ersoy’a (2014) göre halk müziği, aslında bu şekilde standartlaştırılarak özellikle Yurttan Sesler tarafından yeniden üretilmiştir.

*“Yeniden üretim, kültürel performanslarda görünürlük kazanır.
Kavram müzikte: Bir müzik yapıtının, üreticisi/bestecisi, (türkü yakıcısı)*

¹ TRT Müzik kanalının haftalık yayın akışında birçok yönden geleneksel icraya uygun programların ağırlıklı bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Her ne kadar bu durum, doldurulması gereken yayın saatlerinin de etkisiyle bir açıdan mecburi olarak gelişmiş olsa da sunulan örneklerin çoğunun olumlu nitelikler taşıması dikkate değerdir. Örnek olarak; “Yedi İklim”, “Gönülde Bir”, “Zamâne”, “Sümer Ezgü ile Anadolu’dan Geldik”, “Cümbüşün Peşinde”, “Vuslat”, “Heybemdeki Türküler”, “Sade”, “Züleyha ile Sınırsız Ezgiler”, “Çınaraltı”, “Türkünün Doğduğu Yer”, “Doğudan Sesler”, “Üç Yâren”, “Dilhan”, “Sazın Dilinden”, “Türkü Deryası”, “Zirvedeki Türküler”, “Damlalar” gibi programlar gösterilebilir (URL-5).

dışında bir başka kişi tarafından, kimi müziksel bileşenlerin göz ardı edilerek, üretim zamanının ve mekânının dışında, seslendirilmesi (icra edilmesi) durumudur. Yurttan Sesler Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi için önemli bir mekanizmadır. Yurttan Sesler, kendi iç dinamiklerinde, kendi teritoryasında, kendi oturtumu ve sounduyla seslendirilen, iş takvimine, iş temposuna ait bir müziksel üretimi, bağlamından koparmış, mekânsal ve zamansal bir göçe tabi tutmuştur, yani halk müziğini “yeniden üretmiştir.” (Ersoy, 2014: 937)

Geleneksel çalgılar ve icra stillerinde görülen farklılıklar da “standartlaşma” arayışında tek tipleştirilmeye başlanmıştır (Şenel, 2023: 163). Oysaki bağlama, birçok yörede çok nadir kullanılması veya yurt genelinde homojen bir biçime ve düzene sahip olmaması sebebiyle standartlaşması zor bir çalgıdır. Gürkan’ın (2023), bağlama icrasındaki standartlaşmaya yönelik tespitleri bu açıdan oldukça önemlidir;

“Anadolu’daki yerel müzik pratiklerinde çok farklı türlerini görebileceğimiz bağlama, bir bağlama ailesi oluşturulmak üzere boyutları bakımından gruplandırılıp standartlaştırılır. Yine modernleşme kapsamında yapılan bu müdahalelerden biri olarak, perdelerdeki farklılıklar da tampere sistemdeki aralıklara bazı Türk müziği perdelerinin eklenmesiyle standart hale getirilir ki ancak bu şekilde bir grup bağlamanın homojen bir icra sunması mümkün olur.” (Gürkan, 2023: 119)

Halk müziği çalgılarının icrasında ajilitiye yöneliş, virtüözlüğe verilen önemin artması, majör-minör tonlarda akor ve arpej gibi Batı müziği çalgılarının çalım stillerinin yaygınlaşması tek taraflı hegemonik etkinin örneklerindendir. Aslında herhangi bir çalgının, başka çalgıların icra teknikleriyle etkileşime girmesi ve bunun sonucunda icra olanaklarının artarak çalgıların zenginleşmesi kültürel akış açısından olağan bir durumdur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, geleneksel çalgıların bu alışverişte yalnızca etkilenen konumda olması ve icracıların yeni tını arayışlarında gözlerini genellikle Batı’ya çevirmiş olmalarıdır. Batı dışı bir kültüre ait bir çalgının çalım stilleriyle girilen etkileşim, Batı çalgısıyla kurulan ilişkiye kıyasla çok daha nadir gerçekleşmektedir. Bu durumun nedenleri, kültürel etki ve örtük düşünsel hegemonyaya yapılan eleştiriler sorgulamalarla açığa çıkmaktadır.

Bunların dışında, bazı eserlerin icrasında kaynak kişi icrasının aksine gerçekleştirilen entonasyon tercihleriyle eşit tampere sisteme uyum arayışı da standartlaşmanın göstergelerindendir. Bugün neredeyse tüm dünyada geçerli tek akort sistemi olarak görülen eşit tampere sistem, Batı hegemonyası sebebiyle birbirinden çok farklı olan sayısız geleneği, bu sisteme doğru değişmeye zorlamıştır (Şenel, 2021). Bugün geleneksel müziklerin çoğu, modernleşme öncesindeki perde ve akort sistemlerinden farklı şekilde icra edilmektedir (Şenel, 2023: 163). Radyo bünyesinde notaya alınan bazı eserlerde tampere sistemin bilinç dışı kabulüyle yöresel ve makamsal entonasyon dikkate alınmadan bazı perdelerin tampere sisteme uygun hale getirildiği görülür. Muzaffer Sarısözen bu durumun önüne

geçmek ve yöresel icrayı korumak adına koma değerlerini rakamla belirten pragmatik bir çözüm yöntemi kullansa da bugün kaynak kişi icralarıyla karşılaştırılarak incelenen notalarda pek çok entonasyon hatası mevcuttur (Beştepe, 2018; Karabulut, 2019; Dönmez, 2021). Kaynak kişi icrasında daha pest duyulan Eviç perdesinin “Fa#” olarak, yine daha pest icra edilen Hicaz perdesinin “Do#” olarak yazılması, tipik örneklerdendir. Tampere sistemin üstünlüğünün kabulüyle bilinç dışı yapılan bu değişimler, hegemonik Batı müziği standartlarının halk müziği pratiklerine yansımalarıdır.

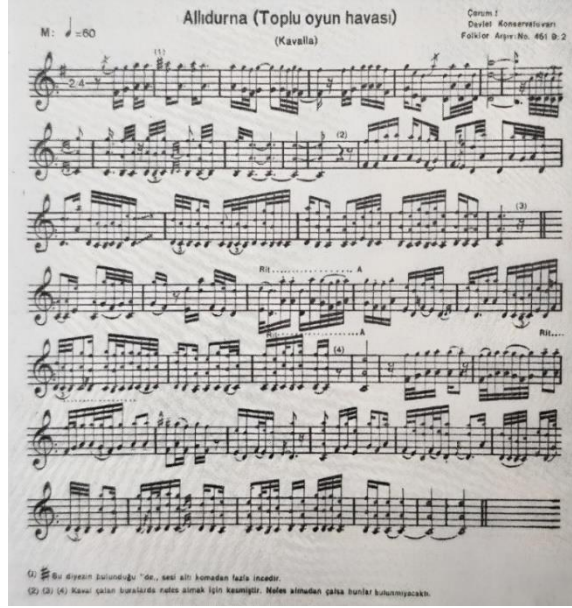
3. Nota Yazımında Hegemonya Etkileri

Nota yazımında örtük düşünsel hegemonyayı yansıtan ve eleştiri konusu yapılan husus; toplu icra, eğitim-öğretim, kaydetme ve hatırlama gibi hususlarda yararlılığı tartışılmayacak olan Batı notasının, ithal edilme ve yaygınlaşma sürecinde kültür ve gelenek üzerinde yarattığı dönüştürücü etkidir. Nota yazımındaki hegemonya belirtileri, ilk önce halk müziği kurumsallaşmasının notasyon konusuna bakış açısında ve yazılan notaların taşıdığı öncelikli konumda ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, bütünüyle usta-çırak ilişkisi içerisinde şekillenmiş halk müziği icra ve aktarım geleneğinde, notanın yaygınlaşmasıyla birlikte yazılı müzik metinlerinin, icranın bizzat kendisinden daha fazla önem ve değer kazanmaya başladığı görülür. Günümüzde halk müziği icrasında, derleme faaliyetleri sonrasında Yurttan Sesler bünyesinde yazılmış olan ve bugün TRT arşivi olarak bilinen nota edisyonları yaygın olarak kullanılmaktadır. Dönemin halk müziği otoriteleri tarafından yazılan bu notalar, halk müziği icraları üzerinde örtük bir hegemonyaya sahiptir. Söz konusu notalar, ilgili eserlerin geçerli ve onaylanmış tek versiyonu olarak görülmekte, icrada bu versiyona mümkün mertebe bağlılık beklenmekte ve nota metni bizzat kaynak kişinin icrasından daha çok değer görmektedir (Özdek, 2014: 180; Özdemir, 2019: 2137). Bunun yanı sıra, icra alanında tespit edilen standartlaştırıcı yaklaşımın izleri nota yazımında da görülür. Sabit ve değişmez nitelikteki yazılı müzik metni aynı zamanda toplu icra açısından da kural koyucu mahiyettedir. Koro ve orkestra teşkilinde olduğu gibi toplu icrada uyum, düzen ve birliktelik için de Batı müziği referans alınır ve kusursuz birliktelik için notaya mutlak bağlılık beklenir.

“...toplulu halde bir orkestra ve koro icrasında hedeflenen ‘uyumlu’ icranın elde edilmesinde ‘nota birliğinin’ sağlanması elzemdir. Bu durum Batı müziğinde emredici notasyon olarak bilinen ve müzisyene icradan beklenen tüm ifadelerin porte ve işaretler aracılığıyla açıkça gösterildiği notalama yönteminin ve bu şekilde bir icranın, ilk dönem için Türk halk müziğinde uygulanmasıyla sağlanır.” (Gürkan, 2023: 119-120)

TRT notalarının bu yönde bir otoriteye ve emredici niteliğe sahip olması, notanın Batı müziğindeki önemi ve işlevinin (URL-6), müzik yazısının çok daha kısıtlı anlamlar taşıdığı, sözlü gelenekten beslenen halk müziği üzerindeki hegemonik yansımasıdır. Nota yazımına yansıyan Batı merkezci düşünce kalıplarından bir diğeri de özellikle Sarısözen’in halk

müziğinde çok sesliliğin var olduğunu ispatlamaya yönelik bilimsel arayışlarının sonucu olarak, kaval ile çalınan bir ezginin, icrada tınlayan bütün sesler gösterilerek detaylı bir şekilde notaya alınmasıdır. Bu notalama anlayışının, bağlama, tulum ve çifte icrasında tınlayan bütün sesleri yazmak, hatta kimi zaman çift dizek kullanmak suretiyle gerçekleşen başka örnekleri de bulunmaktadır (Şenel, 2018: 142, 144, 156, 158). Her şeyden önce, çok sesliliğin varlığına yönelik girişilen kanıt çabaları bizzat Batı müziğinin zihinlerdeki hegemonik konumunu yansıtırken, düşünsel hegemonya, halk müziğinin notaya alınmasında çift sesli/çift dizekli yazım gibi pratiklerde somutlaşır.



Görsel 1. Kaval ile Çalınan Bir Ezginin Notası (Şenel, 2018: 154).

Görseldeki eserde ve çift dizek ile yazılan diğer notalarda kaynak kişi icrasında tınladığı için yazılan ikinci-üçüncü sesler, çalgıların icra pratiklerine bağlı olarak doğaçlama olarak gelişen, armoni düşüncesi taşımayan, sabitlik-süreklilik içermeyen ve bilinçli bir üretim ürünü olmayan doğal heterofonik unsurlardır. İcrada duyulan bütün sesleri notaya almak iyi niyetli bir girişim olsa da altında yatan asıl sebep çok sesliliğe öykünme ve Batı tipi nota yazım stili kullanma isteğidir. Görseldeki nota örneğinin icra, öğretim ve hatırlama açısından hiçbir işlevi olmadığı gibi aksine çözümleme ve okumayı da zorlaştırdığı açıktır. Türk müziğinin yapısı gereği, icrada işitilen bütün unsurların eksiksiz bir şekilde notaya alınmasının neredeyse imkânsız olduğu düşünüldüğünde bu girişimin altındaki hegemonyaya bağlı sebepler daha net anlaşılmaktadır.

Standartlaştırıcı bir tutumun sonucu olan bu gibi pratiklerin tümünde zihinlerde yer etmiş Batı ölçütlerinin hegemonyası yatmakta ve Batılılaşma için yapılan bilinçli tercihlerle kültürel öğeleri Batı'ya göre şekillendirmenin

somut sonuçları görülmektedir. Batı müziğinin ölçütleri ve standartları teorik açıdan o derece içselleştirilmiştir ki nota yazımında değiştirici işaretlerin kullanım şekli dahi tonalite düşüncesine göre belirlenmiştir. Söz gelimi, Hicaz makamındaki eserlerde donanım bölümü oluşturulurken, Batı müziğinde diyez ve bemol işaretinin donanımda birlikte yer alamayacağı kuralından ve tonalite temelli düşünceden hareketle, donanıma yalnızca Si bemol (Kürdî-Dik Kürdî perdesi) yazılmış, karakteristik diğer ses olan Do diyez (Hicaz-Nim Hicaz perdesi) ise eser içerisinde gösterilmiştir. Rast perde düzeninin karakteristik iki perdesi olan ve halk müziğinde sıklıkla kullanılan Segâh (veya Uşşak) ve Eviç (veya Pest Eviç) perdeleri de notalarda genellikle biri donanımda biri eser içerisinde gösterilecek şekilde ayrı ayrı yazılmıştır. Bu durumu, radyo geleneğinin başlıca teorik metinlerinden birini kaleme almış olan Mustafa Hoşsu “Halk müziğimizde nota yazımı, evrensel yazım gibidir. Donanıma, diyez ve bemol birlikte konmaz.” (Şenel, 2018: 342) diyerek açıklamıştır. Hoşsu’nun Batı müziği standartlarını “evrensel” olarak varsayması başka bir örtük hegemonyayı yansıtırken (Göle, 2010; Şenel, 2014; Ayas, 2021), hiçbir somut faydası olmamasına rağmen bu gibi Batı ölçütlerine uyulması zihinsel koşullanmanın tipik bir yansımasıdır.

4. Usûl Kavramının Ölçü Sayısına Dönüşümü

Muzaffer Sarısözen’in ve radyo ekolünün, halk müziğinde usûl konusuna yönelik tutum ve eylemleri, düşünsel boyuttaki Batı müziği hegemonyasının yansıdığı somut alanlardan birisidir. Kurumsallaşmayla beraber bilimsel temellere oturtulmaya çalışılan halk müziği teorisinde, Osmanlı/Türk müziğindeki usûl kavramı ismen alınmış ancak içeriği itibarıyla tamamen Batılı “ölçü sayısı” kavramına dönüştürülmüştür. Usûl kavramı, Sarısözen’e ait yöntemlerle ve radyo içerisinde şekillenen bir anlayışla dönüşüm yaşarken, bu nazarî tercihte referans noktası tamamen Batılı yöntem ve teknikler olmuştur. Sarısözen’in, Osmanlı/Türk müziği usûl geleneğinin birikiminden yararlanmayıp halk müziğine özgü yeni ve farklı bir usûl geleneği “icat etme” girişiminde izlediği yol ve yöntemler, içerdiği Batılı ölçüt ve standartlar nedeniyle örtük bir düşünsel hegemonyayı yansıtmaktadır. Sarısözen ve takipçileri, halk müziği eserlerinin usûl tespitinde Osmanlı/Türk müziğinin darplara dayalı usûl kalıpları yerine metrik sayıya dayalı Batılı ölçü sayısı anlayışını tercih etmişlerdir (Öztürk, 2006: 168-177; Tilavel, 2018: 205; Kaya, 2023: 123). Usûl, “kısa ve uzun darpların bir kalıp oluşturacak tarzda art arda dizilmesi” ile oluşan ve vurulan bir yapıdayken, Sarısözen ve radyo ekolü için, “toplam bir zaman diliminin eşit birimler aracılığıyla bölünmesi” anlayışı ile sayılan bir niteliğe bürünmüştür (Öztürk, 2006: 160-161). “Sarısözen’e göre halk müziğinde usûl (ölçü), türkü metinlerini oluşturan dizelere göre belirlenebilmektedir... Sarısözen, kendi anlayışıyla böyle bir ilke geliştirerek, derlediği türkü ve ezgileri bu ilkeye göre notaya almaya çalışmıştır” (Öztürk, 2006: 169).

Sarısözen’in “Türk Halk Musikisi Usulleri” (Sarısözen, 1962) isimli kitabında tanıttığı bu yeni “usûl” modeli hem radyo içerisindeki sanatçıların

eğitim faaliyetlerinde hem de Türk müziği konservatuvarlarının halk müziği bölümlerinde uzun yıllar boyunca hâkim yaklaşım olarak varlığını sürdürmüştür. Bu tercih, usûl tespiti, nota yazımı ve icra alanlarında pek çok hatayı beraberinde getirmiş ve içlerinde Sarısözen'in yakın çevresi de dahil olmak üzere birçok araştırmacı tarafından güçlü eleştirilere tabi tutulmuştur (Yönetken 1963; Toraganlı, 1989, Öztürk 2006: 159; Eke, 2009: 277-278). Sarısözen'in bahsettiği söze göre ölçü tayini daha önceden farklı araştırmacılar tarafından geliştirilmiş bir yöntemdir. Macar müzikolog Bela Bartok ve onunla birlikte derleme çalışmalarına katılan Ahmet Adnan Saygun gibi isimler bu yöntemi kullanmışlardır (Öztürk, 2006: 174). Sarısözen'in usûlü ölçüleştiren yaklaşımı özü itibarıyla Batılı ölçütlere dayandığı gibi ölçü sayısı belirlerken sözün bitimini esas alan hece temelli yaklaşımın fikir olarak da kaynağı, usûl geleneğine yabancı olan bu bestecilerdir. Bu durum düşünsel hegemonyanın usûl teorisi inşa etme sürecindeki yansımaya somut bir örnektir. Yeni usûl teorisinde, model alınan Batılı unsurlara dair Seyhan'ın şu ifadeleri oldukça önemlidir;

"Halk müziği usûllerimiz, 'düz' ve 'aksak' olmak üzere iki esas bölümde toparlandıkları halde birçok kaynaklarımızda 'basit', 'birleşik' ve 'karma' olarak geçmektedir. Halbuki böyle bir ayırım yapmaya gerek yoktur. Çünkü geleneğimiz içinde batı usûllerinden 3/8, 3/4, 9/8, 12/8'lik gibi 'üçerli biçimde' usûller kesinlikle yer almamaktadır. Bunları gerçekte varmış gibi ileri sürenler, ancak batının metrik sistemine özenme gayreti içinde bulunduklarından dolayıdır." (Seyhan, 1987)

Sarısözen ve radyo ekolünün usûl konusundaki bu yaklaşımlarının arka planında yatan diğer bir hegemonya belirtisi ise halk müziğine, Osmanlı/Türk müziğinden farklı bir nazarı temel yaratma gayretidir. Sarısözen tarafından yürütülen bu ayırışma stratejisi, erken cumhuriyetin Osmanlı/Türk müziğini dışlayan müzik politikasının bir yansımasıdır. Bu politika özü itibarıyla, Osmanlı ve Şark mirasını reddetme ve ona ait nitelikleri üstünden atma amacını taşımaktadır (Ayas, 2020: 33-47). Usûl konusunda halk müziğine özgü yeni bir teorik temel arayışı, cumhuriyet dönemi politikalarının "millî mûsikî" ideasına (Öztürk, 2016) paralel olarak Osmanlı/Türk müziğini dışlayıcı tutum ve davranışların aşırı Batılılaşmacı yönünü yansıtmaktadır. Bu tutum, bir "iç öteki" yaratarak tüm olumsuz nitelikleri Osmanlı/Türk müziğine yükleyip Batılılaşmaya engel olan unsurları üzerinden atarak kendini Batıya kabul ettirmeyi amaçlayan hegemonya altındaki zihinsel yapıyı göstermektedir. Bu bağlamda, icat edilen yeni teorisinin içeriğinin Batılı ölçütlere dayanmasının yanı sıra teori üretmeye yönelik harekete geçiren unsur yine Batı hegemonyasıdır.

Sonuç

Kurumsal halk müziği topluluklarının icra, sahne, konser, notasyon ve teorik konulardaki yöntem, tercih ve pratiklerinin birçoğunda Batı müziğine ait kültürel modellerin örnek alındığı ve bu modellere açık bir öykünmenin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu öykünmenin kaynağında, Batılılaşma

sürecinin Türk toplumu üzerinde oluşturduğu, sosyal, kültürel, bilimsel ve düşünsel boyutlardaki Batı hegemonyası bulunmaktadır. Söz konusu pratiklerin şekillenmesindeki referans ve ölçütler, meşruiyeti modernleşme, çağdaşlaşma ve evrenselleşme gibi kavramlara dayanan Batılı standartlardır. Bu durumun neticesi olarak, halk müziğinin sahnelenmesinde, aslında yerel geleneklerde nadiren görülen toplu icra anlayışı egemen olurken, ses ve çalgı icrasında Batı müziğinin koro ve orkestra anlayışları örnek alınmıştır. Toplu icranın gerektirdiği uyum ve birliktelik için çalgıların fiziksel yapılarında ve icra tekniklerinde standartlaşma yoluna gidilmiş ve entonasyon tercihlerinde zaman zaman Batı müziği tampere sistemine uyum gözetilmiştir. Halk ezgilerinin notaya alınmasında ise çok sesli müzik yazısına öykünmeyle çift dizekli yazım denemeleri yapılmış, diğer bir takım ilke ve tercihlerde de Batı müziği ölçütleri dikkate alınmıştır. Sarısözen tarafından geliştirilen usûl teorisi ise bütünüyle düşünsel Batı hegemonyası etkisiyle Batılı ölçüt ve kurallara göre şekillenmiş, halk müziğinin ritim boyutu Batılı ölçü sayısı anlayışıyla açıklanmıştır. Ulaşılan bütün bu sonuçlar, kurumsal halk müziği pratiklerinin, özellikle oluşum ve gelişim süreçlerinde, kültürel ve düşünsel boyuttaki Batı hegemonyasının kurduğu tahakkümü ve belirleyiciliği açığa çıkarırken, geçmişin çözülmesinin yarattığı bilinç ve farkındalıkla günümüz meselelerini yeniden ele almanın önemini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan cumhuriyet'e mûsikî ve batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (ed.: Murat Belge), C. 5, 1212-1225, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). Cumhuriyet dönemi musikisinde farklılaşma olgusu. *Cumhuriyetin Sesleri İçinde*, (ed.: Gönül Paçacı), 30-35, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve yurttan sesler. *Milli Folklor*, 12(96), 84-93.
- Altay, Ş. (1983). *Açıklamalı hukuk ve sosyal bilimler sözlüğü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Ashcroft, B. vd. (2002). *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. 2nd Edition, London: Routledge.
- Ayas, O. G. (2018a). *Müziği boğan gürültü: İdeolojinin kısılcındaki musiki*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, O. G. (2018b). Osmanlı müzik mirasını dışlayıcı devlet politikalarına karşı savunma stratejileri: Musiki inkılâbı'na karşı muhalefetin söylemsel analizi. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Müzik ve Politika Bildirileri Kitabı*, (ed.: Özlem Doğuş Varlı), 103-119, Bursa: Etnomüzikoloji Derneği.
- Ayas, O. G. (2020). *Musiki inkılabı'nın sosyolojisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Ayas, O. G. (2021). Müzikte evrensellik iddialarına sosyolojik bir bakış. *Müziğin Kimlikli Halleri* içinde, (ed.: Özlem Doğu Varlı), 21-42, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, S. (1999). *Kimlik sorunu, ulusallık ve Türk kimliği*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk mûsikîsinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beştepe, K. (2018). *Notaya aktarılmış Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişi icrasına göre incelenmesi*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel konumlanış*. (çev.: Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bhambra, G. K. (2015). *Moderniteyi yeniden düşünmek: Post-kolonyalizm ve sosyolojik tahayyül*. (çev.: Özlem İlyas), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Burke, P. (2011). *Kültürel melezlik*. (çev.: Mustafa Topal), İstanbul: Asur Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. - Çakmak, E. - Akgün, Ö. - Karadeniz, Ş. - Demirel, F. (2022). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. (32. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çakıroğlu, İ. (2022). Türk tarih tezi'nin Türk müziği tarihyazımına etkileri. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 23(2), 407-424.
- Çelik, H. - Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.
- Çerezcioglu, A. B. (2015). Tarihsel müzikoloji üzerine yeniden düşünmek. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 1444-1452.
- Çevik, S. (2013). *Koro eğitimi ve yönetimi*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Dirlik A. (2005). *Postkolonyal aura: Küresel kapitalizm çağında üçüncü dünya eleştirisi*. (çev.: Galip Doğduaslan), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Dönmez, A. O. (2021). Nota yazımı ile icrası arasında uyumsuzluk bulunan türkü motifleri: Muğla örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(1), 2659-2672.
- Eke, M. (2009). Türk halk müziği ezgilerindeki eksikliklerin giderilerek geleceğe intikâli ve korunması. 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri Kitabı*, 275-285, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen: hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elçi, A. (2015). Halk müziği okulu olarak radyo ve Muzaffer Sarısözen'in radyo programcılığı. *Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 57-64, Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.
- Erdener, Y. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu kahvehanesi'nde aşık karşılaşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersanlı, B. (2021). *İktidar ve tarih: Türkiye'de "resmi tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)*. Ankara: İletişim Yayınları.
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "yurttan sesler" topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.

- Göle, N. (2010). Nilüfer Göle ile postkolonyalizm üzerine. (ed.: Engin Sustam), *Toplumbilim: Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 101-108.
- Güngör, B. (2018). *Postkolonyalizm ve edebiyat: Türk edebiyatında sömürgecilğe bakış*. Hece.
- Gürel, S. - Okur, M. A. (2022). Eleştirel kuram bağlamında yeniden yorumlanan hegemonya: sivil toplum, iktidar ve kültür ilişkisi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 454-466.
- Gürkan, B. (2023). Cumhuriyetin modern bir müziği olarak Türk halk müziği ve güzel sanatlar sisteminde konumlanması. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cumhuriyet Özel Sayısı, 111-123.
- Hannerz, U. (1998). *Çevre kültür senaryoları, kültür, küreselleşme ve dünya sistemi: Kimlik temsiliinin çağdaş koşulları*. (çev.: Gülcan Seçkin - Ümit Hüsrev Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hobsbawm, E. - Ranger, T. (2022). *Geleneğin icadı*. (4. Baskı), (çev.: Mehmet Murat Şahin), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik: Başlangıcından günümüze örneklerle batı müziğinin evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karabulut, E. (2019). *Kaynak kişilerin icrası ile derleme/notaya alım sürecinde ortaya çıkan farklılıklar: Aşık Veysel Şatıroğlu örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, İ. (2017). Sosyolojik düşüncede avrupa-merkezcilik, ötekileştirme ve oryantalist söylem üzerine post-kolonyal bir okuma ve eleştirisi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(3), 1973-2008.
- Kaya, O. (2023). Türk halk müziği geleneğinde “usûl”ün temellükü. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(2), 116-125.
- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, yayı ve kalemle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Mutlu, K. (2015). Kültürel melezlik bağlamında tepecik filarmoni orkestrası. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 6, 1-12.
- Nandy, A. (1983). *The intimate enemy: Loss and recovery of self under colonialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nettl, B. (1986). World music in the twentieth century: A survey of research on Western influence. *Acta Musicologica*, 58(2), 360-373.
- Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özdek, A. (2014). Trt Türk halk müziği notaları ve bağlama eğitimi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 179-191, Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, M. (2017). *Post-kolonyalizm nedir?*. Ankara: Açılım Kitap.

- Özdemir, U. (2019), Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapışökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2122-2148.
- Özer, İ. (1995). *Türk müziği icrasında yönetim*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özmenteş, G. - Şenel, O. (2019). Türkiye’de hegemonik bir araç olarak müzik eğitimi ve kanonik söylemleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-85.
- Öztürk, O. M. (2005). Geleneksel müziklerin "westernizasyonu": Binilen dalın kesilmesi. *I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2006). Benzerlik ve farklılıklar: Bütünleşik bir “geleneksel Anadolu müziği” yaklaşımına doğru. *20. Yıl Pan’a Armağan Kitabı* içinde, (ed.: Işık Tabar Gençler - Ferruh Gençler), 151-188, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: Halk ruhunu garp fenniyile terkiib etmek. *İllüzyon – Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni* içinde, (ed.: Fırat Kutluk), 3-73, İstanbul: h2o Kitap.
- Öztürk, O. M. (2018), H. S. Arel’in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpçılık ve Türkçülüğün yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). 1853-1873.
- Öztürk, O. M. (2023). Müzikoloji: Pür bilimsel bir giriş. *Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji*, (ed.: Okan Murat Öztürk), 13-64, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Reinhard, U. - Pinto, T. O. (2019). *Türk âşık ve ozanları*. (ed.: Elif Damla Yavuz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rumelili, B. (2014). Batı merkezilik ve postkolonyalizm. *Küresel Siyasete Giriş: Kavramlar, Teoriler ve Süreçler* içinde, (ed.: Evren Balta), 203-220, Ankara: İletişim Yayınları.
- Said, E. W. (2022). *Şarkiyatçılık – Batı’nın şark anlayışları*. (22. Baskı). (çev. Berna Yıldırım), İstanbul: Metis Kitap.
- Saral, E. (2020). Kültürel melezleşme olgusunun Karadeniz popüler müziği üzerindeki görünümü, *Researcher*, 8(1), 236-247.
- Sarısozen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası.
- Seyhan, Ö. (1987). Halk müziğimizde usul sorunu. *3. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Kitabı*, 236-260. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Dairesi.
- Sökmen, K. T. (2022). Geleneksel Türk müziğinde şef kavramı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 20, 113-126.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Şenel, O. (2014). Müziğin evrenselliği varsayımı ve etnomüzikolojide evrensel arayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), 872-889.
- Şenel, O. (2021). Müzikte mükemmelin göreceliği: akort sistemlerinin evrimi ve eşit tampere sistemin yükselişi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 14(76), 352-369.

- Şenel, O. (2023). Postkolonyalizm ve müzikte postkolonyal çözümleme. *Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji İçinde*, (ed.: Okan Murat Öztürk), 146-182, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen – Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar, röportajlar, anılar, ardından yazılanlar, belgeler, notalar*. İstanbul: Sivas Platformu Yayınları.
- Şener, B. (2014). Uluslararası ilişkilerde hegemonya olgusu ve ABD hegemonyasının siyasal ve kültürel kaynağı: “Amerikan istisnacılığı” ya da “açık/kaçınılmaz yazgı”. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 26, 405-420.
- Şimşek, A. (2013). Türkiye’de tarih ders kitaplarında avrupamerkezcilik: *İnsan & Toplum*, 3(6), 193-222.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk müzik kimliği*. (2.baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taşdelen, V. (2013). Kolonyalizm ve edebiyat, *Hece*, 196, 74-84.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. *Cumhuriyetin Sesleri İçinde*, (ed.: Gönül Paçacı), 146-153, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tilavel, B. (2017). Trt Türk halk müziği repertuvarında yer alan 23 ve 30 zamanlı türküler için türk müziği usûl geleneği ışığında bir değerlendirme. *İstem*, 15(29), 199-216.
- Toker, H. (2024). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nin kapsayıcı müzik politikası ve müzikteki değişim. *Meshk Journal of Religious Music*, 1(1), 19-33.
- Tombul, E. (2006). Musikide devrim: Cumhuriyet döneminde Türk musikisine devlet müdahalesinin hikâyesi. *Musikişinas*, 6, 67-80.
- Toraganlı, H. (1989). Türk halk musikisi usulleri. *Orkestra*, 19(187), 46-51.
- Uluç G. - Süslü B. (2017). Kültürel karşılaşmalar: Melez Müzikler. *The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication*, 7(3), 475-487.
- Üstel, F. (1994). 1920’li ve 30’lu yıllarda "millî musiki" ve "musiki inkılabı". *Defter*, 22, 41-53.
- Werbner, P. - Modood, T. (2015). *Debating cultural hybridity: Multicultural identities and the politics of anti-racism*. London: Zed Books.
- Yetişkin, E. (2010). Postkolonyal kavramlar üzerine notlar. *Toplumbilim*, (25), 15-20.
- Young, R. (2024). *Postkolonyalizm: Çok kısa bir giriş* (çev.: Turgay Sivrikaya), Ankara: İletişim Yayınları.
- Yönetken, H. B. (1963). Sarısözen’in son kitabı hakkında. *Türk Folklor Araştırmaları*, 8(170), 3069-3072.
- Yönetken, H. B. (2006) *Derleme notları I. Kitap: Anadolu’da geleneksel müzik yaşamı üzerine notlar 1937-1953*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Yükselsin, İ. (2015). Bir ‘kültürel aracı’ olarak Muzaffer Sarısözen ve erken cumhuriyet döneminde ‘Türk halk müziği’nin yeniden inşasındaki rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 77-90.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=YKRsCeG0aS0> (Erişim: 15 Eylül 2024)

- URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=Ht2Q7lPH4MI> (Erişim: 15 Eylöl 2024)
- URL-3: <http://www.youtube.com/watch?v=u7bPZwQc2eM> (Erişim: 15 Eylöl 2024)
- URL-4: <http://www.youtube.com/watch?v=W3E5qptC1W0> (Erişim: 15 Eylöl 2024)
- URL-5: <https://trtmuzik.net.tr/yayin-akisi> (Erişim: 9 Haziran 2024).
- URL-6: Atalay, A. (t.y.). *Müzik yazılarının işlevleri*. <https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/muzik-yazilarinin-islevleri/> (Erişim: 20 Eylöl 2024)

Extended summary

Postcolonialism is a theory that aims to investigate and reveal the practices of thinking and producing knowledge in the Western way in societies that have been subjected to the hegemony of the West on the cultural, social and knowledge plane. Postcolonialism, as a field of analysis and criticism, focuses on questioning the effects of Western thought on other societies and simultaneously criticizes Western centrism. One of the main functions of the postcolonial approach is to reject Western centrism and liberate minds from Western hegemony. Also, the concept of cultural and intellectual hegemony used in the research means the internalisation of the values, lifestyle, ideas and culture adopted by the dominant group by other groups.

In Turkey, where the process of Westernisation has deeply affected many aspects of social life, the imitation of Western models and being shaped according to Western criteria are at the origin of most of the innovations and changes undertaken with the mission of modernisation. Under the influence of this attitude, especially in the cultural field, existing forms are revised according to the Western reference or completely replaced by the Western form. During this process, traditional music is also reinterpreted from a Western perspective. Especially in the various institutional practices of Turkish folk music and in the formation and development processes of these practices, the traces of Western-centered intellectual hegemony stand out. Questioning the thoughts and practices in this field from a postcolonial perspective and analysing the hegemony of Western criteria is very important in order to reveal the Western-centric thought patterns at the source of the practices, to purify the practices from their ideological aspects and to assign a direction to today's practices based only on musical and scientific foundations.

In this context, in this research I aimed to identify and analyse the implicit Western intellectual hegemony in the background and formation processes of various musical activities, such as performance styles, performance practices, notation preferences and approaches to the theory of *usöl* (rhythmic patterns) of Turkish folk music ensembles within state institutions, using postcolonial theory and content analysis method. The principal objective of postcolonial analysis is to discern the covert and overt manifestations of hegemony in musical genres and to construct a counter-discourse. In order to undertake such an analysis, it is first necessary to identify the elements that constitute hegemony. Content analysis method, as another technique used in the research, is a technique within the qualitative research method that aims to analyse a written document or the elements contained in a practice within certain rules.

At the end of the research, I came to the conclusion that most of the methods, preferences and practices of institutional Turkish folk music ensembles in terms of performance, stage, concert, notation and theoretical issues are shaped by the cultural models of Western music and that there is a clear emulation of these models. In institutional Turkish folk music practices, a collective performance approach is dominant, which is rarely encountered in local traditions. In vocal and instrumental performance, the choral and orchestral approaches of Western music have been taken as models. In order to achieve the harmony and unity required for collective performance, the physical structures and playing techniques of the

instruments have become uniform and standardised, and intonation preferences in notation have sometimes followed the equal temperament system of Western music. In the notation of folk melodies, attempts were made to imitate polyphony and double string techniques and Western music criteria were observed in some other principles and preferences. The theory of usûl developed by Muzaffer Sarısözen was shaped according to Western criteria and rules under the influence of Western cultural hegemony, and the rhythmic aspect of Turkish folk music was explained with the Western understanding of time signatures.

I have come to the conclusion that the source of all these imitations in the results is the Western hegemony in the social, cultural, scientific and intellectual dimensions created by the process of Westernisation in Turkish society. These results show the effects of cultural and intellectual Western hegemony on institutional Turkish folk music practices, especially in their formation and development processes. They also underline that current issues should be addressed with the consciousness and awareness that comes from analysing past impacts.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Finansman/Funding: Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır. / *No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/Use of GenAI: Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır. / *GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledment: Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır. / *There is no statement of support or gratitude.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Aauthor's Note: Yazarın bir notu yoktur. / *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*