

## BESTENİN ANLAM DÜNYASI: YARATMA, HATIRLAMA, BULMA VE KEŞFETME EKSENİNDE MÜZİK ÜRETİMİ

**Mustafa AVCI**

Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

mavciefendi@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-5802-8036

**Makale Geliş Tarihi:** 26.06.2021 **Makale Kabul Tarihi:** 04.10.2021

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Atıf:** Avcı, M. (2021). Bestenin Anlam Dünyası: Yaratma, Hatırlama, Bulma ve Keşfetme Ekseninde Müzik Üretimi. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (48), 54-78.

### Öz

*Türkçe'ye Farsça'dan geçen beste kelimesi zaman içinde klasik Türk müziği geleneğinde yeni müzik eseri meydana getirmek anlamına gelecek şekilde kullanılmaya başlamış ve bu kelime zaman içerisinde bütün müzik türlerinde kullanılacak şekilde yaygınlık kazanmıştır. Bu makalenin amacı beste kavramının anlam dünyasının, herhangi bir hiyerarşik sıralama yapılmadan, analiz edilmesidir. Bu analiz için başta klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olmak üzere Anadolu müziklerinde beste yapma edimini karşılayan kelimeler tespit edilmiştir. Bu sayede beste kavramı en geniş kapsamı itibarıyla kendisine yöneltilen dört temel soruyla analitik olarak tasnif edilmiştir. Yöntem olarak, bestelenmiş bir müzik eserinin ortaya çıkış şekline dair soracağımız bazı temel sorular, beste kavramının, kültürel açıdan anlaşılması yönünde imkanlar sağlayacaktır. Besteye dair sorulabilecek ilk soru bestenin bir yaratı mı, buluntu mu, hatırlayış mı ya da keşif mi olduğudur. İkinci soru, besteyi kaç kişinin yaptığıdır. Üçüncü soru, bestenin önceki bestelere ne kadar benzediği sorusudur. Dördüncü soru ise bestenin gerçek bestecisinin kim olduğu sorusudur. Bu makalede beste kavramı üzerinden temel olarak bu dört soruya cevap aranmış ve sonuç olarak beste kavramına yaklaşımda analitik bir çerçeve oluşturulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Beste, kompozisyon, etnomüzikoloji, müzikoloji, müzik

## THE CONCEPT OF BESTE: COMPOSING IN THE CONTEXT OF CREATION, REMEMBERING, FINDING AND DISCOVERING

### Abstract

*The term beste, was borrowed from Persian and has acquired the meaning to create new musical works (i.e., composing) in the Ottoman-Turkish music tradition. Over time, beste has gained widespread use in almost all music genres in Turkey. The aim of this article is to analyze the concept of composition from an*

*ethnomusicological perspective, without resorting to hierarchies. The scope of this article includes terms that are used to define the act of composing (and compositions) in the musics of Turkey, primarily in Turkish Folk and Classical Music. In order to classify and analyze compositions, four methodological questions regarding the nature of the compositions were asked and then answered according to historical and ethnographic data. The first one of these questions is whether the composition is a creation, a finding, a remembrance/recollection, or a discovery. The second question is regarding the number of musicians involved in the process of composing. The third question is how similar the composition is compared to previous compositions. The fourth question is who the real composer of the composition is. As a result of posing these four questions to the concept of composition, an analytical framework was created in the study of compositions.*

**Keywords:** *Composition, ethnomusicology, Turkey, music, musicology*

### Giriş

Beste kelimesi, Farsça'dan Türkçe'ye geçmiş ve etimolojik olarak bağlamak, kapatmak gibi anlamlara gelen bir kelimedir. Farsça'da kompozisyon ve kompoze etmek anlamlarına gelmez, bu anlamlarını Türkçe'de kazanmıştır (Ayverdi, 2011a). Klasik Türk müziği (KTM) geleneğinde başlı başına bir form ismi de olan beste kelimesi bir yandan da İngilizce *composition* kelimesinin kapsadığı anlamları kapsayacak şekilde değişmiş ve yaygın bir kullanıma kavuşmuştur. Tarihsel olarak halk müziğinde kullanılmadığı düşünülse de<sup>1</sup> günümüzde hemen neredeyse bütün müziklerde ve bağlamlarda kullanılır<sup>2</sup>. Hem tarihsel hem de coğrafi olarak en geniş anlamda müzik dünyamıza bakıldığında (Anadolu, Türkiye, Osmanlı, Türkçe konuşan vb.) beste kelimesinin geldiği anlamların da farklılaştığını görürüz. Bu durum bize beste kavramının anlam dünyasının çoğulluğunu ve dolayısıyla da genişliğini gösterir. Bu makalede, beste kelimesinin geldiği farklı anlamlar, herhangi bir hiyerarşik sıralama yapılmadan değerlendirilecektir.

Etnomüzikolojik olarak beste kavramının ifade ettiği anlamların tespit ve analiz edilmesi müziğin ve dolayısıyla da müzik(li) dünyamızın en temel kaynağının kavramsal haritasını çıkarmak açısından oldukça önemlidir. Tespit edebildiğimiz

---

<sup>1</sup> Halk müziğinde kullanılan terminoloji üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış Melih Duygulu'ya göre, beste kelimesinin Anadolu'daki kullanımının elli-altmış yıllık tarihi vardır (Duygulu, 2014a: 81).

<sup>2</sup> Şarkı ya da benzeri küçük formlarda müzik bestelemeyi küçümseyenler ve beste kelimesini hiyerarşik olarak yukarıda gördükleri Batı Müziği'ndeki çok sesli müziğe layık görenler de mevcuttur: Örneğin bestecilik kavramıyla ilgili olarak bir Ekşi Sözlük kullanıcısı şöyle yazmıştır: "günümüzde şarkı yazarlığı ile karıştırılan kavram "bach bestecidir. sezen aksu şarkı yazarıdır" (<https://eksisozluk.com/entry/1068885>). Bu bakış açısı "müzik" adının dahi "Klasik Batı müziği" adına gasp edilmiş olmasıyla yakından ilişkilidir. Bu öz-oryantalist bakış açısına göre aslında bir Türk müziği terimi olan beste kelimesi, Türk müziğine yakıştırılmamakta ve çok görülmektedir.

kadarıyla, İngilizce etnomüzikoloji literatüründe yalnızca beste kavramına ve bu kavramının kültürel tarihine odaklanan çalışmalar oldukça azdır. Türkçe etnomüzikoloji literatüründe ise bu konu henüz hiç çalışılmamıştır. Beste'nin kültürel tarihiyle ve algılanışıyla ilgili öncü sayılacak çalışmalar etnomüzikolog Steve Blum'ın *Grove Music Dictionary* için yazdığı "*Composition*" ve etnomüzikolog Bruno Nettl'in *The Study of Ethnomusicology* kitabında yer alan "*Inspiration and Perspiration: The Creative Process*" başlıklı yazılarıdır. Bu makalede, müzik teorisinin teknik detaylarına hemen hiç girmeden, bestenin sosyal ve kültürel tarihine odaklanılmakta ve bu noktada bestenin, yani sosyal ve müzikal olarak yaratı/buluş/keşif/icat kabul edilen ezgiler üretmenin anlam dünyası tahlil edilecektir. Etnomüzikoloji açısından, beste yapmanın kültürel anlamları ve kültürel bağlamdaki yerini anlamak önemlidir. Bu açıdan etnomüzikologlar diğer müzikal ürünler gibi bestenin de "kültüre özgü bilişsel çerçeve ve anlayış içerisinden" ne tür anlamlara geldiğini kavramaya çalışır (Nettl, 2005: 28).

Nettl'in (2005) belirttiği üzere "[h]er türden bestecilik, doğaçlama ve icra, müzikal yaratıcılık açısından ortak bazı anlamlar taşıyabilirler, fakat farklı toplumların müzikal yaratılarla ilgili bakış açıları farklıdır" (Nettl, 2005: 31). Dolayısıyla her kültürün yaratım kavramları arasında çeşitli farklılıklar olduğu gibi bu makalede bahsi geçen klasik Türk müziği (KTM), Türk halk müziği (THM), pop müzik vb. gibi müzik türleri arasında, bu kavramların algılanışı açısından çeşitli farklılıklar mevcuttur<sup>3</sup>. Etnomüzikoloji, bir yandan besteleri müzik teorisi açısından incelemiş olsa da (yani notaların ya da müzikal seslerin hangi kurallar çerçevesinde bir araya getirildiği vb.), etnomüzikologlar bu türden analizlerin yerine genellikle "farklı toplumların müzik yaratılarını nasıl tasarladıkları ve değerlendirdikleriyle ilgilenir" (Nettl, 2005: 28).

Bu makalede, etnomüzikolojinin müziğe bakış açısından hareketle Türkiye'deki müzik türlerinde beste kavramı incelenecektir. Türkiye'deki farklı müzik kültürlerine bakıldığında, besteciliğin bir müzik eserini yaratmak, icat etmek, keşfetmek, hatırlamak, bulmak, yazmak (müzik yazmak, şarkı yazmak), yapmak (şarkı yapmak), meydana getirmek<sup>4</sup> (= bir araya getirmek<sup>5</sup>), farklı bütünlerden parçaları alıp karıştırarak onları yeniden bir araya getirmek (remiks), çalmak (intihal ya da hırsızlık yapmak)<sup>6</sup> deneyimlerini karşılayan bir sözcük olduğu görülür.

Bestelenmiş bir müzik eserinin ortaya çıkış şekline dair soracağımız bazı temel sorular, beste kavramının, etnomüzikolojik açıdan anlaşılması yönünde bize çeşitli imkanlar sağlar. Besteye dair sorulabilecek ilk soru bestenin bir yaratı mı, buluntu

<sup>3</sup> Bruno Nettl'a göre farklı kültürlerin yenilik algısı için bkz. (Nettl, 2005: 24).

<sup>4</sup> Meydana getirmek sözlükte şu anlamlara gelir: "Olmasını sağlamak, yapmak, oluşturmak" (Ayverdi, 2011c).

<sup>5</sup> Oldukça nadir kullanılan kompoze etmek fiili de bu listeye eklenebilir (Gazimihal, 1961: 132).

<sup>6</sup> Blum, hırsızlık kavramıyla tam olarak neyi kast ettiğini belirtmemiştir. Fakat yazdıklarından hareketle bir çeşit müzik eseri elde etme yönteminden bahsettiği düşünülebilir: "miras kalan, çalışarak, hırsızlık ya da satın alınarak elde edilen" konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. (Blum, 2001).

Mustafa Avcı

mu, hatırlayış mı ya da keşif mi olduğudur. İkinci soru, besteyi kaç kişinin yaptığıdır. Üçüncü soru, bestenin önceki bestelere ne kadar benzediği sorusudur. Dördüncü ve son soru ise bestenin gerçek bestecisinin kim olduğu sorusudur. Bu makalede temel olarak bu dört soruya cevap aranacak ve bu sorulara verilecek cevaplar beste kavramını daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

**Beste bir yaratı mı, buluntu mu, hatırlayış mı ya da keşif mi?**

**Yaratmak/İcat etmek:**

*Besteye dair sorulabilecek ilk soru bestenin bir yaratı mı, buluntu mu, hatırlayış mı ya da keşif mi olduğudur. Bu bağlamda bestenin bir “yaratı” olması fikri karşımıza ilk çıkan söylemlerden bir tanesidir. Buna karşın yaratı ifadesi iki boyutta bestecilere “layık” görülen bir terim değildir. Yaratı fikrine ilk karşı çıkış, beste fikrinin bir yaratma iddiası içermesinden dolayı bazı müzisyenler tarafından kullanılmamasıdır. Bu durum kimi müzisyenlerde dini bir tepkiyken, kimilerinde müziğin yüceleştirilmiş doğasına dair bir anlayıştan kaynaklanmaktadır. Bazı tarikatlarda zakirlerin beste kelimesini kullanmaması, beste kelimesinin dini saiklerle reddedilmesine örnek verilebilir. Bu zakirler, besteleme edimini şiirleri nağmelerle örmek anlamında kullandıkları “nağmelendirmek” kelimesiyle ifade etmeyi tercih ederler<sup>7</sup> (Duygulu, 2014i: 334).*

Beste kelimesinin etimolojisine bakıldığında, bağlamak ve kapatmak anlamlarına geldiği görülür. Dolayısıyla beste kelimesi yaratmak anlamını kökeninde barındıran bir kelime değildir. KTM’de beste yapmak anlamında kullanılan terimlerden telif (“alıştırma, birbirine uydurma, artiküle etme, kompoze etme, eser yazma”; “uzlaştırma, uyuşmalarını sağlama, eser yazma, toplayıp kaleme alma” (Ayverdi, 2011’e; Nişanyan, 2015) ve tasnif (“sınıflara ayırma, sınıflandırma, sıralama, kitap tertip etme, kitap yazma” (Ayverdi, 2011d; Nişanyan, 2019) terimlerinde de yine bir yaratma anlamı mevcut değildir.

Beste kelimesine bu anlamın, yaratma anlamı da taşıyan ve beste yapmak anlamında da kullanılan ihtira kelimesinden sirayet etmiş olduğu düşünülebilir<sup>8</sup>. Aynı zamanda bir kelam terimi olan ihtira, “örneği bulunmayan bir nesneyi yaratmak

---

<sup>7</sup> Melih Duygulu *Türk Halk Müziği Sözlüğü*’nde bu zakirlerin hangi tarikatlara yakın ya da mensup olduklarını belirtmemiştir. Erkan Çanakçı’yla yaptığımız kişisel görüşmede, bir grup müteveffa alevi, zakir ve aşığın da bestelemek kelimesini yaratmak ve “kendisine mal etmek” anlamları içerdiği için kullanmayı tercih etmediklerini bunun yerine bir tür doğaçlamayla melodi üretme pratiği olan giydirme kelimesini kullandıklarını belirtmiştir (E. Çanakçı, kişisel iletişim, 26 Ocak 2021).

<sup>8</sup> Yahut müzik üretiminin bir tür yaratma eylemine benzetilmesinden hareketle, bu anlamı taşıyan ihtira kelimesi müzik alanında kullanılmaya başlamış olabilir.

anlamına gelen, ayrıca Tanrı'nın varlığını kanıtlamak için geliştirilen delillerden birinin adıdır<sup>9</sup> (TDV İslam Ansiklopedisi, 2000: 572).

Bu terime ek olarak, sözlükte yaratmak, var etmek, “yeni bir şey bulmak”, “arayıp bulmak”, meydana getirmek, vücuda getirmek gibi anlamlara gelen icat kelimesi de gelenekte kullanılan bir terimdir (Ayverdi, 2011b; Nişanyan, 2017). Örneğin, Kantemiroğlu edvârında “kendine mahsus bir nağme icad eyleye...” şeklinde bir kullanımı mevcuttur (aktaran: Behar, 2017: 95). Kazım Uz'un *Musiki Istılâhatı* sözlüğünde de bestekâr kelimesi beste icat eden kişi olarak tanımlanmıştır: “bestekâr: «Beste îcad edici manasına olub beste tertîb eden ademe denür.»” (Uz, 1964: 13). Burada da “sıraya koyma, sıralama, düzenleme, hazırlama, çeşitli unsurlardan bir bütün meydana getirme” anlamlarına gelen tertib kelimesi ile tasnif arasındaki anlam paralelliği önemlidir. Ayrıca Duygulu'nun belirttiğine göre, Anadolu genelinde yaygın olmasa da “icadi” (icat etmek'ten) kelimesi de bazı âşıklar arasında bir deyişin söz ve müziğinin kendilerine ait olduğunu anlatmak için kullanılmaktadır (Duygulu, 2014g: 247).

Yaratı fikrine ikinci karşı çıkış daha seçici bir karşı çıkıştır. Bu anlayıştaki insanlar yaratı kelimesini kabul eden, fakat bu mertebeyi herkese layık görmeyen bir bakış açısına sahiptir. Bu durum, her müzikal üretimi beste olarak kabul etmeyen, bu payeyi çok sesli müzik bestecilerine layık gören, hegemonik ve öz-oryantalist bir söylemin sonucudur. Batıda farklı kategoriler olarak kabul edilen *songwriter* (şarkı yazarı) ile *composer* (kompozitör/besteci) ayrımının Türkçe'ye aktarılmasının da bu tutarsız bakış açısının oluşmasında etkili olduğu düşünülebilir.

Yaratıyla ilgili üçüncü bir layık görmeme hali ise “türkü bestelenir mi” tartışmasında görülür. Burada, ideolojik olarak halkçı bir çizgide hareket eden ve soyut bir kavram olarak halkı yüceltirken, somut olarak halkı ve halktan bireyleri küçümseyen bir bakış açısının varlığından bahsedilebilir. Bu anlayış bir yandan bestecisi belli olan türkülerini (bestecisizleştirip) anonimmiş gibi repertuara dahil ederken; bir yandan da bu bestelerin sahibi olan müzisyenleri, bu eserlerin yaratıcısı olamayacaklarını düşünerek, küçümsemiştir (Kaplan, 1991).

Örneğin, *Yoh Yoh* adlı bestesi Esin Afşar tarafından televizyonda ve radyoda okunan ve fakat ismi besteci olarak anılmayan Âşık Kul Ahmet, TRT'deki bu anlayış tarafından nasıl küçük görüldüğünü şu şekilde anlatmıştır: “Bunlardan biri, küçük görerek bana dedi ki; *Yoh Yoh*'u kastederek, “Sizin böyle bir kabiliyetiniz var mı ki güzel söz yazıyorsunuz... Beste yapıyorsunuz?”. Kendisini bir mimara benzeten ve bu türküsünün de diğer eserlerine göre daha basit bir eser olduğunu belirten Kul Ahmet şikayetini şöyle dile getirmiştir:

---

<sup>9</sup> Şemsettin Sami'ye göre düşünce yoluyla yeni bir şeyler meydana getirmek, icat etmek gibi anlamlara gelen ihtira, yoktan var etmek anlamına gelen halk kelimesinden farklıdır. Örneğin, telgrafın ihtira olunması, ya da şiirde başkaları tarafından kullanılmamış yeni tabirler ve sözler kullanmak gibi. (Şemsettin Sami, 2015).

Mustafa Avcı

“Mimar yalnız sizin sandığınız yerde mi yetişir...? Köyden, kasabadan; mimar, mühendis yetişen insan hiç görmediniz mi? Köyden, kasabadan mimar yetişmez mi? Yasak mı? Mimar gibi, ozan da yetişmez mi?”.

TRT’deki ilgililer tarafından bu eserleri eski ozanlardan çalmakla suçlanan Kul Ahmet, sonuçta kendisi gibi etten kemikten insanlar olan eski ozanların beste yapabilmesine inanan TRT’nin, modern çağda yaşayan ozanların beste yapamayacağını düşünmesini mantıksız bulduğunu belirtmiştir (Kaplan, 1991: 62-63).

Bu söylemin bir başka boyutu halk müziği üretiminin bir yaratı olmadığı, bir tür “kolaj, [...] ekleme, uyarlama ve yeniden inşa” (yani bir çeşit remiks gibi) süreçlerinden meydana geldiği görüşüdür. Bu durum *Türk Halk Müziği Sözlüğü* gibi farklı yayınlarda dile getirilmiştir:

“Klasik Türk müziğinde ve Avrupa müziğindeki bestecinin, yaratıcılığını ortaya koyarak yazdığı eserden ve özgün tasarımdan çok, burada doğal bir yönelme ile yapılan “ekleme”, “uyarlama”, “yeniden inşâ etme” ile karşı karşıya olduğumuz muhakkaktır” (Duygulu, 2014a: 81).

Bu tartışmanın benzerleri dünyanın farklı yerlerinde de yaşanmıştır. Örneğin, etnomüzikolog Bruno Nettl, köylülerin bireysel olarak yeni ezgiler icat edebileceğini şüpheli bulan besteci Bela Bartok’a katılmadığını, zira sözlü ve yazılı kültürlerde kompozisyonu farklı türden üretimler olarak görmek için hiçbir sebep bulunmadığını belirtmiştir (Nettl, 2005: 31). Bu noktada belirtilmelidir ki, Bruno Nettl’in da belirttiği üzere, bu yazıda herhangi bir beste hiyerarşisi yapılmamaktadır. Halk müziğinde de diğer müziklerde olduğu gibi farklı yaratıcılık düzeylerinin bulunduğu muhakkaktır. Bazı halk müziği eserleri diğerlerinden daha çok yaratıcılık gerektirirken, bazı halk müziği eserleri daha az yaratıcılık isteyen söz döşeme gibi yöntemlerle üretilmiş olabilmektedir. Ayrıca, kolaj veya remiks yaparak beste üretmekte de başka türden bir yaratıcılık bulunduğu aşikardır. Burada remiksin de bir müzik yaratma metodu olarak küçümsenmemesi gerektiğini belirtmek yerinde olacaktır. Remiks, en temel eser üretme yöntemlerinden birisidir ve bir bütünü oluşturan ya da başka bütünlere alınan kısımların yeniden karıştırılarak bir araya getirilmesidir. *Everything is a remix* adlı belgeselde, remiks “yeni bir şey üretmek için mevcut malzemeleri birleştirmek veya düzenlemek” olarak tanımlanmıştır. Remiks her ne kadar hiphop’un doğuşuyla yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamış olsa da aslında bütün kültürel ürünlerin özünde birer remiks olduğu düşünülebilir (Ferguson, 2016).

Remikse, yani var olan yapıtlardan belirli parçaları karıştırıp yeniden bir araya getirme tekniğine; hemen hemen her müzik türünde (sanat müzikleri de dahil olmak üzere) rastlanılabilmektedir. Özetle, “yaratıcılık” hip hop ya da halk müzikleri gibi remiks kültürünün daha yaygın olduğu müziklerde de fazlasıyla bulunan bir mefhumdur.

### **Hatırlamak**

Erkan Oğur, müzikte yaratma fikrine karşı çıkan müzisyenlerden birisidir. Oğur'a göre müzik eserleri zaten önceden yaratılmıştır ve müzisyen bunları sadece hatırlayabilir<sup>10</sup> ya da keşfedebilir. Bu durumun sadece türkülerle değil cazla ve hatta genel olarak müzikle ilgili bir durum olduğunu düşünen Oğur, müzik eseri üretmekle ilgili olarak şunları söylemiştir (Büyükcaraoğlu, 2012):

“Biz yaratmayız, keşfederiz. Olan bir şeyi keşfederiz. Bize ait bir şey yoktur. Yani yoktan var etmeyiz, bu bize has değildir. Yaratıcı değiliz, olanı keşfederiz. Olanı keşfetmek de arkeolojik bir kazıda bir şey bulmak veya bir hazine bulmak gibidir. [...] Müzik de böyle bir şey” (Sarıcan ve Türkoğlu, 2019).

Müzik bulmayı arkeolojik keşiflere benzeten Erkan Oğur'a göre müzik eserlerinin hepsi de halihazırda önceden bestelenmiştir, yapılmıştır, olmuştur ve keşfedilmeyi, hatırlanmayı beklemektedir:

“[M]üzik de öyle, keşfedilen bir şey. Bütün müzikler yapılmıştır, olmuştur. Biz seçeriz; orasından burasından tırtıklarız, hatırlarız, esinleniriz, etkileniriz, kopya ederiz ve hatta çalarız. Olan bir şeyi arar ve buluruz. Müzik de öyle. Bu müzik parçası benim diyene ben şapka çıkarırım. [...] İnsan onu sindiriyor, bir yerde duyuyor ve birkaç sene sonra çağırıyor, hatırlıyor. Onu kendisinin sanıyor” (Sarıcan ve Türkoğlu, 2019).

Oğur'un var olan besteler üzerinden tırtıklama, hatırlama, esinlenme, etkilenme, kopya etme, çalma gibi ifadelerle aktardığı beste yapma süreci, müzik besteleme konusunda bestecilerin gündelik deneyimini, besteciye ve besteye herhangi bir kutsallık atfetmeden oldukça detaylı ve bestecinin gündelik deneyimlerini açıkça yansıtan bir şekilde ifade etmektedir. Hakikaten bestecilik, esinlenme, etkilenme, kopya etme ve (istemedi) (ç)alma gibi süreçler besteleme sürecinin doğal bir uzantısıymış gibi kabul edilebilir. Çünkü bunlar aslında insan hafızasının yanılabilir olmasının doğal bir sonucudur. Yanlış hatırlamalar, kriptomnezi (*cryptomnesia*) gibi sebeplerden dolayı, başka müzik eserlerinden etkilenmek gibi bir niyeti olmayan besteciler bile böyle kazalara maruz kalmışlardır (Avcı, 2017). Bu açıdan bakıldığında telif hakları gibi müziğin doğasına aykırı hukuki sınırlamaların müzik üretiminin önüne ciddi bir set çektiği düşünülebilir.

Erkan Oğur'un, besteciliğin gündelik deneyimini oldukça ayakları yere basan şekilde anlatan bu bakış açısı “yaratıcı” ve üstün besteci imgesinin tamamen karşısında yer alan, besteciye zanaatkarlık düzeyinde algılayan bir perspektiftir:

“Var olan sadece bir şey keşfedilir ancak yaratırsan yeni diyebilirsin. Yaratmak mümkün olamaz mı? Yaratamayız yok öyle bir şey, Allah değiliz

---

<sup>10</sup> Oğur'un bu konudaki fikirleri az da olsa Platonik felsefedeki *anamnesis* kavramının İslami bir perspektifle harmanlanmış halini hatırlatır. Platon felsefesinin temel kavramlarından olan *anamnesis* “ruhun bedene girmeden önceki varlığında görmüş olduğu ideaların bilince dönüşü [...] her türlü deneyden bağımsız bir ilk-bilgi olarak ruhta baştan beri bulunan bilgiyi yukarı çekip çıkarmaktır.” (Akarsu, 1998: 22)

Mustafa Avcı

biz. Biz olan şeyi keşfederiz. Radyoaktiviteyi düşün. Kâinatın varlığından beri var ama biz sonra keşfettik, yeni sandık. Atom falan adını koyduk. Besteler de öyle... bir yaratma değil keşiftir. Müzik sesleri vardır bizim kafamızda, geçmişimizde, içimize süzölmüş bir yaşam içerisinde, hatıramızdadır ve onu organize ederiz. Hatırlarız, üstüne, altına bir şeyler koyarız” (Büyükcaraoğlu, 2012).

Oğur’un keşfetme anlayışına yakın, fakat biraz daha dünyevi bir bakış açısı da besteci ve müzisyen Ara Dinkjian’ın “bulmak” konusunda aşağıda incelenecek olan bakış açısidir.

### **Bulmak**

Amerika’da doğup büyümüş ve Osmanlı Anadolu Ermeni müziği ve caz geleneğinde besteler yapmaya devam eden Ara Dinkjian kendisini bir şarkı bulucu olarak ifade eder. Melodilerin aslında “var” olduklarını, bestecinin bu melodileri çeşitli yollarla arayıp bulmasını bilen kişiler olduğunu düşünür. Öyle ki, Dinkjian 2013 yılında çıkardığı bir albümünün adını *Finding Songs* koymuştur. Bu açıdan, Orta çağ Avrupası’nın gezgin müzisyen ve bestecileri olan *troubadour* geleneğiyle de bir ilişki kurmak mümkündür, zira *troubadour* kelimesi de Eski Provensal lehçesi’ndeki *trobar* yani bulmak kelimesinden türemiştir (The Sciolist, 2001). Dinkjian, efsanevi Ermeni aşuğu Harutyun Sayatyan’ı (1712-1795) bir besteci/şarkı bulucu olarak ustalarından biri kabul etmektedir. Sayatyan’ın mahlası olan Sayat Nova’nın nağme avcısı<sup>11</sup> anlamına geldiğini öğrenmesi Dinkjianı çok etkilemiştir (A. Dinkjian, kişisel iletişim, Haziran 6, 2010).

Bu iki yaklaşım da aslında metafizik yönü ağır basan birer yaklaşım gibi görünseler de ezgilerin aslında birer sayı kombinasyonu ya da sayı olduğu düşünülürse bu yaklaşımların oldukça maddi temellere dayandığı görülebilir. Riehl ve Rubin’e (2020) göre, müzik eserleri temel olarak farklı rakam kombinasyonlarından başka bir şey değildir. Yapılabilecek beste sayısı her ne kadar sonsuzmuş gibi görünse de üretilebilecek ezgiler kümesi temelde çok büyük fakat sonlu bir sayıdır. Bununla birlikte geleneksel olarak “müzik” kabul edilebilecek melodilerin “rakam kombinasyonlarının” sayısının çok daha az olduğu açıktır. Bu konuyla ilgili olarak Avukat Damien Riehl ve bilgisayar programcısı Noah Rubin, şifre kırma algoritmalarını kullanarak pop müzikte yaygın olarak kullanılan (8 nota kullanılarak ve 12 vuruştan oluşan) bütün melodileri hesaplamışlar ( $8^{12}=68.719.476.736$ ) ve buldukları 68,7 milyar melodiyi Creative Commons Zero (CC0) yani sınırsız kullanım lisansı ile kamunun kullanımına devretmişlerdir. Riehl ve Rubin’in çalışmasının önemli tarafı melodilerin aslında birer sayı ve dolayısıyla birer olgu/[hakikat] olduğu argümanıdır. Eğer melodiler olguysa, telif hakları da kimseye ait olmalıdır. Riehl ve Madrigal bu argümanlarını: “Melodi = Matematik = Olgu = Telifi alınmaz” şeklinde özetlemişlerdir (Riehl ve Rubin, 2020).

---

<sup>11</sup> Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. (Simonian, 2002: 212)



Bu açıdan bakıldığında besteciliğin 'güzel sayılar' bulmaktan ya da keşfetmekten ibaret bir sanat olduğu düşünülebilir. Hükemânın, hem Antik Yunan hem de İslam felsefesinde, her ne kadar farklı sebeplerle de olsa, müziği matematik biliminin bir alt dalı olarak görmeleri de bu noktada çok dikkate değer bir ayrıntıdır. Riehl TEDx konuşmasında Erkan Oğur ve Ara Dinkjian'ın söylediklerini onaylayan ifadeler kullanır: "Yani belki de bu sayılar zamanın başlangıcından beri mevcuttular ve biz onları sadece oldukları yerden çekip çıkartıyorduk, belki de melodiler sadece matematiktir, yani olgudur ve telif hakkına tabi değildir" (Cole, 2020).

### **Beste kaç kişi tarafından yapılmış?**

Besteye dair sorulabilecek bir diğer soru da bestenin kaç kişi tarafından yapılmış olduğu sorusudur. Bir besteciye ait olduğu düşünülen pek çok eserin aslında birden fazla kişi tarafından yapıldığı bilgisi özellikle de dinleyiciler tarafından nadiren dikkate alınır. Çok bestecili müzik eseri örneklerine pop müzik, klasik Batı müziği, halk müziği, klasik Türk müziği de dahil olmak üzere, hemen her türde rastlanılmaktadır. Ne yazık ki, pop müzik piyasasında çoğu zaman bir eş-besteci gibi çalışan aranjörlerin (düzenlemecilerin) emeği bu açıdan, nadiren hak ettiği ekonomik ve sosyal karşılığı almaktadır. Aranjör, kendisine geldiğinde genellikle yalın bir melodiden ve sözlerden oluşan şarkıyı düzenleyen ve son haline getiren müzisyendir. Dolayısıyla da aranjör enstrümanları, sesleri, akorları, ritimleri, tempoyu düzenleyen, aranağme yazan (ve hatta bazı durumlarda besteyi ve sözleri dahi değiştirebilen) ve yeniden tasarlayan<sup>12</sup> kişidir (Berklee, 2018).

Aranjör İskender Paydaş, bestecinin beste yapmasını bir filmin hikayesini yazmaya, buna karşı aranjörü ise senariste benzetir. Bu açıdan bakınca aranjörün müzik eseri üzerindeki otoritesi ve etkisi daha iyi anlaşılır (Ev Stüdyosu, 2018). Paydaş ayrıca besteye, kompozisyon; besteciyle, aranjör ve kompozitör arasında da bir ayrım yapmaktadır. Paydaş, müzik eserinin aranjöre gelmeden önceki haline beste, bu bestenin düzenlenerek aranjörün elinden çıkan haline ise kompozisyon demektedir. Buna göre aranjör son ürün olarak icra edilecek olan kompozisyonu yapan kişidir. Paydaş'a göre, kompozitör ise hem beste yapan hem de bu bestenin düzenlemesini yapan/yazanlara verilen isimdir (Allianz Motto Müzik, 2017). Paydaş'ın bu bakış açısı bestede yer alan kompozisyonel öğeleri yok sayar ve dolayısıyla da artık aynı anlamda kullanılan besteyi kompozisyona göre hiyerarşik olarak ikinci plana iter. Paydaş'ın kompozisyon olarak nitelediği aşamada ortaya çıkan ürünün adı aslında aranjmandır, ayrıca kompozitör olarak adlandırdığı kişi ise besteci-aranjör olarak adlandırılmaktadır<sup>13</sup>.

Bir eser en az bir ya da birden fazla kişi tarafından bestelenebilir. Besteleme süreci senkronik ya da asenkronik olarak gerçekleşebilir. Özellikle *rock* gibi ortak beste yapılan bazı türlerde, birden fazla müzisyen bir eser üzerinde senkronik olarak

<sup>12</sup> Malcolm Boyd'un belirttiği üzere kompozisyon aranjmana dönüşürken genellikle bir tür yeniden bestelenme durumu vardır (Boyd, 2001).

<sup>13</sup> Aranjman, aranjör ve aranjör-besteciyle ilgili daha detaylı bilgi için bkz. (Boyd, 2001)

beraberce çalışabilir. Sonuçta ortaya çıkan bu eser de grubun ortak bestesi olarak ortaya çıkar.<sup>14</sup>

Asenkronik ortak bestecilik ise bir müzisyenin, başka bir bestecinin eserine sonradan bazı ekler ve değiştirmeler yapması durumudur. Mesela aranağmesiz bir şarkıya, başka bir bestecinin yeni bir aranağme bestelemesi ve sonuç olarak da şarkının bu aranağmeli haliyle bilinmeye başlaması bu türden bir ortak-besteciliğe örnek olarak verilebilir. Fasil müziğinin gelişmesiyle 19. yüzyıl sonlarında yaygınlaşmaya başlayan aranağme besteciliğinin, bu açıdan iki türü mevcuttur. Bunlardan ilki bir müzisyenin aranağmesiz şarkılara, fasıl icrasında kullanılabilmesi için bestelediği aranağmelerdir. Buna örnek olarak Udi Nevres Bey'in, Tanburî Ali Efendi'nin "Tersa güzeli gerdâne zünnârını taktı" adlı Hüzam makamındaki şarkısına yaptığı aranağme verilebilir (Baloğlu, 2020: 2263). Buna bir diğer örnek de Mevlevî Ayinlerinin saz terennümleridir. Cem Behar'ın belirttiği üzere, Mevlevî Ayinlerine eklenmek için daha sonra başka besteciler tarafından bestelenen bu aranağmelerin iki işlevi vardır. Bunlardan ilki usûl değişimi veya ayinin bölümleri arasında geçiş yapılmasını sağlamak, ikincisi ise oldukça zor ve uzun olan bu eserleri icra eden müzisyenlerin dinlenmesini sağlamaktır (Behar, 2006: 35). Aranağme besteciliğinin bir diğer türü de bestecinin şarkısı için başka bir müzisyene aranağme besteletmesidir. Çorluluzade Mahmud Celaleddin Paşa'nın, şarkı aranağmelerini Kemeñeci Vasil'e besteletmesi bu türe örnek olarak verilebilir (Baloğlu, 2020: 2263).

Başka türden bir ortak bestecilik şekli de icracının yaptığı değişikliklerle ilgilidir. Burada bir müzik eserinin, güçlü bir icracının elinde farklı bir hale girmesi söz konusudur. Bazı durumlarda eserin bu yeni hali asıl eserin yerini alabilirken, bazı durumlarda da ayrı bir versiyon olarak hayatına devam edebilmektedir. Bazı şarkıların başka müzisyenler tarafından yeniden icrası ya da *cover*ları da bu duruma örnek olarak verilebilir. Neşet Ertaş'ın icra ettiği ve aslen onun bestelediği pek çok türkü kaydı (Âşık Ali İzzet'e ait Mühür Gözlüm türküsü Ertaş'ın elinde bambaşka bir hale dönüşmüştür ve günümüzde yaygın olarak bu şekilde icra edilmektedir<sup>15</sup>) bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, Yorgo Bacanos'un özellikle fasıl aranağmelerinde yaptığı varyasyonlar (Cinuçen Tanrıkörur'un tabiriyle: "süslü veya alternatifli ezgi yaratma sanatı") da bu duruma örnek olarak verilebilir. Tanrıkörur'un yazdığı üzere "birçok fasıl aranağmesi bugün dahi onun [Yorgo Bacanos'un] varyasyonlarıyla çalın[maktad]ır" (Tanrıkörur, 1998: 368-369).

Cem Behar'ın aktardığı üzere, klasik Türk müziğinde kimi besteciler eserlerine son şeklini vermeden önce bazı icracılara geçerler ve eser bu icracıların yorumuyla oturduktan sonra ona son halini verirlerdi. Külhanbeyi Hüseyin Dede, Kadıköylü Ali

---

<sup>14</sup> Mesela Duman'ın *Oje* isimli şarkısında grubun melodi enstrümanı çalan üç müzisyenin de ismi besteci olarak geçer: Kaan Tangöze (Besteci ve Söz yazarı), Batuhan Mutlugil (besteci), Ari Barokas (Besteci).

<sup>15</sup> Bu konuyla ilgili oldukça detaylı bir tartışma ve analiz için (bkz. Fossum, 2017: 312-313)

Bey (1830-1899), Lemi Atlı (1870-1945) gibi hanendeler, Dellalzade İsmail Efendi, Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi önemli bestecilerin kimi eserlerine son şekillerini vermişlerdir. Behar'ın aktardığı örneklerden anlaşılacağı üzere bu icracıların esere olan katkıları bazı örneklerde eserin üslubuna yönelik değişiklikler olabiliyorken, bazı örneklerde bu hanendelerin eserin bestesini dahi değiştirdikleri görülmektedir:

“Lemi Bey’in gençliğinde ilk hocası Hacı Arif Bey’le aralarında geçtiği rivayet edilen bir olay da beste ile icra, yorum ile yaratıcılık arasındaki sınırın inceliğine bir diğer örnektir: “Lemi Bey... Hacı Arif Bey’in “Humarı yok bozulmaz meclisi meyhane-i aşkın” dizesi ile başlayan Muhayyer makamındaki şarkısını okudu. Eserin bitiminde de kendine göre küçük bir ezgi değişikliği yaparak eseri bitirdi. Hacı Arif Bey, eserin bitiminde yapılan küçük ezgi değişikliğine kızmadığı gibi, Lemi Bey’in yaptığı bu değişikliği çok beğendi ve ona ‘Aferin evlâdım, bir ufak nağme ile daha da güzelleştirmiş, ışıklandırmışsın. İnşallah zamanın en yüksek bestekârı olacaksın’ demiş” (Behar, 2006: 124).

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere makam müziği geleneğinde, (bestecinin eserini aynen icra etmek gibi nispeten daha Batılı ve modern bir tutumun aksine) icracı ve besteci ayrımının sınırlarının muğlaklaştığını görürüz. Bu örnekten de görülebileceği üzere makam müziği geleneğinde icracının yaratıcı katkısına (*creative input*) hatta bazı durumlarda eş-yaratıcılığına (*co-creation*) ve revizyonlarına<sup>16</sup> da yer vardı.

Ayrıca aktarımın sözlü olduğu müzik geleneklerinde, genel olarak öğretim ve aktarım sürecine katılan her aracının repertuardaki eserlerin değişmesine, dolayısıyla da ufak ufak yeniden üretilmesine ve yeniden bestelenmesine katkı sunduğu söylenebilir<sup>17</sup>. Bu süreçlerin sonucunda tek bir eserden hareketle, asıl eserden farklı birer eser kabul edilebilecek birden fazla versiyonun oluştuğu gözlemlenir. Bu durumda oluşan eserler çeşitleme ya da varyant olarak anılır.<sup>18</sup>

#### **Beste önceki bestelere ne kadar benziyor?**

Bestelerle ilgili olarak sorabileceğimiz bir diğer soru, bir bestenin önceki bestelere ne kadar benzediği sorusudur. Bir eseri kendisinden önce bestelenmiş eserlerle benzerlik açısından üç farklı şekilde değerlendirebiliriz. Buna göre bir eser;

- a. Daha önceki bestelerle hiçbir benzerlik taşımayabilir,
- b. Daha önceki bazı bestelere kısmen benzeyebilir,
- c. Daha önceki bestelerden bazılarıyla birebir aynı olabilir.

<sup>16</sup> Bruno Netti'nin besteciliğe dair neredeyse bütün kültürlerde ortak olan kompozisyon süreçlerinin “besteleme öncesi- besteleme- gözden geçirme (*pre-comosition, composition, revision*)” süreçlerinden oluştuğunu belirtmiştir (Netti, 2005: 31).

<sup>17</sup> Konuyla ilgili daha detaylı bir analiz için bkz. (Behar, 2006: 80-84).

<sup>18</sup> Varyant konusuyla ilgili olarak daha detaylı bilgi için bkz. (Elçi, 2011).

Bir beste, bestecisi tarafından genellikle bir türe ait olma niyetiyle bestelenir. Tür ise kendi içinde başlı başına belirli benzerlikleri barındıran bir üst kategoridir. Dolayısıyla, özgünlük ve benzerlik olguları da tür ile o türde bestelenen beste arasında vuku bulan müzikal, güftesel ve sosyal ön kabullerle belirlenir.

Bir eserin kendisinden önce gelen eserlerle aynı türde olması ve buna rağmen o eserlere hiç benzememesi söz konusu değildir. Zira yukarıda da belirtildiği üzere, aynı türdeki eserlerin beslendikleri ortak özellikler (kullanılan müzikal üslup, form yapısı, müzikal dil vs.) müzik eserleri arasında ister istemez birtakım benzerliklere neden olmaktadır. Buna rağmen bazı eserler diğerlerine göre yine de daha “özgün” olabilirler. Bestenin, yani üretilen müziğin “yeni” ya da “özgün” olma iddiası ve dolayısıyla beklentisi her müzik kültüründe ve türünde aynı değildir. Bu türden kaygılar bağlamla, telif hakkı gibi mülkiyet ilişkileriyle ve kültürel hafızayla yakından ilgilidir. Dolayısıyla da, dinleyicinin özgünlük beklentisi her müzik türünde, müziğe dair en temel beklentilerden birisi değildir.

Benzerlik aslında müziğin doğasında vardır. Her şeyden önce geleneksel müzik benzerlikler ve dolayısıyla da tekrarlar üzerine kurulu bir sanattır. Tekrar ve benzerlikler müzik sanatından öyle etkilidir ki, art arda tekrar eden hemen tüm sesler dahi müzikal bir nitelik kazanırlar (Science Daily, 2017). Ayrıca müzik gelenekten beslenen ve geleneksel müzikal söyleyişler üzerine bina edilen bir sanattır. Bu bakımdan bazı eserler, özgünlüklerine zarar gelmeyecek şekilde, kendilerinden önceki bazı başka eserlere kısmen benzeyebilirler<sup>19</sup>. Bu durum besteci tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yapılabilir. Bir besteci bilinçli olarak bir eserden gelen şevk ya da ilhamla yeni bir eser (mesela nazireler) bestelemiş olabilir. Ya da bazı farklı bağlamlarda besteciler (mesela amigolar veya taraftarlar) bir besteyi aynen alıp üstüne sadece yeni yazdıkları güfteyi giydirek yeni besteler yapabilirler.

Nazire bestelerde, besteciler bilinçli olarak önceki eserlerden etkilenerek, o eserlerden bazı motifleri ya da bölümleri alıntılararak yeni besteler yaparlar<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Recep Uslu *Müzik Terimlerindeki Karmaşa* başlıklı yazısında “Hiçbir sanat [müziği] eserinde diğerinin benzerliğini bulamazsınız, ama halk müziğinde benzer müziklerin birçok örneği vardır” (Uslu, 2012: 147) dese de bu ifade doğru değildir. Sanat müziğindeki benzerlikleri ve nazireleri detaylı bir şekilde analiz eden bir yazı için bkz (Baloğlu, 2020).

<sup>20</sup> Recep Uslu, Ali Ufki ve Kantemiroğlu koleksiyonlarındaki nazire bestelerden hareketle, nazire bestelerle ilgili “Nazire besteler aslında edebiyattaki anlamdan biraz daha farklı olarak tamamen ayrı bir bestedir. Orijinal bestenin hiçbir izini taşımazlar.” demiştir. Nazire besteler ayrı besteler olsalar da orijinal besteden hiçbir iz taşımadıkları ifadesi doğru değildir. Bu külliyatlarda, orjinal bestelerle teşhis edilmesi çok güç benzerlikler taşıyan nazire besteler olduğu gibi, orjinal bestelerle motif veya müzikal cümle düzeyinde çeşitli benzerlikler taşıyan nazireler de mevcuttur. Örneğin, “Nazire-i Gamzekar” adlı peşrev Hüseyini “Gamzekar” adlı peşrevin mülazimesindeki kadans cümlesini ödünç alıp serhane ve mülazimesinde işlemiştir. (Feldman, 1996b: 437-438). Ali Ufki ve Kantemiroğlu’ndaki nazirelerle ilgili detaylı analizler için bkz. Nazire bölümü (Feldman, 1996b: 431-441). Genel olarak Türk müziğinde benzerlikler ve

Bununla beraber bazı durumlarda besteciler nazire yaptıklarını belirtmekten kaçınılabirler ya da aslında bir tür nazire yaptıklarının farkında bile olmayabilirler<sup>21</sup>.

Ali Ufki ve Kantemiroğlu külliyatlarında geçen bazı nazire eserlerde model eserlerden ödünç alınmış ya da “alıntılanmış” motiflere rastlanır. (Baloğlu, 2020; Feldman, 1996). Ayrıca yukarıda da belirtildiği gibi, besteciler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, müziğin biraz da doğası gereği, çeşitli benzer motifler kullanabilirler. Bu iki külliyatta, nazire olduğu belirtilmemiş eserlerde de birbirine benzeyen müzikal motiflere rastlanır (Baloğlu, 2020: 2254).

Birer irticali beste olarak da görülen taksim formu bünyesinde yer alan giriş taksimleri de arkalarından gelen eserlerle belli paralellikler taşırlar: “bir eserin icrasından evvel yapılacak olan taksimden (giriş taksimi), o eserin nağmelerini hatırlatıcı melodik sinyaller ve eserin havasına uygun bir kompozisyon kurgusu beklenir” (Baloğlu, 2020: 2258). Bu açıdan bakıldığında, Bekir Şahin Baloğlu’nun da belirttiği üzere, giriş taksimleri de birer “nazire” olarak değerlendirilebilirler (Baloğlu, 2020: 2258).

Nazireler ve kısmi benzerlikler taşıyan bestelerin dışında, zaman zaman melodisi neredeyse tamamen aynı ama sözleri farklı “besteler” de üretilmektedir<sup>22</sup>. Farklı geleneklerde ya da türlerde bu şekilde yapılan eserlere adaptasyon<sup>23</sup> (1930’lu yıllarda Arapça film müziklerinden yapılan uyarlamalar [bkz. Şekil 1]), aktarma (Türkiye’deki çoksesli Batı müziği geleneğinde), giydirme (KTM geleneğindeki anlamıyla); söz döşemek, düzmek ve gaydalamak (halk müziği geleneğinde<sup>24</sup>); ya da aranjman (1960’lı yıllarda Türk hafif Müziği’nde<sup>25</sup>) adı verilebilir.

Aynı besteye, farklı güfte oturtmak anlamında kullanılan giydirme<sup>26</sup> terimi özellikle KTM geleneğinin temsilcileri arasında yaygın olarak kullanılan bir kelimedir. Bu benzetme bir kıyafetin bedene oturtulması fikrinden hareketle yapılmaktadır:

---

Tanburi Cemil Bey’de nazire örnekleri için bkz. (Baloğlu, 2020). Bununla beraber, bir besteden hareketle bu ilk esere neredeyse hiç benzemeyen yeni besteler de elbette yapılabilir. Bu bestelere de nazire denilebilse de bazı müzik eserlerindeki benzerlikler çok daha soyut ve zimni düzeyde olabilir.

<sup>21</sup> Recep Uslu bestecilerin farkında olmadan da nazire yapabileceğini belirtmiştir (Uslu, 2012: 151)

<sup>22</sup> Batıda görülen *contrafactum* ya da daha geniş bir kapsama sahip *parody song*’lar da bu duruma bir örnek teşkil eder, iki terim arasındaki detaylı farkları anlatan bir makale için bkz. (Falck, 1979).

<sup>23</sup> 1930lu yılların sonlarından itibaren Arapça filmlerdeki müziklerin üstüne Türkçe söz yazılarak ya da bu filmlerdeki melodilerden hareketle yeni şarkılar bestelenerek yapılan şarkılarda kullanılan bu tekniğe adaptasyon ismi verilmiştir (Tekelioğlu, 1999: 150). Dolayısıyla adaptasyon şarkıların üretilmesinde: güfte giydirme ve nazire yapma gibi iki temel besteleme tekniği kullanılmıştır diyebiliriz.

<sup>24</sup> Döşemek, düzmek ve gaydalamak terimleri için bkz. (Duygulu, 2014i: 165, 177, 196-197) ]

<sup>25</sup> Detaylı bilgi için (bkz. Tekelioğlu, 1999: 151)

<sup>26</sup> Aranjman, aktarma, adaptasyon gibi terimlerle ilgili oldukça fazla sayıda kaynağa ulaşılabileceği için bu yazıda sadece giydirme teriminden bahsedilecektir.

Mustafa Avcı

“Bestekâr, şeklini belli ettiği melodiye- vücuda elbise giydirmek kabilinden- güfte oturtmak durumundadır. Yoksa güftenin telâffuz özellikleri “bestenin istikamet”inde yüzde yüz müessir olamaz. Zira güftenin, bestenin emrinde olduğu hususu istenildiği zaman, istenildiği gibi değiştirilebilmesinden bellidir” (Özışık, 1964: 39).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere giydirmek bir güftenin hazırda bulunan bir besteye döşenmesi anlamında kullanılmakta ve bu terim özellikle tasavvuf müziğinde yaygın olarak kullanılmaktadır.

**Şekil 1:** 23 Ekim 1947 tarihli gazeteden bir ilan “Beste ve Adaptasyon: Artaki Candan” (“Emirin Kızı Leyla İlanı”, 1947)



Bu açıdan bakılırsa, bir diğer giydirme beste yapma örneği de spor müsabakalarındaki taraftar tezahüratlarında görülür. Temelde bir çeşit müzisyenlik sayılabilecek taraftarlığın, müzik üretim faaliyetlerinden birisi amigoların ve taraftarların yaptığı bestelerdir<sup>27</sup>. Taraftarlık geleneğinde beste yapmak aslında yeni güfteler yazılması ve bu güftelerin, dönemin popüler şarkılarından birisine giydirilmesinden oluşur<sup>28</sup>. İsteyen her taraftar beste yapabilir, fakat yaygınlık kazanan ve taraftarlar tarafından kabul gören besteler yapmak güftenin çıktığı bağlama, güftenin güzelliğine, güftenin besteyle uyumuna bağlıdır. Ayrıca bestenin sosyal kabulü, her müzik geleneğinde olduğu gibi çeşitli toplumsal ve hiyerarşik ilişkilere dayanmaktadır.

#### Bestenin gerçek bestecisi kim?

Besteyle ilgili olarak sorulabilecek bir diğer soru da, bestenin gerçekten eseri bestelediği düşünülen kişi tarafından bestelenip bestelenmediği sorusudur. Bu soru oldukça önemli bir sorudur çünkü bazı besteciler, başkalarının besteledikleri eserleri

<sup>27</sup> Taraftarlık ve müzik ilişkisi için (bkz. Ehrenreich, 2009).

<sup>28</sup> Konuyla ilgili bir örnek olan *Yaşa Fenerbahçe* marşı için bkz. (Üngör, 2001: 7).

kendilerine mal ederler. Bazı durumlarda bestecinin yaptığı bu “hırsızlık” ortaya çıkar, bazı durumlarda ise bu durum hiçbir zaman ortaya çıkmaz. Sonuçta izinsiz bir şekilde alınan bir eser, bu durum ortaya çıkana kadar, “hırsızlığı” yapan bestecinin eseri olarak bilinir. Dolayısıyla da “hırsızlık” da bir beste yapma(ma) ya da daha doğru ifade edecek olursak beste sahiplenme yoludur.

Bazı besteciler öldükleri halde besteler “yapmaya” devam ederler. Bazı durumlarda anonim bir eser tarihsel önemi olan bir besteciye mal edilebilir. Başka örneklerde ise bir besteci kendi bestesini, başka bir besteciye mal edebilir. İşte genelde eski bestecilere atfedilen bu türden bestelere pseudografya (*pseudografia*) adı verilir.

***Pseudografia (Sözde ya da yanlış atf):***

Bazı besteciler (Farabi, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevi, Abdülkadir Meragi, Gulam Şadi, Sultan Veled, Gazi Giray Han<sup>29</sup>, Acemler, Hintliler), ya da müzisyen bile olmayan önemli figürler (Eflatun, Kâtip Çelebi gibi), öldükten sonra da eser vermeye devam etmişlerdir (Behar, 2006: 111-113, 2015: 15-16; Feldman, 1996: 415).

Bu durum aslında bazı eserlerin eski bestecilere atfedilmesinden ibarettir. Bu türden bestelere yukarıda da belirtildiği üzere pseudografya adı verilir ve bu yanlış atıflar farklı gerekçelere dayanabilir:

“[O]n altıncı yüzyıldan önce yaşamış herhangi bir bestecinin eserinin bestelendiği şekliyle bugüne gelebilmiş olması mümkün değildir. Bu bestecilere (Farabi, Abdülkadir Meragi, Gulam Şadi, Sultan Veled vs.) atfedilen eserler ise çoğunlukla -müzikoloji literatüründeki adıyla- daha sonraki dönemlerde bestelenmiş veya oluşturulmuş birer pseudographia'dır, yani hayali bir besteciye sonradan atfedilmiş birer eser. On altıncı yüzyılda yaşamış olan Gazi Giray Han'a atfedilen saz eserlerinin büyük çoğunluğu da böyledir. Bu pseudographia'ların birçoğunun İsmail Hakkı Bey (1866-1927) tarafından bestelendiği biliniyor. Tekrar etmekte yarar var: Osmanlı/Türk musiki geleneğini gerek teknik gerekse tarihi olarak kesintisiz bir biçimde on altıncı yüzyıl sonlarından öncesine götürmeye çalışmak tamamen muhaldir. Musikimizin ta Farabi'den bu yana kesintisiz, devamlı, izlenebilir ve teşhis edilebilir bir çizgi izlediği iddiası abartılı bir kültürel milliyetçilikten kaynaklanan ideolojik temelli bir yanılsamadan başka bir şey olamaz” (Behar, 2015: 15-16).

Bir besteci kendi ismini gizlemek, bir ustayı onore etmek, eski bir bestecinin eserini bildiğini göstermek, kadim bir geleneğin parçası olduğunu göstermek, milliyetçilik vs. gibi çeşitli sebeplerle bu türden yanlış atıfları yapabilmektedir. Walter Feldman da nazire ve pseudografya'nın yakından ilişkili olduğunu belirtir. Feldman'a göre nazire'de besteci eski bir besteciyle yarışırken, pseudografya'da kendi varlığını

---

<sup>29</sup> Cem Behar, *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi* adlı kitabında bu bestelerin bahsi geçen yazarlara ait olmadığını detaylı bir şekilde anlatır (Behar, 2015: 16).

*Mustafa Avcı*

yok eder (Feldman, 1996: 415). Ayrıca Feldman pseudografya'ların ortaya çıkmasında nazirelerin bir rolü olabileceğine dair bir hipotezi de vardır:

“Bütünöyle pseudografya gibi görünen kompozisyonlar (Gazi Giray Han ve Kantemiroğlu'nun olduğu varsayılan eserler gibi) gerçekte, birkaç kuşak yeni nazire besteyle birlikte, eski versiyonların kaybolması sonucunda ortaya çıkmış olabilir” (Feldman, 1996: 441).

Feldman'a göre birkaç kuşak boyunca bestelenen nazirelerin orijinal ile nazire ayrımını yok etme gibi bir sonuca yol açma ihtimali vardır (Feldman, 1996: 441). Son olarak halk müziğinde bestecisi olan besteleri bestecisizleştirme ve anonimleştirme pratiği de bir tür pseudografya sayılabilir. Zira, bu örneklerde bestelerin bestecisinin ismi silinmiş, bunun yerine besteler toplumun ortak ruhu olarak görölen “anonim” halk ruhuna havale edilmiştir.<sup>30</sup>

#### ***Beste yapma(dan) eser bestecisi olma yöntemi olarak çalmak***

Bir diğer beste yapma(ma) ya da daha doğrusu “edinme” yöntemi, yukarıda bahsedildiği üzere bir başkasının yaptığı besteyi bilerek çalmaktır<sup>31</sup>. Aslında çalıntı olan bestelerin bu durumlarının ortaya çıkmasıyla ilgili iki durum söz konusudur: Bu durum ortaya çıkabilir ya da bu durum hiçbir zaman ortaya çıkmayabilir. Bestenin başkasına ait olduğunun açığa çıkması, çeşitli hukuki ve sosyal süreci de beraberinde getirmektedir. Örneğin taraftar besteleri de, temelde intihal yapılan, yani yasal olarak izinsiz kullanılan ve “çalınan” bestelerdir. Taraftarlar hep bir ağızdan, çoğunlukla popüler bir pop şarkısından “ödünç” aldıkları bir melodiyi, kamusal alanda ve hatta radyodan veya televizyondan naklen yayınlanacak şekilde icra ederken aslında teknik olarak telif kanununa aykırı hareket etmektedirler. Herkesin bildiği ve “hukuki” olarak beste hırsızlığı olarak nitelendirilebilecek bu durum ilginç bir şekilde herhangi bir hukuki soruna yol açmaz.

Bir bestenin nasıl yapıldığı, özellikle de “çalıntı” olup olmadığı dinleyici açısından nadiren önem arz eder. Genel dinleyici, çalıntı olduğunu öğrendiği bir havaya halay çekmeyi, oynamayı, ya da bu hava radyoda çıktığında kanalı değiştirip dinlemeyi, çok büyük ihtimalle bırakmayacaktır.

Beste “çalmanın” iki yöntemi vardır: Bunlardan ilki bir bestenin bestecisi dışında bir kişi tarafından sahiplenilmesidir. İkinci yöntem ise, bir besteye o bestenin bestecisi yokmuş (yani anonimmiş) gibi davranılması ve bu bestenin telif hakları ödenmeden, hukuksuz bir şekilde kullanılmasıdır.

---

<sup>30</sup> Ayrıca benzer bir hayali atıf örneğini Ulaş Özdemir kitabında aktarmıştır, bu örnekte bir zakir kendi yazdığı mersiyeleri cemlerde kendi mahlasıyla okumak yerine Hatayi mahlasıyla okumayı tercih ettiğini belirtmiştir (Özdemir, 2016: 211).

<sup>31</sup> Bkz. 6 numaralı dipnot.



*Bestenin Anlam Dünyası: Yaratma, Hatırlama, Bulma ve Keşfetme Ekseninde Müzik Üretimi*

**Şekil 2:** 29 Aralık 1985 tarihli Milliyet gazetesinden TRT'nin telif öfemeleriyle ilgili bir haber: "Besteciler Memnun".



Bu açıdan bakarsak, Türkiye'de devletin yayın organı olan TRT, yıllarca bestecilerin telif ücretlerini ödemediği onları bestelerini hem televizyonda hem de radyoda "çalmıştır". TRT telif hakları ödemelerini oldukça geç bir dönemde, o da sadece Türk sanat müziği ve Batı müziği bestecilerine, yapmaya başlamıştır. 1980 senesinde yayınlanan telif haklarının ödenmesiyle ilgili kararnamenin şartları TRT tarafından ancak 1985 senesinde yerine getirilmiştir (bkz. Şekil 2). 1980-84 yılları arasındaki telif ücretlerini kapsayan bu ilk telif hakları ödemesinden sayıları sekseni geçen besteci faydalanırken, beste üzerinde hak sahibi olan söz yazarları ve aranjörler herhangi bir telif ücreti alamadıkları için TRT'yi kınamışlardır ("Besteciler Memnun", 1985). Dolayısıyla da bizzat devletin yayın organı olan TRT, 1980 senesine kadar bestecilerin (ve diğer hak sahiplerinin) bestelerine, sanki bu eserlerin bestecileri yokmuş gibi davranmış ve onları izinsiz olarak kullanmıştır. Bu iki müzik geleneğinde bestecinin ve bestenin varlığını kabul eden TRT bu süreçte THM repertuarındaki eserlerinin beste olduklarını ve dolayısıyla da bestecilerinin olduğunu hem ideolojik hem de telif ödememek gibi sebeplerle kabul etmemiştir.

**Türküleri bestecisizleştirme ve türkü kültürünü bestesizleştirme:**

TRT, Türk halk müziği repertuarıyla ilgili temel kıstas olarak anonimliği, yani türkünün bestecisinin bilinmemesini esas usül kabul edilmiştir. Buna karşın, bir türkünün bestecisinin adının bilinmemesi o türkünün bestecisinin olmadığı anlamına gelmez<sup>32</sup>. Besteleme sürecinin ismi ne olursa olsun [yakmak, çıkarmak (Gazimihal, 1961: 258), bağlamak<sup>33</sup>, havalandırmak<sup>34</sup>, giydirmek<sup>35</sup>, koşmak (Özbek, 1998: 190), söz döşemek (Duygulu, 2014i: 165), ezgi/hava/deyiş doğdurmak<sup>36</sup>, ezgilemek<sup>37</sup>, gaydalamak<sup>38</sup>, hava yakmak<sup>39</sup> düzüp yakmak<sup>40</sup>, nağmelemek<sup>41</sup> vs.] türküler de bireyler yani besteciler tarafından üretilir. Ortaya atılan anonimlik kıstasının yazılı kültürün, kayıt teknolojisinin ve iletişim hızının etkisini artırdığı dönemlerde TRT THM derlemecilerinin tasavvur ettiği gibi gerçekleşmesi pek mümkün olmadığı için TRT anonim olmayan türkülerin bir kısmında bestecilerinin ve güftecilerinin adını silme yoluna gitmiştir. Türkülerin bestecisizleştirilmesi bu türkülerin halkın ortak malı ve üretimi olduğu fikrinin bir sonucudur. Dolayısıyla da bestecilerinden alınan bu

---

<sup>32</sup> Cinuçen Tanrıkorur da bu anonimlik meselesinin KTM ve halk müziği ayrımı yapmanın bir dayanağı olarak sunulduğunu belirtir. Bu anlayış klasik müziğin bestecisi vardır, fakat halk müziğinin bireysel bir bestecisi yoktur türünden ideolojik bir ayrımın sonucudur. Tanrıkorur bu tutumu eleştirir ve anonim kelimesinin de KTM’de kullanılan laedri kelimesiyle aynı anlamda kullanıldığını, halk müziğinin de sonuç olarak birileri (âşıklar) tarafından bestelendiğini ifade eder (Tanrıkorur, 1998: 67-68).

<sup>33</sup> Melih Duygulu’nun belirttiğine göre bağlamak Erzurum’da “Ezgi ile sözü birbirine uyumlu hâle getirmek” anlamında kullanılır (Duygulu, 2014i: 71). Mehmet Özbek herhangi bir ayrım yapmaz ve kelimenin bestelemek, müzik eseri meydana getirmek anlamlarına geldiğini belirtir (Özbek, 1998: 22).

<sup>34</sup> Her ne kadar Melih Duygulu “Bestelemek gibi, iradî bir biçimde kendine özgü müzikler yaratmak anlamı” taşımadığını belirtse de Neşet Ertaş’ın kullanımında bunun beste yapmakla tamamen aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığını görürüz (Haşim, 2006: 36,45-45,227-229).

<sup>35</sup> Alev-Bektaş geleneğinde son yıllarda Erkan Çanakçı tarafından yaygınlaştırılan anlamıyla giydirme, şiirleri özellikle cemlerdeki muhabbetlerde, besteleme iddiasından uzak bir şekilde, irticalen ezgilendirmek anlamına gelir. Bu açıdan KTM geleneği içerisinde kullanıldığı anlamından farklı bir anlam taşır (E. Çanakçı, kişisel iletişim, 26 Ocak 2021). Konuyla ilgili ayrıca bkz.(Özdemir, 2016: 180)

<sup>36</sup> Melih Duygulu ezgi doğdurma kelimesini daha özgün ezgi yaratmak ve bir tür besteleme olarak tanımlamıştır (Duygulu, 2014i: 188).

<sup>37</sup> Melih Duygulu bir tür beste yapma pratiği ve ezgi doğdurmak anlamında kullanıldığını ifade etmiştir (Duygulu, 2014i: 188).

<sup>38</sup> Duygulu bir tür beste yapma şekli olduğunu belirtmiş fakat bunun “özgün bir melodi doğdurmak anlamına” gelmediğini daha çok ezgilere söz giydirilmesi ya da döşenmesi şeklinde yapıldığını belirtmiştir (Duygulu, 2014i: 196-197).

<sup>39</sup> Duygulu “ezgi doğdurmak, yaratmak, bestelemek, türkü düzmek” anlamlarına geldiğini belirtmiştir (Duygulu, 2014i: 230)

<sup>40</sup> Duygulu ezgi doğdurmak ve bestelemek anlamlarına geldiğini belirtmiştir (Duygulu, 2014i: 177).

<sup>41</sup> Tasavvuf perspektifinden ilahi yazan kişilerin bestelemek yerine kullandıkları terim (Duygulu, 2014i: 334).

eserlerin bestecisi de “halk” haline getirilmiştir. Hakları gasp edilen türkü bestecilerine ek olarak ortaya çıkan sorunlardan birisi de türkülerin asıl bestecileri yerine derlemecilerin ismini öne çıkartan bir sistemin kurulmasıdır:

“[O]zanın besteciliğini gizleyerek, şairliğini saklayarak, yerine [derlemeci olarak] kendi isimlerini koyarak, haksız ün [ve hatta kazanç] kazanabilmektedirler” (Kaplan, 1991: 175, 235) TRT’den bazı derlemeciler tarafından kendi yaptığı türküler halktan çalmakla suçlandığını belirten Kul Ahmet, derlemecilerin de bu bahsi geçen eserleri kendilerinden çaldığını “öyleyse biz hırsızsak, derleyici daniskalı [en ala] hırsızdır” diyerek ifade eder<sup>42</sup> (Kaplan, 1991: 169).

Bu süreçten sadece Türkçe eserler değil Kürtçe gibi farklı dillerdeki müzik eserleri de etkilenmiştir, zira pek çok Kürtçe şarkıya, Türkçe sözler giydirilmiş ve bu eserler türküleştirelmiştir. Bu şekilde Türkçeleştirilen Kürtçe eserler piyasada albümlerde yer almış, bu eserlerden bazıları da TRT THM repertuarına alınmış ve TRT’de seslendirilmiştir (Beken, 1998: 134; Mehmet Bayrak’a atf).

Besteleme pratikleri açısından türkülerle ilgili karşımıza çıkan türkü bestelenemeyeceği iddiası tarihsel ve bilimsel değil ideolojik bir söylemdir ve bu “kural” TRT tarafından dahi sıklıkla delinmiştir. Son olarak, her ne kadar TRT’nin etkisinde bulunan halk müziği coğrafyasında beste kelimesinin kullanımının nispeten yeni olduğu belirtilmiş ve bu kavram çeşitli tartışmalara yol açmışsa da, Türkiye’nin sınırları dışında yer alan, fakat TRT repertuarında pek çok türküsü bulunan, Irak Türkmenlerinde beste kelimesi “halk türküsü” yerine kullanılmıştır. Kerkük müziği’nin 20. yüzyıldaki en önemli derlemecilerinden ve araştırmacılarından olan Ata Terzibaşı (1924-2016) Kerkük Havaları adlı kitabında “Beste Havası” başlığı altında bu durumu şöyle belirtmiştir<sup>43</sup>: “Irak Türkmenleri arasında yaygın bir terim olan beste sözü karşılığında Iraklı Araplar umumiyetle peşte, Türkiye’de halk türküsü ıstılahını kullanıyorlar.” (Terzibaşı, 1980: 70) Ayrıca, Anadolu müziğinde olduğu gibi Kerkük müziğinde de halay ve oyun havaları da beste yani türkü sınıfına dahil edilmiştir (Terzibaşı, 1980: 75)

### **Sonuç**

Bu makalede Türkçe müzik literatüründe yer alan beste kavramı kültürel bir perspektifle incelenmiş, beste kelimesinin taşıdığı farklı anlamlar ve bu anlamların yol açtığı yeni eser üretme pratikleri dört temel soru üzerinden tasnif edilmiştir.

---

<sup>42</sup> Anonim olmadığı halde TRT tarafından anonimmiş gibi davranılan eserlerle ilgili detaylı bir çalışma için bkz. (Kaplan, 1991). Azerbaycanlı bestecilere ait eserlerin TRT repertuarına anonim Azeri türkülerini olarak kaydedilmeleriyle ilgili bir çalışma için bkz. (Turunç, 2016). Ayrıca bu ikinci gruptaki eserlerin notaya alınışı sırasında yapılan transkripsiyon hataları nedeniyle, ortaya yeni ve yaşayan besteler (çeşitlemeler) çıkmıştır diye düşünülebilir.

<sup>43</sup> Terzibaşı’nın 1955- 1957 yılları arasında eski harflerle Irak’ta yayınlamış olduğu üç ciltlik “Kerkük Hoyratları ve Manileri” kitabıyla yakından ilgili olduğunu belirttiği Kerkük Havaları kitabı Türkiye’de 1980 senesinde yayınlanmıştır.

Mustafa Avcı

Bununla birlikte beste kavramının çerçevesi içinde ve etrafında şekillenen yaratmak, icat etmek, keşfetmek, hatırlamak, bulmak, çalmak, remiks, giydirmek vs. gibi terimlerle olan ilişkisi belirlenmiştir. Bu kavramlarla birlikte besteye dair dört temel soru belirlenmiş ve bu soruların ışığında, başta klasik Türk müziği ve Türk Halk Müziği olmak üzere, Türkiye'deki farklı müzik türlerinde yeni müzik üretmeye dair süreçler bu kavramlar üzerinden analiz edilmiştir. Bundan sonraki çalışmalarda besteye dair soruların daha da çeşitlendirilmesi, (örneğin bestenin zamansallığı, sosyal kabul süreçleri ve toplumsal cinsiyetle ilişkisi vb. sorulara bakılması) hem beste yapma pratiğini anlamamız hem de genel olarak içinde bulunduğumuz müzik kültürünü daha iyi anlamamız ve analiz edebilmemiz açısından faydalı olacaktır.

#### Kaynakça

- Akarsu, B. (1998). Anımsama. *Felsefe Terimleri Sözlüğü* içinde. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Allianz Motto Müzik. (2017). *İskender Paydaş İle Müzik Terimleri*. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=NiUI7PMNqko>
- Avcı, M. (22 Aralık 2017). Manuş Baba ve Bir Bestecilik Kazası Örneği. *Gazete Duvar*. Erişim adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/12/22/manus-baba-ve-bir-bestecilik-kazasi-ornegi> adresinden alındı
- Ayverdi, İ. (2011a). Beste. İçinde *Kubbealtı Lugatı*. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/BESTE>
- Ayverdi, İ. (2011b). ÎCAT. İçinde *Kubbealtı Lugatı*. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/ÎCAT>
- Ayverdi, İ. (2011c). Meydan. İçinde *Kubbealtı Lugatı*. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/Meydan>
- Ayverdi, İ. (2011d). Tasnif. İçinde *Kubbealtı Lugatı* içinde. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/tasnif>
- Ayverdi, İ. (2011e). Telif – Te'lif. *Kubbealtı Lugatı* içinde. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/TELİF-TELİF>
- Baloğlu, B. Ş. (2020). Türk Müziğinde Nazire Geleneği ve Tanburî Cemil Bey'in Nazire Besteleri. *Social Sciences Studies Journal*, 6(63), 2253-2265. <https://doi.org/10.26449/sss.2344>
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (3.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı-Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beken, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of Istanbul* (Ph.D. Dissertation). Baltimore County, University of Maryland.

Berklee. (30 Temmuz 2018). Arranger. Erişim adresi (16 Şubat 2021): [www.berklee.edu](https://www.berklee.edu) websitesi: <https://www.berklee.edu/careers/roles/arranger>

Besteciler Memnun. (29 Aralık 1985). *Milliyet Gazetesi*: 10.

Blum, S. (2001). Composition. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06216>

Boyd, M. (2001). *Arrangement*. Oxford University Press. Erişim adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>

Büyükcaraoğlu, D. (28 Nisan 2012). Ve İnsan Varlığının Müzik Olduğunu Anladığında Susar. *Evrensel*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/28017/ve-insan-varliginin-muzik-oldugunu-anladiginda-susar>

Cole: (25 Şubat 2020). Musicians Algorithmically Generate Every Possible Melody, Release Them to Public Domain. Erişim adresi (16 Şubat 2021): <https://www.vice.com/en/article/wxepzw/musicians-algorithmically-generate-every-possible-melody-release-them-to-public-domain>

Duygulu, M. (2014a). Beste. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 81). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014b). Ezgi. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 186). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014c). Ezgi Doğdurma. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 188). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014d). Ezgilendirmek. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 230). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014e). Hava. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 228). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014f). Havalandırmak. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 230). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014g). İcadi. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 247). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014h). Nağmelemek. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (s. 334). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014i). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Mustafa Avcı

Duygulu, M. (2014j). Yakmak. *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (ss. 461-462). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ehrenreich, B. (2009). *Sokaklarda Dans: Kolektif Eğlencenin Bir Tarihi* (N. Erdoğan ve A. E. Savran, Çev.). İstanbul: Versus.

Elçi, A. C. (2011). Sözselsel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri. *Milli Folklor Dergisi*, 12(91), 130-139.

Emirin Kızı Leyla İlanı. (23 Ekim 1947). *Cumhuriyet Gazetesi*: 3.

Ev Stüdyosu. (2018). *İskender Paydaş—Aranjör ve Prodüktör Arasındaki Fark Nedir?* Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ndB92j7cUWk>

Falck, R. (1979). Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. *The Musical Quarterly*, 65(1), 1-21.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Ferguson, K. (2016). Everything is a Remix Remastered (2015 HD). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=nJPERZDfyWc>

Fossum, D. C. (2017). A Cult of Anonymity in the Age of Copyright: Authorship, Ownership, and Cultural Policy in Turkey's Folk Music Industry (Ph.D. Dissertation). Brown University, Providence, RI.

Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Haşım, A. (2006). *Gönül Dağında Bir Garip: Neşet Ertaş Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaplan, A. (1991). *TRT Türk Halk Müziği Yayınlarında Ozan ve Ozanlama Sorunu* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Madrigal, A. C. (2020, 26 Şubat). The Hard Drive with 68 Billion Melodies. The Atlantic. Erişim adresi (16 Şubat 2021): <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/02/whats-the-point-of-writing-every-possible-melody/607120/>

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Nişanyan, S. (2015). Telif. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojisi*. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=TEL%C4%B0F>

Nişanyan, S. (2017). İcat. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojisi*. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=icac>

Nişanyan, S. (2019). Tasnif. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojisi*. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=tasnif>

Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı*. Ankara: AYK, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif.

Özışık, E. (1964). Yeni "Prozodi" Anlayışı. *Musiki Mecmuası*, (193), 37-39.

Riehl, D., ve Rubin, N. (16 Mart 2020). All the Music LLC. Erişim adresi (16 Şubat 2021): <http://allthemusic.info/faqs/>

Sarıcan, B., ve Türkoğlu, N. (19 Ekim 2019). Erkan Oğur: "Yol Bir, Süreklilik Esas", Ajandakolik. Erişim adresi (08 Şubat 2021): <https://www.ajandakolik.com/soylesi-erkan-ogur-yol-bir-sureklilik-esas/>

Science Daily. (4 Aralık 2017). Repetition Can Make Sounds into Music. ScienceDaily. Erişim adresi (11 Şubat 2021): <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/12/171204153406.htm>

Simonian, H. H. (2002). Book Review: Sayat-Nova, An 18th-century Troubadour: A Biographical and Literary Study. *Central Asian Survey*, 21(2), 211-227. <https://doi.org/10.1080/0263493022000010099>

Şemsettin Sami. (2015). İhtira. *Kamus-i Türkî (Latin harfleriyle)* (s. 70). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken.

TDV İslam Ansiklopedisi. (2000). İhtirâ'. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 21: 572). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in Sesleri* (ss. 146-153). Beşiktaş, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Terzibaşı, A. (1980). *Kerkük Havaları*. İstanbul: Ötüken.

The Sciolist. (2001). Troubadour. *Online Etymology Dictionary*. Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/word/troubadour>

Turunç, A. S. (2016). TRT Repertuarındaki Azeri Eserler Notasyon Problemi. 2. *Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu Bellek ve Kültürel Miras*. Program adı: KTÜ Devlet Konservatuvarı, Trabzon. KTÜ Devlet Konservatuvarı, Trabzon.

Uslu, R. (2012). Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansımaları: Orijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, İcra. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(02), 144-165.

Uz, K., ve Oransay, G. (1964). *Musiki İstılâhatı* (Düzeltilip genişletilmiş yeni basımı). Ankara: Küğ Yayını.

Üngör, E. R. (2001). İlk Defa Yayınlanan Fenerbahçe Marşları. *Musiki Mecmuası*, (472), 3-8.

#### **Extended Abstract**

### Introduction

The Turkish term *beste* is a borrowed word from Persian. If we look at the etymology of the word, we see that the term meant: closed, bound, and bundled in Persian. The word acquired its meaning as a musical term in Ottoman Turkish. In time *Beste*, also the name of a form in Ottoman-Turkish music, has evolved to become the most widely used term to define the act of composing.

Nevertheless, there is still not a consensus on the term *beste*. Composing a new *beste* for different people involve terms such as: to create, to invent, to discover, to find, to write, to do, to make, to combine, to mix, to remix, to plagiarize and to steal. In this context, this paper, aims to analyze the genealogies of *beste* in Turkey.

### Method

In order to improve our understanding of the concept of *beste* (i.e all the musics are in fact compositions) an ethnomusicological and social scientific scrutiny of the concept is compulsory. Thus, it is necessary to answer certain methodological questions regarding the birth and nature of compositions. Such questions will provide us with a wide variety of opportunities in apprehending the social and cultural aspects of the concept *beste*. The first question is whether the composition is created, found, recollected, or discovered. The second question is regarding the number of musicians involved in the process of composing. The third question is concerning the similarity of a composition to previous compositions. The fourth and final question is regarding the “real” composer of the composition.

Firstly, the fact that a composition is a "creation" is one of the first public discourses that we come across. The issue of creating is contested on three grounds. First of all, some see creation is an act of God and thus they believe that human beings cannot create! Secondly, in similar vein, some other musicians believe that music is already out there, hidden. Thus, what one only could do is to find and discover these hidden gems of music. Thirdly, some other people believe that creation is an act of an almighty/supreme and genius composer, thus not every composition could be deemed as a creation.

According to Erkan Oğur for example, all music is already created by God, and since we are not “the creator,” we can also not create music, we can only remember and discover them. In a similar vein but from a rather secular perspective Ara Dinkjian identifies himself as a song finder. He also thinks that melodies already exist, and a composer is a person who trained himself to find these beautiful melodies. The etymology of the word troubadour, which originally meant “to find” is both relevant and very interesting in this regard. Sayat Nova, the pseudonym of the legendary Armenian ashugh (*aşuğ*) Harutyun Sayatyan (1712-1795), whom Ara Dinkjian regards as his master, also means melody hunter. Sayat Nova used to see the process of finding melodies as hunting.



The second question is how many people are involved in the process of composition? Compositions are not always created by a single composer. In certain cases, more than one composer is involved in this process. This might be an arranger, or a co-composer and the process might happen synchronically or asynchronically. The third question is concerning the similarity of a composition in respect to previous compositions. Compositions are not quite “unique” creations. Composers more than often compose their works within a genre, which ensures a baseline for similarity among compositions. The fourth question is, about finding out the real composer of the composition. Pieces of music do not always belong to the originally known composer. In some cases, this is due a false attribution called pseudographias and in some cases this is simply because of theft.

#### **Result and Discussion**

In summary, this article is an attempt to analyze the concept of *beste* from an ethnomusicological and social scientific perspective through answering these abovementioned four questions. In this respect synonyms of the term *beste* as well as terms describing the process of composition such as creating, inventing, exploring, remembering, finding, playing, remixing, *doğdurmak* (giving birth) etc. are scrutinized.

In order to further our understanding of the concept of composition and thus music, future studies require more diversified questions and examples. Such questions must include, but of course not limited to, aspects regarding the temporality (precomposition vs. improvisation), social acceptance, and gender of compositions.