



NWSA-Education Sciences  
ISSN: 1306-3111/1308-7274  
NWSA ID: 2015.10.2.1C0634

Status : Original Study  
Received: January 2015  
Accepted: April 2015

**E-Journal of New World Sciences Academy**

**Evrım Demirel**

Yıldız Technical University, evrim.demirel@gmail.com, Istanbul-Turkey

<http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2015.10.2.1C0634>

**ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİNDE POSTMODERN BİR EĞİLİM OLARAK YENİDEN  
YERELLİK**

**ÖZET**

Bu makale çağdaş Türk bestecilerinin yerellekle kurduğu yeni ilişki üzerine temellendirilmiştir. Yerellik, cumhuriyetle birlikte Çağdaş Türk müziği için önemli bir tartışma alanı olmuştur. Sadece tartışma alanı değil, aynı zamanda bir uygulama alanı olarak da hep gündemde olmuştur. Son yüz yılda Avrupa ve Amerika'da yaşanan değişimler Türkiye'nin müziğini de etkilemiş, yakın dönemde yaşanan bir çok akım ve eğilim Çağdaş Türk müziğinde karşılık bulmuştur. Yerel müzikler Türk bestecileri için her zaman vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. Besteciler genellikle halk müziğinden ritim, ezgi gibi müzikal öğeleri almış ve bunları batı müziği kompozisyon teknikleriyle yeniden yorumlamışlardır. Bu süreç sırasında makamsal müziğin özgün hali çoğunlukla yoksayılmıştır. Avrupa'da yerellik 1960'lardan bu yana postmodern eğilimlerle yeniden ele alınmıştır. Bu değişim son dönemde Türk bestecilerini de etkilemiştir. Değişen bakış açısıyla tekrar ele alınan yerellik, bugün çağdaş Türk bestecilerinin elinde yeni bir söyleme kavuşmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk Bestecileri, Hasan Uçarsu, Özkan Manav, Uğraş Durmuş, Postmodern

**NEW LOCALITY AS A POSTMODERN TENDENCY AMONG CONTEMPORARY TURKISH  
COMPOSERS**

**ABSTRACT**

This article is based on the new relationship that contemporary Turkish composers established with locality. Locality became a significant debate topic since the establishment of Turkish Republic. It has not been only a debate topic but also became a trend as a practice method. Developments in music encountered in Europe and America affected Turkish music, most of the developments correspondingly influenced Turkish music. Local music has been indispensable source for Turkish composers. In most cases, composers took folk material such as rhythm and melody, and interpreted them again within the techniques of western music. Generally unique aspects of maqami music are neglected during this process. Since 1960's locality has been treated differently in Europe with postmodern tendencies. This transition lately affected Turkish composers as well. Differently treated locality, with the new point of view, has established a new rhetoric in the hands of contemporary Turkish composers.

**Keywords:** Contemporary Turkish Composers, Hasan Uçarsu, Özkan Manav, Uğraş Durmuş, Postmodern Music

## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Bu makale 1960'lı yıllardan sonra doğan çağdaş Türk bestecilerinde, yerelliğin yeni ele alınış biçimini ortaya koymayı hedeflemektedir. Batılılaştırma sürecinde yerellik, ulusal kültürü oluşturma ideali için vazgeçilmez bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Ziya Gökalp ve Mustafa Kemal Atatürk'ün ulusalcılık çizgisinde sayısız eserler üretilmiş, cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar uzanan ulusalcı akım, müzik alanında etkin bir rol oynamıştır. 19. yüzyıldan itibaren Avrupa'da karşılaşılan ulusalcılık akımı cumhuriyetin ilk yıllarında yeni kurulmakta olan Çağdaş Türk Müziği<sup>1</sup> için yol gösterici hatta kurtarıcı olmuştur. Grieg, Dvorak, Sibelius, Smetana, Janacek gibi bir çok besteci ulusalcılık akımının içinde yer almış yerel öğeleri kullandıkları eserler üretmişlerdir. Ulusalcılık akımının önemli isimlerinden biri olan Bartok, bir diğer Macar besteci Zoltan Kodaly ile 1905 yılında Transilvanya ve Slovakya köylerinde halk müziği derlemeleri yapmış, yerel öğeleri kendi müziğiyle harmanlamıştır (Griffiths, 2006:216). Ulusalcılık akımına bir başka bakış açısıyla eklenen Rus besteci İgor Stravinski, Petruşka ve Düşün gibi eserleriyle halk temalarının çok farklı biçimlerde kullanılabilceğini göstermişti. Geleneksel armoni ile harmanlanmayan halk müziği fikirleri Stravinski'nin yerel öğelere dayanan yaylı için yapıtlarında olduğu kadar, Ravel, Falla, Bartok gibi meslektaşlarının müziklerinde de tazelik ve canlılıklarını koruyabiliyordu (Griffiths, 2006:231). Macar besteci Bela Bartok Türk Beşleri için önemli bir figür olmuş, onun yerellik anlayışı ve yerele olan yaklaşımı bir çok Türk bestecisi için ilham kaynağı olmuştur. Türkiye'de Avrupa normlarında bestelenen müzik, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kendi içinde bir evrim süreci yaşamış ve Avrupa ile ilişkisi bu evrimde belirleyici olmuştur. Bu zaman zarfı içinde Avrupa ve hatta Amerika'da yaşanan hemen her süreç Çağdaş Türk müziğinde bir karşılık bulmuş, elektronik müzikten, avangard yaklaşımlara kadar her türlü gelişme Çağdaş Türk müziğini etkilemiştir. Fakat karşılaşılan akımların hiç birisi ulusalcılık kadar etkili olmamıştır. Bunun bir nedeni Türkiye'de klasik müzik dünyasının batılılaştırma, modernleşme ve çağdaşlaşma ideolojisi içinde var olmasıdır. Bir diğer neden de bestecileri etkileyen olağan üstü zengin bir kültür mirasının varlığıdır. Her ne kadar Gökalp-Atatürk çizgisi Osmanlı ile ilişkilendirilen müzik yelpazesinden, ulusal kimlik oluşturmada halk müziğini bir çıkış noktası olarak işaret etse de, Osmanlı müziği unsurlarının da cumhuriyetle birlikte oluşan Çağdaş Türk müziğinde yer bulduğunu görebiliriz. Kullanılan malzeme nereden gelirse gelsin, ulusalcı yaklaşım bu malzemeyi benzer bir bakış açısıyla ele almakta ve yorumlamaktadır. Cumhuriyetle birlikte "Çağdaş Türk Müziği" yaratma ideali 1920'lerden günümüze Çağdaş Türk müziğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Teksesli-çoksesli, Türk müziği - Batı müziği tartışmaları cumhuriyetin ilk döneminden itibaren müzik dünyasını meşgul etmiş, meşgul etmekten öte kamplaştırmış ve hatta kimi zaman düşünsel olarak çatıştırmıştır. Bugüne geldiğinde Türk bestecileri, en azından şimdilik bazıları, kendilerini bu anlamsız kamplaşmanın dışına atarak kültür mirasının onlara sunduğu zenginliği her boyutuyla kullanmayı başarmıştır. Bu makalede ulusalcılık kaygısı duymadan bestelenen eserlerin yerel unsurlarla nasıl bir iletişim kurduğu ortaya konacaktır.

<sup>1</sup> Bu makalede kastedilen Çağdaş Türk müziği Türkiye'de cumhuriyetin kuruluşundan bu yana Avrupa müziği normlarında bestelenen müzik türüdür. Bu müzik türü çoğu zaman "Çoksesli Çağdaş Türk Müziği" olarak da tanımlanmaktadır.

## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

3 çağdaş Türk bestecisinin son 10 yıl içerisinde bestelemiş olduğu 3 eser ele alınmıştır. Bu eserler Hasan Uçarsu'ya (d. 1965) ait *Batık Şehir (Simena)*, Özkan Manav'a (d. 1967) ait *Bölüm 6* ve Sadık Uğraş Durmuş'a ait (d. 1978) *Haliçte No 2'dir*. Uçarsu, Manav ve Durmuş'un sözkonusu eserlerinde yerellekle nasıl bağlantılar kurdukları incelenmiştir. Bu 3 eser analiz edilerek yerellik unsurunun ulusalcı çizgiden farklılıkları vurgulanmış; ve yeni bir yaklaşım biçimi olarak yerelliğin yeniden nasıl ele alındığı ortaya konulmuştur. Bu bağlamda çağdaş Türk bestecilerinin yerellekle kurduğu yeni ilişki irdelenmiştir.

## 3. ANAKONU (SUBJECT)

### 3.1. Cumhuriyetten Sonra Yerellik (Locality After The Republic)

İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinde Osmanlı ideolojisinden vazgeçilmiş Osmanlının yıkılmasında da büyük etkisi olan milliyetçilik yeni devletin siyasi çizgisini oluşturmuştur. Milliyetçilik Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi olarak kültür politikalarına da yön vermiştir. Milliyetçilik ideolojisi üzerinden bir uluslaşma süreci yaşanmış ve bu uluslaşma sürecinde kültür politikaları ulusal unsurlarlar üzerinden yürütülmüştür. Cumhuriyet dönemi düşünce akımlarında Ziya Gökalp etkili olmuştur. Gökalp'in milli müzik formülü cumhuriyetin ilk elli yılının resmi müzik ideolojisini belirleyen ideolojinin temellerini atmıştır. Bir doktrin adamı, bir ideolog olarak Gökalpçi fikirlerin cumhuriyetin sadece müzik değil tüm kültür politikalarında belirleyici olduğu söylenebilir. Gökalp'in, *Yeni Mecmua*'da yayınlanan "Bedii (Estetik) Türkçülük" makalesi ve Türkçülüğün esasları kitabının "Milli Müsiki" bölümünde yayınladığı düşüncelerinin yeni Türk müziğinin ülküsünü hatta bir çeşit programını belirlediği düşünülebilir (Behar, 2004: 271). Nitekim bugün 1920'lerden bu yana olup bitene baktığımız zaman Gökalp'çi fikirlerin besteciler üzerinde ne denli etkili olduğunu görebiliyoruz.

*Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musıkisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, milli milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Garp musıkisinin imtizacından (bir araya gelip karışması) doğacaktır. Halk musikimiz bize bir çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek (yerine getirecek) olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikarlarımıza aittir (Gökalp, 1923:131).*

Ziya Gökalp'e göre Osmanlı müziği Türk değildir. Gökalp bu müziğin Eski Yunan ve Bizans kökenli Arap ve Acem kırmaması olduğunu düşünmekteydi. O nedenle yeni oluşacak milli müziğin bir parçası olamazdı. Gökalp'e göre Türk olan ancak ve ancak halk müziğiydi. Sadece halk müziği Türk ruhunu içerir ve yansıtabilirdi. Fakat halk müziği çağdaş değildi, çağdaşlığı da ancak batı müziğinin tekniklerinde bulmak mümkündü. Türk olanı çağdaş tekniklerle birleştirerek yeni bir Türk müziği oluşturmak gerekmekteydi. Gökalp, her ne kadar bir müzisyen ya da müzikolog olmasa da, milli müziği oluşturma bakımından güçlü bir önermede bulunmuştur. Halk müziğinden alınacak saf ezgiler batının besteleme teknikleriyle birleştirilecek ve çağdaş Türk müziği oluşturulacaktı. Gökalp milli müziği oluşturma aşamasında çok net bir formül önermekteydi. Bu formül Avrupa'da 19.

yüzyılda başlayıp o dönem hala etkisini sürdüren müzikte ulusalcılık akımıyla da örtüşmekteydi. Hem siyasi hem sanatsal ulusalcılık rüzgarı kabuk değiştiren cumhuriyet için yol haritasını belirliyordu. Halk türküleri + batı armonisi (zaman zaman polifoni teknikleri de kullanılmıştır) formülü basit bir sentez olarak belirleyici olmuştur. Bu formül cumhuriyetin ilk elli yılında Türk ocakları ve halkevleri aracılığıyla müzik politikalarının egemen görüşü haline gelmiştir. Gökalp bunun dışında kalan hiçbir anlayış ile milli musikin oluşabileceğine ihtimal vermemekteydi (Behar, 2004:271-272). Atatürk ulusal müziği halk müziğinin ağırlıklı olarak yer aldığı geniş çerçeveli bir bütün olarak görürken, Gökalp bu konuda daha sınırlayıcı bir yargıya varmıştır. Atatürk ulusal müziğin genel son müzik kurallarına göre işlenmesi gerektiğini önerir. Gökalp de buna paralel olarak halk müziğini batı müziği yöntemiyle armonize etmekten bahseder (Uçan, 2000:61-62). Cumhuriyetle birlikte batılılaşma ve çağdaşlaşma ekseninde bir Türk müziği oluşturma ideolojisi, önemli bir başlangıç noktası olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında ulusal Rus müziği oluşturma kaygısı taşıyan Rus beşlerinin Türkiye'deki karşılığı olarak Türk beşlerinin oluşması Gökalp'çi bir bakış açısının tecellisidir. Balakirev, Cesar Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakof, ve Borodin'den oluşan Rus beşlerinin karşılığı olarak Türkiye'de Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar Türk beşlerini oluşturmuştur. 1900'lerin başında doğan bu bestecilerin tümü Atatürk tarafından müzik eğitimi almak için devlet bursuyla Avrupa'ya gönderilmiştir. 1. kuşak Türk bestecilerini oluşturan bu gurup, devlet sistemine uygun ulusalcı bir müzik yaratmışlardır. 1. kuşak Türk bestecileri Gökalp ve Atatürk'ün düşünceleri çerçevesinde, ulus-devlet temelinde bağlı ulusalcı bir modernleşme hareketinin müzik ayağını oluşturmuşlardır.

### 3.2. Saygun Modeli (The Model of Saygun)

Türk beşlerinin içinde yer alan ve ulusal müziğin önemli bir figürü haline gelen Saygun, sadece besteciliğiyle değil araştırmacı kişiliğiyle de öne çıkmaktadır. 1936'da Bartok ile birlikte Adana'nın Osmaniye bölgesinde halk müziği üzerine araştırmalar yapmış 1939'da Halkevleri müfettişliği Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevlerinde bulunmuş, bu esnada ülkenin çeşitli bölgelerinde derlemeler yaparak yerel müziği yakından tanıma ve inceleme olanağı bulmuştur. Modal müzikle ilgili çalışmalar yapmış, Türk müziği makamlarını İran-Yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiş ve tüm bunları müziğinde yansıtmıştır. Saygun cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren sadece bestelediği eserlerle değil araştırmalarıyla da ulusal müziğin oluşmasında belirleyici bir model olmuştur. 1931'den itibaren bestecilik çalışmalarının yanı sıra Türk Halk Müziği alanında araştırmalar yapmış ve Türk halk müziğinin temelinde "pentatonizm" olduğu yargısına varmıştır (Refiğ, 1991:7). Saygun da Gökalpçi bir bakış açısıyla Osmanlı ile ilintilenen müzikleri değil de, halk müziğini ulusal müzik oluşturmada esas kabul etmiş, oluşturulacak çoksesli müziğin temelinde halk müziği olması gerektiğini savunmuştur.

Bu noktada bütün bu ulusalcı müzik dünyası içerisinde görmezden gelinen bir kaç unsurdan bahsetmek gerek. Bunlardan birincisi makam konusu. Makamlar modlar kadar basite indirgenebilecek olgular değildirler. Halk müziğinde Osmanlı müziğine göre daha az karmaşık ve sade bir halde olsalar da, makamlar sadece diziler ile açıklanamazlar. Çünkü makamlar ezgilerin yüzyıllar boyunca seslendirilme şekillerini belirleyen müzikal tavır ve alışkanlıklardır da aynı zamanda. Ayrıca, komalı ses sistemi nedeniyle batının tampere sistemi içersine tam olarak oturtmak da mümkün değildir. Ne var ki, hem Saygun hem de

ulusalcı diğ er bir çok besteci makamların komalı yapısını yoksaymış ve komalı sesler yerine tampere sistemde en yakın olanını kullanmışlardır. Kaldı ki halk müziğ inin özgün yapısını oluşturan en önemli öğ elerden birisi de onun seslendirilmesindeki tavidir. Bu tavır yöreden yöreye bile değ iş iklikler gösterir. Batı notasyonu bu tavrın elde edilmesi mümkün değ ildir. Ulusalçı müzik ne tavır ne de makamın özgün yapısıyla ilgilenmez. Müziğ in özgün yapısını bir yere bırakarak onu sadece basit ezgisel yapılara indirger. Ulusal müzik için yerellik batı normlarında çağ daş laş mak için kullanabileceğ imiz basit bir müzikal malzemedendir ibarettir. Elbette halk müziğ inin sadece ezgileri değ ildir ilham kaynağ ı olan, ritmik özellikleri ve ayrıca, uzun hava, bozlak, horon vs. gibi türleri de ulusal müziğ in yararlandı ğ ı kaynaklardandır. Saygun'un makamlar için söyledikleri makamlarla nasıl bir ilişkisi olduğ unu net bir şekilde ortaya koyar.

*"Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değ ilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden Batının bütün çalgıları elimin altından kaçıverirdi. Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım, böylelikle bütün çalgılar piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğ er halk müziğ imiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğ ini yapmış olurum, hem bu müziğ i evrensel bir potanın içine oturtabilirim."*(Güvenç, 1982:66).

Ulusalçı müziğ in felsefesini özetleyen bu cümlede yerelliğ in bir amaç değ il, özgün bir çağ daş laş ma modeli olarak iş lev yüklenen araç olduğ unu görebiliyoruz. Müzikte ulusalcılık sadece Türk beşlerini değ il 2., 3. kuşak bestecilerinden de de bir bölümünü etkisi altına almıştır. Bugün Muammer Sun ve Turgay Erdener baş ta olmak üzere bir çok besteci ulusalcı bakış açısıyla eserler bestelenmeye devam etmektedir. Türk beşlerinin ardından Kemal İlerici, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun, Yalçın Tura, Turgay Erdener gibi besteciler Türk müziğ ine ulusalcı akımın etkisi altında bir çok yapıt kazandırmışlardır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinden günümüze ulusalcı yaklaşımın dışında Avrupa'daki gelişmeleri yakından takip eden ve o gelişmelerden etkilenecek müzikler besteleyen bir çok besteci de olmuştur. Bunların başında 12 ton sistemini, daha sonra rastlamsallığı, minimalizmi yakından izleyen ve çok çeşitli tekniklerde eserler besteleyen İlhan Usmanbaş sayılabilir. Bugün elektronik müziğ in öncülerinden biri olarak kabul edilern Bülent Arel 1960'ların başında ABD'de Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde bir çok yapıt bestelemiştir. (Mimaroğ lu 1995:181) Aynı merkezde İlhan Mimaroğ lu'da bir çok eser üretmiştir. Ulusalcılık akımı yeni Türkiye'nin müziğ inin nasıl olması gerektiğ iyle ilgili belirleyici ve yön gösterici olmuştur. Temel yöntem olarak halk müziğ inden alınan ezgi ve ritimlerin batı teknikleriyle çağ daş laş tırılması, ulusalcı müziğ in en belirleyici özelliğ ini oluşturmıştır.

### **3.3. Postmodernizm ve Yeni Bakış Açısı (Postmodernism and the New Point of View)**

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, savaş sonrası sosyo-ekonomik durumu tanımlamak için sıklıkla kullanılmaya başlayan postmodern terimi modernizm sonrası ve ötesi anlamını taşımaktadır. Modern kültüre ait değ erlerin ve düşünce sistemlerinin eleştirisi hatta yadsınması olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransız düşünür Jean-Francois Lyotard'ın 1979 yılında yayınlanan *Postmodern Durum (La Condition Postmoderne)* adlı kitabının ardından Avrupa'da kabul gören ve sıkça kullanılmaya

başlayan bu terim, çoklu karmaşık yapısı nedeniyle muğlak bir anlam taşımaktadır. 1960'lardan itibaren dünyada esmeye başlayan postmodernizm rüzgarı bugün her disiplinden sanatçıları etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Muğlak bir kavram olan postmodernizm, bir davranış biçimi, bir bakış açısı ya da bir yaklaşım tarzı olarak nitelendirilebilir. Kelime Amerika'da sosyologlar ve eleştirmenler arasında kullanılmaya başlanmıştır ve ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlemektedir. (Lyotard, 1994:11) İlk örnekleriyle mimarlık alanında karşılaşılan postmodernizm nasıl tanımlanırsa tanımlansın sanatçılara sınırsız bir özgürlük alanı getirmiştir. Modernizm, modern çağın sanat hareketlerini (izlenimcilik, dışa vurumculuk, avangard gibi) betimlerini, postmodernizm, modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimleyebilir (Best ve Kellner, 1991:17). Tarihselliğin sonu olarak tanımlanan postmodernizm, bir yandan modernizmin reddi bir yandan da devamı niteliğindedir. Modernizm tarih anlayışı çizgiselliğe dayanır. Geçmişin yok sayıldığı, geleceğin ülküleştirildiği bu çizgide bugün ancak geleceği oluşturan bir noktasallık anlamındadır (Kahraman, 1995:131). Modernizmin dayatmalarını reddeden postmodern bakış açısı, merkezîyetçiliği görmezden gelir. Avrupa merkezîyetçiliğinin yerine çok kültürlülüğü benimser. "alt kültür" "üst kültür" ayrımı yapmaz, hatta "popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı dahi önemsemez. Çeşitli kültürlerden referanslar ve alıntılar kullanır böylelikle eklettik ve çoğulcu bir söylem geliştirir. Postmodern için kültürötesileştirme anahtar kelimelerden birisidir. Dünyanın her noktasındaki değerleri kendisinin sayan bu anlayış eklettik yapısıyla bir melezleşme ortaya çıkartır. Modernizmin evrensel değerlerinin yerine yerelleği önemser.

Postmodern müzik yerelliği yeniden tanımlar. Yerel ile yeni bir ilişki kurar. Modernizmin yerellik ile kurduğu ilişkiden farklı olarak yerel değerleri olduğu gibi benimser ve onu değiştirmek yerine doğrudan kullanır, yereli referans alır, alıntılar. Ulusal dillere dönüş, tekleştirici sistemlerden uzaklaşmak kadar modernizmin temsil ettiği bireycilik ve seçkinciliği de yadsımak demektir. Yerele dönüş salt yereli kullanmak demek de değildir; sanat müziği çerçevesindeki toplulukları kullanıp yereli stilize ederek, onu yenileştirerek, ona göndermeler yaparak, deyim yerindeyse, yerellikten uzaklaştırarak ona başvurmak söz konusu olan (Chevassus, 2002:50). Modernist bir eğilim olan ulusal müzikte ise kullanılan malzeme batı müziği normları içerisine alınarak o dilin içerisinde kullanılır. Postmodern müzik yerellikten yararlanarak yeni bir dil oluşturur. Sadece ulusal Türk bestecilerinde değil Bartok, Kodaly gibi bir çok Avrupa'lı bestecide de gözlemlenen şudur: Yerel bir malzeme alınır batı dilinin içinde tekrar gündeme getirilir. Kullanılan malzeme, ezgi veya ritim olabilir, özgün ortamındaki üslubu ve çalgılarıyla değil, batı çalgı ve üslubuyla icra edilir. Yerellik yeni dilin içine adapte edilir.

1960'lardan bu yana Avrupa'da karşılaşılan bir çok örnekte yerel müziğin özgün haliyle yeni ortama katıldığını görebiliriz. Örneğin Japon Besteci Toru Takemitsu'nun 1967 yılında bestelediği *November Steps* isimli eserinde batı orkestrasıyla birlikte Japon çalgıları Şakuaçi ve Biva kullandığını görebiliriz. Takemitsu Japon ezgilerini batı çalgılarına çaldırmak yerine özgün olanını kullanmayı tercih etmiştir. Böylece yerel malzeme kendi özgün haliyle yeni bir bağlamda yeni bir anlam kazanmıştır.

Postmodern müzik sadece diğer kültürlerle değil geçmişle de benzer bir ilişki kurar. Geçmişin yöntem ve üsluplarını sahiplenir. Alıntılama, kolaaj gibi tekniklerle nostaljiler oluşturur. İtalyan besteci Luciano Berio'nun 1968 yılında 8 ses anlatıcı ve orkestra için

bestelediği *Sinfonia* isimli yapıtının 3. bölümü alıntı ve kolajlardan oluşan pasajlarla doludur. Besteci bu eserinde Bact'tan Boulez'e Stravinsky'den Mahler'e bir çok besteciden alıntılar kullanmıştır. Müzik ve metinler aracılığıyla çok boyutlu teatral bir ortam oluşturmuş, müzik tarihinde eşine zor rastlanır bir başyapıt ortaya koymuştur.

Özellikle Avrupa ve Amerika'da son 50 yılda postmodernizm git gide daha çok gündeme gelen bir kavram haline geldi. Birçok sanatçı postmodern olarak nitelenebilecek yapıtlar ortaya koydu. Müzik dünyası da bu yönelimden oldukça etkilendi, bu bağlamda yerellik de yeni bir anlayışla ele alındı. Avrupa ve Amerika'da olan bu gelişmeler her geçen gün Türkiye'yi de etki alanına çekmektedir. Çok zengin bir müzik mirasına sahip Türk bestecileri için bu bakış açısı yeni ufuklar açmış ve açmaya devam etmektedir.

#### **4. BULGULAR VE TARTIŞMALAR (FINDINGS AND DISCUSSIONS)**

Bu makalede üç çağdaş Türk bestecisinin birer yapıtı ele alınmıştır. Bunlardan ilki 1965 doğumlu besteci Hasan Uçarsu'ya ait *Batık Kent*, ikincisi 1967 doğumlu Özkan Manav'a ait *Bölüm 6*, üçüncüsü de 1978 doğumlu Sadık Uğraş Durmuş'a ait *Haliç'te Gezinti* isimli yapıtlardır. Üç besteci de yurt dışında eğitim almış eserleri uluslararası konserlerde seslendirilmiştir. Bestecilerin en önemli ortak noktaları ise yerellik unsurunu yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alıyor olmalarıdır. Bu bağlamda makaleye konu olan postmodern davranış biçimine uygun bir eğilim sergilemektedirler.

##### **4.1. Hasan Uçarsu/Batık Kent (Simena) (Hasan Uçarsu/Sunken City (Cimena))**

1965 doğumlu Hasan Uçarsu, Mimar Sinan Devlet Konservatuvarı'nda Ahmed Adnan Saygun'un öğrencisi olmuş lisans ve yüksek lisansını bu kurumda tamamladıktan sonra ABD'nin Pennsylvania Üniversitesi'nde doktorasını yapmış ve orada George Crumb ile kompozisyon çalışmıştır (İlyasoğlu, 2007:277).

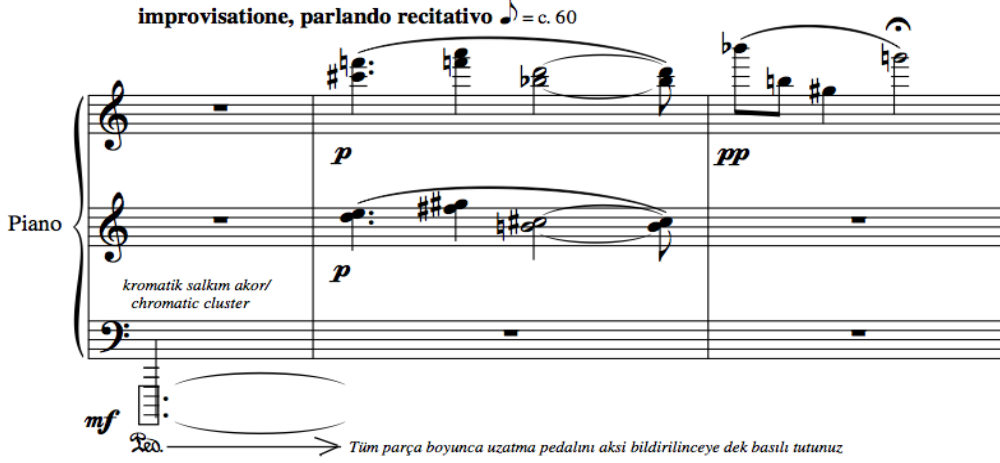
1995-1998 yılları arasından bestelediği *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar: Dört Antik Kentin Öyküsü* isimli 4 bölümlü solo piyano yapıtının 2. bölümü olan *Batık Kent (Simena)* Uçarsu'nun yerellekle ilişkisini ortaya koymak açısından yararlı bir örnek teşkil eder. Roma dönemi antik kentlerinin izlenimleri üzerine yazılan bu eserin ikinci bölümü Simena başlığını taşır. Simena bir deprem sonrası kısmen sular altında kalmış bir Roma şehridir. Suyun içine giren duvarlara örülük basamaklardan ve kalan çeşitli kalıntılardan bugün hala kentin çeşitli izlerine rastlamak mümkündür. Besteci bu eserde zaman ve mekan algısı üzerinden bir söylem geliştirir. Piyanonun orta bölgesinde surdinli sesler kullanılarak ud veya tanbur gibi bir mızraplı sazın melankolik sesini duyulur. Taksim benzeri, serbest ritimlerle kurgulanmış bu doku eskiye dair bir imge olarak tuhaf bir yabancılaşma hissi oluşturmaktadır.

## Batık Kent / Sunken City

Simena

Hasan UÇARSU

improvisatione, parlando recitativo ♩ = c. 60



*kromatik salkım akor/  
chromatic cluster*

*mf Ped. → Tüm parça boyunca uzatma pedalını aksi bildirilinceye dek basılı tutunuz*

4 sol el piyanonun içinde + işaretleriyle belirtilen tellere dokunarak sesleri boğuklaştırır/  
left hand stops the pitches that are indicated with + pitches by touching the strings



*ppp* *f* *mf* *mf*

*p*


Şekil 1. H. Uçarsu, Batık Kent (Simena)  
(Figure 1. (Uçarsu, Batık Kent (Simena))

Eser piyanonun en pes bölgesinde tam-tam vuruşunu andıran bir salkım akorla açılır (Şekil 1). Hemen ardından tiz bölgede dört sesli üç akor duyulur. Yavaş tempoda atonal bir atmosfer yaratan bu akorları dört perdeden oluşan yine atonal bir ezgi tamamlar. Açılıştan pesden tize geniş bir alanı kapsayan tını parçacıkları dinleyiciyi hemen çevreler. Ardından piyanonun orta ses bölgesinde bu bölüme karakteristiğini kazandıran ezgi duyulur. Bu ezgi kulaklarımızda bir ton merkezi oluşturur. Tüm bölüm, bu ezgi çekirdeğiyle onu sarmalayan tınların arasındaki ilişkiden ibarettir. Müziğin ana fikrini oluşturan bu ezgi, dinleyicide hicaz makamı izlenimi bırakır. Ne var ki hicaz makamını anımsatan bu ezgi asla karar sesine varmaz. Dört sestem oluşan bu çekirdek bir hicaz çeşnisine benzetilebilir. Geleneksel anlamda makamın güçlü ve durak seslerine uğramadığından ve makamın seyirini izlemediğinden dolayı buradaki ezgisel çekirdeğe makam yerine çeşni demek daha doğru olacaktır. Melankolik karakterli bu ezgi bir ağıt gibi duyulur. Pes ve tiz bölgede onu sarmalayan ses kümeleriyle ilişkili olsa bile, her zaman yalın bir haldedir. Bu ezgi hiç bir zaman armonize edilmemiştir. Daha da önemlisi icracı bu ezgiyi surdinli icra edererek (sol el ile piyanonun tellerini susturarak) mat



ve uzamayan bir tını elde eder. Bu tını ezginin makamsal referansı ile da birleşerek doğuya ait bir öge olarak beliriverir. Tellerin susturulması suretiyle elde edilen renk, ud ya da tamburu andıran bir hal alır.

Do diyez üzerinde bir hicaz çeşni oluşmaktadır. Sol diyez sesinde başlayan ezgi Fa diyez, Mi diyez ve Re seslerine uğrar. Makamın karar perdesi olan Do diyez sesine varmadan sürekli devinir.



sol el piyanonun içinde + işaretiyle belirtilen tellere dokunarak sesleri boğuklaştırır/  
left hand stops the pitches that are indicated with + pitches by touching the strings

Şekil 2. H. Uçarsu, Batık Kent (Simena)  
(Figure 2. H. Uçarsu, Sunken City (Cimena))

Daha önce Sol diyez notasından başlayan ezgi 37. ölçüde Sol notasından başlar. Böylece Do diyez karar perdesi üzerinde duyulan hicaz çeşni yarım perde pesleşerek Do perdesine iner ve bölümün sonuna kadar orada devam eder. (Şekil 2)

Uçarsu'nun bu eser özelinde Türk müziğiyle olan ilişkisini ulusalcı bestecilerden ayıran en önemli unsur yaklaşım biçimidir. Bestecinin söz konusu eserinde Türk müziğini çağdaştırma kaygısı bulunmamaktadır. Ezgiyi armonize etmemesinin, onu batı teknikleriyle işlememesinin nedenlerinden biri budur. Bir diğer neden, bestecinin o ezgiye ve dolayısıyla Türk müziğine atıfta bulunması ve onu bir referans olarak kullanmasıdır. Piyanodan uda benzer bir renk elde ederek, başka bir kültürden getirdiği alıntıyı olduğu gibi en sade biçimiyle kullanır. Besteci bütün bu tercihleri son derece bilinçli yapmıştır. Burada Türk müziği Uçarsu için bir referans noktasıdır, onu alıntılanarak eklettik bir estetik oluşturur.

#### 4.2. Özkan Manav/Bölüm 6 (Özkan Manav/Movement 6)

1967 doğumlu Özkan Manav, Mimar Sinan Devlet Konservatuvarı'nda Ahmed Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş'ın öğrencisi olmuştur. Lisans ve yüksek lisansını bu kurumda tamamladıktan sonra ABD'de Boston


Üniversitesi'nde doktorasını yapmış, orada Lukas Foss ve Marjorie Merryman ile kompozisyon çalışmıştır (İlyasoğlu, 2007:295).

Bölüm'ler piyanonun anlatım olanakları üzerine odaklanan bir yapıt dizisidir. Manav, 1994 yılında Bölüm 1'i bestelemiş, daha sonra sırasıyla 1998, (Bölüm2) 2001, (Bölüm3,4), ve 2006 (Bölüm5) yıllarında diziyeye devam etmiştir. Son olarak 2009 yılında dizinin şimdilik son halkası olan Bölüm 6'yı eklemiştir. Birbiri ile organik bağı bulunmayan bu yapıtlar tek başlarına ya da sıralamaları değiştirilerek seslendirilebilirler.

Besteci Bölüm 6'da piyanonun bazı tellerinin akortunu değiştirerek komalı sesler elde etmiştir. Bölüm 6'yı diğerlerinden ayıran en önemli özelliği de budur. Piyanonun 6. oktavında yer alan üç perde tampere sisteminin dışında akort edilmiştir. Bu oktavda yer alan Si ve Fa diyez perdeleri 40 sent<sup>2</sup>, Mi bemol perdesi de 30 sent pes akortlanmıştır. Besteci makamların aslına uygun bir şekilde icra edilebilmesi için böyle bir akort tercihi yapmıştır. Böylece piyanoda hiç bir icra tekniğiyle elde edilemeyecek bir tını elde etmiştir. Yapıt Hacı Arif Bey'in anısına ithaf edilmiştir.

2

**Bölüm 6 / Movement 6**  
*Hacı Arif Bey'in anısına / to the memory of Hacı Arif Bey* Özkan Manav, op. 26



The image shows the musical score for Movement 6. The top part is the piano part, starting with a bass clef and a tempo marking of 'Serenio'. It features a series of chords in the right hand, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The bottom part is the right-hand part, starting with a treble clef and a tempo marking of  $\text{♩} = 40$ . It features a series of chords in the right hand, with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The score includes various articulations such as *pizzicato*, *cantabile*, and *Sost. Ped.*

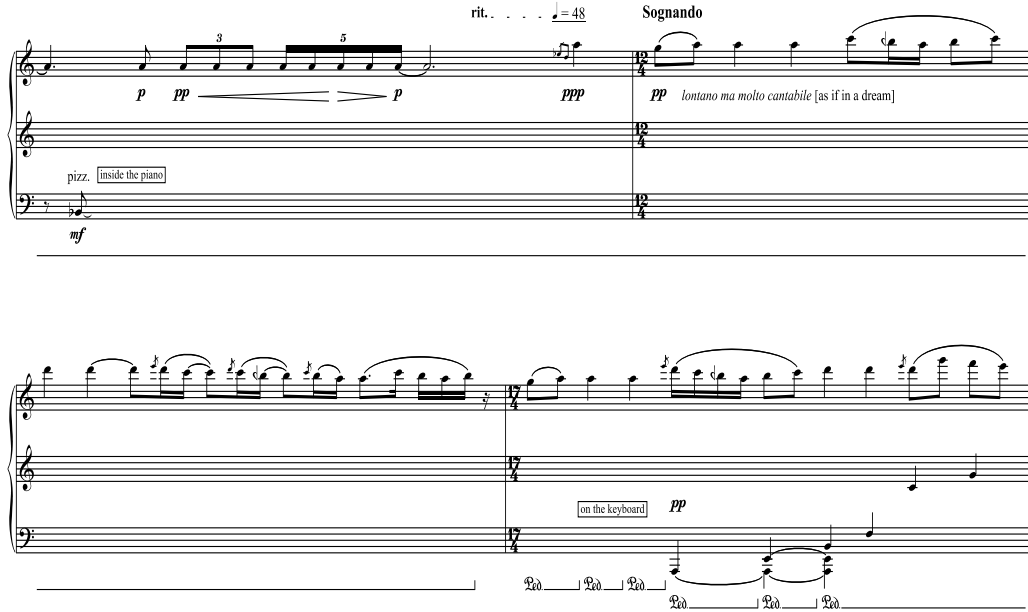
Şekil 3. Ö. Manav Bölüm 6  
(Figure 3. O. Manav Movement 6)

Eserin genel formu göz önüne alındığında karşımıza 3 bölme çıkmaktadır. Besteci bu 3 bölmeyi 'pizzicato' tekniğiyle elde ettiği kanun benzeri bir tınıyla, birbirinden net bir şekilde ayırmıştır. 1. bölme piyanonun en pes bölgesindeki Mi bemol notasıyla açılır (Şekil 3). Müziğe bir zemin kazandıran bu nota aynı zamanda ton merkezini de belirlemektedir. Ortaliğa saçılan ve hızla hareket eden bir grup notanın ardından ikinci ton merkezini oluşturacak olan La notası işitilir. Böylece dinleyici yapıtın başlangıcında eserin en temel unsurlarını ortaya koymuş olur; pes bölgede Mi bemol, tiz bölgede La üzerine oturmuş ton merkezleri ve dökülüp saçılan notalar.

Karmaşık ritimlerle kurgulanmış dökülüp saçılan ses kümeleri müziğe bir devinim kazandırır. Bu nota guruplarının içinden yavaş

<sup>2</sup> 100 sent büyük ikili aralığa eşittir.

yavaş makamsal bir ezgi belirir. Bu dönüşüm bir merceğin hareket ederek görüntüyü netlemesine benzetilebilir. Ne olduğunu tam olarak anlayamadığımız şekiller netleştikçe ortaya çıkmaya ve anlamlanmaya başlamaktadır. Dökülüp saçılan notaların içinde uşak makamında bir ezgi duyulur. Piyanonun orta bölgesinde beliren bu ezgi atonal karakterli ses kümeleriyle sarmalanmıştır. Kısa bir süre duyduğumuz makamsal ezgi yok olur, ve ezgiyi sarmalayan sesler yeniden egemen hale gelirler. Bu karmaşık notalar pes bölgede Mi bemol zemininde buluşarak birinci bölmeyi sonlandırırlar. Kanun sesini andıran Pizzicato Si bemol notasının ardından 2. bölme başlamış olur.



Şekil 4. Ö. Manav Bölüm 6  
(Figure 4. O. Manav Movement 6)

Eseri özel kılan bu bölmede uşak makamında bir ezgi duyulur. (Şekil 4) Akortlanmış perdeler sayesinde makam özgün haliyle duyulmaktadır. Besteci buradaki ayrıcalıklı durumu belirginleştirmek için ezgiyi ilk önce yalın ve eşliksiz duyurur. Bu ezgi Türk müziği üslubunda makamın seyrine uygun bir biçimde bestelenmiştir. Ezgiye pes bölgeden tiz bölgeye doğru devinen notalar eşlik eder. Manav da aynı Uçarsu örneğinde olduğu gibi ezgiyi armonize etmez. Makamsal ezgiyi bir alıntı olarak kullanır ve bu yolla düşsel bir alan oluşturur. Ortamın içine başka bir zamandan, başka bir mekandan gerçeküstü bir doku eklemiştir. Bestecinin buradaki derdi Türk müziğini çağdaşlaştırmak değil, onu bir anlatım ögesi olarak kullanmaktır. Piyanonun akortunu değiştirerek bu etkiyi çok güçlü bir hale getirmiştir. Başka bir kültürden, başka bir akort sisteminden gelen bu nostaljik öge, eklektik bir yapı oluşturur.

Kanun benzeri sesin yeniden duyulmasının ardından başlayan üçüncü bölmede iki akort sistemi bir arada duyulur. Rüyanın etkisi hala sürerken dökülüp saçılan notalar sahnede yeniden yerlerini alırlar. Karmaşık ses kümelerinin içinden rüyadan arta kalan makamsal ezgi zaman zaman belirir ve yok olur. Finale doğru pes bölgede Mi bemol zemini tekrar oluşur. Bu zeminin üzerinde makamsal ezginin karar sesi olan La notası ile uşak makamının karakterini belirleyen ikinci derece aynı anda duyularak eseri sonlandırır. Besteci çağdaş müzikle makamsal müzik arasında yeni bir iletişim arayışındadır.

#### 4.3. Uğraş Durmuş/Haliçte Gezinti (Uğraş Durmuş/Haliçte Gezinti)

1978 doğumlu Uğraş Durmuş, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Elhan Bakihanov ile kompozisyon çalışmış, bu kurumdan ön lisansını aldıktan sonra Hollanda'da Rotterdam Konservatuvarı'nda Klaas de Vries'in öğrencisi olmuştur. Lisans diplomasını Rotterdam Konservatuvarı'ndan alan besteci yüksek lisans eğitimini Amsterdam Konservatuvarı'nda Theo Loevendie ile tamamlamıştır. Haliçte Gezinti 2012 yılında İTÜ Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nın kuruluşunun 38. yılı dolayısıyla bestelenmiştir. Eser ney, tanbur, kanun ve 3 kemençeden oluşan Türk müziği topluluğu ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılmış, ilk seslendirilişi Mayıs 2012 tarihinde besteci yönetiminde İTÜ Mustafa Kemal Amfisi'nde gerçekleştirilmiştir.

### HALIÇ'TE GEZİNTİ

#### I SABAH

♩=60 S. Uğraş DURMUŞ

Ney, K. Kemençe, Kanun ( Eseri Bolâhenk akortta icra ediniz) **A**

1. Grup

Ney, K. Kemençe, Kanun ( Eseri Bolâhenk akortta icra ediniz)

2. Grup

K. Kemençe, Tanbur (Eseri Bolâhenk akortta icra ediniz)

3. Grup

1 İracı. Geleneksel icrada olduğu gibi "düm" üst çizgiye yazılmıştır.

Kudüm

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

div. *pp*

*ppp* *pp*

Ney *p* **B**

div. *pp*

Şekil 5. U. Durmuş Haliçte Gezinti  
(Figure 5. U. Durmuş Haliçte Gezinti)

Eser iki bölümden oluşmaktadır. 1. bölüm Sabah ve ikinci bölüm Gece olarak isimlendirilmiştir. 1. bölüm pes bölgede kontrbas ve celloların *ppp* dinamiğiyle seslendirdiği Mi notasıyla açılır (Şekil



5). 4. ölçüden itibaren kudüm, düzenli ve basit ritimlerle müziğe katılır. Yaylılar tiz bölgeye doğru genişleyerek geniş ve dingin bir zemin oluştururlar. Bu dingin zemin bölümün sonuna kadar hiç kesilmeden devam edecektir. 14 ölçüde ney müziğe katılır uzun notalarla seslendirdiği girizgahın ardından taksim havası yaratan bir ezgi seslendirir. Uşşak makamında duyulan bu ezgi, eserin tamamında yer yer işitilecek olan bir temadır aslında. Hemen ardından bu tema tam beşli aşağıdan başlayarak 2. kemeçede duyulur. Ney ve ona katılan 1. kemeçe 1. partiyi seslendirirken 2. kemeçe de ikinci partiyi duyurur. Aralarında polifonik bir ilişki kurulmuştur. Ardından 3. kemeçe ve tanburun çaldığı 3. parti müziğe katılır ve 3 sesli makamsal bir polifoni ortaya çıkmış olur. Bu polifonik doku bir anda tüm Türk müziği sazlarının ünison olarak icra ettikleri bir ezgi çizgisine dönüşür. Aynı zamanda bölümün tepe noktasını da oluşturan bu ezgi çizgisi 18. yüzyıldan kalma bir saz eserini andırır. Makamın 5. derecesinde kalış yapan bu ezgi bir bitiş hissi yaratmadan yok olur gider. Bu ezginin bitmesiyle yeniden ortaya çıkan kudüm, yaylı çalgılara ritmik bir hareket kazandırır. Türk sazlarının altında dingin bir zemin yaratan yaylılar, aynı işelvi bu sefer düzenli bir ritimle devam ettirirler. Düzenli ritmin üzerinde saba makamında duyulan ve ezanı andıran kısa bir ney taksimiyle bölüm sonlanır.

İkinci bölüm yaylıların pizzicato icra ettikleri parçalı bir yapıyla başlar. Webern'in "klangfarbenmelodie" tekniğini andıran bu doku hemen sonrasında ikinci bölümün temel ögesini oluşturacak olan heterofonik bir yapıya dönüşür. Agresif ve ritmik ezgilerden oluşan bu heterofonik yapı, vurmali çalgıların da katkısıyla müziğin devinimini sağlamaktadır.

90

E

102

Şekil 6. U. Durmuş Haliç'te Gezinti  
(Figure 6. U. Durmuş Haliç'te Gezinti)

Yaylılarda oluşan bu heterofonik dokunun ardından 95. ölçüde Türk müziği sazları yine uşak makamında unison olarak seslendirdikleri bir ezgi çizgisiyle müziğe katılırlar. (Şekil 6) Türk sazlarının katılmasıyla durağanlaşan yaylılar, yine dingin bir alt yapı oluştururlar. Bu defa dingin alt yapı yavaş yavaş hareketlenerek müziğe yeniden agresif bir canlılık getirir. Bu agresif söylemle birlikte Türk sazları da geleneksel çizgisinden uzaklaşarak yaylılarla ortak bir müzikal dilde birleşirler. Bu birleşimin ardından eser yüksek bir gerilimle sonlanır.

Durmuş bu eserde Türk müziğini tarihi ve kültürel bir referans olarak kullanmış; bu referansı kullanırken onun özgün çalgıları ve icracılarından yararlanmış. Böylece makamsal müziği kendi rengi ve üslubuyla yeni bir ortamda duyurmuştur. Durmuş bu eserle yerel ile çağdaş müzik arasında başka türlü bir iletişim biçimi örneği

sergilemiştir. Çok açık ki Durmuş da Uçarsu ve Manav gibi yerelin çağdaşlaşması gibi bir idealle yola çıkmamış Türk müziğini, yani yerel öğeyi, söylemine yeni bir anlam katmak için kullanmıştır. Durmuş için de yerellik, bir referans, hatta çıkış noktasıdır. Öte yandan makamları üslubuyla etkin bir şekilde kullanmış ve gelenekten yola çıkarak gelenekte olmayan bir estetik oluşturmuştur.

## 5. SONUÇ (CONCLUSION)

Yine ve yeniden, gündeme gelen bir müzikal malzeme olarak yerellik, müzik tarihinin hemen her döneminde olduğu gibi bugün hala besteciler için önemli bir esin kaynağıdır. Müzikte yerel unsurlar zengin bir müzik mirasına sahip Türk bestecileri için de, vazgeçilmez bir kaynak olagelmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana Türk müziği tartışmalarının en önemli maddelerinden biri olmuştur. Türkiye'nin yeni müziğinde yerellik nasıl bir rol oynamalıdır? Yada herhangi bir rol oynamalı mıdır? Hele konu geleneksel Türk müziği olunca işler biraz daha karmaşık bir hal almıştır. Halk müziği mi? Osmanlı müziği mi? Ya da her ikisi de mi? Bugün nispeten çok azalsa da bu konu bugün hala tartışılmaktadır. Çağdaş müzikte yerellik olmalı mıdır? Olursa nasıl bir bakış açısıyla kullanılmalıdır? Bu kullanım biçimleri ulusalcı çizgidekinden farklı olabilir mi? Olursa nasıl olabilir? Yerelle yeni ilişki Türk Müziği'ne yeni bir soluk getirebilir mi? Burada tartışma genişleyerek, Türkiye'de "modernleşme" olgusuna dayanır. "Modernleşme kuramı, kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir." (Özbek, 1992). Geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş süreci, müziği de son derece etkilemektedir. Modernleşme sürecinde yerelin rolü ne olmalıdır tartışması postmodernizm ile birlikte yeni boyut kazanmış, bir bakıma sonlanmış bir bakıma da yeniden başlamıştır. Modernleşme kuramı, zaman içinde çeşitli eleştirilere maruz kalmış, geleneksel olanla modern olanın birbirini reddi yerine, karşılıklı bir ilişki içinde, bir arada da var olabilecekleri yönünde yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir (Öztürk, 2005). Müzikal bir kimlik oluşturmak besteciler için her zaman önemli bir merhale olmuştur. Özgün bir kimlik oluşturma yolunda geleneksel müzikler besteciler için vazgeçilmez bir kaynak olarak her dönem karşımıza çıkmaktadır. Müzikal kimlik, müzik kültürü, kültürel kimlik ve kültürel aidiyet kavramlarıyla doğrudan ya da dolaylı bağlantı göstermektedir. Müzikal-kültürel kimliği oluşturduğu öne sürülen çeşitli katmanlardan ilki ve bu kimliğin adeta temelini oluşturan katman, üyesi bulunduğu kültür tarafından, geçmişten günümüze, doğumdan-ölüme aktarıla gelen geleneksel müzik kültürü katmanıdır (Paşaoğlu, 2009).

1920'lerden bugüne Türkiye'nin kültür politikalarıyla paralel olarak ulusalcılık akımı müzikte de oldukça etkili olmuş ve ulusalcı çizgide sayısız eser üretilmiştir. 19. yüzyılda Avrupa'da esen ulusalcılık rüzgarları da Türk müziğinin oluşmasında hatırı sayılır bir etki yaratmış, özellikle Macar besteci Bela Bartok, Türk Beşleri ve sonrasında gelen bir çok besteci için önemli bir figür olmuştur.

1960'lardan itibaren Avrupa ve Amerika'da etkili olmaya başlayan postmodernizm, geçen elli yıl içinde tüm dünyada önemli bir akım haline gelmiştir. Muğlak anlamlı bu kavram, sanat dünyasında gittikçe daha çok tartışılan bir gündem maddesi olmuştur. Postmodernizm, sınırları kesin olarak tayin edilemeyen bir etki alanı yaratmış, her disiplinden sanatçıda benzer tutum ve davranış biçimleri oluşturmuştur. Bir modernizm eleştirisi olsa da onun kazanımlarını reddetmez; hem karşıtı hem de devamı niteliğindedir. Postmodern sanatçılar sadece modernizmin kazanımlarını değil, tüm sanatsal mirası

kucaklayan bir tutum sergiler. Ve bu tutum sadece kronolojik değil kültürler arasındadır da aynı zamanda. Postmodernizm zaman ve üslup sınırlarını kaldırır, üst kültür alt kültür dayatmasını kabul etmez. Bu bağlamda çoklu ve melez yapılar oluşmasına izin verir. Bu yaklaşım biçimi Türk bestecilerini de etkilemiş ve yereli farklı bir bakış açısıyla, yeniden ele almalarını sağlamıştır. Uçarsu, Manav ve Durmuş örneklerinde bu davranış biçimi net olarak gözlemlenebilir.

Bu makalede ele alınan üç yapıt üzerinden Türkiye'de çağdaş müzik ikliminden bir kesit ortaya koyulmaktadır. Sadece burada bahsi geçen besteciler değil Onur Türkmen, Tolga Zafer Özdemir, Kamran İnce, gibi başka bir çok besteci yerellekle yeni ilişkiler kuran yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bahsi geçen tüm bestecilerin ortak noktası, yerellekle kurduğu ilişki bakımından, özgürleşmiş olmalarıdır. Gerek geleneksel çalgıları eserlerinde kullanmaları gerek makamsal dizileri özgün halleriyle müziklerine taşınmaları bu özgürleşmenin doğal bir sonucudur.

#### **KAYNAKLAR (REFERENCES)**

- Behar, C., (2004). Musıkiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D., (1991). Postmodern Teori. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chevassus, B.R., (2002). Müzikte Postmodernlik. (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Griffiths, P., (2006). Batı Müziğinin Kısa Tarihi. (M.H. Spatar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Griffiths, P., (1996). Dictionary of 20<sup>th</sup>- Century Music. The Thames and Hudson Inc., 1996
- Griffiths, P., (1989). Modern Music the Avantgarde since 1945. George Braziller, inc.
- Güvenç, F. ve Saygun, A., (2003). Yeni Hamle, Çoksesliliğe Geçmektir..." Harvey, D. Postmodernliğin Durumu. Çev: Sungur Savran, Metis Yay. 3. Basım İstanbul.
- Hürriyet, Gösteri Sanat/Edebiyat Dergisi. (Mart 1982/16):65-66 İlyasoğlu, E., (2007). 71 Türk Bestecisi-71 Turkish Composers. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kahraman, H.B., (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. (Gözden Geçirilmiş 3. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaygısız, M., (2000). Türklerde Müzik. Kaynak yay. 1. baskı, İstanbul.
- Lyotard, J.F., (1994). Postmodern Durum. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Mimaroğlu, İ., (1995). Müzik Tarihi İstanbul: Varlık Yayınları.
- Öztürk, O.M., (2005). Geleneksel Müziklerin "Westernizasyonu": Binilen Dalın Kesilmesi. Bildiri, Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu, Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Refiğ, G., (1991). A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Paşaoğlu, S., (2009). Müzikal Kimlik Oluşumu ve Kültürel Aidiyet Duygusu Gelişiminde Geleneksel Müzikler. Bildiri, İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Touraine A. (1995). Modernliğin Eleştirisi. Çev: Hülya Tufan, YKY, 2. Baskı, İstanbul.
- Uçan, A., (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.