

## GELENEK VE MÛSİKÎ ÜZERİNE BİR OKUMA DENEMESİ

Ali TAN<sup>1</sup>

### ÖZET

Katmanlı bir yapıya sahip olan kavramların çoğalarak kavramsal bir yığın haline gelmeleri, yeni üretilen kavramların gelenekle olan ilgi düzeylerinin “sorgulanmamasıyla” doğrudan ilgilidir. Çünkü “öz” bazen kavramın işaret ettiği alanın tam merkezinde, bazen yakınında bazen de çok uzağında kalabilir. Eğer bu mesafeler göz ardı edilir ise yeni kavram üretmenin önünde hiçbir kısıt kalmayacak, aynı zemine bakan farklı zaviyelerden farklı kavramlar türeyecek, araştırmacı da bu yığınları kaleminin ucunda taşımak zorunda kalacaktır. Gelenekle olan ilişki incelenirken de “geleneksel”, “icat edilen gelenek” ve “gelenekçilik” kavramlarının ifade alanına bir göz atmak gerekir. Çünkü bu dairede, yığınların oluşum sebeplerini görmek mümkündür. Kavramların arasında oluşan makaslar da yeni kavramların oluşmasına zemin hazırlar. Çünkü sanatçı ve sanatkâr örneğinde olduğu gibi kavramlar arasındaki makas günden güne açılmaktadır. Bu gibi sebeplerle oluşan kavram dağları neticesinde gelinen noktada kuramsal alanda bir tıkanıklık söz konusudur. Buradaki tıkanıklığın izâlesi için de yine kavramların gelenekle olan ilişkisine ve “geleneğin” mûsikîyle olan ilişkisine bakmak gerekir. Bu noktada kavramların tartışılarak ve geleneğe/gelenekli olana bağlanarak yoluna devam etmesi önem kazanır. Aksi takdirde mûsikîde nota versiyonlarında olduğu gibi çeşitlilikten doğan bir yığınlaşma, yığınlaşmadan kaynaklı bir söylem bunalımı kaçınılmaz hale gelir. Makalede çeşitli örnekler üzerinden gelenek ve mûsikî arasındaki ilişki değerlendirilecek; söylem bunalımına ve kuramsal tıkanıklığa sebep olan zemin üzerinden bir okuma sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mûsikî, Gelenek, Kuram, Geleneksel, Öteki, Geleneğin İcadı.

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Mûsikîsi Bölümü. E-posta: ali.tan@medeniyet.edu.tr

## A READING ATTEMPT ON TRADITION AND MUSIC

Ali TAN<sup>2</sup>

### ABSTRACT

How concepts with a layered structure accumulate and become a conceptual stack is directly related to the extent to which the levels of relationship between the newly created concepts and customs are not questioned. This is because the essence can sometimes be in the center of the field where the concept points, sometimes near it and sometimes far from it. If these distances are overlooked, there will be no restrictions preventing the creation of new concepts, different concepts will be derived from different angles addressing the same basis, and researchers will have to carry these stacks at the tip of their pens. While examining a relationship with tradition, it is necessary to take a look at the elbow rooms of the concepts of “traditional,” “invented tradition” and “traditionalism.” This is because it is possible to see the reasons for the formation of stacks in this perimeter. The distance formed between the concepts also prepare the ground for the formation of new concepts. This is because the distance between the concepts is widening day after date as in the case of an artist and an artisan. As a result of the mountains of concepts formed due to such reasons, today, there is a bottleneck in the theoretical field at the current point. In order to eliminate this bottleneck, it is, again, necessary to look at the relationship between the concepts and tradition and between the “tradition” and music. At this point, it has become important that the concepts continue their journeys by being discussed and connected to the tradition/to something with tradition. Otherwise, as in musical note versions in music, a mass accumulation arising from diversity and a rhetorical crisis from the accumulation become inevitable. In this article, the relationship between tradition and music will be evaluated through various examples. A reading will be presented on the basis of what causes rhetorical crises and theoretical bottlenecks.

**Keywords:** Music, Tradition, Theory, Traditional, Other, Invention of Tradition.

---

<sup>2</sup> Assoc. Prof., Istanbul Medeniyet University Department of Turkish Music. E-Mail: ali.tan@medeniyet.edu.tr

## GİRİŞ

Mûsikî pratiklerinde sıklıkla kullanılan “gelenek” kavramının referans olduğu alan, mûsikîmizle bazen doğrudan bazen de dolaylı bir ilişki sergiler. Üçüncü bir ihtimalle de bu kavramla kastedilen alan, mûsikî ile bir ilişki kurmanın ötesinde, ona oldukça uzak bir yerde konumlanır. Mûsikî dairesinin dışındaki bu bölge, kavramı üçüncü şekliyle kullananlar tarafından genellikle görülmez ya da görülmek istenmez. İfade alanı çoklu olunca gelenek denildiğinde hangi bölgenin kastedildiği -yani kavramın mûsikîyle olan ilişki seviyesi- önem arz eder. Bir başka deyişle, kavramların işaret ettiği alanlar, ifadenin bütünlüğü, anlatılmak istenenin doğru anlaşılması ve en önemlisi yazın ve icra pratiklerinin gelişmesi açısından oldukça önemlidir. Fakat bu ilişki “genellikle” önemsenmez. Buna bağlı olarak “gelenek” ve onunla ilintili “geleneksel”, “gelenekli”, “gelenekçi” gibi kavramların düzensiz kullanımı, mûsikî kültüründe belirli bir derecelendirme yerine, keskin bir “ötekileştirmeyi” tetikler. Bununla birlikte kavramın referans olduğu alandaki mevcut kavram kargaşası da bu ilişkiye eklendiğinde mûsikîyi çevreleyen büyük bir problem yumağı ortaya çıkar.

### Kavram Yığınları

Alanın dışından mûsikîye bakanlar için -genellikle- mûsikînin ölçülebilir, somut ve sınırları belirlenmiş kriterleri yoktur. Bu nedenle onlar, kendi algıları ve beğenileri ile çeşitli mûsikîlere yönelirler. Hatta bu mûsikîlerin fanatikleri haline gelebilirler. Fakat alanı bilen icracı ve akademisyenler için durum böyle değildir. Mûsikînin ölçülebilir kriterleri vardır. Mûsikî kabiliyeti de ölçülebilir ve değerlendirilebilir. Burada -istisnalar hariç- alanın dışındakiler ve alan içindekiler arasında -mûsikîye bakış açısından- geniş bir uçurumun olması doğaldır. Hayatında hiç felsefî metin okumamış bir kimsenin de felsefeye bakışı ufak farklarla buna benzer olabilir. Ya da tıp konusunda bilgisi olmayan birinin, bir cerrahın hareketlerini izlerken onun titiz ve sabırlı dokunuşlarını, yüzünden ve sürekli terlemesinden fark edebileceği stresini, abartılı olarak görmesi de muhtemeldir.

Alanın içinde ise bu tepkiler beklenmez. Fakat alandaki bazı reflexler de en az bu örneklerdeki bakış açısı kadar alana yabancıdır. Bu reflexlerin neticelerinden biri kavram yığınlarıdır. Yığınlar daha mûsikîyi adlandırırken başlayan, uzun süredir devam eden ve artık kronikleşen bir zihin karışıklığının eseridir. Türk Mûsikîsi, Sanat Mûsikîsi, Halk Mûsikîsi diye başlayıp, bu kullanımların müzik versiyonlarıyla iyice büyüyen bir yığın içerisinde artık gelinen

noktada İstanbul Mûsikîsi/Müziği'ne kadar gerileyen bir tanım dünyası karşımızdadır<sup>3</sup>. Bu problemin temeli ise mûsikî ve müzik kavramlarının oturduğu spekülâtif zemindir.

Mûsikînin tarih içerisinde geriye, müziğin ise ileriye baktığı ön kabulü bugün önemli bir “ötekileştirme” aracı haline gelmiştir. Şiddeti azalmış gibi dursa da akademik çalışmalar hâlâ bu şekilde ayrıma tabi tutulmaktadır. Buradaki gerilim zihinlerdeki uzaklığın açık bir göstergesidir. Eğer gerilimin etkilediği zemin daha yakından incelenirse bu ayrımın birçok problemin temeli olduğu rahatlıkla görülebilir. Örneğin Martin Stokes'un ifadelerine bakıldığında yazın hayatının bu gerilimi daha uzun yıllar beslemeye devam edeceği kolayca okunabilir:

*“Musiki sözcüğü için farklı yazım şekillerinin kullanımı, özellikle de uzatılarak okunan seslileri ifade etmek üzere vurgunun tercih edilmesi veya edilmemesi, kişinin Osmanlıca (Arapça) ya da Yunanca yazıma ne ölçüde bağlı olduğunu ortaya koyar. Bu yazım tercihleri genellikle dini mutaassıplığın, akademik titizliğin ya da bu sözcüğün çağdaş Türkçedeki en büyük rakibi olan Fransızcadan alınma müzik sözcüğünün çağrıştırdığı her şeye karşı duyulan rahatsızlığın göstergesidir”* (Stokes 2011; 40).

Kavram yığınlarının tıkadığı bir alan üzerinde kalem oynatmaya çalışan akademisyen, tutarlı olmak istiyor ise artık bu kavramlardan “mantıklı” gördüğü birini seçip, yazılarına onunla devam eder. Eğer böyle bir tutarlılığı gerekli görmüyor ise mûsikî ile başlayıp, müzikle biten, Osmanlı-Türk Mûsikîsi diye başlayıp Sanat Müziği şeklinde devam eden bir kavramsal yığını da kaleminin ucunda taşır. Kavramların gelenekle olan ilişkisini sorgulamak işte bu noktada önem arz eder.

Bir kavramın tarih içerisindeki kullanımlarıyla ilişkilendirilmesi ve ardından felsefi sorgulamalarla benimsenmesi -kavram genelleşemese bile- bir tutarlılık göstergesidir. Tutarsızlığın da sayısız örneği vardır. Bugün sıklıkla tartışılan ve hatta eleştirilmesi bir gelenek haline gelen Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin -temel olarak- geleneksele bağlanma iddiası olsa da gelenekselle devam etme gibi bir vaadi yokken, her yerinden gelenek terazisine sokulması ya da sistemin kavramlarının birbirine çarpıtılması -yani sistemin kavramlarını eleştirirken yine sistemin kavramlarının kullanılması- bir tutarsızlık göstergesidir. Sistemi sürekli eleştirip sistemin yerine hiçbir şey önermeyen, sürekli sistemi revize eden yazıların geçmiş yüzyılın

---

<sup>3</sup> Osmanlı gibi geniş sınırlara sahip, çok uluslu ve çok kültürlü bir devletin mûsikîsini İstanbul'da başlatıp bitirmek çok doğru görünmüyor. Bu kavram kıymetli mûsikîşinasları “Yerel Sanatçı” olarak kabul etmek ya da mûsikîdeki Osmanlı katkısını görmeden mûsikîyi Bizans ile köklendirmek gibi okumalara açıktır.

yazın pratiklerinde önemli bir yekûn oluşturduğu düşünülürse, bugün çözümden uzak oluşumuzun sebepleri daha iyi anlaşılabilir.

Bilindiği üzere sistemler kavramlarını ortaya koyduktan sonra o kavramlar üzerinde gelişip yükselirler. Ayrıca kavramların yerine koyacağınız yeni kavramlar ve bu kavramların üzerinde yükselen sistem açık uçlu, sonrakilerin geliştirmesine uygun bir yapıda ve onları kendisine çekebilecek güçte ise -Thomas Kuhn'un tabiriyle- eski yapılar yavaş yavaş ortadan kaybolur. Dolayısıyla bugün kavramsal bir çerçeve oluşturulamadığı ya da kavramsal bir çerçeve üzerinde uzlaşamadığı için kuramsal çalışmalarda önemli bir tıkanma söz konusudur. Günümüzde teorisyenlerin ortaya koyduğu önemli sistem önerileri mevcuttur ve bunlar çeşitli zeminlerde tartışılmaktadır. Fakat bu gayretlerle hâlâ bir sonuca varılamamış olması, kavramlarla kendini gösteren zihin dünyamızdaki ayrılıkların önemli bir göstergesidir. Perde sayılarındaki farklı düşünceler, notalamadaki yaklaşımlar bugüne kadar köklü bir çözüm sunamamıştır. Klasik mûsikîmizin ayrılmaz bir parçası olan Halk Mûsikîsinin bugün ortak perdeler için farklı perde adları kullanması, hatta farklı bir notalama benimsemesi bu ayrılığın önemli bir göstergesidir. Durum böyle olunca farklı mûsikîler gibi yazılan ama icrada öyle olmadığı hemen anlaşılabilir bir parçanın iki yarısını çeşitli saiklerle karşı karşıya tutmak dün olduğu gibi bugün de eğitimde önemli problemlere zemin hazırlamaktadır. Bu problemler zihinsel ayrılıkları tetiklemekte böylece mesele bir paradoks haline gelmektedir. Artık mûsikînin, kavramsal çerçevenin düşünülmeden, tartışılmadan çizdiği sınırlarla, bir ötekileştirme aracına dönmüş olduğunu anlamak çok da zor değildir. Burada kronik zihin karışıklığının derin izlerini görmek mümkündür. Gelenek kavramının da benzer bir durumu söz konusudur.

### **“İcat Edilmiş Gelenek”, “Gelenek Temelli Ötekileştirme”**

Geleneklerin yazılı metinler üzerinde nasıl tartışıldığını görmek için Mûsikî Mecmuası önemli bir kaynaktır. Mecmuada, geleneksel olanın savunulduğu birçok örnek göze çarpar. Geleneği savunan bu nevi yazılarda gelenekle ilgili çizginin karşısında ise mutlaka bir öteki olacaktır. Özetle taraflar şöyle şekillenir: Geleneksel olan ve geleneksel olmayan. Geleneksel olmayan da çoğu zaman geleneksel olanı çağın dışında tanımlayarak ötekileştirmiştir. Mûsikîmiz bunun sancılarını uzun yıllar çekmiş, 1975 yılına kadar akademide temsil edilememiş, uzun yıllar büyük konser salonlarında icra edilememiştir.

Bu zemin üzerinde geleneklerin icat edildiği de olmuştur. Geleneğe sonradan eklenen ama eklendiği andan itibaren kendisine tarihsel bir zemin arayan bu pratikler de geçmiş

yüzyılda çokça tartışılmıştır. Bu pratiklerin çoğu bir sonraki yüzyıla -yeni bir sistem ve söylem geliştirilemediği için- olduğu gibi iletilmiştir. Dolayısıyla 21. yüzyılda da benzer paradoksal tartışma zeminleri bulunmaktadır.

Tartışma zeminlerinin bir yüzyıl önceden miras aldığı konuları yine bir yüzyıl tartışmamak için icat edilmiş geleneklerin kuramsal zeminde ortaya çıkış şekillerine bakmak gerekir. Bu terimi ilk defa kullanan Hobsbawm'ın ifadesiyle icat edilmiş gelenekler “*alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşulamaya çalışan bir pratikler kümesi*” olarak düşünülmelidir (Hobsbawm, 2005: 2). Kavramsal ve kuramsal çerçeveyi daha iyi anlayabilmek için kendilerine tarihsel bir zemin arayan bu pratiklerin mûsikî tarihimiz içerisindeki bazı örneklerine yer verelim.

Cem Behar, “*Mûsikîden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği Gelenek ve Modernlik*” başlıklı çalışmasında gelenekte serbest olarak icra edilen *durak* formunun *durak evferi* usulüne nasıl bağlandığını anlatır (Behar, 2005: 280-309). İcat edilen bu usulün Hobsbawm'ın dediği gibi tarihsel bir zemine oturması için de gayret gösterilmiştir. Ezgi'nin deyişiyle *durak evferi* usulü geleneğe şöyle bağlanır: “*Durak Evferi usulü tahminen yüz seneden beri unutulmuş, Durak ve na'tlar tenbel ve cahil müezzin ve zâkirler tarafından usulün zamanları birçok parçalara ayrılmak suretiyle adeta mûsikî hokkabazlığı yapılarak taksim gibi okunmuş idi... işte bunları usule sokmaya ve asıllarına icraa Hüseyin Saadettin Bey'le çalıştık ve muvaffak olduk* (Behar, 2005: 304; Ezgi, 1935: (II) 63)”.

19. yüzyılda devlet doktrini yönünü Batıya ve onun kurumlarına çevirince artık bir ihtiyaç olarak iyiden iyiye hissettirilen nota yazımı 20. yüzyıla gelindiğinde kutsanmaya başlanmış ve eski âsârın bu nedenle unutulduğu ve nota bilmemenin sonucu olarak eserlerin “yeniden” bozulduğu söylenmiştir<sup>4</sup>. Örneğin Ezgiye göre “... *kadim bestekarlar tarafından bu ölçü ile (türki darp) yüzlerce naatler, besteler, kârlar yapılmış ise de notanın kullanılmamasından ve hanendelerin himmetsizliğinden unutulmuş ve elyevm elimizde bir tanesi kalmamıştır.*”(Ezgi, 1935: (I) 5). Ezgi bozulan eserlerin bir kısmını çeşitli okuyuşlardan birleştirip tamir ettiğini ifade etmektedir (Ezgi, 1935: (IV) 5). Bilindiği üzere meşk silsileleriyle

---

<sup>4</sup> Batıya yönelişle birlikte ortaya çıkan gelenek icatlarından biri olarak “opera” anılabilir. Namık Sinan Turan “*Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Kimliğin Opera Sahnesinde İnşası: Özsoy*” başlıklı makalesinde, 1934 yılında İran Şahı'nın ziyareti sebebiyle M. Kemal Atatürk tarafından Adnan Saygun'a besteletilen Özsoy operası üzerinden ilk opera denemesini inceler ve “*Özsoy, yeni rejimin resmî ideolojisinin ve politikaların tarihsel dekorlar ışığında sahnelenmesi olarak değerlendirilebilir*” der (Turan, 2018: 5)

geniş bir repertuar günümüze kadar uzanmıştır<sup>5</sup>. Fakat notanın kapsadığı alanı kutsamak için diğer alanı -yani meşkle kazanılan repertuarı- tahkir etmek doğru bir yaklaşım değildir. Ayrıca bu repertuarı alıp güncel birkaç okuyuşla “tamir” etmeye çalışmak da bir gelenek icadıdır. Her ne kadar bir tamamlama, restorasyon gibi sunsa da Ezgi, güvenmediği meşk sistemiyle kendisine ulaşan farklı okuyuşları kaynak almaktadır. Oysaki Ezgi, eseri farklı okuyuşlardan tamamlarken kadim olanı değil, kendi tercihlerini kâğıda dökmektedir. Bu kertede Ezgi, güvenilmeyen bir yolla kendisine ulaşan okuyuşlara güvenerek kendisiyle de çelişmektedir.

Meşk sisteminin medeniyetimizin “*kalb-i selîm, akl-ı selîm ve zevk-i selîm*’den” oluşan kökleşmiş kültür yapısından geçerek günümüze ulaşan sayısız eser ortadayken, bunları tespit etmek yerine bunlar üzerinde -yaygın söyleyişle- “kalem oynatmak” maalesef ki sonrakilere de intikâl etmiştir. Âsârın tespiti için notayı kullanmak yerine, notada versiyon birleştirmek - çoğunlukla- eseri farklı bir hüviyete büründürmüştür.

Meşk zincirlerinde oluşan farklı versiyonlar, aslında meselenin ezbere dayalı olması nedeniyle ortaya çıkan bir nevi çeşitlilik iken, süreç içerisinde notada bunları birleştirme girişimleriyle bu çeşitlilik yıpranmıştır. Notaların üzerine “...’dan geçtiğim şekliyle” gibi ibarelerin yazılmasıyla bir zemine oturabilecek bu versiyonların en doğrusu olma iddiasıyla kaynaksız/dayanaksız olarak ortaya bırakılmaları bugün çok farklı versiyonların oluşmasına sebep olmuştur. Notaların üzerine eserle ilgili notlar alan Cüneyt Kosal’ın yazdığı notalar istisna tutularak repertuara bakılırsa bu nevi notaların ne kadar az olduğu görülebilir. Kalemin her oynamasında ortaya çıkan ve fotokopiyle yayılan âsâr bugün kavramlardan daha büyük bir yığın oluşturmuştur. Bu yığınlar da icat edilmiş gelenekleri içerisinde barındırmaktadır. Nazari sistemimizde bu geleneklere rastlamak mümkündür.

Nazari sistemimizin temeli olarak kabul edilen *do majör* dizisinin tarihsel bir zemine oturmaması da “icad edilmiş” bir çargâh dizisi olmasından kaynaklanır. Gelenekteki çargâh dizilerinden bağımsız bu yeni tarz çargâh dizisi, kuramın üzerine giydirilmesinde de herhangi bir avantaj sağlamamıştır. Fakat Arel’in “yeni” çargâh dizisini inşa ettiği zemin göz önünde bulundurulduğu takdirde çok seslilik için bir temel oluşturmak amacıyla yapılan bu girişimin “kendi dairesinde” tutarlı olduğu görülecektir. Arel, “Türk mûsikîsinin kendi bünyesinden doğan “armonisi”nden bahsetmiş ve bunu bulmak için “hem selenleri hem de üçlüleri göz önünde tutan bir yoldan gideceğini” belirtmiştir (Arel, 1969: 17). Buna göre saniyede 32 ihtizazlı bir do sesinin üst selenlerini gösterirken kendi ses sistemi içerisindeki koma bemolü mi gibi aralıkları vurgulamıştır. Arel’e göre tüm sesler “tabiat tarafından armonileşmiş olarak

---

<sup>5</sup> Bu arada nota yazımının gerekliliği şüphe götürmez bir gerçektir.

meydana gelir”. Arel, “tek sanılan her sesin içinde bir demet başka sesler olduğunu” vurgular. Ona göre, “bir keman’dan, bir kemençe’den, bir tanbur’dan, bir piyano’dan, bir ney’den yahut insan ağzından çıkan aynı sesin meselâ yegâh sesinin bunlardan hangisine ait olduğu”, “gözle görülmeden sırf kulakla” anlaşılabilir ve hatta “o yegâh sesi, içinde bulunan tâlî seslerin topluluğundaki hususiyetlerinden ileri gelir”. Bu bakımdan Arel’in kurmuş olduğu zemin bağlamında “her sesin Tembre denilen şahsiyeti, kendisini terkip eden tâlî seslerin çeşidinden doğar”. İşte bu itibarla Arel, “Batı mûsikîsini sevdiği için Türk mûsikîsini sevdiğini” dile getirmektedir. Çünkü kendisi Türk mûsikîsinin Batı mûsikîsine kıyasla polifoniye “daha elverişli” olduğunu düşünmektedir (Arel, 1948: 4-5). Arel, yukarıda aktarılanlardan da görüleceği üzere, çargâh dizisini ortaya koyduğu dönemlerde artık evrensel platformda yer edinme kudretini haiz ve bu yapıyla doğaya dayanan bir armoniye sahip milli bir mûsikîyi ilan etmektedir. Fakat bu tablo genellikle göz ardı edilmiş ve bu seçim yoğun olarak tartışılmıştır.

20. yüzyıl ney yapım tartışmalarında göze çarpan, “klasik” vurgusuyla kökleştirilmek istenen 26’lı açkı şekli de esasen geleneksel bir yapı arz etmediğinden geçmiş yüzyılın icadı olarak konumlanmıştır. Burada da benzer bir şekilde farklı açkı sistemleri ötekileştirilmiş, dairenin dışına itilmiştir. Hatta bu süreçte açkının gelenekle olan ilişkisi sorgulanmamış, açkı doğrudan “*klasik*” unvanıyla taçlandırılmıştır. Oysa yapılan incelemelerde müzelerimizdeki 62 neyden sadece 1’inde “doğrudan” bu açkı görülmüştür (Tan, 2012a: 189). Neylerde klasik olan, 26’lı sisteme ilave perde kaydırmalarının yapılmasıdır. Yani neyin üzerinde perdeler sabit değildir. Çapa, boğum dengesine göre çeşitli kaydırmalar yapılmaktadır. Gelenekten günümüze bu uygulamada değişen bir şey olmamasına rağmen bir dönem 26’lı sistem klasik bir sistem olarak kabul edilmiş ve savunulmuştur (Tan, 2015).

Yukarıdaki örneklerde görülebileceği gibi icat edilmiş gelenekler bir ötekileştirme zeminini beraberinde getirmişlerdir. Gelenek çizgisi çekildikten sonra artık çizginin geri ya da ileri gitmesine müsaade etmeyen bu dairenin “gelenekçileri” daireyi yoğun bir şekilde savunmuşlardır. İcat edilmiş gelenek kümesindeki bu aktivite için Hobsbawm şöyle der : “*Romantiklerden beri entelektüeller arasında yaygın olan bu hareketler, hiçbir zaman yaşayan bir geçmişi geliştirememişler, hatta koruyamamışlardır (bunu ancak arkaik hayatın تنها köşelerine uygun doğa koruma alanları şeklinde oluşturabilmişlerdir), hatta kendileri ‘icat edilmiş geleneklere’ dönüşmek zorunda kalmışlardır.*”(Hobsbawm, 2005: 10). Yine de bu çabalar -Kuhn’un deyişiyle- farklı bir okulun ucu açık gelecektekilerin güncellemesine imkân verecek tarzda bir söylem geliştirmelerini müteakiben azalır ve yok olur. Bu arada geleneği ve geleneğin temsilcilerini, sonradan gelenek icat ederek onu savunmaya girişen gelenekçilerden



-kesin çizgilerle- ayırmak ve muhafaza etmek gerekir. Çünkü geleneğin asıl temsilcileri de her zaman “gelenekçilerin” hedefinde olmuştur. Yani bugün geleneğin temsil edenler dünün gelenekçilerinin “ötekileri” olmuştur. Tanbûri Cemil Bey’in geliştirdiği icra tekniği için “eski mektep mensuplarının” “Bu, tanbur tavrı değildir!” diyerek şiddetle karşı çıkmaları bunun bir örneğidir (Cemil, 2002: 77). Hatta bu tenkitlere Rauf Yekta Bey de kısmen katılmıştır. Yekta bazen de Cemil Bey’i bir mübdi ve müceddid olarak anmıştır (Kıyak, 2017: 119-123).

Geleneğin icadı ile ilgili bölümü bitirirken son olarak Hobsbawm’ın icat edilmiş gelenek tasnifine değinmek yerinde olacaktır. Hobsbawm’a göre icat edilmiş gelenekler 3’e ayrılır:

*“a) Toplumsal birlik ve beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler.*

*b) Kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler*

*c) Ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargularının ve davranış temayüllerinin aşılması aktarılması olan gelenekler”* (Hobsbawm, 2005: 12)

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde sistem temelli tüm örneklerin “kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler” sınıfına girdiği görülebilir. Batılılaşma ve modernleşme kapsamında ihdas edilen nazari sistemde Batı ile koordinasyon için yapılan girişimlerin esasen gelenek icadını zorunlu hale getirdiğini de görmek gerekir. Bu zorunluluğun hangi boşluktan doğduğunu Hobsbawm şöyle anlatır: “*Yine de, eski usuller artık ulaşılabılır ya da uygulanabilir olmadığından geleneklerin icat edildiği söylenebilir. Bu aşama geçildiğinde, kendini bilinçli olarak geleneğe karşı, radikal yenilikten yana konumlayan on dokuzuncu yüzyılın liberal toplumsal değişim ideolojisi gibi, eski toplumlarda verili alınan toplumsal ve otorite bağlarını sağlamakta başarısız olunur ve icat edilmiş pratiklerce yeri doldurulacak boşluklar doğar* (Hobsbawm, 2005: 10).” Hobsbawm’ın bahsettiği icat edilmiş bu pratikler de günümüze ulaşan gerilimlerin temelini oluşturmaktadır. *Mûsikî-mûzik, Halk Müziği-Sanat Müziği* vb. gerilimler işte bu temel üzerinde yükselmektedir.

## **Gelenek – Kuram**

20. yüzyılın liberal toplum düzeninin ilişkide icat edilmiş pratikleri ile mûsikînin gelenekli yapısını birbiriyle karıştırmamak gerekir. Meşk zincirleriyle günümüze bağlanan ve yüzlerce yıldır kendi eğitim teknikleriyle nesilden nesile ulaşan mûsikîmiz günümüzde icat edilmiş geleneklerin sarmalındadır. İçinde barındırdığı perdelerin tanımlanmaması, (sazların transpoze kapasitesini Batı Müziği ile eşitleyebilmek maksadıyla) sazların teknik yapılarının değişime zorlanması ve çeşitli nedenlerle mûsikî, icat edilen geleneklerle yüzleşmeye devam

etmektedir. Ortaya konan AEU sisteminin de Batı Müziğine -“evrensel olana”- bağlanma azmiyle hareket etmesi ve bu arada birçok meseleyi çözümsüz ve tanımsız bırakması mûsikînin temsilini güçleştirmektedir. Yıllardır çeşitli sistem önermelerine rağmen bir yol alınamaması da düşündürücüdür. Önerilen kuramların Kuhn’un dediği gibi bir etki bırakmamasının ayrı ayrı sebepleri vardır. Fakat yeni bir kuram ihdas edilmesinin önündeki önemli engellerden biri mevcut kuramın kökleşmiş öğretileridir. Bu öğretiler sistemden ayrılmayı güçleştirir. AEU sistemini vazgeçilmez -ve tartışmalı- yapan en önemli öğreti perdeler meselesidir. Sistem bazı perdeleri tanımsız bırakarak eğitimde gri bir alan oluştururken, icrada bu alan pratik bir görünüm sağlar. Yani icracı, notada görmediği perdeleri icra ederek notalamada çok fazla değiştirme işareti kullanılmasının önüne geçer. Fakat bu durum eğitim açısından oldukça problemlidir. Bu problemin izâlesi için porteye eklenecek her yeni perde ise nota okumayı güçleştirecektir. Esasen kuramın sunduğu nota okuma zeminini şu analoji zemininde değerlendirebiliriz: Bilindiği üzere Osmanlıca Türkçesinde sesli harfler yazılmaz. Bunun yerine sesli okutan harflerle kelime seslendirilir. Yani sesli okutan harfin öncesindeki ve sonrasındaki harfler ile (ilave olarak kelimenin öncesindeki ve sonrasındaki kelimelerle) birlikte bir seslendirme söz konusudur. Bir eserin icrasında da perdeler makam, seyir ve melodi ile anlamlanır. İcracı hicazkâr ve hüzzam makamlarında neva perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü için aynı koma işaretlerini görürken icrada makama, seyre ve melodiye göre pozisyon alır; adeta nota yerine “makam” okur. Dolayısıyla kökleşen bu pratik AEU sisteminin hem önemli bir avantajı hem de dezavantajı konumundadır. Diğer sistem önerilerinde ise perde sayılarının artması icracının hemen intibak edemeyeceği bir durum ortaya koymaktadır. Dolayısıyla icracı koma işaretlerinin daha az olduğu sisteme, yani AEU sistemine, bağımlı bir hale gelmiştir. Bu da yeni bir kuramın ortaya çıkmasını güçleştirmektedir.

AEU sisteminin dominant konumuna bir de Klasik Mûsiki ve Klasik Halk Mûsikîsinin, farklı sistemleri nota yazımında kullanması eklenince zincirleme bir problemler dizisi ortaya çıkmaktadır. Duyumda aynı olan iki eserin “TSM” ve “THM” repertuarlarındaki farklı notalanmış şekilleri esasen büyük bir zihin karışıklığının eseridir. Bu zihin karışıklığı da yeni ve birleştirici bir kuramın ortaya çıkmasının önündeki engellerden biridir. Ayrıca farklı icra ve akort seviyeleri de bu iki aynı mûsikînin -nazari bile olsa- bir araya gelmesini engellemektedir. Bir de bu ikili yapıya Batı ile entegrasyon maksadıyla piyano akordundan yazma ve icra etme gibi tüm müzisyenleri zora sokacak üçüncü bir yaklaşım eklendiğinde kuramsal zeminin yeni bir sisteme kavuşma ihtimali azalmaktadır. Bu zeminin gelenekle olan ilişkisinin sorgulanması

ise ileriki bir merhalede<sup>6</sup>. Çünkü sistemsel tartışmaların şiddeti devam etmektedir. Kavramların, perdelerin, formların ve türlerin gelenekle olan ilişki düzeyi yoğun bir çalışma ve mesai istemektedir. Ayrıca bazı öneriler, kuramın şekillendirdiği yeni bir saz yapısını direterek yeni bir kuramın kabul edilmesini iyice zorlaştırmaktadır. Peki tüm bu karışıklık içerisinde geleneklerin-icat edilmiş geleneklerin ve kuramın kıskacındaki sanatkârların konumu nedir?

### **Sanatçı – Sanatkâr - Zanaatkâr**

Mûsikî ve müziğin, gelenekle-icat edilmiş geleneğin, kuramla-paradigmanın gerilimli atmosferi içerisinde sanatkârın konumu -Sennet’in bahsettiği- zanaatkârı andırır. Bu kavram geleneğin geleceğe yolculuğunu sağlayan, mûsikînin icra yönüyle ilgilenen ve tüm nazari ve amelî tartışmaların sıkıntısını yaşayan “sessiz” bir çoğunluğun duruşuna referans verir. Gerilimi tüm sıkıntılarıyla yüklenip mûsikî yolculuğuna devam eden sanatkârlar, mûsikîyi gelecek nesillere aktarmak için icra ettikleri sazları bile yeniden tasarlamışlardır. Sanatkârlar bir yandan sanatçıların kuşattığı ve her gün daha da daralan bir daire içerisinde yaşamaya gayret ederken, bir yandan da yeni icra tekniklerini kadim yapıyla birleştirmek için çalışmışlardır.

Sanatçı-Sanatkâr, bugün geline noktada iki farklı ontolojinin kavramları haline gelmiştir. Popüler kültürün rahatça dağıttığı “sanatçılık” payesi günümüzde mûsikî dairesinde itibarını kaybetmiştir. Sanatkârlar bir yandan mûsikîyi ileriye doğru taşıırken bir yandan da bu başkalaşan kavramın (sanatçı) dairesinden uzaklaşmaya gayret etmişlerdir. Popülerin seri üretim teknikleriyle başa çıkmayı hiçbir zaman düşünmeyen, bu tekniklerin uzağında kadim olana bağlı kalan sanatkâr -yukarıda da bahsettiğimiz gibi- Sennett’in bahsettiği *zanaatkârı* andırır.

Sennett, zanaatkârı üç örnek üzerinden açıklar. Bunlardan ilki, zanaatkâr denildiğinde akla ilk gelen marangozdur. Çırakları ile bir düzen içerisinde yaşayan marangoz, atölyesinin yan tarafında yer alan mobilya fabrikasının tehdidi altındadır. Diğer bir zanaatkâr laboratuvar teknisyenidir, Sennett’e göre. Üçüncüsü ise şehrin konser salonundaki icrâcıdır (Sennett, 2013: 31-32).

Sennett, modern bir zanaatkâr topluluğu olarak Linux yazılım ekibini örnek verir. Bu ekip açık kaynaklı, herkesin rahatça erişebileceği bir yazılımı yine dünyanın farklı yerlerinden geliştiricilerin erişebileceği bir şekilde dizayn etmiştir. 1970’lerdeki bir girişimin devamı olarak 1990’larda kurulan Linux zanaatkârı da –diğer tüm zanaatkârlar gibi- başından beri iyi ve

---

<sup>6</sup> Fakat bu merhale, öncelenmesi ve geçmişteki hataların tekrar edilmemesi için iyi okunması gereken bir alandır.

nitelikli bir yazılım ortaya çıkarmaya odaklanmışlardır (Sennet, 2013: 39). Açık kaynaklı (*open source*) bir işletim sisteminin karşısında ise fikri mülkiyeti bir şirkete ait olan ve kapalı bir sistem içerisinde geliştirilen Microsoft vardır.

Bu noktada modern programcının zanaatkâr olarak kabul edilmesini kuvvetlendirmek için Sennett, zanaatkârların bilgi ve becerilerini sonraki nesillere aynen aktardığını düşünenlerin yanıldığını vurgulamak için antik çömlekçilikten örnek verir: “*Antik çömlekçilik üstüne bir kil kütlesi konulmuş dönen taş disklerin kullanılmasıyla birlikte radikal bir şekilde değişti*” (Sennet, 2013: 40-41). Linux’un gelişiminin çok daha hızlı olmasına karşılık Sennett bu iki gurubu yani Linux geliştiricilerini ve antik çömlekçileri aynı kabilenin üyeleri olarak görür.

Zanaatkârın atölyede “pandoranın kutusunu”<sup>7</sup> açmakla geçen vakti neticesinde tekâmül eden kişiliği ile sanatkârın fildişi kulede mânevî bir atölye içerisindeki gelişimi sayesinde kemâle eren kişiliği arasında bir paralellik vardır. Fakat aradaki önemli bir farkı da vurgulamak gerekir. Zanaatkâr pandoranın kutusunu açtığı anda -atom bombasını icat ederken olduğu gibi- kutuyu açtıktan sonra ne yapacağını düşünmeyi sona bırakırken sanatkâr nağmelerin, perdelerin insicâmını önceden duyarak, onlara için sayısız ihtimal arasından -istîdatına göre- en yakışacak yerleri seçerek bu olumsuzluklardan kurtulur. Burada kadim olan bilginin devamını ve gelişimini sağlayan sanatkârın zanaatkârla temkin yönünden ayrıldığı söylenebilir. Bu şerhin dışında modern sanatkârın, sanatçıdan çok -Sennet’tin bahsettiği- zanaatkâra yakın olduğu düşünülebilir.

Günümüzde sanatkâr ve sanatçı kavramları -mûsikî özelinde- karşıt pozisyonlarını korumaktadır. Sanatçı dairesinin niceliksel, sanatkâr dairesinin ise niteliksel gelişime önem vermesi neticesinde kavramlar arasındaki makas günden güne açılmaktadır. Geleneğin kadim üretim şekillerini önceleyen ve geleneği geleceğe taşıyan sanatkârın günümüzde popüler kültürün şekillendirdiği “sanatçı” ile olduğu gibi; aynı kökenleri savunduğunu iddia eden, geleneği bir balon gibi görüp adeta havsalasındaki gelenekten ötesini algılamak istemeyen, elindeki “geleneği” dondurup gelişimine fırsat vermeyen “gelenekçilerle” de önemli bir gerilimi göğüslemesi gerekmektedir. Bu gerilimde gelenekçiler, sıklıkla sanatkâra geleneği yozlaştırdığını söyleyerek, ellerindeki donuk malzemenin ötesine geçmemek için direteceklerdir. Yani geleneğin merkezinde olan sanatkâr aslında gelenekçinin “ötekisi” olacaktır.

---

<sup>7</sup>Mitolojik bilgiye göre İcat Tanrıçası Pandora yanındaki içinde meraklar bulunan bir kutu gezdirirdi. Pandora bu kutuyu her açtığı anda insanların arasına acılar ve kötülükler saçılıyordu (Sennet, 2013: 10).

## Yenilik - Gelenek

Mûsikî tarihimiz incelendiğinde, yeniliklerin ilk anda olmasa bile “üç selimin” süzgecinden geçtikten sonra mûsikîye dâhil olduğu görülebilir. Bazen de yenilik bu süzgeçten geçemez. Bu durumun ise genel nedenleri yoktur. Her durum için ayrı nedenler söz konusudur. Örneğin, bazı sazların mûsikî sahnesindeki ömürleri uzun değildir. Bazı sazların bir süre sonra terk edildiği görülmektedir. Çalışmalar incelendiğinde araştırmacının burada iki bakış açısından birisine yönelmesi doğaldır. Bu saz ya unutulmuştur ya da terkedilmiştir. Esasen birinci yönelim mümkün görünmemektedir. Çünkü ezbere dayalı bir sistemin müntesiplerinin mûsikîyi hayatın içerisinde yaşarken bir sazı bir anda unutmaları mümkün değildir. Bunun yerine sazın mûsikîde muadili, daha gelişmiş olup olmadığına, icra ve akort güçlüğüne bakılarak sazın terkedildiği sonucuna ulaşmak daha doğrudur. Böylelikle büyük bir hafızaya haksızlık edilmemiş olur. Ayrıca bu, her yeniliğin kolaylıkla kabul edilmediğinin de bir göstergesidir. Bunu doğrulayacak bir örnek olarak Neyzen Hüsameddin Efendi'nin ney sazı için önerdiği ilave perde incelenebilir. Neyin üzerindeki bu perde, unutulduğu için değil, icrada kolaylık sağlamadığı için terkedilmiştir (Tan, 2012b).

Tanbûrî, Cemil Bey'in tanbur icrası çağdaşları tarafından çoğunlukla tenkit edilmiş olsa da günümüzde farklı bir durum söz konusudur. Onun icrada kullandığı süslemeler, perdeler ve tavrı sonraki tanbûrîleri etkilemiş; kullandığı perdeler kuram çalışan, saz icra eden herkesin referans aldığı bir yapı haline gelmiştir. Dolayısıyla Tanbûrî Cemil Bey artık geleneğin merkezindedir (Gülay & Tökel, 2017: 36). Cemil Bey bu merkezi konumuyla başta Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar olmak üzere artık sanatkarların önemli bir referansıdır.

## Sonuç Yerine

Kavramların öz ile kurdukları ilişkinin şekli yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere kavramın ortaya çıkışı, kabul görüşü, tenkit edilişi, yok oluşu gibi süreçlerle doğrudan alakalıdır. Kavramların öz ile mesafesi icra ve yazın pratikleri açısından oldukça önemlidir. Bu ilişki sağlıklı bir şekilde sağlanamadığında, ihdâs edilen yeni kavramlarla büyük kavram yığınları oluşmakta, bu yığınlar da “söylemin” önünü tıkamaktadır.

Mûsikîyi adlandırırken başlayan bölünmeler geniş bir alana yayıldıktan sonra “ötekileştirme” ile derinleşmiştir. Bu derinleşme neticesinde mûsikîde kamplaşmalar oluşmuş; aynı perdeleri kullanan, aynı kaynağın mûsikîleri birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrışma, alanın kendisini teşkil eden icracıları da birbirinden ayırmıştır ve bu ayrılık esasen kâğıt üzerindeki ayrılıktan çok daha derin bir yapıdadır.

Yenilik-gelenek, sanatçı-sanatkâr gibi kavramların da araları bu zemin üzerinde açılmıştır. Günden güne daha fazla açılan bu makas, mûsikî söylemi içerisinde kuramsal alandaki tikanıklık kadar vahim bir durum arz eder. Başkalaşma ve ötekileştirme süreçlerini tetikleyen “icatlar” da, mûsikînin problem zemininde geniş bir yekûn tutar. Yakın tarihimiz, kökleşmek, ağırlaşmak için eklenen bu nevi geleneklerin aslında hiçbir ağırlığının olmadığı ispatlamıştır. Dünden bugüne miras kalan icat edilmiş geleneklerin durak evferi usulünde olduğu gibi geçmiş yüzyıldan bugüne aynen aktarıldığını görmek de problemin çözümüne ne kadar uzak olduğumuzu göstermektedir. Çünkü TDV İslam Ansiklopedisi gibi referans bir eserin bu mirası (durak evferi) günümüze olduğu gibi taşımış olması, çözüm ihtimalini azaltmıştır. Referans eserlerde tartışılmayan bu bakıyyenin 21. yüzyılda da çözümsüzlük üreteceği açıktır.

Kavramların dikeyde yığınlaşması yerine yoğun sorgulamaların sonucunda gelenekle ilişkisi kurulduktan sonra yatayda geliştirilmesi bugün mûsikînin en önemli ihtiyaçlarından biridir. Batı Müziği Teorisi’nden devşirilen kavramların, makam anlatmadaki yeterliliklerinin yeni kuramsal çalışmalarda sorgulanması ve kavramsal çerçevenin kuramsal çerçeveden önce oluşturulması kuramsal tikanıklığı aşmada faydalı olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Arel, H. S. (1948). Türk Mûsikîsi Nasıl İlerler? *Mûsikî Mecmuası*, 1(1), 3-5.
- Arel, H. S. (1969). Türk Mûsikîsi Ahenk Dersleri. *Mûsikî Mecmuası*(242), 16-18.
- Behar, C. (2005a). *Mûsikîden Müziğe (Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik): Yapı* Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2005b). *Mûsikîden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Cemil, M. (2002). *Tanbûrî Cemil’in Hayatı* (U. Derman Ed.). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ve Ameli Türk Mûskisi* (Vol. II). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.
- Gülay, P. Tökel, Y.İ (2017) "Kadim Tartışmaya Zeyl: Eski Yeninin Nesi Olur?", Tanburi Cemil Bey Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Küre Yayınları, sy:n 29-42
- Hobsbawm, E. R. T. (2005). *Geleneğin İcadı* (M. M. Şahin, Trans.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Kıyak, H. (2017). Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey, İstanbul: Kubbealtı Yayınları
- Kuhn, T. (1991). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (N. Kuyaş, Trans.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sennet, R. (2013). *Zanaatkar* (M. Pakdemir, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Stokes, M. (2011) *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem* (Hira Doğrul, Trans.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Tan, A. (2015). Ney Açkısında Geleneksellik Tartışmaları ve Neyzen Niyazi Sayın Sistemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, III(2), 804-812.
- Tan, A. (2012a). Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişim, Dan: M. Nuri Uygun, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Tan, A. (2012b). 19.Yüzyılda Ney Çalgısına İlave Perde Önerileri ve Hüsameddin Efendi'nin Tarz-ı Cedîdi, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 14 (55), 193-207
- Turan, N. S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Kimliğin Opera Sahnesinde İnşası: Özsoy. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 1-30.