



Akademik Sosyal Arařtırmalar Dergisi
The Journal of Academic Social Science
Yıl: 1, Sayı: 1, Aralık 2013, s. 46-61

Mehmet Can ÖZER¹

**MODERNİZM VE AVRUPALILAŞMA’NIN MAKAMSAL MÜZİĞE
ETKİLERİ VE GÜNÜMÜZ BESTECİLERİNDE YANSIMALARI**

ÖZ

Bu yazı, Türk Müziğinin kökenlerinden başlayıp, gelişim sürecinde onu etkileyen faktörleri irdelleyerek, günümüz sanatının oluşumu ve şekillenmesine yol açabilecek unsurlar ele almaktadır. Osmanlı’da Batılılaşma hareketleri, yeni müziğin toplumsal katmanlardaki etkisinin nedenleri irdelenerek, heterodoks unsurların terki ve resmi ideolojinin sanattan beklentisi araştırılmıştır. Tüm bu süreç sonucunda, günümüz bestecilerinden bazılarının bu etkilenim sonucundaki üretimleri araştırılmış ve yeni müzikteki farklı kullanımları incelenmiştir. Birbirlerinden kopuk yetişen Doğu ve Batı müziği sanatçıların ayrımlarının kökenleri incelenmiş ve gelecekteki sanat için öneriler ortaya konmuştur. Amaçlanan bir diğer nokta ise, özellikle Türkiye’de Batı Müziği eğitimi almış insanlara Türk Müziğinin ve malzemesinin özetini sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziğinin Kökleri, Müzikte Batılılaşma, Ulusallık, Makamsal ve Modal Müzik, Yeni Müzik

**THE EFFECTS OF MODERNISM AND EUROPEANISM ON MAQAM MUSIC
AND REFLECTIONS ON CONTEMPORARY COMPOSERS**

ABSTRACT

This article starts from the origins of Turkish music in the development process by examining the factors that influence it which could lead to the formation of the elements are addressed and shapes the contemporary art. Westernization movements in the Ottoman Empire, the cause of new music and aspects of the social strata effects, abandoning the heterodox elements and the expectations of the official ideology from art were investigated. As a result of all these processes, influences on their works of some of today’s composers have been investigated in the production of new music. Detachedly grown Eastern and Western musicians in Turkey are examined and recommendations are put forward for the future of art . Another intended point is to provide a summary of Turkish music for Western Music educated people.

Keywords: The Roots of Turkish Music , Westernization of Music , Nationalism and Music, Modal and Maqam Music, New Music

¹ Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, info@mehmetcanozer.com

Türk Müziğinin Kökleri

Türk Müziği denince, günümüzde yaşayan birinin aklına sanat ve halk müzikleri gelmesi doğaldır. Bu ayrım Saray ve Çevresi-Sanat Müziği ile Anadolu Halkı-Halk Müziği bağlantılarını da içerir. Birinin diğerini tanımadığı, bağlantısız ve “Türklük”ten uzak olarak addedilen geleneksel müziğimizin kökenlerine dair tarafsız bir araştırma, bizleri tarihin şartlandırmalarından uzak tutarak, farklı anlamamızı sağlayabilir.

Geleneksel müziğimizin köklerine ilişkin farklı görüşler vardır ama ortak payda, çok çeşitli unsurlarla etkileşimin sonucu olduğudur. Orta Asya kültürünün İslam’la tanışması (Arap ve Pers kültürleri), ardından Anadolu’ya gelip buradaki Bizans ve diğer kültürlerle kaynaşması, zengin, doğurgan ve karşılaştığı tüm unsurlarca benimsenmiş bir kültür olmasını sağlamıştır. (Reinhard, Strokes, 2007)

Türk Müziği sözlü geleneğe dayanmaktadır. Sözlü gelenek, halk müziğinin yaratıcılığını ve istikrarını kamçılar. Sözlü gelenek bir anlamda bu değerlerin sosyal kabul edilebilirlik sınırlarını doğal harmanlama ve eleme metotlarıyla belirleme yetisine de sahiptir. (Bohlman, 1988) Sanat müziği ise kabaca bestecisi belli olan ve seçkin fikirlerin doğrultusunda üretilen müzik olarak tanımlanabilir. Osmanlı Kent Müziği’nin başlıca aktarım ve öğrenim yöntemi olan “Meşk’in” (Behar, 1998) büyük oranda sözlü gelenek ve hafıza kültürüne dayanması bu müziğe geleneksel kültür içinde gelişimini tamamlamış bir “halk müziği” karakteri de vermektedir. (Güray, 2006) Günümüzde, “Türk Halk Müziği” ve “Klasik Türk Müziği” kavramları, “bütünleşik bir geleneksel musiki” (Öztürk, 2006) yaklaşımı ile ele alınmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun varlığına kadar, Hıristiyan-Ortodoks-Yunan ve Türk-İslam kültürleri, politik ve ideolojik olarak çekişmekteydi. İmparatorluğun kurulması ardından Yunan-Ortodoks nüfusu, Ermeniler, Yahudiler ve diğer etnik gruplar, ortak müzik kültürüne iştirak ettiler. Bu kültürlerin müzikal işbirliği ve alışverişleri ortak bir dile çözüldü. (Zannos, 1990: 42-59) Bu durumu daha net açıklayabilmek için Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Mahur Beste isimli romanındaki medeniyet tanımına bakacağız;

“...dedelerimizden bana miras kalmış bir Müslümanlık. Bu Müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, İtri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihri o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Frenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır...(Tanpınar, 1990: 109)

..Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammetsin efendim,

Haktan bize sulan-ı müeyyetsin efendim.

Peygambere böyle “efendim” diye ve bu teşrifatla hitap edebilmek için evvela Türkçe konuşur doğmak, sonra bizim Türkçemizin içinde doğmak, bizim teşrifat ve adabımızdan geçmek lazımdır. Ta Asya içlerinden kopacaksın, bir çığ gibi bu sahillere düşeceksin, orada tıpkı bizimki olan bir imparatorluk kuracaksın, bu toprak üstündeki hayatı nizamlayacaksın;

dört asır lüfer, kalkan, barbunya yiyeceksin, badem, gelincik şurubu içeceksin; samur kürklere, beyaz bürümcüklere bürünüp yaşayacaksın; hayat arızalarının üstünde bir vahdanilik fikriyle yaşayacak, onu türbende, caminde, sebilinde bir üslup haline getireceksin; tekkelerin asırlarca Allah’la sevgiliyi birleştirecekler, dini raşe bir zarafet ve nezaket ayinin haline girecek ve sen Peygamber’e hitap için bu dili bulacaksın...”...(Tanpınar, 1990: 111)

Bahsi geçen tüm kültürel etkenler, Türk Müziği kavramının heterodoks yapısını aydınlatmakta ve bizlere kültürel zenginliğimizin nedenlerini ana hatlarıyla betimlemektedir.

“Osmanlı Müzik Kültürü’nün ana unsuru olarak görülebilecek Türk Müziği” kavramı, ne yazık ki son dönemlere kadar hem isim hem de kapsam olarak iyi tanımlanmamış ve anlamlandırılmamış bir kavram olarak göze çarpmaktadır. O yüzden isim verilmesi de teorik olarak ortada olan bu müzikal yapının “İran ve Arap” müziği ile etkileşimlerinden yola çıkılarak anlatımı; geçmişteki müzik geleneklerinin hep bu iki dildeki kaynaklar ile açıklanması ve İslam Müzik Kuramı içinde bu kavramların Osmanlı Müziği’ni etkilediğine inanıldığı gibi iki sebeple yorumlanabilir. (Güray, 2006)

Zamandizinsel olarak ilerlediğimizde, bu adlandırmaların hatta suçlamaların kaynağı olan milliyetçiliğe değinmemiz gerekir. Bilindiği gibi imparatorluklar çok ulusludur, devletler ise milli yapıdadır. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, ülke sınırlarının daraltılması ve milliyetçi harekete destek verilmesine kaçınılmaz olarak bakılabilir.

Osmanlı’nın son zamanlarında, çok geniş anlamları olan İslamcılık ve Osmanlıcılık kimliklerinin, en azından politik arenadaki güvenilirliği kaybolmuştu. Pan-Türkizm fikri yavaş yavaş bir ölümün içindeydi, kaybedilen topraklar geri istenmesinin açıkça reddine rağmen, Misak-ı Milli olarak şekillendi ve 1920’de Mustafa Kemal tarafından açıklandı.

Bernard Lewis, geleneksel Osmanlı-İslam anlayışındaki sadakat ile Avrupa kökenli anayurt, vatanseverlik ve milliyet kavramlarını birbirlerinin zıddı olarak adlandırır. Kemalist rejimin erken dönemlerinin en dikkat çeken özelliklerinden biri, Türk milliyeti’ne ait açık bir tanımın bulunmamasıdır. Mustafa Kemal, “Osmanlı” ve “Müslüman” tabirlerini yavaş yavaş bırakarak, “Türk” ve “Türkçe”yi kullanmıştır, ancak kendisi de Türk milliyetinden ne anladığını açıkça belirtmemiştir. Buradaki iki temel sorun, ülke sınırları dışındaki Türk kökenli insanlarla ilişkiler ve azınlıklardır. Bu durumda gerekli olan, Orta Asya’daki Türklerle hısımlığı aşırı vurgulayacak ve Türk olmayan toplulukları temlik edecek milli kimlik için bir ölçüttü. 1920’lerde bu konuya bazı cevaplar verilmişti, bunlardan biri Halide Edip(Jachke, 1941: 16) tarafından ilk kez kullanılan Anadoluçuluk olmuştu. (Tachau, 1963: 16)

Bir diğer görüş ise Ziya Gökalp tarafından Türkçülüğün Esasları adlı kitabında ortaya konmuştur. Gökalp, milleti, ortak bir dile, dine, ahlaki ve estetik değerlere sahip, aynı terbiyeyi almış bireyler olarak tanımlar (Gökalp, 1923: 15) Bu görüş Anadoluçular için yeterli olmamış, vatan kavramı konusunda ısrar etmişlerdi. Bu iki görüşün uç noktalara taşındığını gören bir grup askeri tıp öğrencisi, 1912 yılında Türk Ocağı’nı kurdular. 1925 yılındaki 2. Yıllık Türk Ocağı toplantısında Hamdullah Suphi şöyle der; “...Politik sınırlar milletleri ayırabilir mi? Ormanda ağaçlar arasına bir duvar ördüğünüzde, kökleri toprak altında birbirlerine dolanmış ağaçlara bu duvarlar ne yapabilir? Tüm Türk Dünyası birleşmenin idrakine varmaktadır...”(Suphi, 1928) Özetle, 1920’lerin Pan-Türkist hareketi resmi olarak tanınmadı. Öte yandan daha tutucu olan

“Anadolu”cu milliyetçilik de kabul görmedi. Bu fikirler, 1930’lu yıllarda resmi bir ideoloji geliştirilmek üzere yeniden ele alındı. (Tachau, 1963)

Ortodoks görüş-resmi ideoloji- geleneksel köy müziğini (Türk Halk Müziği) hakiki milli estetik olarak somutlaştırdı, kent müziğini-klasik geleneğine (Türk Sanat Müziği) “bizim değil” diyerek ve Türk Gençlerinin estetik ihtiyaçlarına uygun olmadığı gerekçeleriyle yok saydı. Türk Müzikologlar, Kemalizm’in buyrukları doğrultusunda, Türk çalgılarını, müzik formlarını ve terimleri, Orta Asya benzerlerine bağladılar. Klasik gelenek, ırksal arılık ideallerine uymayacağı için devre dışı bırakıldı. (O’Connell, 2000: 117-142)

Müzikte bir “Milli Ekol” kurulmasının öncüsü Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1960) olmuştur. Ziya Gökalp’in milli ilkelerine sıkı bir bağlılığı olmasına rağmen, onun Türk Müziği Nazariyatı’na (özellikle de çeyrek tonların analizine) karşı çıkmıştır. Bu milli okulda halk müziği motifleri ve melodileri derlenecek ve ulusal bir müzik diline uyarlanacaktır. Sonrasında ise Gökalp’in teziyle uyumlu bir “pentatonik kuram” geliştirmiştir. (O’Connell, 2000)

Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma Hareketleri

Osmanlı’nın resmi olarak klasik Batı Müziği ile tanışması, Fransız Kralı I. François’nın Kanuni Sultan Süleyman’a bağlılık simgesi olarak yolladığı müzisyenlerin, 1543 yılında sarayda verdikleri konserle başlar. Bu müzik, insanda sakinleştirici ve teslimiyetçi bir ruh hali uyandırdığı için Sultan tarafından reddedilir, müzisyenlerin çalgıları yakılır, kendileri de hiçbir değerli hediyeye layık görülmeden geldikleri ülkelere yollanırlar. Bu ilk tecrübenin olumsuz etkisi, sonraki kuşak hanedanın Batı Müziğine etkisini azaltmamıştır. Zaman içerisinde bazı vezirler, çeşitli kutlamalardan ötürü Avrupa’dan şarkıcılar ve dansçılar getirmiştir. İngiliz Kraliçesi, III. Murad’ın eşine bir org hediye etmiş, ancak saray protokolünde kimsenin padişaha arkasını dönme durumu olmadığı için özel izinle ilk icrası gerçekleşmiştir. (Köksal, 1999: 11-69)

18. Yüzyılın sonlarına doğru tahta çıkan III. Selim (1761-1808), modern reformların ilk uygulayıcısı sayılır ve Türkiye’deki müzisyenlerin hamisi olarak kabul edilir. Şehzadeliğinden beri müzisyen ve çok iyi bir besteci olan Sultan Selim, tahta geçişinden sonra da müzisyenlerle irtibatla olup, onları desteklemiştir. Saltanatı boyunca Türk Müziği tekâmül ve terakkinin zirvesine ulaşmıştır. (Yekta, 1986: 52-53) Müziğin notaya geçirilmesi için Baba Hamparsum Limonciyan’a (1768-1839) pratik bir sistem siparişi vermiş ve majör diziye şüpheli bir şekilde benzeyen “Suzidilara” makamını da icat etmiştir. 1797’de idaresi altındaki İstanbul’da bir İtalyan Operası kurulmuştur. (Signell, 1976:76)

Bir Türk Musikisi aşığı olan II. Mahmut (1785-1839), radikal değişikliklere imza atmıştır. Yeniçeri Ocağı’nı kapatarak ordunun modernizasyonun başlatmış, ardından Mehter Alayı’nı fes etmiş ve yerine Muzika-i Hümayun’u kurmuştur. Bu yapılanma, davet edilen İtalyan besteci ve şef Giuseppe Donizetti (1788-1856) tarafından gerçekleştirilmiştir. Hükümdarlığı sırasında, saray çevresi ve orta sınıftan insanlar piyano dersleri almaya başlamışlardır. Oğlu Abdülmecit (1823-1861) ise piyano dersi alan ilk sultandır. Genel anlamda müziğin iki türünü de sevdiği ve koruduğu bilinir. (Köksal, 1999)

Tarihsel olaylar kendi dönemleri içerisinde anlamlandırılmalıdır. Bugünden geçmişe bakarak yapılanları yargılamak bizleri gerçeklere yaklaştırmaz. Geçen zaman, bize, olayları daha sakin inceleme şansı verebilir. Biz de modernizasyon çabalarının olumlu ve olumsuz etkilerine bu gözle bakacağız. Olumlu olanlar, günümüz Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerinin atılması ve bu fikri sindirebilecek entelektüellerin yetişme koşullarının ortaya çıkmasıdır. Ordu, eğitim, sanat ve bürokraside yapılan pek çok değişiklik, ilerdeki cumhuriyeti adeta işaret etmektedir. Karl Signell, gelişmekte olan ülkeler için modernleşme ve Avrupalılaştırmanın aynı şey olup olmadığını sorgular ve makalenin sonunda ikisinin aynı olmadığına varır. Örnek olarak, trompet, yaylılar ve Beatles'ın Avrupalı, nota kullanma, ücretli konser, radyo ve televizyonun modern örnekler olduğunu ifade eder. (Signell, 1976: 72-102) Modern olmak, çağın gerekliliklerine göre şekillenmek bir tercihtir. Bu tercihi Avrupalıların yoluyla gerçekleştirmek ise seçeneklerden yalnızca biridir. Evrensel olarak kabul gören dogmalar, aslında bize ekonomik sistemlerin dayatmalarıdır yani kapitalist unsurların ihtiyaçları doğrultusundaki şekillenmelerdir.

Olumsuz kısımlardan biri, özelde Mehterhane'nin kapatılması ve takip eden süreçte neredeyse tüm geleneksel heterodoks müziğe getirilen kısıtlamalardır. Lichtenwanger'e göre Türk Askeri Müziği, diğer müziklere kıyasla kökleri yabancı etkenlere kapalı ve Batı müziğine en çok etkisi olan türdür(Lichtenwanger, 1948: 55). Öyle ki, 2 yüzyıl boyunca Avrupa orkestraları ve bandolarında kullanılan vurmali çalgılar ve mehter üflemelilerinin etkisi günümüzde artık tam bir kaynaşım ile sahiplenilmiştir. (Lichtenwanger, 1948: 57)

Bu etkilenim yalnızca müzikle sınırlı değildi kuşkusuz. 18. yüzyılda "Turquerie" modası, Türk şekerlemeleri, tütün, giysileri, saray temalı operalar, biblolar ve süslemeler, hikâye kitapları ile Türk Müziğinden oluşuyordu. Saray kaynaklı entrikalar ve ihanetler, Batı edebiyatında olmayan hassasiyet ve lüksü sağlamıştı. Oryantal kültürün içsel olarak daha tutkulu, atik ve hoşgörülü olduğu varsayılıyordu.(Meyer, 1974) Batılı besteciler de bu modadan etkilenmiştir ancak Türk makam dizilerini ya da melodilerini kullanmak yerine bunların daha sentetik bir üslupta ele alınmasıyla eserler vermişlerdir. Örneğin melodik minör ya da sadece artık ikili aralıkla bu doğulu etkiyi elde etmeye çalışıyorlardı. Bir diğer önemli nokta ise, bu modanın çalgılara yansımaysdı. Bazı piyanolarda "Yeniçeri Pedalı" ya da "Türk Müziği Pedalı" adı verilen, davul, zil ve çelik üçgeni çalmaya yarayan mekanizmalar mevcuttu. Besteciler de bu anımsatmaya yönelik marşlar ve tiyatral kurgusu olan parçalar besteliyorlardı. (Harding, 1931)

Müzikte Ulusallık

Ulusal müzik yalnız bir ulusa özgü değildir. Çeşitli safhalardan geçen toplumların ve buna sıkı sıkıya bağlı bestecilerin üretimleri sonucu oluşan kültürel hazine olarak ele alınabilir. Bu ulusal yapıtlar, başka uluslar için de anlamlı olabilir. Ulusal müzik de tıpkı ulus gibi sürekli değişim ve gelişim içindedir. Gereçlerinin bazıları kabile müzikleri, ayinler, ozan şarkıları olabilir. Bununla beraber yararlı bulduğu her şeyi alır ve kullanır. Halk müziğinden etkilenip ortaya yeni bir ürün çıktığında, bu ürün de zamanla halk müziğini etkiler. (Finkelstein, 1952: 86)

Milliyetçilik, 18. yüzyıl müzik ve kültürel işlerinde hâlihazırda bulunuyordu. Örneğin âlimler kendi anadillerinin yararına, artık Latince yazmayı bırakmışlardı. Avrupa'nın pek çok yerinde İtalyan Operası'na karşı direniş başlamış ve besteciler kendi dillerinde metinleri bestelemeye başlamışlardı. Napolyon'un seferleri milliyetçi hareketi cesaretlendirmiş, zorbalara ve krallara karşı bağımsızlık arayışlarına neden olmuştu. Halk müziklerine duyulan ilgi genelde milliyetçilikle ilişkilendirilir ancak bu yalnızca 19. yüzyıla ait bir eğilim değildir, üstelik de besteciler her zaman kendi milletlerinin müziklerini kullanmamışlardır. Haydn İskoç şarkılarını düzenlemiş, Hırvat melodilerini senfonilerinde kullanmıştır, tıpkı Dvorak'ın Afro-Amerikan ayin müziklerini ya da Hint temalarını "Yeni Dünyadan" senfonisinde kullanması gibi. Bir diğer önemli nokta, müzikal malzeme olarak yalnızca köy halk müziklerinin değil, şehirli halkın da melodilerinin kullanıldığıdır. (Grout, Palisca, 2001: 644-646)

Daha önce Osmanlı İmparatorluğu'nun çok uluslu olduğunu belirtmiştik. Bizim modernizasyonumuz, başkaları tarafından gerçekleştirildiği için öncelikle onların teknikleri ve açtıkları yollar incelenmelidir. Müziğimizde ulusal bilincin doğuşu, askeri kaynaklıdır. Mehterhanenin feshi ve ardından gelen Müzika-i Hümayun, aslında askeri amaçlar için kurulmuş olsa da, sivil müzikler de çalmış, hatta verdiği konserlerle bu yeni müziğin sevilmesine ve yayılmasına önayak olmuştur. Yetişen icracıların yüksek kalitesi, dinleyen yabancıları bile hayret içinde bırakacak kadar yükseldiyse de bestecilik buna koşut ilerlememiştir. Marşlarımızda ilk göze çarpan, melodik yapının zenginliği ve yine armonik-polifonik dokunun yetersizliği olmaktadır. Bu da bizim monodik müzik geleneğimizin doğal getirisi olarak düşünülebilir. (Üngör, 1966: 39)

Osmanlı'da müzisyenlerin durumu, aldıkları payelerle ölçülebilir. Donizetti'nin bestelediği ve ilk milli marşlarımız olarak kabul edilen "Mahmudiye Marşı" 11 yıl ve Mecidiye Marşı (Abdülmecit'in tahta çıkışı nedeniyle yazılan) 22 yıl boyunca, Osmanlı Devletinin milli marşı olarak çalınmıştır. En az süre tahtta kalan (93 gün) V. Murat, Guatelli Paşa ve Augusto Lombardi'den piyano ve bestecilik dersleri almıştır. Günümüze 130 eseri ulaşan V. Murat'ın eserleri, saraydaki günlük yaşantıya ışık tutan isimlere sahiptir. (Malör yahud Bonör, Bugünkü ziyafetin şerefine çıkarılan galop, Hacivad kimdir?) Hocalarında olmayan bir polimelodik-polifonik üslup ve eselerindeki hatasızlık, onun aslında daha iyi hocalarla dünya çapına büyük bir besteci olabileceğinin belirtileri olarak sayılabilir. Olasılıkla, müzik tarihimizde ilk kez bir halk müziğinin (Aydın Havası) armonizasyonunu yapan da odur. (Köksal, 1999: 40)

(Calliso) Guatelli Paşa (1820-1899), Abdülaziz zamanında, İtalyan Operasının şefiydi. Padişah tarafından Mızıka'nın başına atandı ve ölümüne dek burada çalıştı. Vasat bir müzisyen olduğu rivayet edilen Guatelli'nin en önemli etkisi, öğrencilere çalışkanlık ve disiplin aşılması ile gençleri milli melodilerden faydalanmaya yöneltmesidir. Kendisi de milli eserleri çok seslendirmiştir. (Üngör, 1966: 36) Cumhuriyetin kurulması ile tüm bu çabalar, yukarıda açıklamaya çalıştığımız resmi ideolojiyle şekillendirilmeye başlamıştır. Müzikal malzeme olarak temel alınan Anadolu Coğrafyası ezgileri, yine yukarıda belirttiğimiz üzere, "bütünleşik bir musiki" olarak ele alınacağından, onunla ilgili kavramlar da Türk Musikisi nazariyatı ile açıklanacaktır.

Makam ve Mod

Bilindiği üzere, müziğin tarih boyunca pek çok tanımı yapılmıştır. Bu tanımlar ideolojilerden sıyrıldığında, malzeme olarak karşımıza çıkan ses ve zamandır. Besteci ise sesleri zaman boyutunda örgütleyen ve sonuçta estetik bir ifade yakalayabilirse, bir başka deyişle insanlar ortaya çıkan ürüne katılımcı bir tavır sergilerse, yaptığı iş “müzik” olan kişidir. Bestecilerin yaptığı işleri bu bağlamda irdelemek, hem yapılan işi anlamlandırmaya hem de bundan sonra yapılabilecekler üzerine düşünmeye yardımcı olabilir. Konumuza dönersek, kendi coğrafyasının malzemesini Avrupalı tekniklerle harmanlama, yukarıda değindiğimiz gibi Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden beri yapılmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ve sonrasındaki reformlar, daha oturaklı bir sanat anlayışının gelişmesi için çaba sarf etmiş, “milli sanat” görüşü benimsenmiştir. Genç sanatçılar yurtdışına yollanarak yüksek medeniyet seviyesinin yakalanması için gerekenler yapılmıştır. Besteciler, farklı ülkelere gönderildiği için dönüşlerinde yerel malzemenin kullanımına ilişkin farklı görüşler geliştirmiştir. Ne yazık ki ortak bir dil oluşturulamamış, Rus Milli Okulundan benzetmeyle alıntılanan “Türk Beşleri” deyimini yalnızca ilk bestecilerimizin sayısını belirtmekten öteye gidememiştir.

Batı müziği kökenli eğitim alan müzisyenlerin eğitimlerinde ne yazık ki geleneksel müzik eğitimi olmadığından, bazı kavramlar karışmış ya da oturmamıştır. Bu yüzden öncelikle makam ve usul kavramlarını açıklamaya çalışacağız. Türk Musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir. (Karadeniz, 1965: 64) Bu tanımda makama özgü en önemli konulardan biri makamın seyridir. Yani Batı müziğindeki gibi salt ses dizisi makama anlamlandırmaya yetmez. O dizideki seslerin birbirleriyle ilişkisi, ortaya çıkacak çeşniyi değiştireceğinden, makam olarak adlandırılabilmesi için, dizinin icrası sırasında belirleyici olan dizinin kullanım şeklidir. Aynı ses dizisine sahip bazı makamların seyirleri nedeniyle farklı isimler alması bu nedenledir. (Hüseyini - Uşak, Neva - Tahir gibi) Geleneksel müziğimizle ilgili bir diğer önemli nokta ise, notaların sabit olmaması, perde olarak adlandırılan frekans bandının, makamın seyrine göre olması gerekenden daha tiz veya pes kullanılması durumudur. Geleneksel şehir ve köy müziklerimizde doğaçlamanın önemi de burada ortaya çıkmaktadır. Sonuç itibarıyla makam ve makam dizisi aynı değildir.

Usul’ün, Anadolu geleneksel müziklerinde en genel anlamıyla “zaman organizasyonu” sağlayan temel bir kavram olduğu söylenebilir. Pratik düzeyde usul, geleneksel musikin zaman boyutunu düzenlerken, aslında Batılı anlamda ritim, tempo, ölçü ve form kavramlarını içermekte ve bu kavramlara özgü işlevleri yerine getirmektedir. (Öztürk, 2006) Zamanı organize eden “usul” kavramı, bir “ritmik mod” olarak (Hood, 1971), tıpkı makam gibi, farklılaşmaya olanak tanımaktadır. Aynı sesleri benzer bir sıra içinde, ancak farklı sürelerle yeniden üretmek, makamsal müziğin temel unsurlarından biri durumundadır. (Güray, 2006)

Geleneksel müziğimizden yararlanan Rey, Saygun, Alnar, Erkin ve Akses’in eserlerine ilişkin çeşitli tezler, kitaplar ve makaleler bulunduğundan, bu bestecilerin eserlerini incelemeyeceğiz. Makam dizisi kullanımına ilişkin bir genelleme olarak, tüm besteciler, tampere sisteme geçürülmüş, makam fosillerini (Baran, 2007) kullandıkları söylenebilir. Makam dizilerinin karakteristik özellikleri tampere sistemde de ortaya çıkmakta, hedeflenen senteze

ulaşılabilir. Buradaki tek eksiklik, özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında, bestecilerimizin yalnızca geleneksel halk müziğine eğilip, kent müziğini yok saymalarıdır.

Bu çalışmanın sonunda, makam dizilerinden olduğu gibi yararlanan ya da geleneksel çalgılarımız için eser yazan bazı bestecilere bakacağız. Bunun nedeni, öncelikle günümüz bestecilerin eserlerini yayımlayan bir nota basımevi olmadığından, yalnızca kişisel tanışıklık doğrultusunda edinilen notalardır. Şüphesiz ki daha kapsamlı bir çalışma neticesinde ortaya farklı kaynaklar da çıkacaktır. Müzik örneklerinin alanında ilk olma iddiaları yoktur.

“Epiphany II”, Gökçe Altay’ın (1976) koro ve teyp (önceden hazırlanmış elektroakustik müzik) için 2006 yılında yazdığı bir eserdir. 3. Bölümünde sentetik bir makam oluşturulduğu ve bu makamın tüm mikrotonal yapısının dört kanallı teyp desteğiyle net bir şekilde verildiği gözlemlenebilir. Eser üzerinde çalışma aşamasına geçilmeden, solistlere söz konusu makam üzerinde uygulanacak bazı egzersizler verilir ve makamın seyri, tınısını öğretilir. Makam dizisinin esası heksakordal bir yapılanma içerir.(bkz. Nota - 1, eserin girişi) Tüm eser bu yapı içerisinde seyreder. Başka makamlara geçiş olmamakla birlikte, arada makamın izini kaybettiren kısa blok yapılanmalar mevcuttur. (Altay, 2007)

Altay’ın bir diğer eseri, 2005 yılında ud ve teyp için bestelediği “Epiphany I” dir(bkz. Nota - 2. Bu eserde yoğun bir şekilde, mikrotonlarla kromatize edilmiş bir makam oluşumu söz konusudur. Başlangıç olarak kendini duyuran makamlardan biri de Nikriz makamıdır. Eserin temelinde yarı kontrollü doğaçlama fikri yattığından, solo kısımlarda bazı mikroton renklendirmeler icracıya bırakılmıştır. Bu serbesti nedeniyle makam daha da soyutlaşıp sentetikleşebilir. Bazı yerlerde seyir unsurundan ötürü makam daha net algılanır. Bu makam dizisi yerini HÜZZAM ve SABA gibi makamlara bırakır. Başlangıç olarak icracının komaları kavrayabilmesi için giriş sayfasında, Batı tampere sistemine göreceli olarak mikrotonlar konusunda bir fikir verilmeye çalışılmıştır. Makam kullanımında izlenen aralık dizini ise Türk Sanat müziğine göre yapılandırılmıştır. Yani Arap kökenli daha geniş aralıklı (13-14 koma) komalar kullanılmamaktadır. (Altay, 2007)

**MODERNİZM VE AVRUPALILAŞMA'NIN MAKAMSAL MÜZİĞE ETKİLERİ VE
GÜNÜMÜZ BESTECİLERİNDE YANSIMALARI**

Eserlerini inceleyeceğimiz ikinci besteci Sadık Uğraş Durmuş'un (1978) ve "Asla bir daha ve her zaman..." adlı eseridir. Bu eserde ağırlıklı olarak HİCAZ ve SABA makam dizileri kullanılmakta, yer yer oktatonik diziler duyulmaktadır. HİCAZ kökenli dizi (Nota - 3, ölçü: 3/6) Ab, A, C, Db, E melodik olarak gelir ve durgu (Ab yani G#) burada HİCAZ oluşumunu destekler.

(Partitür tınlayan seslere göredir) Nota - 4, Ölçü: 6/8'den itibaren Klarinette SABA makam dizisi tınlamaktadır. Burada makam dizisi soyutlama yapılmadan, olduğu gibi kullanılmıştır. Si karar SABA dizisinin ikinci derecesi pestleştirilmiş ancak dördüncü derece tampere kalmıştır. Kontrbas burada dem tutmaktadır. (Durmuş, 2007)

6

The image shows a page of a musical score for Sadık Uğraş Durmuş's 'Asla bir daha ve her zaman...'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Harp (Hrp.), Piano (Pao.), Guitar (Gtr.), Mezzosoprano (Mezod.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score is in 3/6 time and features a variety of dynamics and articulations. The Flute part starts with a 34-measure rest. The Percussion part includes a Bongo (mid) with mallet Tremolo. The Harp part has dynamics of mp, pp, and ff, and a section marked A-Bb. The Piano part has dynamics of pp and ff. The Guitar part has a 34-measure rest. The Mezzosoprano part has a 34-measure rest. The Violin and Viola parts have dynamics of ff. The Violoncello part has dynamics of pizc. and ff. The Double Bass part has dynamics of ff. The score is written in a standard musical notation with various ornaments and articulations.

Nota - 3 © Sadık Uğraş Durmuş, Bestecinin izni ile kullanılmıştır

60

Fl. *f* *ppp* *f*

Ob. *f* *ppp* *f*

Cl. *f* *pp* *mf* *legatissimo*

Perc. *Vib.* *Trem.* *mp* *ad*

Hp. B-C#-D-Eb *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Puo. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Gtr. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Mand. *mp* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Db. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

vocal *sing in the most comfortable octave*

vocal *sing in the most comfortable octave*

vocal *sing in the most comfortable octave (if possible, one octave higher)*

vocal *sing in the most comfortable octave*

vocal *sing in the most comfortable octave*

vocal *sing in the most comfortable octave*

vocal *pp*

Nota - 4 © Sadık Uğraş Durmuş, Bestecinin izni ile kullanılmıştır

**MODERNİZM VE AVRUPALILAŞMA'NIN MAKAMSAL MÜZİĞE ETKİLERİ VE
GÜNÜMÜZ BESTECİLERİNDE YANSIMALARI**

İnceleyeceğimiz bir diğer eser, besteci Onur Türkmen(1972)'in “Hat” dizisinden kemençe için yazılmış olanıdır. Her biri birer tınısal çalışma olan hat serisinin bu parçasında, kemençe için öngörülen tını bazı çalgısal teknikler ve makam dizilerinden bölümlerle elde edilmiştir. Eserde estetik olarak, hat sanatında görülen “non-ekspresif” üsluba yaklaşma amaçlanmıştır. (Türkmen, 2007) (bkz. Nota – 5)

Türkmen'in diğer eseri “Karşılama”, soprano ve alto kemençe, kanun, ud, viyolonsel ve iki perküsyondan oluşan bir topluluk için yazılmıştır. Eserde genel olarak HÜSEYİNİ makam dizisi kullanılmıştır. Eser kontrpantik olarak yazılmıştır. Batı müziği armonizasyonu söz konusu değildir. Bağımsız hatlarla makamın içerisinden çıkartılmış bir yatay katmanlı doku elde edilmiştir. (bkz. Nota – 6)

**Hat
(Kemençe)**

Onur Türkmen
(2007)

© 2007 Onur Türkmen

Nota - 5 © Onur Türkmen, Bestecinin izni ile kullanılmıştır

KARSILAMA

ONUR TÜRKMEN

The musical score for 'KARSILAMA' is written in 10/8 time. It consists of seven staves. The first three staves (Kemeñçe I, Kamun, and Ud) contain melodic lines. The Kemeñçe I staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Kamun and Ud staves also use treble clefs. The Cello, Percussion I, and Percussion II staves are marked with rests, indicating they are not active in this section of the score.

Nota - 6 © Onur Türkmen, Bestecinin izni ile kullanılmıştır

Son olarak makalenin yazarı Mehmet Can Özer'in(1981) iki eserinden bahsedeceğiz. İlki, “Siyahkalem Dansı”, bağlama ve canlı elektronik ses işlemleri için bestelenmiştir. “Ben Mehmet Siyahkalem, insanların ve cinlerin efendisi” imzası, tarihteki oldukça ilginç bir karakterin, 15.yüzyıl’da yaşadığı tahmin edilen bir Türk ressamınıdır. Eldeki tüm veriler, Siyahkalem’in Orta Asya kökenli, Çin ve Maveraünnehir kültürüne hakim bir gezgin sanatçı olduğu yönündedir. Sanat tarihçilerine göre, o zaman sanatçıların ya da sonrasının da ulaşamadığı bir özgünlükte eserler veren Mehmet Siyahkalem’in yapıtlarının yeniden keşfi 20.yüzyılın başlarına dayanır.(İpşiroğlu, 2004)

“Siyahkalem Dansı”, insan-cin karışımı doğüstü güçlerin tasvirlerinin ilhamıyla bestelenmiştir. Özellikle dans eden figürlerin gerek yüz ifadeleri gerekse vücut şekillerinin yönlendirmesiyle, Orta Asya, Türk ve İslam Kültürlerinin etkileşiminden yola çıkarak bu eser ortaya çıkmıştır. Özel bir çalgı olan Perdesiz Bağlama, canlı elektronik ses işlemleri ile başkalaştırılır, aynı zamanda icracıya da doğaçlama yapacağı yerlerde fikirler verir. Hızlanan müzik coşkun ve ilkel bir dansa dönüşürken elektronik ses işlemleri bağlamayla eşit ağırlıkta

yer almaktadır. Siyahkalem'in düşsel âlemi ve Orta Asya kültürleri tınısal olarak betimlenmeye çalışılmaktadır. Sonuçta ise bu dünyanın bir yansılamadan ibaret oluşu fikriyle, gerçekliğin aranması lirik bir halde ifade edilmeye gayret edilir.

SABA makamı ile açılan eser, icracının kısmen yönlendirmeden tamamen serbest doğaçlamalarına kadar imkân tanır. Orta bölümde Lidyan modu, KARCIĞAR makam dizisine geçişlerle kullanılmış, aynı zamanda geleneksel olmayan tını renkleri ve dizinin seslerinden oluşan akorlar kullanılmıştır. Canlı elektronik ses işlemleri ise, icracıya sanal bir ortak olarak eşzamanlı fikirler vermek amaçlı, besteci tarafından tasarlanmış "Aşure" isimli yazılıma işaret eder. (bkz. Nota – 7)

Nota - 7 © Mehmet Can Özer

"Yansımalar II", flüt ve anlı elektronik ses işlemleri için bestelenmiştir. Bu eserde SABA makam dizisi asıl olarak alınmış ve gerek olduğu gibi gerekse soyutlanarak kullanılmıştır. Flütün elverdiği ölçüde mikrotonlarla icra edilen SABA dizisi, klapet seslerinden (keyclick) de elde edilmiş ve eserin tınısal dünyasında bir başka yansıma olarak kullanılmaya

KAYNAKÇA

- ALTAY, Gökçe, 2007, Kişisel Görüşme
- BARAN, İlhan, 2007, Kişisel Görüşme
- DURMUŞ, Sadık Uğraş, 2007, Kişisel Görüşme
- FINKELSTEIN, Sidney; 2000, Müzik Neyi Anlatır, Kaynak Yayınları
- GÖKALP, Ziya, 1952, Türkçülüğün Esasları, Varlık Yayınları, İstanbul
- GÜRAY, Cenk, 2006, Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi SBE
- HARDING, Rosamond, 1930-1931, Proceedings of the Musical Association, 57th Sess.
- HOOD, Mantle, 1971, The Ethnomusicologist, Ohio Kent State University Press
- İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., 2004, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, Yapı Kredi Yayınları
- JASCHKE, G., 1941, Der Turanismus der Jungtürken, W.I. 23
- KARADENİZ, M. Ekrem, 1965, Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, T.İş Bankası Kültür Yay.
- KÖKSAL, Vedat, 1999, Western Classical Music in the Ottoman Empire, EKO Yayıncılık
- LEWIS, Bernard, 1961, The Emergence of Modern Turkey, New York: Oxford University Press,
- LICHTENWANGER, William, 1948, Bulletin of the American Musicological Society, No. 11/12/13. (Sep.)
- MEYER, Eve R., 1974, Eighteenth-Century Studies, Vol. 7, No. 4. (Summer)
- O'CONNELL, John Morgan, 2000, Yearbook for Traditional Music, Vol. 32.
- PALISCA, Cloude, GROUD, Donald Jay, 2001, History of Western Music, Norton & Copany Inc.,
- REINHARD, Kurt, STROKES, Martin, "Turkish Folk Music", Groove Music Online ed. L.Macy, (Erişim 3 Aralık 2007), <http://www.groovemusic.com>
- SIGNELL, Karl, 1976, Asian Music, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia.
- SUPHİ, Hamdullah, 1928, Dağ Yolu, Ankara
- TACHAU, Frank, 1963, Die Welt des Islams, New Ser., Vol. 8, Issue 3
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1990, Mahur Beste, Dergâh Yayınları, 4. Baskı
- TÜRKMEN, Onur, 2007, Kişisel Görüşme
- ÜNGÖR, Etem, 1966, Türk Marşları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları
- YEKTA, Rauf, 1986, Türk Musikisi, Pan Yayıncılık,
- ZANNOS, Iannis, 1990, Yearbook for Traditional Music, Vol. 22.