



## 1950'LERDEN BUGÜNE TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NASIL DEĞİŞTİ? SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMASI



**Dr. Togay Şenalp<sup>1</sup>**



**Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz Dışiaçık<sup>2</sup>**

### ÖZ

Bu çalışmada, sosyal bilimlerdeki sözlü tarih yöntemi kullanılarak Makamsal Türk Müziğinin değişimi müzikal ölçütlerle tespit edilmeye çalışılmıştır. 1925-1940 yılları arasında doğmuş on sekiz icracı ile Ekim 2008 - Ağustos 2010 arasında yapılan yüz saate yakın görüşme sonucunda dokuz başlık altında değişimin anlaşılabilceği görülmüştür: Klasik fasıl öğrenimi, meşk tekniğinin uygulanması, çalgı ve seste icra teknikleri, usûl hâkimiyeti, makam hâkimiyeti, taksim veya gazel okuyabilme yetisi, nakil zincirinde örnek alınan ustaların tespit edilmesi, üslup ve refâkat. Selma Ersöz, İnci Çayırılı, Serap Mutlu Akbulut, Nesrin Sipahi, Tülün Korman, Tülin Yakarçelik, Yüksel Kip, Süheyla Altmışdört, Alaeddin Yavaşca, Nevzad Atlığ, İhsan Özgen, Ahmet Hatipoğlu, Sadun Aksüt, Nihat Doğu, Kemal Demir, Erol Deran, Cüneyt Kosal, Nurettin Çelik, Mutlu Torun ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşülen kişiler ağırlıklı olarak saz ve ses sanatçısıdır, aralarında besteci ve koro şefi de vardır. 1950'lerden bugüne usûl ve makamların bilinirliğinde büyük bir gerileme olduğu tespit edilmiştir. Fasıl kavramının değiştiği, tek makamda uzun süre müzik yapma alışkanlığının ve ev toplantılarının kaybolduğu görülmüştür. Radyonun müzik naklinde önemli bir meşk aracı olduğu dolayısıyla medyanın büyük bir rol oynadığı anlaşılmıştır. Gazelhanlığın kaybolmaya yüz tuttuğu göze çarpmaktadır. Taksimlerde virtüözitenin arttığı fakat makamsal hâkimiyetin azaldığı görüşü tespit edilmiştir. Görüşülen kişilerin örnek aldığı ve ileri taşımak istedikleri isimler arasında, Münir Nurettin Selçuk ve Tanburî Cemil Bey öne çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** 1) Sözlü tarih 2) Müzikoloji 3) 1950'ler 4) Makam 5) Usûl.

<sup>1</sup> Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, [togaysenalp@gmail.com](mailto:togaysenalp@gmail.com)

<sup>2</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, [dogrusozn@itu.edu.tr](mailto:dogrusozn@itu.edu.tr)



## HOW TURKISH MAQAM MUSIC HAS CHANGED FROM 1950'S ? AN ORAL HISTORY STUDY

### ABSTRACT

We have done 100 hours of interviews with 18 musicians who has born between 1925-1940. From their point of view we have discovered that the musical change on Turkish Maqam Music can be understand by nine key points as “fasil” (repertory), mesk (education by ear), instrument and vocal techniques, maqam, usûl (rhythm), taksim and gazel (improvisation), transmission chain, uslup (style) and refâkat (accompaniment). In this period maqam and rhythm are two essential points who prove the decrease on the transmission of the Turkish Maqam Music. Vocal improvisation has nearly disappeared. On the other hand communication facilities like radio serves for ear training and transmission of old records. It has been understood also that the multiculturalism is the essential characteristic of this maqam style and that western tonal music is a part of this music for 250 years.

It has been discovered that the meaning of the word "fasil" has been changed in this period. When the interviewed people were child the “fasil”s were a performance who were generally one and half an hour and performed in one maqam, consisted from several forms and it was also performed for social reasons in homes. Today in social life it's performed in professional purposes generally in restaurants, it's no more in one maqam and the most of musical forms are forgotten. However maqam coherence and continuity in performance is still important. “Mesk” mean to learn by observing and doing the same. The musicians were learning by listening and keeping in mind the melodies. It has been understood that this music tradition has to be learned still via a master, at less by ear. The musical notes are more and more used but some notes (like segah) are not written exactly. It has been seen that the radio was a common teacher between this musicians. The instruments were nearly same but the meaning of virtuosity is changing. The old musicians were strong on maqam knowledge but weaker than youngs on technical ability on westerner sense of the term. The vocalists were all been influenced by westerner singing style. A big change has happened on rhythmic tradition. The big rhythms (Usûl like 14/8 or 24/8) are not commonly used anymore and the variety of the little (Usûl like 5/8 or 6/8) rhythms has decreased. Several maqams that interviewed people know are not playing commonly today. They think that while doing music the ability of passing from a maqam to another asks a master level on maqams and it's also decreasing. After the singers like Munir Nurettin Selçuk and Bekir Sıtkı Sezgin they think that there is no more vocal improvisation and in the instruments the technique has been improved but the composition on maqam language is weaker. We have discovered the reference musicians for the interviewed musicians are Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, Dede Efendi. The style is changing but there is always a line who link the past and the present.. The interviewed people point us that in this music tradition the style can be understand by the continuity of general style who is Ottoman Style of Maqam Music. A personal style is accepted if he serves this continuity and if it is different from the general style in the same time. They think that the classic style today is threatened by commercial style. The accompaniment understanding between soloist and instrumentalist is important. Traditionally the soloist must be listened and followed every moment by the instrumentalist. The musician has to listen the soloist and must be ready to follow him. The interviewed musicians think that today this point is taken less in consideration.

**Keywords:** 1) Oral History 2) Musicology 3) 1950's 4) Maqam 5) Rhythmic Pattern (usûl)



## GİRİŞ

Bugün kültürün birçok alanında geleneksel değerlerin ve becerilerin kaybolmakta oluşu, aktarılamayışı ya da yeterince yeniden üretilemeyişi, yani kültür zincirindeki zayıflıklar özellikle Doğu Kültüründeki birçok farklı kesimi ve bu bilgilerin uygarlık açısından öneminin farkındaki Batılıları rahatsız etmektedir. Bu bir kesimi değil toplumun tamamını ilgilendiren ve toplumun birbirine uzak kesimlerinden birçok insanın sahiplendiği ya da kaybettiği toplu bir kimlik sorunudur. Aktarılamayan, makamsal müziğimiz olduğu kadar bir bütün olarak kim olduğumuzdur. Modernleşme ve günümüzün teknolojik hayatına uyum gösterme gerekliliği değişimin hızına hız katmakta, kimlikli olarak değişebilmeyi daha zorlu bir süreç haline getirmektedir. Öte yandan araştırma kapsamında makamsal müzikte ilerlemek isteyenler için bu dezavantajın dahi bir fırsata dönüştüğü sadece radyo ile geleneksel alandaki müzikal bilgilerini oluşturabildikleri görüldü. Kimi sanatçıların müzikal birikimlerini sadece dönemin müzik dergileri, plaklar ve radyo ile kazanmış olduklarını bilmek medyanın faydalı yönleri hakkında bir hatırlatma yapmaktadır. Bu çalışmanın yapılmasında da video kayıt teknolojisi kullanılmış ve geleceğe nakille ilgili güvenilir bir arşiv oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sözlü tarih çalışmaları genellikle olmakta olanı tespit ederken onu değiştirmenin yollarını da görünür kılar. Bu çalışma Türk Müziğinin devamlılığı gözetilmek istendiğinde hangi noktalara tutunulacağını ortaya çıkarmaktadır. Türk Makam Müziğinin kimliğini oluşturan önemli özelliklerinden biri makam dünyasında doğu-batı kültürleri arasında sergilediği dengeli duruştur. Bu duruşun sağlanabilmesi için bu müziği kendisi yapan değerlerin ortaya konması gerekmektedir. Pek çok ulus, şarkılarının naklini kulaktan kulağa, babadan oğla, ustadan çırağa aktararak sağlamıştır (Selanik, 1996). Bu da dünyada halen sözlü kültür geleneğiyle müziklerini yaşatıp sonraki nesillere aktarmaya çalışan toplumlarda, ezgilerin unutulabilirliği olasılığını ortaya çıkarmaktadır (Ong, 2003). Bu alandaki Türkiye'deki uzman isimlerden Arzu Öztürkmen "hayat hikayeleri" boyutuna vurgu yapıyor ve geleneğin aktarılmasındaki öneminin altını çiziyor: Sözlü Tarih bilindiği gibi *hayat hikâyeleri* üzerinden geçmiş anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlanıyor. (...) Aile folkloru içinde "gündelik hayat anlatıları" dediğimiz bu tür 1980'lerden beri folklor çalışmaları içinde özellikle geleneğin aktarımı çerçevesinde büyük ilgi gördü ve gelişti (Öztürkmen, 2011:53). Sözlü Tarih biraz da yazılı kaynakların araştırmacılar için yetersiz kaldığı belli tarihsel dönemleri ve dönüşümleri bizzat yaşamış kişilerin kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak araştırılması ve incelenmesiyle başladı. Diğer bir deyişle, sözlü tarih, kendi bilgisini belli temalar etrafında derlenen *yaşam öykülerinden* üretti (Öztürkmen, 2009). Türk Makam Müziği'nin değişimini tespit ederken bu müzikle yaşayan kişilerin yaşam öyküleri ve görüşleri, araştırmaların henüz çok yeni bir konu olduğundan az olduğu bu alanda önemli bir kaynak sağlamış oldu.

Şehirli bir müzik geleneği olan Türk Makam Müziği'nde dahi henüz yazılı kültüre tam olarak geçilmiş olduğu söylenemez. Müzik çevrelerinde bilindiği üzere segâh sesinin önemi büyüktür ve bu ses nota yazımında her an basılmayacak bir ses olmasına rağmen portenin başında durur, müzisyen bu sesi nerde kullanıp kullanmayacağını bugün hala ancak bir ustadan duyarak bilebilir. Bir geçiş döneminde bulunduğu görülmektedir. Bir yandan eski kayıtlar çoğaltılmakta, yayılmakta, eski eserlerin notaları daha da kolay ulaşılır hale gelmekte, eğitim metodları hazırlanmış ve hazırlanmaya devam etmekte, süsleme tekniklerine kadar yazılı olarak analiz edilmekteyken yapılan sözlü tarih görüşmelerinin yoluyla halen birçok inceliğin yazılı kültürümüze geçmemiş olduğu görülmüştür. Sözlü tarih yöntemi bugün kültürümüzün tespit edilip anlaşılması ve ileriye bilinçli



olarak aktarılmasında kritik yere sahip yeni bir tarihsel veri toplama yöntemidir. İleride ayrıntılı işlenecek olan meşkin hala en güvenilir yöntem kabul edilmesi yazılı kültüre geçiş döneminde oluşumuzun göstergesi olarak da kabul edilebilir. Ses ve özellikle video kayıtlarının kültürün ileri taşınmasında hayati bir öneme sahip olduğu görülmektedir.

Görüşülen kişiler ağırlıklı olarak saz ve ses sanatçısıdır. 1925 ve 1945 yılları arasında doğmuş olduklarından özellikle 40'li-50'li yıllardan bugüne olan değişimle ilgili tanıklık sağlamaktadırlar. Özellikle 60'lı yıllardan 90'lı yıllara kadar olan periyot en etkin oldukları dönemdir. Birçoğu görevlerine eğitimci olarak ve hatta ses sanatçısı-sazende olarak devam etmiştir ve etmektedir. En erken doğumlu sanatçılardan Alaeddin Yavaşca ve İhsan Özgen besteci bir yöne de sahiptirler. En gençlerden Mutlu Torun da icracılığın yanında besteci özelliklere de sahiptir. 1920'li yıllarda kültür hayatına giren radyo hemen hemen tüm sanatçıların hayatında hem gelişimleri hem de bazılarının kariyerleri açısından büyük öneme sahiptir. Çalınan sazlar tambur, klasik kemençe, ud, kanun ve kemandır. Kadın sanatçıların arasında profesyonel olarak çalgı çalan yoktur ve neredeyse hepsi ses sanatçısıdır. Sadece Süheyla Altmışdört piyano çalmaktadır. Süheyla Altmışdört, Yüksel Kip ve Nevzat Atlığ koro yöneten sanatçılardır. Gazino hayatında daha çok yer almış ve eğlence kültürünün değişimini bizzat yaşamış sanatçılar Kemal Demir, Nihat Doğu, Cüneyd Kosal, Sadun Aksüt, Tülün Korman ve Nesrin Sipahi'dir. Tülün Korman, Cüneyd Kosal ve Sadun Aksüt aynı anda hem eğlence hayatı, hem yurtdışı konserleri hem de kurumsal müzik hayatında bulunabilmişlerdir. Dönemin ünlü müzisyenleri olan Münir Nurettin Selçuk ve Zeki Müren'i şahsen tanımış beraber müzik yapmış olanlar vardır. Selma Ersöz, İnci Çayırılı ve Tülün Korman'ın tanıklıkları Münir Nurettin Selçuk hakkında bilgilerimizi arttırabilmektedir. Zeki Müren'le ilgili en çok bilgi ve anıya Sadun Aksüt'ten ulaşmak mümkündür. Münir Nurettin Selçuk kendisiyle bizzat çalışmamış müzisyenler üzerinde de önemli bir etkiye ve saygınlığa sahiptir. Önceki kuşaktan Tanburi Cemil Bey özellikle İhsan Özgen, Ahmet Hatipoğlu ve Mutlu Torun'un müzik anlayışlarında önemli bir role sahip olmuştur. Plak ve kaset endüstrisinin ilgili araştırmalarda İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi ve Serap Mutlu Akbulut anılarına başvurulabilir. Nihat Doğu bu endüstriden Türk Makam Müziği dışında kalan Barış Manço, Fikret Kızılok'la da çalışmıştır. Dini müzik formlarında ve toplumda yaşanışı ile ilgili bilgilere Alaeddin Yavaşca ve Ahmet Hatipoğlu tanıklıklarıyla ulaşılabilir. Müzikal yenilik arayışlarında İhsan Özgen ve Mutlu Torunla yapılan görüşmelerin incelenmesi faydalı olacaktır. Tülün Yakarçelik'in geleneksel çizgi dışındaki besteleri seslendirmiş olduğu görüşmelerde fark edilmiştir. Ahmet Hatipoğlu da özellikle Hüseyin Saadetin Arel'in az bilinen eserlerinde dikkat çeken bir hâkimiyete sahiptir. Nurettin Çelik klasik repertuarın eğlence mekânlarında ne zaman ne kadar kullanıldığı konusunda önemli görüşlere sahiptir. Rıza Rit Münir Nurettin Selçuk ile ilgili yapılacak çalışmalarda ve Türk Müziğinin geleceğe taşınmasında görüş sahibi olan bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır.

## 2. BULGULAR

Çalışmanın özgün kaynakçasını oluşturan bilgilerin kaynağı, Ermeni Asıllı Fransız tabiiyetli Türk Müziği kanun sanatçısı Agnes Agopian'un sözlü tarih çalışması arşividir. Kendisi, Hamparsum Limonciyan'dan yüzyıllar sonra ilginç bir benzerlikle bu müziğin kaydedilmesine yönelik hizmette bulunmuştur. Yapılan görüşmeler bu müziğin inceliklerinin tespit edilmesi ve aktarılmasına hizmet etmek üzere analiz edildiğinde dokuz kavramla değişimin ve devamlılığın ölçülebildiği görülmüştür. Bu kavramlar şu şekilde sıralanmıştır: Fasil-Repertuar, Meşk Yöntemi, Çalgı ve İcra





Teknikleri, Usûl Kullanımı, Makam Hakimiyeti, Taksim-Gazel, Nakil Zinciri, Üslup, Refâkat. Saydığımız bu temel kavramlar çerçevesinde değişikliklere değinilecektir. Bu değerlendirmelerden önce en temel konuda değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Temelde farkedilen şu olmuştur ki bu müzik geleneği uzun yıllardır hak ettiği saygıyı görmemiş ve gelişimi yavaşlamış hatta gerilemiştir. Hüseyin Saadettin Arel'in incelenen dönemden birkaç on yıl önce söylediği “Türk Müziğini Türklere karşı müdafaa etmek” sitemi görüşülen kişilerde de açıkça ya da üstü kapalı olarak geçmiştir. Rıza Rit (2008) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Türk Musikisi senelerce Türklere karşı Türkiye’de savaş vermiştir. Benim kanaatim bu... Türk Müziğine memleketimizde bazı kimselerin istihfafla (küçümseme, hor görme, hafife alma) ile bakmaları acı.” (Rit, 2008).

Türk Müziğinin küçümsenmesi, böylece üzerine çalışılmaması, Osmanlı ya da Saray diye isimlendirilerek dışlanması yaşayarak gördüğü Türk Makam Müziği aleyhine olan yaygın tavrılardır.

“Biraz beni müzik adına üzen şu var. Türkiye’de bazı kimseler “Efendim tek sesli musiki... (Böyle konuşan insanları taklit ederek yüzüne bir küçümseme edası yerleştirerek söylüyor.) O, onun asli karakteri. Usûl zenginliği, makam zenginliği, diyez-bemol zenginliği, düşündürücü, ağlatıcı, eğlendirici farklı duygulara hitap eden eserlerin olması... Bir de Osmanlı Musikisi diye bir söyleyiş var. Bu da hatadır. Bakınız 1299’da Osmanlı Devleti kurulmuştur. Osmanlı Devleti kurulmadan evvel İran’ın Urmiye şehrinde Urmiyeli Safiyüddin Türk Musikisine uygun eserler yapmıştır. Osmanlı devrinde Türk Musikisi ileri gitmiştir. Neden Enderunlar var. O devirde musikiyi koruyan icra eden padişahlar var. Öldürmeye geldiklerinde neyle müdafaa etmeye kalkmış kendini. Makam icat etmiş. Bir acı tarafı da Türk Musikisini bir meze gibi görmek, sadece içki sofrasında görmek... İçki sofrasında Türk Musikisi dinlenebilir elbette ama bu müziği bir meze gibi görmek hatalıdır. Münir Bey ilk defa içkisiz sigarasız salonda frak giyerek musikiyi yapmıştır. Bir yanlış da halk ne istiyorsa onu yapmaktır.” (Rit, 2008).

Burada bahsi geçen konu başlıkları Türk Müziğinin bir müdafaası gibidir ve bu müdafaayı görüştüğümüz farklı kişiler yapmayı gerekli görmüştür. Belki de hayatları bu müziği sahiplenmek sonucu bu tartışmaların içine girmek durumunda da kalmıştır. Örneğin Selma Ersöz de bu müziğinin dışlanmasından ve aşağı görülmesinden şikâyetçidir ve bu tavrı sık sık gözlemlediğini belirtmektedir.

“İlkel buluyorlar, Arap müziği, saray müziği diyorlar, tek sesli diyorlar. Bilmiyorum biz niye kendimizi küçümsüyoruz. Hep tenkit, hep alay, goygoycular... Mozart da saraydaymış, hepsinde saray var. Onun olması bir şey ifade etmiyor ki. Sarayı niye küçümsüyorlar anlamıyorum. Arap müziği diyorlar. Ne münasebet! Dede Arap mıydı? Yunan müziği de diyorlar. Birbirimizden etkilenmiş olabiliriz, normal. Bütün memleketler öyle. Yani küçümsemek için bahane arıyorlar. Konservatuarda birbirimize giriyorduk batı müziği yapanlarla. Mesela Suna Kan, Hoca (Münir Nurettin Selçuk) ile epey takışmıştı.” (Ersöz, 2009).

Selma Ersöz, Türk Müziğinin Devlet nazarında üvey evlat olarak görüldüğü ve özellikle Münir Nurettin’in ölümünden sonra toplumda önemini daha fazla kaybettiği görüşünde. Batı müziği ile



bazı makamların buluşturulabileceği görüşünde ve buna karşı değil. Örneğin Saadettin Kaynak'ın “dertliyim” adlı eserinin bu haliyle de senfoni gibi olduğu ve işlenebileceği görüşünde.

İnci Çayırılı, bugünü değerlendirirken müzik kültürümüzün yeterince kişilikli olarak ilerlemediği düşüncesindedir. Gelinek noktayı kültürel açıdan bir yenilgi gibi görüyor. Kendi musikimize saygısızlık yapıldığı görüşünde.

“Değerlerimizi koruyamadığımız için bugüne geldik. Belki de gelmezdik. Osmanlı penceresi Batı'ya açıldı. O pencere genişledi. Bu sentezi inkâr etmek mümkün değil ama bizler de hicaz ninnilerle büyüdük. Bunu da kimse inkâr edemez. Bana kimse kendi musikimize saygısızlığı kabul ettiremez!” (Çayırılı, 2009)

Erol Deran da toplumun kendi kültürünü sahiplenmemesi, kültürel geçmişine saygı duymamasından şikâyetçi.

“Bu son zamanlardaki müzik anlayışının yaşadığım hiçbir devirde olmadığı kadar dejenere olduğunu düşünüyorum. Kendi kültürünü bu kadar anlamamaya çalışan, anlamayan demiyorum anlamamaya çalışan ve kültürüne saygı duymayan bir millet olup çıkmasından korkuyorum. Öyle mi diye düşünüyorum da düşünmek de istemiyorum. Şimdi bizim müziğimiz o kadar zengin o kadar büyük olmasına rağmen şöyle bir dinlemeye çalışırsanız ortada bir müzik yok. Klasik anlamdaki müziğimizin çok daha güzel yerlerde olması lazımdı. Tabii ki devir icabı bir takım şeyler yapılabilir, düşünceler tatbik olabilir, denemek lazım. Her şeyi denemek lazım. Mesele anlayışla ilgili. Siz tanbur çalmazsınız da saksafon çalarsınız, kanun-saksafon ikilisi de olabilir. Bunların hiçbirinle ilgisi yok yani hiç kimsenin böyle bir şeyle uğraştığı yok zaten.” (Deran, 2008).

Sadun Aksüt de üzülüyorum diyerek anlattığı bir bölümde en kötüsünün merakın azalması olduğunu söylemiştir.

“O zaman dinleyicinin merakı vardı şimdi Türk Müziği öğrenmek üzere gelen bir öğrenci merak etmiyor, araştırmıyor.” (Aksüt, 2009).

Batı müziği ile yapılacak karışımların bilinçli, bilgili kimselerce yapıldığı sürece bunun da iyi bir yol olduğu görüşünde. Rıza Rit'in de bu konudaki görüşü aynı doğrultudadır:

“Batı'yı ve Doğu'yu iyi bilen bir kimsenin bu malzemeyi iyi kullanması gerekir. Oraya üç batı sazı iki kanun koydum değil. İki müziği de bilerek kullanacak insanlar lazım. Öyle makamlar var ki çokseslilik yapılır, bazıları yapılamaz. Ama yapılabilenler de o kadar işlenmiş değil.” (Rit, 2008).

Düşüncemize göre en yapılamaz denen makamlarda dahi istendiği zaman çokseslilik adına kısıtlı da olsa yapılacak denemeler vardır ama sorun Erol Deran'ın da belirttiği gibi bu değil gibi görünmektedir. Genel olarak bakılırsa en temeldeki sorun makamsal müziğin sahiplenilmemesi hatta aşağı görülmesidir, dolayısıyla böyle bir kültürel atağın ciddiye alınarak desteklenmemesi ve planlanmamasıdır. Görüşülen müzisyenler bu küçümseyen yaklaşımlardan ortak bir rahatsızlık duyarak yaşamış ve bu müziği icra etmişlerdir. Bu müziği ciddiye almadan tanımak mümkün değildir, zaten makam ve usul zenginliğini kavramak o denli kolay da değildir. Diğer yandan da batı müziğini bugün tanımaya gayret etmemek de bu müziğin bu devirdeki mensuplarına uygun



sayılamaz çünkü bu müzik bir sentez müziğidir. Görüşülen hiçbir müzisyende bu yönde tutucu bir tavır yoktur, öte yandan önemli ve yaygın bir eğilim de yoktur. Temel çalışma ve ilgi alanları Türk Makam Müziği'dir.

Cemil Meriç'in dediği gibi; “ne kendimizi tanıyoruz ne batıyı ve mağlubiyetimiz geniş ölçüde bu gafletin eseri (Meriç, 1985)”. Nesrin Sipahi ile uzun yıllar çalışmış kemanî (1931-2007) Yavuz Özüstün 1990'larda Dergâh dergisinde Türk Müziğinin bugünkü yerini şöyle değerlendirmiştir:

“Türk Musikisi bugün çok daha mütakâmil bir musiki olabilirdi. Eğer ta işin başında, çok ciddi bir Türk Musiki kültürü ile beraber Avrupa musikisi aynı ağırlıkla okutulsaydı bugün Türk Musikisi başka bir musiki olacaktı. Çok iyi hocalarla, çok iyi eğitimle öyle iyi müzisyenler yetiştirirdiniz ki, ama bu müzisyenler kendi memleketlerinin musikisini bilmiyorlar! Bunun sonucu ne olur? İşte bugünkü musiki olur!” (Özüstün, 1990)

Hüseyin Saadettin Arel'in de öngördüğü gelişim ve değişimin temeli bu idi; Türk ve Batı müziğini aynı anda bilmek ve değerlendirmek hatta Batı müziğini kendimize ait bir müzikmişçesine sahiplenmek... Hatta bugünkü iletişim imkânlarıyla sadece Batı değil Dünya Müziklerini tanıyıp onlardan da yararlanmak mümkündür. Görüşmeler bize müzikte henüz bu devrimin yaşanmış ve tamamlanmış olmadığını düşündürmektedir. Daha da önemlisi Arel'in de gözlemlediği dışlanma, hafife almanın geçmemiş olduğu görülmektedir. Aşağıdaki bölümlerde somut olarak hangi açılardan makamsal özellikteki Türk Müziğinin bugüne ve geleceğe azalarak intikâl ettiği madde madde belirtilmiştir.

## 2.1. Fasil-Repertuar Alanında Değişim

Batılı terminolojiyle fasıl kelimesini en yakın olarak “repertuar” kelimesiyle karşılayabiliriz. Makamsal müziğin değişimi konusunda bilgisi olmayan bir kişiye bugün “fasıl” kelimesinden bahsederken yanlış anlaşılmalardan korunmak için kelimenin zaman için uğradığı anlam kaymasına dikkat çekmek gerekir. Bugün genel olarak toplumda “fasıl” kelimesinden anlaşılan sevilen Türk Sanat Müziği parçalarının ardarda söylenmesidir ve genelde eğlence yerlerinde profesyonel müzisyenlerce yapılır ve müşteriler eşlik ederler.

“Şimdi canlı fasıl diyorlar, bir iki kere böyle bir yerlerde şahit oldum, canlı fasıl değil o, öyle bir fasıl, fasıl değil çünkü. 3 tane şarkı, [sadece] şarkı olmaz, fasıl başka şey. Fasil çok başka şey; fasılda bazen birinci besteyi okurlar, bazen ağır semai ile girerler sonra ağır aksaklar sonra aksaklar, devri turan, devrihindi, senginsemai, düyek, aksak, curcuna, şarkılar gider çifte düyekler yani ne biliyim ben sofyon, burda böyle bir şey yok. Böyle rastgele 3-4 tane şarkı okuyorlar.” (Sadun Aksüt, 2010).

Halbuki fasıl kelimesi 50'li yıllarda dahi bambaşka bir anlamda algılanırdı ve dışarıda olduğu kadar evlerde toplanarak gündüz vakti de yapılabilirdi. Başkaları için yapılmasının dışında hem profesyonel hem amatör müzisyenlerin ve sanatla ilgilenenlerin bir araya gelme vesilesi idi. Ayrıca büyük bir form geleneğine işaret etmekteydi. Taksim, peşrev, birinci beste, ikinci beste, ağır semai, yürük semai, aralarda taksimler, şarkılar, türküler, ve saz semaisi sıralamasıyla oluşan form artık icra edilmemekte ve bestelenmemektedir. Fasılların tek makamda yapılması ve bir buçuk saat civarında olması da artık bir alışkanlık olmaktan çıkmıştır. Eski fasıllar da daha 50'li yıllarda hala



meşk yöntemiyle yani hoca ile beraber çalarken ezberleme yoluyla öğrenilmekteydi. Bu müzik 250 yıldır bu şekilde aktarıla gelmiştir (Behar, 2005).

“Emin Hoca (Emin Ongan) hayatımda çok mühim rol oynamıştır benim. Bir kere meşkin en harikasını ondan öğrendiğim gibi hocalığın nasıl olduğunun da bir kısmını ondan aldım. Münir Bey'in (Münir Nurettin Selçuk) baş kemanıydı. Onsuz bir yere gitmezdi. Konserlerin de baş adamıydı. Konservatuar talebesiyim, devamlı meşk yapıyoruz, bir mezuru üç defa falan okuyoruz, ben de tam önünde oturuyorum hocanın, rahmetli. Şimdi düm teka düm tek vuruyorsunuz, bir mezur etti iki mezur, sen oku bi daha vur, sen oku bi daha vur, sen oku bi daha vur... Böyle çalışırdık ama inanın o tarihte geçtiğim bütün bu meşkteki bütün şarkılar ve fasıllar bugün ezberimdedir ama bugün notadan okuduğum hiçbir şarkı ezberimde değil.” (Çayırılı, 2009).

## 2.2. Meşk

Meşk yönteminin en önemli yönü hafızada bıraktığı iz olarak görülmektedir. Bugün nota kullanımında ilerlenmesine devam edilse de bu yöntemin sanatçının gelişimi açısından bırakılmaması gerektiği anlaşılmaktadır. Özellikle bazı seslerin notada net olarak verilememesi meşkin hala en güvenilir yöntem olduğunu göstermektedir. Elbette nota da hafızayı tazelemekte ve birçok eserin kaybolmasını önlemekte, başka müzisyenlerce öğrenilmesini kolaylaştırmaktadır. Meşk konusundaki en ilginç gelişme belki de radyonun bir meşk hocası gibi kullanılmasındadır.

“Radyoda çok şey öğrendim. Defterlerimi, lise defterlerimi falan açsan... Bir taraftan ben radyonun kenarına oturdum. Radyo çıktı, tabii hemen evlerimize alındı. Kucağıma çantamı alırdım, hem ders çalışırdım hem radyoyla şarkı söylerdim. Gelirdi ahbablar, şaşırırlardı “Ya, nasıl oluyor bu?” Ben radyonun yanında ders çalışırdım. Radyodan çok şey öğrendim. O Lemi Atlı'nın şarkıları... O zaman tabii öyle. İşte, Münir Nurettin erişilmez bir şey. Sadi Işılay erişilmez. Onlar radyoda konser verecek diye ilan ederlerdi.” (Altmışdört, 2009).

## 2.3. Çalgı

Görüşülen saz icracılarının çalgılarına göz attığımızda kanun, klasik kemençe, tanbur ve ud öne çıkmaktadır. Geleneksel müziği temsil eden çalgılar anlamında önemli bir değişim gözlenmemiştir. Değişimin konuşulduğu alan ise çalınış stiliyle ilgilidir. Görüşülen kişiler daha genç kuşakların sazlarına daha hakim oldukları fakat makamsal hakimiyet açısından kuvvetli olmadıklarından teknik marifetlerinin ifade açısından etkili olmadığı görüşündedirler. Solistlerin tamamının kısa ya da uzun da olsa Batı şan tekniğinde ders aldıkları ve bunu söyleyiş biçimlerine koydukları görülmüştür. Türk Müziğinde virtüözite kavramı a) makam müziği perdelerini, makam cins ve terkipleri bağlamında şaşmaz bir doğrulukla verebilme becerisi (işitsel/duyumsal yetenek) yanında; b)Avrupa ölçütlerini gözetken ve teknik bakımdan ajilitesi bol, süslü bir icrâyı sazla ifade etme yeteneği (kondisyon/koordinasyon yeteneği) olarak iki bölümde incelenebilir. (Ayangil, 2003). Bu yaklaşımla bakıldığında batılı anlamdaki virtüözite görüştüğümüz müzisyenlerde ikinci planda kalmıştır. Çalgıda hız ve teknik olarak ilerleme yönelimi, Batılılaşma döneminde Şerif Muhittin Targan'la, Tanburi Cemil Bey'le başlamış, yani görüşülen kişilerden önceki kuşaklarda bu konu





ortaya çıkmıştır. Tanburi Cemil Bey gibi bir Tanburi, Şerif Muhittin gibi bir udi, Ahmet Yatman ve Ferid Alnar gibi iki yönden de virtüöz kanuniler yetişmiştir ama genele yayılıp bir standart haline gelmemiştir. Bu “sazını yenme” yani teknik maharet meselesi görüşülen kişilerden sonraki kuşaklarda meyvelerini daha sıklıkla vermiştir fakat bu sefer de geleneksel anlamdaki virtüözite ikinci planda kalmıştır. Kanuni Cüneyt Kosal bazı müzisyenlerin bu müzikteki makamsal ifade becerisinden ziyade önceliğini unuttukları ve teknik başarıya önem verdikleri görüşündedir. Kendi ifadesiyle görelim:

“Şimdiki gençler öyle hızlı çalışıyorlar ki iki dakikada kanunun altını üstüne getiriyorlar fakat işin mutfak tarafında zayıf oldukları için yani makamlara yeterince hâkim olmadıkları için lezzet ve anlam açısından eksik kalıyor.” (Kosal, 2009).

## 2.4. Usûl

Usûl Türk Müziğinin üzerine oturduğu temel ritim yapısı olarak birincil öneme sahiptir. Usûllerin daha sık vuruşlarla zenginleştirilmiş versiyonlarına ise “Velvele” denmektedir. Her müzikte olduğu gibi ritim, müziğin temel yürüyüşünü sağlamaktadır ve uyulması öncelikli öneme sahiptir. 12 zamandan daha uzun yapıdaki usûllere büyük usûller altındakilere küçük usûller denmektedir. Büyük usûllerin kullanım alanı günümüzde sadece eski bestelerle sınırlı gibi görünmektedir. Sadun Aksüt, Togay Şenalp'in büyük usûllerin bugün kullanılıp kullanılmayacağı sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

“Yok bugün büyük usûlde beste yapılmıyor, yapılamaz artık. Yani yapılamazdan kastım niye yapılmasın, yapılır da, dinleyen bulunmaz. Hani bir malı meydana getirirsiniz, bir mal yaparsınız ama satılmaz, alan olmaz. Ve büyük formda, büyük usulde yapacağınız beste de böyledir. Küçük usulde de mesela lenk fahte usulünde yaparsanız besteyi çok güzeldir. Küçük formda yani 10 zamanlı usullere kadar yapılan şarkılar daha kolay kabul edilir. Küçük usûllerde de bir çok farklı usûl vardır, onların da kullanılması iyi olur.” (Aksüt, 2009).

Küçük usûllerde de çeşitliliğin azalma ihtimali vardır. Günümüzde gayet geniş olan küçük usûllerdeki farklı tartımların da yeterince değerlendirilmediği düşünülmektedir. Tempo ya da gider kavramının öneminin altı çizilmiştir. Bir eserin hangi usûlde okunacağı belli ise de o anki şartlara göre farklı bir tempoda okunması ve böylece bir akıcılık sağlanması mümkündür.

## 2.5. Makam

Makam, geleneksel müziğimizin usûlle birlikte en temel iki oluşturanından biridir. Makam müziğimizin sistemleştirilmesi 13. yy müzisyen ve müzik teorisyeni Safiyüddün Abdülmü'min Urmevi'ye ve kendisinden kimi kaynaklara göre 70 kimlerine göre 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâgi'ye dayandırılmaktadır. Onların bilgilerinin de 9. ve 10. yy'larda yaşamış Kindi, Farabi ve İbni Sina ile beslendiği söylenir. Yüzyılları aşan bir devamlılığın olduğu açıktır. Abdülkadir Merâgi'ye atfedilen rast nakış beste'de kullanılan ses aralıkları ve seyir özellikleri ile Tatyos Efendi'nin düyek usûlündeki rast peşrevi'nin benzerliği tam olarak bilinemese de aynı müzik dilini kullandıkları yani makamsal müzik dili kullandıkları söylenebilir. Bir devamlılık vardır ve elbette önemli değişimler de vardır. Eski kaynaklarda makamlarla tedavi geleneği olsa da görüşülen müzisyenlerde bu yönde bir eğilime rastlanmamıştır, gökçisimleri ile makamlar arasında bağlantı



kurma konusu da karşımıza çıkmamıştır. Birçok makamı gençliklerinde öğrendikleri ve bugün aktaracak kişi bulamadıkları görülmüştür. Makamsal Müzik Geleneği adına görüşülen kişilerden en çok albüm yapan İnci Çayırılı ve Nesrin Sipahi'nin okuduğu birçok eser bile tonal müzik mantığı ile bestelenmiş ve plağa alınmıştır. Bu durum ülkemizde geleceğin müziğinin tonal olduğu, makamsal olanın ise geçmişe ait olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Biraz geriye gidip bakıldığında batılılaşmanın getirdiği en zorlu kültürel karşılaşmalardan biri tonal ve makamsal müziğin karşılaşmasıdır denebilir. Guiseppa Donizetti'nin (1788 - 1856) İstanbul'a gelişinde içinden çıkılması gereken mesele müzik sistemi açısından bu idi. Bu mesele hâlâ da müzik çevrelerini zorlamaktadır. Türk Müziği eserlerinin çokseslendirilmesi ya da belli bir makamda çoksesli yeni eser üretilmesi 200 yıldır aşılamamış zorluklar taşısa da denemeye devam edilmektedir. Makamsal müziğin, aslında bugün de popüler-tonal müzikte yaşamaya devam ettiği bu müzik üzerine çalışanlar tarafından bilinmektedir. En popüler ve istikrarlı pop şarkıcılarından Tarkan Tevetoğlu'nun söylediği Sezen Aksu bestesi "Gel gündüzle gece olalım" sözleriyle başlayan şarkı makamsal gelenekte yazılmış Rast bir şarkıdan segâh sesi haricinde farksızdır. Kayahan'ın çok popüler olmuş "Asırlardır yalnızım" şarkısının Hicaz olarak değerlendirilebileceği, Sıla'nın kimi şarkılarının kürdîlihiczakâr olması gibi. Aslında bu kültürde tonal müziğin içinde de makamlar varlığını bir anlamda devam ettirmektedir. Görüşülen kişilerden Selma Ersöz de bu konuya dikkatimizi çekmiştir.

"Bugünkü çocuklarda hep bir alaycılık, kendi kültürleri olan Türk Müziğini beğenmeme görüyorum. Halbuki bakıyorsunuz en sevilen sanatçılardan Kayahan'ın birçok parçası Hicaz." (Ersöz, 2009).

## 2.6. Doğaçlama

Bir müzisyenin ustalığını yansıtabildiği makam müziğine özgü alanlardan biri taksim ve gazeldir. Batılı terminolojiyle konuya yaklaşırsak emprovizasyon ya da solo terimleriyle konuyu karşılayabiliriz. Solo, batı müziğinde emprovize bir şekilde yapıldığı yani irticalen o an bestelendiği gibi önceden de yazılabilmektedir. Hüseyin Saadetin Arel belki de bu yönden ilham alarak nota ile gazel bestelemiştir. Bu kavramlar arasında en önemli benzerlik icranın doğaçlama yapılıyor olduğu durumda mümkündür. En önemli fark ise makamsal akıcılıkla lezzet verebilmesindedir. Batılı anlamda sololar makam müziğinin dilini kullanmazlar bu yüzden bu noktada ayırım oluşur. Doğaçlama süreleri batı müziğinde genellikle enstrümana verilen ölçüyle sınırlıdır, planlı olmanın öncelikli olduğu bu kültürde çoğunlukla hem ritmik hem armonik bir yapıyla desteklenir, akorların kaç ölçü olacağı ve neler olacağı genellikle bellidir. Taksim ve gazelde ise genellikle dem sesi yeterlidir hatta hiç destekleyici ses olmadan daha da sıklıkla yapılır. Bazen batı müziğindeki "Groove" benzeri kendini tekrar eden biraz melodik ama daha çok ritmik bir yürüyen yapı da olabilir. Ritmik taksimlerde bu örnekler bulunabilir. Taksim ve gazelin süresi genellikle icracının seçimine bağlıdır. En önemli özelliği özgünlüğü, bir tür beste oluşudur.

"Bir sanatkârın, mesela bir Münir Nurettin Selçuk'un yarattığı gazel tamamıyla kendi eseridir. Alınıp aynı onun söylediği gibi ezberleyip kullanılamaz, taklit edilemez. Sanata karşı büyük bir ayıp olur bu. Özet olarak anlatmak istediğim şey, gazel ses sanatında kültürüyle, tecrübesiyle, birikimiyle en yüksek seviyede insanların okuyabileceği bir şeydir. Bu da gösteriyor ki Münir Bey'den ( Münir Nurettin Selçuk 1900-1981) sonra öyle bir



gazelhan olmadı artık. Ne oldu, Münir Bey'in "Kalamış"ını okuyup o şarkıdaki gazeli de taklit eden insanlar türedi." (Orhon, 2001).

Gazelleriyle Münir Nurettin Selçuk, taksimleriyle Tanburi Cemil Bey görüşülen tüm sanatçılarda derin izler bırakmıştır.

Güzel bir taksimde makamsal hâkimiyete ek olarak bir bütünü oluşturma, bir kompozisyonun başlangıç ve bitişini bulmaktayız. Taksim, irticalen makamsal bir akıcılıkla beste yapılması olarak ifade edilebilir.

"Cemil Bey'in emprovizasyon dediğimiz yani Türkçe'de de yani Türk müziğinde de taksim dediğimiz, doğaçlama dediğimiz eserlerine baktığımız vakit; adeta bir peşrev gibi başladığıyla bittiği noktanın arasında eksiksiz bir kompozisyon olduğunu görüyoruz. Oradan yalnız çalma dersi değil, kompozisyon fikri nedir, bir makamın özellikleri nedir de öğrenilebilir. Mesela Vecihe Hanım şöyle yapardı: küçük zaman içerisinde taksim yapar ama o zaman içerisinde asaletle adeta bir nazariyat dersi verircesine makamın bütün karakteristik özelliklerini ortaya koyardı." (Deran, 2009).

## 2.7. Nakil zinciri

Araştırmamız kapsamında makamsal müziğimizdeki nakil zincirinin bizi yaklaşık 6-7 kuşak geriye taşıyarak 250 sene kadar bir süre zincirde geri gidilebileceğini göstermektedir. Dede Efendi'den İtri'ye ve oradan Meragi'ye kadar geri gidebilmek bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Nakil içinde gayri Müslim sanatçıların bir bütünün parçası olarak ne kadar vazgeçilmez oldukları, Mevlevihanelerin ve radyo yayıncılığının önemi dikkatimizi çekmektedir. Bu çalışma kapsamında gördüğümüz zincirdeki kilit isimlerin çoğunluğunun Batı müziği mevhumuna sahip oldukları da dikkat çekicidir. Örneğin Tanburi Cemil Bey de Vecihe Daryal da Safiye Ayla da piyano çalmaktadır. Refik Fersan çoksesli koro geleneğinde de eğitim görmüş ve batı formunda da besteler yapmıştır. Hatta Münir Nurettin'in hocası olan Ahmet Efendi ki kendisi zincirde bizi İsmail Dede'ye ulaştıran en önemli kişilerden biridir, babasının öğrencisi ve arkadaşı Rauf Yekta Bey'den Batı müziği teorisini öğrenmekten geri kalmamıştır. Bu da incelediğimiz dönemden geriye ve ileriye bakarken gözümüze çarpan önemli bir kültürlerarası etkileşime dair bir özelliktir. Zincirde incelediğimiz kuşaktan geriye gidiş ağırlıklı olarak Münir Nurettin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, İsmail Dede Efendi ve Tanburi İzak'tan geçmektedir. Görüşülen kişilere en yakın halkada öne çıkan isimler Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Ercüment Batanay, Bekir Sıtkı Sezgin, İzzettin Ökte, Emin Ogan ve Münir Nurettin Selçuk'tur.

## 2.8. Üslup

Üslup hem genel hem şahsi bir özellik taşımaktadır. Geçmişten gelen dil makamsal müzik dili, üslup ise Osmanlı/Türk üslubudur. Üslubun zamanla hâkim kültürler ve duygular açısından farklılıklar gösterdiği tespit edilmiş özellikle incelediğimiz dönemde batılılaşmanın üslubun açıkça söylenmese de temel oluşturanlarından biri olduğu, öte yandan kasvet-hüzün duygusunun daha hâkim olduğu (mehter müziğindeki coşkun ve enerjik duyguların devam etmediği), piyasa üslubu denilen fazla süslemeli hatta deforme eden bir tavrın popülerlik kazandığı buna rağmen klasik üslubun da devam ettirilebildiğine değinilmiştir. Üsluplu bir değişimin bu ses mirasının içselleştirilmesiyle devam edebileceği de ortak bir kanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihayetinde



Nihat Doğu'nun (2010) belirttiği gibi müziğimizde hangi eserin çalındığından daha önemli olan nasıl bir "eda" ile çalındığıdır.

## 2.9. Refâkat

Refâkat etmenin bir sazende için, iyi refâkat edilmenin de solist için ne denli önemli olduğunu görüşmeler doğrultusunda tespit ettik. Araştırmamız sırasında bu alana yönelik sorular daha çok tarihi tespit amacıyla sorulmuştu. Kimlerin kimlere nerede ne zaman çaldığı üzerine olan sorular icracıların müzikal anlamda önemli gördükleri refâkat konusunu bize göstermelerini sağlamıştır. Kaynakça taramasında da öncelikli bir konu olarak karşımıza çıkmamıştır. Ortak görüşler doğrultusunda refâkatin – sazın adeta solist olabileceği özel an ve durumlar hariç- sazendenin hanendeye eşliği anlamına geldiği, bu eşlikte hanendenin güçlü ve emin şekilde sazı peşinden sürüklemesi ve sazendenin de solisti her an dinleyerek hem gider hem ses açısından onu eşzamanlı takip etmesi gerektiği görülmüştür. Sazendenin eserleri mümkünse sözleriyle ezberden takip edebilmesinin, prova yapmanın refâkata olumlu katkı yaptığı tespit edilmiştir. Bu inceliklerden yola çıkarak Batı müziğinde de eşliğin var olduğu fakat bu akıcı ve değişken özelliğin Türk Makam Müziğinde kimliği oluşturan bir öncelik meselesi olduğu söylenebilir.

## Sonuçlar

Görüşmelerde ve incelemelerde öne çıkan en önemli şey makamsal özellikteki Türk Musikisinin son 50 yıl içinde hızla yerini kaybetmesidir. Bir yandan yeni üretimler azalırken, bu müzik yaygın bir üst değer olmaktan çıkmaktadır ve incelikleri de gittikçe daha az bilinir olmuştur. Toplumda sahipleneni azalmış ve saygınlık açısından da kayıplara uğramıştır. Hatta dışlandığı dahi görülmektedir. Tarihsel bir dönem belirtmek gerekirse 1950'ler ve 1960'lar Türk Makam Müziğinin icrası ve naklinde seyrelmenin başladığı dönem olarak somutlaştırılabilir. Klasik kaynak araştırması haricinde bu çalışmada uygulanan sözlü tarih görüşme yöntemi, müziğin icrasındaki birçok ayrıntıyı anlama ve değişimi somut ayrıntılarla görebilme fırsatı vermiştir. Fasıl, Meşk, Çalgı ve Ses, Usûl, Makam, Gazel-Taksim, Nakil Zinciri, Üslup, Refâkat konularının Türk Makam Müziği'nin kimliğini ortaya koymak için yeterli bir bütünlük oluşturduğu tespit edilmiştir. Makamsal bir müzik diyerek karakterini ortaya koyduğumuz bu müzikte makam ve usûl bilgisinin hem müzisyen hem de müzikseverlerde azalması önemli bir duruma işaret eder. Yaklaşık 40 makam adı sayabilmek 50 yıl önce hala çoğu müzisyen için mümkünken bugün bu bilgi usta müzisyenlere özel bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar öncesine geri gittiğimizde makam müziğindeki temel konulardan olan gökcisimleri ile olan ilgi, tedavide kullanımı ise sayılı istisnalar dışında gündemde dahi değildir. 100 yıl önce bir müzisyen için olmazsa olmaz olarak görülen geleneksel fasıl ezberi ve makamsal bütünlükte icrası günümüzde bir uzmanlık konusu olmuştur. Usullerin karmaşık olanlarından gittikçe uzaklaşmıştır, küçük usûllerde de çeşitlilik azalmıştır. Öte yandan hafızadan öğrenme ve çalmanın eğitimdeki yeri azalmışsa da hâlâ önemi bilinmektedir. Refâkat, saz ve solist arasındaki ilişkide önemli bir dengeyi ifade etmektedir ve öneminin unutulmaması gerekmektedir. Öte yandan yaşanan dönemde saz sanatçılarının kimilerindeki öne çıkma isteği ve ihtiyacı, notanın bazı müzisyenlerce solistin yorumundan daha önce görülmesi gibi sebeplerle bu ince refâkat anlayışı da tehlikeye girmiştir. Makamsal akıcılığın yine de halen önemsendiği görülmüştür. Üslupta sadelik tercih edilmekte ve piyasa üslubunun hâkim olmasından endişe edilmektedir. Medyanın eğitimde ve aktarımda önemli rol oynamış olduğu görülmüştür. Öte yandan bugün medyanın içinde makamsal anlayışa üretilmiş yeni eserleri görmek olası değildir. Makamsal müzik geleneğimizin intikâlinde belirgin bir azalma yaşanmıştır. Elbette yeni müzisyenlerin bu mirası bugün ve gelecekte kimliğinin bir parçası olarak





görmesi, iyi değerlendirmesi ve bu çalışmaların insanların ilgi ve saygısına ulaşması her zaman mümkündür ve en temel dileğimizdir.

### Kaynaklar

- Aksüt, Sadun. (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Arel Hüseyin Saadettin. (1969). *Türk Musikisi Kimindir*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ayangil, Ruhi. (2003). “Türkiye’de Kanun Sanatı” başlıklı bildiri sunumu, International Qanun Meeting, Beyrut, Lübnan.
- Behar Cem. (2005). *Musikiden Müziğe, Osmanlı-Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çayırılı, İnci. (2010). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Deran, Erol. (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Doğu, Nihat. (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Ersöz, Selma. (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Meriç, Cemil. (1985) 35. Baskı (2010). *Bu Ülke - Bütün Eserleri 2*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Ong, Walter J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Orhon, Cüneyd. (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, (Yayıma Hazırlayan: Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul.
- Öztürkmen Arzu (2011). *Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim, Edebiyatın Omzundaki Anlam: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öztürkmen Arzu & Joanna Bornat, (2009). *Oral History, Encyclopedia of Women’s Folklore and Folklife*, Greenwood Publishing Group.
- Rit, Rıza. (2008). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Kosal, Cüneyt. (2009). *Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları*.
- Selanik, Cavidan. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Ankara