



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE
KLASİK TÜRK MÜZİĞİ İCRACILIĞININ
TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Süleyman Barış DEMİRDİREK

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU

DOKTORA TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

EYLÜL - 2022



**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE KLASİK
TÜRK MÜZİĞİ İCRACILIĞININ TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Süleyman Barış DEMİRDİREK

DOKTORA TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

EYLÜL 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Süleyman Barış DEMİRDİREK

08.09.2022

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE KLASİK TÜRK MÜZİĞİ
İCRACILIĞININ TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ
(Doktora Tezi)

Süleyman Barış DEMİRDİREK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Eylül 2022

ÖZET

Klasik Türk Müziği'nin içerisinde var olduğu, geliştiği Osmanlı medeniyeti özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren hızlı bir modernleşme sürecinin içerisinde girmiş, bu modernleşme süreci Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından Türkiye Cumhuriyeti ile de devam etmiştir. Yaşanan bu süreç elbette toplumsal değişimlerin de yaşanmasına yol açmıştır. Toplum, 20. Yüzyılda küreselleşme, teknolojik faktörler etkisiyle ve dünyayla uyum sağlama sürecinde mevcut geleneklerini değiştirirken, toplumun kültürel alışkanlıkları da bu süreçle birlikte değişimlere uğramıştır. Türk toplumunun bu değişimleriyle birlikte değişime uğrayan en önemli kültürel alışkanlıklardan birisi de bu coğrafyada yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren Klasik Türk Müziği olmuştur. Klasik Türk Müziği'nin toplumla olan ilişkisinin değişimi çerçevesinde Klasik Türk Müziği icracısının da toplumdaki eylem yükümlülükleri değişime uğramıştır. Mevcut bu çalışmada, mezkur değişimler çerçevesinde, Klasik Türk Müziği icracısının eylem yükümlülüklerinin yekünü olan toplumsal rolü erken Cumhuriyet sonrası dönemden günümüze değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, Klasik Türk Müziği icracılarının edindikleri roller, rol çatışmaları ve bu çerçevede icracının eylemi olan icrasının normlarının süreç içerisindeki değişiminin çalışmada ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışma, 20. yüzyıldaki modernleşme süreci içerisinde Klasik Türk icrası ve icracısını farklı bir perspektifle ele alması, icra özelliklerini ve farklarını ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmış, doküman incelemesi, literatür taraması ve arşiv taraması veri toplama tekniklerinden faydalanılmıştır. Çalışmanın evrenini erken Cumhuriyet sonrası dönemden günümüze Klasik Türk Müziği icracılığı oluşturmaktadır. Çalışmada, Klasik Türk Müziği icracısının çeşitlenen rol kümesi içerisinde değişim gösteren rolünün eyleme, yani icrasına yansımalarını en iyi ifade edilebileceği düşünülerek, aynı icracının yıllar içerisinde yapmış olduğu aynı eserin farklı yorumlarına ulaşılabilmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla örneklem olarak da seçkisi olmayan örneklem türlerinden amaçlı örneklem kullanılarak çalışmanın ikinci alt probleminde kullanılacak örnekler belirlenmiştir. Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayan ve 20. yüzyıla devam eden süreç içerisinde modernleşme etkileriyle çeşitlendiği, mevcut rollerinin bu modernleşme etkileriyle geleneksel düzenin dışına çıkarak değişimler gösterdiği ve bu değişimlerin özellikle icra pratiklerinde çeşitlilikler oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bilim Kodu : 40101

Anahtar Kelimeler : Klasik Türk Müziği, toplumsal rol, modernleşme, Türk Müziği icrası, Türk Müziği icracılığı, erken Cumhuriyet dönemi

Sayfa Adedi : 209

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU

EVALUATING THE SOCIAL ROLE OF TURKISH CLASSICAL MUSIC PERFORMER
FROM THE ERA AFTER THE REPUBLIC TO TODAY

(Ph.D Thesis)

Süleyman Barış DEMİRDİREK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

September 2022

ABSTRACT

Ottoman civilization, Classical Turkish Music existed and developed in it, especially had entered a rapid modernization process at the beginning of 19. century and this modernization process continued with the Turkish Republic after the destruction of the Ottoman. Certainly, this process has also led to social changes. In the 20th. century, when society was changing its habits, with the influence of globalization and technological developments in the process of integration with the world, its cultural habits have also changed with this process. One of the habits that changed with society is Turkish Classical Music which existed in this geography for centuries. Within the framework of changing Turkish Classical Music's relationship with society, the action obligations of Classical Turkish Music's performers have changed. In this research, within the framework of the aforementioned changes, the social role of Classical Turkish Music performers, being a total of action obligations, was evaluated from the era after the early republic to today. In this direction, in this study, it is aimed to reveal Turkish Classical Music performers' roles acquired, role conflicts, and within this framework, changes in their norms being the action of performing in the process. This work is important in terms of revealing performing specialties and differences Turkish Classical Music performers and performances and handling Turkish Classical Music performers from a different perspective. In this research, qualitative research method and general survey model, document review, literature search, and archive search data collection techniques were used. Classical Turkish Music Performer from the era after the early republic to today early constitutes the population of this study. In the work, it was aimed to reach different interpretations of the same works from the same performer, because it is thought that this sample could express practices best, in other words, the diversified performs, of Classical Turkish Music's performer's diversified role set changed in time. With this purpose, as a sample, purposeful sampling as one of the sampling types without selection was used and samples used in the second sub-problem were determined. It was concluded that the Turkish Classical Music performer's role cluster has changed under the influence of modernization, its existing roles have changed under the influence of this modernization and these changes especially have made variations in performance practices.

Science Code : 40101
Key Words : Turkish Classical Music, social role, modernization, Turkish Music performing, Turkish Music performer, early republican period activities
Page Number : 209
Supervisor : Assoc. Prof. Vasfi HATİPOĞLU

TEŞEKKÜR

Tanıştığım günden bu zamana bana her konuda destek olan, lisans hayatıma dokunarak beni akademiye yönlendiren, sürecin başından bugüne kadar hiçbir konuda desteğini esirgemeyen, bilgisiyle, ilgisiyle, sabrıyla, alçak gönüllülüğüyle, iyiliğiyle, insanlığıyla bana yol gösteren, çalışmanın her anında değerli vaktini ayırarak, çalışmanın en ince ayrıntısına kadar ilgilenen değerli hocam, kıymetli ağabeyim Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU'na,

Tez izleme komiteleri boyunca değerli görüş ve önerilerini esirgemeyen, elinizdeki teze anlamlı ve önemli katkılarda bulunan değerli hocalarım, Prof. Dr. Cenk GÜRAY ve Doç. Dr. Selçuk ÖZTÜRK'e, tez savunmamda değerli bilgilerini benimle paylaşan Doç. Beste ESEN BİÇER ve Doç. Dr. Mehmet AKPINAR'a,

Tezin yazım aşamasında her daim yardımlarını sunan kıymetli dostum, meslektaşım Arş. Gör. Gülnihal ÜNAL'a, değerli ağabeyim Arş. Gör. Hüseyin Cem ESEN'e, değerli hocam ve ağabeyim Öğr. Gör. Emrah TUNCEL'e,

Arşivlerini benimle paylaşan kıymetli müzik insanları Yılmaz PAKALINLAR'a, Tahir AYDOĞDU'ya, Özgen GÜRBÜZ'e, Fikret KARAKAYA'ya ve Doğan DİKMEN'e,

Ve hayatımın her anında benim yanımda olan, varlığımı borçlu olduğum canım annem Fadime DEMİRDİREK ve babam Mehmet DEMİRDİREK'e en derin minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Süleyman Barış DEMİRDİREK

08.09.2022

Ankara

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	13
2.1. Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri.....	13
2.2. Yüksek Lisans Tezleri	15
2.3. Makale ve Bildiriler.....	17
3. YÖNTEM.....	21
3.1. Araştırmanın Modeli	21
3.2. Evren ve Örneklem.....	21
3.3. Veri Toplama Teknikleri	23
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	23
4. KURAMSAL ÇERÇEVE	27
5. BULGULAR VE YORUMLAR.....	29
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	29
5.1.1. Osmanlı’da Eğitim ve Kültürel Altyapı Bağlamında Klasik Türk Müziği İcracısının Toplumsal Rolü.....	31
5.1.1.1. Meşk sürecinde icracının eğitmen rolü.....	34
5.1.1.2. Osmanlı’da Klasik Türk Müziği icracısının salt toplumsal rolü	37

	Sayfa
5.1.1.3. Modernleşme sürecinde icracının değişen toplumsal rolü	40
5.1.1.4. Klasik Türk Müziği'nde modernleşmenin getirileri: yeni bir rol "şeflik"	42
5.1.1.5. Osmanlı'da kurumsallaşma ekseninde icracının eğitmen rolü	45
5.1.1.6. Kuruluş Dönemi'nde Klasik Türk Müziği icrası ve icracılığı	47
5.1.1.7. Batı Müziği politikaları ekseninde Klasik Türk Müziği...	48
5.1.2. Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Muhafazası	51
5.1.2.1. Türkiye'de müziğin değişimi ve toplumsal algı	55
5.1.2.2. Melez bir müzik türü: Anadolu Rock	61
5.1.2.3. Türkiye'de Arabesk'in Klasik Türk Müziği icracısıyla etkileşimleri	64
5.1.3. Değişimin Paralelinde Muhafazakar Tutum ve Klasik Türk Müziği İracısının Rolü	66
5.1.3.1. Radyo, Klasik Türk Müziği ve icracısının yeni statü ve rolleri	67
5.1.3.2. Radyo Haricindeki Klasik Türk Müziği icra alanları	78
5.1.3.3. Yeni toplumsal müzik algısı ve Klasik Türk Müziği icracısının gelişen rol kümesi ve rol çatışmaları	80
5.1.3.4. Televizyon ve Klasik Türk Müziği icracısı	91
5.1.4. Klasik Türk Müziği ve Profesyonelleşme	97
5.1.5. Klasik Türk Müziği'nde Akademik Çerçevenin Oluşumu ve Klasik Türk Müziği İracısının Bu Süreçteki Rolü	103
5.1.6. Klasik Türk Müziği ve Dinleyici Tipleri	106
5.1.7. Klasik Türk Müziğinde Kadın İracı Figürü Üzerine	110
5.1.8. 21. Yüzyılda Klasik Türk Müziği İracısının Toplumsal Rolü Üzerine	114
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	117

5.2.1. Toplumsal Beğeni Değişimleri Çerçevesinde Zeki Müren “N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok” İcrasının Tahlili	123
5.2.2. Muhafazakar Rol’ün İcra Üslubuna Yansımaları Çerçevesinde Alaeddin Yavaşca’nın “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” İcrasının Tahlili	155
6. TARTIŞMA VE SONUÇ	177
KAYNAKÇA.....	187
EKLER.....	197
EK-1. Zeki Müren’in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası	197
EK-2. Alaeddin Yavaşca’nın Beklerim Her Gün Bu Sahillerde adlı eserin 1960~ Yılı Radyo, 2010 Yılı Televizyon Konseri İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası	204
ÖZGEÇMİŞ	209

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. Örneklem Çizelgesi.....	22
Çizelge 5.1. Ankara ve İstanbul Radyoları Yayınlarında Müzik Yayınları Dağılımı.	75
Çizelge 5.2. Yıllara Göre TRT Ekranlarındaki Müzik Yayınları Dağılımı.	93
Çizelge 5.3. 1955-1963 Yılları Arası Radyo İcrası Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar.....	142
Çizelge 5.4. 1968 Yılı İcrası Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar	143
Çizelge 5.5. 1980 Yılı İcrası Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar	144
Çizelge 5.6. 1960 yılı radyo icrası tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerde asıl tartımlar ve süsleme olarak kullandığı tartımlar.....	163
Çizelge 5.7. 2010 yılı televizyon konseri icrası tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerde asıl tartımlar ve süsleme olarak kullandığı tartımlar	164

KISALTMALAR

Kısaltmalar

Akt.
B.E.M.
B.S.M.
Bkz.
Böl.
c.
Çev.
D.H.M.
Ed.
Gliss
H.M.
Haz.
İTÜ
K.Ç.Ç.M.
K.T.M.
M.E.P.
M.Y.T.
M.Y.T.S.
NATO
No.
s.
S.T. Vib.
sy.
T.C.
t.y.
T.Y.S.
T.Y.T.S.
TDV
TRT
vb.
Vib.
vs.
Y.Gliss./Y. Gl.
Y.T. Vib.
Yay.
Yay. Haz.
yy

Açıklamalar

Aktaran
Batı Eğlence Müziği
Batı Sanat Müziği
Bakınız
Bölüm
Cilt
Çeviren
Diğer Hafif Müzikler
Editör
Glissando
Halk Müziği
Hazırlayan
İstanbul Teknik Üniversitesi
Klasik Çok Sesli Müzikler
Klasik Türk Müziği
Müzikli Eğlence Programları
Müzik Yayınları Toplamı
Müzik Yayınlarının Toplam Süresi
North Atlantic Treaty Organization
Numara
Sayfa
Sık Titreşimli Vibrato
Sayı
Türkiye Cumhuriyeti
Tarih yok
Toplam Yayın Süresi
Tüm Yayınların Toplam Süresi
Türkiye Diyanet Vakfı
Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Ve benzeri
Vibrato
Vesaire
Yoğun Glissando
Yavaş Titreşimli Vibrato
Yayınları
Yayına Hazırlayan
Yüzyıl

1. GİRİŞ

Müzik, günümüzde evrensel bir vazgeçilmez olmuş, sanatsal değerinin yanı sıra üretimi ve tüketimi ile bir ürün olarak da toplumun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Müziğin toplumdaki mevcut konumu oluşurken bu iki olgu arasındaki etkileşimli süreç önem arz etmektedir. Müziğin toplumu etkilediği gibi toplumun sahip olduğu birçok kültürel etken, dolayısıyla toplumun kendisi de müziği etkilemiştir. Ortak bir kültürün paydası etrafında birleşen ve özgün bir grup olarak nitelendirilen toplum (Marshall, 1999: 732), aynı zamanda kültürün bileşenlerinin farklılaşmasıyla birbirinden ayrılır. Bu farklılaşma ayrı coğrafyalarda yaşayan birçok toplumun tek bir müzik yerine çeşitli öğeler içeren çeşitli müzikler oluşturmaya, oluşumuna katkı yapmasına sebep olmuştur. Klasik Türk Müziği de birçok coğrafyanın müziği gibi kendisini oluşturan dinamikler ile özgün bir yapıya sahiptir.

Her müzik gibi Klasik Türk Müziği'ni de var eden en önemli unsur elbette icracı faktörüdür. Sanatçı olmadan sanatın olamayacağı aşikardır. Klasik Türk Müziği ile toplumu ilişkilendirirken değinilmesi gereken birçok noktadan söz edilebilir. Bunlar Klasik Türk Müziği icracısının, toplumun kendine bakış açısıyla, topluma kazandırdıklarıyla, toplumun müziğe bakış açısıyla, toplumdaki eğitim, kültür, gelenek, dini inanç yapısıyla ve çeşitliliğiyle, yönetim yapısıyla, toplumdaki tabaka ve sınıf anlayışıyla, toplumun refah düzeyiyle, toplumun çalışma ve ekonomik yaşam düzeniyle, müziği kullanım dinamikleriyle, toplumun eğlence anlayışıyla, toplumun gelişmişlik düzeyiyle, toplumun cinsiyet anlayışıyla bu anlayışlara kendi içerisinde hangi görevleri yüklemiş olduğuyla ve de toplumun yaşadığı büyük dönüşüm ve değişikliklerle her toplumda kendine ait bir rol ve statü edineceği mutlaklıdır. Bir toplumsal rolün-statünün oluşumu o rolün toplumdan beklentisi ve toplumun ondan beklentisi çerçevesinde oluşmaktadır (Linton, 1936: 114). Anlaşıldığı üzere Klasik Türk Müziği icracısının toplumda edineceği rol ve statü de toplumla karşılıklı etkileşim çerçevesinde gelişmiştir.

Toplumsal rol, belirli statü ya da konumlara atfedilen beklentileri ve bu tür beklentilerin gerçekleşip gerçekleşmeme durumunu ortaya koyar (Marshall, 1999: 624). Her meslek grubunun ya da toplumun bir parçası olan her vasfın toplumda bir rol ve statü karşılığı vardır. Toplumsal statü ve rol arasında etken ve edilgenlik farkı vardır. Toplumsal rol kişinin hak ve ödevleri anlamına gelirken, statü bunların toplamı

ve kişinin toplumdaki yeridir (Linton, 1936: 114-115). Bu rol ve statü karşılığında toplumun kişiden beklentileri oluşur ve bu beklentiler çoğu zaman kişinin hareket biçimini/kalıplarını belirler, nasıl davranacağına karar verir ve onu sınırlar. Bundan dolayı aynı titre, statüye, role sahip kişilerin eylem biçimleri benzerlik gösterir ve davranış kalıpları oluşur. Toplumun sürekliliğini sağlayabilmesi, toplumsal sistemin doğru hareket edebilmesi için toplumu oluşturan bireylerin toplumun geri kalanı tarafından beklenen normlara uymaları ve bu çerçevede hareket (eylemde bulunma) etmeleri beklenir.

Sosyolojik bir terim olan norm uzun süredir bu alanda kullanılsa da farklı görüşler türetilmiş ve üzerinde kesin bir görüş birliğine ulaşılamamıştır (Robert B. & Cialdini, 1991: 202). Ancak tanım olarak normlar resmi statülere sahip olmasa da kültürel açıdan uygun ve arzu edilen davranış beklentileridir (Marshall, 1999: 533). Toplumsal sistemin başlangıç noktası olan eylem, karşılıklı olup bir etkileşim durumudur. Bu etkileşimde toplumun üyesi olan her bir birey kendi rolünü yerine getirir ve sistem içerisinde aktör olan birey de kendi rolü çerçevesinde, başkalarıyla ilişkisi içinde ele alınır (Ceylan, 2011: 92).

Müzikoloji ve estetik teori daha ziyade kültürel ürün ve değerler üzerine yoğunlaşırken, müzik ve sosyoloji ilişkisi temel olarak insan ve toplumsal süreçle ilgilenmektedir (Kaplan, 1952: 5). Ancak bu söylemin, müzik ve sosyoloji ilişkisinin kültürle ürünler ve değerlerden beslenmeyeceği anlamına gelmediği ifade edilmelidir. Müzik olgusunun, sosyolojik bir inceleme olarak toplumla ilişkileri ele alındığında, toplumla bulunduğu noktanın müziğin teorisi, bestesi, güftesi, düzenlemeleri gibi teknik kısımları değil icra olduğu görülmektedir. Toplumda müzisyenin başlangıç noktası olan eylem icradır, müzisyenin varlığı icrada somut hale gelerek toplumla buluşmaktadır. Klasik Türk Müziği'nin de toplumsal değerini, niteliğini bir başka deyişle rolünü ve statüsünü bulacağımız nokta, bahsi geçen başlıklardan ziyade icradır dolayısıyla "icracıdır". Roller ve bu rollerin gerektirdiği eylem rol sahibi ve toplum arasındaki karşılıklı ilişki ile oluşur. Rolün tanımı ise basitçe bireyin belli şartlar altında muhtemel davranışlarıdır ve rol aslında toplumsal normlara uymaktır (Ceylan, 2011: 99-101). Türk toplumu da kültürel bir ögesi olan Klasik Türk Müziği'yle karşılıklı ilişkiler içerisinde icracının eylem biçimi olan icranın arzu edilen, "uygun", "kabul gören" biçimini, farklı üsluplar altında "normatif" hallerini oluşturmuştur. Bir

diğer deyişle Klasik Türk Müziği icracısının hangi şartlar altında nasıl davranacağı, dolayısıyla davranış biçimi olan icrasını ne şekilde ortaya koyacağı zaman içerisinde toplum ve Klasik Türk Müziği ilişkisiyle ortaya konulduğundan söz edilebilir. Klasik Türk Müziği icracısının kendisi için oluşan roller çerçevesinde icrasını da nasıl sergileyeceği, nasıl bir icra ya da icralar yapacağı, farklı toplumsal koşullara göre icrasında hangi değişikliklere gideceği de toplumsal değişimler çerçevesinde belirlendiği anlaşılmaktadır. İracının toplumsal rolünü ortaya koyarken Klasik Türk Müziği'nin de rolünü ve statüsünü birçok etkenle birlikte incelemek ve birçok açıdan incelemek gerekmektedir. Böylece Klasik Türk Müziği icracısının hem toplumsal rol kümesi hem de süreç içerisinde oluşan “normatif” icraları ortaya çıkarılabilir.

Klasik Türk Müziği icracısı, tarihsel olarak rol-statü değişim ve dönüşümleri yaşamış, bu değişim ve dönüşümler neticesinde toplumsal rolü-statüsü gelişmiş, değişmiş, çeşitlenmiştir. Değişim ve dönüşümler yaşayan Klasik Türk Müziği icracısının statü ve rolü netice olarak toplumun icracıdan beklediği normları etkilemiş, diğer toplumsal normlarla birlikte icracının toplumsal temsil, davranış biçimi olan icra biçimi dahil olmak üzere normlarında sınırlayıcılığı ve belirleyiciliği olmuştur. Bu toplumsal değişimler ve dönüşümler Klasik Türk Müziği icracısının sadece bir icracı rolünde değil, takip eden konularda da anlatıldığı üzere erken Cumhuriyet dönemi itibarıyla Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde yaşanan gelişmeler ve 20. yüzyılın diğer gelişmeleri ekseninde Klasik Türk Müziği'nin muhafazasında, kurumsallaşmasında, eğitiminde, akademikleşme süreci vb. gibi birçok konuda roller edinmesine sebep olmuştur. Klasik Türk Müziği ve icracısının rol-statü gelişimini, değişimini ve mevcut durumunu saptamak için bu müziğin geliştiği coğrafya olan “Anadolu'dan” başlayarak günümüze kadar toplumda, müziğe icrası, teorisi, bestesi ile katkı sunan herkesten “müzisyenden ve icracıdan” başlayarak süreç ele alınmalıdır.

“Anadolu”, köklerini Eski Mezopotamya, Eski Mısır ve Antik Yunan'dan alarak Ortaçağ İslam dünyasına aktarılan makamsal müziğin (Güray, 2012: 9-10) temelinde Klasik Türk Müziği'nin yetiştiği çok kültürlü bir coğrafyadır. Makamsal müzik aktarımı ise Aristoteles'in öğrencisi olan Tarentumlu Aristoxenus'un Elementa Harmonica'sı, Euclid'in olduğu düşünülen Sectio Canonis Batlamyus'un Harmonica'sı, Pythagoras'ın düşünceleri (Güray, 2012: 9), daha sonra İbni Sina, Farabi gibi dönemin alimlerinin yapılandığı kuram ile yapılmıştır. Daha sonra

Safiyüddün Urmevi'nin bilimsel yaklaşım içeren çalışmaları Klasik Türk Müziği ile ilgili bilgilerin bir sistem etrafında ilk defa toplandığı çalışmalar olarak şekillenmiştir. Osmanlı'ya kadar olan bu bilgilerden çıkarımla, Klasik Türk Müziği'nin temellerini oluşturan icracılar ve kuramcılarının arasında çokça alimin olduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlı toplumunda hem verilen nazari eserler hem besteler hem de icracılar açısından musikişinaslar çeşitlilik göstermekteydi. Padişahlardan, devletin yönetim kademelerine, sultanlardan, cariyelere, askerlere, tarikatlara, bilim insanlarına, kırsal kesimin ve şehrin insanlarına, entelektüellerden okuma yazma bilmeyenlere kadar birçok kişi Osmanlı müzik çerçevesini oluşturmuştur. Osmanlı Devleti'ndeki bu kişilere örnek olarak şu isimler verilebilir; II. Murat, müzik nazariyesi alanında eser verilmesi konusunda teşviklerde bulunmuş, I. Selim, I. Süleyman, III. Murad, I. Ahmed, II. Mustafa, III. Ahmed, III. Selim, II. Mahmud ve V. Murad'ın şiirleri bestelenmiş, IV. Murad ve I. Mahmud, III. Selim, II. Mahmud, Abdülaziz, V. Murad, V. Mehmed ve VI. Mehmed birçok sözlü ve saz eserleri vücuda getirmişlerdir. Osmanlı toplumunda askeri alanda da müziğin ve icracının önemi büyüktü. Osmanlı'nın askeri müzik topluluğu olan ve askeri müziğin yanında Klasik Türk Müziği repertuvarının da hem icracısı hem üretici konumunda bulunan mehter, 1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılana kadar Osmanlı Devleti'nin askeri müziğini icra etmekteydi. Halihazırda Klasik Türk Müziği repertuarı incelendiğinde, orduda (yeniçeri ocağında) "ağa", "çavuş" gibi unvanlarından ve tarihi bilgilerden anlaşıldığı üzere görevli birçok kişinin de müzik icrası yaptığı ve birçok asker kökenli bestekarın da bulunduğu görülmektedir. Osmanlı gibi ordunun önemi çok yüksek tutulan bir devlet sisteminde, askeri müziğe önem verilmesi ve birçok asker icracı barındırması, müziğin ve müzik insanının toplumsal rolünün ve statüsünün değeri açısından bir kanıt olarak gösterilebilir.

Osmanlı'da, Klasik Türk Müziği'nin önemli bir ölçüde yer aldığı ve gelişmesine katkıda bulunan ortamlardan biri de dini tarikatlardır. Başta mevlevilik olmak üzere birçok dini tarikat, müziği zikir ritüellerinde bir ahenk aracı olarak kullanmışlardır. Ancak mevlevilerin müziği ritüellerinde kullanmaları bağımsız bir hal almıştır. Öyle ki mevlevi ayini bestelemek bir ustalık göstergesi haline gelmiştir. Bu ayinler diğer tarikatlarda olduğu gibi zikre yön veren ve idare eden zakirbaşlarına ihtiyaç duymaksızın, kendi icra unsurlarını, icranın akışını ve kurallarını kendisi koymuş ve

bu kuralları icraya yansıtabilmiş başlı başına dini musiki formu haline gelmiştir (Gönül, 2005: 79). Dede Efendi, Zekai Dede, Şeyh Galip gibi mevleviler ise Klasik Türk Müziği'nin en önemli isimleri arasındadır. Dini tarikatların büyük saygı gördüğü Osmanlı toplumunda müziğin kullanımı, müziğin, müzik insanının ve icracının toplumsal statüsünü değerli kılan en önemli etkenlerden biri olarak gösterilebilir.

Osmanlı Devleti'nde Klasik Türk Müziği icracıları içerisinde birçok entelektüelin yanı sıra okuma yazma dahi bilmeyenlerin de bulunduğu bilinmektedir. Müzik insanlarının eğitim çeşitliliği kendilerine verilen unvanlardan anlaşılabilir. Osmanlı'da çelebilik eğitim, kültür düzeyi yüksek, aydın insanlara verilen bir unvan iken, ağalık ise daha çok yeniçerilere mahsus okuma yazma bilmeyenler için kullanılan bir unvandı (Öztürk, 2010: 214-215). Osmanlı'da birçok "celebi" ve "ağa" unvanlı icracıların olduğu bilinmektedir. Bu da Osmanlı müzik toplumunun eğitim seviyeleri yönünden çeşitli olduğunu göstermektedir. Osmanlı'da birçok farklı toplumsal rol ve statüye sahip kişinin müzik insanı olarak da toplumsal bir role sahip olduğu görülmektedir. Bu durumun, Osmanlı'da müzik ve müzik insanlarının, icracılarının toplumsal rolünün ve statüsünün değerini arttırdığı söylenilebilir. Osmanlı müzik toplumunda durum böyle iken, 19. yüzyılda başlayıp, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile devam eden süreçte Klasik Türk Müziği ve icracısının rolü de değişim göstermiştir.

19. yüzyılda başlayan, Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla ivme gösteren modernleşme hareketleri, Klasik Türk Müziği ve icracısı üzerinde önemli değişim ve dönüşümlere sebep olmuştur. Erken Cumhuriyet dönemi reformlarının Klasik Türk Müziği'ni dışlayıcı bir tutum takınması, bu müziğin icrasına, eğitimine, varlığına karşı yaptırımları, Klasik Türk Müziği'nin kurumsallaşmanın ve devlet nezdinin dışında bırakılması, Klasik Türk Müziği icracılarının devlet nezdinde statülerini nispeten daha geç kazanmasına sebep olurken, toplumsal rol kümelerinin elemanlarının ise çeşitlenmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında milliyetçilik hareketlerinin artması ve bu sürecin de Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme hareketlerinin içerisinde yer alması "Halk Müziği" ve icracısının önem kazanmasını, Halk Müziği üzerine birçok çalışma yapılmasını sağlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti yeni, modern, kurumsal bir anlayış yakalarken Klasik Türk Müziği'nin ve icracısının rolü de artmaya, çeşitlenmeye ve değişmeye başlamıştır.

Esasında, eğer Klasik Türk Müziği'ne karşı ideolojik bir tutum oluşmasaydı, icracılık yeni açılan kurumlarla toplumda hızlıca kurumsal bir statü kazanacak, Klasik Türk Müziği ve icracılığı kurumsallaşmasını hızlıca tamamlayacak, Klasik Türk Müziği icracılığı 20. yüzyıl gelişmeleri doğrultusunda profesyonelleşmesini kısa süreçte tamamlayacak, eğitim ve icra kurumları açılarak müziğin korunması ve devamı sağlanacak, müziğin bilim olduğu anlayışı eğitim seferberliği neticesinde bir zemine oturtulacak, bunun sonucunda da Klasik Türk Müziği icracıları daha önce sahip olmadığı devlet sanatçılığı, orkestralarda şeflik, müdürlük, yöneticilik gibi toplumsal rol ve statülere daha kısa bir müddet içerisinde sahip olacaktı denilebilir. Ancak bu durumun aksine erken Cumhuriyet dönemindeki ideolojik tutum neticesinde Klasik Türk Müziği kurumsallaşmanın dışarısında bırakılmış ve yukarıda ifade edilen tüm unsurlar zaman içerisinde büyük mücadelelerin eseri sonucu kazanılmıştır. Bu kazanım süreçleri de Klasik Türk Müziği icracısının statüsünü ve rol kümesini oluşturmuştur. Modernleşme sürecinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının kurulması, “Batı Müziği” konservatuvarlarının açılması gibi kültür etkileşimleriyle Klasik Türk Müziği'ne şef ve koro gibi etkenler de dahil olmuştur. Elbette Klasik Türk Müzik icracısı için yeni oluşan statü ve rollerle birlikte, bunları etkileyen birçok yan etken de meydana çıkmıştır. Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünü ortaya koyabilmek için bu konuların çeşitli değişkenler doğrultusunda ele alınması gerekmektedir.

Önemli ve ayrı bir husus olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve modernleşme hareketleri ile bugüne kadar geçen süreçte kadınlar toplumun birçok alanında daha etkin olmaya başlamışlardır. Klasik Türk Müziği de bu alanlardan biridir. Her toplum gibi Türk toplumu da kadın ve erkeğe toplumsal yaşamda farklı roller, toplumsal hareketlerini düzenleyen normlar sunmuştur. Toplumsal cinsiyet farklılıkları öğrenilen, sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler göstermektedir (Dökmen, 2010: 25). Türk toplumunda da bu roller neticesinde, günümüzde de azalmakla beraber geçerli olan geleneksel, kültürel ve dini dogmaların neticesiyle Klasik Türk Müziği ekseriyetle “erkek-egemen” bir alan haline gelmiştir. Müziğin içerisinde “erkek-egemen” durumun 20. yüzyılın toplumsal normları açısından evrensel bir nitelik de taşıdığına “Toplumsal Rol” kuramını anlattığı “The Study of Man” adlı eserinde kadın ve erkeğin toplumsal rol farklılıkları başlığı altında

“Amerikan toplumunda çok daha yetenekli olsalar bile kadınlar toplumun cinsiyet rolleri anlayışı doğrultusunda büyük senfoni orkestralarının başına geçemiyor” (Linton, 1936: 128-129) diyerek aktardığı alıntı önemli bir örnek olarak verilebilir. Türkiye’ de ise icracılık özelinde, ses icracılığında ön plana çıkan “kadın”, saz icracılığında daha geri planda kalmıştır. Saz icrası konusunda erkek icracıların kadın icracılara nazaran sayıca üstünlüğü göze çarpmaktadır. Ancak kadının her alanda artan toplumsal rolü kendini Klasik Türk Müziği alanında da göstermektedir. “Erkek-egemen” bu alanda toplumsal cinsiyet rollerinin Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünü nasıl etkilediği konusunun açıklığa kavuşturulması gerekliliği de bir diğer önemli soru olarak ortaya çıkmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde birçok alanda yapılan kurumsallaşma çalışmalarından Klasik Türk Müziği eğitimi ve icrası mahrum bırakılınca, Klasik Türk Müziği icracıları bu yönde adımlar atmışlardır. 1914’de Darülbeyti ile altyapısı kurulan süreç ile 1917’de Darülehhan kurularak Cumhuriyet dönemi öncesi Osmanlı’nın eğitim politikaları kapsamında Klasik Türk Müziği kurumsallaşması çalışmaları yapılsa da erken Cumhuriyet dönemiyle birlikte 1926 yılında Klasik Türk Müziği bölümü kapatılmış ve yasaklanmıştır. Klasik Türk Müziği icracısı devlet kanadından herhangi bir destek bulamamasıyla birlikte icra kurumları içerisinde geleneksel Klasik Türk Müziği öğretim yöntemi meşkle eğitim öğretim faaliyetlerine öncelikli olarak Radyo olmak üzere, İstanbul Belediye Konservatuarı dernekler, konaklar ve bireysel çabalar doğrultusunda devam etmiştir. Bu çabaların neticesinde 1976 yılında da İstanbul Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı kurulmuştur. Uzun süre resmi bir eğitim kurumuna sahip olamayan Klasik Türk Müziği’nde bu durum, icracıların farklı repertuar ve icra tarzlarını ele almalarına, kendi içlerinde de özgün tavır ve icralar oluşturmalarına sebep olduğu söz konusu edilebilir. Radyo (sürecin devamında TRT), Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziği Korosu ve de konservatuarların icra anlayışı da birbirinden farklı icra anlayışlarının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Günümüze gelindiğinde Klasik Türk Müziği çatısı altında, “klasik” ve “piyasa” diye adlandırılan icra üsluplarının beraber icra edilmesinin bir çeşit rol çatışmasına sebep olduğu söylenilebilir. Kurumsal, bir diğer deyişle “klasik” ayrıca “piyasa” olarak adlandırılan farklı icralarında farklı rolleri üstlenen icracıların icralarında rol çatışmalarının ve ideal rollerinin ne olduğu sorusu önemli bir durum olarak ortaya çıkmaktadır.

Sosyolojik bir kavram olan “toplumsal rol”ün müzikle ilişkisinin interdisipliner bir çalışma alanı içerisinde incelenebilmesi için, yine sosyolojinin inceleme alanlarından olan çeşitli değişkenlerin toplumsal kabulünün anlaşılması ve bağlantılarının ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu çeşitli değişkenleri; eğitim ve kültürel altyapı, toplumun gelenekleri, eğlence anlayışı, refah, ekonomik düzey ve çalışma, tabaka, sınıf anlayışı, din ve inanç yapısı olarak sıralayabiliriz. Toplumun müziği kullanım, müziğe icracı ve dinleyici olarak katılma dinamikleri bu çeşitli değişkenler etrafında gelişmektedir. Toplumun müziğe karşı tutumu, müziği oluşturan icracının da hareketlerinde belirlemeler, sınırlamalar, “normlar” oluşturmaktadır. Bu değişkenlerin toplum ve müzik icracısı özelinde incelenerek ilişkilerinin ortaya konulması, Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünün oluşumuna etkileri nedir sorusuna karşı bir yanıt arayışı olacaktır.

Tüm toplumsal roller normlar etrafında gelişmektedir. Toplumsal norm, rolün fiili yönünü belirlemektedir (Ceylan, 2011: 100). Müzik olgusu ele alındığında ise fiili yön olarak karşımıza icra ve onu belirli toplumsal normlar çerçevesinde gerçekleştiren icracı ortaya çıkmaktadır. Toplumsal norm, rolün fiili uygulaması, müzikte rolü oynayan icracı ve de fiil olan icradır. Dolayısıyla icracının fiili de belli toplumsal normlar etrafında gelişmektedir ve ortaya normlar çerçevesinde oluşan süreç içerisinde farklılık gösteren “normatif” icralar çıkmaktadır.

Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık (“Sanat”, t.y.) anlamına gelen sanatın, zaman içerisinde belirli ticari kaygılar, toplumsal etkiler ve çeşitli değişkenler etrafında özgün olma özelliğini belli noktalarda yitirdiği söz konusu edilebilir. Müzikte icracının sanatsal kaygılardan daha ziyade var oluş çabası, ekonomik kaygılar ve toplumun beğenisi üzerine icralarını belli sınırlara, kalıplara ve beğenilere göre düzenlemesiyle müzik icracısının fiili olan icra belli durumlara göre belli kalıplara girmeye başlamıştır. Klasik Türk Müziği icrasına bakıldığında yine bu durumun izleri görülmektedir. Zaman içerisinde de oluşan üslup farklılıklarının bazı durumlarda iç içe geçtiği de ifade edilebilir. Toplumun uygun davranışlar olarak nitelediği ve rolün temsili olarak zaman içerisinde rol karşılıklı ilişkiyle oluşturduğu “normlar” müzikte karşımıza icra olarak çıkmaktadır. İcracı, icrasını toplumun eğlence anlayışı, müziği dinleme ve kullanım dinamikleri gibi birçok çeşitli değişken etrafında, toplumun

normlarına uygun olarak düzenlemektedir. Bu düzenleme müziksel açıdan belirli bir üslup anlayışının devamı olarak karşımıza çıksa da belirli sınırlamaları da beraberinde getirmektedir ve zaman içerisinde toplumsal değişimlerle şekillenen üslup farkları “normatif icralar” karşımıza çıkmaktadır. Bu önermeler doğrultusunda Klasik Türk Müziği icracısının bu üslup farkları neticesinde “normatif icraları” arasındaki farklar nedir, hangi faktörler ekseninde oluşmuştur, etkileyen toplumsal faktörler nedir soruları ortaya çıkmaktadır.

Bahsedilen konular ve başlıklar çerçevesinde Klasik Türk Müziği ve icracısının rol kümesi oluşarak günümüzdeki halini almıştır. Ancak, icracıların hala farklı eğitim, kültür ve gelenek çerçevelerinden gelmesi, müzik eğitiminin okullaşmasına rağmen, çalışmanın devamında aktarıldığı üzere erken Cumhuriyet dönemi politikaları, küreselleşme, dünya ile etkileşim ve toplumsal dönüşümler neticesinde “ideal rol”, “ideal eylem” bu çalışma kapsamında “ideal icra” bir diğer ifadeyle “normatif icranın” ne olduğu sorusu ortaya çıkmıştır. Yeni oluşan toplumsal dinamiklerin sonucunda icracıların en önemli toplumsal eylem biçimi olan icralarını da şekillendirecek “rol kümeleri”, bu kümenin içerisindeki “rol çatışmaları”, “ideal rolleri” ve bu rollerin norm kalıpları ortaya çıkmaktadır. Müziğin ve daha özelde icracının toplumsal rolünün değerlendirilmesinde bilimsel yönünün ön plana çıkarılarak disiplinler arası bir çalışma ile ortaya koyulması ve bu çalışmanın da hangi temeller üzerine yapılacağı gibi açıklanması gereken önemli noktalar olduğu aşıkardır.

Müzik kavramı bir bilim alanı olarak birçok açıdan incelenmiş ve üzerinde çeşitli makale, kitap, yüksek lisans ve doktora düzeyinde bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Ancak günümüzün çok disiplinli bilim dünyasında ortaya çıkan gelişmeler neticesinde araştırmalarda tek bir disipline bağlı kalınmayarak, bu disiplini destekleyen başka disiplinlerden de faydalanılmaktadır (Turna & Bolat, 2015: 35). Disiplinler arası çalışmaların sonucunda konular ve olgular birçok farklı açıdan bilimsel bir perspektifle incelenebilmektedirler. Müzik de sadece sestten oluşmadığına göre, onu anlamak için disiplinler arası yaklaşım zorunludur (Kaplan, 2016).

Çalışmada 1936 yılında Ralph Linton’un “The Study of Man” eserinde ortaya attığı “Toplumsal Rol” kuramı ile müziğin özellikle icra ve icracı boyutunun ilişkisi incelenecektir. Toplumsal rol, belirli statü ya da konumlarla ilişkili toplumla karşılıklı ödevlerin ve uygunlukların gerçekleşip gerçekleşmeme sürecini analiz eder.

Linton'dan sonra Parsons ve birçok sosyolog tarafından ele alınmıştır. Toplumsal rol, sosyolojinin inceleme alanlarını da ele alarak rolün gerçekleşip gerçekleşmeme durumunu inceler. Toplumsal rol incelenerek sosyolojiden halkla ilişkilere, psikolojiden radyo televizyona, eğitim ve öğretimden güzel sanatlara ve müziğe kadar birçok alanda disiplinler arası çalışmalar yapılmıştır. Müzik alanındaki toplumsal rol çalışmaları belli başlıklar altında kullanılmıştır. Rol kavramı psikolojik açıdan da ele alınmasına karşın sosyolojik temelli boyutu müzikle ilişkili bir çalışmada kullanılmaya daha uygundur. Toplumsal rol ana bileşenleriyle ilişkilendirilerek Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü çalışmada incelenmiştir.

Problem Durumu

Klasik Türk Müziği ve icracısı, Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayan ve erken Cumhuriyet dönemiyle birlikte devam eden batılılaşma/modernleşme hareketlerinden olumlu ve olumsuz açılardan etkilenmiştir. Bu noktada önem arz eden husus ile Klasik Türk Müziği icracısının bu etkileşimler çerçevesinde oluşan ve değişen rol kümesidir.

Erken Cumhuriyet döneminde, devlet programında resmi müzik olarak Batı Müziği belirlenirken, Klasik Türk Müziği'ne karşı ise karşıt bir tutum sergilenmiş, dahası bu çerçevede geleneğin kendi içerisinde dahi süregeliminin engellenmesi için çalışmalar yürütülmüştür. Oluşan bu durum karşısında ise Klasik Türk Müziği icracısının toplum karşısındaki salt bir icracı rolünün yanı sıra rol kümesine yeni öğeler de eklenirken bir diğer taraftan da devletin politikası olan ve yönünü çevirdiği batılı olgular da Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinde yer edinmeye başlamıştır. Bu oluşumlar belli noktalarda gelenekle uyum gösterirken, muhtelif noktalarda ise geleneğin devamıyla tezatlık içerisine girmiştir.

Bu gelişmelerin yanı sıra, özellikle 1950'lerle birlikte küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle yeni müzik türleri Türkiye'de sermayeleşen müzik pratiklerinde hakim bir pay elde etmeye başlamıştır. Bu pratiklerin değişen toplumsal yapıyla birlikte Klasik Türk Müziği kökenli yeni bir toplumsallaşan üslup yaratması, devletin karşıt tutumları sebebiyle özellikle maddiyat çerçevesindeki yeterliliklerini sağlayamayan Klasik Türk Müziği icracısının da bu icra pratikleri içerisinde bulunma zorunluluğunu oluştururken bir diğer taraftan da geleneğin korunması görevini de ifa etmesi gerekliliğini meydana getirmiştir. Bu noktada Klasik Türk Müziği icracısının rol çatışmaları meydana çıkmıştır.

Belirtilen hususların yanı sıra bir diğer açıklanması gereken, Klasik Türk Müziği icracısının bu iki tezat rolünün eylem pratiği olarak ortaya çıkan normlarının neler olduğu ve bu normların arasındaki farkların neler olduğu sorusunu meydana getirmiştir.

Bahsedilen süreçler çervesinde Osmanlı Devleti'nin son dönemi ile başlayıp, erken cumhuriyet dönemi ile devam ederek günümüze ulaşan süreç içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının hem toplum tarafından konumlandırılışı hem de kendisini toplum karşısında konumlandırışı çeşitlilikler göstererek mevcut halini almıştır. Ancak Klasik Türk Müziği icracısının mevcut durumu içerisinde, toplumdaki varlığının ve varlığının en temel sebebi olan icrasının da mevcut yapısının, bu yapının da gösterdiği çeşitliliklerin sebebinin ne olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.

Bahsedilen bu mevcut halin oluşumundaki sürecin anlaşılabilmesi içinse, bu süreci oluşturan iki tarafın, bir diğer deyişle toplum ve icracının ilişkisinin yaşanan süreçle birlikte anlaşılması gerekmektedir. Bu durumun net bir şekilde ortaya koyulabilmesi için Klasik Türk Müziği icracısının toplumdaki yeri daha özel bir ifadeyle toplumsal rolünün ne olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.

Bu sorunun cevaplanması, aynı zamanda Klasik Türk Müziği icracısının bahsedildiği üzere toplumdaki varlığını oluşturan icrası içerisindeki değişimleri, farklılıkları ve süreç içerisinde oluşan farklı icra üsluplarının sebebinin ne olduğu sorusunun da cevaplanmasına fayda sağlayacaktır. Bu soru cevaplandıktan sonra ise Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünün eylemi olan icrasının süreç içerisinde oluşan farklı üsluplarının normları ve bu normlar arasındaki farkları oluşturan unsurların temelde ne olduğu sorusunun müzik pespektifinde yanıt bulması gerekmektedir.

Yukarıda bahsedilen tespitler doğrultusunda; araştırmanın problem cümlesi “erken Cumhuriyet döneminden günümüze toplumsal rol bağlamında Klasik Türk Müziği icracılığının özellikleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

Alt problemler

1. Çeşitli değişkenlerin Klasik Türk Müziği icracılığının toplumsal rolünün oluşumuna etkileri nelerdir?
 - Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rol kümesi nedir?

2. Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen süreçte oluşan farklı normatif icralarına özgü özellikler nelerdir?

- Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen süreçte oluşan farklı normatif icralarına özgü özellikler arasındaki farkları oluşturan unsurlar nelerdir?
- Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen süreçte oluşan farklı normatif icralarında kullandığı;
 - Süsleme teknikleri,
 - Ezgi ve tartım çeşitlemeleri,
 - İfade unsurları kullanımları,
 - Serbest icra kullanımları,
 - Usûl aksatımları ve bu kullanımların arasındaki farklar nelerdir?

Amaç

Bu çalışmada, Klasik Türk Müziği icracılığının toplumsal rolünün erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar çeşitli değişkenlerle ilişkilendirilerek değerlendirilmesi ve toplumsal gelişmeler neticesinde zaman içerisinde çeşitlenen ve farklı üsluplar çerçevesinde oluşan çeşitli normatif icraların farklarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Önem

Bu çalışma, sosyolojik bir kavram olan “toplumsal rol” bağlamında, Klasik Türk Müziği icracısını çeşitli değişkenler çerçevesinde ele alarak, onun rol kümesini, normatif icralarını, ideal rolünü, rol çatışmalarını değerlendirmesi bakımından, bu doğrultuda Klasik Türk Müziği’nde oluşan farklı üsluplar çerçevesinde oluşan çeşitli normatif icraların farklarının ortaya koyması bakımından, alanda daha önce kullanılsa da bu kapsamdaki ilk çalışma olması ve Klasik Türk Müziği ve Sosyoloji temelinde disiplinler arası bir çalışma olması bakımından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma erken Cumhuriyet döneminde günümüze Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü ve bu çerçevede oluşan farklı normatif icraları ile sınırlandırılmıştır.

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın bu bölümünde konu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Bu araştırmalardan çalışmaya kaynaklık edenlerle ilgili ayrıca bilgi sunulmuştur.

2.1. Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri

Yahya Kaçar (2000) “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” başlıklı doktora tez çalışmasında, Yorgo Bacanos'un ud taksimlerinin analizleri yapılmıştır. Analizler, seyir özellikleri ve kişisel motifler, makam dizileri ve ses alanı, perdelerin süre değerleri ve kullanım sıklıkları, perdelerin ezgisel hareketleri ve geçkiler çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Analizler doğrultusunda Yorgo Bacanos'un taksimleri notaya alınmış ve ud öğretimi için etütler meydana getirilmiştir. Araştırmanın neticesinde, Yorgo Bacanos’un, taksimlerindeki makam seyirlerini Geleneksel Türk Sanat Müziği kuramlarında yer alan özellikler ile icra ettiği ortaya koyulmuştur.

Gönül (2010) “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” başlıklı doktora tez çalışmasında Nevres Bey'in ud taksimleri ele alınmıştır. Taksimler, melodik ve teknik yönden analiz edilmiştir. Araştırmanın neticesinde, Nevres Bey’in, özgün bir tavır meydana getirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Nevres Bey’in makam, seyir, perde, pozisyon, mızrap, tartım ve ritim anlayışının ifade edileceği, motif ve cümlelerinin de yardımıyla kolaydan zora, pozisyon skalasıyla uyumlu etütlerin bir arada sunulacağı “Nevres Bey Tavrı” merkezli bir ud metodu hazırlanması önerilmiştir.

Alimdar (2011) “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları” başlıklı doktora tez çalışmasında, Osmanlı’nın modernleşme süreci içerisinde sosyolojik açıdan kültürel değişim olgusunun dinamiklerini müzikolojik açıdan ele alarak, zaman içerisindeki teknolojik gelişmelerin müzik piyasasına da etkilerini değerlendirerek, ürün ve hizmet tüketimi çerçevesinde incelemiştir. Batı Müziği’nin devletin resmi müziği olarak kabul edilmesi sürecinin, erken Cumhuriyet dönemi politikalarıyla devamını, bu durumun toplumsal etkilerini, müziğin halkla buluştuğu alanlar olan gazino, kahve, otel gibi mekanlar üzerinden piyasa müziği etkileşimleriyle meydana gelen müzik toplum ilişkisi sürecini ele almıştır. Müzik ve kitleselleşme kavramları ekseninde Batı müziğinin etkilerini incelemiş ve süreci sosyolojik bir altyapıyla sunmuştur.

Çalışmadaki müziğin toplumsal yaşamdaki yeri ve kadının toplumsal rolü bölümlerinden tez yazımında faydalanılmıştır.

Ayas (2013) “Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri” başlıklı doktora tez çalışmasında, erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik politikalarla geleneğin cevabını, birbiriyle etkileşim içerisinde çift yönlü olarak analiz etmektedir. Baskılara karşı direnen Osmanlı müziğini, dayandığı köklü medeniyet birikimi çerçevesinde inceleyerek, müziğin temsilcilerinin geleneği ayakta tutmak için resmi politikalarla uzlaşma sürecini ve bu sürecin neticesinde bu köklü müzik geleneğinin Cumhuriyet döneminde yaşadığı kimlik ve meşruiyet bunalımını, bu durumlarla baş etmek için geliştirdiği söylem ve stratejilerle, Batılılaşma çabalarının toplumun ve geleneğin gösterdiği uyum ve direnç örüntülerini incelemiştir.

Ersoy Çak (2013) “Postmodern Bileşimlerin Bir Aktörü ve Göstergesi Olarak Zeki Müren” başlıklı doktora tez çalışmasında, Türkiye Cumhuriyeti’nin tarihsel ve kültürel yapısı üzerinden, modernleşme süreci sonrası postmodern bileşimlerin bir aktörü olan Zeki Müren’in 1950’li yıllardan sonra radyo, gazino ve konser sahnelerinde kurguladığı yıldız sanatçı kimliğini incelemiştir. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçiş sürecindeki müzikal ve sosyokültürel yapının değişimi sonucunda oluşan konjonktürde Müren’i sosyolojik bir olgu olarak postmodern durum üzerinden ele almış, postmodern bir özne olarak incelemiştir. Müren’in Klasik Türk Müziği’nin dönüştüğü 1950-1980 yılları arasında icra, sahne, şov gibi unsurlarla geleneğin popülerleşmesindeki önemli pozisyonunu ele almıştır. Bu doktora çalışmasından, Zeki Müren’in radyo, gazino sahnesi gibi alanlarındaki etkileşimlerinden tez yazımında faydalanılmıştır.

Eroğlu (2015) “Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi” başlıklı doktora tez çalışmasında, müzik performansı ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantılar bağlama çalıp söyleyen kadınlar üzerinden ele almıştır. Çalışma yapılırken sosyoloji, antropoloji, psikoloji, tarih gibi çeşitli disiplinlerden yararlanılarak, müzik performansının sosyal ve kültürel pek çok konuda önemli bilgiler elde ettiği kabulünü ortaya koymuştur. Hem sosyal yaşam pratikleri hem de müzik alanı performansı birbiriyle ilişkili olarak sunulurken toplumsal cinsiyet

verileri ele almış, cinsiyet kimliği ile toplumsal normal ilişkilendirerek, müzik alanı ve performansında ortaya çıkan davranış biçimlerinin analiz edilmesinde Bourdieu'nun alan teorisinden faydalanmıştır. Çalışma dört bölümde incelenirken, birinci bölümde araştırmanın konusun tanıtımını yapmış, ikinci bölümde teorik çerçeveyi ele almış, üçüncü bölümde bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından temsilini ikinci bölümle ilişkilendirerek sunmuş, dördüncü bölümde teorik ve pratik bilgileri sentezleyerek çalışmanın sonucunu ortaya koymuştur.

İlgar (2018) “Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mes’ud Cemil” başlıklı makalede, Mesud Cemil’in taksim ve saz eseri icraları kayıtları analiz edilerek Türk Müziği viyolonsel tavrını ortaya koymuştur. Mesud Cemil tarafından icra edilen 9 farklı makamda 11 adet viyolonsel taksimi ile 7 farklı makamdaki 8 adet saz eserini incelemiştir. Bu taksim ve saz semaları süsleme teknikleri kullanımı, yay teknikleri kullanımı, müziksel ifade unsurları kullanımı gibi başlıklar altında ele almıştır. Mesud Cemil’in Türk Müziği tavrının yanı sıra Batı müziği icrasına yönelik çeşitli unsurları da taksim ve saz eserlerinde sergilediğini tespit ederek, bunları Türk müziğinin icra unsurlarıyla birleştirerek yenilikçi, özgün, nitelikli ve etkileyici bir viyolonsel tavrı oluşturduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu doktora çalışmasından, çalışmanın ikinci alt probleminde icra analizi bölümü oluşturulurken faydalanılmıştır.

2.2. Yüksek Lisans Tezleri

Balkılıç (2005) “Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Üzerine Kemalist Görüşler ve Açıklamalar” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, erken Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği üzerine Kemalist görüşler ve çalışmaların özelliklerini incelemektedir. Kemalist kadroların kültürel reformlar üzerindeki etkisini, Türk halk müziği üzerindeki görüşlerini, bu bağlamda da Kemalist folklor edimleri ve Kemalist ideolojik paradigmalara özelliklerini ele almıştır. Tez Kemalist folklor edimleri ile Kemalizm’in iki önemli ilkesi olan milliyetçilik ve halkçılığı ideolojik paradigmalara olarak ele almıştır. Çalışma, erken Cumhuriyet dönemindeki folk müzik edinimlerinin metodolojik olmayan boyutuna ve bu çalışmalardaki tutarsızlıklara dikkat çekmiştir.

Tezesen (2008) “Türk Modernleşme Sürecinde Kadının Değişen Toplumsal Rolü” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Osmanlı toplumunda kadın hareketlerinin ve devamında Türk modernleşme tarihinde kadının değişen toplumsal rolünün ortaya koyulmasını amaçlayan çalışmada, Türk toplumunda kadının değişen toplumsal

rolünü üç bölümde ele almıştır. Birinci aşamada kadının Osmanlı toplumundaki rolü; aile, eğitim, çalışma yaşamı bakımında ele alınmış, ikinci bölümde aydınlanmanın yansımaları neticesinde, kadının değişen toplumsal rolünü pekiştirmek için, kadın entelektüellerin kadınları bilgilendirme süreçlerinden, üçüncü bölümde de Cumhuriyet döneminde kadının toplumsal rolünün gelişiminden bahsetmiştir. Çalışma, Türk kadınının değişen toplumsal rolünün sosyolojik manasını anlamlandırmada fayda sağlamaktadır.

Küçük Kaplan (2012) “1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal Müzik Analizi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, 19. ve 20. yüzyıldaki siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin Türk Müziği’ne etkilerini incelemiştir. Batılılaşma çabaları ekseninde Türkiye’de var olan Batı müziği ve çeşitli kırılma noktalarını, yeniden kültür inşası süreciyle, 1930’larla birlikte piyasalaşmaya başlayan Klasik Türk Müziği ve 1960’larla birlikte bu sürecin devamında ortaya çıkan arabesk müziğin etkileşimlerini inceleyerek sunmuştur. 1960’larla birlikte ortaya çıkan bu müziğin “arabesk” olarak adlandırılmasında bahsi geçen sürecin etkisinden bahsetmiş ve yıllarca devlet tarafından yok sayılan arabesk müziğin 1980’li yıllarla birlikte varlığının kabulü ve 1990’larla birlikte pop müzikle etkileşimlerini ortaya koymuştur. Özellikle 1960’lı yıllar üzerinde durularak, bu odağın etrafında toplumsal gelişmeleri irdelemiş ve arabesk müziğin nasıl bir kültürel ortamda ortaya çıktığını tespit etmiştir. Arabesk müziğin farklı örnekler üzerinden müzikal analizini yaparak, diğer müzik türleriyle olan ilişkisini saptamaya çalışmıştır.

Bükülmez (2017) “Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因’ın Keman İcralarının Tahlili” adlı yüksek lisans çalışmasında, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因’ın bestelenmiş eser icralarındaki tavır özelliklerini tespit ederek farklılıkları ortaya koymuştur. Haydar Tatlıyay’ın icra etmiş olduğu farklı formlardaki 11 adet bestelenmiş eser icrası ile Sadi Işıl原因’ın icra etmiş olduğu farklı formlardaki 13 adet bestelenmiş eser icrasını notaya alarak, TRT repertuarındaki nüshalar ile karşılaştırmış, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因’ın icra özelliklerini süsleme teknikleri, ilave notalar, tartım değişiklikleri, yay teknikleri ve müzikal ifade unsurları basamakları doğrultusunda tahlil etmiştir. Araştırmanın sonucunda, Haydar Tatlıyay’ın icrasında en fazla glissando süsleme tekniği ve detache yay tekniğini kullanmış olduğunu tespit ederken, Sadi Işıl原因’ın icrasında en fazla çarpma süsleme tekniği ve legato yay tekniğini kullanmış olduğu

sonucuna ulaşmıştır. Bu çalışmadan, tez çalışmasının ikinci bölümündeki icra farklarının ortaya koyulması aşamasında faydalanılmıştır.

Büyükduman (2020) “Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, 1950-1960 yılları arasında varlığını sürdürün Demokrat Parti hükümetinin, devlet radyoları, dini müzik ve gazinolar üzerinden Klasik Türk Müziğine etkilerini incelemiştir. Çalışmada bahsi geçen dönemde radyolardaki müzik yayınlarının nasıl etkilendiği, merkez sağ yaklaşımli demokrat partinin tekke temelli bir tür olan dini müziğe yaklaşımıyla dini müziğin radyolarda nasıl şekillendiği, Demokrat Parti’nin kültür politikaları çerçevesinde işlemiştir. Demokrat Parti döneminde Türk makam müziğinin temel icra alanları olan radyolar, kamuda dini müzik alanı ve gazinoların nasıl Demokrat Parti’nin kültür politikalarından nasıl etkilendiğini ifade etmektedir.

2.3. Makale ve Bildiriler

Hatipoğlu (2009) “Tanburi Cemil Bey’in Kemeñe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler” başlıklı makalesinde, Cemil Bey’in “Traditional Crossrrouads” tarafından 1995 yılında yayınlanmış olan “Vol. II&III” isimli kompakt diskte yer alan kemeñe ile icra ettiği saz eserlerini analiz etmiştir. Bahsi geçen saz eserlerinin icrası notaya alıp, TRT repertuarında yer alan günümüz nota örnekleri ile karşılaştırmıştır. Tanburi Cemil Bey’in kemeñe icrası sırasında uygulamış olduğu süsleme teknikleri ve ilave notaları tespit etmiş, Tanburi Cemil Bey’in kemeñe icrası üslubunu ortaya koymuştur. Çalışmadan, tezin ikinci bölümünde icra analizi yapılan bölümde faydalanılmıştır.

Ceylan (2011) “Toplumsal sistem analizinde toplumsal statü ve rol” başlıklı makalesinde, toplumsal sistemi, toplumsal sistemin öngereklilikleri ve özellikleri kapsamında inceleyip, bu kavramları açıkladığı toplumsal statü ve rol kavramlarıyla birlikte incelemiştir. Daha sonra statü, statü takımı, statünün belirleyicileri, statünün sınıflandırılmasını, anahtar statüyü bunlarla ilişkili olarak toplumsal rolü, rol çelişkisini (çatışmasını), anahtar rol kavramlarını açıklayarak toplumsal normlar çerçevesin değerlendirmiştir. Bu çalışmadaki kavram açıklamalarından tez yazımında faydalanılmıştır.

Güray (2016) “Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış” başlıklı makalesinde, Klasik Türk Müziği ve erken Cumhuriyet dönemi ve devamındaki süreçte farklı hükümet anlayışlarının müzik politikalarına yansımalarını incelemiştir. Bu çerçevede milli kültür ve hedeflenen batı kültürü arasındaki etkileşim dönemi: kuruluş, milli kültürü odağa alan dönem: içe dönüş ve ulusal kültür ile evrensel kültür arasında bağlantı kurma dönemi: kültürel bütünleşme başlıkları altında hükümet politikalarının Klasik Türk Müziği üzerine etkilerini ele almıştır. Bu çalışmadaki dönemlendirmelerden tez yazımında faydalanılmıştır.

Işıktaş (2016) “Mûsikî İnkılâbı”nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak” başlıklı makalesinde, 19. yüzyılda ortaya çıkan modernleşme hareketlerinin, sadece siyasi alanda değil kültürel alandaki etkilerini ele alarak, Batı’dan gelen düşünsel, estetik unsurlar müzik kültürü üzerinde belirleyici bir rol oynamasını incelemiştir. Dönüşüm sürecini geleneksel müziğin patronaj desteğini ve icra kaynaklarını yitirmesiyle ilişkilendirerek, Cumhuriyet döneminde meydana gelen “musiki inkılabını” Osmanlı döneminde altyapısı ve düşünsel mirasıyla alakalı bir şekilde ortaya koymuştur.

Öztürk (2017) “Osmanlı Mûsikîsinde “Havas Beğenisine Mahsusiyet”in Tezahürü Olarak Klasik Üslup” başlıklı makalesinde, Osmanlı toplumunu iki katmanlı bir sosyal tabakaya tabi tutarak, havas ve avam beğenisine mahsus müziklerin arasındaki perde, nağme, makam ve usûl benzerlikleri açısından ele almıştır. Havas için üretilen müziklerin nasıl üslup bakımından nasıl farklılaştığını, özel ve ayrıcalıklı hale geldiği üzerinde durmuştur. Havas unsurunu terbiye, adab, sosyal kimlik unsurları üzerinden inceleyerek, Osmanlı padişahları ve müzik hamiliği rollerini irdelemiş, meclis ve fasılların klasik üslup gelişimindeki rolü üzerinde durmuştur. Kanonlaşma ve klasikleşme başlıkları altında müziğin klasikleşmesi ve klasik üslubun oluşumunu irdelemiştir. Bu çalışmadaki klasik üslup tanımlamasından tez yazımında faydalanılmıştır.

İlgili araştırmalardaki çalışmalarda batılılaşma etkilerinin Klasik Türk Müziği’ne etkisi, Klasik Türk Müziği’nde üslubun ve üslup farklılıklarının anlaşılması, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren meydana gelen toplumsal gelişmelerin Klasik Türk Müziği üzerine etkileri incelenmiştir. Çalışmada, yer verilen ilgili araştırmalarda

görülen Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber bu hareketlerin erken Cumhuriyet döneminde devamı ve Klasik Türk Müziği'ne etkileri, 1950'lerle yoğunlaşan küreselleşme etkileriyle toplumsal değişim ve dönüşümlerin Klasik Türk Müziği üzerine yansımaları, Türkiye'de çeşitlenen müzik türleri ve Klasik Türk Müziği üzerine etkileri, icra ve üslup üzerine incelemeler, Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünün süreç içerisindeki değişimlerinin tespitinde fayda sağlamıştır.





3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi, modeli ile evren örneklem açıklanmış, araştırma konusuna yönelik verilerin toplanması ve incelemede uygulanan teknikler ile analiz türleri hakkında bilgi verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, Klasik Türk Müziği icracılığının erken Cumhuriyet döneminden günümüze toplumsal rolü ortaya koyulduğundan, dolayısıyla var olan durum tespit edileceğinden nitel araştırma yöntemi modellerinden tarama modeli kullanılmıştır. Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir (Karasar, 2016: 109).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini erken Cumhuriyet sonrası dönemden günümüze Klasik Türk Müziği icracılığı oluşturmaktadır. “Evren, soruları cevaplamak için ihtiyaç duyulan verilerin elde edildiği canlı ya da cansız varlıklardan oluşan büyük gruptur, bir araştırma için iki tür evrenden söz edilebilir hedef; ulaşılması hemen hemen imkansız olan ve ulaşılabılır; ulaşılabilen hedef evreni temsil eden evrendir” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2016: 80). Örneklem seçilirken araştırmanın belirlenen amaçları doğrultusunda seçkisi olmayan örnekleme türlerinden amaçlı örnekleme kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır (Büyüköztürk vd., 2016: 90).

Buna göre; araştırmada amaçlı örnekleme türü kullanıldığından, araştırmanın amacına uygun kayıtların bulunabilmesi için arşiv taraması yapılmıştır. Bu taramada birinci alt problemde bahsedilmiş icra değişim süreçlerinde ifade edilen klasik üslup özelliği gösteren icralar ve piyasa üsluplu icra türlerini zaman, mekan farklılaşması açısından en iyi şekilde ortaya koyabilecek kayıtların bulunabilmesi için kişisel arşivler taranmıştır. Arşiv taramaları sırasında Fikret Karakaya, Sadun Aksüt, Cenk Güray, Kubilay Dökmetaş, Yılmaz Pakalınlar, Doğan Dikmen, Tahir Aydoğdu ve birçok değerli arşivcinin kişisel arşivleri taranmıştır. Bu taramalar sonucu hem popüler bir isim olması hem dönüşüm döneminin sembolü olması hem de birçok farklı zaman ve mekanda kayıtları bulunması sebebiyle Zeki Müren’in birçok klasik, piyasa üsluplu

icrası (gazino vb.) ve klasik üslubun özelliklerinin nitelikli bir biçimde belirlenebilmesi maksadıyla söz konusu üslubun önemli bir temsilcisi olan Alaeddin Yavaşca'nın kayıtlarına ulaşılmıştır. Ulaşılan kayıtların içerisinde, birinci alt problemde ifade edilen üslubun toplumsal istendikler çerçevesindeki dönüşüm sürecinin net bir şekilde ortaya koyulabilmesi için “aynı eserin” farklı zaman ve mekanlardaki yorumlarının incelenmesinin, konunun daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayacağına karar kılınmıştır. Bu doğrultuda; belirtilen ölçütler doğrultusunda ulaşılabilen icra kayıtlarından, aynı eserin üzerinde üslup değişikliklerinin ortaya koyulabilmesi için Zeki Müren'in seslendirdiği “N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok” adlı eserin 3 farklı icrası; diğer taraftan, klasik üsluplu icranın da zaman içerisinde “aynı eser” üzerindeki icra üslubunun izinin sürülebilmesi için Yavaşca'nın ulaşılabilen icralarından “Beklerim Her Gün Bu Sahillerde Mahzun Böyle” adlı eserin 2 farklı icrası örneklem olarak seçilmiştir. Söz konusu eserlerin listesi aşağıdaki gibidir:

No	İcracı	Eser	Yıl	Mekan
1.	Zeki Müren	N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok	1955-1963	Radyo
2.	Zeki Müren	N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok	1968	Sinema Filmi
3.	Zeki Müren	N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok	1980	Gazino
4.	Alaeddin Yavaşca	Beklerim Her Gün Bu Sahillerde Mahzun Böyle	1960 (~)	Radyo
5.	Alaeddin Yavaşca	Beklerim Her Gün Bu Sahillerde Mahzun Böyle	2010	Televizyon Konseri

Çizelge 3.1. Örneklem Çizelgesi

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada belirlenen amaç doğrultusunda verilerin toplanmasında belgesel tarama, doküman incelemesi, arşiv taraması, kayıtlar için kişisel arşivler ve TRT arşivleri, web siteleri kullanılarak gerekli dokümanlara ve kayıtlara ulaşılmıştır.

“Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir. Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses ve video kayıt cihazları, CD’ler, çeşitli araç-gereçler; bina ve heykel gibi kalıntılar; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi; resmi ve özel yazılar ve istatistikler; tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır” (Karasar, 2016: 229).

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Araştırmada Klasik Türk Müziği icracılığının erken cumhuriyet döneminden günümüze toplumsal rolü inceleneceği için literatür ve arşiv taramaları sonucu elde edilen veriler üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Bu veriler bulgulara dönüştürülmüş ve yorumlanmıştır.

İçerik analizi, elde edilen veriler üzerinde, toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temanın saptanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 227). “Kategorisel içerik analizi ise, genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere ve ardından birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder. Kategorilerin homojen, ayırt edici, objektif olması, bütünsellik taşıması, amaca uygun ve anlamlı olması gerekir” (Bilgin, 2006: 19). Bu doğrultuda çalışmadaki kategoriler, erken Cumhuriyet dönemi, küreselleşme ve toplumsal dönüşümler (1950 ve sonrası ile 1970 sonrası değişimler), 20. yüzyıl gelişmelerinin eğitim ve kültürel altyapı, toplumun gelenekleri, eğlence anlayışı, refah, ekonomik ve çalışma düzeyi, tabaka, sınıf anlayışı, din, inanç yapısı paralelinde milli kültür ve hedeflenen batı kültürü arasındaki etkileşim dönemi: kuruluş, milli kültürü odağa alan dönem: içe dönüş ve ulusal kültür ile evrensel kültür arasında bağlantı kurma dönemi: kültürel bütünleşme dönemleri olarak belirlenmiştir. İkinci alt problem dahilinde kategoriler ise süsleme teknikleri, ezgi ve tartım çeşitlemeleri, ifade unsurları kullanımları, vurgu kullanımları, serbest icra kullanımları, usûl aksatımları olarak belirlenmiştir.

Belge taramaları, Osmanlı Devleti'nin son döneminden başlayarak, erken Cumhuriyet dönemi ve devamında günümüze kadar gelen tarihsel süreç içerisinde, çalışmanın odağı olan Klasik Türk Müziği icracılığının etkileşimde olduğu, devlet politikaları, eğitim kurumları, Radyo, piyasa icra üslubunun ortaya çıktığı ve varlığını sürdürdüğü gazinolar ile diğer kurum ve mekanlar üzerinde yoğunlaştırılmış ve çalışmaya yönelik bilgiler edinilmiştir. Özellikle erken Cumhuriyet dönemi politikaları çerçevesinde kurumsallaşma faaliyetlerinin dışında tutulan Klasik Türk Müziği'nin icracılarının, bu tutumun neticesinde ortaya çıkan, icracı rollerinin dışında, Klasik Türk Müziği'ni eğitim, icra, kurumsallaşma, koruma ve sürdürme rollerinin olduğu bir rol kümesinin varlığı ortaya çıkmıştır ve belge taramalarıyla bu süreçlerin oluşumu ile ilgili bilgiler elde edilmiştir.

Kuramsal çerçevede de ifade edildiği üzere sosyolojik bir kavram olan “toplumsal rol” olgusu çalışmaya uyarlanarak, Klasik Türk Müziği icracısının toplumla ilişkisi edinilen belgeler, çeşitli anı, biyografi, dergi, tarih, akademik tez, makale ve kitaplar üzerinden incelenerek belirtilen kategoriler doğrultusunda kronolojik bir sıra esas alınarak ortaya koyulmuştur.

Belge taramaları sonucu, Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü incelendikten sonra, icracıların bu rollerin paralelinde ortaya çıkan “klasik icra üslubu” ve “piyasa icra üslubu” normları ve bu normların farklarının tespiti amacıyla “aynı eser” üzerinden bu icra farklılıklarının daha net anlaşılacağı saptandığından, “aynı eser”in farklı dönemlerdeki icralarının incelenmesi yöntemi gerçekleştirilmiştir. Bu eser kayıtlarına ulaşabilmek için TRT arşivi, kişisel arşivler ve web siteleri (www.youtube.com) vb. arşivler taranmıştır. Bu süreçte çalışmanın odağı olan erken Cumhuriyet döneminden günümüze Klasik Türk Müziği icracılığı kapsamında dönemin farklı icra üsluplarını da temsil eden Zeki Müren'in 1955-1963 yılları arasında Radyo icrası, 1968 yılındaki sinema filmi icrası ve 1980 yılı gazino icralarına ve klasik icra üslubunun temsilcisi olan Alaeddin Yavaşca'nın 1960 (~) Radyo ve 2010 yılı televizyon konseri icralarından aynı eserlere ulaşılmıştır. Daha sonra bu icralar notaya alınmış ve bu notalar üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır.

Tahlilin ilk aşamasında, birinci alt problemin bulgular ve yorumları doğrultusunda ortaya çıkan bulgular çerçevesinde, “klasik icra üslubu” olarak ifade edilen üslubun özelliklerinin somut bir biçimde ortaya konulabilmesi için, Zeki Müren'in 1955-1963

yılları arasındaki Radyo’da yaptığı “N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok” ve Alaeddin Yavaşca’nın 1960 (~) Radyo “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” icraları tahlil edilmiştir.

Tahlinin ilk aşamasında, birinci alt problemdeki veriler doğrultusunda ulaşılan bulgular ışığında, Müren’in klasik üslubu takip ettiği bilinen yıllar olan 1955-1963 arası Radyo icrası, geçiş dönemi olduğu bilinen 1968 yılı sinema filmi icrası ve klasik üsluptan uzaklaşarak piyasa icrası üslubuna geçiş yaptığı 1980 yılı gazino icraları notaya aktarılmıştır. Daha sonra, klasik üslubu takip ettiği yıllar olarak bilinen 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrası süsleme teknikleri, ezgi ve tartım çeşitlemeleri, ifade unsurları kullanımları, vurgu kullanımları, hece vurgusu kullanımları, serbest icra kullanımları, usûl aksatımları gibi yönlerden incelenerek, bu kullanımların klasik üsluplu icradaki uygulama kaideleri ortaya konmuştur. Bu kaideler ortaya koyulurken süslemelerin sıklığı ve uygulanış şekli, ezgi çeşitlemelerinin esas notaya göre çeşitlemeleri, bu çeşitlemelerin sıklığı ve kullanım şekli, tartım çeşitlemelerinin esas notaya göre çeşitlemeleri ve bu çeşitlemelerin sıklığı ve kullanım şekli çizelge üzerinde gösterilerek ifade edilmiştir. Daha sonra 1968 yılı sinema filmi icrası ve 1980 yılı gazino icrasındaki bu kullanımlar, 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasının incelenmesi sonucu oluşturulan klasik üsluplu icra kaideleriyle kıyaslanmıştır. Süsleme tekniklerinden olan vibrato uygulamalarındaki farklı kullanımları “sık titreşimli” vibrato için “S.T.Vib.” “yavaş titreşimli” vibrato için “Y.T.Vib.” olarak gösterilmiş, glissando uygulamalarındaki farklı kullanımı ise yoğun glissando için “Y.Gliss./Y.Gls.” olarak gösterilerek ifade edilmiştir. Ardından, ifade unsurları kullanımları yine 1955-1963 yılları arası Radyo icrası kullanımları etrafında oluşturulan klasik üsluplu icra kullanım kaideleriyle kıyaslanarak incelenmiştir. 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında bulunmayan, ancak 1968 yılı sinema filmi icrası ve 1980 yılı gazino icrasında bulunan vurgu kullanımları, hece vurgusu kullanımları, serbest icra kullanımları ve usûl aksatımları da incelenerek, süsleme teknikleri, ezgi ve tartım çeşitlemeleri, ifade unsurları kullanımları, vurgu kullanımları, hece vurgusu kullanımları, serbest icra kullanımları, usûl aksatımları gibi kullanımların klasik üsluplu icradaki kullanımlarıyla örtüşüp örtüşmediği soruları yanıtlanarak klasik icra üslubu ve piyasa icrası üslubunun normları ve farkları ortaya koyulmuştur. Aynı tahlil yöntemi Alaeddin Yavaşca’nın 1960 (~) Radyo ve 2010 yılı televizyon konserinde icra ettiği “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle”

icraları üzerinde de yapılarak klasik üsluplu icranın süregelimi ortaya koyulmuş ve piyasa üsluplu icranın değışim gösteren icra pratikleriyle karşılaştırılmıştır.



4. KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmada kullanılan toplumsal rol kavramının temelleri 1936 yılında Ralph Linton tarafından atılmıştır. Kavram, bireyin toplumla ilişkileri çerçevesinde var oluşunu, toplumun ona yüklediği ödevleri ve bu ödevler karşısında bireyin toplum içerisinde oluşan normatif eylem alanını ifade etmektedir. Bireyin toplumdaki meslek, cinsiyet, kültürel atamalar gibi var oluş nitelikleri onun statüsünü oluşturur ve bu statü çerçevesinde bireyin eylemleri de onun toplumsal rolünü ifade eder.

Bireyin toplumsal rolü çerçevesinde onun rol kümesinin öğelerini daha özeldede ifade eden kavramlar da vardır. Bunlar; rol kümesi, rol çatışması, rol yapımları, rol oynamadır. Rol kümesi, bir kimsenin ifa etmesi gereken birbirinden farklı roller, rol çatışması, bu roller arasındaki uyumsuzluk, rol yapımı, kendi rollerini inşa etmesi, rol oynama ise kendi özel rollerini ifa etmesidir (Marshall, 1999: 625).

Toplumsal rol kavramı ile ilgili çalışmalar yapan diğer isimler incelendiğinde temel olarak Florian Znaniecki, "The social role of the man of knowledge (1940.), Robert Ezra Park "The principles of human behavior" (1915) gibi isimler sayılabilecekken, rollerin işleyiş dinamiklerini ele alış biçimi bakımından bu tezde de faydalanan çalışma Erving Goffman'ın "Communication Conduct in an Island Community" ve bu eserden hareketle "The Presentation of Self in Everyday Life" (Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu) 1961 eseri çalışmanın kavramsal çerçevesinin oluşumu konusunda fayda sağlamıştır.

Goffman, çalışmasında bireyin toplumsal rolünün günlük yaşamdaki eylemlerine yansımaları, bireyin farklı durumlardaki refleksleriyle ve davranış kalıplarıyla ifade ederek, toplumsal rolün bireyin toplumsal yaşamdaki eylemine etkilerini sunmuştur.

Çalışmada, erken Cumhuriyet dönemi ile birlikte modernleşme gelişmeleri paralelinde toplumla olan ilişkileri çerçevesinde Klasik Türk Müziği icracısının oluşan toplumsal rol kümesi ifade edilirken aynı zamanda kavram uyarlanarak Klasik Türk Müziği icracısının gelenek içerisindeki rolleri de ortaya koyulmuştur. Klasik Türk Müziği icracısının toplumla olan ilişkileri ortaya koyulurken bir diğer yararlanılan kavram da sosyolojik imgelem olmuştur.

Sosyolojik imgelem bireysel yaşamdaki gelişmelerin, toplumsal yaşamdaki değişimlerden etkilendiğini ifade eder (Mills, 2017: 14). Bir diğer deyişle toplumdaki

bireylerin yaşantısında ve bu durumun etkisiyle eylemlerinde değişimler yaşanması, bu değişimin de genel toplumsal bir değişim sürecine, tüm toplumu etkileyen bir duruma dönüşmesi anlamına gelmektedir. Bu söylemden hareketle, Klasik Türk Müziği icracısının 20. yüzyıl içerisindeki toplumsal rolü toplumla ilişkisi çerçevesinde saptanırken, toplumun da erken Cumhuriyet dönemi, küreselleşme, teknolojik gelişmeler gibi unsurlarla yaşadığı dönüşümlerin bu rol kümesinin oluşumundaki etkisi değerlendirilmiştir.

Çalışmada, erken Cumhuriyet döneminden günümüze Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü saptanırken süreç dönemler çerçevesinde incelenmiş bu dönemler de kuruluş dönemi “milli kültür” ile “batı kültürü” arasında bir etkileşim kurma çabasında, içe dönüş dönemi “millilik” vurgusu bağlamında öz kültüre yoğunlaşan, kültürel entegrasyon dönemi ise “ulusal kültür” ile “evrensel kültür” arasında bir bağ kurmaya çalışan dönem (Güray, 2016: 236-237) olarak belirlenmiştir. Ele alınan bu dönemler çerçevesinde küreselleşme, teknolojik gelişmeler gibi unsurlarla birlikte, hükümetlerin müziğe bakış açısı ile değişimleri ve nihayetinde toplumun tüm bu etkenlerden etkilenimleri paralelinde Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde, toplumun değişim çizgisi paralelinde Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünü bu değişime adapte ederek oluşturduğu toplumsal eylem normlarına, bir diğer deyişle onun eylem alanını yaratan icralarına odaklanılmıştır. Klasik Türk Müziği icracısının normatif icraları ve bu icralar arasındaki farklılıklar tespit edilirken ise yöntem bölümünde detayları ile ifade edilen icra tahlil yöntemi kullanılmıştır.

5. BULGULAR VE YORUMLAR

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlık altında, “Çeşitli değişkenlerin Klasik Türk Müziği icracılığının toplumsal rolünün oluşumuna etkileri nelerdir? Ve bu alt problemle ilişkili olan alt başlığı Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rol kümesi nedir?” sorularına cevap aranmıştır.

Müzik, içinde bulunduğu toplumla birlikte gelişir, değişir, evrilir ve durmadan yenilenen bir yapıyla somutlaşır. Toplum birçok diğer kültürel bileşeni gibi, ürettiği, dinlediği ve icra ettiği müziği; eğitim ve kültürel altyapı, gelenekleri, eğlence anlayışı, refah, ekonomik ve çalışma düzeyi, tabaka, sınıf anlayışı, din ve inanç yapısı gibi birçok çeşitli değişken çerçevesinde sanat kaygısından bağımsız bir şekilde, amaçlı veya amaçsız olarak yeni kalıplar, “normlar” çerçevesinde “yeniden” kendi kullanımına sunar. Bahsi geçen çeşitli değişkenler, toplumun kültürel yapısını “öznel bir bakış açısıyla” olumlu ya da olumsuz yönde etkilerken, kültürün de bu çeşitli değişkenlerle birlikte toplumun ortak ürünü olan müziği dolaylı ve dolaysız olarak etkilediği söylenilebilir. Bu çeşitli değişkenlerin anlaşılması ve müziğe olan etkilerinin ortaya konulabilmesi için etkileşim içerisinde olduğu “kültür” kavramının açıklanması gerekmektedir.

Toplumsal bilimin hiçbir araştırma konusunda “kültür” kavramı için olduğu kadar tanım üretilmemiştir. Aslında ilk kullanımları ile “herhangi bir şeyin fonksiyonunu” belirtmek üzere kullanılan kültür, “cultura juris” (davranım kurallarının saptanması), “cultura scientia” (“bilgi deneyim kazanılması”) (Mejuyev, 1998: 13), gibi zaman içerisinde geniş anlamlar kazanmıştır.¹ Kültür, günümüz manası ile tarihsel, toplumsal gelişim süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler, bir diğer anlamıyla da bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü (“Kültür”, t.y.) anlamına gelmektedir. Kültür ve bileşenleri ele alınırken, toplumu var eden “çeşitli değişkenler” de tarihsel seyir içerisinde değerlendirildiğinde, sebep-sonuç ilişkileri daha somut ortaya çıkarılabilir. Toplumun sanat ve daha özelinde müzikle olan ilişkisinin de ortaya çıkarılabilmesi için bu tarihsel süreçler ele alınarak değişimler, gelişimler ve mevcut sonuçlar ortaya konulabilir.

¹ Kültür kelimesinin tarihinin detaylı anlatımı için bkz. Denys, C. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. (Çev. Turgut Arnas). İstanbul: Bağlam Yayınları.

İnsanoğlu fikirlerini, alışkanlıklarını ve hatta akli donatılarını kısmen atalarına borçludur (Linton, 1936: 69). Geçmişte var olmuş, bugün de “bir biçimiyle” var olan tüm kalıplar, yaşantı öğeleri, öğrenilmişlikler, insanın içerisinde bulunduğu ve aslında kendini de var eden toplumun kalıtsal parçalarıdır. Toplum ve insan bu kalıntıları canlandırarak, uygulayarak, düşüncede soyut olan kalıbı hayata geçirip onu somutlaştırarak kültürünü oluşturur ve yaşatır. Kültürün yaşayan bileşenleri ise, birçok noktada birbirlerini etkileyerek, diğer bileşenlerin de her yaşayan varlıkta olduğu gibi değişmelerine sebep olur. Kültür, müziğin evriminde ve gelişiminde başat bir faktör olurken, toplum tarafından aktarılacak olana, neyin müzik olup olmadığına da karar verir. Ses dalgalarının hangi bileşimlerinin “müzik” olarak algılanacağı, bir müzik türünde nelerin gereç olarak kullanılacağı sosyo-kültürel bir seçimdir (Erol, 2015: 12). Müziğin kültürle ve kültürü oluşturan toplumla bu dolaysız ilişkisi, toplumdaki çeşitli değişkenlerin iç değişimlerinin müzik üzerinde büyük etkiler oluşturabileceğini göstermektedir. Bunun neticesinde, bu kendi içerisinde yaşayan, evrilen sebep ve sonuç ilişkisi, nitekim kültürün bileşenlerinden olan “müziği” etkilediği gibi, müziği icra eden insanın da toplumsal varlığını yani statüsünü ve rolünü etkiler.

Toplumda manen bulunan ancak varlığıyla toplumun yaşantısına, değişimine ve gelişimine yön veren eğitim, kültürel altyapı, gelenekleri, eğlence anlayışı, refah, ekonomik ve çalışma düzeyi, tabaka, sınıf anlayışı, din ve inanç yapısı gibi birçok çeşitli değişken, toplumun müziğini ve müziğin aktörleri olan icracıları-icrayı da etkiler, toplumsal statüsüne ve rolüne karar verir. Toplumdaki müziğin ve icracının toplumsal rolünün statüsünün anlaşılması için bu değişkenlerin kümülatif bir şekilde incelenerek etkilerinin ortaya konulması gerekmektedir. Ancak bu toplumsal çeşitli değişkenleri incelerken bu değişkenleri ortaya koymak için toplumsal dönüşümler, müziksel ve müziği etkileyen çeşitli kırılma noktaları büyük önem arz etmektedir.

Mevzubahis konuları kendi bağlamlarında incelerken Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından önce yakın tarihte başlayan modernleşme hareketleri ve kurulan yeni Cumhuriyetin bu hareketleri takibi önem arz etmektedir. Devlet politikası olarak ele alınan modernleşme anlayışı müzik üzerinde de büyük etki göstermiştir. Devlet politikaları toplumun birçok değişkenini direkt olarak etkilerken, kültürün ögesi ve yapı taşı olan müziğe, müzik icrasına, müzik kurumlarına ve icracısına da büyük etkileri olmuştur. Cumhuriyetten bugüne Klasik Türk Müziği icracılığının aşamalarını,

gelişim, dönüşüm ve toplumsal statü-rollerini tartışırken, devlet politikaları, kurumsallaşmaları ve onların toplumsal iz düşümlerinin “yani çeşitli değişkenlerin” yarattığı kırılma noktaları bu değişimlerin dönemsel tespitlerini yaparken, bir yol haritası olarak karşımıza çıktığından söz edilebilir.

Cumhuriyet tarihindeki hükümetlerin programları incelendiğinde sosyal olarak da ayrımlara sahip olan “kuruluş dönemi”, “içe dönüş dönemi” ve “kültürel entegrasyon” dönemi olmak üzere karşımıza üç dönem çıkmaktadır. Kuruluş dönemi “milli kültür” ile “batı kültürü” arasında bir etkileşim kurma çabasında, içe dönüş dönemi “millilik” vurgusu bağlamında öz kültüre yoğunlaşan, kültürel entegrasyon dönemi ise “ulusal kültür” ile “evrensel kültür” arasında bir bağ kurmaya çalışan dönemlerdir (Güray, 2016: 236-237). Çeşitli değişkenler kapsamında Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statü ve rolünü incelerken bu üç dönem ve sosyo-kültürel iz düşümleri bağlamında bir yol haritası izlemek daha somut ve birbirinden belli nispetlerle ayrılan sonuçlar elde edebilmek için fayda sağlayacaktır. Bu çeşitli değişkenlerin birbirinden bağımsız, birbirini bahsedilmesi elzem düzeyde etkileyecek noktalarda birlikte ve son olarak topyekün şekilde incelenmesi konunun anlaşılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

Bahsedilen ifadeler bağlamında çeşitli değişkenlerin tarihsel bir süreç içerisinde ele alınarak, bu değişkenlerin ana başlıkları etrafında Klasik Türk Müziği icracısının tarihteki toplumsal statü ve rolleri, bu rollerin zaman içerisindeki değişimleri, Osmanlı ve daha sonrasında Türkiye Cumhuriyeti’ndeki modernleşme hareketleriyle birlikte yeni oluşan toplumsal rolleri ve onları oluşturan süreçlerle birlikte günümüze kadar başlıklar halinde incelenmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

5.1.1. Osmanlı’da Eğitim ve Kültürel Altyapı Bağlamında Klasik Türk Müziği İcracısının Toplumsal Rolü

Eğitimin Türk toplumundaki genel tarihine kısaca bakıldığında, Türk-İslam kültüründe “ilim sahibi, eğitilmiş kişi” her zaman büyük öneme sahip olmuştur denilebilir. Ancak eğitim, halk için zorunlu verilmesi görülen mektep düzeyinde Osmanlı’da yönetim tarafından 19. yüzyıla kadar bir sorumluluk olarak algılanmamış, devletçe denetlenen temel disiplinleri olmayan, yine halkın kendince oluşturduğu vakıflar tarafından yönetilen kurumlarla devam ettirilmiştir (Sakaoğlu, 2003: 3).

Askeriye ve saray insanları için olan müzik de dahil “kurumsal” denilebilecek eğitim ise Enderun’da devam ettirilmiştir.

Osmanlı’da müzik eğitimi ise Enderun, müzisyen evleri, mevlevihaneler, tekkeler, mehterhane, mehterhanenin kapanmasıyla da Muzıka-i Hümayun ile yürütülmekteydi. Mevlevihaneler din dışı müzik de dahil, tekkeler de ekseriyetle dini müzik eğitim faaliyetleri yürütmekteydi (Hatipoğlu, 2008: 26-28). Askeri müzik eğitimi ise önceleri mehterhanede, kapatılmasıyla birlikte de Muzıka-i Hümayun’da yürütülmüştür. Osmanlı’dan cumhuriyete geçiş döneminde Türk Müziği eğitimi müzisyen evleri ve derneklerin yanı sıra Darü’l Bedayi (1914) ve sonrasında Darül’l Elhan (1917) ile yürütülmüştür, 1926 yılında ise kurumun Türk Müziği eğitim veren kısmı kapatılmıştır. Bu durum Klasik Türk Müziği eğitimine kurum temelinde yaklaşık 50 yıl ara verilmesinin başlangıcı olmuştur. Atlığ, bu durumu 1934’te radyoda yaşanan Klasik Türk Müziği yasağından önce “asıl yasak” dönemi olarak nitelendirmektedir (Güntekin, 2012: 74).

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise; Muzıka-i Hümayun orkestrası Ankara’ya taşınarak Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti adını almış, orkestra müzik faaliyetlerinin yanı sıra 1924 yılında kurulan Musıki Muallim Mektebi’nde ders vererek musiki muallimi yetiştirmeyi amaçlamıştır (Hatipoğlu, 2008: 32). Klasik Türk Müziği eğitimi ise dernekler, vakıflar, müzisyenlerin kendi evlerinde devam etmekteydi. Bir yandan TRT kendi içinde bir okula dönüşmüş, meşk usulüyle Klasik Türk Müziği eğitimi burada devam etmekteydi. 1976 yılına gelindiğinde ise lisans düzeyinde eğitim verecek olan ilk Türk Müziği Kurumu, İstanbul Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Zaman içerisinde bu konservatuvarların sayısı artmış, müzik öğretmenliği bölümlerinde Türk Müziği dersleri verilmeye başlanmış ve günümüzde devlet eliyle Klasik Türk Müziği eğitimi verilir hale gelmiştir.

Günümüzde, evrensel olarak çoğu toplumda eğitim ve basamaklarının çeşitliliği, derecesi sosyal statünün ve rolün temel belirleyicilerindendir (Fichter, 2001: 33). Türk-İslam medeniyeti ve evveliyatı da dahil, Osmanlı’dan bu yana ilim sahibi kişilere karşı büyük önem atfeden bir kültürel altyapı varlığını sürdürmüştür. Bu kültürel altyapıda ilim sahibi kişiler toplumsal olarak yüksek statülere sahip olmuş ve “ilim sahibi kişi” için statüsünü hayata geçireceği toplumsal roller oluşmuştur. Eğitim ve

kültürel altyapının, müziğin ve müzisyenin toplumsal statüsü ve rolünü de birçok açıdan etkilediği anlaşılmaktadır.

Eğitim ve kültürel altyapı toplumun müzik seçiminde ve müziği icra eden icracının da topluma yönelik yapacağı müziğin dinamiklerini belirlemede belirleyici rol oynamaktadır. Bunun neticesinde müziksel algılamının da farklı müzik kültürlerinde farklı yollardan ortaya çıktığı söylenilebilir (Erol, 2015: 12). Klasik Türk Müziği icrasının, dolayısıyla da icracısının toplum tarafından alacağı dönütler, beğenisi ve toplumun kendisi için oluşturacağı statü ve roller de eğitimin bileşenleri ekseninde değişim göstermektedir.

Türk Müziğinde hem siyasi politikalar hem de teorik açıdan oluşan boşlukların doldurulması ve standartlaşma çalışmaları ekseninde ilk defa bir TRT canlı yayınında kullanılan ve daha sonra kullanımı yayılan “sanat müziği-halk müziği” kavramları ortaya çıkmıştır. “Halk Müziği” daha ziyade küçük yerleşimde oluşan, halkın kendi benimsediği ve ürettiği müzik olurken (Yücel, 2011: 2) Klasik Türk Müziği, Türk halkının saf köklerinden daha ziyade Osmanlı’nın çok kültürlü, karmaşık, heterojen geleneğine atfedilmiştir (Güray, 2016: 234). Osmanlı’da padişahın takdiriyle “havas” mertebesinde bulunan kişiler, eğitim ve yetiştirmelerinin neticesinde şiir ve müzik gibi sanatlarda, şair ve bestekarların verdikleri eserlerde bulunması gereken teknik, fen ve hususiyetlerin neler olduğunu “anlayabilecek” donanıma sahip olmaları gerekirdi (Akt. Öztürk, 2017: 346-347.). Anlaşılabileceği üzere Osmanlı’da eğitilmiş kesimin hanedan, saray çevresi ve ekseninde bulunduğu gerçeği göz önüne alındığında, Klasik Türk Müziği’nin eğitilmiş kesimin daha ziyade sahip olduğu bir kültürel alt yapı tarafından tercih edilen ve mezkur bilgilerle anlatıldığı gibi nispeten eğitim sahibi olan ve kültürel altyapısı bu ekseninde gelişen kişiler tarafından icra edilen bir müzik türü olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bunun yanı sıra Osmanlı’da kahvehanelerde Klasik Türk Müziği’nin icra örnekleri görülürken, yeniçeri ocağında bulunan “çöğürçüler” adındaki saz şairlerinin olduğu (Toker, 2014: 173), saray çevresinde de “halk müziği”nin icra edildiği görülmektedir (Ayas, 2020: 40). Çerağan toplantıları denen eğlence toplantılarında da halk ozanlarının bulunduğu bilinmektedir (Sakaoğlu ve Akbayan: 1999: 55, 60). Osmanlı müzik çevresinde Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği’nin birbiri ile etkileşim içerisinde geliştiği (Balkılıç, 2009: 68) anlaşılmaktadır. Mevcut örneklerden de net bir şekilde anlaşılmaktadır ki Osmanlı dönemi müzik

pratikleri çerçevesinde ortak bir müzik kültüründen bahsedilebilir. Ortaya çıkan genel toplumsal müzik beğenisinin, altyapısı ortak bir kökten gelen şehirli bir müzik anlayışı olduğu söylenebilir.

Klasik Türk Müziği'nin eğitim sistemi olan “meşkin” de icracılara oynamaları gereken farklı statü ve roller kazandırdığı muhakkaktır. Cumhuriyet öncesi Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statü ve rollerinin eğitim süreci içerisinde anlaşılması için aslında müziğin ve geleneğin kendisi olan “meşk” sistemi içerisinde icracının rolünü anlamının büyük fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

5.1.1.1. Meşk sürecinde icracının eğitmen rolü

Osmanlı'da hem meşk hem musiki, çok yaygın, bir o kadar da soylu bir uğraştı (Ayas, 2020: 40). İracının meşkteki rolünü anlamak için de meşk kavramının anlaşılması gerekmektedir. Meşk esas itibariyle taklit ve tekrar üzerine kurulan, hocanın talebeye kısım kısım ve bütünüyle tekrar ettirerek müzik öğretme biçimidir. Ancak “meşkin” yalnızca hocanın talebeye bildiği eserleri öğrettiği bir süreç olmadığı muhakkaktır. Meşk esnasında hocanın talebeye verdiği müzik bilgisi, icracılığı veya repertuarından daha önce gelen ilkeler ise onun ahlakı, kişiliği, sanat ve dünya görüşüdür denilebilir (Behar, 2016: 16, 73).

Klasik Türk Müziği'nin toplumsal olarak icracıya yüklediği rollerden biri de meşk döngüsü içinde yer alması “zorunluluğudur” denilebilir. Üstat olan icracı, icracılığının yanı sıra talebe yetiştirerek “silsileyi” devam ettirir ve toplumun ona atfettiği statünün gerekliliği olarak ustalık rolünü yerine getirirdi. Ancak burada önemli olan bir nokta ise sarayın geçici olarak verdiği maaşlardan ayrı olarak icracının meşki para karşılığında yapmasının gayriahlaki sayılmasıdır (Akt. Ayas, 2020: 39). İstisnalar dışında üstat, talebelerinden ücret almaz, müziğin adeta tüm süreci olan “meşki” ücretsiz olarak gerçekleştirirdi. Anlaşılacağı üzere toplumun ona verdiği bu statüye karşı üstadın sanatını ücretsiz olarak yetenekli kişilere aktarması ve bu sanatı devam ettirmesi onun toplumsal rolünün önemli bir parçası olarak görülmekteydi.

Meşk sürecinde olan icracının bir diğer rolü de ustası ona icazet verene kadar üstlenmesi gereken “çırak rolüydü”. Cem Behar, çıraklık sürecinde icracının-adayın rol kümesinin öğelerini “meşakkat”, “itaat”, “liyakat”, “gurur”, “sadakat” olarak

tanımlamaktadır.² Bu kümelerin anlaşılması için dönemin ustalarının verdiği birkaç örnek yol gösterici olabilir.

İcracının kendisi için biçilen çırak rolündeki “meşakkat” sürecinin anlaşılabilceğı örnekler bulunmaktadır.

“Bes, her kim ki dilerse ki ol dahi bunların gibi üstad ola, gerekdir ki bu sanatın hem ilmüne hem ameliyesine bile meşgul ola, dahi bu babda sa’y-yı belig ede, dahi bu ilmi üstadlarından işitmekle riyazet ede, zira bu ilim ilm-i riyazi ve ilm-i havaiidir. Bunu tamam zabt etmek bu sanatın üstadlarına çok mülazemet etmekle hasıl olur.”

“Fenn-i musiki birbirinden dinlemekle meşk olunagelip, bu devirde eski usüle rağbet olmadığından heveskarların sesleri güzel olanları usûl-i daireesinde üstadlardan emek sarfedip meşk etmediklerinden hemen beş on şarkı öğrendikleri gibi musikiyi tahsil eyledim zannedip öylece kalıyor”. (Akt. Behar, 2016: 74-75)

İlki Hızır Bin Abdullah’ın 15. yüzyılda kaleme aldığı edvarında, ikincisi ise Süleyman Faik Efendi mecmuasında yer alan iki anekdot, icracının çırak rolünü nasıl uygulamasını gerektiğı, zaman içerisinde de bu rolü uygulamayan icracıların müzik toplumu tarafından aldığı eleştirileri göz önüne sermektedir. Bu örnekler çoğaltılabileceğı gibi çıraklık aşamasında olan icracının da üstlenmesi gereken rolü açıkça belirtmektedir.

İracının itaat rolündeki süreci de oldukça açık bir şekilde belirtilmiştir. Talebenin hocanın öğretim biçimini, süratini vs. sorgulaması hadsizlik olarak kabul edilir, hocasını birebir gözü kapalı olarak taklit etmesi beklenirdi (Behar, 2016: 83). İtaat sürecinde çırağın rolünün dışına çıkarak hocasını eleştirmesi ve sorgulaması hocanın öğrenciyi reddiyle dahi sonuçlanabildiğı bilinmektedir. Burada, Osmanlı’nın son zamanlarından ve erken cumhuriyet döneminden meşk geleneğinin devam ettiricisi olan kişilerden verilecek örnekler konuyu daha açık şekilde ortaya koyacaktır.

Alaeddin Yavaşca’nın radyo programında okuduğı beste yüzünden hocası Münir Nurettin Selçuk tarafından aldığı uyarı önemli bir örnektir:

“Ben sana beste geçtim mi? Büyük usûlleri vurdum mu? Hayır. Sen bilebilirsin ama benle meşke başladığın an her şeyi sıfırlayacaksın. Ben hangi eserleri geçersen, hangi

² Detaylı bilgi için bkz. Behar, 2016: 74-100.

usûlleri vurursam onlara uygun olanı okuyacaksın. Onu aştığın an meşki bitiririz.” (Akt. Behar, 2016: 83).

Bir diğer örnek de Halil Dikmen’in Neyzen Emin Yazıcı’dan ders almak istediği ve meydana gelen şu anekdotta görülmektedir:

“Sultanım aferin, makamdan makama geçtin, her parçayı kusursuz üfledin. Ama benden nasip alacaksın bu üflediklerinin hepsini unutacaksın...” (Akt. Behar, 2016: 83).

Meşk geleneğinin takipçisi olan bu iki hocanın serzeniş ve uyarılarını konu alan iki anekdota bakıldığında hocanın öğrencisi ile olan ilişkisinin itaat rolü üzerine kurulu olduğu ve de öğrencisinin bu rolü uygulamadığında aldığı tepki açıkça görülmektedir.

Çırak icracının bir diğer rolü de “liyakat” rolüdür. Çırak icracının hocasının eğitimini talep ettikten sonra hocasının söyledikleri doğrultusunda liyakatini göstermesi gerekmektedir. Yine burada örneklerle durum aktarılmaktadır. İbnülemin’in kolaycı, aceleci talebesinin eğitim için liyakatsiz olduğunu şu sözlerle vurguladığı görülmektedir:

“A çocuk, en ehemmiyetli, en büyük şey de esirgenmez, gösterilir ama görececek göz, anlayacak kafa, kavrayacak zeka, bhusus uzun zaman çalışmak lazımdır” (Akt. Behar, 2016: 85).

Bir diğer örnekte de Dede Efendi’nin Türkçe telaffuzu bozuk olan Nigoğos’dan Türkçesini düzelterek derse başlamasını istediği görülmektedir (Akt. Behar, 2016: 86). Anlaşılaçağı üzere bazı liyakat gereklilikleri doğuştan gelse de burada bahsedilen çalışma ve uğraşı ile ortaya konulacak gerekliliklerdir. Çırak icracının liyakat rolünü tam olarak uygulaması tersi durumda ise aldığı tepki açıkça görülmektedir.

Çırağın rol kümesinde bulunan bir diğer etken ise “gurur”dur. Gurur, aslında çırağın artık usta bir icracı olduğunda hocasından sadakatle ve bir kimlik olarak bahsetmesi durumudur. Buradaki durum çıraklıktan sonra oluşan statünün bir beklentisi olarak karşımıza çıkan roldür denilebilir.

Sadakat de yine çırağın “usta-hoca” mevkiine geçtikten sonra muhatap olacağı bir toplumsal beklenti olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle eserlerin bir sonraki kuşaklara aktarılırken sözlü ve yazılı icracının eseri aslına uygun olarak değiştirmeden “sadık” bir şekilde aktarması beklenmektedir. Daha sonraları nota ile belirginleşmeye

başlayan Klasik Türk Müziği'ndeki "çeşitleme" kavramı bu beklentiye zamanla gölgelese de "sadakat"ın de usta olan ıraktan statüsünün karşılığı olarak beklenen rol olduğu söylenilebilir.

Klasik Türk Müziği icracısının geleneğin kendisi olan eğitim süreci yani "meşk" kapsamında bu sürecin hem "hoca" hem de "talebe" tarafında birçok rolü bulunduğu anlaşılmaktadır. Meşkin başlı başına Klasik Türk Müziği'nin icra ve gelecek nesillere aktarılması süreci olması, icracı için rol kümesinde bu kadar fazla ögenin bulunmasının başlıca sebeplerinden olduğu söylenebilir. Meşk geleneğinin cumhuriyetten sonra da Klasik Türk Müziği icracılığının aktarımı sürecinde hem kuruma bağı hem kurum dışı eğitimde günümüz de dahil kullanıldığı bilinmektedir. Ancak bu toplumsal rol kümelerinin içerisinde zamanla kültürel altyapının değişim unsurlarına paralel olarak değişimler olduğu, ırak ve usta ilişkilerinin kısmen erozyona uğradığı da bir diğere gerçektir.

Geleneğin kendisi olan "meşk" sürecindeki icracının rollerinin dışında, salt olarak "Klasik Türk Müziği icracısı" kimliğinin sahip olduğu statü ve rollerin anlaşılması da bir diğere konu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu statü ve rollerin anlaşılması için, Osmanlı dönemindeki toplumsal eğitim ve kültürel altyapı farklılığının, icracının toplumsal statü ve rolüne karşı atadığı istedikleri de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Osmanlı'da müziğin icra alanları arasında meşk toplantılarının olduğu evler, müzisyen evleri, tekkeler, semai kahveler, kıraathaneler, tekkeler gibi birçok mekan bulunmaktaydı. Bu icra alanlarının kitlelerinin ise farklı kültürel alt yapı ve eğitime sahip kişilerden oluştuğu görülmektedir. Klasik Türk Müziği'nde icracının salt toplumsal rolünü, bahsi geçen eğitim ve kültürel altyapı farklılığına sahip kitlelerin istedikleri çerçevesinde incelemek konunun anlaşılabilirliği bakımından fayda sağlayacaktır.

5.1.1.2. Osmanlı'da Klasik Türk Müziği icracısının salt toplumsal rolü

Klasik Türk Müziği icracısının, "icracı" olarak toplumdaki statüsünün ve rolünün anlaşılması için dönemin icra ortamları ve bu ortamların sosyal yapısının anlaşılması gerekmektedir. Osmanlı'da müziğin toplumsal mekan çeşitliliğine bakıldığında, aynı kültürel altyapıdan beslenen bir müzik ortamının oluştuğu söylenebilir. İcra alanlarının çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Saray, konaklar, kahvehaneler, meyhaneler, sokaklar ve ibadethaneler bu icra ortamlarının başında gelmektedir. 19. yüzyılda ise

modernleşme etkileriyle birlikte Batı Müziği icraları daha ziyade konser salonları (tiyatro) vb. gibi yerlerde yapılırken, Klasik Türk Müziği icraları bahçe ve kahvehane gibi yerlerde yapılmaktaydı (Alimdar, 2016: 182).

Osmanlı'da kahvehaneler müziğin çokça icra edildiği alanlardan biriydi. Kahvehanelerin müşteri kitlesinin esnaflardan oluştuğu, buralarda müzik etkinliği olarak ise halk ozanlığı geleneğinin, âşık atışmalarının, yerel deyişlerin icra edildiği bilinmektedir (Turan, 2011: 29). Çeşitli kahvehanelerde meddahlara yaylı çalgılarıyla icracıların da eşlik ettiği bilinmektedir.

Osmanlı'da halkın hangi tür müziği tercih ettiği ile ilgili görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Halkın bir kısmının müzikle buluşma noktası olan bu mekanlarda asıl kaygının sanat kaygısı olmadığı aşıkardır. Buralarda icralarını yapan müzisyenlerin de rolleri, kahvehaneye gelen kişilerin günlük sosyalleşme ihtiyaçları içerisinde eğlence ihtiyaçlarını karşılamalarına yardımcı olmakla kısıtlı kaldığı anlaşılmaktadır. 17. yüzyıl Fransız gezgini Thévenot ve 18. yüzyıl gezgini M. Guer, kahvehane işleticileri tarafından müşteri çekmek ve müşterileri eğlendirmek için çalgılar tutulduğunu ve müzik icra edildiğini belirtir (Aksoy, 2003: 260-261). Ancak Osmanlı'nın asıl görünen seçkin kültürünü yansıtan “klasik icra” ise meşk toplantıları, müzisyen evleri ve saraylarda “meşkhanelerde” yapılan icrada ve icracının farklı toplumsal statü ve rol karşılığı da yine bu icraların karşılık bulduğu kesimde gözlenmektedir.

Osmanlı'da Klasik Türk Müziği icracılarına saray, “seçkinler” ve halktan da bir kısım tarafından daha soylu bir statü ve rol atfedildiği anlaşılmaktadır. Aslında sarayda, meşkhanelerde, konaklarda, kahvehanelerde müzik yapan icracıların ortak bir küme içerisinde kesiştiği söylenilebilse de (Ayas, 2020: 39), “seçkin” kesimin bu icracılara karşı atfettiği statü ve bu statünün karşılığı olan rolle, halkın verdiği statü ve bu statünün karşılığı olan toplumsal rolün aynı olmadığı görülmektedir. Müzik ile uğraşmak hem ulema sınıfı içerisinde hem sanat perspektifinden hem de seçkinler açısından soylu bir uğraşken, halkın ekseriyeti için günlük yaşam içinde olağan olan ve özelde de eğlence amaçlı bir aktivite olduğu anlaşılmaktadır. Toplumla saray arasındaki kültürel altyapı farkı bu toplumsal statü ve rol atamasının başlıca sebebidir denilebilir. Ancak bu söylemden müziğin saray çevresinde sadece bir kültürel ve soylu etkinlik olarak yapıldığı anlaşılmamalıdır. 18. yüzyıldan önce, özellikle hünkarın eğlenebilmesi için harem dairesinde cariyeler sazende, hanende ve buna eşlik edecek

rakkaseler olarak eğitiliyor, iç oğlanları da yine bu koşulları sağlayacak şekilde eğitiliyor ve belli zamanlarda hükümdar için düzenlenen eğlencelerde görev alıyorlardı (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 31). Ancak bu eğlencelerin yerine 18. yüzyıl itibari ile yoğunluklu olarak sanat odaklı müzik faaliyetlerinin geçmeye başladığı görülmektedir.

Müziğin ve müzik icracılığının “seçkin”, “ulema” tabakası tarafından soylu bir uğraş olarak anlaşılmasının en temel sebeplerinden biri de padişahların dolaylı ve dolaysız olarak “müzik sürecinin” içerisinde olmalarıydı. Birçok padişahın besteci ve icracı olarak müziğin içerisinde bulunması ayrıca içlerinde icracılarında bulunduğu müzisyenlere “patronajlık” geleneği çerçevesinde verdikleri desteklerle birçok edvarın yazılmasına vesile olmaları da müziğin ve müzik icracılığının “seçkin” zümre tarafından soylu addedilmesine sebebiyet vermiştir. Tabi ki bu sayılan mevcut durumlar Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statüsünün karşılığı olan toplumsal rol kümelerinde de çeşitlilikler oluşturmaktadır. İcracı, kendisi için oluşturulan toplumsal rolün istendikleri ekseninde daha önce de bahsi geçen klasik üslubun devamını getirmiş, besteler yapmış ve de “edvar” denilen nazari eserler ortaya koymuştur.

Osmanlı’da padişahların direktifleri doğrultusunda ve onlara ithafen birçok icracının nazari eserler verdiği bilinmektedir. Bu eserlerden Ahmed oğlu Şükrullah’ın Edvâr-ı Mûsikî’si, Hızır bin Abdullah’ın Edvâr’ı, Bedri Dilşâd’ın Murad-nâme’si II. Murad Han’a, ve Abdülaziz Çelebi’nin Nekâvâtü’l-Edvâr’ı Fatih Sultân Mehmed’e, Lâdikli Mehmet Çelebi’nin Risâletül-Fethiyye, Zeynü’l-Elhân fî İlmî’t-Te’lîf ve’l-Evzân ve Seydî’nin El-Matla’ı II. Bayezid’e sunulan çalışmalardandır (Kamiloğlu, 2007: 15). Sultanlara “edvar” sunma geleneği devamındaki yüzyıllarda da süregelen, adeta “ulema sınıfından” sayılan icracılardan beklenen bir davranış olmuş, sultanlara sunulmasa da “ulema sınıfından” sayılan Klasik Türk Müziği icracıları için eser vermek onların rol kümelerinin bir elemanı haline gelmiştir.

Osmanlı dönemi icracılığında müzik eseri vermek, beste yapmak da icracıların beklenen davranışı, rolünün gerekliliklerinden biri haline gelmiştir denilebilir. Klasik Türk Müziği’nin üstatları olarak addedilen Hammamizade İsmail Dede Efendi, Hacı Faik Bey, Nayi Osman Dede ve birçok örneğiyle birçok müzisyenin icracılığının yanında eser verdikleri görülmektedir. Aslında eser vermek, sunulacak bir takım

bestelemek “seçkin” denilebilecek zümre içerisinde bu icracılardan toplumsal rollerinin karşılığı olarak beklenen bir davranış olduğu söylenebilir.

Osmanlı dönemi Klasik Türk Müziği icracılığı, toplumsal statü ve rolü ile eğitim ve kültürel altyapı açısından incelendiğinde halk ve “seçkin zümre”-saray tarafından farklı statü ve rollere sahip olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında eğitim faaliyeti meşkin, müzikte başlı başına bir gelenek olarak ortaya çıkmasının icracının rol kümesinin çeşitliliğini ortaya koyan bir diğer gerçek olduğu ifade edilebilir.

Modernleşme ile beraber başlayan Batı Müziği faaliyetleri çerçevesindeki kültürel değişiklik, kurumsallaşma, gelişen teknoloji ve böylece değişen halkın müziğe ulaşım şekli, bu süreçten sonra cumhuriyetten günümüze kadar olan dönemde eğitim ve kültürel altyapının Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statüsü ve rolü üzerinde etkileri olmuştur.

5.1.1.3. Modernleşme sürecinde icracının değişen toplumsal rolü

Modernleşme süreci Osmanlı’nın tepe kademesinden başlayan ve halka uzanan bir süreç şeklinde gelişmiştir. III. Selim’le beraber ortaya çıkmaya başlayan modernleşme, Osmanlı’da yalnızca siyasi, askeri vb. alanlarda değil ülkenin kültürel yapısı üzerinde, müzik için de çok etkili olan bir süreçtir. Kültürel değişim, Osmanlı’da toplumun birçok kademesini etkilemiş, müzisyenin-icracının da toplumsal statü ve rolü de bu gelişmelere paralel olarak değişimler göstermiştir. Bu gelişmeler paralelinde, müziğin modernleşmesinin anlaşılması, bir anlamda tüm modernleşme sürecinin anlaşılması da demektir (Ergur ve Aydın, 2004: 1).

Tanzimat ve Mehterhane-i Hümayun’un kapatılıp Mızıka-yı Hümayun’un açılmasıyla başlayan süreçte Devlet batı müziğini öncelerken, bu müziğin halktan aldığı karşılık kültürel olarak değişmemiştir denilebilir. Batı’nın, 18. yüzyılda reform hareketleri ekseninde yaşadığı dönüşüm çerçevesinde “patronajlık” sisteminin bitmesi ve müziğin Batı’da bir meta “ürün” haline gelmesi, tanzimatla kendini iyiden iyiye gösteren modernleşme sürecinde Osmanlı’da da tezahür etmiştir. Kapitalizmin 19. yüzyılda modernleşme ile kendini Osmanlı’da ve dolayısıyla Osmanlı kültür hayatında da göstermesi sonucu müzik, “yüksek zevklerin ve sanatın izdüşümü”, “patronajlık eksenindeki sanat icrasından” kısa sürede “ürün” halini almaya başlamıştır. Adorno’nun müzik-toplum ilişkisi içerisinde ele aldığı üretim(beste)- yeniden

üretim(icra) ve tüketim(dinlenme) aşamaları da bu noktada ortaya çıkmaktadır (Akkol, 2018: 115).

Bu dönemin genel görünümüne bakıldığında müziğin artık bir ürün olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Sanatçı ve dinleyici arasındaki ilişki üretici ve tüketici arasındaki ilişkiye dönüşmeye başlamıştır (Öğüt ve Etil, 2009: 427). 19. yüzyılda bestekarların “şarkı” formunu tercih etmelerinin de müziği halkın daha rahat anlayabileceği bir “ürün” olarak görmeleri ve tüketime sunma düşüncesi ile yapıldığı söylenilebilir. Bu dönemde Klasik Türk Müziği bestekarının ve icracısının toplumsal statüsünün gözle görülür bir süreçle “sanatçıdan” “üreticiye” dönüştüğü görülmektedir. Bu nokta itibarıyla, statüsü değişen müzisyenin artık toplumsal rolü de değişim aşamasına girmiştir. Daha önce “sanat” anlayışının ön planda tutulduğu ve statüsünün karşılığında kendisinden bunun beklendiği besteci-icracı artık toplumun daha kolay anlayabileceği eserleri bestelemek “üretmek” ve icra etmekle mesuldür denilebilir.

Birçok müzisyen bu üretim-tüketim süreci içerisinde maddi kaygılarla kendilerini eğlence için müzik icra eder koşulda bulmuştur. Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmesi de “piyasa tavrı” denilen tavrın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Öğüt ve Etil, 2009: 436). Artık Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rol karşılığı olarak beklenen eski “klasik üslup” erozyona uğramış, yeni icra alanlarında “piyasa tavrı” istenmeye başlanmıştır.

Bu süreçle birlikte Klasik Türk Müziği icracısının rol çatışmaları ortaya çıkmaya başlamıştır denilebilir. Yaptığı icra ve sanat anlayışıyla devrin en önemli icracılarından biri olan Tanburi Cemil Bey’in, bu üretim-tüketim anlayışı içerisinde yaptığı plak kayıtları ve konaklarda ücret karşılığındaki icralarını kastederek “Aklım olsaydı alafranga keman çalar, böyle meyhanelerde kemençe ile ekmek parası kazanmakla uğraşmazdım” (Öğüt ve Etil, 2009: 438) demesi, Klasik Türk Müziği’nde ekol olan bir icracının, toplumsal rol beklentileri karşılarında kendisinden beklenenle, kendi düsturunca yapması gereken arasında yaşadığı rol çatışmaları görülmeye başlanmıştır.

Yine 19. yüzyılda, II. Mahmud’un Mehterhane’yle birlikte Enderun’u kapatması, Osmanlı’da 1917’de Darü’l Elhan kurulana kadar resmi bir eğitim kurumunun olmamasına sebebiyet vermişti (Ayas, 2020: 41). Modernleşmenin getirdiği kültürel ve kamusal değişimlerle birlikte kurumsallaşan Osmanlı’da eğitim alanında da kurumsallaşma çalışmaları yapılmış, müzisyenin-icracının da bir eğitmen olarak daha

önce sahip olmadığı ya da sahip olsa dahi kurumsal kimlik bazında ortaya konulmayan toplumsal statü ve rolleri de ortaya çıkmıştır.

5.1.1.4. Klasik Türk Müziği’nde modernleşmenin getirileri: yeni bir rol “şeflik”

19. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketleri, yeni kavramların da Türk Müziği camiasına girmesine sebep olmuştur. Bunlardan biri de orkestra şefliğidir. Orkestra şefliği 20. yüzyılın başı ile birlikte Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin elemanlarından biri olarak kendisine yer bulmaya başlamıştır. Orkestra şefi, Batı Müziği orkestralarının kadrolarının, besteler doğrultusunda zamanla genişlemesiyle belirmeye başlayan, orkestranın lokomotifini oluşturan, orkestralara aynı zamanda şahsiyet de katan yönetici roldür. Zaman içerisinde geniş orkestra kadrolarının yaygınlaşmasıyla şeflik de profesyonel bir görev haline gelmiş ve Batı müziği orkestralarının vazgeçilmez bir üyesi olmuştur.

Klasik Türk Müziği’nde ise durum farklıdır denilebilir. Klasik Türk Müziği’nde, tarihsel süreçte gelişen icra gelenekleriyle, icranın yönetimi, icra heyeti içerisinde vurmali saz icracısı, usûlü vuran, yürüten icracı tarafından yerine getirilmiştir. 20. yüzyıla kadar, Klasik Türk Müziği icrasının bugünden farklı olarak, heyet içerisinde icrada farklı müzik dinamiklerinin ve daha çok inisiyatif alınarak icracıların bireysel icra pratiklerini (süslemelerini, tekniklerini, melodi çeşitlemelerini) toplu icra içerisinde daha fazla ön plana çıkararak icra edildiği bilinmektedir. İracılar farklı hocalardan meşk etmiş olsalar da eğitimleri aynı geleneğin ürünü olduğu için ortak icralarda bulunabiliyorlardı. Bu durum da sadece giriş ve çıkışları belli eden ve icranın temposunu tutan bir usûl-vurmali saz icracısının icrayı yönetmesine imkan kılıyordu.

Klasik Türk Müziği icracıları için şeflik rolü, Cumhuriyet’in kurulmasına yakın tarihlerde oluşmaya başlamıştır. Klasik Türk Müziği’nde ilk “şef” deneyiminin görüldüğü örneği, Münir Nurettin Selçuk, “İşgal yıllarında Şark Musiki Cemiyeti’ne bir Fransız generalin geleceğini ve Ali Rıfat Bey’in de bu durumu kendilerini medeni gösterme aracı olarak kullanarak, bagetle adeta bir Batı Müziği orkestrası yönetirmişçesine yöneterek konseri idare ettiğini” söyleyerek aktarmıştır (Bardakçı, 2017: 205). Behar da batılı manada şeflik kavramının ilk uygulandığının Ali Rıfat Çağatay tarafından yapıldığına dair bir anekdot sunmaktadır.³

³ Bkz. Behar, 1992: 20.

Klasik Türk Müziği icracısı için şeflik rolü, cumhuriyetten sonraki modernleşme çalışmalarıyla günümüze kadar devam etmiş, bugün Klasik Türk Müziği korolarının ve icra heyetlerinin birçoğunda uygulanan yerleşik bir rol haline gelmiştir. Klasik Türk Müziği'nin kurumlarıyla birlikte şeflik geleneği yayılmıştır. Darülelhan'da heyetlerin şefler tarafından yönetilmesine karar verilmiş, Darülelhan'ın devamı olan İstanbul Belediye Konservatuarı'nda şeflik uygulamaları devam etmiş, TRT'de, üniversite korolarında, Kültür Bakanlığı korolarında ve amatör müzik topluluklarında şeflik statüsü devam etmiştir (Esen, 2008: 67-81). Radyo bünyesi içerisinde, Klasik koronun kurulumu ve işleyişi Mesud Cemil ve akabinde Nevzat Atlığ'ın uygulamalarıyla gerçekleşmiştir. Korolara ilk başlarda birkaç sebepten sıcak yaklaşılmamıştır denilebilir. Bu sebeplerin arasında, Klasik Türk Müziği'nin tek sesli düzeni içerisinde bireysel uygulamaların ön planda bulunduğu, geleneğin çerçevesinde oluşan müzik tarzının dışında bir üslup yaratması, korolarda kız neyi akordun yoğunlukla kullanılması gibi sebepler bunların arasında gösterilebilir (Kütükçü, 2012: 127-128). Bir başka eleştiri konusu da Nevzat Atlığ'ın korodan vurmali sazları çıkarması olmuştur. Kendisinin, “fasıl icralarını ritim sazlarının gürültüye boğması” (Güntekin, 2012: 128) söylemleriyle bu tutumunun sebeplerini de açıkça ifade ettiği görülmektedir. Bu uygulamalar da eleştirilerin bir yanının haklı tutumunun, şeflerin bireysel müzik fikirlerinin kendi pratiklerinde yansımalarını ve Batı müziğinden alınmaya çalışılan bir diğer yapı içerisindeki rolün de kararsızlıklarının bir göstergesi olarak ifade edilebilir.

Şeflik rolü ve statüsü Cumhuriyetle birlikte Klasik Türk Müziği icracılarının müzik toplumu içerisinde “üstat” olarak kabul edildikten sonra olmaya başladıkları bir statüye dönüşmüştür. Birçok koro, şefleriyle anılmıştır. Ancak Batı Müziği orkestralarında bir yönetim biçimi ve zorunluluğu haline gelen baget kullanımı zamanla çok azalmış, birçok Klasik Türk Müziği icracısı yalnızca el hareketleriyle veya sazlarını icra ederek bir yönetim biçimi benimsemiş, Klasik Türk Müziği'ne has bir şeflik rolü oluşturmuşlardır.

Klasik Türk Müziği'nde şeflik rolünün ilk kullanımından bu yana neredeyse yüz yıl geçmesine rağmen Batı Müziği orkestralarındaki gibi vazgeçilmez, olmazsa olmaz bir unsur haline gelmediği söylenebilir. Bu durumun sebebi olarak da Klasik Türk Müziği'nin geleneksel yapısı gereği, kolektif icrasının da varoluşunda bireysel

öğelerin baskın karakterli oluşu ve bu durumun müziğin içerisinde bir dinamikten ziyade müziğin varoluşunun temeli olması gösterilebilir. Şef konumundaki kişiler genellikle yalnızca saz heyetinin genel çalışmalarını düzenleyip, icra farklılıklarına ve müziksel dinamiklere karar veren bir otorite rolündedir denilebilir. Bir diğer deyişle performans takımının yönetmeni rolündedir (Goffman, 2020: 99). Klasik Türk Müziği icracısının “şeflik rolü” Goffman’ın oynanılan rolü idealize etme yollarından biri olarak bahsettiği “eğitim retoriği”⁴ durumuna bir benzerlik ile açıklanabilir.

“Eğitim retoriği” içerisinde, mesleğe sahip olanlar belirli bir süreçten geçer ve bu süreç sonunda meslek sahiplerinin artık uzun emekler sonucu bu noktaya geldiği varsayılır. Ancak Goffman, II. Dünya Savaşı’nda Amerikan ordusunun eczacılık, saatçilik gibi meslekleri pratik anlamlarıyla dört senelik eğitimle değil beş-altı haftalık eğitimlerle öğrettiğini belirtmektedir. Ayrıca eczacılık alanında üç-dört aylık bir eğitimin pratik anlamda yeterli olacağını belirten lisansüstü bir alan çalışmasından da bahsetmektedir (Goffman, 2020: 55). Bir diğer deyişle bir rolün ve içinde bulunduğu grubun statüsünün daha prestijli gösterilebilmesi için bu rolün edinimindeki süreçler ve rolün mevcut durumu törensel kaidelerle olduğundan farklı bir noktada konumlandırılmaya çalışılmaktadır denilebilir. Aynı durumun bir benzeri Klasik Türk Müziği’ndeki şeflik statüsünde de gözlenmektedir denilebilir.

Şefler, genelde usta ses ve saz sanatçılarından, bir ün ve uzun bir sanat yaşamına, tecrübeye sahip kişilerden oluşmaktadır. Ancak Klasik Türk Müziği’nde şeflik kavramının tam olarak çerçevesinin çizilememesi, şefin görevlerinin tam olarak belirlenememesi, şeflik rolünün zaruri ve vazgeçilmez bir unsur haline gelmemesi ve törensel bir ifade unsurunun ögesi olarak icrada bulunmasıyla kısıtlı kalmasından dolayı, bahsi geçen eğitim retoriğinde verilen örnek meslekler gibi, pratikte yeni konservatuvar mezunu birinin şeflik yapıp bir koro yönetebildiği, usta toplulukların ise şefsiz de icralarını devam ettirebildikleri görülmektedir. Bir diğer deyişle şeflik, bugün halihazırda Klasik Türk Müziği toplu icralarının çok büyük çoğunluğunda bulunmasına rağmen icra içerisindeki zorunlu varoluşu “idealize edilerek” oluşturulmuş bir rol haline gelmiştir denilebilir.

⁴ Bkz. Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (3. Baskı). (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayıncılık.

5.1.1.5. Osmanlı’da kurumsallaşma ekseninde icracının eğitmen rolü

Mezkur başlıklarda bahsedildiği gibi Klasik Türk Müziğinde geleneğin adeta kendisi olan meşk sürecinde icracının eğitmen olarak yüksek bir statüsü ve bu statünün istendikleri kapsamında toplumsal rolü ve rol kümesi bulunmaktaydı. Bu süreçte kurulan eğitim kurumları Klasik Türk Müziği icracısının da kurumsal örgü içerisinde kendisine yer bulmasını sağlamıştı. Darü’l Bedayi ve devam eden süreçte ise Darü’l Elhan’ın kurulmasıyla birlikte kurumsallaşan yapı içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin yeni öğeleri de bu süreçle birlikte oluşmaya başlamıştır denilebilir.

Darü’l Bedayi Osmanlı’da kurulan konservatuvar niteliğindeki ilk kurumdur. Müzik bölümünün başına Ali Rıfat Bey (Çağatay) getirilmiş, Şark müziği bölümünün amacı olarak ise klasik müziği unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, klasik eserleri aslına uygun notaya almak, müzik zevkini topluma yaymak olarak belirlenmiştir (Özkaya Duman, 2017: 115). Enderun’dan sonra kurulan ilk resmi müzik okulu olan bu kurumla, Klasik Türk Müziği icracısı için rol kümesinin yeni öğeleri de ortaya çıkmıştır. Kurumsallaşmadan önce geleneksel bir yapı içerisinde, meşk sürecinde “ücretsiz” olarak eğitim veren ve bunu geleneğin kendisi olarak kabul ederek, eğitimciliği profesyonel bir “meslek” haline getirmeyen icracı için, eğitmenlik bir “meslek” statüsü halini almıştır. Geleneği bilen Zekaizade Ahmet Irsoy, Leon Hancıyan, Rauf Yekta Bey gibi hocaları bünyesinde barındıran kurum, meşk geleneğini sürdürse de örgün eğitimin bir karşılığı olarak karşımıza çıkan bu kurumda meşkin birebir hoca ile sürdürülen halinden dışarı çıkışının ilk aşamaları da görülmektedir. Bu kurumdaki icracılar için “eğitmenlik” bir toplumsal statü olarak ortaya çıkmıştır.

Burada Klasik Türk Müziği icracılarının rol çatışmalarının da ortaya çıktığı bir örnek bulunmaktadır denilebilir. Çok yönlü müzikal kimliğinin de bir getirisi olarak kurumda müdür olarak görev yapan Çağatay (Doğrusöz ve Ergur, 2017: 50), Batı Müziği’ne de hakim bir Klasik Türk Müziği insanı olarak değerlendirilebilir. Geleneğin bir temsilcisi olarak görülebilecek Ali Rıfat Çağatay’ın kurumda müdürlük görevini ifa etmesi, gelenekle iç içe olan bir karaktere sahip olarak Klasik Türk Müziği’nin yanı sıra Batı Müziği eğitiminden sorumlu olarak görevini yerine getirmek zorunda olması, “müdür-icracı-eğitmen” üçgenindeki statülere sahip olan Çağatay’ın

bu roller arasında rol çatışmaları yaşamış olabilme ihtimali bulunmaktadır. Çağatay'ın Klasik Türk Müziği'ne dönemin modernleşme perspektifinde “ud triosu” gibi çok sesli eser besteleme girişimleri (Doğrusöz ve Ergur, 2017: 38), orkestra düzeninin içerisine Batı Müziği sazlarını koymaya çalışması gibi Batı Müziği temelli yenilikler getirme çabaları da bu açıdan değerlendirilebilir. Kurumsallaşmanın getirdiği değişimlerin elbette Klasik Türk Müziği icracısının gelenekten gelen anlayışına etkileri olmuş, bu etkiler Darü'l Bedayi'den sonra Darü'l Elhan'la devam etmiş olduğu bilinmektedir.

Darü'l Bedayi'nin kapanması ile Klasik Türk Müziği eğitim süreci Darü'l Elhan ile devam ettirilmiştir. Darü'l Elhan'ın programında nazariyat, solfej, Klasik Türk dini müziği, Klasik Türk müziği usûlleri, Klasik Türk müziği aletleri, şan, viyolonsel, piyano, kompozisyon ve müzik tarihi de yer almıştır (Özkaya Duman, 2017: 115). Darü'l Elhan'da Klasik Türk Müziği'nin örgün eğitim çerçevesinde ilk defa programlanması ve bunun etrafında derse giren hocaların da “alanlaşma” çerçevesindeki adımları görülmektedir.

20. yüzyılla birlikte kurumlar ekseninde meşk sistemi terkedilmeye başlanmış, bu durum da usûl kalıpları, perdelerin özel baskıları, süsleme teknikleri, taksim ve makamların kimliğini ortaya net koyan ezgi kalıplarının aktarımında sıkıntılara sebep olmuştur (Levendoğlu, 2017: 299). Daha önce meşk sistemi etrafında Klasik Türk Müziği eğitimi verilirken bu yeni gelişme ile öğrencilerin müziği daha önce bahsedildiği gibi tek bir hocadan öğrenme süreçleri değişim göstermiş bu çerçevede mezkur başlıklarda ele alınan öğrencinin rol kümesini oluşturan “meşakkat”, “itaat”, “liyakat”, “gurur”, “sadakat” rolleri kurumsallaşma çerçevesinde dönüşüm aşamasına girmiş olduğu söz konusu edilebilir. Her ne kadar kurumsallaşma sonrasında devam eden süreçte meşk geleneğinin kullanımı günümüze kadar devam etse de meşk sürecinde talebenin rol kümelerinin ilk erozyonunu burada tespit etmek mümkündür.

Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki modernleşme sürecine, yeniliklere ve birçok çabaya rağmen devlet dağılmış, devamında ise Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuştur. Yeni kurulan cumhuriyet birçok alanda yenilikler getirmiş, devletin yönünü batıya çevirmiş ve bu çerçevede birçok kültürel hedef ve politikalar geliştirilmiştir. Klasik Türk Müziği'nin ve müzisyenin-icracının eğitim ve kültürel alt yapı açısından toplumsal statüsü ve rolü ve de buna muhatap olan rol kümesi, istendikleri dönemsel olarak değişimler göstermiştir.

5.1.1.6. Kuruluş Dönemi’nde Klasik Türk Müziği icrası ve icracılığı

Klasik Türk Müziği icracılığının toplumsal statü ve bu statünün rol kümesine, yeni kurulan Cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan kültürel dönüşüm çabaları, birçok alanda yapılan toplumsal reformlar, kurumsallaşma vb. ekseninde yeni ögeler katılmış ve aynı zamanda da bu küme değişimlere de uğramıştır. Cumhuriyet’in Atatürk yönetimindeki ilk on beş yılının ardından, günümüze kadar gelen süreçte her hükümetin “müzik” olgusunu ‘milli kültür’ ile ‘evrensel kültür’ arasında uzlaşma sağlama işlevi ile kullandığı görülmektedir (Güray, 2016: 2). Ancak süreç içerisinde müziğin içeriğinden çok siyasi-pragmatik kullanım alanının üzerinde durulması, toplumsal karşılığı ve pratik uygulama alanlarının ve de uygulayıcılarının yani icracılarının toplumsal statü ve rollerini etkileyen bir faktör olmuştur denilebilir. Bu süreç içerisinde karşılaşılan farklı uygulamalar, Osmanlı’dan gelen alışlagelmiş geleneksel müzik eğitim anlayışından çağın modern eğitim anlayışına geçiş çabaları ve oluşan belirsiz durum, toplumun birçok alanının artan okur-yazar oranı ve gelişen teknoloji ile modern batı dünyası ile yakınlaşması sonucu değişen kültürel altyapı Klasik Türk Müzik icracısının toplumsal statü ve rolü üzerinde de mutlak etkileri olmuştur.

“Kuruluş” döneminin sonlarına denk gelen, 3. Demirel Hükümetine (03.11.1969-06.03.1970) kadar devam eden süreç, devletin ve uygulayıcıları olan hükümetlerin batılılaşma ekseninde kurumsallaşma ve reform çabalarını müzik üzerinde batı ile ortak yollar arayan bir süreç olarak görülebilir. Erken cumhuriyet döneminde batılılaşma ekseninde Osmanlı Medeniyetiyle adeta görünmez bir “çatışma” vardır denilebilir. Klasik Türk Müziği açısından bu “çatışmanın” neticesinde de erken dönemde karşımıza kısıtlamalar ve yasaklar çıkmaktadır (Usta, 2010: 112).

Erken cumhuriyet dönemi reformlarına bakıldığında müzik dışında atılan adımların, yasakların ve kaldırılan kurumların müziği dolaylı yoldan da etkilediği görülmektedir. Bu durumu “Saltanat ve hilafetin kaldırılması”, “Tekkelerin kapatılması”, “Dil Devrimi ve Tarih Tezi” başlıklarında inceleyen Ayas (2020: 117), meydana gelen değişimlerin dolaylı yoldan müziğe etkilerini ortaya koymuştur. Çalışmada, saltanat ve hilafetin kaldırılması ile patronajlık ekseninde üretimin azalmasını, tekkelerin kapatılması ile hem icra hem de eğitim kurumu olarak görev alan bu gayri resmi kurumun icraatının sekteye uğraması, dil devrimi ile de Klasik Türk Müziği’nin üretimindeki ve icrasındaki değişimler ortaya konulmuştur. Bir diğer yandan, 1976

yılına kadar Türk Müziği Eğitimi veren bir kurumun olmamasının da Klasik Türk Müziği ve icracısının toplumsal statü ve rolüne etkileri olduğu ifade edilebilir.

Ancak devlet tarafından uygulanan kısıtlamalar ve yasakların toplumsal olarak karşılık bulmadığı görülmektedir. Böylesi bir durumda Klasik Türk Müziği'nin günümüze kadar belki de ortadan kaybolması, icrası ve uygulaması ender bulunan bir müzik olarak karşımıza çıkması beklenirdi. Ancak durum böyle olmamış, toplum kendilerine adeta “dayatılan” batı müziğini değil, Klasik Türk Müziği'ne karşı ilgisini devam ettirmiştir. Toplum bir nevi tepki koymuştur (Paçacı, 1999: 77) denilebilir. Ancak bu yasaklamaların Klasik Türk Müziği icracısının gelişmekte olan toplumsal rollerine yaptığı etkiler de mutlak suretle karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yeni Cumhuriyet'in müziğinin, Halk Müziği üzerine kurulacak olan “medeni” Batı Müziği ortaklığı ile gelişmesini isteyen görüşler neticesinde Klasik Türk Müziği'nin geri plana düşmesi, getirilen yasaklarla Klasik Türk Müziği icra ortamlarının kısıtlanması, kapatılan kurumlarla birlikte geleneğin adeta kendisi olan “meşk” sürecinin erozyona uğramasının Klasik Türk Müziği ve icracısının statüsünün ve rolünün toplumsal karşılığına etkileri olmuştur.

5.1.1.7. Batı Müziği politikaları ekseninde Klasik Türk Müziği

Berger'in söylemiyle “modernleşme paket halinde gelir ve pakette hem davranış hem de bilinç kalıpları bulunur (2013: 20). Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte hukuk, eğitim vb. birçok alanla birlikte müzikte de çağdaşlaşma ve reform çabaları olmuştur. Devletin kurucusu ve yöneticisi Atatürk'ün ve çevresinin müzikle ilgili görüşleri yeni yapılacak çalışmaların ve reform hareketlerinin belirleyicisi olmuştur denilebilir. Atatürk'ün Türk müziğini çağdaşlaştırma ve evrensel düzeye taşıma ile ilgili düşünceleri büyük ölçüde Ziya Gökalp'in Türkçülük ile ilgili fikirlerine dayanmaktadır (Artaç, 2019: 532) görüşü, yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gökalp'in “Milli Musiki” görüşlerine bakıldığında müziği; halk arasında oluşan kendi kendine doğmuş (Türk Musikisi) yani günümüzdeki adıyla “Halk Müziği” ve onun söylemiyle Bizans'tan alınan (Osmanlı Müziği) günümüz adıyla (bu çalışma için kullanılması tercih edilen) Klasik Türk Müziği olarak ikiye ayırır (Gökalp, 1976: 138). Osmanlı Müziği'ni kuvvetle muhtemel “Milliyetçi” sebeplerle dışlayan Gökalp, yeni medeniyetin müziği olan “Batı Müziği” ve “Halk Musikisinin” kaynaştırılarak “Milli

Musikimizin” ortaya çıkarılacağı görüşünü savunmaktadır. Bir müziğin evrenselleştirilmesi için onun mutlaka Batı Müziği ile sentezlenmesi gerektiği algısı bu dönemde karşımıza çıkmaktadır (Çetinkaya, 1999: 32). Gökalp’in Osmanlı Müziği’ne yaptığı “hasta” ve “gayr-i milli” yakıştırmalarını dayandırdığı yazısının yanlışlıklarla dolu olduğu ize ayrı bir parantezdir⁵.

Bu yanlışlıklara ve tutarsız bilgilere rağmen Gökalp’in fikirlerinin büyük ölçüde kabulü siyasi ortamın bir sonucu olarak görülebilir. Bu dönemde aslında yapılanın müziğin nasıl reformlarla paralel bir şekilde yürütülebilir, medeniyetler birleşmesinin bir ürünü olarak Klasik Türk Müziği’nin ortaya koyulabilir, nasıl reformların vitrini olabilir değil, müziği siyasi hedeflerin bir aracı olarak kullanmak ve müzikle ilgili yapılan çalışmaların reformlar çerçevesinde bir “misyon” doldurma görevi olarak ortaya çıkması denilebilir. Türkiye’de yapılacak müzik reformu ile ilgili görüş alınan yabancı müzisyenlerin raporlarında da Klasik Türk Müziği’nin kaldırılması gibi bir fikir olmadığı görülmektedir (Bardakçı, 2017: 365). Dönemin davetli müzisyenlerinden Joseph Marx da bu konuda, Batı Müziği’nin olduğu gibi alınması yerine Klasik Türk Müziği’nin Batı tekniklerine uyarlanması gerektiğini savunmaktadır (Bardakçı, 2017: 365-366). Bu noktada Rauf Yekta gibi önemli müzik insanlarının aslında tek bir Türk Müziği olduğu, bu müziğin avam ve havasa hitap eden iki kanada ayrıldığını belirtmesi çok etkili olmamıştır (Akt. Ayas, 2020: 102). Bu durum göz önüne alındığında müzisyenin toplumsal statüsünün bir izdüşümü ile karşılaşılmaktadır. Müzik ile ilgili yapılacak bir reform ve yenilik hareketinde, uzman müzik insanlarının değil, konuyla ilgili söylemlerde bulunan siyasi güce sahip diğer düşünürlerin görüşlerinin ön planda olması, kabul edilmesi, toplumda müzik insanının henüz kendi alanında dahi devlet reformlarını etkileyecek bir toplumsal statüye sahip olmadıklarına bir gösterge olarak sunulabilir.

Cumhuriyet döneminde müzik alanında reformlar hızlıca başlatılmıştır. Darü’l Elhan’a Batı Müziği şubesi eklenmiş, Batı Müziği ile ilgili faaliyetler destek görmüştür. Batı Müziği kapsamında eğitim vermek için Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. 1926’da Darü’l Elhan’da Şark müziği (Klasik Türk Müziği) yasaklanır. Sanayi-i Nefise Encümeni kararıyla Türk Müziği eğitimi yasaklanıp, Türk Müziği için ayrılan

⁵ Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: İthaki Yayınları. s. 98-101.

kadrolar, “kesinlikle eğitim ve öğretim vermemek şartıyla” icra ve nota tespit ve tasnifi için görevlendirilir. Böylece Klasik Türk Müziği eğitimi tüm devlet kurumlarında yasaklanır. 1976’ya kadar devam eden bu sürecin şaşırtıcı etkilerinden biri de meşk sisteminin günümüze daha nitelikli ulaşmasını sağlamasıdır denilebilir. Birçok alanda yapılan eğitimsel reformlar, Klasik Türk Müziği’nin kurumlardan dışlanmasıyla, Klasik Türk Müziği eğitiminde yapılamamış bu da Klasik Türk Müziği’nin eğitim sistemi olan meşkin arı kalmasını sağlamıştır. Klasik Türk Müziği icrasının ve eğitiminin devam ettiği tüm mecralarda eğitim modern yöntemlerin de eklenmesine rağmen meşk temelli devam ettirilmiştir. Örneğin, bir icra kurumu olan Radyo, Klasik Türk Müziği için geleneksel yöntemlerin yani “meşk”in uygulandığı ve korunduğu en önemli eğitim kurumlarından biri olarak resmi olmayan bir görev sürdürmüştür (Ayas, 2020: 121, 135).

Modernleşme politikalarıyla birlikte Türk Müziği eğitimi reform kapsamlarında değerlendirilip, dışlama politikası güdülmeseydi, örgün eğitim ve batılı eğitim anlayışı kapsamında ele alınsaydı, birebir eğitim esas alan ve mezkur konularda ifade edilen manevi gereklilikleri taşıyan, geleneksel eğitim metodu olan “meşk”in batılı öğretim metotları gölgesinde daha fazla erozyona uğraması ihtimalinin ortaya çıkacağı söylenebilir. Yapılan dışlamaların ve müzik politikalarının meşkin içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolünün korunmasında pozitif bir etkisi olduğu çıkarımı da ayrıca yapılabilir. 1976’da kurulan konservatuvarda ise göreve başlayan hocaların meşk silsilesinden gelen hocalar olması da sistemin günümüze kadar ulaşmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Klasik Türk Müziği’ne karşı alınan tavır ve konulan yasaklar 1940’lardan sonra yavaş yavaş gevşetilmiştir.⁶ Bunun sebebi ise yasakların Türk toplumu tarafından karşılık bulamaması, yasaklar başlatılırken Klasik Türk Müziği’nin sadece “Osmanlı Seçkinlerine ait bir Bizans müziği” düşüncesiyle yanlış politikaların üretilmesidir denilebilir. Yasaklar döneminin bitişi, Klasik Türk Müziği’nde yeni bir üretim

⁶ Ancak devlet kademesinde Klasik Türk Müziği’ne karşı olan tutum bir süre sonda yumuşasa da “Alaturka’nın” da artık söz hakkı kazanmasıyla yayın kurumlarında, toplumda, eğitim kurumlarında günümüze kadar artıp azalarak devam ettiği ifade edilebilecek bir “Alaturka-Alafranga çekişmesi”nin ortaya çıktığından söz edilebilir. Bu durumla ilgili Bengi’nin Milliyet Gazetesi’nde okuyucular tarafından yapılan “Alaturka-Alafranga” tartışmalarını aktardığı bölümler ilgi çekici bir örnek olarak incelenebilir. (Bengi, 2020: 20-22). İki müzik türü üzerinden yapılan tartışmaların dönemin sinemasına yansımalarıyla ilgili bkz. Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1956). *Kalbimin Şarkısı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Lale Film.

dönemine de yol açmıştır. Bu dönemin ardından Klasik Türk Müziği icracılarının yaptığı birçok programın, yeni plağın ve toplumla buluşacağı etkinliklerin sayısında gözle görülür bir çoğalma olmuştur⁷.

Yasakların hiçbir şekilde başarılı olamamasının başlıca sebebi, Rauf Yekta'nın da aktardığı gibi Halk Müziği ve Klasik Türk Müziğinin “aynı müziğin”, “avam” ve “havasa” hitap eden iki kolu olmasıydı. Halkın büyük bir kısmı belki direkt olarak klasik faslı dinlemese de aynı müzik sistemiyle üretilen, aynı ses aralıklarını kullanan, aynı usûlleri kullanan, ortak kültürün içinde yetişen halk müziği eserlerini ve Klasik Türk Müziği'nin popülerleşen formlarını dinlemekteydi. Müzik gibi yalnızca toplumsal uzlaşi kapsamında ortaya çıkabilecek ve toplumun bir parçası olabilecek kültürel bir üründe, böylesi zorlamaların geçerli olmayacağı, erken Cumhuriyet döneminde de plak ve eğlence sektöründe “alaturka” müziğin revaçta olması, Radyo'da yasaklardan sonra yapılan yayınlarda yine Klasik Türk Müziği programlarının tercih edilmesi, yasakların amaçlarına ulaşamadığına birer göstergedir. Saygun 1942 tarihli yazısında, yasaklardan sonra radyoda yeniden çalınmaya başlanan Klasik Türk Müziği'nin yerini, “Radyo istasyonlarının kapısından değeri anlaşılmış bir kahraman edasıyla girdi, baş sedire kuruldu. Öylesine bir kuruluş ki bugün bile yerinden oynatabilene aşk olsun!” (Kıyak, 2018: 721) sözleriyle ifade etmektedir. Anlaşılabileceği üzere toplum, doğal olarak kültürel bir belleğin birikimi olan Klasik Türk Müziği'ni tercih etmiş, müzik ihtiyacını karşılamak üzere Türk Müziği icracısını görevlendirmiştir denilebilir.

5.1.2. Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Muhafazası

Yeni Cumhuriyet'in müzik politikaları Osmanlı'dan devralınan müziğin çeşitli baskı ve engellemelerle karşılaşmasına sebep olurken, Gökalp'in ortaya attığı temelsiz iddialar haricinde herhangi bir dayanağa sahip olunmadığı görülmektedir. Ülke ve toplum olarak modernleşme çalışmalarına müzik de dahil edilmiş, ancak bu dönüşüm Rus ekolünün yaptığı gibi sağlam temellere oturtulamamış denilebilir. Rus ekolünün modernleşme süreci Türkiye Cumhuriyeti'ne benzerlikler taşımaktadır ve birçok alanda bu süreç örnek alınmıştır. Ancak Rus ekolü Batı Müziği'yle entegrasyon süreci

⁷ Bu durumun öğrenilebileceği kaynaklara önemli bir örnek için bkz. Mak, M. (2011). *Akşam (1941-1950) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası ve Dönemsel Değerlendirmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

içerisinde kendi medeniyetinin müziğini esas alırken yeni Cumhuriyet politikaları çerçevesinde Klasik Türk Müziği'ne karşı yapılan baskılar ve Cumhuriyet'in kendi müziğinden uzaklaşması, dönüşümün temellerinin eksik kalmasına ve başarısızlığın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Ayas, 2016: 132-133).

Müzik gibi bir kültürel bir değerin oluşumu için çok büyük toplumsal birikim gerektiği söylenebilir. Klasik Türk Müziği gibi yüzyıllara sahip kökeni olan bu büyük kültürel mirası baskılama isteği ise dil, tarih vb. diğer alanlardaki değerlerin geliştirilip toplumla buluşturulması konusunda yapılan çalışmalarla kıyaslandığında şaşırtıcı olduğu söylenilebilir. Buradaki durum aslında bir “lapsusun”⁸ tezahürü olarak da görülebilir. Bir müzik “kötü” olarak addedilirken, onu kötü yapan müziksel dinamikler değil istenmeyen bir sistemin ürünü olması, kötü davranışlara çağrışım yapmasıdır (Frith, 2004: 22). Klasik Türk Müziği'ni de “kötü” yapanın onun dinamikleri, belleği, repertuarı, sanatsal değeri vb. değil çağrıştırdığı Osmanlı izleri olduğu anlaşılmaktadır. Klasik Türk Müziği'nin yasaklanmasındaki sebeplerle ilgili açıklamalara bakıldığında kurtulmak istenilenin aslında müzik değil onun çağrışım yaptığı, genç Cumhuriyet için unutulmak istenilen “Osmanlı izleri” olduğu söylenilebilir. Yönetken, Klasik Türk Müziği'nin tek sesli olmasını şarkın bağnazlığıyla bağdaştırıp, Batı'nın çoksesliliğini de gelişmişlikle özdeşleştirmiştir (Ayas, 2019: 59). Yönetken'in bahsi geçen sözlerle bahsetmek istediği noktayla da aslında; yerilen, beğenilmeyen, istenilmeyenin müzik değil onunla beraber gelmesinden korkulan, sevilmeyen Osmanlı izlerini işaret ettiği söylenebilir. Bu duruma müteakip olarak bir müziği bir toplumla özdeşleştirmenin sonucu olarak müziği öteleme eyleminin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Yönetken'in müziğin gelişmişlik anlayışındaki tavrı, müziğin gelişmişliğini rasyonelliğiyle ve bu rasyonelliği de armonizasyon ile bağdaştıran Weber'le uyumaktadır (Weber, 1958: 3-11). Ancak Weber'in “rasyonellik” adı altında tanımladığı sistem müziğin kurallaşması bütünüdür ve bu kurallaşma “armoni” üzerinden olmasa da özellikle Klasik Türk Müziği'nin “makamsal düzeni” içerisinde mevcuttur.

Dönemin toplumu dil, eğitim, giyim kuşam vb. birçok temel alandaki değişimleri çok kısa süreç içerisinde kabul etmesine rağmen kendisine sunulan batı temelli müziğe ilgi göstermemiş olduğu, Klasik Türk Müziği'nin toplumla ilişkisinin kesilmesi çabasının

⁸ Freud'un erken psikoanalitik teorisine göre bilinçaltı gizli isteklerin dışa vurumu.

da sonuçsuz kaldığı görülmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri de Osmanlı'da toplumun Batı'da olduğu gibi sınıflara ayrılmamış olması denilebilir. Osmanlı toplumunda aristokrasinin ve ruhban sınıfının olmaması, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları epey bulanıklaştıran bir beğeni kamusuna sahip olmasını sağlamıştır (Ayas, 2019: 317). Osmanlı'da mutlak güç her ne kadar tek soy üzerinden devam etse de halkın içerisinde gelen birçok kişi yönetimin kademelerinde bulunabiliyordu ve bu da "soylu aristokrasi" sınıfının oluşumunu engellemekteydi.

Sunar'ın söylemiyle "bireyler veya gruplar toplumda sosyo-ekonomik etkenlere bağlı olarak eşit olmayan konumlara sahiptirler ve bu farklılıklar sosyal tabakalaşma olarak adlandırılır (Sunar, 2016: 9). Her ne kadar tabakalaşma, her toplum için bir gerçek olarak karşımıza çıksa da Osmanlı toplumunda müzik tüketim pratiklerinin ortak şehirli bir müzik kültürü etrafında geliştiği görülmektedir. Klasik Türk Müziği, Batı müziğinden farklı olarak aristokrasi çerçevesinde gelişen bir müzik olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bunun sebebi olarak da müziği icra edenlerin bizatihi toplumun içinden çıkan insanlar olmaları ve bu müziği toplum içerisinde icra etmeye devam etmeleri olarak gösterilebilir. Bu sayede toplum ortak paydadaki müziğe ulaşma konusunda imkan sahibi olmuştur. 19. yüzyılla birlikte oluşan piyasa müziği kavramı zaten toplumun tanıdık olduğu Klasik Türk Müziği'nin farklılaşmaya çalışan bir varyasyonudur ve bu durumun, toplumun müziği daha da içselleştirmesine sebebiyet verdiği söylenilebilir. Bu sebepten dolayı da batıda ortaya çıkan pop vs. müzik türlerinin Türk toplum hayatına daha geç girmesine sebep olmuştur. Çünkü toplumun ileriki zamanlarda tanıştığı birçok müzik türü de toplumdaki ilk yer edinimlerini Klasik Türk Müziği'nin ezgisel, makamsal, yapısal türleriyle birleşerek başarmıştır.

Adorno'nun söylemiyle müzik toplumsal yapıları yansıtan pasif bir ürün değil, bu yapıları dönüştürme potansiyeline sahip bir idrak biçimidir (Akt. Ayas, 2019: 149). Bu söylemin Osmanlı ve devamındaki Türkiye Cumhuriyeti toplumu için geçerli olduğu söylenilebilir. İnsanların hayatlarının bir parçası olan müzik türü artık kültürün ve insanların kullandıkları bir üründen ziyade onların varlıklarının bir parçası haline gelmiştir denilebilir. Devlet tarafından desteklenen "yüksek sanatlı müzik olan" Batı Müziği çalışmaları da toplumla olan uzlaşmayı yakalayamadığı için kabul görmemiştir.

Supicic, kitlelerin yüksek sanata ilgisizliğinin sosyologlar, psikologlar tarafından incelenmesi gerektiğini söylemektedir (Supicic, 1987: 144). Ancak belirtildiği gibi bir

müziğin kötü-iyi ayrımı kadar, yüksek-alçak sanat ayrımı da ancak öznel yorumlarla yapılabilir. Bir müziğin kabul edilebilmesi ve toplum tarafından devam ettirilebilmesi için toplumda kültürel altyapısının da paralel olarak değişmesi gerekmektedir. Klasik Türk Müziği icracısının bu süreçteki rolü, Linton'un bir "ikilem" dediği kazanılmış ve atfedilmiş rollere olan tanımına yönelik bir analoji⁹ ile anlatılabilir. Batı Müziği icracısı yeni Türk toplumu içerisinde kendisine toplumun icracısı rolünü kazanmaya çalışırken yani "kazanılmış rolün" sahibi olmaya çalışırken, Klasik Türk Müziği icracısı ise yeni doğan Cumhuriyet'in iz düşümü olan toplumun kendisine verdiği "atfedilmiş" -ki bu rol doğuştan gelir- müzik icracısı rolünü ifa etmiştir denilebilir. Çünkü Klasik Türk Müziği icracısının, yeni doğan bu Cumhuriyetin toplumu için pasif-edilgen bir oluşum olmadığı anlaşılmaktadır.

Mezkur gelişmelere müteakip Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesine bu dönemde müziğin muhafazasının da eklendiği söylenebilir. Ancak burada parantez açılması gereken nokta, Klasik Türk Müziği'nin ulusal yayınlarda dahi yasaklanıp, neredeyse tüm yazılı basında afroz edilmesine rağmen, icracıların çeşitli mekanlar, kurumlar, dernekler, konaklar ve kısıtlı müzik dağıtım teknolojileri aracılığıyla yaptığı icralarla üstlendiği roldür. Bir artı parantez de Klasik Türk Müziği icracısına devlet tarafından radyonun dinlenmesi için verilen görevdi. Radyo, Batı Müziği eserlerinin toplum tarafından karşılık görememesi üzerine kısıtlı kalmak kaydı ile dinleyicilerin ilgisini çekebilmek için Klasik Türk Müziği yayınları yapmaktaydı (Ayas, 2020: 170). Anlaşılaacağı üzere Klasik Türk Müziği icracısı sadece toplumun müziğini yapma rolünü ifa etmiyor, öte yandan da devletin dayattığı müziğin topluma ulaşabilmesi için görevlendiriliyordu.

Devlet kademelerindeki destekçilerini kaybeden ve resmi kurumlarda eğitimi yasaklanan Klasik Türk Müziği halk zevki içinde kendilerine bir dayanak bulma çabası ile popüler formlarla sentezler yapmış ve bu yöndeki çalışmalar halktan büyük bir ilgi görmüştür (Ayas, 2020: 195). Zaten o dönemde bugünküne benzer "piyasa icrası", "klasik icra" gibi farklar belirginleşmediği için iki müziğin de icracısı aynı kişilerdi ve yalnızca icra mekanları değişiklik göstermekteydi. O yıllarda piyasa icrası ile klasik icra arasında kesin ayrımların olmadığına önemli bir örneği de bestekar Salih Suphi

⁹ Linton'un bazı sosyal statü ve rollerin toplumda doğuştan kazanıldığını, bazılarının ise daha sonraki süreçte eğitim ve çalışma ile kazanıldığını belirtmektedir. Burada Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını, "doğma" hadisesine benzetimle bir anlatım yapılmaya çalışılmıştır.

Soner, klasik takımları öğrenmek için Müzeyyen Senar'ın gazino programlarını takip ettiğini belirterek vermektedir (Dikici, 2011: 272). Bu gelişmeleri takiben Klasik Türk Müziği için “meyhane müziği”, “piyasa müziği” gibi karalama söylemleri devam etmekteydi. Toplumun, devlet kademelerinde, devletin organlarında, eğitim kurumlarında bulamadığı bu müziğe ulaşmak için meyhane olsun, konak olsun, dernek olsun bu mekanlara yönelmiş olduğu görülmektedir. Burada yapılan icraların bir kısmı geçim sıkıntısı ve maddi kaynaklı olsa da birçok icracı hiçbir maddi beklenti içinde olmadan derneklerde, konaklarda hem icralara hem de meşklere katılmışlardır.

Klasik Türk Müziği'nin Osmanlı Müziği, Saray Müziği, Enderun Müziği, Meyhane Müziği, Halk Müziği, Sanat Müziği vb. birçok şekilde isimlendirmesi konusundaki çeşitlilik de toplumun neredeyse her noktasındaki varlığının bir diğer ispatı olduğu söylenilebilir. Bu durum, Klasik Türk Müziği'nin toplumla ne kadar sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu gösteren bir diğer kanıt olarak sunulabilir. Klasik Türk Müziği'nin toplumsal varlığına müteakip 20. yüzyılın küreselleşme, teknoloji vb. birçok etkisi dahilinde yeni ve farklı müzik türleri, mekanları-mecraları ve beğenileri gelişmiştir. Klasik Türk Müziği'nin yanı sıra yeni değişim ve gelişim yapısının aktörleri de Klasik Türk Müziği icracıları ya da bu temelli eğitim almış kişilerden oluştuğu söylenilebilir. Bu noktada Klasik Türk Müziği icracısının yeni oluşan statü ve rollerinin, küreselleşme ve teknolojik unsurlar çevresinde anlaşılması için bu duruma etki eden ve etkilenen, zamansal paralellik yaşayan süreçleri incelemek faydalı olacaktır.

5.1.2.1. Türkiye’de müziğin değişimi ve toplumsal algı

Mezkur konularda ifade edildiği gibi 19. yüzyıldan itibaren başlayan batılılaşma çalışmaları ekseninde müzik, “yüksek zevklerin ve sanatın izdüşümü”, “patronajlık eksenindeki sanat icrasından” kısa sürede “ürün” halini almaya başlamıştır. 20. yüzyıl ise metnin devamında detaylı bir şekilde anlatılacak küreselleşme ve plak, radyo, televizyonun ortaya çıkması gibi teknoloji alanındaki gelişmeler neticesinde, müziğin bir ürün olarak pazarlanması için uygun ortamı hazırlamıştır. Bir ürün olarak müzik ve icracılarının toplumsal statü ve rollerini anlamak için Bourdieu'nun sermaye biçimlerinin dönüşümü¹⁰ önem arz etmektedir.

¹⁰ Detaylı bilgi için bkz. Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sermaye, bir iş için kullanılacak para ve paraya çevrilebilecek malların tümü anlamına gelir (“Sermaye”, t.y.). Paha biçilmez şeylerin de fiyatı vardır ve belirli pratikleri ve belirli nesneleri paraya çevirmenin aşırı zorluğu, bunları üreten niyetin kendisin de bu çevirmeyi reddetmesinden gelir (Bourdieu, 1986: 242). Sanat da salt biçimiyle her ne kadar bir maddi değer yargısı içerisinde değerlendirilemese de gelişen piyasa koşullarıyla birlikte toplumun maddi pratikleriyle ilişkisi artmış, dolayısıyla sermayenin hükmü eline aldığı 20. yüzyılda toplumla ilişkisi olan her varlık gibi bir “ürün”, “meta” özelliği kazanmıştır. Adorno’nun söylemiyle, üretim(beste)- yeniden üretim(icra) ve tüketim(dinlenme) aşamalarıyla müziğin metalaşması sebebiyle birçok besteci ve icracı arzu ettikleri müziği kendi içlerinde bastırıp bu ürünü üretmeye çalışmışlardır denilebilir. Her ürün gibi sanatı da pazarın bir malzemesi olarak gören kapitalizm, artan teknolojik gelişmelerden faydalanarak kültür üretimini de kendisine sermaye edindiği söylenilebilir. Sermaye, kültür ve kapitalist çıkar arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılabilmesi için Bourdieu’nun sermaye dönüşümlerinin anlaşılması gerekmektedir.

Bourdieu, kültürel sermayenin, (ürünleri) ekonomik sermayeye nasıl dönüştürüldüğünün örneklerini verir. Bourdieu’nun ekonomik sermaye, sosyal sermaye, kültürel sermaye gibi sermaye türleri vardır. Ekonomik sermaye anında paraya çevrilebilen, kültürel sermaye belli eğitimsel ve kültürel şartlar altında paraya çevrilebilen ve doğuştan gelen soyluluk unsurları gibi paraya çevrilebilen sosyal sermaye, sermaye çeşitleridir (Bourdieu, 1986: 242). Bourdieu, diğer sermaye türlerinin ekonomik sermayenin temelinde geliştiğine işaret eder. Müzik ise belli şartlar altında çevrilebilen kültürel sermaye¹¹ grubuna girmektedir. Bir müzisyen icrasını, bestekarlığını devam ettirebilmesi için ekonomik sürekliliğe ihtiyaç vardır. Klasik Türk Müziği icracısının da ekonomik sürekliliğini sağlamak için, kültürel sermayesini ekonomik sermayeye çeviren Klasik Türk Müziği geleneğinin dışındaki çalışmalara başvurduğu gözlenmektedir. 20. yüzyılın müziksel evrimi içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının bu değişimlerine Batı Müziği alanında beste veren Klasik Türk Müziği icracıları, gelenekten yetişen ancak maddi beklentilerle geleneksel üslubun dışında icralar yapan kişiler gibi örneklere rastlanılmaktadır.

¹¹ Detaylı bilgi için bkz. Ayas, G. (2019). Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş. İstanbul: İthaki Yayınları. s. 186-192.

Devlet tarafından yapılan birçok reformla güç kaybetmesine rağmen toplumun Klasik Türk Müziği'ni benimsediği ve yaşattığı ifade edilmişti. Ancak uzunca yıllar daha toplumun gözde müziği olan Klasik Türk Müziği'nin özellikle küreselleşme ve teknolojik gelişmeler süreciyle birlikte popüleritesinin zamanla kaybolduğu, yeniye ve popülere olan ilgiyle değişimlerin yaşanmaya başladığı bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Müzik olgusunun hiçbir zaman tek taraflı bir olgu olarak süreç içerisinde var olmadığı gözlemlenmektedir. Diğer bir deyişle müzik, tüketeni olduğu sürece üreteninin olduğu bir süreçtir denilebilir. Klasik Türk müziği de kendisine yapılan baskı ve yasaklara rağmen, üretimini devam ettirmiştir. Bu basit denklemden anlaşıldığı üzere müzik, birçok girişime rağmen halen halk tarafından tüketilmekteydi ve bu müziğe talebin olduğu ve de toplumun müzikle olan ilişkisinin devam etmekte olduğu görülmektedir. Atlığ, İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in müzik toplantılarında “makam-mevki sahibi insanlardan” kunduracı esnafına kadar toplumun farklı kesimlerinden insanların bulunduğunu, “ciddi müziğin” toplumun tüm kesimlerinde karşılık bulunduğunu ifade etmektedir (Güntekin, 2012: 122).

Müzik içinde yaşadığı toplum için kültürel bir birikim de olsa, evrensel gelişmeler ve küreselleşmenin 20. yüzyıldaki etkisi neticesinde pazarın bir ürünü olmaya başladığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple kültürel değişimlerin yukarıdan aşağıya dikte edilen bir hiyerarşiyle başarıya ulaşamamasının şaşırtıcı bir sonuç olmadığı ifade edilebilir. Ancak 20. yüzyıldaki küreselleşme, teknolojik gelişmelerle birlikte şehirli yaşamın oluşumu ile kalabalıklaşıp, çeşitlenen, farklılaşan sosyal yaşam hayatın merkezinde bulunan müzik için de çeşitliliğe ve farklılıklara yol açmıştır. Toplumun değişimlerinin sadece bir faktör üzerinden incelenmesinden ziyade birçok farklı açının incelenmesinin daha doğru sonuçlar vereceği söylenebilir. Müzik tercihlerinin değişimlerini izlerken onunla paralel diğer değişimler de göz önünde bulundurulmalıdır. Müzik ve küreselleşme ile ilgili Klasik Türk Müziği çerçeveli çalışmalara bakıldığında genel arayışın Klasik Türk Müziği'nin küreselleşmedeki rolü, daha doğrusu ekonomik bir tabir olan küreselleşmenin ışığında “pazar payı” olduğu görülmektedir. Ancak küreselleşme ve teknolojik gelişmeler ekseninde Klasik Türk Müziği'nin ve icracısının Türk toplumundaki rolü ve değişimi bir diğer önemli konudur.

Küreselleşme, dünya ölçeğinde ekonomik, siyasal ve kültürel bütünleşme, fikirlerin, görüşlerin, pratiklerin, teknolojilerin küresel düzeyde kullanılması, mekanların yakınlaşması, dünyanın küçülmesi, sınırsız rekabet, serbest dolaşım, pazarın dünya ölçeğinde büyümesi ve ulusal sınırların dışına çıkması, kısaca dünyanın tek pazar haline gelmesidir (Balay, 2004: 63). Küreselleşme kapsamında teknolojinin yaygınlaşması, her türlü yeni ürünün çok kısa sürede diğer coğrafyalara yayılabilmesi, kültürel bir küreselleşmenin de başlangıcını getirmiştir. Müziğin de üyesi olduğu sanat kavramı soyut bir düşünce ürünü olduğu için dünyadaki kültürler arasında kolayca geçiş yapabilmektedir (Ritzer, 2010: 244).

Berger gelişen bir küresel kültürün olduğunu ve kökeninin de Amerikan kültürü olduğunu belirtmiştir (Berger ve Huntington, 2013: 10). Berger'in tespiti 1952'de Nato'ya girerek yönünü batıya dönen Türkiye için de geçerlidir ancak hem coğrafi konumu sebebi ile hem de makamsal müzik kullanımının ortak olması sebebiyle Türkiye, Arap müziği kültürü etkisinde de kalmış, Arap kültürünün etkileri Klasik Türk Müziği'nde de görülmüştür. Klasik Türk Müziği'nin yasaklandığı dönemde insanlar radyolarında Mısır ve Arap kanallarını tercih etmişlerdi (Özdemir, 2009: 583). Bu gelişmelerin de Türkiye'de gelecekte oluşacak olan Arabesk kültürüne etkileri olduğu kabul edilmiş bir bilgi olsa da Paçacı dönemin radyo alıcısı sayısı (on bin) nüfus sayısını (yaklaşık on altı milyon) kıyaslayarak bu etkinin daha ziyade sosyo-psikolojik yönünü vurgular (Paçacı, 1999: 44). Paçacı'nın da bahsettiği gibi mevcut koşullarda hali hazırda radyo yasağının aralıklarla uygulanıyor olması ve diğer tüm mecralarda da icrasını devam ettiren Klasik Türk Müziği'nin yanında Arabesk müzik anlayışının baskın orana sahip olmasının ve gelecekte oluşacak Arabesk müzik için bir kelebek etkisi yaratmasının mümkün gözükmediği söylenebilir. Arabesk müzik istendiği için oluşacak algının ise daha sonraki yıllarda toplumsal dönüşümlerin beraberinde¹² gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Arap Müziği'nin yanı sıra Klasik Türk Müziği'nde Batı Müziği'nin etkilerinin de zamanla yaygınlaştığı görülmektedir. Küreselleşme, toplumsal nüfuzunu teknolojik gelişmelerle pekiştirirken, teknolojinin getirdiği yeni imkanlar ise Türk toplumunun diğer müzik türlerine ulaşmasını kolaylaştırmış ve müzik kültürünün de bu ekseninde çeşitlenmeye başlamasına yardımcı olmuştur. Fonografin, gramafon, taş plaklar,

¹² Detaylı bilgi 2. alt problemde verilmiştir.

hemen ardından gelen LP (longplay) ve çeşitleriyle devam eden süreç ve artan imkanlarla İstanbul ve Ankara Radyo'sunda dans müziği, caz, rumba, samba, tango gibi batı temelli müziklerin yayınlarının artmasıyla toplum bu müziklerle daha fazla etkileşim haline girmeye başlamıştır (Dilmener, 2003: 24, 26, 28, 29). Bu süreç sadece yeni popüler müziklerin ülkede yayılmasına sebep olmamış basının da etkisiyle aynı zamanda “magazinsel starları” da yaratmıştır. Zeki Müren, Ahmet Üstün vb. gibi Klasik Türk Müziği sanatçıları hakkında gazetelerde çıkan magazin haberlerde, Klasik Türk Müziği icracısının mevlevihaneden saraya ve oradan da halka uzanan gelenekçi ve muhafazakar yapısının değişimleri ve dönüşümleri de görülmektedir. Toplumun değişen yapısıyla her alanda olduğu gibi Klasik Türk Müziği ve icracılarına da yeni roller vermeye başladığı görülmektedir.

Müzik dağıtım ağına etkileri çerçevesinde değişen ve gelişen teknoloji, toplumun müzik tercihlerine yaptığı etki bakımından büyük önem arz etmektedir. Toplumun müziğe ulaşım pratikleri, toplumun hangi müziğe maruz kalıp popülerleştireceğini belirlemektedir denilebilir. Gelişen teknolojik ve kültürel etkileşim sürecinin, Klasik Türk Müziği'nin toplumsal yaygınlığının zaman içerisinde yaşadığı düşüşte önemli bir etken olduğu gözlemlenmektedir. Konunun devamında da görüleceği üzere müziğe ulaşım yollarının değişimi, toplumun müzik türlerinin çeşitlenmesine sebep olmuş, bu da zamanla Klasik Türk Müziği'nin sermayeleşen piyasadaki payını negatif yönlü etkilemiştir.

Kültürel küreselleşme ekseninde oluşan müzik kültürünün ve bu müzik kültürünün zamanla popüler müziğe dönüşümünün, Klasik Türk Müziği ile bu müziğin etkileşimleri sonucunda var olan ürünlerin hem tarihsel süreç içerisindeki gelişimlerini değerlendirmek hem de bu etkileşimlerin o dönem ve Klasik Türk Müziği'nin geleceği açısından yarattığı sonuçları incelemek, bir diğer yandan da Klasik Türk Müziği icracısının bu değişimler sonucunda rol kümesindeki yeni toplumsal rollerinin ortaya konulması gerekmektedir. Bu süreci kronolojik gelişmeler çerçevesinde birden fazla açıdan incelemek konunun anlaşılabilirliği bakımından fayda sağlayacaktır.

Dünya'da ilk plak kaydı 1889 yılında yapılmıştır. 1900'lü yılların başında ise Türkiye'de gramofon kaydının ilk örneği Alman ses teknisyeni Tantix tarafından, Türkiye'de gerçekleşir (Dilmener, 2003: 20). Bu sürece paralel olarak Avrupalı tiyatro-dans gruplarının Türkiye ziyaretleri ile Klasik Türk Müziği'nden etkileşimle

ortaya çıkan ilk popüler Türk müziği formu gelişir. Bu form kadınların dans ederek ve şarkı söyleyerek içerisinde bulunduğu, bunun için bir repertuvarın oluşturulduğu Osmanlı toplumunda kadının toplumsal muhafazakar rolünün saray ve çevresinde değişmeye başladığını gösteren ve bu konuda da tartışmalar yaratan “kanto”dur (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 236). Kanto yarattığı etkiyle Türk Müziği kadın icracısının toplumsal rol dönüşümü için önemli bir örnektir çünkü icranın kadınla imgeleştiği ilk tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum, kanto icracılığındaki rolü, kadınla özdeşleştirmiştir.

Kanto besteciliğinde Klasik Türk Müziği makamlarının kullanılması (Ünlü, 1998) da modernleşme ile geleneksel yapının birleşmesinin ilk örneklerindendir. Erken Cumhuriyet sonrasında ise taş plaklarla popülaritesini artıran kantoyu Klasik Türk Müziği’nin önemli bestekarlarının siparişe bestelemesi ise önemli bir gelişmedir ve sermaye dönüşümlerinin bestecilik ve icra anlamındaki ilk örnekleri burada görülmektedir denilebilir. Plak şirketleri, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan, Sadettin Kaynak, Cümbüş Mehmet, Mildan Niyazi’ye kanto bestelemeleri için istekte bulunmuşlar ve artık cümbüş, ud, çalpara, kanun gibi sazlar da bu formda kullanılmaya başlanmıştır (Ünal, 2017: 263). Klasik Türk Müziği “klasik formlarının” dışında olan bu yeni formda önemli icracı ve bestekarların da eserler vermesi, dönemin ekonomik şartlarının Klasik Türk Müziği icracılığı açısından kısıtlı kalması ile alakalı olduğu söylenilebilir. Bu önemli bestekarların dönemin Klasik Türk Müziği’ne karşı olan baskı ortamında, toplumda popüler olan bu formlarda eserler vermeleri, toplumun kültürel belleğinde olan Klasik Türk Müziği’nin popüler formlarda tezahürünün de “sentez” denilebilecek ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. 20. yüzyılın küreselleşen ve sermayeleşen ortamında müzik bir “meta”-“ürün” olarak kullanımı artmış, toplumun da popüler müzik ihtiyaçlarının karşılanmasında Klasik Türk Müziği kökenli birçok sanatçı da toplumsal rol kümeleri için yeni rollerini edinmişlerdir.

Kantoya müteakip popülerleşen bir diğer form da tangodur. Arjantin kökenli bir form olan tangonun ilk Türkçe örneğinin 1928’de Necip Celal tarafından bestelendiğini bilinmektedir (Dilmener, 2003: 23). Tango icracıları içerisinde Zeki Müren ve birkaç icracının yaptığı kısıtlı sayıdaki örnekler dışında pek fazla Klasik Türk Müziği icracısı bulunmamaktadır. Tango ile Klasik Türk Müziği ve icracıları arasındaki etkileşimin,

toplum tarafından da popülaritesinin kısıtlı kalmasından dolayı sınırlı olduğu görülmektedir ve daha ziyade Batı Müziği icracıları tarafından bestelenip, icra edildiği bilinmektedir.

Kırklı yılların sonu ve ellili yıllarda popülerleşen caz ve “rock and roll” ise ileride Türk Müziği ile gireceği sıkı ilişkiler bakımından ayrı bir öneme sahiptir. “Rock and roll”ın Türk Müziği ile herhangi bir ilişki içerisinde olacağının kulaktaki çınlaması bile enteresan görölse de kültürel küreselleşme ve devamındaki değişimler bazı noktalarda şaşırtıcı sonuçlar vermiştir.

Türkiye’de caz müziğinin bilinen ilk ve en önemli girişi ve başlangıç noktası kontrbas icracısı Robert kolejli Cüneyt Sermet’in gitarist Turhan Taner ve İlham Gencer’i alarak kurduğu ülkenin ilk caz triosudur (Demiriz, 2017: 193). Buradaki Robert Koleji detayı önemlidir. Çünkü daha öncede bahsedildiği gibi kültürel küreselleşmenin kökeni Amerika’dır ve bu kişilerin kolejleri dolayısıyla Amerikan kültürüne hakim olmaları muhtemeldir. 1950’lerde Amerika-Türkiye ilişkilerinin gelişmesiyle caz müziği parlak bir dönem yaşamıştır. Türk cazının önemli isimleri 60’lı yıllardan itibaren Türk popunun önemli isimleri olmuşlardır bu da sonraki yıllarda Klasik Türk Müziği ve popun sentez müzik çalışmaları aracılığıyla gireceği ilişki dolayısıyla cazla da içinde olacağı ilişkilerin başlangıcını oluşturmuştur.

Türkiye’de rock müziğin başlangıcı olarak 1955 yılında Durul Gence’nin önderliğinde Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından kurulan orkestranın icraları kabul edilebilir. Bu dönemde Little Lucy’si ve yabancı şarkılara Türkçe sözler yazarak adını duyuran Büyükburç büyük ilgi toplamıştır (Dilmener, 2003: 32). Bu durum, 60’lardaki popun yükselişinin altyapısını hazırlamıştır. Rock müziğin Klasik Türk Müziği ile asıl ilişkisi ise Anadolu Rock türünün oluşmasıdır. 1964’te düzenlenen Balkan Melodileri Festivalinde Tülay German, bu festivale Burçak Tarlası’nın Batı enstrümanlarıyla bütünleştirilmiş düzenlemesiyle katılmış ve birinci olmuştur (Güler ve Oran, 2020: 113). Bu süreç Anadolu Rock (bir diğer ismiyle Anadolu Pop’un) başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

5.1.2.2. Melez bir müzik türü: Anadolu Rock

Klasik Türk Müziği ile etkileşim içerisinde olan formlardan “Anadolu Rock”a özel bir başlık açılması, özellikle Türk Popüler Müziği piyasasında yarattığı etki göz önüne

alındığında önem arz etmektedir. Gelenek yaşayan bir üründür ve toplum da bu ürünü kendisiyle birlikte meydana gelen dönüşümlerle yaşatmaktadır. Batı’da sanayileşmeye karşı yükselen refleks sonucunda halk müziğine bir dönüş olmuş, bu da şehir müziğiyle sentezlenen yeni müziklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Ayas, 2019: 180). Tekelioğlu’nun da söylemiyle, erken cumhuriyetin müzik reformlarının Batı Müziği’nin “seçkin müzik” (bir diğer deyişle Klasik Batı Müziği) çerçevesi genelinde şekillenmesi ve popüler müziği dikkate almamasının sonucu olarak (Tekelioğlu, 1999: 122), Batı Müziği’nin popüler müzikler ayağı, küreselleşme çerçevesinde 50’ler itibarıyla yoğunluklu olarak kendine yer bulmaya başlamıştır ve piyasa müziği içerisinde var olmuştur.

1950’ler, kültürel küreselleşmenin Türkiye müzik camiasında kendisini yoğunlukla hissettirdiği bir dönem olduğu görülmektedir. Berger, küreselleşmenin var olanı bütünüyle yok etmeyip küresel etkilerin sızması sonucunda yerel kültür biçimlerinin yeniden canlanmasının mümkün olduğunu belirtmiştir (Berger ve Huntington, 2013: 20). Ritzer de “hibritleşme” kavramıyla küreselleşmenin, yayıldığı toplumların kültürü ile birleşmesinden bahsetmektedir (Ritzer, 2010: 255, 258). Toplum yeni gelen öğeyi popülerleştirse de kendi kökeninde olan kültürel varlıkları belleğinden kolayca çıkarmadığı söylenilebilir. Bu durumda da küreselleşmeyle birlikte oluşan ortak renklerin birleşimi “sentezler”, “melezleşme” ortaya çıkmaktadır. Müzikte melezleşme, müziğin farklı öğelerinin farklı kültürlerden birleşimi ile meydana gelmektedir. Bu, müziğin sözü, bestesi, sazı, türü gibi birleşimler olabilir. Ancak melezleşme kavramında Klasik Türk Müziği ile ilgili bir parantez açılmalıdır. Klasik Türk Müziği’nin içerisinde olduğu, geliştiği ortam çok kültürlülüğün, çok milletliliğin, çok inançlılığın bulunduğu bir ortamdır ve melez müzikle anlatılmak istenen birden fazla müzik türünün ortaya çıkardığı yeni bir türdür. Klasik Türk Müziği ise o zamanki hakim güç olan Osmanlı Devleti coğrafyasının müziğidir. Bu durum, Klasik Türk Müziği’nin melez değil, içerisindeki çok kültürlü, çok milletli, çok inançlı toplumsal yapının bir ürünü olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Esasında bu türün ilk örneklerini “kanto dönemi” ve 1930’larda Gülriz Sururi’nin Türkçe okuduğu Alman şarkılarıyla, Türkçe’ye çevrilen tangolarla görmek mümkündür (Bengi ve Zat, 2020: 21). Daha sonraları yapılan eserlerde melez müzik kültürüne; Riff Cohen’in “Feel” isimli eserinin sözlerini Fransızcadan müziğini

İsrail’den alması, Yunan müzik grubu İmam Baildi’nin müzikleri 40’lı-50’li yıllara ait Yunan müziği ile jazz, funk, disco tınılarının karışımı ile oluşturması örnekleri verilebilir (Uluç ve Süslü, 2017: 481). Türkiye’de de melezleşen müziğe ise bazen sözlerini Anadolu’dan müziğini Batı’dan, bazen söz müzik Anadolu’dan, aranjelerini Batı’dan alan, Klasik Türk Müziği’nin iki kolundan biri olan bugünkü söylemiyle Halk Müziği’nin ezgilerini taşıyan Anadolu Rock önemli bir örnektir.

Cazın ve Rock müziğin Türkiye müzik piyasasındaki etkisi, Klasik Türk Müziği’nin nağmeleri ile 60’lı yıllarda aranjelerin yapıldığı ve popüler müziğin oluşturulduğu bir süreç olarak devam etmiştir. Bu yıllarda yapılan aranjeler, batı sazlarının Klasik Türk Müziği eserleriyle harmanlandığı, Klasik Türk Müziği eserlerinin yeni gelen “tınılarla” piyasaya sürüldüğü bir dönemdir. Doruk Onatkan’ın “Kara Tren” için yaptığı düzenleme, Vasfi Uçaroglu’nun “Halimem”, “Adanalı” icraları, Aydın Erdener’in “Mahmudum” için yaptığı “cha cha” ve “Hapishane çeşmesi’nin” caz çeşitlemeleri ilgi görmüş dönemin aranjman tutkusu giderek artmıştır (Dilmener, 2003: 43-44). Klasik Türk Müziği bileşenlerinden oluşturulan Melih Kibar’ın Hicaz-ı Hümayun Türk Aksağı eseri Çoban Yıldızı (Bengi, 2020b: 181) eseri aranjeler ve besteler için bir yeniden yaratım örneğidir. Bu sırada sadece örneklerdeki gibi Batı kökenli müzik yapan icracıların Klasik Türk Müziği’nin nağmelerine ilgisi artmamış, dönemin Klasik Türk Müziği kökenli icracı ve müzik insanlarının da Batı Müziği sentezli eserler verdikleri görülmektedir. Zeki Müren ve Emel Sayın vb. dönemin ünlü icracıları, Klasik Türk Müziği eserlerinin Batı Müziği enstrümanlarıyla icra edildiği konserler vermişlerdir (Dilmener, 2003: 45, 56). Bir kısım Klasik Türk Müziği icracısı ise bu süreçte muhafazakar bir rol takip edinip Klasik Türk Müziği geleneğinden ayrılmazken, birçok icracının da bu tür sentez-melez müzik çalışmalarında bulunduğu görülmektedir. Klasik Türk Müziği icracılarının bu icra denemeleri bir yandan maddi girişimler olarak değerlendirilse de diğer yandan da toplumun gösterdiği ilgiden paylarını almak, çağın ve toplumun müziğini yakalamak olarak da değerlendirilebilir. Bu süreç 60’ların ikinci yarısından 70’ler doğru “Halkın nağmeleriyle” yeni bir tür olan, melez bir müziği, Anadolu Rock’ı yaratmıştır.

Cumhuriyet döneminin genel tablosuna bakıldığında, Anadolu Rock, Klasik Türk Müziği’nden halk ezgilerinin, Batı Müziği’nin senfonik altyapısıyla birleşmesi hayalinin evrimleşip ortaya çıkan en başarılı izdüşümü olarak ifade edilebilir.

Amerikan kültüründe ortaya çıkan Rock'n Roll esintilerinin halk ezgileri ve sözleriyle buluşması ve büyük toplumsal ilgi görmesi olarak anlatılabilecek bu türün asıl yükselişinin 1968 siyasi olaylarının¹³ protest yapısı etrafında şekillenmesi olarak gerçekleştiği söylenilebilir. Protest Müziği diğer müzik türlerinden ayıran öge, homojen müziksel üslup değil söylem ve anlam içeriğidir (Mustan Dönmez, 2016: 58). Halihazırda Anadolu Rock'taki birleşimin sadece hoş seslerin ve bir müzikal uyumun etrafında olup bittiğini söylemek yüzeysel olabilir. Anadolu Rock'ın iki kanadından biri olan Rock'n Roll her ne kadar gençlerin etrafında birleştiği protest bir dil kullanıyorsa, diğer kanadı olan Halk Müziği de kökenleriyle söz içeriğinde hicvin, taşlamanın, eleştirel söylemin ve içeriğin bulunduğu bir müzik türü olarak bilinmektedir. Anadolu Rock Türkiye'de protest müziği yapılandırmış, köklerini Aşıklık geleneğinin en önemli özelliklerinden biri olan muhalif tavırdan faydalanmıştır (Duman, 2021: 45). Bu söylemsel yakınlık, iki müzik türünün tek bir çatı altında birleşmesinde önemli bir rol oynamıştır denilebilir. Toplumsal olarak büyük ilgi gören bu müzik türüne, müziğe en kolay ulaşım alanı olan TRT önyargılı davranmıştır. TRT, Anadolu Rock'un halk müziğini yozlaştırdığını düşünüp, halk müziği çalgılarının kullanıldığı hafif müzik parçalarının yayınına bir süre izin vermemiştir (Karşıcı, 2010: 173). Anadolu Rock'un icra pratiklerinde birçok halk ezgisinin, Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği çalgısının kullanıldığı, birçok Halk Müziği eserinin de yeni düzenlemelerinin yapıldığı bilinmektedir.

Klasik Türk Müziği'ne olan talep ve dinleyici kitlesi, mevcut örneklerde görüldüğü ve görüleceği gibi küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte azalsa da yeni gelen birçok müzik türü içerisinde, melez türlerin yapı taşı olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

5.1.2.3. Türkiye'de Arabesk'in Klasik Türk Müziği icracısıyla etkileşimleri

Arabesk, Türkiye'de ortaya çıkan diğer müzik türlerinin getirdiği yeni sazlar, çokseslilik ve makamsal müzik icra edilemeyen sazların aksine, Klasik Türk Müziği icra edilebilen sazlarla yapılabilmesiyle, makamsal yapısıyla, söz müziği olmasıyla yetkin olmayan kişilerin Klasik Türk Müziği ile arasına kesin ve çizgisel sınırlar koyamaması bakımından farklı addedilebilir. Arabesk, müziksel bir doğu batı sentezi

¹³ 1968'de Fransa'da başlayan öğrenci protestoları ve işçi hareketleri uluslararası bir boyut ve yayılım kazanmıştır.

(Tekelioğlu, 1999: 138), 90'larla birlikte piyasadaki baskınlığın büyük oranda Klasik Türk Müziği'nin piyasa icrası kolundan¹⁴, pop müziğine geçişinin de katalizörü olarak ifade edilebilir.

Gencebay'ın "...Ben bir sentezim...Halk Müziği, Batı Müziği ve Sanat Müziği arasında serbest çalışmalar yapıyorum..." (Bengi, 2020b: 62) diyerek ifade ettiği Arabesk, Stokes'un "Türkiye'de Arabesk Olayı" adlı eserinde ortaya koyduğu farklı tanımlarla şöyle özetlenebilir: "Müzikologlar tarafından Klasik Türk Müziği'nin yozlaşma sürecinin sonucu, 1934-1936 yılındaki Klasik Türk Müziği yasağı süresince toplumun Mısır kanallarından dinlediği müziğin bellekteki dışavurumu, duyguların aşırı ifadesiyle gevşekleşip düşük zevklere hitap eden, Türk Müziği'nin yozlaşmış bir biçimidir" (Stokes, 2020: 137-146). Stokes'in alıntılarla ortaya koyduğu bilgiler arasında elbette zamanın taraflı ve saldırarak savunma tekniğini edinmiş birçok yazarın, düşünürün fikirleri de bulunduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Arabeskin, Klasik Türk Müziği'ne etkisinin diğer müzik türlerinden çok daha farklı olduğu gözlemlenmektedir. Arabesk bugün, sözleriyle, kesin olmayan yapısal özellikleriyle ve uzmanların rahatça tespit edebileceği müzikal söylemsel özellikleriyle bir kalıp halini alsa da özellikle icra pratiklerinin Klasik Türk Müziği eserlerine uygulanabilmesi, Klasik Türk Müziği icra üslubu ile aralarına çizilecek çizgi açısından müphem durumlar yaratmaktadır denilebilir. Orhon, arabeski bir icra üslubu olarak tanımlamaktadır ve bu üslubun Klasik Türk Müziği eserlerinin icrasında kullanıldığında da eseri arabeskleştirdiğini belirtmektedir (Aksoy, 2009: 169). Günümüzde dahi, Arabesk üslubun örneklerini Klasik Türk Müziği eserlerinin icralarında görmek mümkündür. Birçok önemli Klasik Türk Müziği icracısının da Arabesk icralar yaptığı bilinmektedir.

Klasik Türk Müziği açısından bakıldığında, özellikle film endüstrisinde Mısır sinemasından alıntılanan filmlerde Klasik Türk Müziği'nin önemli isimleri olan Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak gibi sanatçılar görülmektedir. Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi birçok önemli Klasik Türk Müziği kökenli icracının da maddiyat temelli sebepler dolayısıyla "Arabesk" icralar yaptığı bilinmektedir. 1970'lerle birlikte büyük bir toplumsal başarı yakalayan Arabesk, zamanla demokratik ortamın gelişmesiyle de kendisine meşru bir zemin edinmiştir. Günümüzde Arabesk eserler,

¹⁴ 2. alt problemde detaylı anlatım yapılmıştır.

yeni yapılan sentezler ve salt olarak da artık TRT dahil devletin güdümünde olan birçok mecrada yasaksız bir şekilde ve hatta Klasik Türk Müziği ile aynı ortamda, art arda icra edilmektedir.

Adı geçen isimlerden de anlaşılacağı üzere toplumun yöneldiği müziğe maddi ihtiyaçların yanı sıra müziksel beğenin de dahilinde birçok Klasik Türk Müziği icracısının Arabesk icralarda bulunduğu görülmektedir. Bu Klasik Türk Müziği icracılarının hem maddi beklentiler hem de toplumsal istedikler dahilinde toplumdaki Arabesk müzik icracısı rolünü de oynadıkları anlaşılmaktadır. İracıların bu etkiler çerçevesinde yaşadıkları rol çatışmalarının icralarındaki yansımaları “icra farklılıklarının” 2. alt problemde ortaya koyulmasıyla daha net anlaşılacaktır.

Küreselleşme ve akabindeki gelişmeler ekseninde çeşitlenen müzik türleri ve müzik beğenisinin paralelinde, Klasik Türk Müziği alanındaki gelişmeler de bu süreçten etkilenmiştir. Sermayenin odak olduğu müzik piyasası, yeni oluşan müzik türleri ve toplumsal beğeni değişimlerinin öteki yanında TRT bünyesinde kurumsallaşmasını yapılandırmaya çalışan, bireysel çabalarıyla olumsuz değişimlerden bu müziği korumaya gayret eden ve geleneğin erozyonunu engellemeye çalışan, Klasik Türk Müziği üslubunu devam ettirmeye çalışan, rol kümesine bu müziğin muhafazasını da ekleyen Klasik Türk Müziği camiası bulunmaktadır.

5.1.3. Değişimin Paralelinde Muhafazakar Tutum ve Klasik Türk Müziği

İracısının Rolü

Cumhuriyet’in reformları, 20. yüzyılın getirileri, küreselleşme ve değişimle birlikte bir yandan Türkiye’deki müzik çeşitlenirken, diğer yandan toplumun seçenekleri artmış, müziğe ulaşım yolları da çoğalmıştır. Bu süreç devam ederken, Cumhuriyet’in öncesindeki Klasik Türk Müzik geleneğinin icrası devam etmiş, ancak 1940’lara kadar süren yasaklar ve baskı sürecine müteakip yeni müzik türlerinin de ortaya çıkmasıyla Klasik Türk Müziği’nin “pazardaki payı” azalmıştır denilebilir. Bunların neticesinde Klasik Türk Müziği icracısının sadece bu müziği icra etmenin dışında, sermayeleşen piyasa koşulları içerisinde tüketimiyle birlikte üretimi de azalmaya başlayan bu müziği muhafaza etmek, devam ettirmek, yozlaşmasını engellemek, yeni gelen akımlara karşı “klasik geleneğe” sahip çıkmak ve halkla etkileşimini devam ettirmek gibi yeni toplumsal rolleri de rol kümesine eklenmiştir.

Bu rollerin layığıyla yerine getirilebilmesi içinse belediye konservatuvarları, gazino, dernek, kahvehane, “meyhane”¹⁵, konaklar gibi Klasik Türk Müziği’nin halkla buluştuğu alanların yanı sıra çağın getirdiği yenilikler neticesinde radyo, kayıt endüstrisinin imkanları da kullanılmaya başlanmıştır. Radyo, özellikle 70’lere kadar Klasik Türk Müziği’nin toplumla olan ilişkisini plaklar ve gazinolarla birlikte sağlayan birkaç en temel araçtan biridir denilebilir. Bunun yanı sıra radyonun Klasik Türk Müziği’nde muhafazakar bir rol alan icracıların da en temel icra alanı olduğu söylenebilir. Özüstü, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde insanların radyodan klasik faslı dinlemek için yaşadığı telaşı aktararak (Yaraman, 2002: 145) radyonun toplum ve Klasik Türk Müziği arasındaki iletişimde sahip olduğu pozisyona, önemli bir örnek sunmaktadır.¹⁶

Toplumla buluşmak için artık çok önemli bir pozisyona sahip olan Radyo, daha sonra Kültür Bakanlığı bünyesindeki Klasik Türk Müziği koroları ve son olarak da İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın kurulmasıyla devam eden süreçte Klasik Türk Müziği’nin eğitim alanında kurumsallaşması da Türk Müziği icracısına yeni statü ve roller kazandırmıştır. Ayrıca bu süreçte 80’lere kadar Türkiye Müzik piyasasında belirleyici bir öneme sahip olan “gazinolar” ve gazinolardaki Klasik Türk Müziği icracıları ve bu icracıların statü ve rol çatışmaları konu bakımından önem arz etmektedir.

5.1.3.1. Radyo, Klasik Türk Müziği ve icracısının yeni statü ve rolleri

Dünyada radyo yayıncılığı 1920’lerin başında, Türkiye’de de 1926 yılında başlamıştır (Serarslan, 2001: 78-79). Neredeyse dünya ile yakın tarihlerde Türkiye’de yayına başlayan radyo, Klasik Türk Müziği’nin korolar ve üniversiteler ile kurumsallaşmaya başladığı 70’li yıllara kadar, bu müziğin belki de en önemli icra alanı olmuştur ve daha da önemlisi Klasik Türk Müziği’ni halk tarafından daha kolay ulaşılabilir hale getirmiştir denilebilir. Hatta “Radyo Musıkisi” olarak kullanılan kalıp, her ne kadar

¹⁵ Kahvehane ve meyhaneler söylemi günümüzdeki işlevlerinden ziyade dönemin müzik yapılan mekanları için kullanılmıştır.

¹⁶ O dönem de toplumla radyonun Klasik Türk Müziği neşriyatı arasındaki bağı anlatan en önemli örneklerden biri olan, 1950 yılında radyo dinleyicilerine ekseriyetle hangi tür müzikleri tercih ettiklerini sordukları anket için bkz. Bengi, D. (2020a). *50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Şimdiki Zaman Beledir”*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 211-213.

bugünkü haliyle zıt düştüğü söylenebilse de piyasa müziğinden etkilenmeyen “esas” Klasik Türk Müziği’nin icrasını ifade etmek için kullanılmıştır.

Radyoda, Klasik Türk Müziği icralarının yanı sıra Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Batı Müziği yayınları, daha sonra ise diğerk hafif batı müziği eserlerinin de yayınları yapıldığı bilinmektedir. Radyo’nun yayın programı içerisinde “hafif parçalar”, “Türkçe operet ve film parçaları”, “Piyano eserleri”, “Plakla hafif müzik neşriyatı” başlıkları altında Batı Müziği eserlerine çokça yer verildiği bilinmektedir (Özbay, 2019: 56-59). Ancak radyonun müzik bölümü kimi zaman Klasik Türk Müziği’nin icra alanı olurken, kimi zaman da dönemin mevcut siyasi şartları ve radyonun sahip olduğu halka ulaşma gücü neticesinde Türkiye müzik piyasasının da belirleyicisi olmuştur. Bu başlıkta, Radyo çatısı altında Klasik Türk Müziği icracısının salt icracı rolünü, kurumsallaşan geleneğin neticesinde yeni edindiği çeşitli yöneticilik faaliyetleri ile mezkur yazılarda belirtilen paralel süreç içerisindeki değişimlerin Klasik Türk Müziği icracısının radyo ekseninde toplumsal statüsüne, rollerine, rol kümesine, rol çatışmalarına (bu durumun en net sonucu olan icracının toplumsal eylemi “icra” değişimleri daha detaylı şekilde diğerk 2. alt problemde anlatılmıştır) etkileri anlaşılmaya çalışılacaktır.

Radyo kurum bazında, Klasik Türk Müziği’nin toplumla en kapsamlı şekilde buluşabildiği mecra olmuştur. Radyoda birçok icracı dönemin şartları gereği farklı görevlerde yer almasının yanı sıra temel olarak birer icracı olarak bulunmuşlardır. Radyonun ilk icracılarına bakıldığında Kemeñçeci Ruşen Ferit Kam, Tanburi Refik Fersan, Kanuni Vecihe Deryal, Ahmet Yatman, Cevdet Çağla, Zeki Çağlarman, Sadi Yaver Ataman ve daha birçok önemli isim bulunmaktaydı.¹⁷

Radyo kurulduğunda, birçok icracı için verdiği maaşla, o dönem için onların ekonomik ihtiyaçlarını karşılamayan bir konumda olduğu bilinmektedir. Hatta öyle ki radyo 1927 yılında kuruluşundan birkaç ay sonra ekonomik yetersizliklerden ötürü bir süre yayınlarını durdurmuştur (Kütükçü, 2012: 35). 1940’lara kadar radyodaki icracıların birçoğu gelenekten gelen ve bu sayede belirli bir düzenin hala kurulmamış olmasına rağmen nitelikli icralar ortaya koyabilen kişiler olduğu görülmektedir. Bu kişilerin radyodan beklentileri ekonomik değil daha ziyade manevi olarak Klasik Türk Müziği

¹⁷ Detaylı bilgi için bkz. Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. s. 40.

icracısı rolünü yerine getirmek olduğu söylenilebilir. Çünkü mezkur konularda da ifade edildiği üzere, erken Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği'ne karşı takınılan tutum neticesinde Klasik Türk Müziği herhangi bir kurumsallaşma faaliyetinin içerisine alınmamış ve bir nevi kaderine terkedilmişti. Cüneyd Orhon'un, Bülent Aksoy'la yaptığı görüşmelerdeki ifadeleri bu önermeyi doğrular nitelikte ve Radyo ile dönemin gazinoları arasındaki ekonomik fırsatlar dengesizliğini de gözler önüne sermektedir. Cüneyd Orhon, Radyo'daki vazifeleri ile ilgili "Bütün bu vazifelerde niyetim geçimimi sağlamak değildi, sevdiğim işte çalışmak istiyordum o kadar" derken, Bülent Aksoy da "amacınız bu olsaydı Kristal gazinosunda çalışırdınız" (Aksoy, 2009: 69) diyerek mevcut ekonomik şartları özetlemektedirler. Radyo sanatçılarının o günlerdeki ekonomik şartlarını doğrular nitelikte bir diğer bilgiyi de bizatihi Refik Fersan'ın söylemlerinde bulmak mümkündür. Dönemin Demokrat partili bir ileri gelenine yazdığı mektupta aldığı ücretin durumundan bahsetmekte ve dönemin "musiki müşavirleriyle" ücretlerini kıyaslayarak ekonomik durumunu ifade etmektedir.¹⁸

Radyo, birçok icracı için de kendilerini tanııtma aracı olarak da işlev görmüştür (Gür, 1996: 34). Mezkur konularda da belirtildiği gibi radyo sanatçıları radyoda Klasik Türk Müziği geleneksel üslubundan çıkmadan icralarını yaparken maddi beklentilerle Radyo dışında "piyasa" icrasında bulunuyorlardı. Daha önce bahsi geçen Bourdeiu'nun sermaye dönüşümlerine en önemli örneklerden biri de bu noktada kendini göstermektedir. Radyo'da toplumla buluşup, kendilerini gösterip, popülerleşerek piyasada çalışmayı başaran icracılar, kültürel sermayelerini bu yolla ekonomik sermayeye dönüştürüyorlardı. Dönemin radyo müdürü Hayrettin Hayreden de "O yıllarda plak şirketleri radyo sanatçılarına büyük ilgi gösteriyorlardı. Çünkü onlar radyoda okumakla halk tarafından tanınıyorlardı. Tanınmış bir sanatkarın plağını satmak daha kolaydı. ...sanatkarlar plak satışlarından kazandıkları için radyodan alacakları parayı pek önemsemezlerdi." (Dinç, Cankaya ve Ekici, 2000: 74), diyerek bu bilgiyi doğrular nitelikte bir söylemde bulunmuştur. Bu noktada Tamer Kütükçü'nün yaptığı bir tespit önem arz etmektedir. Piyasaya yönelen icracı her ne kadar piyasada düşük kaliteli bir icra yapıyorsa da bu sayede Radyo'da yapılan icra değerini koruyor ve icracı burada Klasik Türk Müziği geleneksel üslubunu muhafaza

¹⁸ Dönemin Klasik Türk Müziği sanatçılarının yaşadığı ekonomik zorluklarla ilgili önemli bilgiler için bkz. Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey... Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 26-28.

ediyordu (Kütükçü, 2012: 55). İcracının, hem geleneğinden yetiştiği müziği icra ederek Klasik Türk Müziği icracısı rolünü yerine getirdiği hem de piyasanın icracısı rolünü oynamakta olduğu söylenilebilir. Bu durum aynı zamanda Radyo icracılarının rol çatışmaları için de önemli bir örnek oluşturmaktadır. İcracı Radyo’da, eğitimini aldığı sanat anlayışını ortaya koyarken, dışarıdaki icralarda ise “piyasa icrası” olarak tanımlanan icraları yapmak durumunda kalıyordu. Piyasa icraları ise üslup olarak Klasik Türk Müziği’nin kapsamının dışına çıkan, içerisinde birçok müzik türünden etkilerin bulunduğu ve zamanın popüler müzikleri ile sürekli etkileşimde olan bir üslup olarak nitelendirilebilir.

Bu durumla ilgili, Peyami Safa’nın Klasik Türk Müziği’nin içkili gazinolarda icra edilmesini eleştiren söylemlerine Sadettin Kaynak’ın cevapları önem arz etmektedir. Kaynak, “... Binaenaleyh biz san’at kıymeti üstün eserler verebilmek için kalabalığa hitap eden nağmeler de yaratmak zaruretindeyiz. Faraza ‘Yanık Ömer’ bizi besliyor. Biz de ondan kazandığımızla san’atı beslemeye çalışıyoruz... halk eserleri, san’at kıymeti üstün olan eserlere velinimetlik ediyorlar.” (Bengi ve Zat, 2020a: 20-21) diyerek, Klasik Türk Müziği icracılarının ve bestekarlarının rol kümesinin öğeleri arasındaki mecburi ilişkiye vurgu yapmaktadır.

Ankara Radyosu’nun kuruluşunun, Klasik Türk Müziği’nde geleneğin devamının sağlanmasına katkısı bakımından önem arz ettiği ifade edilebilir. İstanbul Radyosu’nun bayrağı ele alarak öncü olduğu tarihe kadar Ankara Radyosu’nun, Klasik Türk Müziği’nin kurumsallaşması çerçevesinde hareket noktası olduğu söylenebilir. Özellikle 1940’larla birlikte Klasik Türk Müziği’ne karşı geliştirilen karşıt ideolojik tutumun geçerliliğini yitirmeye başlamasıyla Ankara Radyosu ile birlikte Klasik Türk Müziği faaliyetleri artık kurumsal bir çerçeve ile yönlendirilecektir ve bu yönlendirme için de Klasik Türk Müziği’nin geleneksel yapısından yetişen Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam gibi isimler görevlendirilmiştir (Kütükçü, 2012: 68). Bu gelişme, Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statüsünün büyük bir önem kazandığını göstermektedir. Artık Klasik Türk Müziği’nin yönetimi ile ilgili kararların verilmesi konusunda devrin siyasileri değil, toplumun müziğini yapan icracılar, müzisyenlerin de etkin olabilmesi için imkanların oluşmaya başlaması olarak değerlendirilebilir. Yine bu gelişme, Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin, toplumsal olarak da yüksek addedilebilecek bir statü ile birleşmesinin önemli bir

göstergesidir. Daha sonra İstanbul Radyosu ile birlikte de bu uygulamalar devam ettirilmiştir ve Klasik Türk Müziği için dönemin en önemli yaşatıcı kurumu olan Radyo'daki yönetici görevleri Klasik Türk Müziği icracılarına verilmeye başlanmıştır. 1950'de İstanbul Radyosu Türk Müziği yayınları şefliği Cevdet Çağla'ya verilmiştir. Bu tarih ayrıca, radyonun Klasik Türk Müziği eserlerinin yeni ve popüler olanlarından "klasik repertuvara" doğru açılımının yapıldığı bir dönemin başlangıcıdır¹⁹

Sadece Klasik Türk Müziği'ni değil, tüm Radyo'yu denetleyen bir makam olan Radyo müdürlüğünün, 1952'de Mesud Cemil'e verilmesi (Yücebıyık, 1992: 15) de artık bu toplumun müziğini yapan kişilerin, devletin radyosunda toplumu ilgilendiren tüm müziklerde söz sahibi olmaya başladığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Radyo kadrolaşma çalışmalarına başlamış, 50'li yıllarda kadrolu sanatçı alımlarını yapmıştır. Bu durum, Klasik Türk Müziği icracısına devlet nezdinde de statü sağlanmasının önemli göstergelerindendir. Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesine eklenen Radyo'daki rolleri devam etmiş ve Klasik Türk Müziği'nin yanı sıra Batı Müziği yayınlarını da denetleyen müzik dairesi başkanlıklarında Orhon gibi icracı isimler de bulunmuştur (Aksoy, 2009: 218).

Radyo icracılarının devlet kurumları nezdinde edindiği yeni statü ve rollerin yanı sıra Radyo içerisinde sanatsal icra tavırları ve geleneğin muhafazası çerçevesindeki rol kazanımları da önem arz etmektedir. Radyo sanatçıları içerisindeki muhafazakar grup, süreç içerisinde kendilerini piyasa icra üslubundan soyutlayarak, bir nevi klasik üslubun koruyucusu olmuşlardır. Radyo'nun 1940'larla başlayıp 50'lerle yerleşen klasik üslubun koruyucusu rolüne kadar, Münir Nureddin Selçuk'un vermiş olduğu klasik üsluplu halk konserlerinin piyasalaşan üslup karşısındaki duruşu, (Kütükçü, 2012: 137) bunun yanı sıra bireysel çabalar ve diğer çalışmalar önem arz etmektedir.

Küreselleşme çerçevesinde değişen müziğin paralelinde oluşan müzik-toplum ilişkisi, küreselleşme ve teknolojinin getirileriyle çeşitlenen müzik yelpazesıyla Klasik Türk Müziği'nin tekelliğine sekte vurulması sonucunda ortaya çıkan Klasik Türk Müziği'nin erozyonu gibi durumlar, bu icra geleneğinin içerisinden yetişen ve metalaşan müzik pratikleri (piyasa icraları) içerisinde yer almayan icracıların, geleneğin muhafazası rolünde bulunmalarına sebebiyet vermiştir denilebilir.

¹⁹ Bkz. Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Halihazırda dönemin ortamında herhangi bir devlet kurumu tarafından henüz bir resmi Klasik Türk Müziği kurumu kurulmamasından dolayı Özakman'ın da ifade ettiği gibi dönemin radyoları Klasik Türk Müziği'nin sığınağı olmuşlardır (Özakman, 1969: 123). Radyo'da muhafazakar bir rol oynayan icracılara bakıldığında Nevzat Atlığ, Veli Kanık, Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk daha sonraki dönemde de Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Meral Uğurlu, Bekir Sıtkı Sezgin²⁰ gibi isimler kendilerini “piyasa üsluplu” icradan soyutlamış isimler olarak ifade edilebilir. Ancak bu icracılar, her ne kadar kendilerini piyasa üsluplu icralardan soyutlasalar da zorunlu hale gelen bir diğer görevleri de Klasik Türk Müziği'nin Radyo'da da yozlaşmasının ve piyasa üslubunun Radyo'ya sızmasını önlemek olmuştur denilebilir.

İfade edildiği üzere Klasik Türk Müziği dönemin eğlence noktalarının da gözdesi olmuştur. Halkın Klasik Türk Müziği'ne karşı gösterdiği ilgi, başta gazinolar olmak üzere ticari mekanların da ilgisini çekmiştir. Birer ticari mekan olarak çalışan bu müzik ortamları, değişen toplum yapısına ayak uydurma çabasıyla Klasik Türk Müziği üslubunun erozyonun yaşandığı temel noktalar olmuşlardır. Bu durum da hem Radyo'da hem de piyasa icrasının yapıldığı mekanlarda çalışan icracıların rol kümelerinin bu elemanları arasında bir çatışma ve geçişkenlik durumu oluşturmuş denilebilir. Yaşanan bu gelişmelere karşın da Radyo'da kendilerini piyasa icrasından soyutlayarak Klasik Türk Müziği üslubunun takipçisi olan icracılar için bir diğer görev olan Radyo'da Klasik Türk Müziği'nin muhafazası rolü oluşmuştur.

Radyo icracılarının, Klasik Türk Müziği'nin muhafazası rolünü en iyi ifade eden örneklerden birkaçını ortaya koymak, dönemin piyasa icrasından müziği arındırma amaçları hakkında fikir vermede faydalı olacaktır. 1953 yılında Klasik Türk Müziği'nin tek resmi icra ve eğitim kurumu olan İstanbul Belediye Konservatuarı'nın yönetici kurulu, piyasada icrada bulunan ses ve saz sanatçılarının icra heyetinden çıkarılması kararını vermişlerdir (Güntekin, 2012: 53). Bu karara imza atanlar arasında Mesud Cemil, Refik Fersan, Nevzat Atlığ, Veli Kanık gibi isimler bulunmaktadır. Kararda önem arz eden noktanın, Klasik Türk Müziği icracılarının takındıkları bu muhafazakar tutumla Klasik Türk Müziği'nin en azından Radyo, Konservatuvar gibi belli sınırlar içerisindeki “arı” halinin korunması ve toplum gözünde prestijinin

²⁰ Oğlu Hüseyin Kudsi Sezgin, Bekir Sıtkı Sezgin'i“...klasik Türk mûsikisi alanında bu kültürün Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılması ve kesintiye uğramadan devam ettirilmesi rolünü bu tarih filminde üstlenenlerden birisi...” diye tanımlamaktadır. (bkz, bekir sıtkı sezgin kitabı, 328).

sürdürülmesi istediğidir denilebilir.²¹ Bu noktada ortaya çıkan durum, Goffman'ın “rolün gerçekliğinin zedelenmesi” ifadesine bir benzetimle anlatılabilir.

Goffman, oyuncunun farklı vitrinlerde yaptığı farklı sunumları aynı izleyicinin görmesinden kaçındığını belirtir ve vitrin bölgesinin denetiminin öneminden bahseder (Goffman, 2020: 134). Oyuncunun farklı sunumlarının aynı seyirci tarafından görülmesinin rolün gerçekliğini zedeleyeceği anlaşılmaktadır. Rolün gerçekliğinin zedelenmesi de bazı durumlar da rolün statüsünün prestij kaybına sebebiyet vereceği aşıkardır. Bu ifadeden hareketle dönemin Klasik Türk Müziği “muhafazakarlarının”, dönemin piyasa icrasında bulunan kişilerini, Klasik Türk Müziği icrasından soyutlamak istemeleri, Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal algıda oluşan değerini ve statüsünü, gelenekten gelinerek oluşturulan noktada tutmak isteği olarak yorumlanabilir. Küreselleşme çerçevesinde oluşan değişimlerin iz düşümlerinin toplumdaki yansımalarının görülmeye başlandığı bahsi geçen dönemlere kadar, toplumda “soylu” bir statü olarak addedilen Klasik Türk Müziği icracılığının, metalaşan müzik pratiklerini uygulayan icracılardan arındırılması isteği bu perspektifte “rolün gerçekliğinin korunması ve zedelenmesinin engellenmesi” niyeti olarak ifade edilebilir. Halihazırda Atlıg da bu konuyu anlatırken Klasik Türk Müziği ile ilgili o dönemde aşağılayıcı bir ifade olarak geliştirilen “meyhane müziği” söylemine karşı, içkili mekanlarda çalışan icracılar hakkında böyle bir kararı desteklediğini belirtmektedir (Güntekin, 2012: 53).

Benzer bir ayırım kaygısı, bir diğer örnekte de şu şekilde ortaya çıkmaktadır. 1965 yılında radyo sanatçılarının sınıflandırıldığı ve neredeyse dönemin piyasada çalışan tüm radyo sanatçılarının kasıtlı bir biçimde ikinci sınıf olarak nitelendirildikleri görülmektedir (Aksüt, 2000: 78). Bu durum, Klasik Türk Müziği icracılarının belli ayrımlarla “rol sınıflamaları yaparak” kendi statülerinin değerini koruma çabası olarak değerlendirilebilir. Bir diğer örneğin de Orhon'un radyodaki saz icralarının, piyasalaşmış saz icralarına benzemesini engelleme çabalarında görüldüğü söylenebilir. Aksüt, Orhon'un radyo icralarında piyasadaki icralara benzer “kerizler”

²¹ Bu örnek İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki bir süreci ifade etmesine rağmen, Mesud Cemil, Refik Fersan, Nevzat Atlıg, Veli Kanık gibi isimlerin aynı zamanda da Radyo'daki statülerinden kaynaklı muhafazakar rollerini ifade edebilmek maksadıyla bu başlıkta kullanılmıştır. Örnek, aynı zamanda İstanbul Belediye Konservatuarı'ndan bahsedilirken de işlenmiştir.

kullanan saz icracılarını uyardığını aktarmaktadır (Aksüt, 2000: 87). Bu eylemiyle Orhon'un önceki örneklere benzer bir tutumla hareket ettiği ifade edilebilir.

Radyo sanatçılarının dönemin piyasada görev alan icracılarına karşı sert tutum almasının bir diğer sebebi de bu icracıların piyasadaki yüksek ücretli işleri Radyo'ya tercih etmeleridir. Daha önce imkansızlıklar yüzünden kapanan İstanbul radyosu 1949 yılında yayın hayatına yeniden başlamıştır. İstanbul Radyosu'nun açılmasıyla, radyoda görev almaya başlayan birçok kişinin Radyo'dan önce geçimlerini dışarıda yaptıkları icralarla sürdürmekte oldukları bilinmektedir (Yazgan, 2015: 170, 172). Ancak icracılardan bir kısmı Radyo'daki görevlerinin yanı sıra piyasa icralarında da çalışmaya devam ederler ve Radyo dışında sahneleri olduğunda Radyo'daki görevlerini aksatırlar. Ancak bu durum İstanbul Radyosunda olumlu bir gelişmeye sebep olur ve sözleşmeli bir ekip kurulur (Dinç vd., 2000: 131-132). Bu durum her ne kadar olumlu bir gelişmeye sebep olsa da piyasada icralarda bulunan sanatçılarla radyonun muhafazakar rol oynayan icracıları arasındaki mesafeyi daha da arttırdığı ifade edilebilir.

Bir diğer dolaylı tepki de Mesud Cemil'den gelmiştir. Piyasa icralarında, eserlerin genellikle kısıtlı bir makam sayısı etrafında şekillendiğini gören Cemil bu duruma Radyo'da "az kullanılan" makamları ön plana çıkararak bir çözüm sunmayı amaçlamıştır. 1959 yılı itibariyle Klasik Koro'ya ağırlık vererek Vechiarazbar, Sultanirak, Kûçek, Tahirbuselik gibi makamlardaki takımları okutarak birçoğu daha önce icra edilmemiş eserleri okutmuştur (Kıyak, 2018: 52).

Klasik Türk Müziği icracılarının piyasa ve muhafazakar kolları arasında bu gelişmeler yaşanırken bir diğer taraftan Batı Müziği yayınları ile nispeten adaletli bir süreç devam etmiştir denilebilir. Özellikle 1940'lara kadar Klasik Türk Müziği üzerindeki devlet yaptırımlarına rağmen, Radyo'nun yayınlarında halkın tercihlerine karşı gelemediği aşağıda yayın saatleri ve yüzdelerinin ifade edildiği tabloda görülmektedir.

	<i>T.Y.S.</i>	<i>M.Y.T.</i>	<i>K.T.M.</i>	<i>H.M</i>	<i>B.E.M.</i>	<i>B.S.M.</i>	<i>DİĞER</i>
1927- 1936	47310 %100	39860 %84.25	13895 %29.37	405 %0.85	9775 %20.66	9285 %19.62	6500
1937- 1940	30660 %100	21710 %70.81	6645 %21.67	2290 %7.47	6395 %20.86	6380 %20.81	-
1940- 1946	84389 %100	55.360 %65.60	16418 %19.04	3397 %4.03	18645 %22.10	16705 %19.8	30
1946- 1960	154684 %100	108176 %70.39	38706 %25.19	9722 %6.33	36365 %23.66	22178 %14.45	1205
1962- 1963 (Ankara Radyosu)	12708 %100	7061 %62.93	2930 %24.36	550 %4.55	2685 %22.23	1436 %11.89	-

Çizelge 5.1. Ankara ve İstanbul Radyoları Yayınlarında Müzik Yayınları Dağılımı. ²²

Radyo müzik yayınlarını ana içerik olarak kullanmış, bunun yanı sıra devlet eliyle örtülü ve açık engellemeler yapılmasına rağmen genel yayınları içerisinde Klasik Türk Müziği radyo ilk açıldığı andan itibaren ciddi bir orana sahip olmuştur.

İlerleyen yıllarda ise yeni açılan Radyo kanallarıyla birlikte Radyo’da müzik yayınları şu şekilde özetlenebilir; Trt-1’de müzik eğlence yayınlarının içeriğini Klasik Türk Müziği yayınlarının yanında popüler müzikler de oluşturmaktadır ve bu yolla genel toplumsal kitleye seslenilmesi hedeflenmiştir. Bu yayın anlayışı da süreç içerisinde belli değişimler yaşayarak devam etmiştir. 2002 yılında yapılan bir ölçümde yayın dağılımı yüzde altmış beş Klasik Türk Müziği ve yüzde otuz beş “diğer” olarak saptanmıştır (Cankaya, 2005: 116-117, 343, 345). Mezkur konularda ifade edilen,

²² T.Y.S: Toplam yayın süresi. M.Y.T: Müzik yayınları toplamı. K.T.M: Klasik Türk Müziği. H.M: Halk Müziği. B.E.M: Batı Eğlence Müziği. B.S.M: Batı Sanat Müziği. (Kocabaşoğlu, 2010: 104-105, 201, 260-261, 354-355, 460).Tabloda verilen müzik yayınlarının toplam süresi kısmındaki yüzde, tüm müzik yayınlarının toplam süresine olan yüzdelerdir. Müzik yayın kategorilerinin her birinin yüzdesi de genel yayınların içerisindeki yüzdelerdir.

60'larla birlikte Türkiye'deki müzik akımı gelişmelerine bakıldığında bu durumun normal olduğu ifade edilebilir.

Trt-2 yayınlarında ise daha ziyade genel izleyici dikkate alınmadan toplumdaki yüksek kültür seviyesini hedeflemiş, Klasik Türk Müziği'nin yanı sıra Klasik ve Hafif Batı Müziği türünde yayınlar yapmıştır (Cankaya, 2005: 116-117). O yıllarda müzik piyasasındaki gelişen sentez müzik akımının aksine TRT, Halk Müziği ezgilerinin sentezlendiği eserleri yayınlamamış, Klasik Türk Müziği eserlerinden de içerilerinde “mey”, “meyhane” gibi sözler olan eserlere yer vermemiştir. Bu durum diğer başlıklarda ifade edilen Klasik Türk Müziği icracısının radyodaki muhafazakar rolünün TRT kurumunun yayınlarına yansımaları olarak ifade edilebilir.

Trt-3'de ise neredeyse tamamen Batı Müziği yayınları yapılmıştır. TRT bu dönemde hiçbir yayınında Arabesk müziğe yer vermemiştir. 1987'de yayın hayatına başlayan TRT-4 ise tamamen Klasik Türk Müziği'ne yönelik programlar yapıp, bu müzik kültürünün halk arasında sevilmesini, yayılmasını amaçlamıştır (Cankaya, 2005: 346-347).

Radyoda Klasik Türk Müziği icracılarının rol kümelerinde bulunan bir diğer eleman da dönemin şartları kapsamında eğitmenlik olmuştur. Mezkur söylemlerde de belirtildiği üzere geleneğin içerisinde meşk silsilesiyle Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin en önemli ve zorunlu olarak addedilebilecek elemanlarından birinin de eğitmenlik olduğu ifade edilmiştir. Radyoda da bu gelenek dönemin şartları gereği resmi bir Klasik Türk Müziği eğitim kurumunun olmamasından dolayı sürdürülmüş ve ilk eğitim kurumları açılana kadar Radyo bir eğitim kurumu görevi görmüştür. Ankara Radyosu her ne kadar eğitim faaliyetlerini kendi içerisinde sürdürmüştür. Ancak İstanbul Radyosu'nda 1953 yılı itibarıyla bu işi daha düzenli sürdürebilmek ve “piyasa ağzıyla” şarkı söylemeye engel olmak için adına stajyer sanatçı alımları başlamıştır (Dinç vd., 2000: 153). 1954 yılında ise Mesud Cemil'in o dönem de “tartışılan” bir kararıyla tüm sanatçılar için dersler koyulur (Kıyak, 2018: 44). Eğitimin daha düzenli hale gelmesi amacıyla oluşturulan bu yeni düzen meşk geleneğinin de ötesine geçer ve Refik Fersan tarafından bu işin sistemli bir şekilde yürütülmesi için bir müfredat geliştirilir. Bu müfredata “Musiki bilmeyen stajyerler için, orta derecede olanlar için ve konservatuvar mezunları olanlar için” olmak üzere üç ana kısımda şekillenir (Bardakçı, 2012: 43). Mevcut derslerin ciddiyetinin anlaşılması için

içeriğinden bahsetmek faydalı olacaktır. Bu derslerin içeriklerinin “Telaffuz ve Klasik Türk Müziği’nin üslubu ile bireysel ve toplu icra, nota-solfej dersleri, usûl, makam dersleri (üç seviyeye göre zorluk derecesi artırılarak), şarkı metinleri ve adab-ı muaşeret” gibi unsurlardan oluştuğu görülmektedir (Bardakçı, 2012: 43). Müfredatın içeriğine bakıldığında, adeta bir konservatuvar müfredatının düzeyinde olduğu ifade edilebilir. Yani bir diğer deyişle kullanılan müfredat Klasik Türk Müziği’nin uzun dönem yegane icra ortamı olan Radyo’nun “bir konservatuvar görevi gördüğü” söylemini destekler niteliktedir.

Bulgular ışığında anlaşılmaktadır ki Klasik Türk Müziği icracısı yalnızca Radyo ve diğer geleneksel müzik kanalları ile değil, bu müziğin dışındaki türlerle de toplumun birçok müzik çeşidini icra eden icracısı olma rolünü de üstlenmişlerdir. Toplumsal hafıza, gelenekten gelen ezgilerin birleştiği diğer müzik formlarını popülerleştirirken, bu müziğin icrasını yapma rolü yine Klasik Türk Müziği temelli yetişen ve hali hazırda bu rolü üstlenen icracılar tarafından geleneğin paralelinde gerçekleştirilmiştir. Ancak Radyo özelinde bakıldığında Klasik Türk Müziği icracılarının sadece Radyo’da icralarını yapan bir konumda olmadığı, daha doğrusu dönemin şartları gereği olamadığı anlaşılmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminden itibaren uzun bir süre Klasik Türk Müziği’nin yegane icra alanı olan Radyo’da, Klasik Türk Müziği icracılarının rol kümelerinin elemanları da bu doğrultuda çeşitlilik göstermiştir. Zaman içerisinde gelişen bu rol kümesinin elemanlarına bakıldığında; Klasik Türk Müziği icracılarının, Radyo’nun açılışından itibaren salt birer icracı görevlerinin yanında hem erken Cumhuriyet dönemi reformlarıyla beraber müzik reformları çerçevesinde topluma “diretilen” Batı Müziği karşısında hem de 1950’li yıllarla birlikte üslubu oldukça değişen piyasa icrası karşısında Klasik Türk Müziği’ni koruyarak muhafazakar bir rol üstlendiği görülmektedir. Yine erken Cumhuriyet dönemi reformları çerçevesinde kurumsallaşma dışında bırakılan Klasik Türk Müziği’nde eğitim kurumu eksikliğinin ortaya çıkardığı sorunlara bir “eğitim kurumu” perspektifiyle çözüm geliştirmeye çalışması ve bu çerçevede Radyo’yu bir eğitim kurumuna çevirerek, aynı zamanda mezkur konularda da ifade edilen meşek geleneğinin de bir gerekliliği olarak eğitimcilik görevini üstlenmeleri de Klasik Türk Müziği icracısının Radyo’daki rol kümesinin bir diğer elemanı olmuştur. Bir diğer taraftan da değişen devlet yaklaşımıyla birlikte Klasik Türk Müziği icracısına verilen, toplumun dinleyeceği müzik konusunda bu icracıları etkin güce sahip olan yönetici

rolleri de bu kümenin elemanları olarak ifade edilebilir. 1960'ların ortasından itibaren ise Radyo'nun televizyonla birleşerek TRT kurumu haline gelmesiyle, konunun devamının "Televizyon Yılları ve Klasik Türk Müziği İcracısı" başlığı altında TRT televizyonuyla birlikte işlenmesi konunun anlaşılması bakımından açıklayıcı olacaktır.

5.1.3.2. Radyo Haricindeki Klasik Türk Müziği icra alanları

Radyo, bir süre başlı başına Klasik Türk Müziği'ni, toplumsal dönüşümlere paralel olarak metalaşan müzik icralarının yaşadığı bozulmadan soyutlayan bir mecra olarak var olmuştur. Radyo, plaklarla birlikte uzun bir zaman için halkın müziğe mekansal birlikteliğin dışında ulaşabileceği en yaygın araç olmuştur. Bu açıdan ele alındığında, Radyo'nun Klasik Türk Müziği üslubunu koruyan, önceki konularda da ayrıntılı şekilde bahsedildiği üzere radyoda birçok rolde bulunan ve muhafazakar bir tutum takınan icracılar tarafından yürütülmesi, Klasik Türk Müziği geleneksel üslubunun korunmasında önem arz etmiştir.

Bir diğer taraftan, halkın Klasik Türk Müziği icralarına ulaştığı tek yöntemin Radyo yayınları olmadığı görülmektedir. İçlerinde Radyo icracılarının da bulunduğu birçok Klasik Türk Müziği icracısının, klasik üslupla verdiği konserlerle halkla buluştuğu, halkın da bu etkinliklere yoğun ilgi gösterdiği bilinmektedir. Münir Nurettin ve Safiye'nin halk konserlerinin (Kütükçü, 2012: 136), Nevzat Atlığ korosu icralarının (Güntekin, 2012: 35), bahsi geçen konak müziği toplantıları ve Klasik Türk Müziği üslubu ile okunan plakların da yoğun ilgi gördüğü bilinmektedir. Bu duruma örnek olarak 1951 yılında Münir Nurettin Selçuk'un jübilesi ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın o dönemki konserlerine halkın yoğun ilgisi gösterilebilir (Bengi, 2020a: 200). Bu noktada İstanbul Belediye Konservatuvarı üzerinde durulması gerektiği ifade edilebilir.

İstanbul Belediye Konservatuvarı Darüelhan olarak başladığı serüvenine erken cumhuriyet dönemiyle birlikte devam ederek 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne bağlanana kadar (Berkman, 2018: 77), Klasik Türk Müziği icrasının yapıldığı birçok dernek, cemiyet ve topluluk arasında²³ hem hocaları hem de talebeleri bakımından Radyo'dan sonra en önemli icra ve eğitim mekanı olarak ifade edilebilir.

²³ Bu cemiyetlerin bir listesi için bkz. Oransay, G. (1973). Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *50. Yıl içinde* (s. 227-271). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. s. 244, 255.

Konservatuvar, 1926 yılında Klasik Türk Müziği bölümünün kapatılmasından sonra 1943 yılında Arel yönetiminde yeniden açılması sürecinin ardından (Tura, 1989: 48), yapılan eğitim faaliyetlerinin yanı sıra icra faaliyetleriyle de Radyo ile birlikte halkın Klasik Türk Müziği'ne ulaşabileceği bir kurum olarak varlığını sürdürmüştür. Ancak dönemin yeni müzik türleri ve üsluplarının etkisinin bu kuruma da sirayet etmeye başlamasıyla bu kurumda da Klasik Türk Müziği icracılarının muhafazakar bir role bürünme zorunlulukları ortaya çıkmıştır denilebilir. 1953 yılında gazino ve piyasa icrasında çalışan icracıların İstanbul Belediye Konservatuvarı icra heyetinden uzaklaştırılması kararı Mesut Cemil, Refik Fersan, Veli Kanık, Neşet Halil Öztan, Şefik Gürmeriç, İzzettin Ökte ve Nevzat Atlığ'ın kararıyla alınmıştır (Güntekin, 2012: 53). Bu durum “Radyo, Klasik Türk Müziği ve icracının yeni statü ve rolleri” başlığında ifade edilen “rolün gerçekliğinin zedelenmesinin” engellenmesini amaçlayan muhafazakar role sahip Klasik Türk Müziği icracılarının tutumunun bir başka örneği olarak ifade edilebilir.

Geleneğin devamı olarak hali hazırda, müziğin erozyona uğramamış klasik icralarının toplumla yaşayan ve gelişen bir biçimde günlük yaşamda da sürdürüldüğü bilinmektedir. Piyasa icralarının arttığı ve Klasik Türk Müziği üslubundaki erozyonun başladığı dönemlerde, Klasik Türk Müziği üslubu ile icra edilen icralara karşı halkın her kesiminden gösterilen ilginin örnekleri bulunmaktadır. Bu durumla ilgili önemli bir örneği, 50’li yıllarda Ali Rıza Şengel yönetiminde daha sonraları, Mesud Cemil ve Refik Fersan yönetiminde, topluluğunda Sadi Işılay, Safiye Ayla, Radife Erten, Yorgo Bacanos, Fahire Fersan, Vecdi Seyhun, Mustafa Çağlar ve daha birçok benzer isimlerin bulunduğu konserlerin verildiğini bildirerek Aksüt vermektedir (Aksüt, 2017: 34-35). 20. yüzyılın ilk yarısının sonlarında Münir Nurettin Selçuk’un, Sadi Işılay, Emin Ongan, İzzettin Ökte, Fikret Kutlu, Cüneyd Orhon gibi sazların refakatinde Klasik Türk Müziği konserleri verdiği ve halktan yoğun ilgi gördüğü, yine Selçuk’un Moda’da verdiği konserlerde “sosyeteden” de ilgi gördüğü bilinmektedir (Aksüt, 2017: 129-131).

İfade edildiği gibi Radyo, bilinçli ve planlı bir şekilde Klasik Türk Müziği’nin saf üslubunu koruyan politikalar güdüp, bu amaçta icralar yapıp ve yaptırıp, dahası bu üslubun dışındaki icralara mümkün olduğunca karşı çıkmasının yanı sıra toplum, geleneği kendi içerisinde sürdürüp, Klasik Türk Müziği’nin geleneğin içerisindeki

icralarının birçok mecrada takibini yaparak, varlığını devam ettirdiği ve muhafaza ettiği anlaşılmaktadır. Piyasa icralarında bulunmayan Klasik Türk Müziği icracıları da mevcut icra alanlarıyla toplumun icracısı rolünü üstlenirken, bir diğer yandan da Klasik Türk Müziği'ni muhafaza etme rolünü yerine getirmeye bu icra alanlarında da devam etmişlerdir. Ancak sermayenin süreç içerisinde “piyasa üsluplu” müzik icralarına kayması²⁴ Klasik üsluplu icra geleneğinin süregeleninin de yaşama alanlarını azaltmıştır denilebilir.

5.1.3.3. Yeni toplumsal müzik algısı ve Klasik Türk Müziği icracısının gelişen rol kümesi ve rol çatışmaları

Mezkur konularda da bahsedildiği üzere gelişen teknoloji, müziğe ulaşımın kolaylaşması, küreselleşme ve müziğin ekonomik sermayenin parçası olmasıyla toplumda yeni müzik türleri gelişmeye başlamış, Klasik Türk Müziği icracıları da yeni ortaya çıkan müzik türlerinin icralarında rollerini almaya başlamışlardır. Kurumsal yapıyla, icracının gelişen rol kümesine ek olarak, kendisini merkezde hissettiren piyasa müziğinde rol alma süreci de eklenmiştir. Ticari olan piyasa müziği ve olmayan Klasik Türk Müziği türlerinin icracılarının her iki küme içerisinde de etkileşimli rol aldıkları bilinmektedir (Erol, 2002: 83). Bahsi geçen, 1950'ler ile altyapısı başlayan 1960'larda ortaya çıkan Anadolu Pop/Rock ve onun çağdaşı Arabesk'in toplumun nazarında popülerite kazanması üzerine Klasik Türk Müziği icracıları da Radyo'daki muhafazakar icranın dışına çıkarak bu icralarda bulunmuşlardır. Klasik Türk Müziği icracısının en önemli icra alanı ise dönemin toplumsal bir eğlence kültürü olarak ortaya çıkan gazinolar olmuştur.

Gazinolar, 1930'lardan itibaren müziğin toplumla buluştuğu mekanlar olmuştur. Gazinolar, piyasa müziğinin nabzının tutulduğu noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Temel manada bir ticarethane olarak çalışan gazinoların, 20. yüzyılda Klasik Türk Müziği camiasının “piyasalaşan müzik üslubunun” merkezi olduğu ifade edilebilir. Beken de gazinolardaki tüm sahne işleyişinin para kazanma temelli amaçlarla oluşturulduğunu belirtir. Hangi solistin çıkacağı, programın şekli, program sırasındaki hareketleri ve müşterilerle diyalogları, saz sanatçılarının seçimleri,

²⁴ Detaylı bilgi “Yeni Toplumsal Müzik Algısı ve Klasik Türk Müziği İracısı'nın Gelişen Rol Kümesi ve Rol Çatışmaları” başlığında ifade edilmiştir.

kostümler vb. gibi düzenin öğelerinin para kazanma odaklı kalıplar çerçevesinde geliştiğini belirtilmektedir (Beken, 2011: 89). Bu unsurlara ek olarak, çalışmanın devamındaki icra incelemeleriyle ortaya koyulduğu gibi icra üslubunun da belirli bir kalıp çerçevesine oturtulmuş olduğu görülmektedir.

Gazinoların temelini, Avrupalıların Cumhuriyet öncesinde ve erken cumhuriyet sürecinde kurduğu “alafranga” mekanlar ve Klasik Türk Müziği icralarının yapıldığı kahvehanelerden aldığı söylenebilir (Erol, 2002: 86). Ancak bir diğer yandan da bu geleneğin Osmanlı’daki meyhane kültürü ve yemek yerken müzik dinleme alışkanlığından gelmekte olduğu ifade edilebilir. Osmanlı’yı ziyaret eden gezginlerden Postel’in (1530) ve Hildebrandt’ın (1656-1658), Elias Habesci’nin (1784) anlatılarında²⁵ meyhanelerdeki müzik ortamlarıyla ilgili en eski bilgilerden bazıları bulmak mümkün olmaktadır. Anlatıların 20. yüzyıl gazino ortamlarıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bir diğer yandan da Toderini ve Sieur du Loir’in anlatılarından Osmanlı’da yemek yerken müzik dinleme alışkanlığının olduğu da görülmektedir (Aksoy, 2003: 257-258). Anlaşılmaktadır ki gazino kültürü her ne kadar ithal bir ürün olarak gözüксе de buna benzer bir eğlence türünün halihazırda Osmanlı’da yerleşik bir gelenek olarak varlığını sürdürmüştür. Gazinoların, bu hazır kültürün üzerine modernleşen mekanlar olarak yerlerini aldıkları ifade edilebilir.

Gazinoların tarihçesinin yanı sıra işleyişleri ise konu açısından daha büyük önem taşımaktadır. 1960’lara kadar gazino repertuvarlarının büyük bölümünü Klasik Türk Müziği eserleri oluştursa da daha önce de bahsi geçen kanto, tango, caz gibi bölümlerle Batı Müziği repertuarı da gazinolarda icra edilmiştir (Dürük, 2011: 36). Batı temelli müzikler icra eden gazinolar var olsa da gazinolar genellikle Türk Müziği ile birlikte anılan mekanlar olmuşlar ve popüleritesini yitirdiği döneme kadar bu çizgide bir evrim yaşamışlardır. Gazinoların Batı müziği örnekleri de dahil icraların yapıldığı dönemde dahi Türk Müziği odaklı bir eğlence merkezi olduğu görülmektedir. Dahası, erken dönemde Klasik Türk Müziği’nin “piyasalaşmamış” icralarının gazino repertuarında ciddi bir yer tuttuğu ve seyirci kitlesinin de bu icralara değer verdiği bilinmektedir. Bu duruma önemli bir örneği Beken, Tepebaşı gazinosunda dinleyicilerin fasıl icrasını dinledikten sonra programın devamındaki Batı Müziği repertuarını dinlemeden ayrıldıklarını belirterek vermektedir (Beken, 2003: 1). Aksüt de Maksim gazinosunda

²⁵ Detaylı bilgi için bkz. Aksoy, 2003: 262-263.

fasılların özel bir yer tuttuğunu, müşterilerin bir kısmının fasıl için geldiğini belirtir (Aksüt, 2017: 158).

Gazinolar, her ne kadar klasik üslubun dışındaki icraların yapıldığı yerler olarak düşünülse de başlarda gazinolarda Klasik Türk Müziği üslubuna uygun, kaliteli icralar yapıldığı bilinmektedir (Tura, 1989: 49). 60'lı yıllarda Zeki Müren'le birlikte yaşadığı değişime kadar bu mekanlarda Klasik Türk Müziği icralarının büyük üslup ve repertuvar değişimleri yaşanmadan uygulandığı görülmektedir. Torun da gazinoları 1960'lara kadar seviyeli müziğin dinlendiği (bu ifadeden kastının, Klasik Türk Müziği üslubuna uygun icralar olduğu düşünülebilir) yerler olarak ifade etmiştir (Torun, 2002: 134). Gazino benzeri, ailelerin, halkın geldiği birahane, sinemalar ve geçici sahneler Hafız Burhan'dan musiki heyetlerine birçok Klasik Türk Müziği icracısını ağırlamıştır. 1960'lara kadar Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ, Sabite Tur Gülerman gibi isimlerin radyodakilerden çok da farklı olmayan icralarla gazino sahnelerinde icralar yaptıkları bilinmektedir (Aksoy, 2009: 82).

Gazinolarda başat bir rol oynayan kadın assolist teamülünün (Yapar, 2014: 66) bu dönemin bir mirası olduğu çıkarımı da yapılabilir. Müzeyyen Senar'ın hatıralarından ve Zeki Müren'in kayıtlarından gazinolardaki programlarda, İtri'nin '*Tûti-î mucize-gûyem*'i gibi klasik eserlerin icrasının yapıldığı anlaşılmaktadır²⁶. Aksüt, bir dinleyici ile Selahattin Pınar'ın "...hangi makamda fasıl dinlemek istersiniz..." sorusuna, dinleyicinin "...Eviç'in kardeşi Ferahnak dinlemek isteriz..." (Aksüt, 2000: 37) dediğini belirttiği anısı, gazino izleyicisinin bu mekanlardaki müzik erozyonu başlamadan sahip olduğu müzik entelektüelitesini ve müzik icrasının etkileşimli kalitesini gözler önüne sermektedir.

70'lere gelindiğinde ise 60'larda Zeki Müren'le başlayan Arabesk etkisi gazino ortamlarını etkisi altına almış, hali hazırda Klasik Türk Müziği icralarının yapıldığı gazino ortamı çok azalmış, gazinolar müzik kültürünün ifade edildiği bir ortamdan ziyade popüler bir yaşam tarzının göstergesi olan mekanlar haline gelmeye başlamıştır (Tunç, 2014). 80'li yıllarda ise yaygınlaşan televizyon yayınları ve müzik dağıtım

²⁶ Ayrıca bahsi geçen eserde birçok gazino programında okuduğu eserler hakkında verdiği listeler, gazinolardaki Klasik Türk Müziği repertuvarı konusunda önemli bir bilgi kaynağıdır (Dikici, 2011: 102-103).

olanaklarının artması (kaset vb.) ile gazinoların eski popülaritesini kaybetmeye başladığı söylenebilir.

Gazinolarda her tarzdan yapılan icraların, kendi icra türü içerisinde nitelikli icralar olduğu bilinmektedir. Cüneyd Orhon, Radyo'nun müzik yayınlarındaki kaliteden bahsederken "...radyo kadrolarını dışarıdaki gazino kadrolarını aratmayacak, halkı memnun edecek bir seviyeye taşımak..." sözleri, gazino icralarındaki kalitenin seviyesi hakkında fikir vermektedir (Aksoy, 2009: 70). Cüneyd Orhon'un da açıklamalarından da gazinoların nitelikli icraların yapıldığı mekanlar olduğu anlaşılmaktadır. Dönemi anlatan eserinde gazinolara sıkça değinen Aksüt de gazino vb. diğer mekanlarda icra yapan icracıların ve sazandelerin nitelikli icracılar olduğundan söz eder (Aksüt, 2017: 47).

Bahsi geçen Klasik Türk Müziği'nin en önemli saz icracıları, dönemin gazinolarında birçok Klasik Türk Müziği solistine refakatçi olarak görev almışlardır. Beken, Tepebaşı Gazinosu'nda çalması için özellikle Ankara radyosunda görev alan, Hakkı Derman'ın ikna edildiğini aktarmaktadır (Aksüt, 2017: 89). Dahası, Hakkı Derman, Ercüment Batanay gibi bazı saz icracıları dönemin solistleri gibi muamele gördüğü, sadece soliste çalmakla görevlendirildikleri bilinmektedir (Aksoy, 2009: 85). Bunun yanı sıra dönemin birçok gazino sahnesi ilanında solistlere ek olarak saz icracılarının da isimleri, bazı ilanlarda resimleri dahi bulunduğu görülmektedir. Aksüt, birçok dinleyicinin gazinolara Necati Tokyay, Selahattin Pınar gibi sadece belli başlı sazları dinlemek için geldiğini, solistlerin de özellikle bazı sazlarla bu sebepten çalışmak istediğini, zamanla dinleyici kitlesinin değişimiyle bu geleneğin ortadan kalktığını bildirir (Aksüt, 2000: 24, 25, 40). Günümüzle kıyaslandığında bu durum, istisnalar hariç saz icracısının da toplum içerisinde sahip olduğu önemli statünün bir göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Gazinoların o yıllarda, Radyo'da düşük ücretlerle çalışan sanatçıların maddi gelir elde edebileceği mekanlar olduğu anlaşılmaktadır. Bugün Klasik Türk Müziği'ndeki ud icralığıyla bir ekol olmuş Yorgo Bacanos'un gazinolarda maddi gelir elde edebilmek için piyano çaldığı gibi örnekler de Cüneyd Orhon'un anılarından öğrenilmektedir (Aksoy, 2009: 79). Klasik Türk Müziği'nin en önemli ud icracılarından olan Yorgo Bacanos'un rol kümesindeki bu iki rolün çatışması bu noktada ortaya çıkmaktadır. Radyo'daki muhafazakar yapının içerisinde gündüz Kani

Karaca'nın Şehnaz takım icrasına eşlik eden Klasik Türk Müziği üslubu ve geleneği içerisinde icralar yapan Bacanos'un (Ayas, 2018: 311), maddi kaygılar neticesinde piyasa icracılığı yapması ve Klasik Türk Müziği sazları arasında bulunmayan piyano icrasında bulunması gazinoların gazete ilanlarında "Piyaniist Yorgo" olarak adlandırılması, onun rol kümesindeki çatışmaya önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Konuyla ilgili Sadettin Kaynak ve Selahaddin Pınar'ın, Peyami Safa'nın içkili ortamlarda Klasik Türk Müziği icrası yapılmasını eleştiren sözlerine cevapları önem arz etmektedir. Sadettin Kaynak "Bugün bir çalgılı gazinoda musiki dinlemek için 50 lira masrafa girmekten çekinmeyenler bile var. Halbuki içkisiz yerlerde verilen san'atkârâne konserlerin 50'şer kuruştan satılan biletleri müşteri bulamıyor." (Bengi ve Zat, 2020a: 22) diyerek, Pınar da aynı zamanda bu mekanlarda icra yapan biri olarak," Türk musikisi çalınan yerlerde ... orta klasiklerden, hafif klasiklere... hafif şarkılara, türkülere... her çeşit Türk Musikisi terennüm etmek lazımdır... sahnede altı saat Abdülkadir Merâği'nin 'Segâh Kâr-ı Şeş-âvâz'ını veya Dede Efendi'nin 'Ferahfeza Âyinini çalamayız ya!" (Bengi ve Zat, 2020a: 22) diyerek, icracıların yaşadığı rol çatışmalarının en önemli sebeplerinden biri olan maddi kaygılara vurgu yapar.

Radyo Günlerim'de kendi anılarını anlatan Orhon'un diğer bir anekdotunda da maddi kaygılarla yaşadığı kendi rol çatışmaları görülmektedir. Orhon, Radyo'da repertuvar kurulunda yönetici görevindeyken ve bu vasıtaıyla Radyo'da Arabesk icrayı yasaklayanların arasında bulunurken aynı dönemlerde –ki bu dönemler Zeki Müren'in Arabesk icra yaptığı dönemlere tekabül eder- gazinoda Zeki Müren'e çalmıştır (Aksoy, 2009: 84, 170). Aksüt'ün aktardığı anekdot bu noktada önem arz etmektedir, bu rol çatışmalarını yaşayan Orhon'un kendisi de Radyo'da gazino üslubuyla okuyan ve çalan solistlerle ve saz icracılarına üslupları konusunda uyarılarda bulunmuştur (Aksüt, 2000: 87). Radyo'da Klasik Türk Müziği repertuvarı ve diğer kararlar hakkında yöneticilik seviyesinde biri olan Cüneyd Orhon ve bu müziğin muhafazakar kanadının önem isimlerinden Münir Nurettin Selçuk gibi isimlerin Hürriyet'in 1965 yılında yaptığı ve hafif batı müziği eserlerinin yarıştığı yarışmada jüri olarak görev alması da maddi kaygılarla yaşanan bir diğer önemli rol çatışması olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir (Dilmener, 2003: 64-65). Bu noktada Orhon için açılabilir özel bir parantez önem taşımaktadır. Birçok noktada muhafazakar rol tutumunun önde gelen ismi olmasına rağmen Orhon'un yaşadığı rol çatışmaları ifade edilmiştir. Bir

diğer yandan ise Barış Manço'nun 1970 yılında çıkardığı “Dağlar Dağlar” albümüne eşlik eden Orhon'un, kapakta Manço ile adının aynı büyüklükte yazılması (Bengi, 2020b: 89), bir Klasik Türk Müziği saz icracısının toplum içerisindeki popülaritesini ispatlar niteliktedir denilebilir.

Anlaşılabileceği üzere gazinolar, Klasik Türk Müziği icracı camiasının piyasadaki vitrini olmuş, ancak ticari mekanizmanın ürünün niteliğine bakmadan metalaştırması gazinoların, Klasik Türk Müziği'nin “piyasalaşma” dönüşümünü yaşadığı mekanlar olarak karşımıza çıkmasına sebebiyet vermiştir. Zeki Müren'le birlikte gazino müziğinde bir dönüşüm yaşanmıştır. Zeki Müren kendi yorumunu ortaya koyarken yeni bir üslubun gelişme sürecinde de önemli bir rol oynamıştır (Esen Biçer, 2020: 1844). Halihazırda Zeki Müren'le yaşanan belirgin değişime kadar gazinoların, farklar barındırsa da Klasik Türk Müziği icrası (üsluba sadık kalınarak) yapılan bir mekan olarak ortaya çıktığı görülmektedir. 1950'li yıllardaki toplumsal dönüşümün yaşandığı sürece kadar kültürde İstanbul üslubunun ağırlığının hissedildiği bilinmektedir (Ergur, 2002: 119). Klasik Türk Müziği'nde de İstanbul üslubunun müzikteki “klasik” yansımaları 1950'lerde gazinolarla birlikte oluşan değişime kadar görmenin mümkün olduğu söylenebilir. Gazinolardaki mevcut durumu ve değişimi anlamak için hem Radyo'nun hem de gazinoların en önemli isimlerinden olan, 1950'lerden sonraki küreselleşme etkisinin Türk toplumunun sosyal yaşamındaki değişimine olan etkisinin müzikteki yansımaları popüler bir isim olarak da çok iyi ifade edebilecek Zeki Müren örneği durumun anlaşılması bakımından açıklayıcı olacaktır.

Zeki Müren'in radyoya girdiği yıllar, radyonun da kadrosu bakımından geleneğin kendini koruduğu, klasik repertuarın önem taşıdığı ve icra üslubunun bu yönde olduğu yıllardır (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 68). Kendisi de o dönem yaptığı icralarda bu klasik üslubu korumuştur. 1950'li ve 60'lı yıllardaki icralarında Hafız Post, Dede Efendi, Şevki Bey, Rahmi Bey, Hacı Arif Bey, Sadettin Kaynak gibi Klasik Türk Müziği üstatlarının bestelerini geleneksel üslup ile icra etmiştir (Işıktaş, 2019: 503). Ancak gazino hayatı başladıktan sonra Zeki Müren'in icra pratiklerinin hem söylem bakımından hem içerik bakımından değişmeye başladığı görülmektedir. Bu değişimler söyleyiş tavrında da net bir şekilde görülmeye başlanmıştır. 60'lara yaklaşıldıkça, repertuarındaki eserlerin, Klasik Türk Müziği'nden popüler, kolay

tüketilen, hızlı, kısa müzik parçalarına geçişi, halkın bu yöndeki eğilimini saptayıp “halkın yıldızı rolünü” korumak için Klasik Türk Müziği üslubundan bilinçli bir şekilde çıkış (Tanar, 2012: 23), “toplumun isteklerine yönelim” olarak değerlendirilebilir. Zeki Müren’i inceleyen yazısında Mehtap Anar; Zeki Müren’in, devletin en yüksek kademelerinden halk konserlerine toplumun her kademesine hitap ettiğini, bulunduğu her ortamda seyircinin beklentisine göre hareket ettiğini belirtmiştir. Bu çıkarımın, Zeki Müren’in icra üslup farklılıklarının açıklaması için de bir alt yapı oluşturduğu söylenebilir.²⁷ Müren’in gazinolardaki sahne performansları süresince farklı müzik üslup ve türlerini seyirciye göre değiştirdiği bilinmektedir. Gala gecelerinde, Klasik Türk Müziği bilen seyirci karşısında klasik eserler seçtiği, diğer gecelerde repertuvarında sırasıyla klasik, dönemin güncel eserleri ve türkülerden oluşan bir repertuvar kullandığı, matinelere gibi çoğunlukla eğlence amaçlı müzik tüketen halk karşısında ise türkü ağırlıklı bir repertuvar tercih ettiği bilinmektedir (Dikici, 2018: 99).

Beken, ikinci dünya savaşından sonra köyden kente göçen toprak sahiplerinin zenginleşmesi, enflasyon yüzünden gelirleri azalan şehir toplumunun da fakirleşmesiyle gazino müşterilerinin değiştiğini belirtmektedir. Kendisinin Öztuna ile yaptığı görüşmelerde Öztuna da bu yeni kitlenin Klasik Türk Müziği’nin önemli değerlerinden anlamadığını söyler. Beken, devamındaki süreçte gazinoların zaman içerisinde değişen dinleyici topluluğunun, gazinonun sunduğu içeriği de doğrudan etkilediğini belirtmiştir (Beken, 2003).

Dikici, 50’li yıllarda zengin popülasyonunun farklılaşmasının, gazinoya gelen dinleyicilerin de yapısını değiştirdiğini, Müren’in de bunu çok iyi analiz ettiğini belirtir (Dikici, 2018: 64). Bu döneme kadar gazinoların repertuvarının çoğunluğunu oluşturan Klasik Türk Müziği eserlerine, dinleyici topluluğunun değişimiyle birlikte halk müziğinin şehirli çeşitlemeleri eklenmiştir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 28). Zeki Müren, daha sonraları “neden radyodaki ilk dönem üslubunuzdan uzaklaştınız ve farklı bir yol izlediniz” sorusuna, “1950’li yıllarda Türkiye’nin değiştiğini, köyden gelen yeni bir burjuvazinin oluştuğunu, gazino dinleyicisinin profilinin değiştiğini söyleyip, viski içerken lahmacun yiyen insanların eğlence isteklerini karşıladım” (Işıktaş, 2019: 507) diyerek, icra pratiklerindeki değişimin, “arada kalmış” olarak ifade

²⁷ Detaylı bilgi 2. alt problemde verilmektedir.

ettiği toplumu (Yüksel, 2002: 24) göz önünde bulundurarak kasıtlı bir yol izleyerek oluşturduğunu belirtmektedir. Repertuvarı yapı olarak Klasik Türk Müziği repertuvarı içinde kalsa da çoğunlukla şarkı formunu tercih etmeye başlamıştır. Ancak daha sonraları özellikle kendi okuyuş tavrıyla birleştirdiği arabesk ağırlıklı yeni bir dönemi, sonralarında “Halk ne istediye onu vermeye çalıştım” (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 106) ve “...halva demesini de biliriz helva demesini de biliriz...” (Müren, 1976) diyerek anlatmıştır.

Zeki Müren, Klasik Türk Müziği dışındaki icralarını bu şekilde tanımlarken, Müzeyyen Senar ise Arabesk icralar yaptığı söyleminden kaçınmış, kendini Klasik Türk Müziği icracısı olarak tanımlamıştır. Kendi anılarında gazinoda yapılan arabesk şarkı isteğine “...Ben o şarkıları bilmem, bilsem bile okuyamam, benden Türk Musikisi şarkılarını, türkülerini isteyin...” dediği bir anekdotla ve kendisine 1968 yılında yapılan bir gazino sahnesi teklifinde “Zeki Müren’in “şov” odaklı icralarının modasının geçtiği, kendisinden ise Klasik Türk Müziği sahnesi istendiğini” belirttiği bir diğer anekdotla da satır arasında Zeki Müren’in arabesk icralar yaptığını ima ederek ve böylece kendisini Klasik Türk Müziği dışındaki icra tavırlarının içerisinde olmaktan soyutladığı görülmektedir (Dikici, 2011: 294, 307). Tezat bir durum olarak Zeki Müren de sanat yaşamının ileriki yıllarında kendisini Klasik Türk Müziği icracısı olarak tanımlamaktadır (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 147). Müren, daha sonraları verdiği bir röportajda “... halk istiyor diye bunu (arabesk tavrı) tatbik etmeye mecbur kaldım... ancak... beynimde, gönlümde ve dudaklarımın arasında yine Sadullah Ağa’lar ve Dede Efendiler, Şevk, Bey’ler, Hacı Arif Bey’ler var ve var olacak.” (Bengi, 2019: 80) diyerek de kendisini Klasik Türk Müziği icracılığı içerisinde konumlandırmaktadır.

Hem Müzeyyen Senar hem Zeki Müren örneğinde görüldüğü gibi sahne yaşantılarının çok büyük bir kısmını gazino sahnelerinde örnekleriyle de sunulduğu gibi “piyasa icra üslubu ile”²⁸ icra yapan birçok icracının kendilerini Klasik Türk Müziği icracısı olarak tanımladıkları ve aslında yıllarca icrasını yaptıkları “piyasa üslubu” içerisinde konumlandırmamaları dikkat çeken bir noktadır. Bu örneklerin yanı sıra birçok diğer icracı da kendilerini nihayetinde Klasik Türk Müziği icracısı olarak tanımlamışlardır. Bu icracıların kendilerini bu alanda konumlandırma istekleri, hem mezkur konularda

²⁸ Detaylı bilgi 2. alt problemde verilmiştir.

bahsedilen Klasik Türk Müziği icracılarının kendilerini piyasa müziği üslubunda icra yapan kişilerden soyutlayarak kendilerine “arı” bir kültürel sermaye alanı oluşturması ve bu alanı da yüksek statülü bir konumla nitelendirmeleri hem de toplumun eğlence müziğini de yapan bu icracıların sanatsal yeterlilikleri göz önüne alındığında, tıpkı kültürel erozyonla birlikte gazinolarda boy göstererek kendilerini kültürel bir sermaye alanının içerisinde konumlandırmaya çalışan örnekler gibi daha yüksek statülü bir kültürel sermaye alanında konumlandırma çabaları olarak değerlendirilebilir.

Adı geçen sanatçıların, bulundukları statünün prestijini yükseltme çabalarına bir diğer örnek de yine Zeki Müren’de görülmektedir. Müren, Klasik Türk Müziği sahnesine tek tip kıyafeti getiren kişidir. Sadece sinema ve konserlerle kısıtlı kalan müziğin sahnedeki görsel boyutunun öneminin ön plana çıkmadığı dönemlerde saz icracılarının farklı kıyafetler giyindiği bilinmektedir. Müren’in gazino sahneleri dönemi başlamadan önce de farklı sazandelerin farklı kıyafetler giymesi geleneği devam etmekteydi. Zeki Müren’in sahnesindeki düzen arayışı, Goffman’ın “set” kavramıyla bir benzetim içerisinde sunulabilir²⁹ Goffman “set” ile ilgili örneklerden bahsederken Meryvn Jones’un “White as a Sweep” eserinden alıntıyla “...Londra’daki baca temizleyicilerin ve parfüm tezgahlarının beyaz laboratuvar önlükleri giymelerinin müşterilerine bu kişilerin yaptığı işlerin standartlaşmış ve güvenilir olduğu izlenimini verdiğini...” (Goffman, 2020: 37) belirtmektedir. Bir diğer deyişle yüksek statülü doktorluk, bilim adamlığı gibi önemli meslek gruplarının kullandığı iş kıyafeti diğer meslek gruplarınca kullanıldığında da bu durumun toplum tarafından o kıyafeti giyen kişilerin işleri hakkında olumlu fikirler oluşturmaya sebep olduğu anlaşılmaktadır. Erken cumhuriyet dönemindeki “Alaturka” ile ilgili genel kanaat göz önüne alındığında Zeki Müren’in bu kıyafet hamlesi ile bilinçli ya da bilinçsiz şekilde, toplumsal algıda “ciddi müzik yapan” Batı Müziği orkestralarınınkine benzer tek tip kıyafet geleneğini başlatmış, sahnesinin (vitrin) toplumsal statüsünü yükseltmesine yardımcı olmuştur denilebilir³⁰

Toplumsal dönüşümlerle birlikte sahnenin ve müzik icra ortamlarının değişimleri de devam etmekteydi. Müzeyyen Senar, 1970’lerle birlikte gazinoların sadece ekonomik durumu çok iyi olan kitlelere hitap etmeye başlamasıyla, müzikseverlerin değil daha

²⁹ Detaylı bilgi için bkz. Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (3. Baskı). (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayıncılık.

³⁰ Bu tür bir analizin için gösterebilimsel bir incelemenin daha faydalı olabileceği söylenilebilir.

ziyade kültürel bir var oluş göstermek isteyen zengin kişilerin³¹ gazinolara gelmeye başlamasıyla Klasik Türk Müziği izlerinin bu sahnelerden silinmeye başlamasını, tavrın bozulmasını ve sanatçıların bu duruma karşı olan serzenişlere “piyasanın isteği” olarak nitelendirmesini, Klasik Türk Müziği ile halkın birbirinden uzaklaşmasına sebep olarak göstermektedir (Dikici, 2011: 112). Fahrettin Aslan da Zeki Müren’in maddi durumu daha düşük olan halkla buluşmak için, 70’lerin ortasından itibaren daha uygun fiyatlı gazinolarda kendi isteğiyle çalışmaya başladığını belirtmektedir (Seçkin, 1998: 120). Ancak bu tarihlerde Müren’in halihazırda Klasik Türk Müziği icra üslubunun çokça dışına çıkmış olduğu ve Arabesk eserlerin sayısını da repertuvarında arttırdığını belirtmek gerekir. Dikici, 1980’lere yaklaşıldıkça gazinonun dinleyici kitlesinin değiştiği, birçok kişinin bahsedilen kültürel varoluş niyetli yaklaşımlarla gazinoya geldiği ve artık assolistlerin birkaç klasik eserden sonra hemen arabesk eserlere geçtiğini ve gazinolardaki dinleyici kitlesinin değişimini aktardığı bir analiz yapmaktadır (Dikici, 2018: 341).

50’li yıllarda oluşan sosyo-kültürel değişimler 60’ların ortası ve devamında 70’lerde gazino repertuvarını, sahne kültürünü, toplumla olan müziksel ilişkiyi etkilemiştir. Bu sosyo-kültürel değişimin bir benzerinin 80’li yıllarda ortaya çıktığı söz konusu edilebilir. 1980’lerle birlikte serbest piyasa ekonomisinin gelişmesiyle, hızlı zengin olan toplumsal bir grubun eğlence hayatında varlık göstermesi, yeni bir dönüşümün de kapılarını açmıştır. Halihazırda 60’lı yıllarda hem iç hem de dış etkenlerle dönüşüme uğrayan, 70’li yıllarda arabeskin etkisinin arttığı gazinonun erozyona uğramış müzik kültürü, 80’li yıllarda yeniden bir bozulma yaşamış ve devamındaki süreçte eski popülaritesini kaybetmiştir denilebilir. Oluşan durumla ilgili Fahrettin Aslan; gazinoya kravatu, takım elbisesiyle müzik dinleyemeye gelen müşteri profili yerine, sonradan zengin olan farklı bir müşteri profilinin gelmeye başladığını bunun da işlerin düzenini bozduğunu belirtir (Akt. Güloğlu, 2005: 110). 80’lerle birlikte televizyon çağına ayak uyduramayan gazinolar popülaritesini kaybederken “yeni zenginleri” tavernalara kaptırmış (Parmaksızoğlu, 2011: 71), sıradan vatandaşı, yani halkı da televizyona kaptırmış olduğu anlaşılmaktadır. 70’li yıllarda “alaturka” ağırlıklı müzik yapan gazinolara yönelen Ajda Pekkan gibi popçular başarılı olamasa da (Bengi, 2020b: 161), 90’lı yıllar gazinolardan “alaturkayı” çıkarmakta başarılı olmuştur. Kulüp

³¹ Mezkur konularda Bourdieu’nun sermaye dönüşümleri ile ilgili detaylı anlatım yapılmıştır.

işletmeciliği ve organizatörlükle dönemin eğlence yaşamına yön veren Egemen Bostancı “...yenilik diye şarkı söylemesini bilmeyen, güzel bacaklı sinema oyuncularını sahneye çıkardılar...Bu yüzden gazino geleneği bozuldu ve kişiliğini yitirdi...” (Bengi, 2019: 126) diyerek, gazino kültürünün ortadan kalkış sebepleri hakkında önemli bir çıkarımda bulunmaktadır. 90’lı yıllar geldiğinde gazino kültürü ortadan çok büyük oranda kalkmış ve müzikli restoranlara dönölmüş, pop müzik kültürü baskın bir hal almıştır. Klasik Türk Müziği sanatçılarından da bu alana yönelenler olmuş ancak istediklerini bulamamışlardır (Dikici, 2018: 189). Aksoy’un da belirttiği üzere, 2000’lere yaklaşıldıkça Klasik Türk Müziği ile gazino müziğinin ortak noktaları da çok büyük oranda azalmıştır (Aksoy, 1999: 99).

Zeki Müren gazino sahnelerine, Klasik Türk Müziği icracısı olarak çıktığı yolda toplumsal beğeniye kazanmak için hem tavır hem de repertuvar değişiklikleri yapmıştır. Radyo’dan ayrıldığı süreye kadar hem Radyo’da Klasik Türk Müziği icracılığı yapmış, diğer taraftan da arabesk, hafif batı/pop eserleri seslendirmiştir. Anlaşılacağı üzere, rol çatışmaları Zeki Müren’in rol kümesi içinde geçerli olmuştur ve yıllar sonra verdiği demeçte kendisini Klasik Türk Müziği icracısı olarak tanımlamıştır (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 147). Bu söylemden de yıllar boyu Klasik Türk Müziği tavrının dışında icralarda bulunan Zeki Müren’in ikilemleri ortaya çıkmaktadır. Radyo’da Klasik Türk Müziği icracısı olarak toplumun karşısına çıkan Zeki Müren’in gazinolardaki dinleyici kitlesi de çeşitlik göstermektedir. Fikret Bertuğ, Zeki Müren’in dileyici kitlesinden şöyle bahseder: “Aileler de gelirdi, yeraltı dünyasından kişiler de din adamları da iş adamları da en zengini de orta tabaka da alt tabaka da...” (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 141). Zeki Müren’in repertuvarının heterojen yapısı, önceki konularda gelişimleri toplumsal süreçlerle anlatılan diğer müzik türleriyle birlikte Klasik Türk Müziği’nin toplumsal popölaritesi hakkında da bilgi vermektedir. Gazinolarda kullandığı üç bölümden (bu bölümler; ilk bölüm Klasik Türk Müziği, ikinci bölüm kendi dönemi popüler Klasik Türk Müziği besteleri, üçüncü bölümde her tür ve her biçimden olmak üzere eserler olmak üzere) oluşan repertuvarı Klasik Türk Müziği eserlerinin programlarında çoğunluğu oluşturduğunu

göstermektedir.³² Bu durum dinleyicilerin heterojen yapısı gibi, repertuvarın da heterojen yapısının dinleyicilerdeki karşılığı hakkında bilgi vermektedir.

60'lardan itibaren repertuvarına arabesk eserler koyan Zeki Müren'in saz heyetinin büyük bir kısmı da Klasik Türk Müziği saz icracılığında ekol olanlar da dahil TRT sanatçılarından oluşmaktaydı. Sazların arasında Kemani Hakkı Derman, darbukada Güngör Hoşses, Udi İrfan Özbakır, Tanburi Özcan Korkut, klarnette İsmail Şençalar, klasik kemençede Paraşko Leondaridis gibi Klasik Türk Müziği'nin usta icracıları bulunmaktaydı. Bu isimlerin yanı sıra batı müziği temelli sazlar da icranın içerisinde yer almaktadır.³³

5.1.3.4. Televizyon ve Klasik Türk Müziği icracısı

Televizyon yayıncılığında Amerika Birleşik Devletleri öncülük yaparken (Tuğrul, 1975: 14), onu en yakından takip eden Avrupa ülkeleri olmuştur. Türkiye'de ise ilk televizyon yayınları denemeleri, 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin girişimleriyle 1952 yılında yapılmıştır (Şahin Tutuk, 2019: 190). İTÜ 1971 yılında yaptığı protokolle stüdyosunu tüm içeriğiyle birlikte TRT'ye devredene kadar (Serim, 2007: 35), belirli aralıklarla yayınlarını devam ettirmiştir. Televizyon radyonun aksine sahip olduğu görsel imkanlarla farklı bir yayın çağının başlangıcı olmuştur denilebilir. Televizyonun mahiyetindeki görsellik olgusu, yayınladığı birçok içeriğin asıl amacının önüne geçmiştir denilebilir. 1953 yılında, İTÜ TV'ye çıkan ilk Klasik Türk Müziği icracısı olan Feriha Tuncel'in, "Radyo'da şarkı söyledik mi... nasıl söylediğimizi sorardık...televizyonda ise...nasıl söylediğimi değil nasıl görüldüğümü sormuştum" (Bengi, 2020a: 289) diyerek, Televizyon ve Klasik Türk Müziği ilişkisinin zaman içerisinde nasıl şekilleneceği hakkında önemli ipuçları sunmuştur denilebilir.

1970'lerle birlikte gazinoların artık ekonomik gelir seviyesi yüksek kesime hitap etmeye başlamasıyla toplum hayatından çıkışının başlangıcı yaşanmış, bu boşluğun

³² 1969 yılında aspendosta yaptığı konserde Müren "olmaz ilaç siney-i sad pareme" adlı Hacı Arif Bey'in eserini seslendirirken yirmi yedi bin kişi tarafından koro halinde eşlik edildiği, yine aynı konserde Orhan Gencebay'ın "bir teselli ver" adlı eserinin de aynı tepkiyi aldığı görülmektedir. Bu örnek de mezkur konularda detaylıca anlatılan sürecin, dönemin toplumunun müziksel algı dönüşümüne etkisinin sonuçlarını ve ortaya çıkan heterojen müzik repertuvarına olan refleksini açıkça ortaya koymaktadır (Dikici, 2018: 179, 182).

³³ Elbette ki Klasik Türk Müziği'nin bu önemli saz icracıları, geleneksel üslubu radyoda icra ederken, Zeki Müren'e eşlik sırasında toplumsal beklenti normları çerçevesinde icra üsluplarını değiştirerek icralarda bulunmaktaydılar. Bu icra farkları 2. alt problemde detaylı bir şekilde ifade edilmiştir.

yerini de halihazırda televizyon doldurmaya başlamıştır. Başlangıçta hem Remzi Beşorak hem Fahrettin Aslan gibi gazino sahipleri televizyonların ömrünün kısa süreceğini düşünseler de (Bengi, 2020b: 268, 275) sonuç istedikleri gibi olmamıştır. 70’lerin ekonomik şartlarıyla birlikte birçok gazinonun kapanması (Aksüt, 2017: 162) insanları eğlence ihtiyaçlarını karşılayacakları başka yöntemlere yöneltmiştir. Televizyonun varlığı bir yandan gazinoların sonunu hızlandırırken diğer yandan da toplumsal dönüşümün ürünleri olan “yeni zenginler” için “tavernalar” kurulmuştur (Parmaksızoğlu, 2011: 71). Bu mekanlar, hem icra pratiklerinde teknolojinin nimetlerinden yararlanılarak oluşturulan “tek kişilik orkestralarıyla” dönemin ticari anlayışının müzikli eğlence kültürü içerisindeki kapitalist galibiyetinin nişanı olmuş, hem de “yeni zenginlerin” kültürel varoluşlarını yaşayabilecekleri mekanlar olmuşlardır. Bu mekanların “yeni zenginslere hizmet ederken, televizyon da o yıllarda gazino vb. eğlence mekanlarına gidemeyenlerin başvurduğu araç olmuştur (Aksüt, 2017: 63). Tam da bu noktada TRT, insanların kültürel etkinlik hayatlarına, birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da mekan kavramının soyut bir yansımasını televizyonla sunmuştur.

Bahsedildiği gibi Türkiye’de televizyon yayınlarına batı ülkelerine göre çok daha geç başlanmıştır. 1 Mayıs 1964’te TRT yasasının yürürlüğe girmesiyle TRT resmen kurulur (Dinç vd., 2000: 181). Radyo kurumu, bünyesine televizyon yayınlarını da alarak “TRT”ye dönüşmüştür. TRT sanat kanadında, esasında kurulum ve işleyiş amaçlarıyla hem Klasik Türk Müziği’nin hem de diğer batı kökenli müzik türlerinin topluma ulaştırılmasında bir nevi devlet eli olarak görev yapmıştır. Bu amaçlarla süreç içerisinde genel izleyici kitlesini hedef alan popüler yayınların yanı sıra kar amacı gütmeyen birden fazla kanalı yayına başlatmıştır.

1986 yılında TRT-2 yayına başlayana kadar yalnızca TRT-1’den yayın yapılmış daha sonra 1989 yılında TRT-3, 1990 yılında ise TRT-4 yayın hayatına başlamıştır. (Cankaya, 2005: 362, 364-365). Bu noktada, radyo yayınlarından televizyon yayınlarına müzik ve daha özelinde Klasik Türk Müziği icralarına ayrılan süreleri görmek, Klasik Türk Müziği’nin genel program içerisindeki yerinin anlaşılmasında fayda sağlayacaktır.

	<i>T.Y.T.S</i>	<i>M.Y.T.S</i>	<i>K.Ç.Ç.M</i>	<i>K.T.M</i>	<i>T.H.M</i>	<i>D.H.M</i>	<i>DiĞER</i>	<i>M.E.P</i>
1969	27735 %100	3040 %10.96	520 %17.20	515 %16.94	300 %9.86	1705 56.08	-	(2175)
1970	31160 %100	2555 %8.20	675 %26.41	475 %18.59	265 %10.37	1140 %44.61	-	(2760)
1971	44484 %100	3590 %8.07	965 %26.88	845 %23.53	365 %10.16	1055 %29.38	-	(2475)
1972	60215 %100	5120 %8.50	870 %16.99	1980 %38.67	640 %12.5	1030 %20.11	-	(2185)
1973	69750 %100	6335 %9.08	1545 %24.31	2300 %36.19	1100 %17.30	1370 %21.55	-	(2175)
1974	104185 %100	8455 %8.11	1140 %17	2210 %26.13	1570 %18.56	2355 %27	-	(1880)
1975 (6 aylık)	68585 %100	5870 %8.55	1220 %20.78	1450 %24.70	1175 %19.33	1555 %26.49	-	(940)
1976	111725 %100	16925 %14.29	2540 %15	5665 %33.47	2420 %14.29	4695 %27.74	-	(1905)
1977	137460 %100	8660 %6.3	4460 %51.50	1620 %18.70	1500 %9.90	1080 &12.47	-	(4440)
1978	114410 %100	9525 %8.32	2650 %27.82	2480 %26.03	2100 %22.04	2115 %22.20	-	(3685)
1979	128135 %100	11285 %8.8	2630 %23.30	2865 %25.38	2075 %18.38	2500 %22.15	-	(4050)
1980	138046 %100	7195 %5.21	1500 %20.85	1975 %27.45	1840 %25.57	1525 %21.19	-	(5760)
1981	125390 %100	7260 %5.78	805 %11.09	1445 %19.90	935 %12.88	1575 %21.69	-	(-)
1982	102360 %100	8351 %8.2	-	-	-	-	-	(6862)
1983	109360 %100	6969 %6.37	1055 %15.13	2734 % 39.23	1497 %21.48	1673 %24		(7078)
1984	148.256 %100	10971 %7.4	1557 %14.19	3586 %32.68	2001 %19.23	3827 %34.88		(7975)

Çizelge 5.2. Yıllara Göre TRT Ekranlarındaki Müzik Yayınları Dağılımı.

Çizelgeden anlaşıldığı üzere toplam müzik yayınları yaklaşık yüzde onluk bir ortalama ile genel tablonun içerisinde yer tutmuştur. Esen'in de ifade ettiği gibi müzik ve eğlence programları TRT'nin yayın oluşturma çabaları içerisinde bir nevi cankurtaran olmuştur (Esen, 2012: 246). 1984 yılına kadar yapılan yayınlardaki müzik içeriğini yansıtan bu tablodan anlaşılmaktadır ki toplam müzik yayınları içerisinde, müzikli eğlence programlarındaki Klasik Türk Müziği icraları katılmadan tüm müzik yayınlarının yaklaşık yüzde kırk üçünün Klasik Türk Müziği temelli yayınlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada dikkat çeken unsur ise devlet tekelindeki televizyonda da radyodaki dağılıma benzer bir oranla Klasik Türk Müziği'nin yayınlanmasıdır.³⁴ Halihazırda TRT bünyesi altında çalışmalarını sürdüren bu iki kurumdan yayın içeriklerinin paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır.³⁵ İcracılar açısından bakıldığında da durum radyodaki serüvene paralellik göstermekteydi. Bir yanda Klasik Türk Müziği geleneksel üslubunu muhafaza edenler bulunurken diğer yanda ise “maddi kaygılar” temelli sebeplerle “piyasa icrası” tercihini yapanlar bulunmaktaydı.

Klasik Türk Müziği icrası radyoda olduğu gibi televizyonda da kadrolu sanatçılar tarafından yürütülüyordu (Çelikcan, 1996: 101). Bu noktada ise radyoda takınılan muhafazakar rolün televizyon mecrasında da devam ettirildiğinin ifade edilmesi yanlış olmayacaktır. Bir diğer yandan radyo için yapılan “Piyasaya yönelen icracı her ne kadar piyasada düşük kaliteli bir icra yapıyorsa da bu sayede Radyo’da yapılan icra değerini koruyor ve icracı burada Klasik Türk Müziği geleneksel üslubunu muhafaza ediyordu” tespiti televizyonda da kendisini göstermektedir. Ancak bir süre sonra televizyonda görünen bazı icracılar televizyonda yakaladıkları ünle “piyasa icralarına” yönelerek, bu sefer televizyonda dışarıdan sanatçı olarak icralar da bulundukları görülmektedir (Çelikcan, 1996: 102).

1980 yılında yapılan 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu toplantısında “Müzik TRT'nin en önem verdiği yayın türüdür... müzik yayınlarının ötesinde müziğe yön verme... önderlik etme görevini de üstlenmiş bulunmaktadır” (Karşıcı, 2010: 172) diyerek, TRT kurumu müzik üzerinde kendi görüşleri doğrultusunda kendisini karar verici bir noktada konumlandırmıştır. Radyoda uygulanan denetimler televizyon için

³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Çizelge 5.1. Ankara ve İstanbul Radyoları Yayınlarında Müzik Yayınları Dağılımı.

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Çizelge 5.1. Ankara ve İstanbul Radyoları Yayınlarında Müzik Yayınları Dağılımı.

de geçerli olmuştur ve Klasik Türk Müziği'nin “yozlaşmasına” izin vermeyecek bir politika izlenmek istenmiştir. Televizyonda da yer verilecek yeni eserler, sözleri, bestesi vb. unsurlar açısından denetlenmiştir (Çelikcan, 1996: 102). Ancak televizyonun içerisindeki görsellik olgusu, radyoda müziğin sahip olduğu baskın yapının oluşumuna doğal olarak engel olmuştur denilebilir. Değişen toplumsal yapı, dönemsel özellikler ve beğeni tercihleri ile birlikte toplumun isteklerindeki farklılaşma ve çeşitlenmenin de dikkate alınması gerekliliğinin ortaya çıktığı söylenilebilir. Radyoda muhafazakar tutumunu mümkün olduğunca sürdüren müzik denetim kurulun aynı titizliği televizyonda da devam ettirmek istediği, TRT'de 1974-1975 yılları arasında genel müdürlük yapan İsmail Cem'in şu ifadelerinden anlaşılmaktadır:

Benim de çözemediğim ya da ancak geçici ve palyatif yöntemlerle üzerine gidebildiğim sorunların belki en başında ‘müzik’ gelir. Müzik sorunu çok yönlüdür. Türkiye’de meydana gelen beğeni farklılaşması, sonra köy-kent farklılaşması ve kültür anlayışındaki farklılaşma ile birlikte, en somut olarak müziğe yansımıştır. ...TRT’nin dışında ve içinde süregelen müzik kavgalarının programlara yansımaları önleyemedim. Ancak Klasik Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği’ne bir öncelik tanıyabildim o kadar. Bunun ötesi gerçekten zordu: Müzik seçmesini sadece TRT’nin içindeki müzik uzmanlarının beğenisine bıraksanız,³⁶ en küçük müzik ‘yanlış’ ya da benzer bir gerekçeyle dünya kadar parça reddediliyordu...Bir radyo kurumundan çok bir konservatuvara yakışan bu tür bir yaklaşımın sonucu, halkın beğendiği çok sayıda parçaya hem de çoğu yetersiz nedenlerle kapıları kapatmaktı (Cem, 1976: 76-77).

Cem'in kullandığı ifadeler bu noktada önem arz etmektedir. Yetersiz nedenler olarak ifade ettiği koşulların sözlerin nezih olmaması, prozodi hataları, icralarda teknik aksaklıklar, yerli bestelerde yabancı ülke müziklerini taklit etme, müzik kuramına aykırı hareket etme, gönderilen müziklerin estetik yönden yayınlanamayacak nitelikte olması gibi (Karşıcı, 2010: 173) öznellik de içerebilecek birçok koşuldan oluştuğu anlaşılmaktadır. Devamında kullandığı “konservatuvara yakışan” ifadesi, radyodan gelen muhafazakar tutumun Klasik Türk Müziği icracıları tarafından televizyonda da sürdürüldüğünün bir kanıtı olarak ifade edilebilir.

Televizyonun müzik denetleme idaresi her ne kadar muhafazakar bir tutum takınsa da özellikle Arabesk ve Anadolu Pop-Rock yayınlarının müzik denetim kurulundan sıyrılarak ekranlarda yer almaya başladığı görülmektedir. Radyo’da da önemli görevler aldıktan sonra müzik dairesi başkanlığıyla birlikte televizyonun da müzik yayınlarını belli bir düzeyde içerisinde korumaya çalıştıklarını ifade eden Orhon, bu

³⁶ Aynı dönem içerisinde Nevzat Atlığ'ın faaliyetlerde bulunduğu bilinmektedir.

durumların dışarıdan gelen televizyoncular kaynaklı olduğunu, bu televizyoncuların müzik dairesinin denetimlerine uymadan bu girişimlerde bulunduklarını bildirmektedir (Aksoy, 2009: 224) Mezkur konularda Klasik Türk Müziği'yle etkileşimleri irdelenen bu iki türün gelişen müziğe ulaşım koşullarıyla birlikte toplumsal beğeni ve istek açısından paylarını büyüttükleri aşikardır. Gencebay'ın, Cem yönetimiyle birlikte 74 yılında Arabesk'in sembolü olarak sansürü kırması ve televizyonda boy göstermesi (Bengi, 2020b: 56), önemli bir değişimin göstergesi ve Arabesk'in toplum tarafından popüleritesinin artışının önemli kanıtlarından biri olarak addedilebilir. Bir diğer taraftan Anadolu Pop-Rock topluluklarının da belli sansürlerle³⁷ yayınlarda görülmeye başlanması toplumun isteklerinin yayınlarda etkisinin göstergesi olarak nitelendirilebilir.

İfade edildiği üzere Arabesk önderliğinde diğer türler TRT kurumunda Klasik Türk Müziği temelli bir yapı oluşturulması isteğine karşın zaman içerisinde artarak kendilerine yer bulmuşlardır. Bu durumun başlıca sebepleri olarak; değişen toplumsal beğeni ve istendiklerin TRT kurumunun katı duruşuna karşı gelmesi, “diğer türlere” karşı geliştirilen engelleme çabalarının sebeplerinin öznel olarak değerlendirilebilecek içeriklere sahip olması, 90'larla birlikte özel televizyon döneminin başlaması, özel televizyonların bu yayınlarında Arabesk'in ve (Şahin, 2014: 9) Arabesk'in yanında tüm diğer popüler müzik türlerinin İbrahim Tatlıses, Emrah, Sibel Can, Ferdi Tayfur ve Gencebay gibi sanatçıların (Soydan, 2015: 67) da televizyon ekranlarında kendilerine yer bulması üzerine oluşan “reyting” kaygıları olduğu ifade edilebilir.

2001 yılında TRT'nin Genel Yayın Planında Müzik Programları başlığında “arabesk” müziğe yer verilmemesi, müzik programlarının toplumu eğitici nitelikte olmasına özen gösterilmesi, “arabesk vb. yoz müzik” hariç tüm müzik türleri üzerine çalışmalar yapılması³⁸ gibi kararlar alınmasına rağmen bugün TRT bünyesindeki programlarda TRT'nin kendisinin Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Müziği) icracısı adı altındaki

³⁷ Bkz. Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor-Edebiyat Dergisi*, 16 (61), 173.

³⁸ Bkz. Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor-Edebiyat Dergisi*, 16 (61), 175.

kadrolarının, yayınlarda Klasik Türk Müziği, Arabesk, Pop vb. diğer türlerden olan icraları bir arada yaptığı programlar olduğu görülmektedir.³⁹

Anlaşılmaktadır ki Klasik Türk Müziği icracısı TRT televizyonunun kuruluşundan itibaren uzun süre boyunca radyoda takındığı muhafazakar rolü sürdürme çabasında olmuştur. TRT'nin kendisini müzik programlarıyla toplumu eğitici nitelikte ve Klasik Türk Müziği'ni koruyucu nitelikte konumlandırmasına rağmen bugünkü durumun farklı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak gelinen noktada mezkur metinlerde ifade edildiği üzere Klasik Türk Müziği icracılarının “maddi kaygılarla” yaptığı piyasa icraları, TRT’de günümüzde kurum bazında ele alınmaya, yer verilmeye başlanmış ve Klasik Türk Müziği icracıları tarafından, televizyon kurumunun temellerini oluşturan bu müziğin uzun bir dönem boyunca “okulu” olarak ifade edilen radyo kurumunun devamı olan televizyonda arabesk, pop, “aranjman” vb. diğer müzik türleri aynı müzik programlarında birlikte icra edilmeye başlanmıştır. Klasik Türk Müziği icracısının genişleyen rol kümesi içerisinde, daha önceleri piyasa müziği diye adlandırılan türün, artık “devlet eliyle” mecburi bir şekilde var olduğu görülmektedir.

5.1.4. Klasik Türk Müziği ve Profesyonelleşme

Profesyonellik, dimağda yaptığı mahirlik çağrışımının yanı sıra bir işin kazanç sağlamak amacıyla yapılması anlamına gelir. 20. yüzyılın başında, Cumhuriyet'in müzik politikaları çerçevesinde Klasik Türk Müziği'ndeki olumsuz gelişmeler, baskılar, yasaklar Klasik Türk Müziği icracılarının ekseriyetinin “profesyonel olma” yani tek uğraşı alanı olarak, müzik icracısı olma ve profesyonel müzik icracılığı şartlarının oluşumu sürecinin gecikmesine sebebiyet vermiştir. Bu durum, Klasik Türk Müziği icracısının sosyal statüsünün ve rolünün belirsizleşmesine de sebebiyet vermiştir denilebilir. Klasik Türk Müziği icracısının cumhuriyetin kuruluşundan günümüze toplumsal statü ve rolünün gelişim ve evriminin anlaşılması için, profesyonelleşmenin Klasik Türk Müziği alanındaki gelişiminin anlaşılması önem arz etmektedir.

“Müzisyenler, ister para ile ister övgü ile çalışsın, birer toplum çalışanıdır ve sosyal statüleri de dönemin sosyal algısına bağlıdır” (Supicic, 1987: 197). Müzik tarihine

³⁹ Detaylı bir inceleme için bkz. Görkem Bülbül, G. (2019). *TRT Müzik'in Türk Sanat Müziği Programlarında Popüler Kültürün Etkisi: “Akşam Sefası” Örneği*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

incelendiğinde, tarihin farklı zamanlarında, farklı toplumlarda müzik insanlarının, icracılık-bestecilik özelliklerinin yanı sıra farklı toplumsal statülere de sahip olduğu görülmektedir. Müzisyenlerin tarih boyunca birçok farklı statüde oldukları, birçok farklı statüdeki insanın müzik yaptığı söylenilebilir. Müzisyenler Antik Mısır'da soylu, Roma'da lüks ve şatafatlı hayatın bir parçası, Mezopotamya ve Çin'de savaş ganimeti, Arap toplumu, Afrika ve Japonya'da köle statüsündeydiler (Supicic, 1987: 199-201). Avrupa'da orta çağ ve sonrasında birçok müzisyen kilise ya da hanedana bağlıydı. Buna karşın bir taraftan da İbn-i Sina'nın, Farabi'nin, Kındi gibi bilim adamı statüsünde olan kişilerin müzik hakkında yazılar yazdığı bilinmektedir.

Osmanlı'da, Klasik Türk Müziği'nin alanı içerisindeki icracıların, teorisyenlerin ve bestekarların arasında da toplumda farklı statülere sahip kişilerin olduğu görülmektedir. Bilim adamı, asker, padişah, halkın içinden farklı meslek grupları vb. toplumun birçok statüsünden kişinin müzikle bestekar, icracı, teorisyen olarak ilgilendiği görülmektedir. Osmanlı döneminde Klasik Türk Müziği'nde profesyonelleşme sürecinin anlaşılabilmesi için, müziğin içerisinde geliştiği Osmanlı toplumunun müziğe bakış açısı, bu süreç hakkında bilgi vermektedir. Aksoy, Osmanlı toplumunda gündelik hayatta müzik algısından bahsederken, Toderini'nin söylemlerinden çıkarımla "Müziğin, ulema, müderris ve açık fikirli kimseler tarafından günah ve ayıp sayılmadığını... ancak... 'müzikciliğin' meslek olarak seçilmesinin hoş karşılanmadığının ima edildiğini" belirtmiştir. (Aksoy, 2003: 257). Bu önermeyi doğrular nitelikte bir diğer kanıt da 17. ve 18. yüzyıl Divan şairlerinden Nabi, 18. yüzyıl Divan şairlerinden Sümbülzade Vehbî'nin söylemlerinde bulunabilir. Nabi oğluna müziği dışarda dinleyip eve getirmemesini önerirken, Vehbî de müzikle uğraşmanın ona (oğluna) yakışmayacağını belirtir (Kaplan, 2002). Dönemin müzik icra ortamları saray, konaklar, kahvehaneler, meyhaneler ve hatta sokaklar olarak şekillenirken, Aksoy profesyonel takımların icra ettikleri dışında, seçkin müzikte profesyonelliğin olmadığını, Abdülhak Şinasi Hisar'dan alıntıyla asıl meslekleri dışında bu işi icra ettiklerini, birçoğunun ise geçimlerini devlet kapılarında memuriyetle geçirdiklerini belirtmiştir, profesyonel müzisyenlerin birçoğunun gayrimüslim oluşuna da parantez açmıştır (Aksoy, 2003: 264, 266).

Verilerden ortaya çıkacak sonucu destekleyebilecek birçok örnek bulunmaktadır. Dönemin müzik üstatlarından olan ve kendinden sonraki repertuarı büyük oranda

etkilemiş bir müzikal kişilik olan İtri'nin (Güray ve Tokaç, 2013: 197) esirciler kethüdası olduğu bilinmektedir (Özcan, 1999: 220-221). Bir diğer önemli örnek olan Mecmua-i Saz ü Söz'ün yazarı Ali Ufki Bey'in İstanbul'a köle olarak getirildiği bilinmektedir (Türkmen ve Küçükebe, 2017: 260). Mevlevilikte müziğin öneminden mütevellit, birçok Mevlevi'nin maddi çıkar gözetmeksizin müzik icracılığı yaptığı ve eserler verdiği bilinmektedir. Bunlara ek olarak birçok Klasik Türk Müziği eserinin bestekarlarına ve güfte yazarlarına bakıldığında asıl meslekleri ile anıldıkları görülmektedir. Bu isimlere Tanburi Mustafa Çavuş, Çömlekçi Bedros, Kol Ağası İbrahim Vefa Efendi gibi örnekler verilebilir ve bu örnekler çoğaltılabilir. Anlaşıldığı üzere dünyada müzisyenin tarihsel olarak, Klasik Türk Müziği icracısının da Cumhuriyet'e kadar olan süreçte statülerine bakıldığında kölelikten devlet yöneticiliğine kadar birçok statüdeki kişinin "müzisyen ve icracı" olduğu görülmektedir.

Klasik Türk Müziği, Cumhuriyet dönemi politikaları sebebiyle kurumsallaşmasını ve profesyonelleşmesini hızlı bir şekilde gerçekleştirememiştir denilebilir. Erken Cumhuriyet döneminden günümüze, Klasik Türk Müziği alanında önemli eserler vermiş, icralar yaparak üstatlığını ortaya koymuş birçok kişinin ikinci bir mesleğe de sahip olduğu bilinmektedir. İkinci bir mesleğe sahip olma ihtiyacının solistlere göre daha az olan maddi kazançları sebebiyle özellikle saz icracılarında daha yaygın olarak görüldüğü söylenilebilir. Ünlü solist icracıların ise daha fazla maddi gelir sağlayabildikleri için ikinci bir mesleğe ihtiyaç duymadığı hususu birçok örnekle ifade edilebilir. Bu durumla ilgili Bardakçı, 16 yaşında öğretmen vekilliğini bırakıp Darüttalim Musiki Heyeti'ne katılan Safiye Ayla hakkında "Artık...yeni bir mesleği vardı: Profesyonel müzisyenlik..." (Bardakçı, 2017: 45) diyerek ses icracısı solistler için Klasik Türk Müziği'nde profesyonellik kavramının erken devrede oluştuğuna dair önemli bir örnek sunmuştur denilebilir. Klasik Türk Müziği'nin önemli icracılarından Alaeddin Yavaşca'nın tıp hekimi, Cinuçen Tanrıkorur'un Mimar, Cemil Bey'in memur, Arel'in hukukçu ve çeşitli devlet memurlukları, Reşat Aysu'nun mühendis, Kemani Hakkı Derman'ın eczacı, Rauf Yekta'nın memurluk geçmişi olduğu bilinmektedir ve bu örnekler çoğaltılabilir. Adı geçen müzisyenler ve çağdaşı olan birçok icracı bir yandan maddi ihtiyaçlarını karşılamak için asıl mesleklerine devam ederken diğer yandan da radyo dahil, korolar, eğitim kurumları, konaklar, belediye konservatuvarları ve en önemli geçim kapıları olan piyasada icralarını yapmışlardır.

Ancak müzisyenlik mesleğinin profesyonelleşmesi küreselleşme çerçevesindeki kapitalizm ve kültürel sermayenin değişimi etrafındaki yeni doğan olanaklarla ve devletin Klasik Türk Müziği ekseninde Kültür Bakanlığı, TRT ve akademik eğitim alanlarındaki kurumsallaşma çalışmaları ile gerçekleşmiştir.

Bir işin meslek sayılabilmesi için taşıması gereken özerklik, özgecilik, uzmanlık bilgisi, sorumluluk, toplumda söz sahibi olma gibi gereklilikler bulunmaktadır (Feyzi, 2019: 412). Özellikle “toplumda söz sahibi olma” gerekliliğinin erken Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği camiası için dönemin politikaları ekseninde pek mümkün olmadığı ifade edilebilir. Kendi alanında dahi söz sahibi olamayan icracının bu haklara kavuşma süreci uzun sürmüştür. Bu sürecin daha iyi anlaşılması için profesyonellik sürecinin Klasik Türk Müziği icracılığı ile bağıntılı şekilde anlatılması fayda sağlayacaktır.

Barber, bir meslek grubunda profesyonelleşmenin oluşabilmesi için bazı koşullardan söz eder. Bunlar sistematik ve genellenmiş bilgi, bireysellikten ziyade toplumsal çıkarlar, toplumsal etik otokontrolü ve toplumsallaşma aşaması, bedellendirme sistemi olarak ifade edilebilir (Barber, 1963: 672). Barber’in bahsettiği koşullarla Klasik Türk Müziği’nin mevcut durumu kıyaslandığında ve Klasik Türk Müziği’nde bu gerekli koşulların geçerlilikleri incelendiğinde; Klasik Türk Müziği’nde gelenekselleşmiş bir bilgi topluluğu olduğu, çeşitli kurumlar ve kişiler tarafından da sistematikleşme çalışmaları yapıldığı, halihazırda geçmişten günümüze süregelen bir bilgi birikimine sahip olduğu bilinmektedir. Ancak erken cumhuriyet politikaları çerçevesinde Klasik Türk Müziği’nin geç kurumsallaşmasının etkilerinin bu noktada etkili olduğundan bahsedilebilir. Barber’in burada bahsettiği durum, Flexner’in bilgi bütünü temellendirmesi ve eğitimsel disiplin koşullarıyla paralellik gösterir.⁴⁰ Bir mesleğin sosyal statüsü ve rolünün toplumsal karşılığının oluşmasındaki en önemli nokta sürdürülebilir olmasıdır, bir başka deyişle gelecek nesillerin bunu iş olarak yapma arzusudur. Klasik Türk Müziği, Türk toplumunun kültürel bir varlık bileşeni olsa da toplum için soyut bir kavram olan müziği meslek olarak görmenin, müzisyenlerin yaşadığı ve çalışmanın önceki konularındaki anlatımlarıyla da ortaya koyulan Klasik Türk Müziği icracısının maddi sıkıntı örnekleriyle ve erken cumhuriyet döneminde

⁴⁰ Detaylı bilgi için bkz. Flexner, A. (2001). Is Social Work A Profession?. *Research On Social Work Practice*, 11 (2), 152-165.

müziğe olan tutum ve devamındaki etkilerle, bu durumun zorlaştığı aşıkardır. Bu duruma ek olarak, Klasik Türk Müziği mevcut bilgi sisteminin günümüze dahi etkileri yansıyan sistemleşme sorunu da profesyonelleşme aşamasına sekte vurmuştur.

Barber'in ikinci koşulu olan toplumsal çıkarlar konusunda, halihazırda mezkur başlıklarda bahsedildiği gibi toplumla Klasik Türk Müziği arasında yapılan gizli bir mutabakatın varlığı çerçevesinde değiştirilemeyen bir uyum mevcuttur. Bir diğer koşul olan toplumsal etik otokontrolü ve toplumsallaşma ise yine Klasik Türk Müziği'nin toplumla olan sıkı ilişkisi içerisinde geçerliliği ortaya koyulmuş koşullardır denilebilir. Son koşul olan bedellendirme sistemindeki gelişmeler çerçevesinde ise Klasik Türk Müziği icracılarının birçoğunun ikinci bir meslek sahibi olması olgusu daha rahat anlaşılabilir.

20. yüzyıla kadar patronajlık çerçevesinde maddi idamesini sağlayan icracı, devlet tarafından yalnız bırakılınca kurumsallaşma ve sistematikleşme içerisindeki profesyonelleşmesine daha geç kavuşmuştur. Klasik Türk Müziği icracısı için müzik piyasasındaki eğlence mekanlarından edindiği kazançlar, bu icracıların bir kısmı için radyodan edindiği kazançlar ve ek zamanlı eğitim faaliyetleri haricinde düzenli maddi gelir elde etme sorunu birçok icracının ikinci bir mesleğe sahip olmasına sebep olmuştur. Klasik Türk Müziği camiası içerisinde dönemin durumunu en iyi şekilde özetleyen bir yargıyı da Cüneyd Orhon belirtmektedir. "...biz radyo sanatçıları pek para kazanmayız... geçimimizi sağlamak için birkaç işi birden yürütmemiz gerekmektedir..." (Aksoy, 2009: 73). Devlet kurumlarında Klasik Türk Müziği icracısının profesyonel varlığını özetleyen bir diğer anekdotu da kendisi de uzun süre icracılığın yanında radyoda kütüphanede görev yapan Sadun Aksüt aktarır. Aksüt, 1967 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda, Münir Nureddin Selçuk, Emin Ongan, Hakkı Derman, Vecdi Seyhun, Burhanettin Ökte, Fikret Kutluğ gibi birçok önemli Klasik Türk Müziği icracısı için sanatçı kadrosu bulunamayınca "temizlik işçileri" kadrosundan alım yapıldığını bildirmektedir (Aksüt, 2000: 136). Bu örnek de Klasik Türk Müziği icracısı için kurumsal profesyonelleşmenin bahsi geçen dönemdeki durumunu daha net ortaya koymaktadır.

Küreselleşme, Türkiye'deki siyasi gelişmeler ve bu gelişmelere müteakip ortaya çıkan sosyo-kültürel değişimlerle birlikte Klasik Türk Müziği icracısı ve icrası, ötelenen bir konumdan çıkmış ve kendisine yeniden kurumsal yapı içerisinde yer bulmuştur

denilebilir. İlk olarak, Cumhuriyet Halk Partisi hükümetinden sonra iktidara gelen ve Osmanlı-İslam kültürünü takip eden bir yapıda olan Demokrat Parti iktidarı ile birlikte⁴¹ yazının mezkur ifadelerinde de aktarılan ön yargı kırılmış ve Klasik Türk Müziği ve icracısına devlet perspektifinden bakışın değişimleri görülmeye başlanmıştır.

1950'lerle başlayan bu dönemin ardından devletin tutumunun değişmesi ile birlikte Klasik Türk Müziği'nde profesyonelleşme adımları atılmaya başlanmıştır. Ancak dönemin mevcut hükümetinin destek vermesi kurumsallaşmanın temellerini atsa da bu durum müziksel gelişim anlamına gelmemektedir. Mevcut hükümetin politikalarıyla yaptığı toplumsal dönüşümün müziğe etkisi mezkur konularda ifade edilmiştir. Önceki konularda da aktarıldığı üzere radyo üzerinden kurumsallaşmasını sürdüren Klasik Türk Müziği, 1950'lerin ikinci yarısından 70'lere kadar ortaya çıkan batı temelli müziklerle, bunlarla yapılan sentezleriyle ve 70'lerle başlayan ve günümüze kadar devam eden arabesk müzikle toplumsal ilgiyi paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu durum karşısında Klasik Türk Müziği icracısı kurumsal yapı çerçevesinde, müziğin mevcut ve klasik yapısını korumaya çalışan muhafazakar bir rol tutunmuş olduğu söylenebilir.

Klasik Türk Müziği için devlet tarafından desteğin üst düzeye çıktığı bir diğer dönem olarak da 80'lerin devamında Özal hükümeti ile başlayan dönem gösterilebilir. Özal'ın da siyasi açıdan Menderes dönemi Demokrat Parti siyasal anlayışına benzer bir anlayış sergilediği (Özgedik, 2019: 98), kültür sanat politikaları ve müzik anlayışı bakımından da düşünsel yakınlık gösterdiği görülmektedir.

Özal döneminden önce Demirel hükümetiyle birlikte Kültür Bakanlığı ayrı bir bakanlık olarak göreve başlayınca, bu gelişmeyle birlikte Devlet Klasik Türk Müziği korusu da kurulmuştur (Güntekin, 2012: 86). Ardından Özal döneminde Kültür bakanlığı bünyesinde var olan İstanbul'un yanı sıra Ankara, Bursa, Elazığ, Samsun, Diyarbakır, Edirne, Konya'da Klasik Türk Müziği toplulukları ve bunun yanı sıra Halk Müziği toplulukları kurulur (Tura, 1999: 22). Bir diğer yandan da İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın yanı sıra Türk Müziği Konservatuvarları sayısı artırılır. Bu durum da Klasik Türk Müziği icracısının yeni

⁴¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Büyükduman, B. (2020). *Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

oluşan akademik anlamdaki rolünün güçlenmesine katkı sağlamıştır denilebilir. Klasik Türk Müziği icracısının profesyonelleşmesi aşamasındaki bu olumlu gelişmelere karşın, ilgili başlıklarda da anlatıldığı gibi Klasik Türk Müziği toplumsal popülerite konusundaki büyük payını paralel gelişmeler neticesinde kaybetmeye devam etmiştir. TRT'nin kurumsallaşma hareketleri konusunda ilerleme kaydetmesi gibi gelişmeler her ne kadar olumlu katılar sağlasa da bir diğer taraftan da Klasik Türk Müziği konservatuarından mezun olan birçok yetişmiş icracının Radyo'da ve Kültür Bakanlığı koroları gibi noktalarda iş bulamadığı için “pop müziğe” geçiş yaptıkları bilinmektedir (Aksüt, 2000: 283). Ve Tura'nın da işaret ettiği bir diğer problem olarak bu yatırımların Klasik Türk Müziği içerisindeki arzulanan gelişmeyi sağlayamadığı da bir diğer gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır.

Bugün dahi, kurumsal bazda Klasik Türk Müziği icracısının akademik faaliyetler, uzun aralıklarla memurluk alımı yapan TRT ve Kültür Bakanlığı Koroları dışında toplumsal statüsü belirlenmiş iş faaliyetleri bulunmamaktadır. Toplumsal bir statünün oluşması için en temel gerekliliklerden biri onun meslek tanımıdır, kurumsallaşmış bir toplumda bireyin statüsünü genellikle onun mesleği belirler. Toplumsal rol, statünün gerekliliklerini yerine getirmektir. Ancak Türk Müziği icracısı toplumla sağladığı yakın ilişki ile toplumun müziğini yapma rolünü ifa ederken, tezat bir şekilde toplumsal meslek statüsü çok sonra gelişmiş ve bu durum günümüzde dahi müzik icracılığının statü kargaşaları yaşamasına sebebiyet vermektedir.

Müzikolog Robert Wangermee'nin Avrupa gibi tarihsel düzlemde ekonomik olanakları ve sanat perspektifi gelişmiş bir coğrafya için söylediği “birçok aile çocuklarını müzisyen olarak bir kariyer geliştirmesi bakımından pek de istekli değildir” sözüyle (Akt. Supicic, 1987: 218), Sümbülzade Vehbî'nin nasihat-namesinde oğluna “İstersen ilmi ile uğraş ancak icracısı olma, zira insanlar “neyzen molla!, Santuri!, tanburi!, gibi alaycı lakaplar takarlar. Zaten keman olsa olsa Corci'nin göğsüne yakışır” (Kaplan, 2002) mealindeki beyitlerinde ifade ettiği gibi belli toplumsal kalıpların, Türkiye için de geçerli olduğu ifade edilebilir.

5.1.5. Klasik Türk Müziği'nde Akademik Çerçevenin Oluşumu ve Klasik Türk Müziği İcracısının Bu Süreçteki Rolü

Erken Cumhuriyet dönemi politikaları çerçevesinde kurumsallaşmanın dışında tutulan Klasik Türk Müziği icrası, eğitim faaliyetleriyle de bu tutuma muhatap olmuştur. İcrası

yasaklanan ve toplumdan soyutlanmaya çalışılan Klasik Türk Müziği'nde, bu reformların başarılı olması için geleneğin devamının engellenmesi, müziğin icrasını ve varlığını devam ettirecek yeni neferlerin ortaya çıkmasının engellenmesiyle sağlanabileceği düşünülmüştür denilebilir.

Osmanlı'nın son dönemindeki eğitim yatırımı politikaları çerçevesinde, Klasik Türk Müziği'nde de yapılan çalışmalarla birlikte Darü'l Elhan'ın kurulum sürecinden mezkur ifadelerde bahsedilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi çerçevesinde bu eğitim yatırımı politikaları müzik alanında devam etmiş, ancak tüm çalışma yeni Cumhuriyet'in müziği olarak ifade edilen Batı Müziği çerçevesinde şekillenmiştir. Bu çalışmalar ekseninde 1926 yılı itibarıyla resmi müzik eğitimi programları Batı sistemine göre şekillenmesi zorunluluğu getirilmiş, Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş, Batı Müziği kurumları inşa edilmeye başlanmıştır (Ayas, 2016: 139). Batı Müziği ile ilgili bu çalışmalar yapılırken Klasik Türk Müziği eğitimi ise yasaklanmıştır. Klasik Türk Müziği'nin meşk olarak adlandırılan geleneksel eğitim süreci daha önce de ifade edildiği üzere bu müziğin var oluşunun tüm unsurlarıyla ilintilidir denilebilir. Bir başka deyişle Klasik Türk Müziği'nde eğitim sürecini yok etme çabası aynı zamanda da bu müziğin kendisini yok etme çabası olarak ifade edilebilir. Atlı da Klasik Türk Müziği eğitiminin yasaklanmasını Radyo'daki müzik yasağına atıfla “asıl yasak budur” diyerek nitelendirmektedir (Güntekin, 2012: 74). Klasik Türk Müziği eğitimi resmi kurumlarda yasaklandıktan sonra elbette eğitim durmamış, bu müziğin icracıları tarafından devam ettirilmiştir. Mezkur konularda da ifade edildiği üzere dernekler, konaklar, Radyo, 1943'te yeniden eğitime izin verilmesiyle birlikte İstanbul Belediye Konservatuarı çalışmaları ve bireysel çabalarla Klasik Türk Müziği eğitiminde devam eden bir süreç oluşmuştur. Ancak bu durum Klasik Türk Müziği icracısına yaptığı müziğin kurumsal bir kimlik kazanması konusunda önemli bir rol yüklemiştir denilebilir.

Klasik Türk Müziği'nin devlet nezdinde bir eğitim kurumuna sahip olması fikri Berker'in söylemiyle özellikle Hüseyin Sadettin Arel ve öğrencilerinin ekolünde gelişmiştir (Berker, 1985: 162). Hüseyin Sadettin Arel'in bir Türk Müziği Devlet Konservatuarı kurulmasındaki çabasını Öztuna da “Arel'in hedefi ve talebesine vasiyeti” (Güntekin, 2012: 87), diyerek aktarmaktadır. Arel de “Musıki sahasında hediye lakırdısından daha kıymetli vazifeler bizi bekliyor. Bu vazifelerin başında, millî

musikimizi resmen konservatuvarlara kabul edip mümkün olduğu kadar çok ve mümkün olduğu kadar çabuk bestekar yetiştirmemiz var” (Arel, 1969: 224) diyerek, Klasik Türk Müziği’nin eğitim ve akademik çerçevesinin şekillenmesinde Klasik Türk Müziği icracısına düşen rolü ifade etmektedir.

Özellikle Öztuna’nın milletvekilliği sürecindeki çabaları ve siyasi bağlantılarıyla birlikte 1969 yılında Türk Müziği’ni Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu adı altında, devlet nezdindeki ilk resmi Klasik Türk Müziği kurumu kurulmuştur (Güntekin, 2012: 84). Ancak hükümet değişimiyle birlikte kurum bir süre sonra lağvedilmiştir. Çalışmanın önceki başlıklarından da anlaşılacağı üzere siyasi iktidarın tavrı Klasik Türk Müziği’nin kaderinin belirlenmesinde her zaman başat rol oynamıştır. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın 1976 yılında kurulması da bu açıdan bir tesadüf değildir denilebilir. Ayangil, 1971 yılı itibariyle milli ve manevi değerlerin ön plana çıkarıldığı bir hükümetler dönemine girildiğini belirtmektedir (Karahasanoğlu ve Kaya, 2021: 6). Ayangil’in bahsettiği dönemin Güray’ın “Milli kültürü odağa alan dönem” diyerek tanımladığı, 3. Demirel hükümeti ile başlayan (1970) dönem tanımıyla paralellik gösterdiği ifade edilebilir (Güray, 2016: 239). Yine bu dönemde Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği korusu kurularak, Klasik Türk Müziği’nin icra alanı da devlet kademesinde kendisine yer bulmuştur.

Demirel hükümetinin, Arel’in takipçisi olan Öztuna ve Berker’in de çabalarıyla konservatuvar kurulumunu gündemine almasıyla birlikte konservatuvar 1976 yılında eğitim öğretim faaliyetlerine Milli Eğitim Bakanlığına Bağlı olarak başlamıştır. Daha sonra Kültür Bakanlığına bağlanan konservatuvar, Berker’in Klasik Türk Müziği’nin bilimsel temellere oturtulması arzusunun da etkisiyle 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlanarak (Karahasanoğlu ve Kaya, 2021: 19-20), Klasik Türk Müziği’nin devlet nezdinde akademikleşme sürecinin en önemli adımı da atılmıştır denilebilir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın ardından Ege Üniversitesi ve Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarları ile birlikte akademik yapılanma devam ettirilmiş, bugün Türkiye’de 30’un üzerinde Türk Müziği bölümü açılmıştır. Klasik Türk Müziği icracısının Cumhuriyet dönemi ile birlikte sadece bu müziğin icracısı olarak toplumsal bir rol oynamadığı, rol kümesinin içerisinde gelişen süreç dahilinde en önemli elemanlardan biri olarak da bu müziğin

muhafazasının olduğu ifade edilmişti. Devlet nezdinde, akademik bir çerçevede Klasik Türk Müziği'nin eğitim öğretim, icra ve bilimsel faaliyetlerinin sermayeleşen piyasadan korunarak devlet himayesinde sürdürülmesini sağlamak bu muhafazakar rolün en verimli şekilde ifa edilışinin bir göstergesidir denilebilir.

5.1.6. Klasik Türk Müziği ve Dinleyici Tipleri

Mezkur konularda ifade edilen süreçler neticesinde ortaya çıkan müzik türleri karşısında toplumsal müzik zevki farklılıkları oluştuğu ifade edilebilir. 20. yüzyılın gelişen ürün yelpazesinde müziğin de çeşitlenmesi sermayenin de kendi amaçları doğrultusunda kullanabileceği yeni ürünleri ortaya çıkarmıştır denilebilir. Bu ürünlerin oluşumu için gerekli süreçler, etkenler ve toplumun yaşam tercihlerinin, çeşitliliğinin etkileri ve karşılıklarından önceki metinlerde bahsedilmiştir.

Toplumun kalabalıklaşması, şehirleşmesi, hızlı değişimler yaşaması, birçok konuda olduğu gibi müzikle de karşılıklı etkileşim çerçevesinde değişimler oluşmasına, müzik tarzlarının çeşitlenmesine ve toplumun müzik beğeni zevklerinin çeşitlenmesini de sebep olmuştur. Elbette müzik türlerinin çeşitlenmesi sonucu toplumda dinleme alışkanlıkları da çeşitlilik göstermeye başlaması, Türk toplumunda “dinleyici tipolojileri” oluşmasına sebebiyet vermiştir denilebilir. Bahsi geçen süreçler neticesinde ortaya koyulabilecek bir dinleyici tipolojileri önerisinin, süreç içerisinde toplum ve müzik, daha da özelde toplum ve Klasik Türk Müziği ilişkisinin anlaşılmasında fayda sağlayacağı ifade edilebilir. Bourdieu ve Adorno'nun dinleyici tipolojileri Türk toplumunun dinleyici tipolojilerini anlamada yardımcı olacaktır. Bu tipolojilerin oluşturulmasının ilk adımı olarak Bourdieu ve Adorno'nun dinleyici tipolojilerinin ifade edilmesi fayda sağlayacaktır.

Bourdieu “meşru beğeni sahibi, az kültürlü ve popüler kültür sahibi üç dinleyici tipi sunar (Bourdieu, 1996: 16-17). Bu dinleyici tiplerini tanımlarken bunları dinledikleri eserlerle örneklendirir ve meşru beğeniye sanatın yüksek zevklerinden anlayan, az kültürlü beğeniye klasik eserlerin dahi genelleşmiş olanlarından anlayabilen, popüler kültür sahiplerini de hafif müzik ve değeri düşmüş klasik eserlerden anlayabilenlerdendir diye açıklar (Bourdieu, 1996: 16-17).

Adorno ise dinleyici ve müzik arasındaki ilişkileri tanımlamak için kendisinin de belirttiği üzere ampirik bir şekilde kategorize ettiği sekiz dinleyici çeşidi ortaya koyar.⁴² Bu sekiz grup özetle ifade edilmek istenirse şu şekildedir;

Dinlediği müziğin yapısal özelliklerini bilen “uzman dinleyici”, müzikle ilişkisi uzman dinleyici kadar olmasa da iyi olan ve estetik yargılarda bulunabilen “iyi dinleyici”, kültürel bir varlık olarak müziği takip eden, saygı duyan, muhafazakar “kültür tüketicisi”, müziğin entelektüelitesinden kopuk duygusal yaklaşan “duygusal dinleyici”, geçmiş müziklere bağımlı kalan, yeniliklere kapalı “öfkeli dinleyici”, “caz dinleyicisi”, “müziği bir eğlence aracı olarak gören dinleyici”, “müziğe kayıtsız, yatkın olmayan, müziğe düşman dinleyici” (Akt. Ayas, 2019: 163).

Bu iki gruptandırmanın da olumlu ve olumsuz eleştirilere maruz kaldığı söylenebilir. Klasik Türk Müziği açısından ise en önemli eksiklikleri, iki gruptamanın da kendi müzik çevrelerini temsil etmesi ve diğer müzik türlerini dikkate almamalarıdır denilebilir. Erken Cumhuriyet döneminden günümüze geçen süreçte çeşitlenen müzik türleri karşısında ortaya çıkan Türk toplumundaki dinleyici tipolojileri önermesi için bu iki gruptamanın örnek teşkil ettiği söylenebilir. Yapılacak olan tipoloji ortaya koyulan süreç doğrultusunda önerilecek tamamen ampirik bir yaklaşımdır.

Türk toplumunda artık kalıcı bir öge haline gelen, diğer müzik türlerini de kapsayıcı başlıklar olması açısından Klasik Batı Müziği, Arabesk, Pop, Anadolu Rock, Rap ve hali hazırda bulunan Klasik Türk Müziği ve onun iki kolu olan “Türk Sanat Müziği” ve “Halk Müziği” karşısında toplumda dinleyici kitleleri oluşmuştur.

Klasik Türk Müziği Dinleyicisi: Mezkur konularda da ifade edildiği üzere Klasik Türk Müziği icracısı erken Cumhuriyet dönemi çerçevesindeki gelişmelerle uzun yıllar icracı rolünün yanı sıra müziği korumak zorunda olduğu bir “muhafazakar rol” de edinmek ve oynamak durumunda kalmıştır. Elbette bu süreç içerisinde tüketim ve üretim pratikleri çerçevesinde Klasik Türk Müziği süregeliminin tek taraflı olmadığı ifade edilebilir. Klasik Türk Müziği’ni muhafaza süreci içerisinde hem aktif hem de pasif bir rol oynayan diğer etken de bu müziği dinleyici olarak koruyan Klasik Türk Müziği dinleyicisidir denilebilir. Bu dinleyici türü profesyonel olarak Klasik Türk Müziği icra etmese de gelenek çerçevesinde Klasik Türk Müziği’yle aile veya çevresi

⁴² Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.

ile etkileşim halinde olan, bugün de hala azalarak devam eden bir gelenek olan ve erken cumhuriyet dönemi Klasik Türk Müziği muhafazasında önemli bir rol oynayan “konak” icra pratiklerinde icracı ve dinleyici olarak yer alan⁴³ yine erken Cumhuriyet dönemi çerçevesinde kurulan Klasik Türk Müziği derneklerine⁴⁴ katılan ve bu icralarda bulunan⁴⁵ kişiler ve mezkur konularda da ifade edildiği üzere geleneğin kendisi olan “meşk” süreciyle bu kültür silsilesinde yer alan, günümüzde ise bireysel çabalarla ve akademik çevrelerce sürdürülen, piyasa üsluplu icradan soyutlanmış Klasik Türk Müziği üslubunu ayırt edebilen dinleyici tipi olarak ifade edilebilir.

Türk Sanat Müziği Dinleyicisi: 1960’lı yılların ortasından sonra, TRT’nin tercihiyle genellikle Batı Müziği için kullanılan “Sanat Müziği” ifadesi, “Türk Sanat Müziği” olarak yapılandırılarak ve bir diğer yandan da “Türk Halk Müziği” söylemi ile birlikte Klasik Türk Müziği’nin iki önemli kolunu ifade etmek için kullanılan bir ifade halini haline gelmiştir (Bengi ve Zat, 2020b: 278). Bu dinleyici kitlesi, genel olarak Klasik Türk Müziği’nin yapısal ve geleneksel özelliklerini bilmeyen, kültürel bir aktiviteden ziyade popülerleşen Klasik Türk Müziği eserlerini bir diğer deyişle “Türk Sanat Müziği” eserlerini takip eden veya kültürel bir sermaye alanı yaratmaya çalışan, son yüzyıl repertuvarının piyasa üslubu ile harmanlanmış icralarından zevk alan bir dinleyici kitlesi olarak tanımlanabilir.

Popüler Klasik Batı Müziği Dinleyicisi: Osmanlı’da III. Selim dönemi ile başlayan, resmi olarak ise Tanzimat Dönemi uygulamalarıyla birlikte hayata geçen modernleşme hareketlerinin çerçevesinde, 1826 yılı itibarıyla II. Mahmud’un Mehterhane’yi kapatıp yerine Muzika-yı Humayun’u kurması ile müzik alanındaki yansımaları başlayıp (Güven ve Ergur, 2014: 7) erken Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da devam eden müzik politikalarıyla Batı Müziği’nin de toplumda önemli bir dinleyici kitlesi elde ettiği ifade edilebilir. Bu dinleyici kitlesi genellikle kendisine sunulan popüler Batı Müziği eserlerini takip etmektedir. Özellikle erken Cumhuriyet döneminde müzik politikaları çerçevesinde Batı Müziği’nin ciddi bir dinleyici kitlesi edindiğini Radyo Haftası dergisinin 1950 yılında dinleyicilerle yaptığı “neler dinliyorsunuz?” anketinde çokça çıkan Batı Müziği cevabından da anlaşılmaktadır (Bengi, 2020a: 211). Ancak

⁴³ Bkz. İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

⁴⁴ Bkz. Tanrıkorur, C. (2019). *Saz ü Söz Arasında*. İstanbul: Dergah Yayınları. s. 163.

⁴⁵ Oransay, G. (1973). Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *50. Yıl içinde* (s. 227-271). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

burada bahsi geçen dinleyici kitlesi popüler Batı Müziği dinleyici kitlesini oluştururken bir diğer yandan da Muhafazakar bir Klasik Batı Müziği dinleyicisi grubundan söz edilebilir.

Klasik Batı Müziği Muhafazakar Dinleyicisi : Batı Müziği'nin popüler dinleyicisinin yanı sıra var olan bu dinleyici tipi, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları çerçevesinde Klasik Türk Müziği'ni düşmanlaştıran söylemin takipçisi olarak, bu düzlemde kendilerine kültürel bir sermaye alanı çerçevesi oluşturarak, varlıklarını toplumun üst "elit" tabakasında konumlandırarak, Klasik Türk Müziği'ne ve popüler müzik türlerine karşı indirgemeci bir yaklaşım sahibi olan kişilerden oluşmaktadır denilebilir. 1977 yılında Ankara Devlet Konser Salonunda yapılan "Devlet Klasik Türk Müziği" korosunun konserini "irtica" ile bağdaştırarak cumhurbaşkanına şikayet dilekçesi yazan dönemin Müziği Eğitimcileri Derneği başkanı Veysel Arseven, (Güntekin, 2012: 89) ve Cinuçen Tanrıkorur'un içerisinde Klasik Türk Müziği ve Batı Müziği konservatuvarının birlikte yer alacağı bir konservatuvar planına " Biz burada keman-piyano-bale öğretirken yan odada bir fasıl heyeti yâlel çekecek öyle mi?!..." (Tanrıkorur, 2019: 130-131), diyerek reddeden görüş gibi örnekler, bu indirgemeci yaklaşımın daha net anlaşılması bakımından önem arz etmektedir.

Müziği Bir Kültürel Sermaye Alanı Olarak Ele Alan Dinleyici: Özellikle 1960'ların gazinolarında toplumsal gelişmeler sonucu ortaya çıkan, dönemin "yeni zenginleri" olarak tanımlanan insanların oluşturdukları dinleyici tipi olarak ifade edilebilir. Bahsi geçen başlıklarda da anlatıldığı üzere bu dinleyici tipinin müzik zevki dönemin 1960'ların gazinolarından 1970 sonu ve 1980 tavernalarına, 1990'ların müzikli restoranlarından günümüz popuna, Batı Müziği konserlerinden Rap'e değiştiği ifade edilebilecekken, müziğin türünü önemsemeksizin, yalnızca "kültürel bir varoluş" gösterme, "kültürel bir sermaye alanı" oluşturma çabasıyla hareket ettikleri ifade edilebilir.

Popüler Müzik Tüketicisi: Önceki konularda ifade edilen küreselleşme çerçevesindeki gelişmelerle Türkiye'de oluşan, bugünün Pop'una ve oluşmasında rol oynayan Arabesk ve Anadolu Rock/Pop gibi eserlerin "yeni" ve "popüler" parçalarına ilgi duyan, müziği genel anlamıyla bir eğlence ve zaman geçirme aracı olarak tüketen, herhangi bir kültürel ve entelektüel çerçevede ele almayan dinleyici tipi olarak ifade

edilebilir. Kendisine sunulan müziğin üretim süreci, türü gibi konularla ilgilenmeden müziği bir “ürün” olarak ele aldığı ifade edilebilir.

5.1.7. Klasik Türk Müziğinde Kadın İcracı Figürü Üzerine

Mezkur konularda, “Klasik Türk Müziği’nde kadının rolleri” ile alakalı anlatımlar yapılmıştır ancak, Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze Klasik Türk Müziği’nde kadının rolünün ayrı bir başlıkta, kümelenmiş bir bilgi topluluğu çerçevesinde sunulması faydalı olacaktır.

Kültür, toplumda rollerin ve işlerin cinsiyete göre ayrılmasında kaynaklık etmektedir (Denys, 2013: 10). Cuche’nin de belirttiği gibi kültür, toplumda cinsiyetlerin anlamlandırılmasında ve o cinsiyetlere atfedilmiş rollerin oluşmasında başat faktördür. Cumhuriyet, her ne kadar sağladığı imkanlarla Türk kadınına çağının çok ötesinde bir noktaya taşımaya çalışmışsa da Osmanlı’daki “kadının toplumsal rolünün” kültürel izleri, çeşitli dogmalarla birlikte süregelen bir kültürel inançlar silsilesi şeklinde, Türk kadınının cumhuriyetten sonraki toplumsal ilişkilerini ve rollerini de etkilemiştir denilebilir. Bu durum aynı zamanda kadının Klasik Türk Müziği evreni içerisindeki toplumsal rolünü de etkilemiştir.

Cumhuriyet ve sonrasında Klasik Türk Müziği içerisinde kadının rolünün anlaşılabilmesi için Osmanlı müzik pratiklerinde kadının rolünden kısaca bahsetmek gerekmektedir. Osmanlı toplumunda harem-selamlık uygulamalar kadınların kendi müzik ihtiyaçlarını karşılaması gerekliliğini oluşturmuş (Aksoy, 2003: 266)⁴⁶ bu durum da dönemin toplumsal normlarına tezat bir şekilde kadınların müzikle daha fazla uğraşmalarına sebep olmuştur. Osmanlı döneminde kadınların toplumsal müzik hayatı içerisindeki rolü nispeten kısıtlı ve “harem-selamlık” bir çerçevede kalmıştır. Ancak ilk örnekleriyle birlikte 17. yüzyıldan bu yana bestekar ve icracı olarak kaynaklarda Klasik Türk Müziği’nde kadın ile ilgili daha net bilgilerin yer aldığı ifade edilebilir. Bu noktadan hareketle kadının Klasik Türk Müziği’nde Osmanlı’dan günümüze serüvenini kısaca anlatmanın faydalı olacağı ifade edilebilir.

Bilinen ilk kadın besteci Kantemiroğlu’nun Kitab’ül İlmü’l Mûsikî alâ Vechü’l Hurûfât adlı eserinde adı geçen Reftar Kalfadır. 18. yüzyılda bıraktığı eserleriyle

⁴⁶ Kadınların kendi aralarında yaptığı müzik ve müzikli eğlencelere dair Avrupalı kalemlerden örnekler için bkz. Aksoy, 2003: 268.

bugün de çok bilinen Dilhayat Kalfa önemli kadın bestecilerdendir (Çolakoğlu Sarı, 2013: 210). Özellikle 19. yüzyılda tanzimatla birlikte ortaya çıkan modernleşme hareketleri çerçevesinde kadın icracı ve bestekarların sayısı çoğalmaya başlamıştır. Bu isimlerin arasından Gevheri Sultan, Leyla Saz gibi önemli isimler zikredilebilir. Ancak Osmanlı'da başlayıp cumhuriyetle devam eden modernleşme süreci içerisinde değişen toplumsal yaşam, yenilikler, kadının modernleşme hareketleri çerçevesinde Klasik Türk Müziği'nde kadının rolün de değişimlere sebebiyet vermiştir.

Osmanlı'daki modernleşme hareketlerinin, birçok alanda getirdiği yeniliklerle kadının sosyal hayatın içerisindeki varlığının artmaya başladığı bir dönemin başlangıcı olduğu ifade edilebilir. Tanzimat aydınları da bu dönemde kadının toplumsal statü ve rollerinin geliştirilmesi gerektiğini bildiren yazılar kaleme almışlardır (Alimdar, 2011: 170). Tanzimat'la birlikte atılan adımlar kadınların toplumda daha etken bir rol oynamasının kapısını aralamıştır. Kadının toplumda daha çok var olmaya başlamasıyla, kadının toplumsal rolleri de önem kazanmıştır (Güloğlu, 2005: 20). Bu süreçle birlikte, diğer alanlarda olduğu gibi kadınların müzik hayatındaki rolünde de olumlu değişimlerin olduğu söylenebilir.

Osmanlı'nın ardından kurulan cumhuriyetle birlikte kadına her alanda verilen haklar devlet kademesinde ve görüşünde kadının yerini tamamen pozitif yönde değiştirirken, toplumun geleneklerinin bir anda değişmediği ve kadının birçok konuda hala toplum tarafından kısıtlanmaya çalışıldığı örnekler görülmektedir. Esasında konu evrensel bir düzlemde ele alındığında, 19. yüzyılın ortalarına kadar kadınların Amerika Birleşik Devletleri'nde dahi bir orkestranın şefi olmasının toplum tarafından olağan karşılanmayacağını Ralph Linton ifade etmektedir (Linton, 1936: 128-129). Klasik Türk Müziği'ndeki örneklerine ise; Safiye Ayla'nın Yesari Asım Bey'le çıktığı sahne sonrasında tesadüfen orada olan bir maarif müfettişinin kendisini "bir kadın öğretmenin umuma açık yerlerde şarkı söylemesinin mesleğiyle bağdaşmadığını belirtmesi" ve istifaya davet etmesi gösterilebilir (Bardakçı, 2017: 44). Bir diğer önemli örnek olarak da Müzeyyen Senar'ın şarkı söylemeyi öğrettiği kadın arkadaşıyla yıllar sonraki karşılaşmasında eşinin ve ailesinin baskısıyla sahneler çıkamadığını belirttiği hatıraları gösterilebilir (Dikici, 2011). Bugün her ne kadar çok azalmış olsa da kadınların müzikle ilişkisinin aileleri tarafından veya toplum tarafından eleştirilmesi durumu hala karşılaşılmakta olduğu ifade edilebilir.

Ancak bu durumu karşın enteresan bir tezat da Klasik Türk Müziği'nin piyasalaşmış icralarında “kadın solist” figürünün ön plana çıkmasıdır. Yeni cumhuriyetin verdiği imkanlarla müzik alanında kadının toplumsal statünün değişimine en önemli gösterge olarak sahnelerdeki kadın icracılar gösterilebilir. Klasik Türk Müziği'nin muhafazakar kanadına bakıldığında daha dengeli hatta erkek karakterin baskın olduğu bir yapı görülmektedir. Bu konuyla ilgili erken Cumhuriyet dönemindeki görüşler, kadına karşı Klasik Türk Müziği camiasında o dönemdeki bakış açısının anlaşılmasında fayda sağlayacaktır.

Klasik Türk Müziği'nin modernleşmeden önce ve devamında müzik çevrelerince “erkek sesine has bir müzik” olduğu görüşü bilinmektedir. Bu konuyla ilgili Münir Nurettin Selçuk verdiği bir röportajda “...Eserler erkek sesleri için besteleniyordu... Hanım sesleri için eserler bestelenmeye başladıktan sonra musıkimizde bir basitleşme görülmeye başladı” (Akt. Bardakçı, 2017: 69) demiştir. Yine Peyami Safa'nın kadın sesi ile alakalı ağır eleştirilerine bakıldığında (Akt. Bardakçı, 2017: 69) kadın ses icracılarına karşı Klasik Türk Müziği'nin belli bir çevresinde önyargının ve ağır eleştirilerin olduğu görülmektedir.

Ancak bahsedildiği üzere “piyasa icrasında” baskın rolde, erken cumhuriyetten günümüze kadın solist karakterinin baskın olduğu görülmektedir.

Deniz Kızı Eftelya Klasik Türk Müziği'nin ilk kadın starı (Erol, 2002: 58) bir diğer deyişle “meşhuru” olarak adlandırılabilir. Eftelya'nın plaklardan gazinoya açtığı yol daha sonrasında gazinolarda oluşacak “solist cinsiyetinin” kararının verilmesinde etken olduğu söylenebilir. Gazinolarda kadın icracı faktörünün önem arz etmekte olduğu, önceleri, fasılla başlayan programın özellikle ”kadın” assolistin sahne almasıyla sona erdiği bilinmektedir. Sürecin devamına bakıldığında Safiye Ayla'dan Müzeyyen Senar'a, Zeki Müren'den Bülent Ersoy'a (“Queer person” kuir insan:⁴⁷) sahnelerde kadın ve kadına özgü özelliklerin geçerli olduğu bir süreçten bahsedilebilir. Zeki Müren'i de gazinolarda oluşan kadın solist teamülü içerisinde incelemek faydalı olabilir. Zeki Müren gazino sahnelerinde “androjen” bir görüntü çizmiş, bu durum da

⁴⁷ Toplum normları tarafından iki cinsiyet türü içerisinde de tanımlanabilen kişi (Chase ve Ressler, 2009: 23).

sahnelerde solistin “kadın” veya “kadına özgü” özellikler taşıyan kişilerden olması algısını pekiştirmiştir.⁴⁸

Bu konu hakkında Fahrettin Aslan’ın söylemleri de önem arz etmektedir. Kendisine yöneltilen “Neden assolistler daha çok kadın?” sorusuna, “...Şart değil ancak erkekler biraz efemine ruhlu olursa sahneye daha yatkın oluyor, çoğu baston gibi duruyor sahnede ve bir noktadan daha ileriye gidemiyor...”, “...Biraz yumuşak olması gerekiyor...” (Aksüt: 2000: 68) ifadeleri, kadın assolist normunun aslında metalaşan ve sermayeleşen müzik pratiklerinin “piyasa müziğinin” bir sonucu olduğunu gösterir niteliktedir denilebilir.⁴⁹

Bahsi geçen metalaşan, sermayeleşen müzik pratikleri her varlığı ürün olarak kullanım metoduna “kadın” figüründe de ayrımcılık göstermemiştir. Ancak dönemin şartları ve sosyokültürel değişimler ürünün pazarlanma şartlarını da daima değiştirmektedir denilebilir.

1980 yılında Klasik Türk Müziği kadın solist ses icracısının toplumsal popülaritesini kaybedip yerine Arabesk kadın icracıların popülaritesinin arttığı görülmektedir. Klasik Türk Müziği’nin müzik tercihleri üzerinde oluşan muhafazakar rol tutumu esasında geleneğin ve gelenekselliğin, bir diğer ifadeyle toplumun diğer değerlerinde de muhafazakar bir tutumun müzik alanındaki her türlü var oluşla takip edilmesi olarak ifade edilebilir. Başka bir anlatımla, Klasik Türk Müziği icrasındaki üslup üzerinde sağlanmaya çalışılan geleneksel tutum, aynı zamanda toplumsal gelenekçiliğin bir yekün halinde müzik icracılarının varoluşlarında sürdürülme çabası olarak ifade edilebilir. Bu durum kadın icracılar için de bir ikilem yaratmıştır denilebilir. Bu ikilem bir tarafta sermayenin dayatmalarına boyun eğerek Klasik Türk Müziği camiasının oluşturduğu sanatçı kimliğinden sıyrılarak piyasa üsluplu müziğin takipçisi olmak, diğer tarafta ise Klasik Türk Müziği camiasının muhafazakar tutumunu kabullenerek belli kalıpların takipçisi olmak olarak ifade edilebilir. Mevcut tutum sonucunda Klasik Türk Müziği kadın icracılarının birçoğunun cinselliği çağrıştıran figürlerle varlık göstermeme tercihleriyle birlikte, sahneler bu durumu kabul eden icracılara

⁴⁸ Detaylı bilgi için bkz. Erol, 2002: 90, 94.

⁴⁹ Kartal Tibet tarafından yönetilen 1981 yapımlı “Gırgıriye” filminde, metinde geçen sahnelerde “queer person” tercihi mizahi bir eleştiri getirilmektedir.

yönelmiştir.⁵⁰ Müren de sahnelerde kadın icracıların “cinselliği çağrıştıran figürlerini”, “değer mi o vücut, bacak gösterilerine” diyerek eleştirmektedir (Gür, 1996: 86).

Klasik Türk Müziği’nin tarihsel sürecinde kadın icracı rolü, aslında toplumun diğer geleneksel değerleriyle paralel bir şekilde belirlenmiştir denilebilir. Klasik Türk Müziği’nin kendi pratikleri içerisinde toplumsal muhafazakarlıkla paralel bir sürecin kadın icranın rolünün oluşmasında büyük bir etken oluşturduğu ifade edilebilir. Klasik Türk Müziği’nde Profesyonelleşme başlığında da ifade edildiği gibi toplumsal değerler algısında daha özel bir çerçevede meslek olarak “kadın icracının rolü” günümüzde dahi belli muhafazakar çevrelerce belirsizliğini korumaktadır denilebilir.

5.1.8. 21. Yüzyılda Klasik Türk Müziği İcracısının Toplumsal Rolü Üzerine

Mezkur ifadelerde Türkiye’nin modernleşme çabalarının toplumsal yapıya etkileri, bu etkilerin belirli süreçler halinde toplumun günlük yaşam pratiklerinde yaptığı değişiklikler ve bu durumun toplum müzik ilişkisine yaptığı tesirler ifade edilmiştir. Modernleşme çabalarının erken Cumhuriyet dönemi politikaları çerçevesinde Batı Müziği çerçevesinde şekillenmesi ve politikaların Klasik Türk Müziği’ne karşıt bir şekilde gelişmesi, yaptırımlar neticesinde Klasik Türk Müziği’nin kurumsallaşma faaliyetlerinin dışında tutularak devlet desteğinden uzak kalması, 1950’lerle birlikte küreselleşme ve teknolojik etkilerle yeni müzik türlerinin etkisinin artması gibi unsurlar ve değişimlerin, toplum-Klasik Türk Müziği etkileşiminde farklılaşmalara yol açtığı söylenebilir. Bugünkü durumları birbirleriyle etkileşimli olacağı düşünüldüğünden birinci alt problemdeki başlıklarda ifade edilen Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin 21. yüzyılı üzerine bulgular ve yorumlar tek bir başlık altında sunulacaktır. 21. yüzyıl itibariyle devlet ve özel girişimler tarafından korunan “klasik” türler haricinde neredeyse tamamen metalaşan müziğe, ulaşım imkanlarının teknolojinin yardımıyla çok çeşitli hale gelmesinin, özel ilgi alanına sahip kişiler

⁵⁰ Volkan Güloğlu tarafından yapılan “(2005). *Türkiye’de Assolistliğin Dönüşümü: İmaj, Performans, Anlatı: Emel Sayın Örneği*. İsimli yüksek lisans tezi çalışmasında, ses ve kral dergileri üzerinden göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle yapılan analizde, 1980’lerden öncesinde ses dergisinde Klasik Türk Müziği kadın solist ses icracıları muhafazakar bir aile yapısına uyan şekilde “pazarlanırken”, televizyonla birlikte gazinonun eski popülaritesini yitirmesi üzerine, 1980’lerden sonra Klasik Türk Müziği kadın solist icracısının eski popülaritesini kaybetmesinin ardından, Kral dergisinin Arabesk kadın icracılarını “cinsellikle özdeşleştirilen bir figür” olarak “pazarlanılmasını” gösteren çalışması dönüşümün analizi için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

dışında, toplumun Klasik Türk Müziği'ne “maruz kalma”, bu müziğin “klasik üslup” sahibi icralarıyla buluşma imkanlarını kısıtladığı söz konusu edilebilir.

20. yüzyılda, süreç içindeki gelişmeler doğrultusunda, Klasik Türk Müziği icracısının oluşan, çeşitlenen rol kümesi ortaya koyulmuştur. Sürecin devamında bu rol kümesinin 21. yüzyılda da varlığını sürdüren elemanlarının mevcut durumunun ne olduğu sorusu da yanıtlanmayı bekleyen bir diğer soru olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun yanıtlanması için mevcut durum göz önüne alınarak günümüzdeki toplum ve Klasik Türk Müziği icracısı ilişkisinin, mezkur başlıkların günümüze yansımaları paralelinde ele alınarak yanıtlanması gerekliliğinden söz edilebilir.

Eğitim ve kültürel altyapı bağlamında Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü 20. yüzyıl özelinde incelendiğinde, üstat icracının meşk geleneği çerçevesinde kendisinden sonraki kuşakları yetiştirmesi gerekliliği, talebenin de çırak rolü ekseninde “meşakkat”, “itaat”, “liyakat”, “gurur”, “sadakat” şartlarıyla meşk sürecini gerçekleştirmelerinin, süreç dahilinde oluşan toplumsal rolünün gereksinimleri olduğu ifade edilmişti. Bu noktada ise tezat içeren bir durumun varlığından söz edilebilir. Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet dönemi reformları çerçevesinde kurumsallaşmanın dışarısında bırakılması, Klasik Türk Müziği'nde geleneğin esasında kendisi olan meşk sürecinin varlığını sürdürmesini sağlamıştır denilebilir. Batı sosyal bilim anlayışının, modernliğin karşıtı olarak ele aldığı geleneğin (Gencer, 2010: 83), erken Cumhuriyeti modernleşmesi kapsamında da bu düzlemde ele alındığı, gelenekselciliğin de “Osmanlı'ya ait” çağrışımından dolayı istenmeyen bir unsur olduğu ifade edilebilir. Bir diğer deyişle erken Cumhuriyet döneminde bir olguyu kurumsallaşmanın dışında tutmak, hatta Klasik Türk Müziği'nde olduğu gibi özel bir muameleyle onu dışlamanın, aynı zamanda onun kendi dinamiği içerisinde modernleşmeden uzak ve “geleneksel” bir çerçevede varlığını sürdürmesine alan yaratmak manasına geldiği söylenebilir. Bu perspektif çerçevesinde 1976 yılına kadar herhangi bir kurumsal eğitim kurumuna sahip olamayan Klasik Türk Müziği icracısı süreç içerisinde bu durumu kendisi için bir avantaja çevirmiştir denilebilir.

Halihazırda Radyo, İleri Türk Musikisi Konservatuarı, İstanbul Belediye Konservatuarı, dernekler vb. kurumlarda bireysel çabalarla meşk geleneği çerçevesinde eğitim faaliyetleri devam eden Klasik Türk Müziği icracılığı, kurumsallaşmasının en önemli aşamasını sağladığı konservatuvarda da Alaeddin

Yavaşca, Sadi Işıl, Bekir Sıtkı Sezgin, Cüneyd Orhon gibi (Karahasanoğlu ve Kaya, 2021: 11-12), hepsi de gelenekten “meşk silsilesinden” yetişen icracılarla kurulmasıyla, meşk geleneğini konservatuvarda da sürdürme olanağını sağlamıştır.

21. yüzyılda, Klasik Türk Müziği eğitim öğretim pratiklerinin konservatuvarlar düzeyinde, bahsi geçen mevzuların bir kazanımı olarak hala meşk uygulamalarıyla devam ettiği bilinmektedir. Yavaşca’nın Haliç üniversitesindeki derslerini 21. yüzyılda da meşk geleneği çerçevesinde yürüttüğü, Beşiroğlu, Torun ve Deran’ın da konservatuvar eğitiminde meşk sisteminin önemini vurguladığı görülmektedir (Gürbüz, 2010: 60, 80-85). Ancak bir diğer taraftan da meşk geleneğinin yalnızca bir öğretim metodu olmakla sınırlı kaldığı, ifade edilen üstat icracının meşk geleneği çerçevesinde kendisinden sonraki kuşakları yetiştirmesi gerekliliği, talebenin de çırak rolü ekseninde “meşakkat”, “itaat”, “liyakat”, “gurur”, “sadakat” şartlarının geçerliliğini yitirdiği söz konusu edilebilir.

20. yüzyıl açısından detaylı bir şekilde işlenen Radyo, televizyon ve Klasik Türk Müziği ilişkilerine bakıldığında genel müzik yayınları içerisinde Klasik Türk Müziği yayınları 21. yüzyılda sayıları oldukça artan radyo ve televizyonlarda, Atlığ’ın da ifade ettiği gibi “...olması gereken mânâda ...TRT de dahil...” oldukça azalmış, “...toplumun büyük kitlelerine ulaşma şansından...” (Güntekin, 2012: 124), mahrum kalmıştır. Radyo ve televizyon yayınlarında, daha önce de ifade edildiği üzere “piyasa üsluplu icranın” etkilerinin içerisinde çokça görüldüğü, klasik eserlerde dahi klasik üslubun dışarısına çıkılan yine Atlığ’ın “...tarif etmekten zorlandığım yeni müzik türü...” (Güntekin, 2012: 124), diyerek ifade ettiği, mezkur söylemlerle de ifade edildiği üzere, içerisine zorunlu etkileşimde olduğu, genel olarak “piyasa icrası üslubu” diye ifade edilebilecek, özelde ise arabesk, pop gibi türlerin üsluplarının karıştığı bir “popüler” ve toplum tarafından türler arasında ayırt edilebilecek unsurların giderek belirsizleştiği, üslubun “piyasa müziği” yönünde geliştiği bir müzik türünün yaygınlaştığı görülmektedir.

İkinci alt problemde toplumsal istendikler karşısında gelişen klasik üsluplu icra ve piyasa üsluplu icranın normları-özellikleri ve farkları tahliller neticesinde ortaya koyulmuştu. Özellikle mekan ve zaman kavramı üzerinden icralardaki üslup farkları, icra dinamikleri çerçevesinde ifade edilmişti. Ancak günümüzde bu farkların mekan ve zaman unsurundan daha ziyade bireysel çabalar çerçevesinde olgunlaştığı

söylenir. Yukarıda da ifade edildiği gibi hem Radyo’da hem Kültür Bakanlığı devlet korolarında, hem konservatuvarlarda hem de dernek vs. diğer Klasik Türk Müziği icra alanlarından icraların farklı üsluplarının aynı zaman aralığındaki uygulamalarından bahsedilebilir.

İfade edilen konularda Goffman’ın vitrin bölgesinin denetiminden bahsedilmişti. Ancak günümüzde icra ortam ve kurumlarında müzikte popülerleşmenin etkilerinin görülmesiyle beraber, türlerin ve üslupların bir arada kullanımının aynı kişiler tarafından farklı uygulamalarına rastlanması ve böylece vitrin bölgesinin denetiminin de geçersiz kaldığı ifade edilebilir. Bugün radyo ve televizyonu içine alan TRT kurumunda, hem devlet korosunda hem konservatuvarlarda hem diğer dernek, bireysel icralar vs. hem de eğlence mekanlarındaki icraların icracılarının aynı kişiler olduğu ifade edilebilir. Bir diğer deyişle bu mekanlarda yapılan klasik üsluplu icraların, piyasa üsluplu icraların aynı icracılar tarafından yapıldığı söz konusu edilebilir. Önceki konularda, uzun bir süreç içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin elamanları içerisinde ifade edilen ve bir rol çatışması çerçevesinde şekillenen bu icra üslubu farklılıkları günümüzde bir tercihten daha ziyade icracının rol kümesinin zorunlu elamanları olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir.

Klasik Türk Müziği’nde profesyonelleşmenin 21. yüzyıldaki mevcut durumu incelendiğinde; İcracının profesyonelleşmesi kapsamında mezkur ifadelerde bahsedilen 20. yüzyılın sonlarına doğru yapılan kurumsal çalışmalara 21. yüzyıl Türkiye’inde başta akademik alan olmak üzere artarak devam edildiği ifade edilebilir. Türkiye’de ilki 1976 yılında kurulan Türk Müziği bölümlerinin sayısının bugün 30’un üzerinde olmasıyla, Klasik Türk Müziği icracısı için akademik profesyonelleşme anlamında imkanların iyileştiği ifade edilebilir. Bir diğer yandan TRT ve Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sanatçı alımlarının yanı sıra belediyelerin kendi bünyelerinde Klasik Türk Müziği koroları kurmalarının da icracıların kadrolaşma problemlerini azalttığı ifade edilebilir. Bunun yanı sıra icracıların gelişen teknolojiyle birlikte kayıt, icra ve yayın ortamlarına yakın geçmişe göre çok daha rahat ulaşabilmeleri, bağımsız üretim imkanları sağlamaktadır denilebilir.

5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal istendikler çerçevesinde icra normlarının oluşumundaki sosyal, toplumsal süreç doğrultusunda çeşitli değişkenler, birinci alt

problemdeki konu başlıkları ekseninde ifade edilmiştir. Müziğin yaşayan bir varlık olduğu, kültürel bir ürün haline geldiği, yaşayan her varlık gibi yaşantısal değişimlerden etkilendiği bir gerçeklik olarak sunulmuştur. Bu söylemlerin neticesinde anlaşılmaktadır ki; Müziğin icra edildiği ortamdaki insanların sosyokültürel varoluşları genelde sosyolojinin, müziğin ifade edildiği ortamdaki cisimlerin, varlıkların, nesnelerin özellikleri özelde göstergebilimin inceleme alanı olduğu gibi müziğin kendisi yani “icra” da müzik biliminin inceleme alanı olduğu için, ortaya çıkan verilerin yorumlanması doğrultusunda varılan noktada Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal istendikler çerçevesinde icra normlarının ortaya koyulması amacıyla icra tahlilinin yapılması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statü ve rollerinin tarihsel süreçte değişimleri, yeni rollerinin oluşumları mezkur yazılarda ifade edilmiş ve ortaya konmuştur. Ancak tüm bu süreçlerin neticede etkilediği unsur olan Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal normları-eylemi yani “icrası” ve bu icranın, rollerin perspektifinde değişimlerinin ifadesi, bu başlık altında ortaya konulacaktır.

Bu değişimlerin ortaya konulmasında önceliklerin hangi unsurlar olacağı elde edilen verilerin incelenmesi sonucu ortaya çıkmıştır denilebilir. İracıların aynı kişiler olduğu ancak hitap ettikleri toplumun zamandan zamana, mekandan mekana değişimler gösterdiği anlaşılmıştır. Müzikli mekanlar, toplumun diğer üyelerinde olduğu gibi, orada çalışan müzisyenlerin sosyal, ekonomik ve kültürel çevresini, bunlara bağlı olarak da müzik yaratımını ve sunumunu etkilemektedir. Çok kültürlülüğe müziksel bağlamda bakıldığında ise birincisi müzik eseri yaratımında, ikincisi seslendirmede ortaya çıkar (Yöre, 2012: 880, 882).

Goffman, kişilerin performanslarını sunumlarında, bu performansın sunulduğu toplumun anlayışının beklentilerine uyması için “toplumsallaştırılması”, kalıba sokulması gerektiğini yani toplumun beklentilerine göre idealize edilmesi gerekliliğini dile getirir (Goffman, 2020: 45). Bu noktada gerçekleştirilen performans sunumunun gözlemcilerin alışageldiği kalıplara uyması ve onaylaması gerektiği söz konusu edilebilir. Bu durumun, Klasik Türk Müziği icracısının toplumla iletişimde bulunduğu durumlarda sahnede, kendini ifade biçimlerinin, bir diğer deyişle icrasının her zaman

kalıplaşmış ifadelerle tekrarına, müziksel anlam içerisinde üsluba bir diğer deyişle normlara sadık kalması gerekliliğini ortaya çıkardığı söylenebilir.⁵¹

Bu icra normlarının oluşumdaki temel sebepler ortaya koyulmak istendiğinde görülmektedir ki; 1950 yılında Radyo sınavına girerken ve 1980’lerde gazinoda “N’ideyim sahn-ı çemen seyrini cânânım yok” eserini okuyan Zeki Müren’de de görüldüğü ve bugün dahi birçok örneğiyle doğrulanabildiği gibi repertuvarın da aynı kaldığıdır. Yine bir diğer gerçeklik de daha önce ifade edildiği gibi birbirinden farklılık gösteren “klasik icra” ve “piyasa icrası” denilen iki üslubun saz icracılarının da aynı olduğudur.

Tüm bu veriler, ortaya çıkan icra farkının üsluptan kaynaklandığını göstermektedir. Bu söylemin, konunun devamında müziksel dinamiklerin ortaya konulması bakımından büyük önem teşkil ettiği söylenebilir.

Goffman, ifade denetiminin elde tutulmasını performans içerisinde istenmeyen tutarsızlıkların, seyircilerin performansın geneli hakkındaki kanılarının olumsuzlaşmasına sebep olabileceğini belirtir (Goffman, 2020: 59). Bu durumun örneğini rol kümelerinin elamanları arasında ikilem yaşayan icracılarda görmek mümkündür. Hem klasik üslupla icralarını yapan hem de gazino vb. ortamlarda “piyasa icrası” yapan kişilerin icralarında, bu icracıların diğer rollerinden izler görmek mümkündür. Bu icracılar iki performansları arasında çokça ifade denetimlerini koruyamadıkları durumlarda diğer rol kümelerinin içindeki icradan izlerin, diğer icralarında da görüldüğü söylenebilir. Özellikle daha izole ve entelektüel bir dinleyici topluluğu karşısında klasik üsluplu icralarını gerçekleştirirken, performanslarının içerisinde diğer rolünün yani “piyasa icrası üslubundan” izler bulunduğunda, seyircinin (ki bu seyircinin içerisinde genellikle uzman ve tecrübeli kişilerin olması kaçınılmazdır) tüm icrayı “istenilenin dışında-norm dışında bir icra” olarak yorumlamaları durumu oluşabilmektedir.

Bu ve benzeri durumların açıkça ortaya koyulabilmesi için Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal statü ve rolleri ortaya koyulurken paralelinde anlatılan süreçlerle,

⁵¹ Birinci alt probleme dair bulgular ve yorumlar kısmında da görüldüğü üzere Orhon, arabeskle Klasik Türk Müziği arasındaki farkın üsluptan kaynaklandığını belirtmiştir ve paragrafla paralellik gösteren açıklamalar yapmıştır. İkinci alt problemde de Klasik Türk Müziği icrası ile “genel piyasa icrasının” üsluba dair özellikleri ortaya konularak farklılıkları tespit edilecektir.

oluşumlarının altyapısı ifade edilen bu iki icranın farklarının anlaşılabilmesinin yolu, icraların icra özellikleri bakımından incelenmesinden geçmektedir denilebilir.

Bu söylemlerden hareketle, gerçekleştirilen kaynak taraması sonucu elde edilen ses kayıtları doğrultusunda ulaşılan örneklerle, çalışmanın birinci alt problemi içerisindeki “Yeni toplumsal müzik algısı ve Klasik Türk Müziği icracısının gelişen rol kümesi” başlığı altında, gazinoların Klasik Türk Müziği icrasındaki etkisi anlatılırken, önemle üzerinde durulan Zeki Müren örneğinin “N’ideyim sahn-ı çemen seyrini cânânım yok” adlı eserin 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrası, 1968 sinema filmi icrası ve 1980 yılındaki gazino icrasındaki üç farklı yorumunun yıllar içerisindeki değişimi, konunun müziksel ifade biçimi açısından anlaşılması bakımından açıklayıcı olacaktır. Mevcut tahlille birlikte Zeki Müren’in tavrında yıllar içerisinde oluşan farklar, özelde kendi tavrındaki değişimleri ortaya koyarken genelde ise Klasik Türk Müziği icrasının gazinolar ve daha kapsayıcı bir ifadeyle “piyasa müziği” icrasındaki üslubun “erozyonunu” ortaya koymaktadır. Toplumsal istendikler karşısında oluşan yeni icra, icra tahlili yöntemiyle ortaya koyularak değişen üslup daha net sergilenenecektir. Bir diğer yandan da mezkur konularda ifade edilen muhafazakar role sahip olan icracıların, bu tutumlarının icralarına yansımalarını ortaya koyabilecek bir örnek olarak Alaeddin Yavaşca’nın “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” adlı eserin 1960 (~) yılı Radyo ve 2010 yılı televizyon konseri icralarının tahlili önem arz etmektedir. Bu tahlil aynı zamanda toplumsallaşan icra ile muhafazakar role sahip icracıların icraları arasındaki farkı da ortaya koyacaktır. Ancak durumun anlaşılabilmesi için üslup ve bir diğer önemli kavram olan tavır ifadelerinin Klasik Türk Müziği’ndeki muhtevasının daha net anlaşılması gerekmektedir.

Üslup, sözlük anlamı itibarıyla yol, yöntem, metot, oluş, deyiş yapış vb. anlamlarını taşır. (“Üslup”, t.y.).

Yalçın Tura müzikte üslubu şu şekilde ifade etmektedir: “Bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelediği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekarın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmektir” (Akt. Aktaş, 2014: 19).

Türk Müziği’nde üslupla birlikte anılan ancak farklar barındıran bir diğer kavram ise “tavır” kavramıdır. Tavr, TDK Güncel Türkçe Sözlük’e göre “durum, vaziyet, hal” anlamlarına gelmektedir (“Tavır”, t.y.).

Zeynep Rona'ya göre tavır, “Tüm sanat dalları için geçerli bir terimdir. Bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırması. Bu özellikler renk, biçim ve konu olabileceği gibi ortak bir tavır, program ya da öğreti de olabilir.” (Akt. Tan, 2008: 19).

Hasan Oral Şen klasik tavır ve üslubu “musikîmizin büyük formdaki kar, beste ve yürük semâî ile klasik anlamda şarkı vb. eserlerin rağbet gördüğü melodik zenginliğin ön planda olduğu dönemlerde, usûlden fedakarlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icra tarzı” diyerek tanımlamıştır (Şen, 2003: 97).

Öztuna'ya göre tavır, “Türk musikisinde okuyuş (tegannî) üslûp ve usûlüdür. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavrıları vardır ki, peyrevleri tarafından taklîd edilir. Sâzendeler için de bu terim kullanılır” (Öztuna, 2006: 382).

Alaeddin Yavaşca Özge Zeybek ile yaptığı kişisel görüşmelerde “Üslûp-tavır sanatta şahsiyetin ifadesidir; ses sanatçısında, saz sanatçısında ve toplu icrâ yöneticilerinde olduğu kadar, bestekâr ve bestelerde de üslûbun yeri önemlidir” (Zeybek, 2013: 6) diyerek üslup ve tavrı ifade etmiştir.

Kudsi Sezgin üslubu “genel anlamda makam müziği icra edilirken bilinmesi gereken kaideler”, tavrı da “her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu icra özelliği, söyleyiş tarzı” olarak ifade eder (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 53).

Mevcut tanımlar incelendiğinde, üslubun genele tavrın ise bireyselle gönderme yaptığı anlaşılmaktadır. Tavır her ne kadar bireyseli ifade etse de Müren mezkur konularda da ifade edildiği üzere dönemin piyasa icrası üslubunun en önemli yaratıcılarından biri olduğu için onun tavrının anlaşılması genel üslubun da ortaya koyulmasını sağlayacaktır. Ancak üslup ve tavır sözcüğünün anlaşılmasının yanında konunun anlaşılması için Klasik Türk Müziği'nde üslubun anlaşılması, bir diğer deyişle Klasik Türk Müziği'nde klasik üslubun anlaşılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Klasik sözcüğü, üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmeyen, türünde örnek olan eser, alışılmış ve sanatta kuralcılık manalarına gelmektedir (“Klasik”, t.y.). Sözcük, Fransızca “*classique*” “üst sınıfa ait, seçkin, antik çağ yazarlarına özgü” sözcüğünden alıntılanıp, Latince *classicus* “sınıfsal, birinci sınıf, seçkin” sözcüğünden gelmektedir (“Klasik”, t.y.). “Tarz ve estetik, birlikte, bir grup insanın kendisiyle özdeşleştiği, tanınabilir bir ses (sound) yaratır” (Akt. Öztürk, 2017: 365). Bir diğer

deyişle her klasik üslup da zaman içerisinde kendine ait belli bir ses (sound), icra için kullanılacak kurallar bütünü yaratmıştır.

Birinci alt problemde, verilerin bulgulara dönüştürülmesiyle Klasik Türk Müziği icracılarının muhafazakar rolleri çerçevesinde geleneğin takipçisi olarak sürdürdükleri “klasik üsluplu icra”nın yanı sıra maddi beklentiler ve toplumsal istedikler/beklentiler çerçevesinde özellikle gazino mekanı odaklı gelişerek ortaya çıkan “piyasa icrası üslubu”ndan bahsedilmiştir. Toplumsal değişimler ve dönüşümlerin müziğe yansması sonucu ortaya çıkan bu iki icra üslubunun arasındaki farkların tespit edilebilmesi için ulaşılabilen kayıtlar doğrultusunda çalışmanın birinci alt problemde ifade edilen üslup dönüşümü sürecini en iyi ifade edebileceği düşünülen Zeki Müren’in 1955-1963 yılları arası yaptığı Radyo, 1968 yılı sinema filmi ve 1980 gazino icraları incelenmiştir. Öncelikle, birinci alt problemde de ifade edildiği üzere hem Radyo’nun hem de Müren’in, klasik icra üslubunu ekseriyetle takip ettiği yıllar olan 1955-1963 arası ses kaydı incelenmiş ve bu icranın özellikleri klasik icra üslubunun özellikleri olarak kabul edilerek⁵² 1968 yılı sinema filmi ve 1980 yılı gazino icrasının özellikleri bu icrayla kıyaslanmış, klasik üsluplu icra ile piyasa icrası üslubunun özellikleri ve farkları ortaya koyulmuştur. Bu tahlilin yanı sıra muhafazakar role sahip olan Alaeddin Yavaşca’nın “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” adlı eserin 1960~ yılı Radyo ve 2010 yılı televizyon konseri icralarının tahlili yapılmış ve klasik üsluplu icranın muhafazası bu örneklerle ifade edilmiştir.

Klasik üsluplu icra ile piyasa icrası üslubunun farkları ortaya koyulurken yapılan performans tahlilinde aşağıdaki adımlar takip edilmiştir.

- 1) Eserler içerisinde kullanılan çarpma, vurkaç çarpma, mordan, trıl, grupetto süsleme tekniklerinin tekrar sıklıkları, kullanım biçimleri (vurgu) incelenmiştir.
- 2) Eserler içerisinde kullanılan vibrato süsleme teknikleri, geleneksel icradaki kabul gören biçimi temel alınarak farklı kullanımları incelenmiştir.
- 3) Eserler içerisinde kullanılan glissando teknikleri, geleneksel icradaki kabul gören biçimi temel alınarak farklı kullanımları incelenmiştir.

⁵² Tahlil sonucu klasik üslubun özellikleri olarak ortaya çıkan kaideler, Yahya Kaçar’ın klasik tavra referans olarak kullandığı Alaeddin Yavaşca’nın, tavır özelliklerini ifade ederken ortaya koyduğu özelliklerle uyum göstermektedir. Bkz. Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Müsıkisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı. s. 158-159.

- 4) Eserler içerisinde kullanılan ezgi çeşitlemeleri ve tartım çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniklerinin, eserin aslına uygunluğu, sıklığı incelenmiştir.
- 5) İfade unsurları kullanımlarının kullanım sayısı, sıklığı (art arda olup olmadığı), ses alanı içerisinde ani yükseliş ve düşüşler kullanıp kullanmadığı incelenmiştir.
- 6) Süsleme teknikleri dışındaki vurgular ve hece vurguları incelenmiştir.
- 7) Serbest icra kullanımları incelenmiştir.
- 9) Usul kullanımı ve aksatımları incelenmiştir.

5.2.1. Toplumsal Beğeni Değişimleri Çerçevesinde Zeki Müren “N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok” İcrasının Tahlili

Bu başlık altında mezkur konularda ifade edilen toplumsal değişimlerin müziksel ifadeye “normlara” bir diğer deyişle konu açısından en uygun söylemle bir icracının toplumla buluştuğu noktada ortaya koyduğu davranışı olan “icraya” etkileri icra tahlili ile ortaya koyulmuştur. Farklı icra üslubunun ifade edilebilmesi amacıyla ulaşılabilen “N’ideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok” adlı eserin Zeki Müren tarafından 1955-1963 yıllarında Radyo’da, 1968 yılında film endüstrisinde, 1980 yılında gazinoda gerçekleştirdiği örnek eser icraları asıl nüsha temelinde incelenmiştir. İncelemelerde farklı dönemlere ait icraların bir arada ele alınabilmesi için asıl nüshaya göre oluşturulan, birer satır ve üçer ölçüden oluşan bir yapı tercih edilmiştir. Bu doğrultuda Müren tarafından gerçekleştirilen icralar, icrasında yer verdiği süslemeler, çarpma, mordan, vibrato, glissando, tril vb. ile gerçekleştirilen süslemeler, ezgi çeşitlemeleri, tartım çeşitlemeleri kullanılarak gerçekleştirilen süslemeler, müzikal ifade unsurları ve usûl kullanımı bahsi olmak üzere incelenmiştir. Bu incelemenin devamında ise muhafazakar rolün icra üslubuna yansımaları çerçevesinde Alaeddin Yavaşca’nın “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” icrasının tahlili aynı basamaklar doğrultusunda incelenmiştir.

Çarpma

Bu başlık altında Zeki Müren’in çarpma süsleme tekniği kullanımları incelenmiştir. Müren’in 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında 38 ölçünün 26’sında, 1968 yılı sinema filmi icrasında 28 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 25 ölçüde çarpma süsleme tekniğini kullandığı görülmüştür. Zeki Müren’in, hem 1955-1963, hem 1968, hem de

1980 yılı icralarında çarpma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı anlaşılmaktadır. Müren'in çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

Örnek 1 displays a musical score with four staves. The first staff is marked '55-63 Vib.' and contains the lyrics 'AH BİR YA NIM'. The second staff is marked '7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss.' and contains the lyrics 'AH BİR YA NIM'. The third staff is marked '7 1980 Serbest.....' and contains the lyrics 'AH BİR YA NIM'. The fourth staff is marked '7 K.N.' and contains the lyrics 'AH BİR YA NIM'. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and vibratos, and is divided into two systems by a vertical line.

Örnek 1

Örnek 2 displays a musical score with four staves. The first staff is marked '55-63 Vib.' and contains the lyrics 'LÂ'. The second staff is marked '22 1968 Vib.' and contains the lyrics 'LÂ'. The third staff is marked '22 1980 S. T. Vib.' and contains the lyrics 'LÂ'. The fourth staff is marked '22 K.N.' and contains the lyrics 'LÂ'. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and vibratos, and is divided into two systems by a vertical line.

Örnek 2



Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda; Zeki Müren'in tüm icralarında, tüm tartım çeşitlerinde ezgileri ve motifleri çeşitlendirmek amacıyla çarpma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Yıllara ve icraları gerçekleştirdiği mekanlara göre çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları Radyo icrasında çarpma süsleme tekniğini kullanırken, tekniği herhangi bir vurgu yapmadan, eserin beste yapısını bozmadan kullandığı söylenebilir. Bu noktadan hareketle, Zeki Müren'in mezkur başlıklarda ifade edildiği üzere klasik üslubu takip ettiği yıllar olarak ifade edilebilecek 1955-1963 yılları ve klasik üsluplu icranın hüküm sürdüğü Radyo icrasındaki çarpma süsleme tekniği uygulamalarından, bu kullanımın klasik üsluplu icrada “vurgusuz” kullanılması gerekliliğinin ön plana çıktığı söz konusu edilebilir. 1968 yılı sinema filmi icrası değerlendirildiğinde de Müren'in çarpma süsleme tekniğini klasik üsluplu icra geleneğine uyarak icra ettiği görülmektedir. 1980 yılı gazino icrasına gelindiğinde ise Müren'in çarpma süsleme tekniğini ekseriyetle klasik üslubun dışında, bol vurgulu icra ettiği görülmektedir. Müren, çarpma süsleme tekniğini tril, glissando gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda icra etmesinin yanı sıra “gırtlığıyla” sert vurgular yaptığı görülmektedir. Müren'in 1980 yılı gazino icrasında çarpma süsleme tekniği kullanımının klasik üslubun dışında olduğu görülmektedir.

Mordan

Bu başlık altında Zeki Müren'in mordan süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında 4 ölçüde mordan süsleme tekniği kullanırken bu kullanımların hepsini alt mordan ve 1968 yılı icrasında 2 ölçüde mordan

kullanırken bu kullanımların hepsini alt mordan, 1980 yılı icrasında 8 ölçüde mordan süsleme tekniği kullanırken bu kullanımların 6'sını alt mordan 2'sini üst mordan türleri şeklinde kullandığı görülmektedir. Müren'in mordan süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

55-63 Vib.

7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss.

7 1980 Serbest.....

7 K.N.

AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 1

55-63 Vib.

31 1968 Y. T. Vib. S. T. Vib.

31 1980 S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. 3 Y. Gliss.

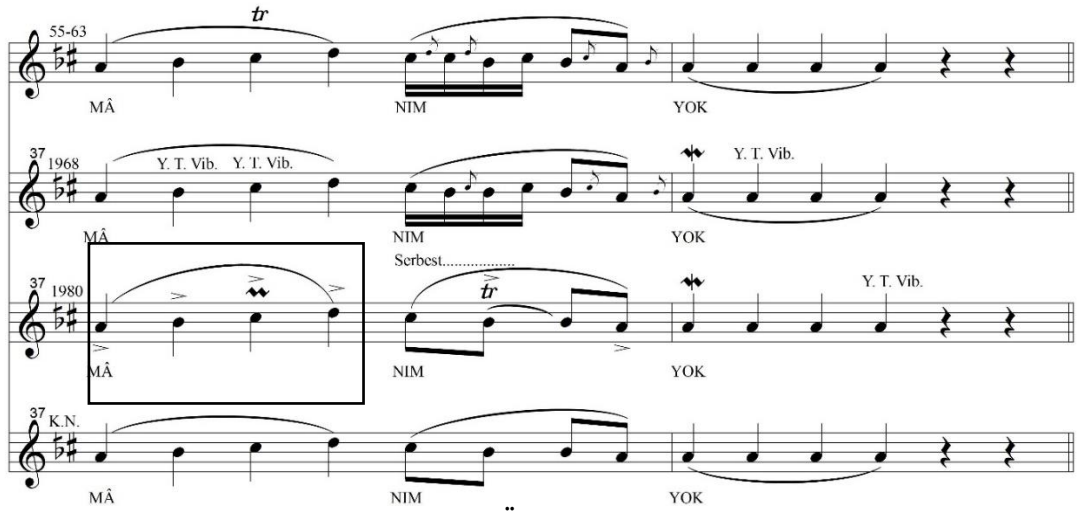
31 K.N.

Mİ RİM TE RE LÂ LI AH BİR YA NİM

Mİ RİM YE LE LÂ LI AH BİR YA NİM

ÖM RÜM YE LE LÂ LI AH BİR YA NİM

Örnek 2



Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren, hem 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında, hem 1968 yılı sinema filmi icrasında hem de 1980 yılı gazino icrasında mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. Müren'in 1955 yılı Radyo icrası incelendiğinde, mordan süsleme tekniğini ikilik notalardaki uzun seslerde kalış hissini arttırmak için vurgusuz ve kısmen de vibrato icralarından önce kullandığı söz konusu edilebilir. 1955-1963 yılları ve klasik üsluplu icraların yapıldığı Radyo'daki icrasından anlaşılmaktadır ki; bu kullanımın da çarpma süsleme tekniği gibi klasik üsluplu icrada "vurgusuz" olarak kullanımı önem arz etmektedir. Ancak 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde her ne kadar mordan süsleme tekniğini vurgusuz olarak kullansa da 33. ölçüde yaptığı vurgulu icraların sonunda vurguyu pekiştirmek için kullandığı da görülmektedir. Bir diğer deyişle mordan süsleme tekniğini kullanım şekli gibi eserin içerisinde kullandığı bölümlerin de üslubun oluşumunda bir etken olduğu ifade edilebilir. Bu kullanımla klasik üsluplu icradan uzaklaştığı görülmektedir. 1980 yılı gazino icrası incelendiğinde ise vurgularla yaptığı çarpma süsleme tekniği kullanımlarının sonunda pekiştirici bir unsur olarak kullanımının yanı sıra vurgularla oluşturduğu nağmelerle birlikte mordan kullanımı da Müren'i klasik üsluplu icradan uzaklaştıran bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir.

Vibrato

Bu başlık altında Zeki Müren'in vibrato süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında 38 ölçünün 17'sinde, 1968 yılı sinema filmi icrasında 28 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 20 ölçüde vibrato süsleme

tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Zeki Müren'in, hem 1955-1963, hem 1968, hem de 1980 yılı icralarında vibrato süsleme tekniklerini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Müren'in vibrato süsleme tekniklerini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

55-63
Vib. Gliss.
NA
Y. T. Vib.
1968
Gliss. Gliss.
NA
S. T. Vib.
1980
Y. Gliss. Y. Gliss.
NA
K.N.
NA

NIM
YOK

Örnek 1

55-63
Vib.
MÂ
1968
Vib. S. T. Vib.
MÂ
1980
S. T. Vib. S. T. Vib.
MÂ
K.N.
MÂ

NIM
YOK

Örnek 2

55-63 Gliss. Gliss. 3 Vib. Vib. tr

34 1968 Gliss. Gliss. Y. T. Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. tr

34 1980 Y. Gliss. Y. Gliss. Y. Gliss. Y. T. Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. tr

34 K.N.

CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren tüm örnek icralarında, pek çok birlik ve ikilik değerdeki perdede vibrato süsleme tekniğini sıklıkla kullanmaktadır. Ancak yıllara göre vibrato süsleme tekniğini kullanış biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği görülen 1955-1963 yılları Radyo icrasında vibrato süsleme tekniğini icra ederken, tekniği herhangi bir değişiklik yapmadan çok veya az sıklıkta olmayan titreşimlerle kullanılan bilinen şekli ile kullandığı görülmektedir. Müren'in bu kullanımlarıyla klasik icra geleneğini icrasında takip ettiği ifade edilebilir. Bu kullanımdan, klasik üsluplu icradaki vibrato kullanımının bilinen haliyle kullanılması gerekliliği anlaşılmaktadır denilebilir. Ancak 1968 yılı icrası incelendiğinde ise Müren'in örneklerde de görüldüğü üzere hem bilinen vibrato hem sık titreşimli vibrato hem de yavaş titreşimli vibratolar kullandığı söz konusu edilebilir. Vibrato süsleme tekniğini, tril, glissando, çarpma gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda kullanarak klasik üslupta arzu edilen süsleme miktarının üzerinde bir kullanım gösterdiği görülmektedir. Müren örneklerde de görüldüğü üzere vibrato çeşitlemelerini bazı ölçülerde bir çeşitten yana kullanırken bazı ölçülerde ise farklı vibrato çeşitlerini bir arada kullandığı görülmektedir. Vibrato çeşitleri arasındaki kullanım sıklığı ise birbirleriyle paralellik göstermektedir denilebilir. Müren'in 1968 yılı sinema filmi icrasında vibrato süsleme tekniği kullanımında vibratonun yanında sık titreşimli ve yavaş titreşimli vibratoyu da sıklıkla kullandığı görülmektedir. 1968 yılı icrasındaki vibrato kullanımlarıyla Müren'in piyasa üsluplu icra özelliklerini ön plana çıkardığı ifade edilebilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in vibrato süsleme tekniğini ekseriyetle klasik üslubun dışında sık titreşimli ve yavaş titreşimli

olarak icra ettiği görülmektedir. Müren'in 1980 yılı gazino icrasında sadece iki ölçüde bilinen vibratoya yer verirken, eserin genelinde yavaş titreşimli ve sık titreşimli vibratoları tercih ettiği anlaşılmaktadır. Müren'in, vibrato süsleme tekniğini tril, glissando gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda, gelenekselleşmiş kullanımdan fazla icra ettiği görülmektedir. Müren'in 1980 yılı icrasında vibrato süsleme tekniğini genelde klasik üslubun dışında kullandığı görülmektedir.

Vurkaç Çarpma

Bu başlık altında Zeki Müren'in vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanım biçimi incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılları arasındaki Radyo, 1968 sinema filmi ve 1980 yılı gazino icralarında, bu süsleme tekniğine eser üzerinde az yer verdiği görülmektedir. Müren'in vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

The image displays a musical score example with four staves, each representing a different performance context. The first staff is labeled '55-63' and 'Gliss.', with the lyrics 'AH' and 'KUR BÂ NIN O LAM'. The second staff is labeled '13 1968' and 'S. T. Vib.', with the lyrics 'YÂR' and 'HAY RÂ NIN O LAM'. The third staff is labeled '13 1980' and 'S. T. Vib. tr', with the lyrics 'YÂR' and 'HAY RA NIN O LAM'. The fourth staff is labeled '13 K.N.' and 'Y. Gliss. Y. Gliss.', with the lyrics 'YÂR' and 'KUR BÂ NIN O LAM'. The score includes various musical notations such as glissandos, trills, and vibratos, as well as performance markings like 'tr' and 'Y. Gliss.'.

Örnek 1

55-63
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1968 S. T. Vib.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1980 Serbest.....
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 K.N.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

Örnek 2

55-63
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 1968 S. T. Vib.
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 1980 S. T. Vib.
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 K.N.
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren tüm örnek icralarında, vurkaç çarpma süsleme tekniğini diğer süsleme tekniklerine nazaran daha az oranda kullandığı söylenebilir. Yıllara göre vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında ise klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında vurkaç çarpma süsleme tekniğini çok az icra ettiği, bu icra esnasında da tekniği klasik üsluba uygun olarak herhangi bir vurgu yapmadan kullandığı görülmektedir. Bu kullanımdan anlaşıldığı üzere klasik üslupta vurkaç çarpma kullanımının çarpma ve mordan süsleme tekniğinde olduğu gibi vurgusuz bir şekilde icra edilmesi gerekliliğinin ortaya çıktığından söz edilebilir. Benzer şekilde 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde de Müren'in vurkaç çarpma süsleme tekniğini klasik üslubun dışına çıkmadan kullandığı görülmektedir. 1968 yılı sinema filmi icrasındaki vurkaç çarpma kullanımları Müren'in, Radyo'daki klasik üsluplu

icralarıyla örtüşmektedir denilebilir. Bir diğer deyişle vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımında hala klasik izlerin ön planda olduğu ifade edilebilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımında klasik üslubun dışında, "gırtlakıyla" yaptığı art arda, sert, bol vurgulu bir icranın varlığı görülmektedir. Ayrıca Müren, bu vurgulu vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımlarının önünde ve ardındaki sesler üzerinde de vurgu yaparak, mezkur başlıkta ifade edildiği üzere mordan kullanımlarıyla bu icraları sonlandırıp vurgular üzerine oluşturduğu nağmeler yaratarak, klasik icra üslubunun dışında bir kullanıma yer verdiği ifade edilebilir. Müren'in 1980 yılı icrasında vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımının ekseriyetle klasik üslubun dışında olduğu görülmektedir.

Glissando

Bu başlık altında Zeki Müren'in glissando süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılı Radyo icrasında 38 ölçünün 5'inde, 1968 yılı sinema filmi icrasında 5 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 11 ölçüde glissando süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Zeki Müren'in, hem 1955-1963, hem 1968, hem de 1980 yılı icralarında glissando süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Müren'in glissando süsleme tekniğini kullandığı biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

55-63 Vib. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1968 S. T. Vib. Y. Gliss. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1980 Serbest..... AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

K.N. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 1

55-63
YÂR DOST DOST

16 1968
YÂR DOST DOST

16 1980
YÂR DOST DOST

16 K.N.
YÂR DOST DOST

Örnek 2

55-63
CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

34 1968
CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

34 1980
CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

34 K.N.
CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki; Zeki Müren tüm örnek icralarında, glissando süsleme tekniğini kullanmaktadır. Ancak yıllara göre glissando süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında glissando süsleme tekniğini icra ederken, tekniği bilinen glissando şeklinde kullandığı görülmektedir. Müren'in klasik üslubu takip ettiği dönem olan 1955-1963 yılı Radyo icrasındaki glissando kullanımlarından, glissando süsleme tekniğinin klasik üsluptaki kullanım şeklinin çıkarımını yapmak mümkündür denilebilir. Bu kullanıma göre glissando süsleme tekniği icrası uygulanırken perdeler arasındaki geçiş süresi uzun olmadan ve perdelerin aslı bozulmadan icra edildiği anlaşılmaktadır. 1968 yılı icrası incelendiğinde ise klasik üsluplu icradaki glissando kullanımlarının yanı sıra icrasına yoğun glissandolar

eklediği de görülmektedir. Yoğun glissando kullanımlarının icra ederken, bu glissandoların süresini uzattığı görülmektedir. Glissando süsleme tekniğini, tril, vibrato, çarpma gibi süsleme teknikleri ile birlikte birçok noktada yoğun glissando olarak kullandığı ifade edilebilir. Müren'in 1968 yılı icrasında normal glissando ve yoğun glissando kullanımlarının kullanım sayılarının birbiriyle paralellik gösterdiği ifade edilebilir. Müren 1968 yılı sinema filmi icrasındaki hem glissando hem de yoğun glissando kullanımlarıyla klasik icra üslubunun ve piyasa icrası üslubunun uygulamalarını bir arada sunmuştur denilebilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in glissando süsleme tekniğini ekseriyetle klasik üslubun dışında "yoğun glissando" olarak icra ettiği görülmektedir. Müren, glissando süsleme tekniğini tril, vibrato gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda, gelenekselleşmiş kullanımdan fazla kullandığı söylenebilir. Müren'in 1980 yılı icrasında glissando süsleme tekniği kullanımının ekseriyetle klasik üslubun dışında olduğu görülmektedir.

Tril

Bu başlık altında Zeki Müren'in tril süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılı Radyo icrasında 38 ölçünün 7'sinde, 1968 yılı sinema filmi icrasında 6 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 6 ölçüde tril süsleme tekniğini kullandığı anlaşılmaktadır. Zeki Müren'in, hem 1955-1963, hem 1968, hem de 1980 yılı icralarında tril süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Müren'in tril süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

The image displays a musical score example labeled 'Örnek 1'. It consists of four staves, each representing a different performance period: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Klasik Nüfus). The staves are written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics 'MÂ', 'NİM', and 'YOK' are written below the notes. The score illustrates the use of trill (tr) and vibrato (Vib.) techniques. In the 1955-63 staff, there are vibrato markings over the notes. In the 1968 staff, there are trill markings over the notes. In the 1980 staff, there are trill markings over the notes, and a 'Y.Gl. 3 Yl. Gliss.' marking is present. In the K.N. staff, there are trill markings over the notes. The score is divided into two measures by a vertical line, with the first measure containing the lyrics 'MÂ' and 'NİM', and the second measure containing the lyrics 'YOK'.

Örnek 1

1968 yılı icrasındaki tril süsleme tekniği kullanımlarına benzer bir şekilde 1980 yılı icrasına gelindiğinde de Müren'in tril süsleme tekniğini klasik üslubun dışında sert vurgularla icra ettiği görülmektedir. Müren'in 1980 yılı icrasında tril süsleme tekniği kullanımının tamamen klasik tavrın dışında kullandığı söz konusu edilebilir.

Grupetto

Bu başlık altında Zeki Müren'in grupetto süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılı Radyo icrasında 38 ölçünün 1'inde, 1968 yılı sinema filmi icrasında 1 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 2 ölçüde grupetto süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Müren'in grupetto süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

55-63
MÂ
10 1968
MÂ
10 1980
MÂ
10 K.N.
MÂ

MÂ
MÂ
MÂ
MÂ

NİM
NİM
NİM
NİM

YOK
YOK
YOK
YOK

Vib.
Vib.
Vib.
Vib.

tr
tr
tr
tr

S. T. Vib.
S. T. Vib.
S. T. Vib.
S. T. Vib.

Y. Gliss.
Y. Gliss.
Y. Gliss.
Y. Gliss.

3
3
3
3

Örnek 1

55-63
CA
34 1968
CA
34 1980
CA
34 K.N.
CA

SA
SA
SA
SA

LI
LI
LI
LI

NIR
NIR
NIR
NIR

SER
SER
SER
SER

Vİ
Vİ
Vİ
Vİ

HI
HI
HI
HI

RÂ
RÂ
RÂ
RÂ

MÂ
MÂ
MÂ
MÂ

Vib.
Vib.
Vib.
Vib.

tr
tr
tr
tr

S. T. Vib.
S. T. Vib.
S. T. Vib.
S. T. Vib.

Y. Gliss.
Y. Gliss.
Y. Gliss.
Y. Gliss.

3
3
3
3

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren tüm örnek icralarında, grupetto süsleme tekniğini kullanmıştır. Yıllara göre grupetto süsleme tekniğini kullanış biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği görülen 1955-1963 yıllarında grupetto süsleme tekniğini icra ederken, tekniği çarpma, mordan, vurkaç çarpma, tril gibi herhangi bir vurgu yapmadan kullandığı görülmektedir. Müren'in bu kullanımından grupetto süsleme tekniğinin klasik üsluplu icrada vurgusuz bir şekilde icra edilmesi gerekliliği anlaşılmaktadır denilebilir. 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde de klasik üsluptaki kullanımla örtüştüğü görülmektedir. Ancak 1980 yılı gazino icrasının 36. Ölçüsündeki grupetto kullanımı sırasında Müren'in vurgu kullanımlarına başvurduğu görülmektedir. Müren'in bu kullanımıyla klasik üsluplu icradan uzaklaştığı ifade edilebilir.

Ezgi Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

Bu başlık altında Zeki Müren'in ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme kullanımları incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılları arası Radyo icrasında 38 ölçünün 8'inde, 1968 yılı icrasında 10 ölçüde, 1980 yılı icrasında 19 ölçüde ezgi çeşitlemeleri kullanarak süslemeler yaptığı görülmektedir. Müren'in ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme tekniği kullanış biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

The image displays a musical score example with four staves, each representing a different recording of the same piece. The lyrics 'YÂR' and 'DOST' are written below the notes. The staves are labeled with years: 55-63, 16 1968, 16 1980, and 16 K.N. The music features various ornaments like trills (tr), vibrato (Vib.), and glissandos (Gliss.).

Örnek 1

55-63 Vib. Gliss. Vib. Vib. NA NIM YOK

1968 Y. T. Vib. Gliss. Gliss. Y. T. Vib. Y. T. Vib. YOK

1980 S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. Y. Gliss. Y. Gliss. YOK

K.N. NA NIM YOK

Örnek 2

55-63 Vib. Mİ RİM TE RE LÂ Lİ AH BİR YA NİM

1968 Y. T. Vib. S. T. Vib. Mİ RİM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM

1980 S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. Y. Gliss. Mİ RİM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM

K.N. ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren'in tüm örnek icralarında, ezgileri ve motifleri çeşitlendirmek amacıyla ezgi çeşitlemeleriyle süslemeler yaptığı söz konusu edilebilir. Ancak yıllara göre ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerin kullanım biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları Radyo icrasında bu kullanımlarında perde değişikliklerine çok az giderken, tartım değişikliklerinde ise yine klasik üsluba uygun şekilde eserin aslına zarar vermeyen küçük değişimlere gittiği görülmektedir. Müren'in klasik üslubu takip ettiği yıllar olan 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasından, ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süslemelerde eserin aslına sadık kalınarak ve perde değişikliklerine az miktarda gidilerek yapılması gerekliliğinden söz edilebilir. 1968 yılı icrasında ezgi çeşitlemeleriyle süslemeler yaparken, perde değişikliklerinde ekseriyetle yine eserin aslına uygun çeşitlemeler yaptığı görülmektedir. Bu kullanım

Müren'in hem klasik üslup hem de piyasa icrası üslubu unsurlarını birlikte kullandığı şeklinde yorumlanabilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerin ekseriyetle klasik üslubun dışında hem tartımlarda hem de perdelerde değişiklikler yaparak kullandığı görülmektedir. Ayrıca Müren'in, ezgi çeşitlemeleriyle oluşturduğu süsleme tekniklerindeki üçleme tartımlarında glissando süsleme tekniğini art arda kullanarak piyasa icrası üslubunda bulunan kullanımları meydana getirdiği ifade edilebilir. Müren, ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri, tril, vibrato gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda, gelenekselleşmiş kullanımdan fazla icra ederek eserin aslından uzaklaştığı görülmektedir. Müren'in 1980 yılı icrasında ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme kullanımlarının klasik üslubun dışında olduğu ve Müren'in bu icrayla eserin aslından uzaklaştığı ifade edilebilir.

Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

Bu başlık altında Zeki Müren'in tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme tekniği kullanımları incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında 38 ölçünün 8'inde, 1968 yılı sinema filmi icrasında 8 ölçüde, 1980 yılı icrasında 8 ölçüde tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelere yer verdiği ifade edilebilir. Müren'in ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri kullanım biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

The image displays musical notation examples for Zeki Müren's ornamentation techniques. It consists of a 4x3 grid of musical staves. The first column shows the original melody with 'L.Â' (Lento/Adagio) marking. The second and third columns show the melody with different ornamentation techniques: 'Vib.' (Vibrato), 'tr' (trill), and 'S. T. Vib.' (Sustained Tremolo). The fourth column shows the melody with 'Vib.' marking. The examples are labeled with measure numbers: 55-63, 22 1968, 22 1980, and 22 K.N. A central box highlights the middle two columns.

Örnek 1

55-63 Vib. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 1980 Serbest. tr. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 K.N. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 2

55-63 Gliss. AH AH KUR BÂ NIN O LAM

13 1968 S. T. Vib. YÂR YÂR HAY RÂ NIN O LAM

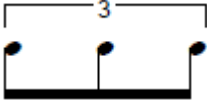
13 1980 S. T. Vib. tr. Y. Gliss. Y. Gliss. 3 YÂR YÂR HAY RA NIN O LAM

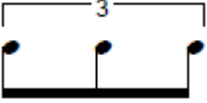
13 K.N. YÂR YÂR KUR BÂ NIN O LAM

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren tüm örnek icralarında, tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeler kullanmıştır. Ancak yıllara göre tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri kullanım biçimine bakıldığında; Klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları arasındaki tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri icra ederken, tartımları eserin aslında tahribat yaratmadan çeşitlendirdiği görülmektedir. Müren'in klasik üslubu takip ettiği dönem olan 1955-1963 yılları Radyo icrasından, tartım çeşitlemeleriyle yaptığı süsleme kullanımlarının eserin asıl tartımlarından ve eserin aslını bozmadan yapılması gerekliliğinin ortaya çıktığı ifade edilebilir. 1968 yılı icrasında da tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri kullanırken, klasik üslupla örtüşecek şekilde icralar gerçekleştirdiğinden söz edilebilir. Bu durumun, Müren'in 1968 yılı icrasında piyasa üsluplu icrayı oluşturan dinamikler arasında tartım çeşitlemeleriyle

yaptığı süslemelerin etkisinin olmadığını göstermektedir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme tekniklerini ekseriyetle eserin asıl tartımlarından uzaklaşarak kullandığı görülmektedir. Müren, tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri çarpma, glissando gibi süsleme teknikleri ile birlikte art arda, kullanmış aynı zamanda da vurgularla bu kullanımlarını klasik icra üslubundan uzaklaştırmıştır denilebilir. Müren'in 1980 yılı icrasında tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme kullanımlarının klasik üslubun dışında olduğu ve Müren'in bu icrayla eserin aslından uzaklaştığı görülmektedir. Müren tartım çeşitlemeleriyle piyasa üsluplu icrada sıkça kullandığı yoğun glissandoları uygulayabileceği tartımlar oluşturmuştur denilebilir. Bu kullanımlarla da eserin aslından uzaklaştığı görülmektedir Müren'in tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerin daha açık anlaşılması için aşağıda verilen çizelgelerde tartımlar ve çeşitlemeleri listeler halinde sunulmuştur.

Asıl Tartım	Dönüştüğü Tartım	Dönüşme Sıklığı
		1
		5
		1
		2
		2
		3
		1
		1

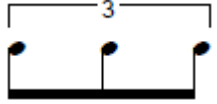
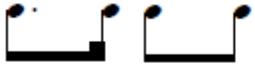
		1
		2
		1
		1

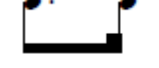
Çizelge 5.3. 1955-1963 Yılları Arası Radyo İcrası Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar

Asıl Tartım	Dönüştüğü Tartım	Dönüşme Sıklığı
		3
		1
		1
		2
		3
		1
		2
		1
		1

		3
		1
		4
		2

Çizelge 5.4. 1968 Yılı İcrası Tartım Çeşitlmeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar

Asıl Tartım	Dönüştüğü Tartım	Dönüşme Sıklığı
		1
		1
		1
		4
		5
		2
		3
		1
		1

		2
		1
		3
		5
		2
		3
		1
		3

Çizelge 5.5. 1980 Yılı İcrası Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemelerde Asıl Tartımlar ve Süsleme Olarak Kullandığı Tartımlar

Çizelgeler incelendiğinde anlaşılmaktadır ki; Müren, 1955-1963 yılı icrasında 20 tartımda, 1968 yılı icrasında 23 tartımda, 1980 yılı icrasında 39 tartımda değişikliğe gitmiştir. Zeki Müren'in, hem 1955-1963 hem 1968 hem de 1980 yılı icralarında tartım değişikliklerini kullandığı görülmektedir.

1955-1963 ve 1968 yılı icralarında Müren'in yaptığı tartım değişikliklerine rağmen eserin aslına sadık kaldığı ifade edilebilir. Ancak 1980 yılı icrası incelendiğinde ise Müren, diğer kayıtlara göre yaklaşık olarak iki katı oranında tartımda değişiklikler uygulamış ve eserin bazı bölümlerinde bu kullanımlarla eserin aslının dışına çıkmıştır denilebilir. Müren'in bu kullanımlarını çok fazla uygulamasının bir diğer sebebi de serbest icra kullanımları başlığında incelenen 1980 icrasındaki kullanımlar olarak ifade edilebilir.

İfade Unsurları Kullanımları

Bu başlık altında Zeki Müren'in ifade unsurları kullanımları incelenmiştir. Müren'in 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında 38 ölçünün 9'unda, 1968 yılı sinema filmi icrasında 25 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 31 ölçüde ifade unsurları kullanımını rastlanmıştır. Zeki Müren'in, hem 1955-1963 hem 1968 hem de 1980 yılı icralarında kullandığı görülmektedir. Müren'in ifade unsurlarını kullanım biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time, illustrating different vibrato and glissando techniques used by Zeki Müren. The staves are labeled with years and specific techniques:

- Staff 1 (1955-63):** Shows a vibrato (Vib.) and glissando (Gliss.) technique. The notation includes a box highlighting a specific section. Labels below the staff are NA, NIM, and YOK.
- Staff 2 (1968):** Shows a Y. T. Vib. (Y. T. Vibrato) and Gliss. (Glissando) technique. Labels below the staff are NA, NIM, and YOK.
- Staff 3 (1980):** Shows a Serbest (S. T. Vib.) (S. T. Vibrato) and Y. Gliss. (Y. Glissando) technique. Labels below the staff are NA, NIM, and YOK. A forte (f) dynamic marking is present.
- Staff 4 (K.N.):** Shows a K.N. (K.N.) technique. Labels below the staff are NA, NIM, and YOK.

Örnek 1

55-63 Vib. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1968 S. T. Vib. Y. Gliss. S. Vib. tr AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1980 Serbest..... mf AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ f....

K.N. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 2

55-63 Gliss. AII AII HAY RÂ NIN O LAM

1968 S. T. Vib. YÂR YÂR HAY RÂ NIN O LAM

1980 S. T. Vib. tr Y. Gliss. Y. Gliss. 3 YÂR YÂR HAY RA NIN O LAM p f....

K.N. YÂR YÂR KUR BÂ NIN O LAM

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren tüm örnek icralarında, ifade unsurlarından faydalanmıştır. Ancak yıllara göre bu unsurları kullanım biçimine bakıldığında; klasik üslubu takip ettiği, 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında ifade unsurları kullanımlarını az sayıda uyguladığı görülmektedir. Müren, icrasında kreşendo ve dekreşendo uygularken kısa aralıklı kullanımlardan kaçınmış, bu kullanımları en az bir ölçü sürecek şekilde dengeli bir biçimde kullanmıştır. Hızlı yükseliş ve düşüşler yerine ses seviyesi hareketlerini dar bir alan içerisinde uygulayarak icrada ani değişikliklere mahal vermemiştir. Müren'in klasik

icrayı takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları arası Radyo icrasından, ifade unsurları kullanımlarının klasik üsluplu icrada az, kısa aralıklar gelişmeyen ve dar bir ses skalası içerisinde yapılması ve ani geçişlerin bulunmadığı bir şekilde ortaya çıkmakta olduğu söz konusu edilebilir. 1968 yılı sinema filmi icrasındaki ifade unsurları kullanımlarına bakıldığında ise, bu kullanımları çok sayıda olmak üzere eserin genelinde uyguladığı görölmektedir. Özellikle sekvens icralarında ifade unsurlarını sıklıkla kullanmış, bu kullanımlarını da glissando süsleme tekniği ile desteklemiştir. Bu kullanımıyla klasik üsluptaki az ifade unsuru gerekliliğinden uzaklaştığından söz edilebilir. Kreşendo ve dekresendo kullanım sıklıklarının örneklerde de görüldüğü üzere bazı noktalarda iki sıralı perde arasına kadar çıkarmış, bu kullanımlarıyla da kısa aralıklarla gelişmemesi gerekliliğini uygulamamıştır denilebilir. Bu kullanımlar, Müren'in icrasında klasik üslubun ifade unsurları kullanımı bakımından yok olmaya başlaması ve piyasa üslubunun hakim olmaya başlaması olarak değerlendirilebilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in yaklaşık olarak eserin her ölçüsünde ifade unsurları kullandığı görölmektedir. Bu kullanımları da ölçü içlerinde art arda sıralanan pesten tize iki nota arasında dahi kreşendo ve dekresendo şeklinde yaptığı görölmektedir. Müren, ifade unsurları kullanımlarını yaparken bu kullanımları birçok noktada glissando süsleme tekniği ve vurgu ile pekiştirdiğı ifade edilebilir. Müren, bu kullanımlarıyla hem az hem de seyrek sıklıkla icra özelliğine uymamıştır denilebilir. Bu durumun yanı sıra Müren'in icrasında, forte nüanslardan piyano nüanslara ani geçişler ve dekresendo ile kreşendo icralarında geniş bir ses yüksekliğı skalası tercih ettiğı görölmektedir. Bu kullanımla da ifade unsurlarının dar bir ses skalası içerisinde icra edilmesi gerekliliğini hiçe saydığı ifade edilebilir. Müren'in 1980 yılı icrasındaki ifade unsurları kullanım özellikleriyle klasik üsluplu icradan uzaklaştığı anlaşılmaktadır.

Müzikal İfade Unsurları

Bu başlık altında Zeki Müren'in virgül (kısa duraklama) ve puandorg kullanımları incelenmiştir. Müren, 1955-1963 yılı Radyo icrasında herhangi bir virgül ve puandorg kullanmazken 1968 yılı sinema filmi icrasında 1 defa virgül (kısa duraklama), 1980 yılı icrasında 4 defa virgül, 2 defa puandorg kullanımında bulunmuştur. Müren'in bu kullanımları aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

55-63 AH Nİ DE YİM SAH NI ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1968 S. T. Vib. AH Nİ DE YİM SAH NI ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1980 Serbest..... AH Nİ DE YİM SAH NI ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

K.N. AH Nİ DE YİM SAH NI ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

Örnek 1

55-63 Vib. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ

1968 S. T. Vib. Y. Gliss. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ

1980 Serbest..... AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ

K.N. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren 1955-1963 yılı icrasında herhangi bir virgül veya puandorg kullanımında bulunmamıştır. 1968 icrasında ise sadece bir ölçüde virgül kullanmıştır. Bu kullanımı klasik üslup içerisinde eserin aslına tahribatta bulunmadığı için kabul edilebilir olarak ifade edilebilir. Ancak 1980 yılı icrası incelendiğinde ise Müren'in 2 ölçüde puandorg kullandığı görülmektedir. Her ne kadar ilk ölçüde serbest icra uygulamasıyla birlikte kullandığı puandorg uygulamasının klasik üsluplu icralarda örneklerine rastlansa da 7. ölçüde yine serbest icra ile birlikte kullandığı puandorg uygulamasının eserin aslında ve usûl kullanımında tahribata yol açtığı ifade edilebilir. Müren bu kullanımlarıyla klasik üslupta önemli bir unsur olan usûl takibine riayet etmemiş, piyasa icrası üslubunun izlerini icrasında göstermiştir denilebilir. Müren'in 1980 yılı icrasındaki bu

kullanımlarıyla klasik üsluptan uzaklaşarak, piyasa icrası üslubu kullanımlarına eserinde yer verdiği görülmektedir.

Vurgu

Bu başlık altında Zeki Müren'in vurgu kullanımları incelenmiştir. Müren, 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında vurgu kullanmazken, 1968 yılı icrasında 11 ölçüde, 1980 yılı icrasında 29 ölçüde vurgu kullandığı anlaşılmaktadır. Müren'in vurgu kullanış biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

55-63 Vib. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 1968 T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. S. T. Vib. tr Vib. Gliss. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 1980 Serbest..... Gliss. Gliss. Y. Gliss. S. T. Vib. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 K.N. AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 1

55-63 Vib. MÂ MÂ NİM YOK

10 1968 Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. tr Vib. Vib. MÂ MÂ NİM YOK

10 1980 S. T. Vib. S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. tr S. T. Vib. S. T. Vib. MÂ MÂ NİM YOK

10 K.N. MÂ MÂ NİM YOK

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında herhangi bir vurgu kullanmazken, 1968 ve 1980 yılı icralarında sıklıkla vurgu kullanmıştır. Her ne kadar klasik üsluplu icra içerisinde

vurgu kullanımları bir renk unsuru olarak yer alsa da klasik üslubu takip ettiği görülen 1955-1963 yıllarında vurgu kullanmadığı ve Müren'in bu uygulamasından sık vurgu kullanımlarının klasik üsluplu icrada yeri olmadığı ifade edilebilir. Ancak, 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde, vurgu kullanımlarını eserin genelinde uyguladığı görülmektedir. Vurgu kullandığı noktalara bakıldığında, özellikle glissandoların sonlandığı perdelerde, tril kullanımlarıyla birlikte ve çıkıcı seyirlerin tamamlandığı notalarda sıkça vurgu kullandığı görülmektedir. Müren, vurguları hem çok sık kullanmış hem de bu vurguları glissando yaptığı bölümler, tril icraları ve çıkıcı seyrin sonlandığında yerlerde kullanarak diğer piyasa icrası üslubu unsurlarıyla birleştirmiştir denilebilir. 1980 yılı gazino icrasına gelindiğinde ise Müren'in yaklaşık olarak eserin her ölçüsünde vurgu kullandığı görülmektedir. Glissandoların, trillerin, çıkıcı seyirlerin tamamlandığı noktaların sonunda vurgu kullanmasının yanı sıra Müren, çarpma ve vurkaç çarpma süsleme tekniklerinin yer aldığı kısımlarda vurgu kullanarak tamamen klasik üslubun dışına çıkmış, piyasa icrası üsluplu bir icra ortaya koymuştur denilebilir. Müren'in 1980 yılı gazino icrası incelendiğinde, icranın tamamen klasik üslubun dışında olduğu ifade edilebilir.

Hece Vurguları

Bu başlık altında Zeki Müren'in hece vurgu kullanımları incelenmiştir. Müren, 1955-1963 yılları arası Radyo icrasında hecelerde vurgu yapmazken, 1968 yılı sinema filmi icrasında 5 ölçüde, 1980 yılı gazino icrasında 5 ölçüde güftelerde vurgu kullandığı tespit edilmiştir. Müren'in hece vurgularını kullanım biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

The image displays a musical score example with four staves, each representing a different performance version of a song. The lyrics are written below the notes. The first staff is labeled '55-63 Vib.' and shows a melodic line with vibrato. The second staff is labeled '7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss.' and includes a box highlighting a specific section. The third staff is labeled '7 1980 Serbest.....' and also includes a box. The fourth staff is labeled '7 K.N.' and shows a different melodic interpretation. The lyrics are: 'AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ'. The score includes various musical notations such as vibrato (Vib.), glissando (Gliss.), trill (tr), and slurs.

Örnek 1

55-63
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

191968
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

191980
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

19K.N.
HAY RÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

Örnek 2

55-63
AH AH KUR BÂ NIN O LAM

131968
YÂR YÂR HAY RÂ NIN O LAM

131980
YÂR YÂR HAY RÂ NIN O LAM

13K.N.
YÂR YÂR KUR BÂ NIN O LAM

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 yılları arası Radyo icrasında güftelerde herhangi bir vurgu kullanmazken, 1968 ve 1980 yılı icralarında özellikle “r” harfi ile biten hecelerde vurgu kullanmıştır. Yıllara göre Müren’in hece vurgusu kullanış biçimi incelendiğinde; Klasik üslubu takip ettiği görülen 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında hece vurgusu kullanımlarına yer vermediği görülmektedir. Müren’in klasik üsluplu icrayı takip ettiği 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasındaki kullanımlarından anlaşılabileceği üzere, klasik üsluplu icrada hece vurgularının kabul görmediği söz konusu edilebilir. Ancak, 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde, hece vurgusu kullanımları görülmektedir. Hece vurgusu kullandığı noktalara bakıldığında, özellikle sonu “r” ile biten hecelerde vurgu kullandığı görülmektedir. Müren, hecelerde bu vurguları kullanarak icrasını klasik üsluptaki kullanımından

uzaklaştırarak, piyasa icrası üslubundaki vurgulu hece kullanımlarını ön plana çıkardığı ifade edilebilir. 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren'in hece vurgularını yine özellikle "r" harfi ile biten hecelerde kullandığı görülmektedir. 1968 yılından farklı olarak bu vurguları daha şiddetli bir şekilde yaptığı ifade edilebilir. Müren, 1980 yılı gazino icrasında kullanmış olduğu hece vurgularıyla, klasik üslupta tercih edilmeyen bir icrayı ortaya koymuştur denilebilir.

Serbest İcra Kullanımları

Bu başlık altında Zeki Müren'in serbest icra kullanımları incelenmiştir. Müren, 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında ve 1968 yılı sinema filmi icrasında herhangi bir serbest icra kullanımında bulunmazken, 1980 yılı gazino icrasında 5 kez serbest icra kullanımlarında bulunduğu anlaşılmaktadır. Müren'in serbest icra kullanış biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

55-63
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1968 S. T. Vib.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1980 Serbest.....
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 K.N.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

Örnek 1

55-63 Vib. Gliss. Gliss. 3 Vib.

7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. S. T. Vib. tr Vib. Gliss.

7 1980 Serbest..... S. T. Vib.

7 K.N.

AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda, Müren'in klasik üsluplu icrayı takip ettiği 1955-1963 yılları arası Radyo icrasından, eserin gideri içerisinde serbest icra kullanımlarının kabul görmediği sonucuna ulaşıldığı söz konusu edilebilir. Müren, bu uygulamalarıyla 1955-1963 ve 1968 icralarında; klasik üslubun geçerli kurallarını takip etmiştir denilebilir. Ancak 1980 yılı gazino icrasına bakıldığında ise Müren'in sıklıkla serbest icrayı kullandığı görülmektedir. Eserin giriş ölçülerinde bu icraya başvurduğu görülmektedir. Her ne kadar eserlerin giriş bölümünde bu kullanıma rastlansa da eserin ortasında bir defa ve eser sonunda da bir defa olmak üzere bu kullanımı yinelemiştir. Müren, 1980 yılı icrasında sıklıkla kullandığı serbest icralarla klasik üslubun dışına çıkmıştır denilebilir.

Usûl Aksatımları

Bu başlık altında Zeki Müren'in sözlerin nağmeler/motifler ile uyumunu değiştirerek, bir diğer deyişle usûl aksatımları incelenmiştir. Müren, 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında ve 1968 yılı sinema filmi icrasında herhangi bir usûl aksatımında bulunmazken, 1980 yılı gazino icrasında 3 defa sözlerin yerini değiştirerek, geciktirerek eserin usûl icrasında farklılıklara gittiği söz konusu edilebilir. Müren'in bu kullanımları aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

55-63 Vib. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1968 S. T. Vib. Y. Gliss. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

1980 Serbest..... AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

K.N. AH BİR YA NIM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

Örnek 1

55-63 Gliss. Gliss. AH AH KUR BÂ NIN O LAM

1968 S. T. Vib. YÂR YÂR HAY RÂ NIN O LAM

1980 S. T. Vib. tr Y. Gliss. Y. Gliss. YÂR YÂR HAY RA NIN O LAM

K.N. YÂR YÂR KUR BÂ NIN O LAM

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Zeki Müren klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında ve 1968 yılı sinema film icrasında herhangi bir usûl aksatımında bulunmazken ve 1980 yılı gazino icrasında 3 defa usûl aksatımı yapmıştır. Müren'in, bu uygulamalarıyla 1955-1963 yılları arası Radyo ve 1968 yılı sinema filmi icralarında klasik üslubun beste ve güfte uyumu ile usûlün takibi kuralını uyguladığı söylenebilir. 1980 yılı icrası incelendiğinde ise Müren'in sıklıkla sözlerin yerini değiştirdiği söze "geç girdiği" görülmektedir. Müren bu kullanımlarıyla klasik üslupta önemli bir unsur olarak ifade edilebilecek beste ve güfte uyumunda ve usûlünde tahribatta bulunmuş, klasik üslubun dışına çıkmıştır denilebilir. Müren'in 1980 yılı icrasındaki bu kullanımlarıyla klasik üsluptan uzaklaşarak, piyasa icrası üslubu kullanımlarına eserinde yer verdiği görülmektedir.

5.2.2. Muhafazakar Rol’ün İcra Üslubuna Yansımaları Çerçevesinde Alaeddin Yavaşca’nın “Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle” İcrasının Tahlili

Çarpma

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca’nın çarpma süsleme tekniği kullanımları incelenmiştir. Yavaşca’nın 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında 14 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 16 ölçüde çarpma süsleme tekniğini kullandığı görülmüştür. Alaeddin Yavaşca’nın, hem 1960 (~), hem de 2010 yılı icralarında çarpma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı anlaşılmaktadır. Yavaşca’nın çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

(SAZ.....)

1960~
BEK LE NEN

2010
17
BEK LE NEN

K.N.
17
BEK LE NEN

Örnek 1

1960~
DIM YOK MUŞ GÖ REN

2010
26
DIM YOK MUŞ GÖ REN

K.N.
26
DIM YOK MUŞ GÖ REN

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda; Alaeddin Yavaşca’nın tüm icralarında, klasik üsluplu icrada görülen çarpma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Yıllara ve icraları gerçekleştirdiği mekanlara göre çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında; herhangi bir değişiklik yapmadan çarpma

süsleme tekniğini klasik üsluplu icra geleneğine uygun bir şekilde icra ettiği görülmektedir.

Mordan

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın mordan süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Yavaşca'nın 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında 2 ölçüde, 2010 televizyon konseri icrasında 5 ölçüde mordan süsleme tekniğini kullandığı görülmüştür. Yavaşca, 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında mordan süsleme tekniklerini alt mordan olarak icra ederken, 2010 yılı televizyon konseri icrasında hem üst mordan hem de alt mordan kullandığı görülmektedir. Yavaşca'nın mordan süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

1960~
MAH ZUN BOY LE
N. Vib.

2010
MAH ZUN BOY LE
S.T. Vib. N. Gliss.

K.N.
MAH ZUN BOY LE

Örnek 1

1960~
BEK LE NEN
N. Gliss.

2010
BEK LE NEN
N. Gliss. N. Vib.

K.N.
BEK LE NEN

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda; Alaeddin Yavaşca'nın tüm icralarında, klasik üsluplu icrada görülen mordan süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Yıllara ve icraları gerçekleştirdiği mekanlara göre mordan süsleme tekniğini kullanım

biçimine bakıldığında; herhangi bir değişiklik yapmadan mordan süsleme tekniğini klasik üsluplu icra geleneğine uyarak icra ettiği görülmektedir.

Vibrato

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın vibrato süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Yavaşca'nın 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında 6 ölçüde, 2010 televizyon konseri icrasında 7 ölçüde vibrato süsleme tekniğini kullandığı görülmüştür. Yavaşca'nın vibrato süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

1960~
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

2010
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

K.N.
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

Örnek 1

1960~
EN Nİ HA YET AN LA

2010
EN Nİ HA YET AN LA

K.N.
EN Nİ HA YET AN LA

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda; Alaeddin Yavaşca'nın tüm icralarında, vibrato süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Yıllara ve icraları gerçekleştirdiği mekanlara göre vibrato süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında; 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında vibrato süsleme tekniğini icra ederken klasik üslupta kullanılan vibrato süsleme tekniklerinin dışına çıkmazken, 2010 yılı televizyon icrasında 2 ölçüde piyasa üsluplu icrada görülen sık titreşimli vibrato süsleme tekniğini

kullandığı görülmektedir. Bu durum Yavaşca'nın piyasa üsluplu icrada kullanılan vibrato süsleme tekniğinden etkilenmesi ve icrasına yansıtması olarak ifade edilebilir.

Vurkaç Çarpma

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanım biçimi incelenmiştir. 1960 (~) yılındaki Radyo icrasında vurkaç çarpma süsleme tekniğine 9 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 11 ölçüde yer verdiği görülmüştür. Yavaşca'nın vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

Örnek 1

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca'nın tüm örnek icralarında, vurkaç çarpma süsleme tekniğini sıklıkla icra ettiği ifade edilebilir. Yıllara göre vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında ise kullanım biçiminde farklılık görülmediği, her iki kullanımın da klasik üsluplu icradaki şekliyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Glissando

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın glissando süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Yavaşca'nın 1960 (~) yılı Radyo icrasında 10 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 10 ölçüde glissando süsleme tekniği kullandığı görülmüştür. Yavaşca'nın glissando süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

Example 1 shows a musical score for three staves. The top staff is labeled '1960~' and the bottom staff is labeled 'K.N.'. The middle staff is labeled '2010'. The lyrics are 'DÖN MEZ BU YOL DAN'. The score includes a glissando technique (N. Gliss.) and a triplet (3) in the first measure of each staff. The lyrics are written below the notes.

Örnek 1

Example 2 shows a musical score for three staves. The top staff is labeled '1960~' and the bottom staff is labeled 'K.N.'. The middle staff is labeled '2010'. The lyrics are 'HAT TA Bİ LEN'. The score includes a glissando technique (N. Gliss.) and a triplet (3) in the first measure of each staff. The lyrics are written below the notes.

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca'nın tüm örnek icralarında, glissando süsleme tekniğini sıklıkla icra ettiği ifade edilebilir. Yıllara göre glissando süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında ise kullanım biçiminde farklılık görülmediği, piyasa üsluplu icrada görülen yoğun glissando kullanımlarına rastlanılmadığı, her iki kullanımın da klasik üsluplu icradaki şekliyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Tril

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın tril süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Yavaşca'nın 1960 (~) yılı Radyo icrasında 1 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 2 ölçüde tril süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Yavaşca'nın tril süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

1960~
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

2010
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

K.N.
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

Örnek 1

1960~
EN Nİ HA YET AN LA

2010
EN Nİ HA YET AN LA

K.N.
EN Nİ HA YET AN LA

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca tüm örnek icralarında, tril süsleme tekniğini çok az kullanmıştır. Yıllara göre tril süsleme tekniğini kullanım biçimine bakıldığında ise kullanım biçiminde farklılık görülmediği, her iki kullanımın da klasik üsluplu icradaki şekliyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Grupetto

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın grupetto süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Yavaşca, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 1 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 1 ölçüde grupetto süsleme tekniğini kullanmıştır. Yavaşca'nın grupetto süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

1960~
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

2010 11
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

K.N. 11
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca tüm örnek icralarında, grupetto süsleme tekniğini çok az kullanmıştır. Yıllara göre grupetto süsleme tekniğini kullanış biçimine bakıldığında ise kullanım biçiminde farklılık görülmediği, her iki kullanımın da klasik üsluplu icradaki şekliyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Ezgi Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme kullanımları incelenmiştir. Yavaşca'nın, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 1 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 3 ölçüde ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeler kullandığı görülmüştür. Yavaşca'nın ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme tekniği kullanış biçimi aşağıda verilen örnekler ile gösterilmiştir.

1960~
HAT TA Bİ LEN

2010 29
HAT TA Bİ LEN

K.N. 29
HAT TA Bİ LEN

Örnek 1

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca icralarında, ezgileri ve motifleri çeşitlendirmek amacıyla ezgi çeşitlemeleriyle süslemeler yapmıştır. Yıllara göre ezgi çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerin kullanım biçimine bakıldığında; Yavaşca'nın hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon icrasında bu kullanımlarında perde değişikliklerine çok az yer verirken, tartım değişikliklerinde ise yine klasik üsluba uygun şekilde eserin aslına zarar vermeyen küçük değişimler yaptığı görülmektedir. Yavaşca'nın bu kullanımlarıyla klasik üsluplu icra kaidelerini takip ettiği ifade edilebilir.

Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme tekniği kullanımları incelenmiştir. Yavaşca'nın, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 10 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 14 ölçüde tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeler kullandığı görülmüştür. Yavaşca'nın tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemeleri kullanım biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

Örnek 1

1960~ N. Vib.
EN Nİ İA YET AN LA

2010 S. T. Vib.
EN Nİ HA YET AN LA

K.N. 23
EN Nİ HA YET AN LA

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca tüm örnek icralarında, ezgileri ve motifleri çeşitlendirmek amacıyla tartım çeşitlemeleriyle süslemeler yapmıştır. Ancak yıllara göre tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerin kullanım biçimine bakıldığında; Yavaşca'nın, hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon icrasında bu kullanımlarını eserin aslında tahribata gitmeden yaptığı görülmektedir. Ancak iki icra arasında bu kullanımların sıklığının arttığı ifade edilebilir. Her ne kadar kullanımın muhtevası klasik üsluplu icrayla uyum gösterse de Yavaşca'nın kullanım sıklıklarında, özellikle piyasa üsluplu icrada zaman içerisinde yaygınlaşan sık bir şekilde tartım çeşitlemeleriyle yapılan süslemeler kullanılmasından etkilenmiş olabileceği ifade edilebilir. Alaeddin Yavaşca'nın tartım çeşitlemeleriyle yaptığı süslemelerin daha net anlaşılabilmesi için aşağıda verilen çizelgelerde tartımlar ve çeşitlemeleri listeler halinde sunulmuştur.

Asıl Tartım	Dönüştüğü Tartım	Dönüşme Sıklığı
		1
		5
		3
		1

Çizelge 5.6. 1960 yılı radyo icrası tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerde asıl tartımlar ve süsleme olarak kullandığı tartımlar

Asıl Tartım	Dönüştüğü Tartım	Dönüşme Sıklığı
		1
		5
		3
		1
		5
		5
		1

Çizelge 5.7. 2010 yılı televizyon konseri icrası tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süslemelerde asıl tartımlar ve süsleme olarak kullandığı tartımlar

Çizelgeler incelendiğinde anlaşılmaktadır ki; Yavaşca, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 10 tartımda, 2010 yılı icrasında 21 tartımda değişikliğe gitmiştir. Yavaşca, kullanımlarıyla her ne kadar eserin aslında tahribat oluşturmaya da kullanım sıklığı artmıştır. Bu durumun sebebi olarak da ifade edildiği gibi özellikle piyasa üsluplu icrada zaman içerisinde yaygınlaşan sık bir şekilde tartım çeşitlemeleriyle yapılan süslemeler kullanılmasının genel icra üslubuna etkileridir denilebilir.

İfade Unsurları Kullanımları

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın ifade unsurları kullanımları incelenmiştir. Yavaşca, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 3 ölçüde, 2010 yılı televizyon konseri icrasında 5 ölçüde ifade unsurları kullanımlarına yer vermiştir. Yavaşca'nın ifade unsurlarını kullanım biçimi aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

1960~
MAH ZUN BÖY LE

2010
MAH ZUN BÖY LE

K.N.
MAH ZUN BÖY LE

Örnek 1

1960~
HAT TA Bİ LEN

2010
HAT TA Bİ LEN

K.N.
HAT TA Bİ LEN

Örnek 2

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca, tüm örnek icralarında, ifade unsurlarından faydalanmıştır. Yavaşca, icrasında kreşendo ve dekresendo uygularken kısa aralıklı kullanımlardan kaçınmış, bu kullanımları en az bir ölçü sürecek şekilde dengeli bir biçimde kullanmıştır. Hızlı yükseliş ve düşüşler yerine ses seviyesi hareketlerini dar bir alan içerisinde uygulayarak icrada ani değişikliklere mahal vermemiştir. Yavaşca'nın icralarında ifade unsurları kullanımlarının klasik üsluplu icrada az, kısa aralıklar gelişmeyen ve dar bir ses skalası içerisinde yapılması ve ani geçişlerin bulunmadığı bir şekilde ortaya çıkmakta olduğu söz konusu edilebilir. Yavaşca, ifade unsurları kullanımlarıyla klasik üslup kaidelerini takip eden bir icra ortaya koymuştur denilebilir.

Müzikal İfade Unsurları

Bu başlık altında Alaeddin Yavaşca'nın virgül (kısa duraklama) ve puandorg kullanımları incelenmiştir. Yavaşca, 1960 (~) yılı Radyo icrasında herhangi bir virgül ve puandorg kullanmazken 2010 yılı televizyon konseri icrasında 4 defa virgül (kısa duraklama), 1 defa puandorg kullanımında bulunmuştur. Yavaşca'nın bu kullanımları aşağıda verilen örneklerle gösterilmiştir.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekler doğrultusunda anlaşılmaktadır ki Alaeddin Yavaşca 1960 (~) yılı Radyo icrasında herhangi bir virgül veya puandorg kullanımında bulunmamıştır. 2010 yılı icrası incelendiğinde ise Yavaşca'nın 1 ölçüde puandorg kullandığı, 4 kez de virgül kullandığı görülmektedir. Bu kullanımlardan puandorgun klasik üsluplu icrayla uyum gösterdiği ifade edilebilir. Virgül kullanımlarının sıklığı ise, klasik üsluptaki kullanım miktarının üzerine çıkmıştır. Ancak bu icrada icracının 84 yaşında olması önemli bir etken olarak ifade edilebilir. Bu durumdan dolayı virgül kullanımlarının sıklığı, icrayı piyasa icra üslubuna yakınlaştırma olarak ifade edilmesi yerine icracının yaşıyla ilişkilendirilebilir.

Vurgu

Alaeddin Yavaşca'nın her iki icrasında da herhangi bir vurgu kullanımına rastlanılmamıştır.

Hece Vurguları

Alaeddin Yavaşca'nın her iki icrasında da herhangi bir hece vurgusu kullanımına rastlanılmamıştır.

Serbest İcra Kullanımları

Alaeddin Yavaşca'nın her iki icrasında da herhangi bir serbest icra kullanımına rastlanılmamıştır.

Yapılan icra tahliline göre, Erken Cumhuriyet döneminden 20. yüzyılın sonuna kadar geçen süreç içerisinde Klasik Türk Müziği icrası üslubunun iki yöne ayrıldığı ifade edilebilir. Daha doğru bir ifadeyle Klasik Türk Müziği icra üslubunun takip edildiği, “korunduğu” bir klasik üslup ve tutumun yanı sıra klasik üslubun dışına çıkan, bağları bu icra üslubuyla çok az noktada kesişen, müziği bir “ürün” olarak sunan ve bu uğurda müziğin sanatsal, kültürel, geleneksel değerlerinden ödün vererek oluşturulan bir piyasa icrası üslubu şeklinde iki üslubun oluştuğu söz konusu edilebilir. Başta erken Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği'ne karşı oluşturulan politikalar olmak üzere, 20. yüzyılın teknolojik gelişmeleri ve küreselleşme unsurlarıyla hızlı bir şekilde çeşitlenen ve değişen müzik algısı, Klasik Türk Müziği icracısını bazen bir zorunluluk bazen de bir tercih olarak, icra tahlili sonucu kaideleri ortaya koyulan klasik üsluplu icranın dışına çıkarmış olduğu söylenebilir. Bu durum karşısında özellikle bireysel çabalar, dernekler, Darülelhan'la başlayan sürecin devamında İstanbul Belediye Konservatuarı'nın çabaları, Radyo'nun uğraşları, Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği korusu ve piyasanın sermaye gereksinimlerinden kendini soyutlayabilen İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı ile başlayan, akademik bir çerçevede geleneksel Klasik Türk Müziği'nin özgürce eğitim ve icra, bir diğer deyişle geleneğin kendisi olan “meşk” pratiklerinin sürdürülebildiği mekanların yanı sıra, 20. yüzyılın her türlü olguyu ürün olarak sunan sermayeleşme anlayışı çerçevesinde, mezkur konularda toplumsal süreci detaylı bir şekilde ifade edilen, değişen toplumsal yapıya ürün sunmaya çalışan, Klasik Türk Müziği'nden beslenen ancak bu üslubu değiştirerek erozyona uğratan yeni bir icra üslubu, bir diğer anlatımla “piyasa icrası üslubunu” ortaya çıkaran bir sürecin varlığından söz edilebilir. Ancak süreç incelendiğinde iki üslubun birçok bileşeninin (repertuvar, icracı vb.) ortak olduğu ve açıkça gözlenebilecek bu üslup farkının icra pratiklerinden meydana geldiği anlaşılmıştır. Bu çerçevede de Klasik Türk Müziği'ne, örneklerde de sunulduğu üzere klasik üslubun iyi bir uygulayıcısı olarak başlayan, bu süreç içerisinde üslubun genel değişimini ortaya koyan ve piyasa müziği üslubunun oluşumuna önemli bir paydaş olarak katkı sunan, genel piyasa müziği icrası üslubunu ifade etmek üzere, ulaşılan

kayıtlar sonucu çalışmanın birinci alt probleminde ifade edilen süreci en iyi ifade edebileceği düşünülen Zeki Müren'in kayıtlarının icra tahlilleri çerçevesinde, dönemler arasında oluşan farkın tespiti icra tahlili yöntemiyle ortaya koyulmuştur. Bir diğer yandan ise mezkur konularda oluşum süreçleri ifade edilen, Klasik Türk Müziği'nin geleneğini ve icra pratiklerini korumayı hedefleyen muhafazakar rolü en iyi ifade edebilecek isimlerden biri olan Alaeddin Yavaşca'nın icra tahlilleri yapılarak, klasik üslubun takibi ortaya koyulmuştur. Bu tahliller çerçevesinde üslup farkını yaratan icra pratiği değişimleri ve dinamikleri şu şekilde ifade edilebilir;

Süsleme tekniği kullanımları çerçevesinde Müren, çarpma süsleme tekniğini incelenen üç icrada da kullanmıştır. Çarpma süsleme tekniği kullanımında icra üslubu farkını oluşturan unsurun Müren'in bu süsleme tekniğini kullanım sıklığı değil, kullanım şekli olduğu ifade edilebilir. Müren'in icraları incelendiğinde klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 yılları arası Radyo icrası incelendiğinde, çarpma süsleme tekniklerini “yalın” ve “vurgusuz” olarak kullandığı gözlenmektedir. Ancak 1968 yılı icrası ve 1980 yılı icrası incelendiğinde ise Müren'in çarpma süsleme tekniğini diğer süsleme teknikleriyle art arda ve yoğun bir şekilde kullandığı görülmektedir. Bu durumun yanı sıra 1980 icrası özelinde Müren'in bu süsleme tekniğini icra ederken klasik üslupta istenmeyen vurguları çokça kullandığı, “vurgulu çarpmalar” yaptığı görülmektedir. Bu kullanımlarıyla Müren'in, klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna geçiş dinamiklerini yaratan en önemli unsurlardan birinin çarpma süsleme tekniğini icra etme biçimi olduğu ifade edilebilir. Yavaşca'nın çarpma süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde ise hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında çarpma süsleme tekniği kullanımlarını yalın ve vurgusuz icra ettiği görülmektedir. Bu kullanımları göz önüne alındığında Yavaşca'nın piyasalaşan icradaki kullanımların aksine çarpma süsleme tekniğinde herhangi bir değişime gitmediği ve klasik üsluplu icrayı takip ettiği ifade edilebilir.

Bir diğer süsleme tekniği olan mordan kullanımları da Müren'in icra üslubu geçişleri arasındaki farkı yaratan önemli unsurlardan biridir. Müren'in tüm icralarında mordan süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 yılları arasındaki icrası incelendiğinde çarpma süsleme tekniği gibi bu süsleme tekniğini de vurgusuz bir şekilde icra ettiği söz konusu edilebilir. Ancak 1968 yılı sinema filmi ve 1980 yılı gazino icraları incelendiğinde, Müren'in mordan süsleme

tekniklerini kullanımı vurgularla uygulandığı anlaşılmaktadır. Müren icra sürecinde, halihazırda klasik üslupta kabul edilmeyen vurgulardan oluşan icralar meydana getirirken, vurgularla oluşturulan bu icralarda mordan süsleme tekniğini de diğer süsleme teknikleriyle vurgusuz ya da tek başına vurgulu bir şekilde kullandığı görülmektedir. Anlaşılmaktadır ki Müren'in mordan süsleme tekniğini kullanım biçimi, klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna geçişinin bir diğer icra dinamiği olmuştur. Yavaşca'nın mordan süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde ise hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında mordan süsleme tekniği kullanımlarını vurgusuz icra ettiği görülmektedir. Bir diğer deyişle klasik üsluplu icradaki mordan süsleme tekniği kullanımlarını sürdürmüştür.

Müren'in süsleme teknikleri içerisinde yer alan ve onu piyasa icrası üslubuna yaklaştıran bir diğer unsurun da vibrato kullanımları olduğu söylenebilir. Müren'in incelenen üç icrasında da vibrato süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu bulgudan anlaşılmaktadır ki Müren'in piyasa icrası üslubu uygulamalarındaki dinamiği oluşturan unsur vibratoları kullanım sıklığı değil kullanım biçimidir. Müren, klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 icrasında vibrato süsleme tekniğini kullanırken incelemelerde de görüldüğü üzere bu kullanımı bilinen vibrato şeklinde uygulamıştır. Ancak 1968 yılı sinema filmi ve 1980 yılı gazino icralarına geldiğinde bu kullanımların klasik üslubu takip ettiği yıllardaki vibrato süsleme tekniğiyle örtüşmediği anlaşılmaktadır. Müren'in 1968 yılı icrası incelendiğinde, dönemin genel piyasa icrası üslubuna paralel bir şekilde icrasında vibrato süsleme tekniğinin, klasik üslupta kullanılan şeklinin yanı sıra piyasa icrası üslubunda bulunan “sık titreşimli” ve “yavaş titreşimli” türlerinin yoğunlukla kullandığı görülmektedir. 1980 yılı icrası incelendiğinde de “sık titreşimli” ve “yavaş titreşimli” vibrato kullanımlarının genel vibrato kullanımları içerisindeki sıklıkta hakim bir üstünlük elde ettiği anlaşılmaktadır. Bulgulara göre piyasa icrası üslubunu oluşturan bir diğer önemli unsurun da vibrato süsleme tekniği kullanımları olduğu ifade edilebilir. Yavaşca'nın vibrato süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde ise hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında vibrato süsleme tekniğini klasik üsluptaki şekliyle kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Ancak 2010 yılı televizyon konseri icrasında 2 defa sık titreşimli vibrato kullanımına başvurduğu görülmektedir. Bu kullanımlar ise zaman içerisinde genel icra pratikleri içerisinde oldukça yüksek bir orana ulaşan piyasa

üsluplu icra pratiklerinin belli noktalarda klasik üsluplu icra içerisine sızıışı olarak ifade edilebilir.

Dördüncü bir etken olarak, Müren’inde icrasında kullanmış olduğu vurkaç çarpma süsleme tekniği olduğu ifade edilebilir. Müren, incelenen üç icrasında da vurkaç çarpma süsleme tekniğini az miktarda kullanmıştır. Ancak kullanım pratikleri incelendiğinde ise Müren’in vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanım biçiminin yıllar içerisinde büyük farklılıklar gösterdiği söz konusu edilebilir. 1955-1963 ve 1968 yılı icraları ele alındığında görülmektedir ki; Müren, vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımı vurgusuz bir şekilde uygulamıştır. Ancak 1980 yılı icrası tahlilleri değerlendirildiğinde, vurkaç çarpma süsleme tekniği uygulamalarının da çarpma süsleme tekniği uygulamalarına paralel bir şekilde ekseriyetle yoğun bir vurgu kullanımıyla icra edildiği görülmektedir. Bu bulgular ışığında, piyasa icrası üslubunu oluşturan bir diğer unsurun da vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanım biçimi olduğu ifade edilebilir. Yavaşca’nın vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde ise hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında vurkaç çarpma süsleme teknikleri uygulamalarında herhangi bir değişiklik yapmadığı, vurgusuz, klasik üsluplu icrayı takip eden bir yapıda olduğu görülmektedir.

Piyasa üslubu icrasında katkısı bulunan ve klasik üslupla arasındaki farkın en belirgin şekilde ortaya çıktığı bir diğer unsur da glissando süsleme tekniği kullanımı olduğu söz konusu edilebilir. Müren, 1955-1963 yılları icrasında ve 1968 yılları icrasında 5’er kez 1980 yılı icrasında da 11 kez glissando süsleme tekniği kullanmıştır. Bu bulgulardan anlaşılmaktadır ki glissando süsleme tekniği icrasında klasik üsluplu icra ile piyasa üsluplu icra arasındaki farkı oluşturan en temel 2 unsurdan biri tekrar sıklığıyken bir diğeri de icra etme biçimidir. Müren’in, 1955-1963 yılı icrasında glissando süsleme tekniği kullanımlarını bilinen şekliyle icra ettiği söz konusu edilebilir. Bu kullanıma göre glissando süsleme tekniği icrası uygulanırken perdeler arasındaki geçiş süresi uzun tutulmamalı ve perdelerin aslı bozulmamalıdır denilebilir. Ancak 1968 yılı icrasında ise hem bu kullanıma uyan hem de uymayan ve perdelerin niteliğine zarar veren piyasa icrası üsluplu bir glissando ile karışık olarak kullandığı görülmektedir. Ancak 1980 yılı icrasına gelindiğinde ise Müren’in glissando süsleme tekniği kullanımlarını ekseriyetle “yoğun glissando” kullanarak uyguladığı, bunun

yanı sıra da bu kullanımları art arda, ezgi ve tartım çeşitlemeleri yaptığı bölümlerde kullanarak eserin aslında tahribata yol açtığı görülmektedir. Glissando süsleme tekniği bu kullanımıyla genel piyasa icrası üslubunun oluşumunda başat bir rol oynamaktadır denilebilir. Yavaşca'nın glissando süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde, hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında glissando süsleme tekniğini klasik üslupta kullanılan şekliyle uygulamaya devam ettiği görülmektedir. Yavaşca'nın, glissando süsleme tekniği uygulamalarında bulunurken perdeler arasındaki geçiş süresini uzun tutmama ve perdelerin aslına zarar vermeme kuralına uyduğu görülmektedir. Yavaşca'nın bu kullanımlarıyla klasik üsluplu icra kaidelerine her iki icrasında da riayet ettiği görülmektedir.

Tril süsleme tekniğinin, Müren'in icralarında sıklıkla kullandığı bir diğer önemli süsleme tekniği olduğu görülmektedir. Yıllara göre değerlendirildiğinde Müren'in tril süsleme tekniği kullanımını sıklığının paralellik gösterdiği görülmektedir. Anlaşılabileceği üzere, tril süsleme tekniği kullanırken icra üslubu farkını yaratan tekniğin kullanım sıklığı değil kullanış biçimidir denilebilir. Müren, 1955-1963 yılları icrasında tril süsleme tekniğini kullanırken herhangi bir vurguda bulunmadığı görülmektedir. Ancak 1968 yılı ve 1980 yılı icralarındaki tril süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde görülmektedir ki bu süsleme tekniğini kullanırken Müren sıklıkla vurgular uygulamıştır. Bir diğer deyişle vurgu kullanımları diğer süsleme tekniklerinde olduğu gibi tril süsleme tekniğinin de karakterine nüfuz eden bir kullanım olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kullanımlarla tril süsleme tekniği klasik üsluptan piyasa üslubu icrasına geçiş dinamiklerini oluşturan bir diğer unsur olarak ifade edilebilir. Yavaşca'nın tril süsleme tekniği kullanımları incelendiğinde, hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında tril süsleme tekniğini klasik üslupta kullanılan şekliyle kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Yavaşca'nın, bu kullanımları esnasında herhangi bir vurgu kullanımında bulunmadığı, klasik üsluplu icradaki gibi vurgusuz kullanımlar yaptığı ifade edilebilir.

Eserin icrasını klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna dönüştüren bir diğer unsur da ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımlarıdır. İcralar incelendiğinde anlaşılmaktadır ki Müren, 1955-1963 yılı icrasında 8 defa, 1968 yılı icrasında 10 defa, 1980 yılı icrasında 19 defa ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımlarına

başvurmuştur. Bu veriler ışığında söylenebilir ki; iki üslup arasındaki farkın oluşması, bu çeşitlemelerin tekrar sayısı artırımına ve kullanım biçimine göre şekillenmektedir. 1955-1963 yılı icrasında yaptığı ezgi çeşitlemeleriyle eserin aslında herhangi bir tahribata sebep olmazken, 1968 yılı icrasında perdelere ekseriyetle sadık kalmasına rağmen, tartımlarda yaptığı değişikliklerle eserin aslında tahribatlara sebep olduğu anlaşılmaktadır. 1980 yılı icrasında ise hem ezgi çeşitlemelerini çok sık kullanarak hem bu çeşitlemelerin içerisinde perdelerde oynamalar yaparak hem de yeni oluşturduğu ezgilerin içerisinde diğer süsleme tekniklerini sıklıkla ve piyasa icrası üslubuyla icra ederek eserin aslında tahribatta bulunmuştur. Anlaşıldığı üzere, ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımı sıklığı ve kullanım biçimiyle ilişkili olarak piyasa icrası üslubunun oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Yavaşca'nın ezgi çeşitlemeleriyle yaptığı süsleme kullanımları incelendiğinde ise hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında bu kullanımları icrasında çok az uyguladığı görülmektedir. Bu kullanımlarıyla Yavaşca'nın eserin aslına tahribat vermediği ve klasik üslubu takip ettiği ifade edilebilir.

Klasik üslupla, piyasa icrası üslubu arasındaki farkı oluşturan bir diğer dinamik de ezgi çeşitlemeleriyle yaptığı süsleme kullanımlarının yanı sıra icralarında sıklıkla tercih ettiği bir diğer süsleme türü kullanımı da tartım çeşitlemeleriyle yapmış olduğu süsleme kullanımlarıdır. Tartım çeşitlemeleriyle yaptığı süsleme kullanımları ele alındığında tüm icralarda aynı sıklıkta tartım çeşitlemelerine yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu bulgudan anlaşılabileceği üzere klasik üslupla piyasa icrası üslubu arasındaki farkın oluşma sebebi tartım çeşitlemeleri bakımından kullanım sıklığından ziyade kullanım biçimidir. Tartım çeşitlemeleri 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında eserin aslını takip ederken, 1968 yılı icrasında ise bu kullanımlar klasik icra üslubundan izler barındırmasının yanı sıra bu çeşitlemeler icra edilirken piyasa icrası üslubunda kullandığı vurgulu, süslemelerin bir arada ve art arda kullanımlarıyla harmanladığı icraları da bulunmaktadır. 1980 yılı icrasında ise ekseriyetle piyasa icrası üslubunda olduğu gibi vurgulu, süslemelerin bir arada ve art arda kullanıldığı tartım çeşitlemelerine yer vermiştir. Ancak bunun yanı sıra verilen tartım dönüşüm tabloları incelendiğinde Müren'in hem ezgi çeşitlemelerini oluşturduğu tartımlarda hem de tartım çeşitlemelerini oluşturduğu tartımlarda 1955-1963 icrasında 20, 1968 icrasında 23, 1980 icrasında 39 ölçüde bu kullanımlara başvurduğu görülmektedir. Bu süslemeler çok sıklıkla kullanılarak eserin aslına tahribat verildiği ifade edilebilir.

Anlaşılabacağı üzere klasik üslupla piyasa icrası üslubu arasındaki farkı oluşturan bir diğer unsur da tartım çeşitlemelerini kullanış biçiminin yanı sıra bu kullanımları icra etme sıklığıdır denilebilir. Yavaşca'nın tartım çeşitlemeleriyle yaptığı süsleme kullanımları incelendiğinde, 1960 (~) yılı Radyo icrasında 10 ölçüde hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında 14 ölçüde bu kullanımlara başvurduğu görülmektedir. Her ne kadar kullanım biçimi değişmese de Yavaşca'nın kullanım sıklığının arttığı görülmektedir. Bu kullanımlarla Yavaşca'nın klasik üsluplu icradan uzaklaşmadan piyasa üsluplu icra kullanımlarından zaman içerisinde etkilendiği, icralarında da kısmen yer verdiği ve uyguladığı söylenebilir.

İki icra üslubu arasındaki farkı oluşturan en önemli unsurlardan bir diğeri de ifade unsurları kullanımlarıdır. İcraların incelenmesi sonucu ifade edilebilir ki; Müren 1955-1963 icrasında 9 ölçüde, 1968 yılı icrasında 25 ölçüde, 1980 yılı icrasında 31 ölçüde ifade unsurları kullanımlarına icralarında yer vermiştir. Bu bulgudan hareketle, iki icra üslubu arasındaki farkı ifade unsurları kullanımı çerçevesinde oluşturan temel dinamiklerden ilkinin ifade unsurları kullanımlarının sıklığı olduğu ifade edilebilir. Ancak bunun yanı sıra ifade kullanımları detaylı bir şekilde incelendiğinde görülmektedir ki klasik icra üslubunu takip ettiği 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasında ifade unsurlarına yer verirken, ifade unsurları kullanımlarının icrada az sıklıkta, kısa aralıklar gelişmeyen (en az bir ölçü süresince gelişen) ve dar bir ses genişliği içerisinde yapılması gerekliliği ifade edilebilir. Ancak 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde ise bu kullanımın yerine sık aralıklarla gelişen, sayıca fazla kreşendo ve dekresandoların icrada yer aldığı ve bunların art arda icra edildiği görülmektedir. 1980 yılı gazino icrası incelendiğinde bu kullanımların sayılarının çok, kısa aralıklarla gelişen ve geniş bir ses skalası içerisinde yer aldığı ifade edilebilir. Bu ifadelerden de anlaşılabacağı gibi ifade unsurları kullanımlarının klasik üsluplu icra ile piyasa üsluplu icra arasında oluşturduğu farklardaki bir diğer önemli dinamik de bu kullanımların icra şeklidir. Müren'in, kullandığı virgül (kısa duraklama) ve puandroglar incelendiğinde, 1968 yılında kullandığı virgül ile klasik üsluba uygun, eserin aslına zarar vermeyen bir müzikal ifade unsuru kullanımında bulunurken, icra tahlillerinde görüldüğü üzere 1980 yılı icrasında kullandığı kısa duraklamalar ve puandorgların ikincisiyle eserin aslı dışına çıktığı görülmektedir. Yani anlaşılmaktadır ki müzikal ifade unsurları da kullanım biçimlerine göre icrayı klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna taşıyan bir diğer unsurdur denilebilir. Yavaşca'nın ifade unsurları

kullanımları incelendiğinde, hem 1960 (~) yılı Radyo icrasında hem de 2010 yılı televizyon konseri icrasında bu kullanımları icrasında az miktarda, kısa aralıklar gelişmeyen (en az bir ölçü süresince gelişen) ve dar bir ses genişliği içerisinde yaptığı görülmektedir. Bu kullanımlarla Yavaşca'nın her iki icrasında da klasik üsluplu icranın kaidelerine uyduğu görülmektedir.

Klasik üslup ile piyasa icrası üslubu arasındaki temel farkı oluşturan en önemli dinamiklerden biri de vurgu kullanımlarıdır denilebilir. Klasik üslup içerisinde sıklıkla kullanımı uygun görülmeyen vurgu kullanımları klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna geçiş yapan Müren'in icrasında net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Müren'in klasik üslubu takip ettiği 1955-1963 yılları arası Radyo icrasında herhangi bir vurguya rastlanılmazken, 1968 yılı sinema filmi icrasında 11 kez 1980 yılı gazino icrasında ise 29 kez vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımlarının sıklığı klasik üslupla piyasa icrası üslubu arasındaki farkın oluşumunda önemli bir unsur olduğu ifade edilebilir. Vurguları kullanım biçimi ele alındığında ise çarpmalarla birlikte, glissando kullanımlarının sonunda, tril kullanımlarıyla birlikte, diğer süsleme teknikleri ile art arda ve vurgulardan oluşan nağmeler yaratarak vurgu kullandığı görülmektedir. Yavaşca'nın icralarında, icrayı piyasa üsluplu icraya yakınlaştıracak herhangi bir vurgu kullanımına rastlanılmamıştır.

Hecelerdeki vurgu kullanımları da iki icra üslubu arasındaki farkı ortaya koyan bir diğer unsurdur. İncelemelere göre Müren, klasik üslubu takip ettiği bilinen 1955-1963 yılları arası Radyo icrasında hecelerde herhangi bir vurgu kullanımında bulunmazken hem 1968 yılı sinema filmi icrası hem de 1980 yılı gazino icralarında hecelerde vurgulara yer vermiştir. Özellikle “r” harfindeki vurgulu icraların klasik üslupta kabul edilmediği 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrasından çıkarımla ifade edilmiştir. Ancak Müren'in güfte icralarında vurguyu mükerrer şekilde kullandığı noktaların ise genellikle “r” harfi ile biten heceler olduğu görülmektedir. Anlaşılmaktadır ki klasik üslupla piyasa icrası üslubu arasındaki farkı oluşturan önemli etkenlerden biri de hecelerde vurgu kullanımıdır denilebilir. Yavaşca'nın icralarında, icrayı piyasa üsluplu icraya yakınlaştıracak herhangi bir hece vurgusu kullanımına rastlanılmamıştır.

Müren'in klasik üslubu takip ettiği bilinen yıllar olan 1955-1963 yılları arası Radyo icrasından çıkarımla oluşturulan klasik üslup kaidelerinin önem arz eden unsurlarından

bir diğeri de usûle uyum, usûl takibidir. Müren'in icralarında kullandığı serbest icra bölümleriyle belli noktalarda usûl aksatımları yaptığı ifade edilebilir. 1955-1963 yılları arası Radyo icrası ve 1968 yılı sinema filmi icrası incelendiğinde görüldüğü üzere Müren, herhangi bir serbest icra kullanımında bulunmazken 1980 yılı icrasında ise serbest icra kullanımlarına başvurmuştur. Özellikle eser ortasında kullandığı serbest icra uygulamalarıyla icrayı klasik üsluptan piyasa icrası üslubuna yakınlaştırdığı gözlemlenmektedir. Usûl takibi konusunda Müren'in klasik üslup kurallarına uymadığı bir diğer unsorda geç icralarıdır denilebilir. Müren'in 1980 icrası incelendiğinde icra içerisinde 3 defa geç girerek bu uyuma zarar verdiği ifade edilebilir. İncelemeler sonucu anlaşıldığı üzere, icrayı klasik üsluptan piyasa üsluba taşıyan bir diğer unsorda usûlün tahribata uğratılmasıdır denilebilir. Yavaşca'nın her iki icrasında da usûl kullanımına dikkat ettiği ve klasik üsluplu icrayı takip ettiği görülmektedir.

Verilerin analizi doğrultusunda ortaya çıkan bulgular incelendiğinde icranın üslubunu piyasa icrası üslubuna dönüştüren unsurlar şöyle sıralanabilir;

1-Süsleme tekniklerinin art arda, sık tekrarlı ve eserin aslına tahribat verecek şekilde kullanılması,

2-Kullanılan çarpma, vurkaç çarpma, mordan, tril gibi süsleme tekniklerinin vurgularla icra edilmesi,

3-Kullanılan süsleme teknikleri çeşitlerinden vibratoların klasik üslupta kabul edilmeyen “sık titreşimli” ve “yavaş titreşimli” olarak icra edilmesi ve bu kullanımların ekseriyetle tercih edilmesi,

4-Glissando kullanımlarının, klasik üslupta kabul edilmeyen “yoğun glissando” kullanımları olarak tercih edilmesi ve bu kullanımların eserin genelinde tercih edilmesinin yanı sıra, bu kullanımların art arda ve ezgilerin, motiflerin, cümlelerin bitiş noktalarında vurgularla icra edilmesi,

5-Ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımında, bu kullanımların eserde sıklıkla kullanılarak ve kullanım içerisinde perde ve tartım yapısına zarar verilerek eserin aslında tahribata sebebiyet verilmesi,

6-Tartım çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımlarında, bu kullanımların eserin aslına zarar verecek sıklıkla tekrarlanması,

7-Klasik üslupta kabul görmeyen ifade unsurlarının kullanımlarının eserin içerisinde çok sık ve art arda tekrarlanması ve bu kullanımların az, kısa aralıklarla gelişmeyen ve dar bir ses skalası içerisinde yapılması gerekliliğine uyulmaması,

8-Vurguların eser içerisinde çok sık kullanılması, diğer süsleme teknikleri ile icra edilmesi,

9-Sözlerin icrası sırasında hecelerin vurgulanması, özellikle “r” harfinin mükerreren vurgulu okunması,

10-Serbest icraları eserin muhtelif yerlerinde kullanarak ve eserin belli bölümlerinde sözü geciktirerek, geç girerek eserin usûlünün aksatılması,

11-Müzikal ifade unsurlarından puandorgun ve virgülün eserin muhtelif noktalarında serbest icra kullanımlarıyla birlikte sıklıkla kullanılması, klasik üslup ile piyasa icrası üslubu arasındaki farkları oluşturan temel unsurlar olarak ifade edilebilir.

6. TARTIŞMA VE SONUÇ

Yapılan çalışma Klasik Türk Müziği icracısının Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden günümüze çeşitlenen ve değişen bir rol kümesine sahip olduğunu göstermiştir. Klasik Türk Müziği icracısının toplumla ilişkisi çerçevesinde rol kümesi tespit edilirken, çeşitli değişkenler ekseninde onun rol kümesini oluşturan en mühim unsurun gelenek ve bu geleneğin, Osmanlı Devleti'nin son dönemleriyle başlayıp erken Cumhuriyet dönemi ile devam eden modernleşme çalışmalarından etkilenme sürecinin Klasik Türk Müziği icracısının toplumla olan ilişkisine yaptığı tesir olduğu anlaşılmıştır. Bu süreçte, Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesine salt bir icracı rolünün yanı sıra hem gelenekten gelen ve değişen hem de modernleşme dinamikleriyle birlikte oluşan çeşitli rollerin eklendiği tespit edilmiştir.

Bu rol kümesinin en önde gelen öğelerinden birinin, geleneğin adeta kendisini var eden meşk süreci çerçevesindeki Klasik Türk Müziği icracısının eğitici rolü olduğu saptanmıştır. Klasik Türk Müziği icracısının, meşk silsilesi içerisinde yer alma zorunluluğu olduğu anlaşılmaktadır. Bir diğer deyişle, Klasik Türk Müziği'nin sistem döngüsü içerisinde yer alan hem yetişmiş icracı hem de yetismekte olan icracı meşk silsilesinin bir parçasıdır. Yetişmiş icracı yani üstadın toplumun ona verdiği bu statünün karşılığı olarak istisna durumlar haricinde maddi bir karşılık beklemeden talebe yetiştirme, talebenin de kendi rol kümesi içerisindeki “meşakkat”, “itaat”, “liyakat”, “gurur”, “sadakat” rollerini yerine getirme zorunluluğuna sahip olduğu görülmüştür. Erken cumhuriyet dönemi reformlarıyla Klasik Türk Müziği'ne karşı oluşturulan ideolojik karşıt tutumun yaptırımlarının tezat bir şekilde hem meşk geleneğinin hem de içerisindeki üstat ve talebenin rollerinin bugüne en az erozyonla gelmesini sağladığı anlaşılmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi reformlarıyla kapatılan Klasik Türk Müziği eğitim kurumlarının 20. yüzyılın son çeyreğine kadar açılmaması, modernleşme çalışmalarının ve batı temelli müeyyidelerin Klasik Türk Müziği'nin eğitim döngüsü içerisine nispeten sızmasını engellemiştir. Bu engelleme, meşk geleneğinin bozulmadan ve dışarıdan bir müdahale olmadan kendi içerisinde sürmesini sağlamıştır. Meşk geleneği, Radyo'da, derneklerde, cemiyetlerde, belediye konservatuvarında, en son olarak da Klasik Türk Müziği'nin akademikleşme sürecinde kendi içerisinde yetiştirdiği, meşk geleneği içerisinde hem talebe hem de üstat rolünde bulunmuş kişilerce devam ettirildiği için Klasik Türk Müziği'nin icra alanında

yaşadığı güçlüklerden ve erozyondan nispeten daha az oranda etkilenmiştir. Bu nedenle Klasik Türk Müziği'nin varlığından beri süregelen meşk geleneğinin içerisinde Klasik Türk Müziği icracısının hem üstat hem de talebe rolünün varlığını bugün dahi sürdürdüğü saptanmıştır.

Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği'ne karşı oluşturulan karşıt tutumun sonucunda süreç içerisinde oluşan bir diğer rolü de onun bu müziği korumasını gerektiren muhafazakar rolü olduğu tespit edilmiştir. 20. yüzyılda, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de küreselleşme ve gelişen teknolojinin imkanlarıyla her türlü olguyu “ürün” olarak sunan sermaye anlayışının yaygınlaştığı bir dönem başladığı görülmüştür. Bu süreçte ise kültürel varlıkların devlet tarafından himayesi ve korunması gerekliliği, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının Klasik Türk Müziği'ni dışlama anlayışı sebebi ile gerçekleştirilememiştir. Yeni Cumhuriyet'in müziği Batı Müziği olarak belirlenirken, Klasik Türk Müziği ise Osmanlı'ya ait olarak yaftalanıp, indirgemeci bir söylemle varlığı ötelenmek istenmiştir. Bu süreç içerisinde, devletin resmi müzik politikası olarak ele aldığı Batı Müziği'nin yanı sıra, kanto, tango devamında Rock and Roll ve etkilediği Anadolu Pop/Rock ile Arabesk gibi diğer müzik türlerinin Türkiye'de varlık göstermeye başlaması ve kendi varlıklarının yanı sıra Klasik Türk Müziği'nin öğelerini kendi yapılarında kullanırken, bir diğer yandan da Klasik Türk Müziği'nin genel üslubunu etkilemeye başlaması, Klasik Türk Müziği icracısı için herhangi bir korunağı bulunmayan Klasik Türk Müziği'nde muhafazakar bir rol oluşumunu zorunlu kıldığı görülmüştür.

Türk halkının Klasik Türk Müziği menşeli müziklerin yeni müziklerle oluşan melez yapılarına ve sentezlerine ilgi duyması, yeni oluşan piyasa üsluplu icra içerisinde, Klasik Türk Müziği üslubunun erozyonunu başlatmıştır. Bir ticarethane anlayışıyla çalışan eğlence mekanları, müziği tamamen bir ürün olarak ele almış ve bu süreçte sanatsal, geleneksel, kültürel değerleri yok sayarak üslupta bozulmayı hızlandırmıştır. Asıl sorun ise, bahsi geçen piyasa üsluplu icraların da Klasik Türk Müziği icracıları tarafından yapılmasıyla başlamıştır. Piyasa üsluplu icraları yapan Klasik Türk Müziği icracıları bu üsluplarını Radyo, İstanbul Belediye Konservatuarı vb. diğer Klasik Türk Müziği üsluplu icraların yapıldığı mekanlara taşımak istemişlerdir. Bu noktada ise bu müziğin gelenekten gelen ve sürdürülmesi gereken klasik üsluplu icrasını

korumak isteyen Klasik Türk Müziği icracılarının muhafazakar rolünün ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Bu muhafazakar rol çerçevesinde Nevzat Atlığ, Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk, Cüneyd Orhon gibi birçok icracı gayriresmi bir şekilde Radyo, belediye konservatuvarı gibi kurumlarda Klasik Türk Müziği kurumsallaşmasını oluşturmaya çalışırken, bir diğer yandan da ortak küme içerisinde hem klasik üsluplu icralarda hem de piyasa üsluplu icralarda bulunan kişilerin, klasik çerçevede kabul görmeyen piyasa üsluplu icrayı bu mekanlara taşıma faaliyetlerinin karşısında durmuşlardır.

Yeni gelen müzik türleriyle birlikte, köyden kente göçün etkisiyle düzensiz değişen nüfus yapısının kendilerine kültürel bir sermaye alanı yaratma çabaları sonucu eğlence mekanlarının müşteri kitlesini oluşturmaya başlaması, bu eğlence mekanlarını da bu kitlelere hitap edebilecek bir sanatçı profiline yöneltmiştir. Bir diğer deyişle bu süreçte Klasik Türk Müziği icracısının aynı zamanda toplumun eğlence müziğini, popülerleşen müziği yapma rolünü de üstlendiği görülmektedir. 1930'larla birlikte popülerleşen gazinolar, önceleri klasik üsluplu icranın yapıldığı mekanlar olsa da özellikle 1950'lerle birlikte şehirli nüfusun değişmesi gazinoların müşteri kitlesini de değiştirmiştir. Bu değişim ise zaman içerisinde gazinolarda ekseriyetle icra edilen Klasik Türk Müziği'nin üslubunu da etkilemiştir. Önceleri daha nitelikli bir dinleyici kitlesine sahip olan gazinolarda nitelikli icralar yapılırken, müşteri kitlesi değiştikçe müziğin üslubu da değişmeye başlamıştır. Özellikle 1960'larla birlikte yeni gelen müzik türlerinin tesiri ile 1970'lerin ortalarına gelindikçe gazinolarda icra edilen Klasik Türk Müziği üslubu değişmiş, yerini piyasa üsluplu icraya bırakmıştır. Bu süreçte ise hem klasik üsluplu icralarda hem de piyasa üsluplu icralarda yer alan Klasik Türk Müziği icracılarının rol çatışmaları görüldüğü tespit edilmiştir. Radyo, Belediye Konservatuvarı gibi mecralarda piyasa üsluplu icraların bu mekanlara sızmasını muhafazakar rol oynayarak engelleyen Klasik Türk Müziği icracılarının, Cüneyd Orhon, Hakkı Derman gibi örneklerde görüldüğü gibi maddi kaygılarla piyasa üsluplu icraların yapıldığı mekanlarda da bulundukları saptanmıştır. Bu durumun ise görüldüğü üzere icracıların rol kümesindeki iki zıt öge arasında rol çatışmalarına sebebiyet verdiği saptanmıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme çalışmaları ile birlikte Klasik Türk Müziği icracılarının rol kümesine daha önce var olmayan yeni öğelerin eklendiği görülmüştür.

Bu rol kümesinin ilk ögelerinden birinin batılı bir olgu olan şeflik rolü olduğu saptanmıştır. Modernleşme çabalarıyla Klasik Türk Müziği'nde oluşturulmaya çalışılan bu olgunun ise bu müziğin geleneksel icra pratikleriyle batılı temeldeki uygulamaları paralelinde uyum göstermediği ve idealize edilmiş bir rol olarak varlığını sürdürdüğü tespit edilmiştir. 1940'larla birlikte devlet nezdinde Klasik Türk Müziği'ne karşı sürdürülen yaptırımların gevşetilmesiyle birlikte, kurumsal bazda Klasik Türk Müziği icracılarının rol kümelerine yeni elemanların da dahil olmaya başladığı görülmektedir. Esasında Darü'l Bedayi'nin yöneticilik pozisyonuna Ali Rıfat Bey'in getirilmesiyle başlayan süreç, erken Cumhuriyet dönemi reformlarıyla kesintiye uğrasa da 1952 yılında Radyo müdürlüğüne Mesud Cemil'in getirilmesi, Klasik Türk Müziği icracısının hem rol kümesine eklenen yeni bir öge hem de toplumsal statüsündeki iyileşmenin göstergesi olmuştur.

Yapılan araştırma bir toplumsal statü ve rolün sürdürülebilir olmasının bir diğer şartının da meslekleşme/profesyonelleşme olduğunu göstermiştir. Osmanlı toplumunda her ne kadar birçok yüksek statüye sahip kişi müzik icracılığıyla uğraşsa da icracılığın meslek olarak edinilmesi verilerden anlaşıldığı üzere hoş karşılanmayan ve özellikle gayrimüslim halka atfedilen bir uğraşı olduğu tespit edilmiştir. Bu egemen anlayışın akabinde erken Cumhuriyet döneminde Klasik Türk Müziği'ne karşı takınılan resmi karşıt tutumun olumsuz getirilerinin Klasik Türk Müziği icracılarının profesyonelleşmesini de geciktirdiği saptanmıştır. Erken Cumhuriyet döneminin Klasik Türk Müziği karşıtı yaptırımlarının kurumsallaşmayı geciktirmesi, Klasik Türk Müziği icracılarının maddi gelir kaynağı sağlayabileceği imkanlarının da elinden alınması anlamına gelmiştir. Bu durum da birçok Klasik Türk Müziği icracısının 20. yüzyılın ikinci yarısındaki kurumsallaşma faaliyetlerinin yaygınlaşmasına kadar ikinci bir meslek sahibi olması gerekliliğini ortaya çıkardığı sonucuna ulaşılmıştır. 1950'li yıllarla birlikte Demokrat Parti iktidarının Klasik Türk Müziği'ne karşı başlattığı tutumun 1970'te milli kültürü odağa alan içe dönüş dönemi ile devam ederek Klasik Türk Müziği üzerindeki baskının ortadan kalkması ve bu sürecin devamında kurumsallaşma faaliyetlerinin hızlanması, TRT şartlarının iyileştirilmesi, Devlet Klasik Türk Müziği korusu, akademik çerçevede Klasik Türk Müziği eğitim kurumlarının kurulması gibi gelişmeler neticesinde Klasik Türk Müziği'nde profesyonelleşme için gereken genellenmiş bilgi, bireysellikten ziyade toplumsal çıkarlar, toplumsal etik otokontrolü ve toplumsallaşma aşaması, bedellendirme sistemi

gibi şartların karşılanmaya başlanmasıyla Klasik Türk Müziği'nde profesyonellik/meslekleşme olgusunun yaygınlaştığı saptanmıştır.

Yapılan çalışma Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü saptanırken onun rol kümesini oluşturan en önemli etkenin toplumsal istendikler olduğunu göstermiştir. Klasik Türk Müziği icracısının toplumsal rolü çerçevesinde onun icra pratiklerine ve üslup değişimine etkileşimli bir şekilde etki eden unsurun da bu temelde dinleyici tipleri olduğu saptanmıştır. 20. yüzyıl gelişmeleri çerçevesinde ortaya çıkan karma dinleyici tiplerinin ise klasik üsluplu müziği bilen Klasik Türk Müziği muhafazakar dinleyicisi, popülerleşen Klasik Türk Müziği üslup ve repertuarını takip eden Türk Sanat müziği dinleyicisi, popüler Klasik Batı Müziği dinleyicisi, Klasik Batı Müziği'ne hakim Klasik Batı Müziği muhafazakar dinleyicisi, müziği bir kültürel sermaye alanı olarak ele alan dinleyici, popüler müzik tüketicisi olduğu saptanmıştır. Süreç kendi içerisinde bu dinleyici tiplerini oluştururken, dinleyici tipleri de sürecin kendi içerisindeki değişim ve dönüşümünü etkilediği tespit edilmiştir.

Çalışma, Klasik Türk Müziği'nde kadın icracının toplumsal rolünün yaşanan tarihsel değişim süreçlerine paralel bir şekilde değiştiğini göstermiştir. Osmanlı Devleti müzik pratiklerinde müslüman kadın icracının rolü harem-selamlık bir çerçevede şekillenirken, son dönem Osmanlı modernleşme çalışmaları ve erken Cumhuriyet dönemi modernleşme çalışmalarıyla, toplumun diğer alanlarında olduğu gibi değişimlere tabi olmuştur. Özellikle Tanzimat dönemi aydınlarının kadının toplumsal rolünün gelişmesi gerekliliğiyle ilgili görüşler bildirmesi ve erken Cumhuriyet döneminde kadının hak ve özgürlüklerinin gelişmesi müzik yaşamına da tesir göstermiştir. Her ne kadar devlet politikaları kadının hak ve özgürlüklerini geliştirme konusunda çalışmalarını sürdürse de toplumdaki kadın figürünün rolünün hızlı bir değişim göstermediği anlaşılmaktadır. Bu durum Klasik Türk Müziği algısında da tezahür etmiştir. Kadınların vokal icracı olarak müzik içerisinde bulunmalarına birçok eleştiri gelirken tezat bir şekilde piyasa üsluplu Klasik Türk Müziği icralarında kadın figürünün ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Dahası bu durumun piyasa üsluplu icraların yapıldığı mekanlarda androjen/"queer insan" solist figürünün oluşmasına da zemin hazırladığı tespit edilmiştir. 1980'lerin değişen toplumsal yapısıyla muhafazakar Klasik Türk Müziği kadın icracısının popülaritesini kaybetmesi, müziksel pratiklerde olduğu gibi sermayenin oluşturduğu cinsellikle özdeşleşen figürlere uyan popüler

müzik türlerinin kadın icracılarının ön plana çıkarılmasıyla, Klasik Türk Müziği kadın icracılarının bu çerçevenin dışında kaldığı anlaşılmaktadır. Günümüzde dahi Klasik Türk Müziği'nde kadın icracının rolünün belli muhafazakar çevrelerce belirsizliğini koruduğu tespit edilmiştir.

Yakın geçmiş ve bugün incelendiğinde bir asırlık süreç içerisinde değişim gösteren, çatışmalar yaşayan Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesinin elemanlarının bugün devlet kurumları da dahil bir arada var olduğu tespit edilmiştir. 20. yüzyıl gelişmeleri, bir yandan Klasik Türk Müziği icracısı için muhafazakar bir rol oluştururken, bir diğer taraftan da müziğin popülerleşen kolu olan piyasa üsluplu icrada da halkın talep ettiği müziği yapma rolünü oluşturmuştur. Her türlü olguyu ürün olarak sunan sermaye koşulları sebebiyle bugün bulgular ve yorumlar çerçevesinde süreç içerisinde muhafazakar tutumun korunduğu mekanlar olarak sıralanan TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, akademik eğitim ortamlarında dahi müziğin hem klasik üsluplu icra pratiklerinin hem de piyasa üsluplu icralarının ortak bir alan içerisinde var olmaya başladığı saptanmıştır. Bir diğer deyişle Klasik Türk Müziği muhafazakar rolü bugün bireysel çabalar neticesinde yürütülen, Klasik Türk Müziği toplumsal temelde genelden ziyade özel ilgi alanına hitap eden bir olgu olarak varlığını sürdürmekte, bu süreç içerisinde de Klasik Türk Müziği icracısının da süreç içerisinde oluşan rol kümesi elemanlarından birçoğunu bir arada yürütebilme yükümlülüğünü taşımaya başladığı anlaşılmaktadır.

Çalışma neticesinde, birinci alt problem çerçevesinde Klasik Türk Müziği icracısının erken Cumhuriyet döneminden bugüne gelişen rol kümesi ortaya konulmuştur. Ancak bütün bu ifadelerin oluşmasına kaynak teşkil eden icra ve onun toplumsal istendikler çerçevesindeki çeşitlilikleri, bu çeşitliklerin normları ve farkları çalışmanın en önemli odağıdır. Bu çerçevede Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesi içerisindeki salt bir icracı rolü çerçevesinde ortaya konulan klasik üsluplu icra ve piyasa üsluplu icraların normatif özellikleri ve farkları saptanmıştır. Buna göre elde edilen veriler içerisinde dönüşüm döneminin de sembolü olan Zeki Müren'in aynı eseri 1955-1963 yılları arasındaki Radyo icrası, 1968 yılı sinema filmi icrası, 1980 yılı gazino icralarının arasındaki farklar ortaya koyulmuştur. Bir diğer yandan da muhafazakar rolün icra üslubuna yansımaları çerçevesinde Alaeddin Yavaşca'nın "Beklerim Her Gün Bu Sahiller Mahzun Böyle" icrasının tahlili aynı basamaklar doğrultusunda incelenmiştir.

Tümevarım yöntemi kullanılarak bu sonuçlar hem “piyasalaşan” hem de klasik üslubun genel özelliklerinin temsilcileri olarak ele alınmıştır. Buna göre klasik üsluplu icra normlarıyla piyasa üsluplu icra normlarının farkları şu şekilde belirlenmiştir;

- Süsleme tekniği kullanımlarından çarpma, mordan, vurkaç çarpma ve tril süsleme teknikleri klasik üsluplu icrada vurgusuz bir şekilde icra edilirken piyasa üsluplu icrada bu vurgular kullanılmakta ve vurgu unsurunun hem şiddeti hem sıklığı artmaktadır. Bu sonuçtan hareketle klasik üsluplu icra ile piyasa üsluplu icra arasındaki farkı oluşturan en önemli unsurlardan bir diğerinin de vurgu olduğu saptanmıştır. Klasik üsluplu icrada vurgu kullanımları yer almazken, piyasa üsluplu icrada süsleme teknikleri dışında da eserin içerisindeki perdelerde sıklıkla vurgu kullanıldığı görülmüştür.
- Vibrato süsleme tekniği klasik üsluplu icrada bilinen şekliyle icra edilirken, piyasa üsluplu icrada hem yavaş hem de sık titreşimli şekilleri de icraya eklenmiştir. Bu durumun yanı sıra bu vibratoların kullanım sıklıkları da piyasa üsluplu icrada artmıştır.
- Glissando süsleme tekniği klasik üsluplu icrada bilinen şekliyle, az miktarda, perdeler arasındaki geçiş süresi uzun olmadan icra edilirken, piyasa üsluplu icrada bilinen glissando kullanımının yanına, geçiş süreleri uzun “yoğun glissando” kullanımları eklenerek, ekseriyetle bu kullanımlar uygulanarak, bu kullanımların eserin genelinde tercih edilmesinin yanı sıra, bu kullanımların art arda ve ezgilerin, motiflerin, cümlelerin bitiş noktalarında vurgularla icra edildiği saptanmıştır.
- Ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniği kullanımları klasik üsluplu icrada az ve eserin aslına zarar vermeyen bir şekilde kullanılırken, piyasa üsluplu icrada çok sıklıkla, hem tartımların hem perdelerin dışına çıkılarak ve eserin aslından büyük oranda uzaklaşarak kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Tartım çeşitlemeleriyle yapılan süsleme kullanımları klasik üsluplu icrada az ve eserin aslından uzaklaşmadan bir kullanım olduğu gözlemlenirken, piyasa üsluplu icrada vurgulu, süslemelerin bir arada ve art arda kullanıldığı bir uygulama şekli olduğu anlaşılmıştır.
- İfade unsurları kullanımlarının klasik üsluplu icrada az sıklıkta, kısa aralıklar gelişmeyen (en az bir ölçü süresince gelişen) ve dar bir ses genişliği içerisinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Piyasa üsluplu icrada ise bu kullanımların sık

aralıklarla gelişen, sayıca fazla kreşendo ve dekreşandoların icrada yer aldığı ve bunların art arda icra edildiği geniş bir ses skalası içerisinde icra edildiği saptanmıştır. Klasik üsluplu icrada virgül (kısa duraklama) ve puandrog kullanımlarının az, eserin aslında tahribata yol açmayan bir şekilde yer verilirken, piyasa üsluplu icrada çok sayıda ve eserin genel yapısında değişikliklere sebep olan bir şekilde yer verildiği tespit edilmiştir.

- Klasik üsluplu icrada hece vurguları bulunmazken, piyasa üsluplu icrada, özellikle “r” harflerinde sıkça vurgular kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu kullanımların, iki icra arasındaki farkı oluşturan en önemli unsurlardan birisi olduğu tespit edilmiştir.
- Klasik üsluplu icrada usûl takibinin büyük önem arz ettiği ve usûl aksatımlarına yer verilmediği tespit edilmiştir. Piyasa üsluplu icrada ise usûl aksatımlarının sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Zeki Müren ve Alaeddin Yavaşca örnekleri üzerinden yapılan tahlil ve takip sonucunda, klasik üsluplu icradan hareketle ortaya çıkan ve değişim gösteren piyasa üsluplu icranın özelliklerinin, zaman içerisinde klasik üsluplu icrada da nadir noktalarda görüldüğü tespit edilmiştir. Bu durum bir yandan icra üslupları arasındaki geçişkenliği doğrularken bir diğer yandan da klasik icra üslubunun da onu “klasik” yapan, gelenekten gelen kaidelerinin bozulmadan diğer icra üsluplarından da etkilenebilir olduğunu göstermektedir. Bir diğer yandan icra içerisinde kullanılan ve piyasa üsluplu icrayı klasik üsluplu icradan ayıran özellikler olarak tanımlanan bu kaideler, klasik üsluplu icrada da kullanılsa da onu icra eden icracının genel tutumu ve toplumsal rolünün, icra içerisindeki kullanım pratiklerinin toplumsal bilinçte nasıl algılanacağını etkilediği anlaşılmaktadır.

Klasik Türk Müziği icracısının Osmanlı Devleti’nin son döneminde başlayan ve 20. yüzyılla devam eden süreç içerisinde rol kümesinin çeşitlendiği ve değişim gösterdiği saptanmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi sürecinde Klasik Türk Müziği’ne karşıt yürütülen ideolojik tutum, müziğin ve icracısının kurumsallaşmadan uzun süre uzak kalmasına sebep olmuştur. Bu süreç ise profesyonelleşme sürecini erken süreçte gerçekleştiremeyen Klasik Türk Müziği icracısının maddi kaygılar sebebiyle klasik üsluplu icraların dışında, yeni türlerin ve onların etkileriyle oluşan Klasik Türk Müziği

kökenli piyasa üsluplu icraların yapıldığı mekanlarda var olma zorunluluğunu doğurduğu anlaşılmıştır.

Bu süreç içerisinde Klasik Türk Müziği icracısı için hem muhafazakar bir rol oynayarak, Klasik Türk Müziği'nin geleneksel yapısını ve icra üslubunu koruması gerekliliği ortaya çıkarken bir diğer taraftan da bahsedilen süreçlerdeki sebepler temelinde piyasa üsluplu icralarda bulunma gerekliliğinin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Bu süreç Klasik Türk Müziği icracısının rol kümesindeki iki öge arasında zaman zaman rol çatışmaları meydana getirirken, iki icra üslubunun da ayrışık normlar yaratmasına ve bu normlar arasında da farklılıklar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Süreç içerisinde Klasik Türk Müziği icra üslubu muhafaza edilirken, oluşan piyasa üsluplu icra zaman içerisinde kurumsallaşan Klasik Türk Müziği kurumlarına da sirayet etmiş ve varlığını kabul ettirmiştir. Günümüzde bu icraların tercihleri, kurumsal temelde bir kimlik oluşturmak yerine kurumların içerisindeki bireysel çabaların tezahürü olarak varlığını korumaktadır.



KAYNAKÇA

- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1956). *Kalbimin Şarkısı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Lale Film.
- Akkol, L. (2018). Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno'nun Yeri. *Alternatif Politika Dergisi*, 10 (1), 111-130.
- Aksoy, B. (1999). Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu. G. Paçacı (Ed.). *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde (bölüm: 1, s. 81-101). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2009). *Cüneyt Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla Geçen Yıllar: Hatırat*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da Eğlence Hayatı - Cumhuriyet'ten Günümüze*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Aktaş, Y. (2014). *Üslup ve Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Başarılarını Etkileyen Frustrasyonlar*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Alimdar, S. (2011). *XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikisi Kimindir*. İstanbul: Devlet MEB Kitapları.
- Artaç, A. (2019). Ziya Gökalp'in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk'ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2), 529-550.
- Ayas, G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *Bilig*, (77), 131-155.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Balay, R. (2004). Küreselleşme, Bilgi Toplumu ve Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37 (2), 61-82.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Barber, B. (1963). Some Problems in the Sociology of the Professions. *Daedalus*, 92 (4), 669-688.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey... Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, C. (2016). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beken, M. N. (2003). Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino. *Antropology and Music Online*. N8. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean.
- Beken, M. N. (2011). İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar. *İstanbul'da Eğlence içinde* (s. 85-95). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bengi, D. & Zat, E. (2020a). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 1 (1923-1950)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. & Zat, E. (2020b). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 2 (1950-1980)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. (2019). *80'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Yaprak Döker Bir Yanımız"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. (2020a). *50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Şimdiki Zaman Beledir"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. (2020b). *70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Görececek Günler Var Daha"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, P. & Huntington, S. P. (2013). *Bir Küre, Binbir Küreselleşme*. (Çev. Ayla Ortaç). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem*, 1 (1) , 147-168.
- Berkman, E. (2018). Dârülelhan'dan Konservatuvara Türk Makam Müziğinin Görünümü. *Konservatoryum*, 5 (1), 77-95.
- Berktaş, A. (2002). *Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. İstanbul: Kitap Yay.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. & Özbilen, B. (2010). Osmanlı Türk Musikisinde Kadının Değişen Kimliği: Kantolar ve Kantocular. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 233-241.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. John Richardson (Ed.). *Handbook of Theory And Research For The Sociology of Education içinde* (s. 241-258). New York: Greenwood.
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste*. (Çev. Richard Nice). Massachusetts: Cambridge Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyükduman, B. (2020). *Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cankaya, Ö. (2005). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ceylan, T. (2011). Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (1), 89-104.
- Chase, B. & Ressler, P. (2009). An LGBT/Queer Glossary. *English Journal*, 98 (4), 23-24.
- Çelickan, P. (1996). *Müziği Seyretmek, Popüler Müzik- Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*. Ankara: Yansıma Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2013). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkis Hanımlar CD'si. *Porte Akademik*, (6), 208-216.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). Osmanlı-Türk Müziği'nde Padişahların İzleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (35), 52-65.
- Demiriz, A. (2017). Türkiye Cumhuriyeti'nin 1950'li Yılları: Popüler Kültürde Amerikan Müziği İthalatı. Özlem Doğuş Varlı (Ed.). *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildirileri* içinde (s. 187-207). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği.
- Denys, C. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. (Çev. Turgut Arnas). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar: Türk Musikisinin 75 Yıllık Tarihi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dikici, R. (2018). *Aşkın Kavurduğu Güneş: Zeki Müren*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dilmener, N. (2003). *Hafif Türk Pop Tarihi: Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dinç A., Cankaya Ö. ve Ekici, N. (2000). *İstanbul Radyosu Anılar, Yaşantılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğrusöz, N. & Ergur, A. (2017). *Musikinin Asrî Prensi: Ali Rifat Çağatay*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet-Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duman, G. S. (2021). *Anadolu Pop/Rock'ta Toplumsal Belleğin İzini Sürmek: 1960'lı ve 1970'li Yıllar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dürük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3 (1), 33-42.
- Ergur, A. & Aydın, Y. (2004). Patterns of Modernization in Turkish Music as Indicators of A Changing Society. R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Ed.).

- Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04)* içinde (s. 1-5). Austria.
- Ergur, A. (2002). Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Türk Musikisinde Tampere Sistem ve Zeki Müren. A. Yaraman (Ed.). *Biyografya - 3 Zeki Müren* içinde (s. 119-132). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2002). Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren. A. Yaraman (Ed.). *Biyografya - 3 Zeki Müren* içinde (s. 43-99). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Ersoy Çak, Ş. & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2016). *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Gölgele İşığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Esen, B. (2008). *Türk Müziği Gelenğinde Toplu İcra ve Yönetim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Esen Biçer, B. (2020). Kemeçeci Vasilâki'ye ait Kürdilihicazkâr Peşrevi örneğinde Türk müziğinde yorum. *Turkish Studies*, 15 (3), 1837-1863.
- Esen, S. (2012). *Olayların İçinden Bir TRT Tarihi Denemesi*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Feyzi, A. (2019). Türk Müzik Kültüründe Meslekleşme ve Profesyonelleşme Tarihi Çerçevesinde Bir Kurumsal Yapının Tahlili - "Mehterhâne-i Tabl ü Âlem". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9 (3), 411-426.
- Fichter, J. (2001). *Sosyoloji Nedir?*. (5. Baskı). (Çev. Nilgün Çelebi). Ankara: Atilla Kitabevi.
- Flexner, A. (2001). Is Social Work A Profession?. *Research On Social Work Practice*, 11 (2), 152-165.
- Frith, S. (2004). *Bad Music The Music We Love To Hate*. Christopher J. Washeurne & Maiken Derno (Ed.). New York: Routledge.
- Gencer, B. (2010). Modern Dünyada Gelenek ve Gelenekselcilik. *Eskiye*, (16), 82-89.
- Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (3. Baskı). (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. M. Kaplan (Yay. Haz.). İstanbul: MEB Basımevi.
- Gönül, M. (2005). Mevlevîlik ve Mûsikî. *İstem*, 5 (10), 75-89.
- Görkem Bülbül, G. (2019). *TRT Müzik'in Türk Sanat Müziği Programlarında Popüler Kültürün Etkisi: "Akşam Sefası" Örneği*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güler, M. A. & Oran, S. (2020). Emeğin Özneleşmesi Bağlamında Türkiye'de Politik Rock'un Gelişimi. *Emek Araştırma Dergisi (GEAD)*, 11 (17), 103-140.
- Güloğlu, V. (2005). *Türkiye'de Assolistliğin Dönüşümü: İmaj, Performans, Anlatı: Emel Sayın Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

- Güntekin, M. (2012). *Tanıklarıyla Türkiye’de Musiki Yakın Tarihi-1: Nevzat Atlığ’ın Tanıklığında*. İstanbul: 21. Asır Yayınevi.
- Gür, C. (1996). *Zeki Müren: Şimdi Uzaklardasın*. İstanbul: AD Yayıncılık.
- Güray, C. & Tokaç, M. S. (2013). XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa İtri Efendi. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 19 (75), 193-210.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Güray, C. (2016). Cumhuriyetin İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış. F. Kutluk (Derleyen). *İllüzyon içinde* (s. 231-256). İstanbul: H2O Kitap.
- Gürbüz, H. (2010). *Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güven, U. Z. & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*, (29), 1-19.
- Hatipoğlu, V. (2008). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Türk Müziği Usûlleri Eğitiminin Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Işıktaş, B. (2016). “Mûsikî İnkılabı”nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (1), 1111-1126.
- Işıktaş, B. (2019). Türk Müziği Ses Evreninde Bir Yıldız: Zeki Müren. F. Göher Vural & T. Vural (Ed.). *Türk Müsiki Atlası içinde* (c. 1 s. 501-512). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaplan, A. (2016). Müziği Anlama Sürecinde Müzikoloji ve Disiplinlerarası Kimliği. *I. Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildirileri içinde*.
- Kaplan, M. (1952). *The Musician in America: A Study of His Social Roles*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, University Of Illinois, Illinois.
- Kaplan, M. (2002). “Divan Şiirinde Musiki.” *Köprü Dergisi*, (79), Erişim adresi: (6 Ocak 2022 <https://www.koprudergisi.com/yaz-2002/divan-siirinde-musiki/>).
- Karahasanoğlu, S. & Kaya, C. V. (Yay. Haz.) (2021). *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musiki Devlet Konservatuarı Tarihçesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor-Edebiyat Dergisi*, 16 (61), 169-178.

- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemile Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi.
- Klasik. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (29.05.2022) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Klasik. (t.y.). *Türkçe Etimoloji Sözlüğü* içinde. Erişim adresi: (06.04.2022) <https://www.etimolojiturkce.com/arama/klasik>.
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kültür. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (01.12.2020) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Levendoğlu, O. (2017). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk Uygulamaları. *Journal of Human Sciences*, 14 (1), 294-307.
- Linton, R. (1936). *The Study Of Man*. New York: Appleton Century Company, Inc.
- Mak, M. (2011). *Akşam (1941-1950) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası ve Dönemsel Değerlendirmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Mejuyev, V. (1998). *Kültür ve Tarih*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Mills, C. W. (2016). *Sosyolojik Tahayyül*. İstanbul: Hil Yayın.
- Mustan Dönmez, B. (2016). Türkiye’de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2 (1), 45-75.
- Müren, Z. (1976). Arşiv Odası - BBC Türkçe [Video]. Erişim adresi: (26.05.2021) <https://www.youtube.com/watch?v=EXU1O0G>.
- Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Oransay, G. (1973). Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *50. Yıl* içinde (s. 227-271). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öğüt, V. S. & Etil, H. (2009). Geçiş Sürecinde Yiten Müzik: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatürü Dergisi*, 7 (14), 417-454.
- Özakman, T. (1969). *Radyo Notları*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Özbay, F. (2019). *Radyo Yayınları ve Halk Evlerinde Türk Müzik Devriminin Sonuçları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Özcan, N. (1999). “İTRÎ EFENDİ, Buhûrîzâde”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 19, s. 220-221. Erişim adresi: (15.03.2021) <https://islamansiklopedisi.org.tr/itri-efendi-buhurizade>.

- Özdemir, S. (2009). Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri* içinde (c. 2, s. 573-587). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Özgedik, G. (2019). *Çok Partili Dönemde Türk Siyasal Hayatında Öne Çıkan Liderler: Adnan Menderes ve Turgut Özal'ın Siyasal Hayattaki Benzerlikleri Üzerine Bir Analiz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Özkaya Duman, O. (2017). Yüzüncü Yılında Darü'l-Elhan'dan Konservatuvara Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşmeyle Mûsikînin Millileşme Meselesi: Saray Müziğinden Salon Müziğine. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (61), 111-143.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). Mehter Musikisi. *Mehter* içinde (s. 209-268) Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2017). Osmanlı Musikisinde “Havas Beğenisine Mahsusiyyet”in Tezahürü Olarak Klasik Üslûp. *Sosyoloji Dergisi*, 37 (2), 343-378.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet'in Sesli Serüveni. G. Paçacı (Ed.). *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde (bölüm: 1, s. 2-108). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Pak, A. S. (1985). *Atatürkçü Çağdaşlaşma Açısından Türkiye Radyo Ve Televizyon Kurumu'nun Televizyon Müzik Yayın Politikası*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parmaksızoğlu, K. (2011). İstanbul'da Eğlencenin “Entel” Hali 1980'den Günümüze Üst Sınıf Eğlence Hayatındaki Değişimler. *İstanbul'da Eğlence* içinde (s. 69-84). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ritzer, G. (2010). *Globalization - A Basic Text*. New Jersey: Wiley-Black Well.
- Robert B. & Cialdini, C. A. (1991). A Focus Theory Of Normative Conduct: A Theoretical Refinement and Revaluation of the Role of Norms in Human Behavior. *Advances In Experimental*, (24), 201-234.
- Sakaoğlu, N. & Akbayan, N. (1999). *Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*. Creative Yayıncılık.
- Sakaoğlu, N. (2003). *Osmanlıdan Günümüze Eğitim Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sanat. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: (15.05.2020). <https://sozluk.gov.tr/>
- Seçkin, N. (1998). *Zeki Müren*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Serarslan, M. (2001). Türkiye'de Radyo Televizyon Düzeninin Değişimi. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1 (4), 77-82.

- Serim, Ö. (2007). *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Sermaye. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (12.05.2021) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Soydan, E. (2015). Televizyonun Arabesk Müziğin Soylulaşmasındaki Rolü. *Marmara İletişim Dergisi*, (23), 61-73.
- Stokes, M. (2020). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sunar, L. (2016). *Sosyal Tabakalaşma: Kavramlar, Kuramlar ve Temel Meseleler*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Supicic, I. (1987). *Music In Society A Guide To The Sociology Of Music*. New York: Pendragon Press.
- Şahin Tutuk, Z. (2019). Televizyon Diye Bir Şey Varmış: Geçmişten Geleceğe Televizyon Yayıncılığı. *TRT Akademi*. 4 (7), 188-193.
- Şahin, Ç. (2014) “Türkiye’de Arabesk Müzik Kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: “Sen Benim İçimde Bir Korkulu Rüya..”.” *Umut Vakfı Araştırma Merkezi*, (5), 1-11.
- Şen, H. O. (2003). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tan, A. (2008). *Niyazi Sayın’ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanar, M. (2012). Bir Değişim Döneminin Sembolü Zeki Müren. *Evrensel Kültür*, (251), 21-24.
- Tanrıkörur, C. (2019). *Saz ü Söz Arasında*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tavır. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (24.04.2022) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları. G. Paçacı (Ed.). *Cumhuriyet’in Sesleri* içinde (Böl. 4, s. 115-149). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Toker, H. (2014). Şâirân-ı Hâssa. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 169-185.
- Torun, M. (2002). Toplum - Müzik - Zeki Müren. A. Yaraman (Ed.). *Biyografya - 3 Zeki Müren* içinde (s. 43-99). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tuğrul S. (1975). *Türkiye’de Televizyon ve Radyo Olayları*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Tunç, A. (2014). *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek: 70’li Yıllarda Hayatımız*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Tura, Y. (1989). *Türk Musikisinin Mes’eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (1999). Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. G. Paçacı (Ed.). *Cumhuriyet’in Sesleri* içinde (bölüm: 3, s. 2-31). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Turan, D. (2011). *Mekan Müzik İlişkisi Bakımından Türkiye’de Taverna*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- Turna, Ö., & Bolat, M. (2015). Eğitimde Disiplinlerarası Yaklaşımın Kullanıldığı Tezlerin Analizi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34 (1), 35-55.
- Türkmen, F. & Küçükebe, D. H. (2017). Ali Ufki Bey'in Mecmuâ-i Sâz u Söz Adlı Eserinde Halk Müziği ve Türk Halk Şiiri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (43), 259-282.
- Uluç, G. & Süslü, B. (2017). Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication - Tojdac*, 7 (3), 475-487.
- Usta, N. (2010). Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Müziğin Dönüşümü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(4), 107-117.
- Ünal, G. (2017). Batı-Dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto. *Online Journal of Music Sciences*, 2 (3), 247-263.
- Ünlü, C. (1998). Eski Kanto - Yeni Kanto. Cd Kantolar (1905 - 1945). Kalan CD, 85.
- Üslup. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (15.05.2022) <https://sozluk.gov.tr/>.
- Weber, M. (1958). *The Rational And Social Foundation of Music*. Southern: Illinois University Press.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yapar, S. (2014). *Modernleşmesinin Projesinin Mekânı: Taksim Belediye Gazinosu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yaraman, A. (2002). O Dış Görünüşü İçinde Başka Bir Adam. A. Yaraman (Ed.). *Biyografi - 3 Zeki Müren* içinde (s. 143-152). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Yazgan, T. (2015). *Önce Radyo Vardı "Deneme Yayınları" ve Sonraki Yıllar (1927-2014)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yöre, S. (2012). Mekan ve Müzik: Osmanlı Döneminde İstanbul'un Çok Kültürlü Müzikli Eğlence Mekânları. *Belleten*, 76 (277), 879-904.
- Yücebıyık, A. (1992). *Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, (26), 1-13.
- Yüksel, N. A. (2002). Türkiye'nin Kuyruklu Yıldızı: Zeki Müren. A. Yaraman (Ed.). *Biyografi - 3 Zeki Müren* içinde (s. 13-42). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûb-Tavır Görüşler Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



EKLER

EK-1. Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı eserin
1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino İcrası
Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

Hicaz Yürük Semai Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok

Usulü : Yürük Semai

Beste : Hacı Sadullah Ağa
Söz : Enveri

55-63
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1968 S. T. Vib.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 1980 Serbest.....
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

1 K.N.
AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ

55-63
NA NİM YOK

4 1968 Y. T. Vib.
NA NİM YOK

4 1980 S. T. Vib.
NA NİM YOK

4 K.N.
NA NİM YOK

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song "Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok" by Zeki Müren. The score is presented in four staves, each representing a different version of the recording: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written in Turkish and are aligned with the musical notes. The score includes various musical notations such as vibrato (Vib.), glissando (Gliss.), trills (tr), and triplets (3). The lyrics for the first staff are: AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ. The lyrics for the second staff are: AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ III RÂ. The lyrics for the third staff are: AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ. The lyrics for the fourth staff are: AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ. The score also includes a section for the word "YOK" (Not) and "NİM" (I). The lyrics for this section are: MÂ MÂ NİM YOK. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

55-63 Vib. 3 Gliss. Gliss. 3 Vib.
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 1968 S. T. Vib. Y. Gliss. Y. Gliss. S. T. Vib. tr Vib. Gliss.
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ III RÂ

7 1980 Serbest..... 3 Gliss. Gliss. Y. Gliss. S. T. Vib.
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

7 K.N.
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ

55-63 Vib. tr Vib.
MÂ MÂ NİM YOK

10 1968 Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. S. T. Vib. tr Vib. Vib.
MÂ MÂ NİM YOK

10 1980 S. T. Vib. S. T. Vib. Y. Gliss. 3 Y. Gliss. tr S. T. Vib. S. T. Vib.
MÂ MÂ NİM YOK

10 K.N.
MÂ MÂ NİM YOK

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song 'Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok' by Zeki Müren. It consists of two systems of four staves each, representing different versions of the song: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes.

System 1:

- 1955-63: AH AH KUR BÂ NIN O LAM
- 1968: YÂR YÂR İLAY RÂ NIN O LAM
- 1980: YÂR YÂR İLAY RA NIN O LAM
- K.N.: YÂR YÂR KUR BÂ NIN O LAM

System 2:

- 1955-63: YÂR DOST DOST
- 1968: YÂR DOST DOST
- 1980: YÂR DOST DOST
- K.N.: YÂR DOST DOST

The score includes various musical notations such as glissandos (Gliss.), vibratos (S. T. Vib.), trills (tr), and triplets (3). The lyrics are in Turkish and are written in a stylized font.

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song "Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok" by Zeki Müren. The score is presented in four staves, each representing a different version of the recording: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes in Turkish. The 1955-63 version includes a trill (tr) on the note 'LÂ'. The 1968 version includes a trill (tr) on the note 'LÂ' and a 'Y. T. Vib.' (Y. T. Vibrato) marking. The 1980 version includes a 'Y. Gliss.' (Y. Glissando) marking and a 'S. T. Vib.' (S. T. Vibrato) marking. The K.N. version includes a 'K.N.' marking. The lyrics are: KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA. The 1955-63 version includes a trill (tr) on the note 'LÂ'. The 1968 version includes a trill (tr) on the note 'LÂ' and a 'Y. T. Vib.' (Y. T. Vibrato) marking. The 1980 version includes a 'Y. Gliss.' (Y. Glissando) marking and a 'S. T. Vib.' (S. T. Vibrato) marking. The K.N. version includes a 'K.N.' marking. The lyrics are: KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA.

55-63
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

19 1968
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

19 1980
KUR BÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

19 K.N.
HAY RÂ NIN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LA

55-63
LÂ LÂ LÂ

22 1968
LÂ LÂ LÂ

22 1980
LÂ LÂ LÂ

22 K.N.
LÂ LÂ LÂ

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song 'Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok' by Zeki Müren. It consists of two systems of four staves each, representing different versions of the song: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The first system shows the main melody with lyrics: ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ. The second system shows variations in the melody and lyrics, including trills (tr) and vibrato (Vib.) markings. The 1968 and 1980 versions include 'S. T. Vib.' (Soprano Tremolo Vibrato) markings. The K.N. version is the original notation.

55-63
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 1968
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 1980
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

25 K.N.
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

55-63
LÂ LÂ LÂ

28 1968
LÂ LÂ LÂ

28 1980
LÂ LÂ LÂ

28 K.N.
LÂ LÂ LÂ

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song 'Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok' by Zeki Müren. It consists of two systems of four staves each, representing different recordings: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes.

System 1:

- 1955-63: MI RİM TE RE LÂ Lİ AH BİR YA NİM
- 1968: MI RİM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM
- 1980: MI RİM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM
- K.N.: ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ AH BİR YA NİM

System 2:

- 1955-63: CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ
- 1968: CA SA LI NIR SER Vİ III RÂ MÂ
- 1980: CA SA LI NIR SER Vİ III RÂ MÂ
- K.N.: CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments (Vib., Y. T. Vib., S. T. Vib., Y. Gliss., tr). The lyrics are in Turkish, and the notation is in standard musical staff with a treble clef.

EK-1. (devam) Zeki Müren'in Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok adlı
eserin 1955-63 Yılları Arası Radyo, 1968 Yılı Sinema Filmi, 1980 Yılı Gazino
İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song 'Nideyim Sahnı-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok' by Zeki Müren. The score is presented in four staves, each representing a different version of the recording: 1955-63, 1968, 1980, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes: MÂ, NİM, and YOK. The 1955-63 version includes a trill (tr) over the first note of the first staff. The 1968 version includes 'Y. T. Vib.' (Yavaş Titrasyon) markings over the first and third staves. The 1980 version includes 'Serbest' (Ad libitum) markings over the first and third staves. The K.N. version is the original notation. A large, stylized watermark 'YAK' is visible in the background.

EK-2. Alaeddin Yavaşca'nın Beklerim Her Gün Bu Sahillerde adlı eserin 1960~ Yılı
Radyo, 2010 Yılı Televizyon Konseri İcrası Tahlilleri ve Eserin Kaynak Notası

Hüzzam Şarkı
BEKLERİM HER GÜN BU SAHİLLERDE

Usûl: Düyek

Müzik : İsmail Hakkı Nebiloğlu
Söz: Rahmi Duran

1960~
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

2010
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

K.N.
BEK LE RİM HER GÜN BU SA HİL LER DE

1960~
MAH ZUN BOY LE

2010
MAH ZUN BOY LE

K.N.
MAH ZUN BOY LE

(SAZ.....)

1960~
BEN

2010
BEN

K.N.
BEN

EK-2. (devam) Alaeddin Yavaşca'nın Beklerim Her Gün Bu Sahillerde adlı eserin
1960~ Yıllı Radyo, 2010 Yıllı Televizyon Konseri İcrası Tahlilleri ve Eserin
Kaynak Notası

(SAZ.....)

1960~
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

2010
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

K.N.
GÜN BA TAR KUŞ LAR DÖ NER

(SAZ.....)

1960~
DÖN MEZ BU YOL DAN

2010
DÖN MEZ BU YOL DAN

K.N.
DÖN MEZ BU YOL DAN

(SAZ.....)

1960~
BEK LE NEN

2010
BEK LE NEN

K.N.
BEK LE NEN

EK-2. (devam) Alaeddin Yavaşca'nın Beklerim Her Gün Bu Sahillerde adlı eserin
1960~ Yıllı Radyo, 2010 Yıllı Televizyon Konseri İcrası Tahlilleri ve Eserin
Kaynak Notası

1960~
20
20
K.N.
20

BEK LE NEN
BEK LE NEN
BEK LE NEN

(SAZ.....)

1960~
23
23
K.N.
23

EN Nİ HA YET AN LA
EN Nİ HA YET AN LA
EN Nİ HA YET AN LA

(SAZ.....)

1960~
26
26
K.N.
26

DİM YOK MUŞ GÖ REN
DİM YOK MUŞ GÖ REN
DİM YOK MUŞ GÖ REN

(SAZ.....)

EK-2. (devam) Alaeddin Yavaşca'nın Beklerim Her Gün Bu Sahillerde adlı eserin
1960~ Yıllı Radyo, 2010 Yıllı Televizyon Konseri İcrası Tahlilleri ve Eserin
Kaynak Notası

The image displays a musical score for the song "Beklerim Her Gün Bu Sahillerde" by Alaeddin Yavaşca. The score is presented in three staves, each representing a different version of the piece: 1960, 2010, and K.N. (Kaynak Notası). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes: IIAT TA Bİ LEN. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. The 1960 version is marked with "1960~", the 2010 version with "2010", and the K.N. version with "K.N.". The K.N. version is marked with "29". The score also includes a large, stylized watermark "XK" in the background.

1960~
IIAT TA Bİ LEN
N. Gliss. N. Gliss.
N. Vib.
(SAZ.....)
3

2010
HAT TA Bİ LEN
N. Gliss. N. Gliss.
N. Vib.
3

K.N.
29
IIAT TA Bİ LEN
3



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DEMİRDİREK, Süleyman Barış

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	2018-(devam ediyor)
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2018
Lisans	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü	2016
Lise	Rauf Denktaş Lisesi	2012

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2021- (devam ediyor)	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Demirdirek, S. B. (2022). Tarihsel Seyir İçerisinde Klasik Türk Müziği İsimlendirmeleri Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (91), 401-409.

Demirdirek, S. B. (2022). *Türk Müziği Keman İcracılığında Bir Ekol Hakkı Derman'ın Tavrına Yönelik Türk Müziği Keman Etütleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Demirdirek, S. B. (2018). Hakkı Derman'ın Hicazkar Taksiminin Tahlili Ve Bu Taksime Yönelik Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(45), 589-601.

Demirdirek, S. B. (2021). Tanburi Cemil Bey'in İzinde - Türk Müziği'nde Ezgi Atfı. *Uluslararası "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey Çevrimiçi Sempozyumu*'nda sunulan bildiri.



