

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**NAZARİYAT YAZIMINDA MODERN SONRASI EĞİLİMLER:
DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ**

DOKTORA TEZİ

Süleyman Cabir ÇIPLAK

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

AĞUSTOS 2020

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**NAZARİYAT YAZIMINDA MODERN SONRASI EĞİLİMLER:
DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ**

DOKTORA TEZİ

**Süleyman Cabir ÇIPLAK
(414112008)**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı**

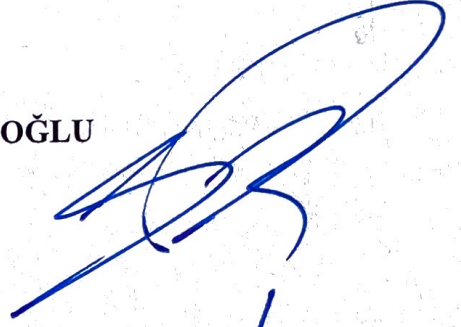
Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

AĞUSTOS 2020

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414112008 numaralı Doktora Öğrencisi Süleyman Cabir ÇIPLAK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "NAZARİYAT YAZIMINDA MODERN SONRASI EĞİLİMLER: DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :

Prof. Songül KARAHASANOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

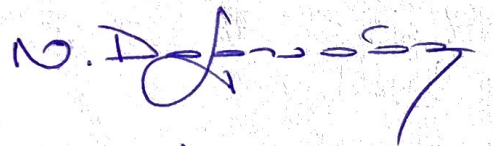


Jüri Üyeleri :

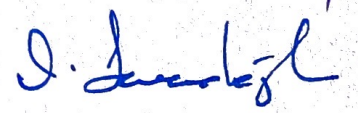
Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
İstanbul Teknik Üniversitesi



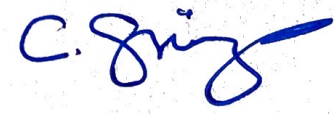
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ
İstanbul Teknik Üniversitesi



Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU
Erciyes Üniversitesi



Prof. Dr. Cenk GÜRAY
Hacettepe Üniversitesi



Teslim Tarihi : 06 Ağustos 2020

Savunma Tarihi : 31 Ağustos 2020



*zamansız yitirdiğimiz hocam
Şefika Şehvar Beşiroğlu'ya*





ÖNSÖZ

Bu çalışma, modern sonrasında nazariyat yazımında ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerle ilgilidir. Modern öncesinden, spesifik olarak da Safiyüddin Urmevî'den bugüne kadar gelen nazariyat yazımında modernleşme döneminde gelişen literatürün modern öncesinden ne kadar farklı olduğunu ortaya koyarak, modern nazariyat paradigmalarının modern sonrasında nasıl, ne şekilde ve hangi sebeplerden ötürü bir aşınmaya uğradığını tespit ve tahlil ederek bu bağlamda modern sonrasında ortaya çıkan pek çok farklı eğilimleri tanımlayıp kategorize etmeye çalışır. Çağın şahidi olarak, modern sonrasındaki dönüşümlerin genel karakterini, yani hem bizde hem de batıda ortak olan modernitenin (ki bizde modernleşmenin) etkilerini yitirmesi ile birlikte ortaya çıkan farklı eğilimleri tanımlayarak bizim için hem güncel hem de tarih olan bir döneme dair bir tahlil yapmaya çalışır.

Yıllar süren bu çalışmada, (bir süredir dünyanın uzak noktalarında olmamıza rağmen) sabırla destek vermekten imtina etmeyen tez danışmanım sayın Songül KARAHASANOĞLU'ya; çalışmadaki ince detaylara müdahaleleriyle beni büyük teknik hatalardan korumuş olan Gözde ÇOLAKOĞLU'ya; Ankara'dan bu çalışmaya hem zaman hem enerji anlamında fedakârlık yaparak destek olan, çalışmanın edvar ayağında başlıca dayanağım olan ve bilgiye önem veren bir karakter için başlı başına bir rol-model olarak Cenk GÜRAY'a; edvarlar ile beni ciddi manada tanıştıran, benim için pek çok konu üzerindeki bilinmezlik perdesini aralayarak bu çalışmanın ilk tohumlarının kafama ekilmesinde ciddi bir rolü olan Nilgün DOĞRUSÖZ'e; beni Cenk GÜRAY ile tanıştıran bu çalışmanın ortaya çıkmasında dolaylı ama kilit bir rolü olan, kaynak materyal anlamında desteğini esirgemeyen kuzenim, dostum ve aynı zamanda iyi de bir tamburi olan Deniz ŞAHİN'e; ayrıca bu çalışmada harcadığım binlerce saatin aslında kendilerine ait olması ve onların zamanından (ç)alarak tamamlamış olmam vesilesiyle bu çalışmada zımnen pay sahibi olan eşim Zerrin'e ve oğlum İsmail Ali'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Ağustos 2020

Süleyman Cabir Çıplak



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR.....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvi
SUMMARY	xviii
1. GİRİŞ	1
1.1 Problemin Tanımı ve Çalışmanın Önemi.....	5
1.2 Çalışmanın Amacı.....	6
1.3 Kapsam.....	8
1.4 Metodoloji	9
1.5 Terminoloji.....	9
1.6 Literatür Taraması	10
2. MODERNİTE VE SONRASI	19
2.1 Modernite	19
2.1.1 Antik Yunan ve batının sınırları.....	20
2.1.2 Modernitenin bileşenleri	25
2.2 Modernden Modern Sonrasına	49
2.2.1 Postmodern ya da modern sonrası	52
2.2.2 Düşünsel anlamda postmodernizm	53
2.2.3 Postmodernliğin genel çerçevesi.....	56
2.2.4 Bir imkân olarak modernite	69
3. NAZARİYATTA MODERN ÖNCESİ	73
3.1 İslam Bilginleri Öncesi	73
3.2 İslam'ın Altın Çağı ve Nazariyat	75
3.3 Safiyüddin ve Sonrasından Modernleşmeye Kadar Nazariyat.....	78
3.3.1 İlim Erbapları	79
3.3.2 İş Erbapları	83
3.4 Modern Öncesinin Genel Çerçevesi.....	92
4. NAZARİYATTA MODERNLEŞME.....	95
4.1 Türkiye'de Modernleşme	95
4.1.1 Modernleşme ve batılaşma	95
4.2 Nazariyatta Modernitenin Ayak Sesleri.....	97
4.3 Rauf Yekta Bey: Son Gelenekçi – İlk Modern.....	105
4.4 AEU ve Milli Türk Musikisi	111
4.4.1 Diğer yapısalıcı öğeler	118
4.4.2 Ana dizi konusu	120
4.4.3 Teorinin yaygınlığı.....	124
4.4.4 Düşünsel arka plan	126
4.4.5 AEU ile ilgili son tahlil	129
4.5 Diğer Modernleşme Dönemi Nazariyatçıları	131
4.5.1 Şefik Gürmeriç – İsmail Hakkı Özkan.....	131

4.5.2 Mildan Niyazi Ayomak	133
4.5.3 Ekrem Karadeniz ve Nazariyatı	134
4.5.4 Kemal İlerici ve Nazariyatı	138
4.5.5 Nail Yavuzoğlu ve Nazariyatı	139
4.6 Modern Dönem Nazariyatının Genel Özeti.....	141
4.7 Nazariyat Tarihine Dair Bir Dönemleme Önerisi	143
5. NAZARİYATTA MODERN SONRASI	147
5.1 Türkiye’de Modern Sonrasının Genel Seyri	147
5.1.1 Nazariyatta modern sonrasının ayak sesleri	153
5.2 Kendine Dönüş ve Otantiklik	154
5.2.1 Kendine dönüş	158
5.2.2 Otantiklik.....	161
5.2.3 Otantiklik kavramına dair sıkıntılar	163
5.2.4 Modernin parçalarında aranan otantik.....	166
5.2.5 Çıkarımlar ve tartışma	186
5.3 Söylemde Dönüşüm	191
5.3.1 Gereklik yerine bağlamsallık	192
5.3.2 İstinsahtan nakle	195
5.3.3 Mütevazi söylemler	197
5.3.4 Türk musikisinde makamlar.....	198
5.3.5 Çıkarımlar ve tartışma	201
5.4 Çeşitlilik ve Merkezsizleşme.....	202
5.4.1 Avrupa merkeziliğin yitimi	204
5.4.2 Müzik evrensel midir?.....	205
5.4.3 Teoride merkezizleşme	207
5.4.4 Çıkarımlar ve tartışma	211
5.5 Halk Müziği ve Nazariyat	213
5.5.1 Halk ve sanat müziği ayrımının kökenleri	213
5.5.2 Halk ve sanat ayrımının asıl muradı: nazariyattan arı halk müziği ...	217
5.5.3 Halk ve sanat müziği sınırlarının teori alanındaki bulanıklaşması	221
5.5.4 Çıkarımlar ve tartışma	229
6. DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ.....	231
7. SONUÇLAR	235
7.1 Modern Zamanlar ve Musiki Nazariyatı	235
7.2 Modern Sonrasına Musiki Nazariyatı.....	237
7.3 Bir İmkân Olarak Modernite	241
KAYNAKLAR.....	245
ÖZGEÇMİŞ.....	269

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AEU	: Arel-Ezgi-Uzdilek
İng	: İngilizce
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
KİMAVH	: Kitab-ı İlm'ül Musiki Ala Vech'il Hurufat
RYB	: Rauf Yekta Bey
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı





ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 2.1 : Modern Postmodern Kıyası.....	69
Çizelge 4.1 : Dönemlere Göre Teorisyenler.....	144





ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1 : Safiyüddin Urmevî'nin Kitabü'l Edvar İsimli Eserinden Bir Sayfa.....	81
Şekil 4.1 : Darü'l Elhan Küllayâtı'ndan Bir Örnek.....	108
Şekil 4.2 : Rauf Yekta Bey Nazariyatında Değiştirici İşaretler.	110
Şekil 4.3 : Ayomak'ta değiştirici işaretler.....	134



NAZARİYAT YAZIMINDA MODERN SONRASI EĞİLİMLER: DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ

ÖZET

Bu çalışmada, üzerine çokça yazılıp çizilmiş olan musikide modernleşme kavramının günümüzü de içine alacak şekilde düşündüğümüzde nereden gelip nereye doğru evirildiğine dair bir tahlil ve perspektif koymak hedeflenmiştir. Öncelikle ana çerçevemizi oluşturan modernlik kavramının, onunla irtibatlı diğer kavramlar olarak modernizm, modernleşme, hatta modernleşmenin bir alt kümesi olarak batılılaşma gibi kavramların ne olduğuna dair konuyu sınırlarını aşmadan anacak mümkün olan en geniş kapsamlı bir tarif ortaya konulmaya çalışılır. Moderniteyi tek bir kavram olarak tarif etmek yerine bu kavramın ihtiva ettiği ekonomik, tarihsel, toplumsal ve kültürel gerekçeleri ayrı ayrı irdelendikten sonra ideolojik arka planına değinir. Modern sonrasında ortaya çıkan dönüşümleri açıklayabilmek için ise modernitede konunun nasıl ve ne şekilde olduğuna referans verilerek farklara odaklanılır. Üzerinde tartışacağımız zemin oturduktan sonra “Nazariyatta Modern Öncesi” isimli bölümde musiki nazariyatının modern öncesindeki genel seyrini ana hatlar üzerinden ortaya koyar. “Nazariyatta Modernleşme” isimli bölümde ise modern öncesinde musikiye dair verilen bağlam, modernliğe dair çizilen çerçeveye oturtularak modern dönem nazariyatı pek çok farklı tespit ve analiz etrafında tarif edilir. Özellikle Türkiye bağlamında modernliğin aşamaları ve gerekçeleri ortaya konulur. Akabinde modern dönem musiki nazariyatının genel çerçevesi, onun modernlik ve modernleşme bağlamındaki belirgin özellikleri tarif edilir. “Nazariyatta Modern Sonrası” isimli bölüm ise asıl tartışmak istediğimiz konuyu içeren kısımdır. Musiki nazariyatında modern sonrası dönemde ortaya çıkan dönüşümler pek çok kaynağın farklı perspektiflerle analiz edilmesiyle ortaya konulur. Bu dönüşümler aslında birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmasına rağmen benzer birtakım olguların modern sonrası nazariyat yazımında tekrar eden ve giderek yoğunluğu artan eğilimler olduğu tespitinden sonra belirgin dönüşümleri ana kategoriler altında toplayarak bunların biçimlerini, gerekçelerini ve sonuçlarını irdeler. Her bir ana kategori altında pek çok gösterge analiz edildikten sonra yine her birinin sonunda yer alan “Çıkarımlar ve Tartışma” isimli bölümlerde, o kategoriye dahil edilen dönüşümlere dair tahliller sunulur. “Dairenin Sosyogenetiği” isimli bölümde ise modern sonrasında bütün bir nazariyat tarihi içerisinde nerede durduğuna dair yorumlara yer verilir ve çalışma sonuç bölümüne bağlanarak çalışmanın bütününe dair yapılan analizlerin sonuçları ortaya konulmaya çalışılır. Sonuç bölümünde ise sonuçlar, tahliller ve tespitler sunulur.



POSTMODERN DISPOSITIONS IN TURKISH MUSIC THEORY WRITING: SOCIOGENESIS OF THE CIRCLE

SUMMARY

It is a fact that, modernisation in Turkish music is a field studied detailly and almost every month we are able to find out a new article published, analysing a specific aspect about modernisation period in Turkish music theory. Furthermore, there is an increasing tendency towards the theory shaped in the pre-modern era(s) via resources written before the modern era. Paradoxically, this tendency is also the matter of postmodern era. On the other hand, although there are some specific findings about postmodern aspects in the literature, there is no dedicated study targets to understand, classify, portray and investigate the tendencies and the questions emerging in the postmodern Turkish music theory. This study is the first study ever about the problem it is dedicated to.

First of all, we tried to create the basis for the terminology we will be discussing. It is primarily the postmodern and its aspects. Nevertheless, due to the nature of the concept of the postmodern itself, we need to draw a large-scale depiction of the modern and then try to explain the postmodern depending on the axioms defined there. In order to achieve that, we started a detailed survey of modernity, its ideological, historical, social, and economic background. And we tried to build the notion and understanding of postmodern on top of this. It is a fact that, postmodern is a broad term covers many areas including art, philosophy, literature, architecture etc. However, in our case we specifically focused on the postmodern epistemology since we are trying to uncover the tendencies about music theory writing specifically.

Then we started to create a survey on the pre-modern era(s) in music theory in the near east in general. Historically, it is also possible to initiate concurrent Turkish music theory from ancient Mesopotamia; but it would be infringement of the scope and it is not related to what we are trying to do. For this reason, we started the Muslim scientists' period, specifically from Al Kindi but still not will all aspects. The primary focus in the pre-modern era would be post 13th century which covers Safi al-Din al-Urmawi and his followers. We also tried to develop a perspective on different eras and different tendencies in the pre-modern music theory writing. Specifically, starting from Fârâbî and also the school follows Safi al-Din al-Urmawi Islamic rationalism, science and philosophical tradition had an incredible impact on the theory writing. Mathematical calculations were at the centre of the methodology. However, after 15th century, this tendency started to be changed; cosmology gained more significance than maths. The notion of seeking a rational and reasonable explanation with the theory was replaced by analogies deriving from cosmology; in other words, rationalism was replaced by intuitionism. However, this paradigm shift was also a key to a new understanding and interpretation of the theory. Even though determining the exact locations of the frets on a string is not the primary matter, there has been a completely new way of "theory making" emerged which puts the melody at the centre. This method also bridged the gap between the theory and the praxis.

After renaissance and reform in the north-western Europe, new methods of production led to new ways of manufacturing and it was an un-competing way of economic growth. As a solution to the “problem of west” for the Ottoman Empire, the governing elite decided to adopt to the western models and ideas. This process can basically be called as modernisation. The process of modernisation is related to the culture since in order to create the economic aspects of modernisation, the society should also be formed accordingly. There had been attempts to modernise Turkish music; however, modernisation of Turkish music and modernisation in the theory are not always parallel. There are different parameters affecting them. First footsteps of the modernisation in the music theory can be seen in the late 18th century. In the writings, we can straightforwardly see that the way how some theoreticians interpret the music theory changes gradually. However, they were still eastern music theoreticians contacted with modern ideas. However, the first modern Turkish music theory initiates with the Rauf Yekta Bey who wrote an article for an encyclopaedia in French and made a detailed explanation of the bases of Turkish music. He overthrows the whole traditional theory and establishes a completely new ground for theoreticians who will follow him. Saadeddin Arel and his companions “borrowed” and created a new structure on Rauf Yekta Bey’s theory and the created a new black box perfectly isolated from its history which will be a standard in late 20th century and it will replace the tradition itself. In short, the modern music theory was re-constructed under the impact of modern, specifically positivist ideas. The modern Turkish music theory was an assembly trying to find a solution to its own problems which are derived from a primary one; “how can we integrate into western music”. This paradigm continued as far as the last part of the previous century.

After the Second World War, a new era began. Discourses stated by modernism were not the ultimate guide for the humanity anymore to succeed in spite of all the aspects it provided to the humanity. For example, the myth of “having uninterrupted progress for the good of humanity” started to be questioned. Furthermore, positivism is also questioned, and all these different social, scientific and philosophical matters caused modern people to lose their faith to modernity in general. In the case of Turkey, modernity was still a new concept tried to be adopted and widened across the country and different social classes and geographical locations. After the western world that started losing their interest towards the modernity, state and the elite trying to modernise the country also started to lose their interest towards modernity. This fact, caused a paradigm shift in the politics, culture, religion etc. and this paradigm shift immediately became obvious in the field of music theory as well.

In the postmodern music theory, the modern paradigm is abolished slightly, and numerous different tendencies occurred. Each different tendency was deriving from a different ideological perspective. At a first glance, it looks like there is an irregular paradigm shift in the postmodern music theory and there is a complete chaos. However, there are some patterns which occurs almost all the postmodern theoretical perspectives. One and the most apparent of them is increasing interest toward the self-history. In the modern music theory, possibilities of polyphony, ways of writing with the western notation, or questions like “which scale can replace the role of western major scale” were among the primary concerns. On the other hand, in the postmodern Turkish music theory primary questions are derived from more practical and historical concerns. The pursuit of “authentic” became an imported subject matter. Almost all

the music theory studies have been directed to the manuscripts written before the modern era. There are numerous attempts to reconstruct a new theory derived from pre-modern theories. Second most common pattern can be the shift in the discourses. The modern theoreticians were trying to re-shape the future and to establish a new tradition. However, postmodern theoreticians primarily try to uncover the authentic past in the theory. Another most obvious pattern is that the borders that modern theory draw has also started to be passed over. The most obvious evidence is that, in the modern era, music tradition having hundreds of years of history is divided into “folk” and “art” just for the sake of ideological issues. However, in the postmodern era, these borders are being exceeded. Theoreticians and practitioners in both genres growing an interest towards the other and this fact can also be seen in the written resources.



1. GİRİŞ

“İnsanın doğası yoktur, ancak tarihi vardır” der Gasset (2011, s. 21). Benim için de belki bu şekilde bir çalışmaya kalkışmam, doğal değil tarihsel bir durumumun sonucuydu. Çünkü bu çalışmanın temelleri çok önce atıldı. Doğduğum ve sadece yazları olmak üzere “yarı zamanlı” olarak büyüdüğüm yer olan Malatya/Arguvan’da müzik takdir gören, kutsallığa sahip bir kavramdı. Müziğe başlamam daha ilkokula başlamadan önce babamdan ve ağabeyimden bağlama çalmayı öğrenerek oldu. Bu öğrenme herhangi bir şekilde bir sistematığe dayalı değil, tamamen işitsellik ve pratik üzerine kurulu bir öğrenme biçimiydi. O yaşlarda bir çocuğun dikkatini çeken bir şeyi çok kısa sürede içselleştirdiği bilinen bir gerçektir. Ben de kısa süre içerisinde duyduğum her ezgiyi çalabilir hale gelmiştim. Ancak, bastığım perdelerin nedenini ve nasılını bilmemenin yanı sıra, onlara verdiğim bir ad da yoktu. Mesleği öğretmek olan babam biliyordu ama nedendir bilmiyorum bana öğretme gereği duymamıştı; belki de en doğrusunu yapmıştı. Sadece sazın sapındaki konumunun kafamın içindeki fotoğrafindan ibaret imgelerle tanıyordum bağlamayı. Bu bakımdan bağlama sapına dayalı ve yazılı olmayan hatta sözlü dahi olmayan, salt imgeler dünyamda kurulu olan bir ses sistemi üzerine inşa edilen bir müzik pratiği içerisinde müziğe başlamış bulundum.

Yine bu yıllarda ilk sorguladığım konu, bir türküyü çalarken neden sadece bazı perdeleri kullandığımız olmuştu. Birçok perdeyi atlıyorduk, bazı perdeler önemli iken bazıları onlara göre ikincil planda idi. Hiçbirinin adı yoktu -ki iç dünyamda halen yoktur- ve sadece imgesel olarak aralarındaki farkları keşfetmeye başlamıştım. Akabinde bu perde sırasının her türkü için geçerli olmadığını fark etmem uzun sürmedi. Örneğin, “Gelin Ayşe” ve “Ayrılık Hasretlik” türkülerinde bastığım seslerle “Etek Sarı” türküsü doğru bir biçimde çıkmıyordu. Ama birinin bir sağındakine diğerinin bir solundakine basınca mükemmel bir şekilde oturuyordu. Ağabeyim “o türkünün makamı öyle değil” derdi ve doğrusunu öğretirdi. Makam kelimesini ilk orada duydum, ama bu makam başka makamdı, ezginin kendisi için kullanılıyordu.

Bunu o zamanlar doğru sanıyordum, sonra yanlış olduğunu öğrendim, sonradan aslında o kadar da yanlış olmadığını öğrenecektim.

Aynı sırayı izleyen başka türküler olduğunu keşfetmeye başladım. Üstelik bazı türküler ince seslerden başlayıp kalın seslere doğru giderken bazıları kalından inceye giderdi. Bazılar en uzaktaki perdelere kadar çıkarken bazıları sapın bitimine kadar inerdi. Bazen türkünün sadece ilk üç sesinden nasıl devam edeceğini kolayca anlayabiliyordum, devamını hiç duymasam dahi. Özetle, perdelerin hangi sıra ile çalınacağına dair izlenmesi gereken birtakım kalıpların varlığını, türkülerini birbirine bağlayan birtakım kuralların, onların daha üzerinde var olan bir *id'in* varlığını anlamıştım ve onu tanımak, bilmek, ona ulaşmak istiyordum. Bu isteğim hiç bitmedi.

Gelin görün ki, ilkokul yıllarında bize öğretilen müzik dersi benim aradığım şeyi anlatmanın çok uzağındaydı. Notaların isimlerini çok iyi bir şekilde öğrenmiştim, hatta türkülerin notalarını yazmaya çalışmıştım. Ama bu sesler ortalama bir türküdeki seslerle uyuşmuyordu. Blok flütteki sesleri sazın bir yerlerinde yakalasam da o ikinci bastığım ve mesafe olarak diğer perdelere daha ince bağlanmış olan perdenin flütle hiç uzlaşma şansı yoktu. Ona yakın bir ses vardı ama bu defa da flütteki bana bozuk geliyordu. Kesin kararlıydım, flütle türküler bozuk çıkıyor, burada öğrettikleri notayla türkü yazılmıyor. Çok sonradan öğrendim, o ince bağlanmış perdenin segâh olduğunu ve bütün kızılca kıyametin de onun yüzünden koptuğunu. Bir yandan da o ince bağlanan perde konusunda saplantılı hale gelmiştim. Ortaokul yıllarında çıkmış olan Grup Kızılırmak'ın “Geçmişten Geleceğe Pir Sultan Türküleri” isimli kasetini sırf türkülerini “o perdeye” değil “onun hemen sağındakine” basarak, tıpkı blok flütteki gibi çalıp söylemeleri yüzünden bir gün kırıp çöpe atmıştım. Dayanamıyordum ve saplantılıydım bu konuda. Çünkü ortada bir haksızlık olduğuna inanıyordum.

Lise yıllarınca kısa bir süre bir saz kursuna gittim. Orada en azından türküler için merkezindeydi ve adsız perdelerin de bir adı vardı artık. Ancak eğitim enstrümanın kendisine odaklıydı. Eserler, kategorik olarak aralarında var olan ilişkiler yokmuş gibi ve tek farkın değiştirici işaretlerden kaynaklandığını öğrettiler bize. Üstelik, o diğerlerinden ince bağlanmış olan perdenin “Si bemol iki” diye bir adı olduğunu öğrendiğim gibi, onun aslında kusur, hata, arıza, belki de cahilin biri tarafından bir şekilde oraya bağlanmış, ileride bir gün kurtulmamız gereken bir perde olduğunu da öğrendim. Ama ikna olmanın çok uzağındaydım. Sonuç olarak burada öğrendiklerimden tatmin olmamıştım. Aradığım şey burada değildi.

Aynı lise yıllarında yan flüt çalmaya başladım, klasik müzik prestijliydi, güzeldi, öğrenmesi de keyifliydi, kağıttaki gibi okunup çalınabilmenin yanı sıra, sistematikti. Ama bir ses eksikti bütün eserlerde. O bağlamadaki diğerlerinden ince bağlanan perde yoktu. O olmadan çalmanın da dinlemenin de keyfi bir yere kadar sürdü ve dönüp dolaşıp geldiğim yer yine bağlama oldu.

Bağlama icrasına yoğunlaşmıştım, Erol Parlak'ın kitabından şelpe çalışıyordum, yaz aylarında yemek, içmek, programlama çalışmak dışında sadece saz çalışıyordum. Türkülerin kaynağına inmek gerektiğini öğrendim, Malatya'nın spesifik olarak da Arguvan'ın eski toprak üstatlarından bazılarını, bazı dedeleri birebir ortamlarına girerek, göz teması kurarak dinleyecek kadar şanslıydım. Orada da hiçbir şey anlatıldığı gibi değildi, üstelik dedelerin çaldığı kocaman aralıklı perdeleri olan, küçük ve balta gövdeli sazlardan çıkan ses ise normal bağlamalardan daha farklıydı, bam teli yoktu örneğin. Si bemol iki orada daha da farklıydı, biraz daha inceydi. Ortada üç standart vardı, kasetlerde çalınan, kurslarda öğretilen ve dedelerin çalıp söylediği. Hepsi birbirinden farklıydı. Öğrendikçe daha çok kafam bulanıyordu ve o bulanıklığı netleştirmek için daha çok istek duyuyordum.

Bu topraklarda üretilmiş bütün müziksel üretimin atomik düzeyde dev bir yapbozun etrafa saçılmış parçaları olduğunu kanısına o zamanlar vardım. Ve her birinin birbiriyle bir şekilde ilişkili olduğunu fark etmiştim. Yüzlerce yıl önce Osmanlı sarayında bestelenmiş bir eserde, yolu bile olmayan bir dağ köyünden bir ses duyuyordum. Hatta komşu ülkelerden bir ezgiyi, bir türküyü çağırıştırıyor gibiydi. Bunlar tesadüfün çok ötesindeydi. Yani birebir eserlerin üzerinde, onları var eden, onları açıklama ve anlaşılır kılma hüviyetine sahip bir ana bilgi vardı bir yerlerde, ben onu bulacaktım.

Bu aşamaya kadar fark ettiğim, bende bu haksızlığa uğramışlık duygusunun şuradan kaynaklandığını fark ettim; geçmişten bize kalan ve kendi içinde kutsallık barındıran bir simgeler bütünü, bir kodlar silsilesi, bir sebepten değiştirilmeye ve başka bir şeyle ikame edilmeye çalışıyordu. Benim için çocukluğumun en büyük uğraşı ve saplantısı olan ve kendimi ifade için tek yol olan bu müzikle kimin ne alıp veremediği vardı? Kim, neden onu başka bir şeyle ikame etmek gibi bir gayretin içinde olabilirdi ve bu nerede, ne zaman duracaktı? Bu sürece karşı sessiz itirazımın önce tanımını yaptım, sonra adının modernleşme olduğunu öğrendiğim toplumsal alanın her yerine sirayet etmiş bulunan bu dönüşümün müzikte neyi ne kadar dönüştürdüğünü anlamaya

çalıştım. Akabinde, “dönüştürmeden önce aslında ne vardı?” sorusuna bir cevap aramaya başladım.

Üniversite yıllarında, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü’nde iki yıl aktif olarak faaliyette bulundum. Bu süreçte, bizim müziğimizin sadece bizde var olmadığını, Anadolu ve çevresinin çeşitli kadim halklarında, komşu ulus ve etnik topluluklarda da bu yapbozun bazı parçalarının olduğunu keşfettim. O yıllarda oraya odaklandım, aradığımı kadimde, Anadolu halklarında bulacaktım. Ama salt farklılıklar üzerinden aradığım şeyi bulamayacağımı anlamam uzun sürdü, aradığım şeyin etrafında dolaşıyor ama ıskalıyor gibiydim. Bir yandan da aradığım şeyin makamlarda olduğunu yine üniversite yıllarında öğrenmişim, ama henüz dinlediğim ve çaldığım müzikle ilgisini net bir biçimde kuramıyordum, zira “beş yüz makamın” hangi birini öğrenecektim? En azından türküler arasındaki kategorik yapıların değiştirici işaretlerden ibaret olmadığını öğrenmek bile doğru yolda ilerlediğimi gösteriyordu.

Bu arayışında yalnız olmadığımı, İTÜ’de Türk Müziği Yüksek Lisans Programı’na başladıktan kısa bir süre sonra anlamıştım. Makamların detayları, tarihi, edvarlar, edvarın da öncesi, hatta onun da öncesi, sonradan modernleşme ve müzikteki bütün bu değişim, yıllardır peşinde olduğum pek çok soruya cevap veriyordu. Yine o yıl konservatuvarın logosunun segâh işaretine dönüştürülmesi ise aradığıma çok yakın bir yerde olduğumu söylüyordu bana. Danışmanım Songül Karahasanoğlu’nun yönlendirmesi ile makamlara yöneldim. Esasen o zamana kadar bildiğim ise piyasada öğretilen çok kaba ve yüzeysel bir bilgiden fazlası değildi. Ancak, Songül Hoca’nın bir ders seçiminde bana emri vaki yaparak Feridun Öney’in bir dersini seçtirmesi ile yepyeni bir kapı aralandı. Sonradan (ruhu şad olsun) Şehvar Beşiroğlu ve Gözde Çolakoğlu hocalarımın makamlarla ilgili derslerini takip ettim, bu esnada okudum, araştırdım. Ruhi Ayangil’den aldığım Türk musikisinde batılılaşma ve modernleşme ile ilgili dersin kazandırdığı ufuk ve akabinde Nilgün Doğrusöz’ün dersinde edvarlar ile ilgili öğrendiklerim ve Cenk Güray’ın “Makamı Var Eden Döngü” isimli kitabının günümüz teorisinin Antik Mezopotamya’dan bugüne geçirdiği sürece dair edindiğim bilgilerin ışığında artık aradığım şeyin en azından yerini biliyordum.

Ayrıca, bu arayışta tek kişinin ben olmadığımı da görmüş oldum. Okan Murat Öztürk, Yalçın Tura, Fikret Kutluğ, Bülent Aksoy, Oya Levendoğlu, Fazlı Arslan, Nuri Uygun, Cem Behar ve daha pek çok kişinin de yine tamamen kendi iç gerekçeleri ile aynı

yapbozun parçalarının peşinde olduğunu görünce böyle bir çalışmayı yapma konusunda epeyce istekli ve hevesli hale geldim.

Özetle, bu çalışmada çocukken fark edip adını koyamadığım bir şeyin adını koymak sonra o adın aslında nereden geldiğini bulmak, sadece birkaç parçasını bulabildiğim dev bir yapbozun diğer parçalarına doğru bir arayış içerisinde olduğumu fark ettim. Asıl konu çocukken elime alıp bir tutku haline getirdiğim o bağlamanın sapına dair cevap bulamadığım bir soruya bir ömür cevap aramakla ilgiliydi. Bir şekilde hem gerekçelerini hem de kendisini ararken kendimi içinde bulduğum bu yolda yalnız olmamam aslında benim değil, içinde bulunduğum zamanın genel bir anlayışının özel bir ürünüydü. Özetle, sadece koşullarımın ürünüydüm.

Bugün “modern sonrası” ya da “postmodern” gibi büyük etiketlerle pazarlanan kavramların arkasında olan, aslında çok basit olarak her şeyi açıklama çabası iddiasındaki modernizmin yarattığı göz kamaşmasının dağılması ile modernin işaret ettiğinin ötesinde, çoğunlukla da modernin öncesinde bir cevap arayışının giderek yükselen bir anlayış olmasıdır. Biz asıl dönüşümünü modernin çok öncesinde tamamlamış olan kültürel bir birikime dair soruların cevaplarının da modern öncesinde aranması biçiminde bir anlayışın giderek yaygınlık kazanması halini, nazariyat yazımı üzerinden okumaya ve anlamaya çalışacağız.

1.1 Problemin Tanımı ve Çalışmanın Önemi

Türk musikisi nazariyatının pek çok aşamasına dair yapılmış sayısız çalışma vardır. Özellikle de musikide ve nazariyatında modernleşme, üzerinde epeyce çalışılmış bir konudur. Aynı şekilde, modern öncesine karşı da giderek artan bir ilginin (bu tema çalışmamız için önemlidir) varlığından söz edebiliriz. Ancak gerek dünyada gerek Türkiye’de modernlik ve onu murat edinen bir ideoloji olarak modernleşmenin etkisinin giderek azalması ve modernleşmeye yönelik eleştirilerin de aynı oranda giderek artması ile yeni bir dönemin başladığına tanık oluyoruz. Kırk yıla yakın bir zaman dilimi boyunca süregelen modern sonrası dönemdeki nazariyat yazımında pek çok paradigmanın değiştiği gözler önünde iken, özel olarak bu döneme dair birkaç kitapta ve makalede geçen spesifik tespitler dışında literatürde pek bir şey yoktur. Bu bakımdan bu çalışma, musiki nazariyatında modern sonrasına dair etraflı bir tahlil sunma gayreti ile yapılmış bu kapsamdaki ve bu hacimdeki ilk çalışmadır.

Ancak, musiki nazariyatında modern sonrasını çalışmak, çalışılan sahanın niteliği gereği modernleşme dönemini çalışmaktan farklı bir bağlam ve perspektif gerektirir. Sebebine gelince, modernin kendisini ve modernin öncesini detaylandırılmak zorundadır ki modernin sonrasında musiki nazariyatında ne gibi değişim ve dönüşümlerin olduğu anlaşılabilir. Çünkü modernlik ve ona varmak için bir yol olarak modernleşme, doğası gereği kendisi ile öncesi arasına bir bariyer örmüştür ve pek çok bilimsel ve sanatsal etkinlik için birer milat tayin eder. Baktığımız zaman modernleşme dönemi musiki nazariyatının kendi problemlerini yaratıp onlara çözümler aradığını bu sayede kendi ana akımını ve alternatif fikirlerini geliştirerek gelenekten büyük bir kopuş, tümenden ayrı bir mevcudiyet olarak bir yepyeni gelenek ve literatür yarattığını da bu çalışmada ortaya koymuş olacağız.

Bunlara ek olarak modern sonrasındaki dönüşümü neden musiki nazariyatı yazımı gibi aslında spesifik bir alan üzerinden okuduğumuzdan bahsedecek olursak, musiki nazariyatı yazımı bir sanata dair pratikten ve literatürden gelen bilginin sistemleştirildiği bilimsel bir edim olması sebebiyle, bilim ve sanatın kesişim noktasında durur. Hatta, bu iki alana ekonomi, siyaset ve bir takım ideolojik alanları da ekleyebiliriz. Bu bakımdan, musiki nazariyatı yazımı, pek çok düşünsel, sanatsal ve bilimsel dönüşümden, epistemolojik paradigma değişimlerinden ya da kitle tercihlerinden kısacası topluma, bilime ve sanata dair hemen her şeyden etkilenen bir kavram olması sebebiyle, düşünsel akımların okunması için belki de muadili olmayacak kadar özel bir alandır. Bu çalışma, bu bakımdan gerek musiki nazariyatının içeriğine gerek tarihine dair yapılan çalışmalarının sadece bir sanat dalına dair “marjinal” bir etkinlik olmadığını; özellikle de bu coğrafyadaki toplumların tarihi ve sosyal gelişimi irdelenirken ideolojik, bilimsel ve sanatsal her türlü dönemselliğin izlerini bünyesinde barından ve bu haliyle ana akım bilimsel alanlardan biri telakki edilmesi gereken bir alan olduğunu da ortaya koyar.

1.2 Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, modern sonrasındaki dönüşümlerin genel karakterini analiz ederek, bir başka ifadeyle hem bizde hem de batıda ortak olan modernitenin (bizde modernleşmenin) etkilerini yitirmesi ile birlikte ortaya çıkan ve “salt bize has” eğilimleri ortaya koyarak hem güncel hem de tarihsel olan bir döneme dair bir tahlil ve tanımlama gayretidir.

Bu çalışma, nazariyat alanında pek çok kişinin malumu olan bu değişim ve dönüşümün tanımını yapmayı, bulguları ile birlikte ortaya koymayı amaçlar. Modern sonrasında modern dönem nazariyat yazımına karşı var olan ve tamamen birbirinden bağımsız olarak gelişen farklı farklı eleştirilerin ve karşı çıkışların niteliğini, en temelde epistemolojik bağlamda tahlil etmek, belirgin ortak temalarını tespit ve kategorize ederek ortaya koymaktır. Bu sayede de müzikoloji çevrelerinde bu konunun sorgulanmasına zemin yaratmaktır. Ayrıca gerek modernliğe dair gerek modern sonrasına dair literatürde tartışılan konulara dair özgün tespitler ortaya koyarak literatüre farklı bir perspektif ile katkı sağlamaktır.

Çalışmanın bir diğer amacından bahsedecek olursak; Osmanlı ve onun devamı olarak Türkiye her zaman batı ile ilişki içerisinde olmuş, oradaki neredeyse bütün toplumsal dönüşümlerden doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmiştir. Buna karşın sosyal dönüşümlerin batı ile ana hatlarda arz ettiği paralellik, detaylarda farklıdır. Bildiğimiz gibi bu ülkeye modernlik Batı Avrupa'dan çok daha farklı biçimlerde ve şekillerde geldi. Orada modernlik tarihsel sürecin akışı içerisinde bir aşaması ve iktidarla girilen uzun soluklu mücadelelerin sonucunda ortaya çıkan yeni bir sosyal bağlam iken bizde iktidarın toplumu yeni bir ekonomik, siyasi ve kültürel modele göre şekillendirmek için kullandığı bir araçtı. Bu bakımdan modernlik kavramının baskın sosyal model ya da iktidar erkinin asli ilgi alanı olduğu dönemlerde pek çok şey paralel hatta aynı görülebilirdi. Ancak modernliğin etkisinin kırılması, hele de modernleşme coğrafyalarındaki sofu modernleşme biçimlerinin etkisinin kırılması her toplum için birbirinden tamamen farklı dönüşümlerle sonuçlanacaktı. Biz de başta epistemolojik alan olmak üzere bu dönüşümün musiki nazariyatı üzerinden bir okumasını yaparak gerek bilim gerek sanat alanında modern sonrası dönüşümlerin niteliğine dair bir çerçeve çizmeye çalışacağız.

Çalışmanın bir diğer amacı modern öncesinden, spesifik olarak da Safiyüddin Urmevî'den bugüne kadar gelen nazariyat yazımında modernleşme döneminde yazılan literatürün modern öncesinden ne kadar farklı olduğunu ortaya koyarak, modern nazariyat paradigmalarının modern sonrasında nasıl, ne şekilde ve hangi sebeplerden ötürü bir aşınmaya uğradığını tanımlamak ve bu bağlamda modern sonrasında ortaya çıkan farklı eğilimleri tanımlayıp kategorize etmektir.

Çalışmanın bir diğer amacı hem müzikoloji hem de onun bir alt kümesi olarak nazariyat araştırmaları alanında savurganca kullandığımız “gelenek” kavramının

doğasına ve niteliğine dair literatürde var olan ezberlerin sorgulanmasına vesile olmaktadır. Başlı başına modern bir terminolojinin ürünü olan gelenek kavramının nasıl ve ne şekilde kurgulandığına, neyin gelenek içine dahil edilip neyin gelenek içine dahil edilmediğine ve bunların hangi düşünsel gerekçelerle yapıldığına dair yeni sorular oluşturarak bir kısmına cevap bulabilmek çabası olarak da görebiliriz.

Çalışmanın bir diğer amacı, büyük ölçüde matematik ve akustik etmenlerin ürünü olduğu için modern dönemde salt matematik ve akustik bir alana hapsedilen musiki nazariyatı konusunun aslında görüldüğünden çok daha fazla tarihsel ve toplumsal nitelikte bir kavram olduğunu ortaya koyabilmektir. Yine bunun bir devamı olarak, musiki nazariyatındaki çalışmaların nasıl giderek matematik ya da batı müzik teorilerinden tarihe doğru kaydığını; ya da bilimden ilime doğru kaydığını da yine etraflıca ortaya koymaktır.

Çalışmanın bir diğer amacı, modern nazariyat yazımının kendi içerisinde oluşturduğu geleneği tüm boyutları ile tarif ederek modern öncesinde ne ölçüde farklı olduğunu tahlil etmektir. Bu sayede modern sonrasındaki dönüşümlerin modern dönem yazımından hangi parçaları alıp hangilerini dönüştüreceklerine dair de bir perspektif sunmaktır.

Çalışmanın bir diğer amacı, modern zamanlarda ortaya konulmuş bulunan halk ve sanat müziği ayrımının nedenlerine dair etraflı bir tahlil ortaya koyarak yeni sınıflandırma çabaları için bir zemin oluşturabilmektir. Ayrıca, musiki nazariyatı ya da onun tarihi ve literatürü gibi konuların salt klasik üsluba yakınlık duyan teorisyenlerin tekelindeki bir konu olmasının indirgeyiciliğini ortaya koyarak, halk müziği başlığı altında incelenen birbirinden oldukça farklı üslupların nazariyat ile kuracağı/kurması gereken ilişkiye dair sorgulamalara zemin oluşturmak ve literatüre katkı sunmak hedeflenmektedir.

1.3 Kapsam

Musikiyi incelerken icra, çalgılar ya da başka bir alan değil sadece teori ile sınırlı kalacaktır. Teori de yalnızca makam ve onu var eden perde, aralıklar vs. gibi diğer etmenler üzerinden işlenecektir. İka ve usul kavramları çalışma kapsamının dışında tutulacaktır.

Tarihsel olarak modernin öncesi incelenirken esasen Safiyüddin ve sonrasına odaklanılacaktır. Safiyüddin öncesine dair genel çerçeve çizilse de detaylarda o döneme gerektiğinde referanslar verilecektir.

1.4 Metodoloji

Kaynak taraması temel veri toplama yöntemimizdir. Literatür araştırması ile incelenen çalışmaların analiz edilmesinde ise konunun mahiyetine göre dönemsel, kavramsal ya da bağlamsal ortaklıklar üzerinden sabit ve değişken paradigmlar ayrı ayrı tespit edilip karşılaştırma yoluna gidilecektir. Analizlerde yapıbozumculuk ve söylem analizi gibi postmodern metin analizi tekniklerinden de zaman zaman yararlanılacaktır.

Çalışmanın fikrî temellerinin ortaya çıkabilmesi açısından modern, modernite, modernleşme kavramları ve bunların detayları üzerine etraflı bir literatür çalışması ile başlanacaktır. Bu kavramsal temellerin üzerine, postmodern olarak sınıflandırılan başat düşünürlerin düşüncelerine yer verilerek, postmodern kavramı, modern ile olan ilişkisine referans vererek modern ile farkları ya da devamlılık arz eden konularda ne tür dönüşümlerin yaşandığına dair bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Ardından, tarihsel süreç içerisinde nazariyat alanının, makamlar özelinde nasıl bir seyir izlediğine, modern öncesi, modern dönemin genel bir anlatısından sonra modern sonrasında bunun nereye doğru bir seyir izlediği, modern sonrasında modern ve modern öncesiyle ne gibi ilişkiler ve koşullanmalarla ortaya çıktığı ve bunun postmodern teorisinin neresine ne şekilde tekabül ettiğine dair bir teorik perspektif etrafından nazariyatta postmodern öğeler açıklanmaya çalışılacaktır.

1.5 Terminoloji

Bu çalışma bir yerde “postmodern” ile ilgilidir. Dilimize batı dillerinden giren bu sözcüğün yerine “modern sonrası” ifadesini kullanmayı uygun buluyoruz. Elbette burada “postmodern” gördüğümüz her yere “modern sonrası” ifadesini aynen kullanmadığımızı da vurgulamak gereklidir; sadece postmodern biçiminde bir şablona sokup isimlendirmek yerine, postmodern kavramının tanımının da içerdiği gibi modern sonrasında genelini kapsayacak şekilde kullanılmaya çalışılmıştır.

Osmanlıca ifadesi yerine, “eski Türkçe” ifadesini kullanmayı, “Osmanlı alfabesi” yerine “eski yazı” ifadesini kullanmayı uygun buluyoruz. Sebebine gelince, Osmanlıca

tabir edilen lengüistik yığın, konuşanları tarafından hiçbir zaman Osmanlıca olarak tanımlanmamıştır ve günümüzden geçmişe doğru verilmiş bir isimdir. Bu bakımdan günümüzde kullanılan Türkçe ile aradaki sürekliliğe vurgu yapmak bakımından eski Türkçe ifadesinin daha uygun olduğunu düşünüyoruz.

Asıl muradı terminoloji yaratmak olmasa da Cem Behar'ın “Musikiden Müziğe” (2005) isimli eserinin adının ihtiva ettiği ayrım bu çalışma için de geçerli olacaktır. Musiki ifadesi tek başına kullanıldığında bu toprakların geleneksel müziği, müzik ifadesi ise “musiki” dışında kalan her şey ya da genel olarak “müzik kavramının kendisi” anlamında kullanılacaktır. Örneğin, “batı müziği” ve “Türk musikisi” şeklinde kullanacağız.

Makam ve perde adlarının yazımı konusunda Nilgün Doğrusöz'ün doktora tez çalışmasında (2007) kullandığı biçim standart alınarak, makam ve perde isimlerine özel isim muamelesi yapılmayacak, cümle içerisinde küçük harfle başlanacaktır.

1.6 Literatür Taraması

Musikide modernleşme konusu, çok sayıda akademisyenin ve bağımsız araştırmacının ilgisine mazhar olan bir konudur. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik politikaları bu bağlamda incelenmiş ve irdelenmiştir. Musikide modernleşmenin kendisinin, incelenmeye ve araştırılmaya, sorgulanmaya başlanmasının kendisi dahi modern sonrası bir temayülün işareti olarak anlaşılabilir. Müzik ve modern sonrası (postmodern) anlamında yapılan çalışmaların sayısı ile çok daha sınırlı sayıdadır. Biz bu bölümde kaynakların geneline dair bir tarama ortaya koymaya çalışacağız.

İlk olarak musikide modernleşme konulu çalışmalara kısaca değinecek olursak;

Ahmed Tohumcu'nun “*Türkiye Müziklerinde Makam Kavramının 1980 Sonrası Kültürel Anlamı*” (2012) başlıklı çalışması konumuza birçok açıdan temas eden bir çalışmadır. Modern sonrasının etkilerinin daha belirgin hale geldiği dönem de 1980 sonrasına denk gelir. Bu bakımdan Tohumcu, dönemsel olarak benzer bir çalışma alanına makam özelinde temas etmiştir. Makam kavramının tanımı ve tarifine ayrılmış genişçe bir bölümden sonra (2012, s.11-68) Türk Makam Müziği'nde Değişimin İzleri başlığı altında modernleşme sürecinden günümüzdeki modern sonrası duruma yapılan bir girişin ardından konu daha çok müziğin genel olarak pratikteki yansımaları üzerinden tartışılmış. Esasen modern ve sonrasına dair bir çalışmanın bir alan çalışmaları ve görüşmeler ile desteklendiği bir metodolojiyi görüyoruz.

Çalışmada birçok kayda değer yaklaşım ve tespit içermektedir ancak önemli yaklaşımlardan biri, makam kavramını incelerken konunun sadece bir ses sisteminden ibaret olmadığını, makam kavramının sosyokültürel bağlamdaki karşılığını da incelememesidir. Buradaki terminoloji de vurgulanmalıdır o da modern dönemin çeşitli nedenlerle dayattığı sanat müziği ya da halk müziği gibi kavramların karşısına “Geleneksel Türk Makam Müziği” şeklinde bütünleştirici, hayali sınırları ortadan kaldıran bir ifadenin kullanılmasıdır. Biz de çalışmamız esnasında müziğin nasıl isimlendirildiği konusuna yeri geldikçe temas edeceğiz.

Emine Serdaroğlu’nun, “*Muzıkayı Hümayun’un Kurulmasından Günümüze Türkiye’de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması*” (2008) isimli doktora tez çalışması esasen Türkiye’de klasik batı müziğinin kurumlaşması sürecini ve kurumlaşmasını Muzıkayı Hümayun’dan başlatarak yakın zamana kadar getirmektedir. Esasen bu çalışma konumuzun ilgi alanında olsa da genel olarak Mızıkâ-i Hümayun tecrübesi inceleyeceğimiz alana doğrudan temas eden değil, onu teğet geçen bir durumdur.

Bir diğer çalışma olarak Aslı Ceren Şanlıer’in “*Modernleşme Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler*” (2011) isimli Yüksek Lisans tezinden söz edebiliriz. Bu çalışmada Şanlıer, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını, o dönem alınan kararları ve uygulamaları Osmanlı’daki batılılaşma sürecinden başlatarak 1950’lere kadar modernleşme bağlamında inceler. Konu perspektif olarak modernleşmenin Osmanlı’nın son dönem padişah, saray ve etrafında şekillenen askeri ve sivil bürokrasisi ve aydınlar gibi çevrelerin bir tercihi ve çabası ile olduğu gibi doğru bir tespit etrafında işlenir. Ancak böyle bir tercihe iten sosyal, siyasal ve ekonomik sebeplerin yeterince irdelendiğini söylemek zordur. Çalışma bu haliyle Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına dair sürecin genelini içeren bir kılavuz, bir derleme niteliğindedir.

Bizim çalışmamızla çok benzer konulara temas etmiş ve yine enstitümüzde yapılmış bir çalışma olarak Yücel Hacıoğulları’nın, “*Modernleşme Sürecinin Halk Müziği’ne Etkileri*” isimli çalışmasından söz edebiliriz (2010). Bu çalışmada modern kavramının kökenine ile başlamış ve ardından modernizm ve hatta modern sonrasına dair bir literatür çalışması yapmış, tespitler ortaya koymuştur. Hacıoğulları, konuyu ele alırken, birkaç farklı bağlamı birkaç teorisyenin perspektifiyle ele almıştır.

Sanat üretiminde mülkiyet konusunu Adorno'nun kültür endüstrisi teorisi bağlamında tartışmıştır. Modern dönemde, halk türkülerinin mülkiyete konu olmasından beste ve anonimlik ayrımının geleneksel müziklerin mülkiyeti ekseninde tartışmıştır. Sonuç bölümünde ise sürecin modern sonrasında mülkiyetleşmeye doğru gittiği çıkarımına varmıştır (2010, ss. 114-115). Teknolojinin halk müziğindeki etkilerini, Walter Benjamin'in modernizm eleştirisi üzerinden okumuştur. Üzerinde durduğu önemli bir konu da teknolojinin sonsuz kopyalanabilirlik ve dağıtılabilirlik ile müziksel üretimin kendine has olması durumunu ters yüz ettiğinden söz eder. Yazar, aynı zamanda teknolojinin, gerek sanatın toplum katmanları arasındaki alt kültür üst kültür ilişkilerini, gerek sanatın bütünselliğini ortadan kaldırdığı tespitlerinde bulunmaktadır (2010, ss. 116-117). Halk müziğinin modern sonrasındaki durumunu ise Baudrilard'nın simülasyon teorisi perspektifiyle incelemiştir. Bir tespit olarak da dolaşımdaki halk müziğinin, halkın müziğinin bir simülasyonu haline gelmiş olduğu tespitinde bulunur (2010, s. 118). Ayrıca, çağdaşlaşma konusunu, spesifik olarak da Türkiye'de çağdaşlaşma konusunu Niyazi Berkes'in perspektifi ile inceleyen Hacıoğulları çalışmasını sektörden çeşitli isimlerle yaptığı röportajlarla desteklemiştir (2010, s. 118).

Musikide Modern Dönemin Eleştirel bir perspektifle değerlendirmeye alındığı çalışmalara göz atacak olursak;

İlk olarak Yalçın Tura'nın "Türk Musikisinin Mes'eleleri" (1988) isimli kitap çalışmasından söz etmek gereklidir. Bu çalışma, modern sonrası nazariyat yazımında sonraki paradigmaların neredeyse tamamını ortaya koyan öncü niteliği nedeniyle kilit bir rol üstlenmektedir. Çalışmamızda sıkça referans vereceğimiz kaynaklardan biri olan bu çalışma modern sonrası paradigmanın net bir biçimde eleştiriye tabi tutulduğu ilk çalışmalardan birisi olması itibarıyla de etraflıca ele alıp analiz edeceğimiz bir çalışmadır. O bakımdan bu bölümde çok kısaca değineceğiz. Genel olarak farklı yerlerde yayınlanmış bildirilerin toplamı olan çalışmada bir kısmı polemiklere cevap niteliğindedir. Türk musikisinin içinde bulunduğu durumu, bunun sebeplerini, aslından neden ve nasıl kopulduğu gibi temaları ortaya koyan yazıların ardından mücenneb bölgesinin ele alındığı makaleden itibaren teknik detaylara girer. Bu bölümde koma kavramı, daha önceki bölümde daha sözel bir biçimde işlediği AEU teorisinin sıkıntılı yönlerini teknik olarak ortaya koyan çalışma, bağlama perdelerinin incelenmesi ve Horasan tamburunun perdeleri ile Türk musiki ses sisteminin

açıklanması gibi o zaman için devrim niteliğindeki çalışmalara yer verdikten sonra Tura, son bölümde ise modern öncesindeki musiki nazariyatını kendi anlayışı ile harmanlayarak aktarır ki Öztürk’e göre bu esasen Safiyüddin teorisini esas alan (Öztürk, 2016, 2) bir sistemdir.

Bülent Aksoy’un yine pek çok farklı yerde yayınlanmış bildiri ve makalelerinin bir derlemesi olan “Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar” (2008) isimli kitap çalışmasından söz edebiliriz. Aksoy bu çalışmasında, modern dönemde ortaya konulmuş sayısız sorunu yine çok daha farklı bir perspektifle ele alır ve pek çok konuda modern dönemde ortaya konulmuş olan ezberleri sorgulamaya açar. “Türk Musikisi Sözü Üzerine” (2008, ss. 133-138) isimli bölümde bu ifadenin tarihçesini sorgular. Bu bölümde Türk musikisi ifadesinin yüklendiği etkin anlamdan sıyrılması gerektiğini vurgular (2008, s. 135) ancak öte yandan bu ifadenin kullanımdan düşürülmesi gerektiği gibi bir görüşten yana da değildir. Onun yerine önerdiği formül, “Türk soyunun müziği” yerine pek çok farklı kültür ve medeniyetle etkileşim içerisinde olsa da en büyük katkıyı Türklerin yapmış olduğu bir musiki geleneği olduğu vurgusu ile kullanılmasından söz eder (2008, ss. 136-137). “Türk Musikisinin Kökeni Sorunu Aşıldı mı” isimli bölümde ise genelde Ziya Gökalp’le eşleştirilen “Türk milli musiki” formülünün kısa tarihçesi konusunda etraflıca bilgi verir ve meselenin doğrusunu literatüre ekler. Ayrıca, Aksoy yine bu bölüm içerisinde konunun detaylı bir literatür ve analizini ortaya koyduktan sonra şu tespitlere varır, Osmanlı musikisi Türk olsa da olmasa da bu onun değerini etkilemez. Üstelik doğu musiki gelenekleri içerisindeki pek çok unsurun incelenmiş bir sentezi olan Osmanlı musikisini bir kökene bağlamaya çalışmak, kökeni üzerinden değer biçmek hem anlamsız hem de bilimsel gerçeklerden uzaktır (Aksoy, 2008, ss. 139-154).

Geçtiğimiz yüzyılın başı ve sonu arasındaki farkı analiz ettiği bölümde ise, çalışmamızın konusuna doğrudan temas etmektedir. Konuyu nazariyat, icracılık ve bestekarlık gibi pek çok bağlamda ele alan Aksoy, bir anlamda bu çalışmada detaylı tahlilini yapacağımız dönüşümün geleceğini de fark etmiş gibidir. Örneğin, batıda Osmanlı musikisine yönelik artan ilginin ve daha genel olarak geleneksel müziklere karşı artan ilginin varlığından, ancak yüzyılın başında böyle bir ilgiden söz edemeyeceğimizden bahseder. Ancak tespiti bu alanda oluşan boşluk yüzünden batılı araştırmacıların bu alana el attığı yönünde idi (Aksoy, 2008, ss. 282-283). Ancak biz

çalışmamızda bu boşluğun asıl Türk araştırmacılar tarafından nasıl ve ne şekilde doldurulduğuna dair teferruatlı bir tahlil ortaya koyacağız.

Bahsedilmesi gereken bir diğer çalışma da Güneş Ayas'ın *Musiki İnkılabının Sosyolojisi* isimli kitap çalışmasıdır (2014). Her ne kadar yeni yazılmış bir eser olsa da literatürün köle taşlarından birini oluşturan bu eser, literatürdeki sosyolojik çalışma açığını doldurur. Musiki inkılabını sosyolojik bir gözle ele alan çalışma üç ana kısım şeklinde organize edilmiştir. İlk kısım musiki inkılabının teorisinin ve pratikteki uygulamalarının incelendiği kısımdır. Bu kısmın başında Cumhuriyet'in batılılaşmaya dair tercihini analiz eder ve kendini kültürel ve siyasal zeminde nasıl ve ne şekilde meşrulaştırdığı üzerinde durur. Akabinde, musiki inkılabı için gereken teorik arka planı Cumhuriyet'in batılılaşma stratejisi ile irtibatlandırır ve bu kısmın son adımı olarak pratikte yapılan uygulamaları pek çok belge eşliğinde etraflıca sunar. İlk kısımda ortaya koyduğu gerekçe, teori ve pratik bölümlerinin sonucunda ortaya çıkan kutupların ve birbirlerine karşı çoğunluğu kültür alanı dairesi içerisinde vuku bulan karşı kutba üstün gelme stratejilerini etraflıca analiz eder. Son kısımda ise geleneksel musikiyi hayatta tutabilmek için uygulanan stratejiler masaya yatırılır. Burada bir kısmı detaylıca incelemek gereklidir, o da modern dönemdeki hayatta kalma çabaları ve dönüşümleri arasında sayılan “Nazariyat Alanında Dönüşüm” başlıklı bölümdür. Bu kısımda nazariyat alanındaki dönüşüme modernleşme dönemindeki dair genel bir çerçeve çizilir ve RYB, Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek gibi teorisyenlerin geleneksel musikiyi batı sistemine adapte etme biçimlerinden bahseder (2014, ss. 339-340) ve bunun neden olduğu problemleri hem de sosyal alandaki problemlerinden bahseder. Esasen bizim çalışmamızla çok ilgili bir konudur zira biz bu çalışmada önce burada analiz edilen olguları kendi perspektifimizle çalışmanın asıl konusuna temel oluşturmak bağlamında pek çok noktada yazarın tespit ve görüşlerine de yer vererek ele alacağız. Ancak bizim çalışmamızın ana konusu Ayas'ın tespitini yapıp bıraktığı tarihsel sürecin belirli bir noktasında bıraktığı değişim ve dönüşümlerin modern sonrası süreçte büründüğü yeni hal olduğu için kronolojik açıdan süreklilik arz eden bir tarihselliğe tekabül eder ve bu bakımdan çalışmanın ana konusu ile doğrudan ilgilidir.

Ardından esasen birbirinin devamı olan Osmanlı ve Cumhuriyet'in nasıl kuruluş dönemi elitleri tarafından millet yaratma sürecinde birbirine zıt iki kutup olarak karşı karşıya konulduğundan ve bir resmi tutum haline gelen Osmanlı karşıtlığı kavramı ile

müzik alanındaki durumu masaya yatırır. Akabinde Cumhuriyet dönemi musiki politikalarının temel belirleyicisi olarak Gökalp'in görüşü ve ona karşı geliştirilen çeşitli hayatta kalma stratejilerine değinir.

Okan Murat Öztürk ise çok sayıda makalesi ile bu literatüre katkı sağlamaktadır. “*Dârülelhân Sürecinde Garpçıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri*” (2018a) isimli makale çalışmasında batılılaşmacıların kendi içerisinde ayrıldığı iki kategoriden, yani her konuda batılılaşmadan yana olan “külli garplılaşmayı savunanlar” ve bazı konularda batılılaşmayı savunan “kismî garplılaşmayı savunanlar” arasında var olan görüş ayrılıklarının geleneksel musiki üzerindeki tezahürünü inceler. Spesifik olarak Darülelhan pratiğinin gelişiminin ele alındığı bu çalışmada sürecin nasıl geleneksel musikinın doğrudan yasaklanmasına kadar vardığına dair gelişimine dair bir analiz ile ortaya koyar. Ortaya konulan analiz ise 1914 yılından 1926 yılına kadarki süreçten kesitler sunan “*Dârülbedâyî Mûsikî Şûbesi'nin Amaç ve Vazifeleri*” (2018a, s. 140), “*Maarif-i Umumiye Nezareti Davet Mektubu*” (2018a, s. 145), “*Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesinde Yer Verilen Amaç ve Vazifeler*” (2018a, s. 150), “*Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor ve Sanayi-i Nefise Encümeni'nin Kararları*” (2018a, s. 151) biçimindeki dört metin üzerinden yapılmıştır.

“*H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopycılık, Garpçılık ve Türkçülüğün yeri*” (Öztürk, 2018b) isimli makalede ise Öztürk, musiki nazariyatının modern dönemindeki eğitim ve öğretimi alanında tekel haline gelmiş olan AEU teorisinin başlıca teorisyeni olan Hüseyin Saadeddin Arel'in Türk musikisine bakışını üç düşünsel eğilim üzerinden ele alır. Arel'in musikinın geleceğine dair projeksiyonunu ve gelecek tasavvurunu ütopycılık bağlamında ele alan Öztürk, Arel'in batılılaşmacı eğilimlerini ise paradoksal bir biçimde “kendini batının gözünden gören” bir anlayışın ürünü olduğu tespitinde bulunur (2018b, s. 1858). Öztürk, ayrıca Arel'deki Türkçülüğü de bu üç unsur içerisinde en zayıf olanı biçiminde okumaktadır.

Yine Öztürk'ün “*Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkılar*” (2016) isimli çalışması ise temel olarak modern dönemin bir fenomeni olarak halk müziği araştırmalarını geleneksel nazariye çalışmalarının dışında tutan anlayışın aksine, halk müziği alanından nazariyat araştırmalarında yapacağı somut katkıları ortaya koymayı hedefler. Öztürk'ün doktora tez çalışmasında (2014) ortaya koyduğu makam inceleme ve analiz yöntemi üzerinden halk müziği eserleri incelenmiştir.

“How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization” (2018c) isimli makalesinde ise Öztürk, modernleşme döneminde ortaya çıkan batılılaşmacı eğilimlerin Türk musikisi nazariyesindeki somut örneklerini teorik bağlamda inceler. Bu dönüşüme ön ayak olan teorisyenlerin hangi dinamiklerin ürünü olarak çalışmaları yaptığını dair birtakım tespitler de ortaya koymuş olan Öztürk, bu teorideki sıkıntıların nasıl ve neden bir kriz içine sürüklendiğine dair de etraflı bilgi vermektedir. Bu makalenin son bölümünde ise bu modern olgunun eleştirilmeye başlandığını belirten Öztürk (2018c, s. 1780) kabaca bahsedip bu sorgulamanın detaylarına girilmemiştir.

Ruhi Ayangil’in “Cumhuriyet’in Müzik Devrimi” isimli makalesi (2018) 2 Kasım 1934 – 6 Eylül 1936 yılları arasında süren radyona Türk musikisi çalınmasına dair yasağı hem tarihsel hem de sosyolojik bağlamlarda irdeler ve aslında ne olduğunu şu tespitlerle formülleştirir; bir, Tanzimat’tan beri süregelen batı müziği kültürü ve kurumları ile ortaya çıkan ikilik Cumhuriyet’e değin uzanır. İkinci olarak, Türk musikisi alanında sistematik çalışmalar başlamış hem nazariyat hem de icra alanında pek çok eser kaleme alınmıştır; modern anlamda ilk kurumlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Üçüncü olarak çeşitli politik ve sosyal gelişmenin de sonucu olarak 1934 yılında Türk musikisi icrası yasaklanmıştır. Dördüncü olarak, bütün çarpıklıklarına rağmen batı müziği temelli Türk müzik devrimi anlatısının savunulması devam etmiştir. Beşinci olarak elli yıllık yasaklar dönemi tersi bir istikamete girmiş, bu defa da plansız ve ampirik bir Türk musikisi eğitimi ortaya çıkmıştır ve bu da kendi içerisinde yeniden gözden geçirilmelidir (2018, ss. 645-648). Son olarak da evrensel kültüre entegre gibi üst anlatılarla bir yere varamadığımız gibi elimizde olanı da kaybetmenin eşiğine geldik. Sonuç kısmında ise bu konuda ortak bir bilinç kapsamında gücünü devletten almayacak şekilde yeniden örgütlenmesi gerektiği fikriyle bağlanır (2018, s. 648). Makale esasen modern sonrasının genel bir karakterini şu bağlamlarda yansıtır; üst anlatılarla uzun vadeli kararlar alınmaması, modern öncesinden gelen kültürel varlığın korunması ve sanat alanının ideolojiye angaje edilmemesi.

Bilen Işıktaş, “*Mûsikî İnkılâbı’nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak*” (2016) isimli makalesinde müziği bir toplumsal gösterge alanı olarak tanımlar ve Osmanlı’nın son döneminden gelen batılılaşma ve dönüşüm hareketlerinin müzik alanındaki tezahürünü inceler. Osmanlı ve Cumhuriyet

dönemleri arasındaki batılılaşma arasındaki farkı ele alır ve musikideki dönüşümü de yine bu bağlamda değerlendirir.





2. MODERNİTE VE SONRASI

Çalışmamızın ana teması modern sonrasıdır ancak modern sonrası ve modern arasında bir süreklilik olduğu gibi, modernin sonrasının ne olduğunu anlayabilmek için aslında anlayabilmemiz gereken, modernin ne olduğudur. Modernin ne olduğuna dair doyurucu bilgi verdikten sonra modern sonrasında neyin nasıl dönüşmeye başladığını moderne dair yarattığımız alt yapıya referans vererek, karşılaştırmalı bir mantık içerisinde aktaracağız.

2.1 Modernite

Türk Dil Kurumu, sözlüğünde modern sözcüğünü Fransızca kökenli biz sözcük olarak belirtmekte ve “çağa uygun, çağcıl” olarak tanımlanmakta, modernleşmek sözcüğünü ise “çağcılaştırmak” olarak tanımlamaktadır (TDK, 1979, s. 576). Etimolojik anlamda bakacak olursak, modern sözcüğü “*modo*” sözcüğünden türemiştir ve bu sözcük Latince “az evvel”, “kısa süre önce”, “son zamanlarda” anlamına gelir (Greenough, 1884, s. 177).

Modern sözcüğü ile ilgili önemli bir tema şu ki, geçmişten farklı olan, büyük bir değişimi ifade etmek için kullanılırdı. Modern sözcüğünün “*modernus*” biçimi ile bilinen ilk kullanımı 5. yüzyılda Hristiyanların kendilerini Romalı-Pagan köklerinden soyutlamak için olmuştur. Günümüzde işaret ettiğimiz modern kavramı ise yine benzeri bir dönüşüme dair bir metafor olarak ortaya çıkmış bulunmaktadır ve yine toplumsal hayatı bütünüyle tanzim etme iddiasındaki bir düşünsel akım tarafından eski ile arasına konulan bir mesafe olarak görülebilir.

Ancak, modern ya da modernite kavramlarını bu derece indirgeyici tanımlarla kavramamıza imkân yoktur. Çünkü modern kelimesi kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar ifade eder. Bu bakımdan, bu bölümün devamında modernite kavramını farklı alanlarda inceleyeceğiz.

Tarihsel anlamda bir sınır çizecek olursak, modern dönemi –klasik batı tarihçiliğinin dönemleştirme anlayışına göre- Orta Çağ ve belki Rönesans’tan hemen sonraki dönemden modern dönem (Jeanniere, 2011, s. 111) diye belirleyebiliriz.

Enrique Dussel İspanya’da Endülüs bölgesinin İspanyollar tarafından fethedilerek Katolikleştirildiği tarih olan 1492 yılını modernitenin başlangıcı olarak verir (1993, s. 66). Çünkü Dussel’e göre bu dönemde yapılan uygulamalar modernitenin ileride yapacaklarının başlangıcıydı. Elbette ki, modernite Avrupa coğrafyasında kendisinden önce cereyan etmiş bütün olayların izini taşır.

Modernite kavramına kendi perspektifimizden bir tanım yapacak olursak, en yalın ve sade tanımıyla toplumun kapitalist üretim biçimine tam adaptasyonunu sağlamak için insan hayatını bir bütün olarak tanzim eden sosyal ve kültürel eğilim ve yönelimlerin geneli olarak tanımlayabiliriz.

Modernite üzerine yapılan tartışmalarda, özellikle de ülkemiz yazınında modernite üzerinde yapılan tartışmalarda çalışmaların küçük bir kısmı hariç, kalanını iki ana yaklaşım etrafında gruplandığını söyleyebiliriz. Birinci grup, modernitenin bir taklitçilik, batıdan ithal bir model, bu topraklara yabancı bir ideoloji olarak gören –ya da en azından alt metinde bu görüşü okuyucuya hissettiren- yaklaşım. İkinci grup, modernitenin bir gereklilik, karşısındaki önermelerin ise olsa olsa birer gericilik, ilkelilik olduğu yönündeki görüşleri ile moderniteyi kutsayan yaklaşımdır. Bu iki görüşün temel ortak yanları tartışmaların, modernitenin anlaşılması ya da anlatılmasından ziyade, tartışanın dünya algısı, modernitenin pratik sonuçları ve gündelik hayata etkileri gibi sonuç odaklı bir anlayışla ve politik bir zeminde yürütülmesidir.

Biz, modernitenin etkileri ile alakalı tartışmalara girmek yerine, modernitenin ana hatları ile ne olduğunu ortaya koymaya çalışacak, bir ideoloji olarak modernitenin düşünsel alt yapısını ve farklı alanlarda nasıl şekillendiğini Modernitenin bileşenleri bölümünde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

2.1.1 Antik Yunan ve batının sınırları

Günümüz dünyasında yüz binden fazla kişinin konuştuğu ve Yunanca kökenli bir sözcük içermeyen bir dil yoktur muhtemelen. Bunun iki sebebinden söz edebiliriz. İlki, Antik Yunan’ın bilim ve felsefe alanında insanlığa katkılarının bir sonucudur. Bu bakımdan özellikle Ortadoğu, Avrupa ve Ön Asya hinterlandındaki kültürel birikimlere Yunan kültürünün doğrudan ya da ikinci elden sirayet etmesidir. Ancak bu durum sadece Yunan kültürü ile doğrudan ya da ikinci elden temas imkânı bulmuş olan kültürler için geçerlidir. İkinci olarak da Yunan kültürüne dair kavramların

modernleşmenin sonucu olan ekonomik, teknolojik, kültürel ve sosyal alanda batıdan ithal edilen unsurlar arasında Dünyanın çeşitli kültürlerine sızmasıdır. Somut bir örnek verecek olursak, fotoğraf kavramı Yunancada alelade iki kelimenin *fotos* (ışık anlamına gelen *fos* sözcüğünün çoğulunun -in halinde çekimlenmiş hali) ve *graf* (yazmak) kelimelerinin birleşiminden ibarettir ve dilimize “ışığın yazısı” şeklinde çevirebiliriz. Hayatımıza modernliğin ürünü olarak giren kavramların Yunan kültürü ile ilişkisini ortaya koymaya tek başına yeterlidir.

Antik Yunan düşüncesinin batı düşününde tekrar tezahür ettiği ve literatürde Rönesans olarak adlandırılan dönem, batı düşüncesinin ve dolayısıyla modernitenin ilk düşünsel temelleri arasında sayılabilir. Batı düşününde Antik Yunan’ın kutsallaştırılıp mucizevi bir hale getirildiği bir durumu görüyoruz. Bu kısımda gerek Yunan kavramının anlamını ve batı için neden önemli olduğunu incelemeye çalışacağız.

Yunan medeniyetini diğer medeniyetlerden farklı olarak kılan iki noktadan söz edebiliriz; birincisi arkalarında oldukça büyük bir yazılı gelenek bırakmış olmalarıdır. Bildiğimiz gibi, Yunan filozoflarının yazdığı eserlerin kopyaları oluşturularak o dönem dünyanın çeşitli yerlerinde nüshaları muhafaza edilmişti. Belki de şanslı bir durum olarak, bu kopyalar sonraki medeniyetler tarafından da bir bütün olarak yok edilmedi ve eski Yunan’a dair yazılı metinler bir şekilde varlığını devam ettirdi. Erken Hıristiyanlık döneminde kısmen açık kısmen gizli olarak birtakım geleneklerin ve eserlerin bir şekilde muhafaza edildiği biliniyor. Sonrasında ise özellikle bilim ve felsefe alanında, İslam bilim adamları ve filozofları Antik Yunan’dan kalan eserleri Arapçaya tercüme ederek hem bugüne kadar muhafaza edilmesine katkıda bulunmuş, hem de üzerine bir yeni şeyler ekleyerek oradaki bilginin daha da ileri gitmesine vesile olmuşlardır. Özellikle, İslam’ın altın çağı olarak da niteleyebileceğimiz 8. ve 13. yüzyıl arası dönemde (Falagas, Zarkadoulia, & Samonis, 2006) Eski Yunan filozoflarına ve bilim adamlarına verilen sayısız referanstan söz edilebilir. Sadece müzik alanında dahi gerek Farabi gerek İbn-i Sina’da (ve onlardan sonrakilerde de) Pisagor’un müzik teorisine yönelik olarak yaptığı çok sayıda göndermeden söz edebiliriz.

İkinci olarak Antik Yunan’ın yönteme dair getirdiği yeniliklerdir. Somut olarak söyleyecek olursak, başka medeniyetlerden aldıkları çeşitli alanlara dair spesifik ve pratiğe dair bilgileri harmanlayarak daha genel bir yargıya ulaşma çabalarıdır. Gerek Mısır gerekse Mezopotamya’da bilgi, ihtiyaçlara cevap vermek için elde edilen bir

olguydu ve daha üst aşamada dini ya da mitolojik bilginin açıklamaya çalıştığı konulara dair bir cevap verecek kadar genel bir ilişki çabası yoktu. Ancak, Yunanlılar, diğer medeniyetlerden aldıkları bilgiyi farklı bir biçimde ele almıştır. Özellikle de mitolojiden kopuşun da başladığı dönemde, doğal olguların ve olayların ancak doğal yöntemlerle açıklanabileceği yaklaşımı ortaya çıkmıştır ve çeşitli alanlardaki çeşitli bilgiler arasında kimi zaman sebep-sonuç ilişkisine dayalı, kimi zaman basit bir analogiden öteye gitmeyen birtakım ilişkiler kurmaya çalışarak akıl yürütme üzerine birtakım yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemlerin sonucunda somut ve tek tek nesnelere dair olan bir bilgiyi, genelleştirip, onu soyut ve ideaya dair bir düzleme çektikten sonra kategorik olarak başka bir gerçekliğe uyarlanabilir bir forma sokmuşlardır. Bunu da rasyonel düşüncenin ilk örnekleri arasında kabul edebiliriz. (Cevizci, 2005, ss. 5-20)

Rönesans döneminde Antik Yunan'dakine benzer birtakım koşulların olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle Rönesans döneminde din Kilise ile kurumsallaşmış ve Katolik dünyasında Papa tarafından idare edilen devletler üstü bir güç haline gelmişti. Kiliseye tabi insanlar ise (Katolik Hristiyanlar) bedelini ödeye ödeye bitiremedikleri halde varlığından da hiçbir zaman tam olarak emin olamadıkları bir cennet için çabalamaktan artık yorulmuştu. Batılı Krallar ise sırf Papa ya da kardinaller istiyor diye tazmini imkânsız savaşımlara daha fazla girmek istemiyorlardı. Her ne kadar Yunan'ı tamamen terk edemese de (çünkü Skolastik düşüncede Aristo'nun yöntemlerine sıkça başvuruluyordu) Skolastik düşünce, düşünsel alanın sınırlarını çiziyordu ve sınırların dışına çıkmak ceza gerektiren marjinal bir davranıştı. Nasıl ki Antik Yunan'da mitolojinin biraz zayıflaması akılcı düşüncenin gelişimine vesile oldu ise, Kilisenin dünyevi gücünün yavaş yavaş azalması ve doğal olarak düşünce üzerindeki gücünün de azalmaya başlaması da dönemin akılcı yöntemlere küçük de olsa bir alan açılmasına neden olmuştur. Ve giderek büyüyen bu alan batı medeniyeti ve modernite diye adlandırdığımız olguların da temelidir.

Yunan medeniyetinin batı medeniyetinin başlangıç noktası kabul edilmesindeki tek sebep bu olmasa gerek. Örneğin Yunan medeniyeti, antik kitaplarda adı geçen medeniyetlerden olmasına rağmen hem yaşayan bir dile ve yaşayan bir etnisiteye dayanması bakımından bir anlamda antik ve modern arasındaki köprü olarak da görülmüştür. Ancak gerek Kutsal Kitap¹, gerek sayısız arkeolojik metinde geçen ve

¹ Tevrat, Zebur, İncil

aynı zamanda da Hristiyan olan Asuriler² ya da Kiptîler³ gibi kadim kültürlerin devamı olan topluluklara karşı benzeri bir hassasiyete rastlamak mümkün değildir.

Ancak az evvel de değindiğimiz üzere, Yunan medeniyeti, günümüze kadar ulaştırdığı içeriğin tamamının müellifi sayılamaz çünkü Mezopotamya, Mısır ve Anadolu gibi “doğulu” medeniyetlerden aldıklarının üzerine inşa ettiği yığılarak ilerleyen bir birikim söz konusudur. Bu bakımdan batının kökenine dair tarihsel silsileyi geriye götürürken Antik Yunan’da kesmek, batı medeniyetinin doğulu köklerini görmezden gelmek için de bir araç olmuştur. Kaldı ki, Antik Yunan’a ait yazmaların batıya transferinin ciddi bir bölümü de Müslüman filozof ve bilim adamları vasıtasıyla olmuştur ve bu transfer metinlerin aynen iletilmesinden ziyade metinlerin üzerine birçok şeyin de eklenmesi biçiminde gerçekleşmiştir. Salt matematik alanında bile sıfır sayısının ve onluk sayı sisteminin kullanılması bile yeterince büyük bir devrimdir. Hatta *algebra* sözcüğü Arapçadaki *el Cebir* sözcüğünden gelmektedir. Ancak batı medeniyetine eski Yunandan bilgi akışının önemli kısmının ikinci elden yani İslam medeniyeti vasıtasıyla olduğu, üstüne Müslüman bilim insanları ve filozoflardan aldıkları çok kritik bilgilerin görmezden gelinmesi yine batı tarafından büyük ihtimalle ideolojik bir zorunluluk olarak görülmektedir. Özetle Yunanlılar, “doğulu” medeniyetler içinde en “batılı” olan olması bakımından batı medeniyeti için kaynak ve öz teşkil etmeye layık görülmüştür.

Her ne kadar (ileride işleyeceğimiz) akılcılık, Hristiyanlığın birçok öğretisinin reddiyesi anlamına gelse de ideolojik olarak batının kendini halen kendini Hristiyan, spesifik olarak da Roma kökenli bir Hristiyanlığın uzantısı olan bir kültürel-toplumsal cemaat olarak gördüğü açıktır. Roma kökenli Hristiyanlık ifadesi ile Katolik ve Protestan mezhepleri kastediliyor çünkü bunlar Roma merkezli Hristiyanlık yorumunun türevleridir ve coğrafi olarak da –istisnalar hariç- Avrupa’da sürdürülmektedir. Aynı şekilde Roma kökenli olmayan Nesturîlerin, Kiptîlerin ya da Gregoryenlerin batılı kabul edildiği bir örneğe rastlamak olanaksızdır. Hatta bu mezhepleri sürdüren kiliseler spesifik olarak doğu Hristiyanlığı olarak adlandırılırlar.

Ayrıca Ruslar, Sırlar vs. gibi zamanında Roma ile yollarını ayırmış olan Ortodoks Hristiyanların da batı medeniyetinin bir parçası olarak telakki edildiğini söylemek

² Asuriler, Asurluların bakiyesi olan bir etnik topluluktur. Antik Asur dilinin bir diyalektini konuşurlar ve kendi özgün alfabelerini kullanırlar. Günümüzde az sayıda Asuri Türkiye’nin Güneydoğusu ile Irak ve Suriye’nin kuzeyinde halen varlığını sürdürmektedir.

³ Kiptîler, Antik Mısır medeniyetinin bakiyesi kabul edilen bir etnik topluluktur. Mısırda varlığını sürdürmektedirler ve milyonlarla ifade edilecek kadar kalabalık bir cemaattirler.

zordur. Hatta, batının temeli sayılan Yunanlıların dahi 1,5 asır önce bir batılılaşma sürecine girdikleri gerçeği dikkate alındığında bu durum çelişkili görünmektedir, ancak değildir. Çünkü batının kendine kaynak olarak gördüğü Yunan, Roma'ya kültürel anlamda can veren; bilim, felsefe, demokrasi vs. gibi değerlerin dayandığı; Hristiyanlık ve Bizans öncesi bir Yunandır. Yoksa Osmanlı topraklarında yaşayan, Osmanlı millet sistemi içerisinde yer edinmiş ve Rum Tebaası olarak adlandırılan Yunanlıların sahiplenilmesinden söz edemeyiz. Osmanlı idaresi altında yaşayan Rum Tebaası eski Yunanlıların dilini ve alfabesini çok küçük bozulmalarla günümüze kadar getirmesine rağmen, bu ayrımın meşrulaştırılması, “antik” kavramının icadı ile olmuştur.

Jack Goody'nin “Tarih Hırsızlığı” isimli eserinde “Antikçağın İcadı” başlıklı bir bölüm vardır. Goody, bu bölümde antiklik kavramı üzerinde epeyce durmuştur. Bu kavramı batı tarihçiliğinin bir icadı olarak görür. Goody'ye göre antikçağ kavramının icadı ile batı tarihçiliği, tarihin kendi sürekliliği içerisinde keskin bir ayrıma gitmiştir ve bazı kavramları antik olarak dondurulmuş, süresiz ve geri gelmesi imkânsız bir döneme işaret edecek şekilde izole etmeye çalışmışlardır. Bu yalıtma, aynı zamanda antik döneme dair de yine sunî bir tarihselliğe işaret etmektedir. Söz gelimi, en az Yunanlılar kadar medeni olan ve tıpkı Yunanlılar (ve hatta bütün Avrupa) gibi bir Hint-Avrupa dili konuşan Persler, söz konusu doğu-batı ikilemi içerisinde öteki olarak konumlandırılmış, Yunan'daki demokrasi karşısında tiranlar tarafından yönetilen barbar bir medeniyet olarak lanse edilmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde, Yunan sanatı kutsanırken Mısır'daki mezar resimleri, Hitit ve Asur heykelticiliğinin Yunan sanatı üzerindeki doğrudan etkisi üzerinde pek durulmaz (Goody, 2012, ss. 31-79). Böylece, modernitenin referans verdiği sanattan siyasete bütün eski Yunan ve Roma tecrübeleri ile modern Avrupa arasındaki tek irtibat olarak da batı ve onun Aydınlanmacılığının kalması, Aydınlanma kavramının özmeşrulaştırma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Goody'e göre, “*antikler, modernlerin hayatına damga vuran her iyi şeye sahiptir. Bu tür iddiaların eleştirel bir okuyucuda bir nebze de kuşku uyandırması gerekir.*” (Goody, 2012, s. 45) Özetle, bu izolasyon ve kutsallık akılcı bir sistem için pek de akılcı durmuyor.

Toparlarsak, batı, özellikle de Aydınlanma ve sonrasında Yunan ile başlayan ve Roma ile devam eden bir medeniyetin varisi olma iddiasındadır. Coğrafi anlamda batıyı,

Katolik ve Protestan Avrupa ile (İngiltere'nin uzantıları olarak) ABD, Kanada ve Avustralya'yı sayabiliriz.

Aydınlanma çağının ilk başlarından itibaren Roma ve özellikle de Yunan'a atfedilen aşırı ilgi ve bunu pekiştiren ideolojik anlamda dışlama ve ötekileştirme dünyanın batı ve batı dışı, modern ve "nâ-modern" gibi şablonlarla anlaşılabileceği bir durum yaratacaktır. Ancak, bu "batı dışılığın dışlanması" durumu, bir ideoloji olarak modernitenin zayıf noktalarından birini teşkil edecektir.

2.1.2 Modernitenin bileşenleri

Çalışmamız süresince gerek modernite gerek modern sonrası durum kavramlarını incelerken kavram genelliği içinde boğulmamak adına önce modernite kavramını birtakım parçalar halinde inceleyerek bütünü anlamlandırmaya çalışacağız. Akabinde, modern sonrası durum ile ilgili tartışmaları sürdürürken de bu bileşenler üzerinden gideceğiz.

Modernite esasen tek bir kaynağa referans veren belirli bir temayülü ifade etse de temelde birçok farklı unsurun, birçok farklı durum tespitinin genel adıdır. Bu unsurların birçoğu, birbirine sebep sonuç ilişkisi ile bağlı olmak ya da aynı unsurun bir başka alandaki yansıması olmak gibi ilişkilerle birbirine bağlı, birbirini besleyerek devinen birtakım olay ve durumların toplamıdır. Bu unsurlar temelde dört ana tema etrafında toplanabilir. Bu temalardan ilk ikisi (düşünsel ve ekonomik) daha çok sebep iken diğer ikisi daha çok sonuç niteliğindedir.

2.1.2.1 Akılcılık: Düşünsel alanda modernite

Modernitenin en temel bileşeninin akılcılık olduğunu söyleyebiliriz. Akılcılıktan kasıt, bir bilginin anlamlandırılması ve doğrulanması anlamında doğrudan aklı ve onun dünyayı anlama ve anlatma biçimi olarak bilimi koymaktır. Bu da pratikte, bütünsel bir doğrulayıcı otorite olarak dine dayalı bilginin tedavülden kaldırılması, dinin ise bir doğrulama makamı olmaktan ziyade bir alışkanlık ya da gelenek olarak toplumsaldan soyutlanarak bireysele indirilmesidir. Bu temayı daha çok laiklik ve ulus kavramları altında tartışacağız.

Akılcılık en temelde bilginin dünyevileşmesidir. Bir başka deyişle, akılcılık evrenin ve onun çalışma sisteminin birtakım yöntemler ile anlaşılabilirliği varsayımına dayanır. Bilim, dış dünyada olan biten her şeyi insanın algı dünyasının anlayabileceği

bir forma sokmak için en güvenilir araçtır ve bu sayede insan, kendi dışında olup bitenleri kavramsal olarak aslına uygun olarak sadece ve sadece bilim yoluyla içselleştirebilir. Bu söylem, modernitenin ortaya çıktığı değerler dizisi içerisinde ele alındığında, dünya üstü bir otoriteden geldiği iddia edilen ve doğruluğu yüzde yüz dünyevi bir otoritenin (örneğin kiliseler, din söylemli iktidarlar vs.) politik gücüne dayanan bir doğrulama biçimi yerine kişiler için farklılık göstermeyen bir akıl (ve bilim) kavramının önerilmesidir. Touraine'e göre modernite ile birlikte akıl, artık bir düzenin keşfi için kullanılan bir araç, bir yeti olmaktan sıyrılıp, tarihsel uzamı belirleme kabiliyetine sahip bir güce dönüşmüştür (Touraine, 2014, ss. 86-87).

Alain Bloom'a göre aydınlanma felsefesinin öncekilerden farkı, birkaç kişinin tek elinde olan bir aracı (akılcılık) herkese ait bir araç haline getirmek istemesidir (Touraine, 2014, s. 28).

2. Dünya savaşı yıllarında Nazi Almayasından kaçarak Türkiye'ye sığınan ve bu süre zarfında İstanbul Üniversitesi'nde de ders vermiş olan, geçtiğimiz yüzyılın önemli bilim felsefesi filozoflarından Hans Reichenbach, aklın ürünü olarak bilgi ve bilim konusunu sistematik biçimde açıklamaktadır. Herhangi bir retoriğe gerek duymayan Reichenbach, bilginin en temelde bir genelleme olduğu tanımı ile başlar. Akabinde, genellemede temel bir kuraldan bahseder. Burada artık sistematığın de yavaş yavaş harekete geçtiğini görüyoruz; konuyla alakalı olan şeyler bu genellemeye dahil edilirken, konuyla alakasız olanlar bu genellenmenin haricinde tutulur. Reichenbach'a göre alakalı olan şeylerle alakasız olan şeyleri ayırt etmek bilginin de başlangıcıdır. Ayrıca Reichenbach genellenmenin açıklamanın temeli olduğunu ve açıklamanın da dünyayı olgularla kavrayabilmemizin bir aracı olduğunu belirtir (2000, ss. 15-17) ki bu basit –gibi görünen- ama aslında bilimsel yöntemin de özünü oluşturan formülizasyon, bir anlamda akıl yoluyla dünyanın nasıl kavranabileceğine dair yol haritasını en basit biçimde özetlemektedir. Bu yaklaşım, zorunlu olarak doğaya dair yapılan bütün açıklamaları ispata muhtaç bırakır. Her ne kadar kendi içinde çelişkisiz bir bütün olsa da vahiy yoluyla dünyayı açıklama çabası, bilimsel yöntemleri kullanarak bir ispat biçimi ile kurgulanmamıştır. Bu konu bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Reichenbach, mitoloji ve dine dair açıklamaların neredeyse tamamının antropomorfolojik analogilerden ibaret olduğunu söyler. Örnek olarak da Tevrat'ta yer alan Dünya'nın Tanrı tarafından yaratılması öyküsüne yer verir. Bu metinlerin

içeriğini bilimsel yöntemle ispattan uzak olduğu için yanlış önerme örneği olarak sunarken; anlatım gücünü, tasvir ve betimleme biçimlerinin ustalığından, insanı etkileme gücünden, edebi değerinden bahseder. Son olarak da şu ifadelerle tekrar işin özüne döner “psikolojik arzuların tatmini açıklama değildir” (2000, ss. 17-18).

Toparlarsak; akılcılık, birebir nesnelerin incelenerek genel yargılara varabilecek bir anlayışı gerekli yöntemler vasıtasıyla ortaya koyarak doğayı kavramlaştırma çabasıdır. Öznel olmayan, soyut bir kavramı otorite olarak kabul eder ve bir bilginin doğruluğunu ancak bilimsel olarak ispatlanabildiği ölçüde dikkate alır.

Descartes ve akılcılık

“Düşünüyorum öyleyse varım” aforizması ile tanınan filozof ve bilim insanı Descartes, aynı zamanda modern akılcıların da öncülerindendir. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii* (Aklın Yönetimi İçin Kurallar) isimli kitabında akıl kavramının kullanımına dair yirmi bir adet kural sıralamaktadır. Felsefe klasikleri arasında sayılabilecek olan bu eser kendisinden sonra derlenerek basılmıştır. Sonraki eserlere göre kısmen metafizik bir izlenimi olsa da Aydınlanmanın yapacağı sıçrayışın ayak seslerini duymak mümkündür. Descartes, yirmi bir kural ile (Descartes, 2014, s. 81) modern akılcıların atası olsa da kendinden sonrakilerin yaptığı boyutlarda bir dünyevileşmeden söz edemeyiz. Descartes, eserinde akıl yürütmelerle Tanrı’nın varlığını kanıtlamaktadır. Bu noktaya şüpheciler bakarak Descartes’ın de kendisinden sonraki akılcılarla benzer düşündüğü ancak içinde yaşadığı dönemin (1596-1650) koşulları altında Katolik Kilisesinin söylemlerini ya da o söylemlerin meşruiyetini herhangi bir sebeple inkâr etmenin karşılığının ağır bedeller ödenmesi mecburiyetinden ötürü bu düşüncesini paylaşamadığı gibi bir yaklaşımda bulunulabilir.

Akılcılıklar

Şüphesiz, akılcılık kavramını yalnızca Aydınlanma düşünürlerine, modernlere ya da onların öncülerine mâl etmek haksızlık olacaktır. Böyle bir yaklaşım, Avrupa merkezci bir tutum olacaktır. Bu konuda modernitenin takındığı tutum rahatsız edici olmakla beraber çelişkilidir de. Çünkü bilim anlamında Antik Yunan ve modern dönem haricinde kalan bütün batılı olmayan unsurlara karşı görmezden gelen bir anlayış hakimdir. Modernlik kavramının maruz kalacağı en büyük eleştirilerden biri de yine bu Avrupa merkezcilik ile ilgilidir.

Şüphesiz, akılcılık kavramını yalnızca Aydınlanma düşünürlerine, modernlere ya da onların öncülerine mâl etmek haksızlık olacaktır. Böyle bir yaklaşım, bütün bir İslam Dünyası'nın üretmiş olduğu akılcı eğilimleri (maturidilik ve mutezile) hiçe saymak olacaktır. Bu konuda modernitenin takındığı tavır çelişkilidir. Çünkü bilim anlamında Antik Yunan ve modern dönem haricinde kalan bütün Batılı olmayan unsurlara karşı görmezden gelen bir anlayıştan, bilinçli bir duyarsızlıktan söz edebiliriz.

Akıldışılığın dışlanması

Modernite ile ilgili olarak genelde üzerinde durulan husus modernitede akılcılık kavramı ve önemidir. Ancak bu durumun kendi içsel dinamikleri sonucunda ortaya çıkardığı bir diğer önemli ve modernite kavramının anlaşılmasındaki temel konu ise yeterince işlenmemiştir.

Mantıksal ilişki olarak ifade edecek olursak;

$$A = B \text{ ise } A \neq B'$$

Sözel ifadesi şudur: A eşittir B ise, A eşit değildir B olmayan. Konumuzla ilişkisini kuracak olursak, sadece akıl yolu ile doğrulanabilen bir bilginin doğru olduğuna inanan bir düşünce biçimi, zorunlu olarak, akıl yolu ile doğrulanamayan bir bilgiyi de doğru kabul edemeyecektir. Karıştırılmasın, burada mantıksal bir uyarlamadan ziyade metnin akışı içerisinde bir analogi kuruyoruz, çünkü bu yaklaşım akılcılığın doğasında mevcut bir yaklaşım olarak görünmektedir. Daha da somut olacak olursak, bilimin gerçek bir otorite, akılcılığın da tek doğru yöntem olarak kabul edildiği bir ortamda, akla referans vermeyen bir bilginin artık doğru kabul edilemeyeceği bir durum da zorunlu olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu yaklaşımın en bariz ve acil sonucu olarak akılcılar, meşruluğunu salt dinden alan bütün *gerçeklikleri* sorgulama yoluna gitmişlerdir. Spesifik olarak, kilisenin, daha da somut anlamda Katolik Kilisesi'nin, kıta Avrupa'sında yüzyıllarca bir tahakküm aracı olarak kullandığı Hristiyanlığın insanlara dayattığı her türlü iddiasını çürütülmesi ile başlayıp Hristiyanlığın mantıksal meşruiyetinin tamamen ortadan kaldırılması noktasına kadar ilerleyecek olan bir dönemin de başladığını söyleyebiliriz. Kutsal Kitap, bir edebi ve tarihi bir metin olarak günümüzde dahi halen batı kültürünün en önemli ve değerli eserlerinden biri olsa da bilimsel bilgi üzerinde söz sahibi olma gücünü tamamen yitirdiği gibi toplumsal hayatta da insan hayatını tanzim etme gücünü ciddi oranda yitirmiştir.

Bir örnek üzerinden gidecek olursak, bildiğimiz gibi Charles Darwin tarafından ortaya konulan Evrim Teorisi, muhtemelen biyologlardan daha çok din bilginlerinin ilgisine mazhar olmuştur. Evrim Teorisi etrafında şekillenen tartışmalar, gerçeği akılda arayanlarla vahiyde arayanların muharebe meydanına dönüşmüştür. Özellikle Katolik görüş için, canlıların evrimleşerek ortaya çıktığı fikrini kabul etmek, dini metnin en temel söylemlerinden yaratılış söylemini geçersiz kılacağından kaybedilecek bir kale olarak görülmüştür. Sonradan Hristiyanlığın diğer mezhepleri ile birlikte Müslüman, Musevi gibi Hristiyanlığa akraba diğer dini doktrinlerden insanların da katılımı ile konu belirli bir dinî disiplinin görüşlerini dayatması noktasından çıkarak “vahiyciler karşısında bilimciler” biçiminde yeni bir cepheleşmeye evrilmiştir. Daha önceden aynı masaya oturtup bir yemek dahi yiyemeyecek insanları ideolojik düzlemde aynı cephede birer nefer olmaya sevk etmiştir. Bu bakımdan, farklı kökenlerden gelen ve tamamen farklı motivasyonları olan modernite karşıtlarının bir araya toplandığı bir cephe olarak görülebilir.

Akıldışılığın dışlanması hususu, sadece yukarıdaki örnekte olduğu gibi spesifik bir konuya dair bir tartışmadan ya da ideolojik güç gösterisinden ibaret değildir. Bu ilke ya da yaklaşım, bir desen (*pattern*) olarak modernitenin birçok sahasında tezahür etmektedir. Bu sebeptendir ki modernite etki ettiği bir yerdeki gerek düşünsel gerek siyasal gerek toplumsal anlamda kendisinden önceki bütün ittifakları da hasımlıkları da çözmüş, yeni ittifakların ve hasımlıkların kurulmasına yol açmıştır. İlerde modern sonrası durum kavramını incelerken de ittifakların ve hasımlıkların bozulup tekrar kurulması konusuna tekrar değineceğiz.

Bilim ve sanat kavramlarının yeniden inşası

Abel Jeanniere’e göre, asıl devrim bilimsel devrimdir, diğerleri ondan türemiştir (2011, s. 116) ve bilimsel devrim de bizzat Newton ile başlar. Çünkü, Newton ile birlikte, artık dünya dışı bir irade, Tanrı ya da melekler tarafından idare edilen bir doğa yerine kendi içsel yasalarına tabi bir doğaya geçiş başlayacaktır ve bu geçişi başka bilim insanlarının pekiştirmesi çok sürmeyecektir (2011, s. 113).

David Harvey’e göre Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bilimi, evrensel bir ahlak etrafında hukuku ve sanatı kendi ayakları üzerinde duran bir bütün olarak kendi sistemleri dahilinde geliştirilmesinden ibarettir. Ayriyeten, yine Harvey’e göre bilim sayesinde doğa üzerinde kurulan tahakküm, insanların kıtlık, yoksulluk, doğal afetler

gibi en temel sorunlarına kalıcı ve hiç olmadığı kadar somut bir çözüm vadeliyordu (Harvey, 2003, s. 25).

Bilimler, doğa bilimleri ve toplum bilimleri biçiminde iki ana dal biçiminde gruplanma yoluna gidilmiştir. Bir de bir de her iki kategoriden bağımsız ve onların üzerinde olarak formel bilimler vardır. Doğa bilimleri fizik, biyoloji vs. iken, toplum bilimlerine örnek olarak tarih ve sosyolojiyi sayabilirken; matematik ve mantığı da formel bilimlere örnek olarak sayabiliriz (Yörükoğulları, Orhun, Topdemir, & İhsanoğlu, 2013, s. 6).

Bilimsel yöntem kavramına dair birkaç söz söyleyecek olursak, “17. yüzyıldan beri doğa bilimlerini karakterize eden sistematik gözlem, deney, ölçüm, formüle etme ve varsayımların değiştirilmesini içeren yargılama” (Yörükoğulları, Orhun, Topdemir, & İhsanoğlu, 2013, s. 10) biçiminde tanımlanabilir. Bilimsel yöntem, birçok bilgi edinme biçimden mantık ve deneyi esas alması itibarıyla ayrılır. Bilimsel yöntemle göre, bilimsel bir bilgi tekrar tekrar sınanabilir, bir varsayımın doğruluğu ya da yanlışlığı ancak deney ve gözlemler yolu ile ispat edilebilir ve hatalı bir varsayım doğru bir varsayımla her an değiştirilebilir. Bu bakımdan bilimsel yöntem bir vahiy ile elde edilmiş bilgiye göre çok farklıdır. Çünkü vahiy ile elde edilen bilgiler deney, mantık ya da ölçüm ile kanıtlanmaktan ziyade (Yörükoğulları, Orhun, Topdemir, & İhsanoğlu, 2013, ss. 10-11) bütün halinde kabul ya da reddedilir.

Bilimsel yöntem ile incelenen bilimler spesifik olarak doğa bilimleridir. Modern dönemde Doğa bilimlerini öncü isimleri olarak Kopernik, Galilei, Descartes, Newton ve burada adını sayamayacağımız sayısız bilim insanından söz edebiliriz. İnsan ve toplum temelli disiplinler ise bilimsel yöntemi direkt olarak uygulayamıyordu. Bu bakımdan erken modern dönemde daha çok felsefe ile iç içe geçmiş bulunan toplum bilimleri, bilimsel yöntemi gerekli hallerde kullanmakla beraber kendine has yeni yöntemler geliştirmiştir. Bir bakıma, toplum bilimleri matematik ve doğa bilimlerinin yöntemlerini temel alarak kendi yöntemleriyle bilgi üretir.

Doğa bilimleri gücünü matematikten alır. Bir önermenin doğruluğu, matematiksel ilkelere göre doğrulanabilirliği ile orantılıdır. Modern akılcılığın önde gelenlerinden biri olarak Deacartes, geometri ve aritmetiğin diğer bilim dallarından daha kesin olduğunu açık bir biçimde ifade ediyor. Hatta geometri ve aritmetiğin diğer bilim dallarına göre çok daha kolay olduğunu ve yöntemlerin dışına çıkılmadığı sürece de

yanlış bir yargıya varmanın pek mümkün olamayacağını belirtiyor (Descartes, 2014, ss. 10-11). Everdell ise matematiğin önemini şu ifadelerle dile getirmektedir:

Modernizmden haberdar olan herkes Picasso'dan haberdardır. Birçok kişi de Joyce'u bilir. Fakat acaba kimin Dedekind'den haberi vardır? Herhalde, yalnızca kafalarını kullanarak dünyayı değiştirmeye heveslenen ve bu işi en az yapacak gibi görünen matematikçilerin. Matematikçilerin neyle uğraştığını herkes bilmez ve matematikçiler de bu durumdan hiç de şikayetçi değildir, çünkü onlar da sanatçıların iddia ettikleri gibi dünya işleriyle ilgisizdirler. (Everdell, 2007, s. 61)

Everdell'in "ilk modernler" isimli kitabın Dedekind'i önemsemesi boşuna değildi. Çünkü Dedekind, Pisagor'dan beri sayısı matematikçinin üzerinde çalıştığı süreklilik konusunda önemli bir çalışma yapmış bir matematikçiydi (Everdell, 2007, s. 64).

Sosyal bilimler ise, tıpkı doğa bilimleri gibi, zihin ürünü entelektüel disiplinlerdir. Ancak, sosyal bilimlerin doğa bilimlerinden en temel farkı şudur; doğa bilimlerinde bilimsel yöntemin eksiksiz olarak uygulanmasının sonucu olarak, çıktıları da gerçek anlamda "evrensel" niteliktedir. Tamamı bütün kâinat için geçerli olmasa da en azından gezegenimizin tamamı için geçerlidir. Yani, üçgenin iç açıları toplamı bildiğimiz evrenin tamamında geçerli iken⁴, deniz seviyesinde suyun kaynama noktası ya da aminoasitlerin dizilimlerine dair kurallar dünyanın tamamı için geçerlidir. Ancak, toplum bilimleri söz konusu olduğunda böyle kesin ve kolayca genellenebilir bilgilere ulaşmak zor hatta kimi zaman imkânsızdır. Çünkü insanın ya da toplumun ana malzemesini oluşturduğu bir bilgi yığını, üretse üretse o insanların ya da toplumların değer yargılarını, kültürel birikimlerini ve sosyogenetik özellikleri bağlamında sonuçlar üretir. İstisnai haller hariç bütün insanlık için genellenemeyeceği gibi, zamana göre de değişkenlik arz eder. Oysa üçgenin iç açıları toplamı beş milyar yıl önce de bir doğruya (180 dereceye) eşitti ve beş milyar yıl sonra da bu değişmeyecektir.

Bu bakımdan, zaman içerisinde sosyal bilimlerin kendi araştırma yöntemleri gelişmiştir. Hatta bu yöntemler de gerekli hallerde sık sık formel bilimlere ve doğa bilimlerine müracaat ederek söylemlerinin temellerini meşrulaştırma yoluna gitmektedir. Ancak, toplum bilimlerinin bu olgunluğa erişmesi doğa bilimleri ile kıyaslandığı vakit çok daha yavaş olmuştur. Ancak ilk üretilen sosyal bilgilerin de doğa bilimleri gibi genelleştirilebilir olduğu anlayışı beraberinde birçok sorunu da

⁴ Muhtemel bir paralel evren için aynı şeyi aynı kesinlikte söyleyemeyiz.

getirmiştir. En temelde, batının “toplum” anlayışı modern toplumlar ya da ulus devletler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da dünyanın geri kalanı için sosyal bir genellemenin meşruiyetine zeval getirecektir. Somut örnek verecek olursak, batı tarihçiliği tarihin akışını sadece Avrupa medeniyetleri ve onların ataları biçiminde dar bir kapsam içerisinde incelemekte, dönemlemeleri de yine kendileri etrafında yapmaktadırlar. Aynı şekilde müzik tarihi, yalnızca “batı yüksel kültür müzik tarihi” olarak kurgulanmıştır. Ancak dünyada batı ve ataları dışında sayısız medeniyete ait müzik kültürünün varlığı yadsınamaz bir gerçektir. Özetlersek, bilimsel devrim, formel bilimler ve doğa bilimleri alanlarında yaptığı atılımın aynısını sosyal bilimler için yapamamıştır, ancak uzunca bir süre bu alandan gelen bilgiye de doğa bilimlerinden gelen bilgi kadar kesin, genellenebilir ve değişmez muamelesi yapmıştır. İleride inceleyeceğimiz üzere, postmodernlerin de moderniteye dair eleştirileri kalemalarının başında bu konu gelecektir.

Birer ideoloji olarak Hristiyanlık ile modernite, doğaları gereği *mutually exclusive*⁵ bir ikilidir. Bununla hem ontolojik anlamda ilişkili hem de sebep sonuç ilişkisi ile bağlı bir diğer unsur olarak Antik Yunan’a dönüş kavramından söz edebiliriz. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere, Antik Yunan kavramı kendi tarihselliğinden izole edilmiş, soyut ve kutsanmış bir “antik” medeniyete işaret eder ve bu medeniyeti de sadece birkaç unsuru ile ele almak eğilimindedir. Bunlar bilim, felsefe ve sanat kavramlarıdır. Modern bilim ve sanat kavramlarının inşasında antik Yunan’daki bilim ve sanat kavramlarına referanslar vardır ancak bunlar içerik olarak farklar ihtiva etmektedir.

Sanat

Antik Yunan ve Roma’da aydınlanmacılardan çok farklı bir sanat kavramı ile karşılaşırız. Bu kavramı karşılamak için Yunancada τέχνη (tekhni), Latince’de ise *ars* sözcükleri kullanılıyordu. Bu sözcükler nalbantlık marangozluk, rahiplik, şairlik vs. gibi genel olarak bir beceriyi ifade etmek için kullanılıyordu. Ancak 18. yüzyılda beceriler sanat ve zanaat ya da “güzel sanatlar” ve “popüler sanatlar” gibi bir ayrıma tabi oldu (Shiner, 2013, ss. 22-23).

Bir başka deyişle, Antik Yunan’da bilgi, tecrübe ve yetenek gerektiren her türlü uğraş sanat, bu işleri yapan kimseler de sanatçı olarak kabul ediliyordu. Ancak bu uğraşların

⁵ İstatistikte kullanılan ve “biri varken diğeri yok” anlamına gelen bir terim.

tamamının salt güzellik, estetik gibi amaçlarla ortaya çıkmış olması pek olası değildir. Daha gerçekçi ve hayatın olağan akışına uygun olanı, bu becerilerin, bir şekilde insanların farklı alanlardaki ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak orta çıkmış olmalarıdır. Bildiğimiz gibi, modernite içerisinde endüstrileşme ve seri üretim kavramlarını da görüyoruz. Bu bir anlamda insan ihtiyaçlarının belirli bir sistematik dahilinde, maliyeti azaltılmış ve üretilen nesnelerin birbirlerinin kopyası olduğu bir üretim biçimidir. Örneğin, geçmişte terziler tarafından dikilen her bir gömlek kişiye özel olarak ve eşsiz olarak  retiliyorken, hazır giyim kavramı nitelik ve nicelik olarak birbirinin kusursuz biçimde aynısı olan gömlekleri çok daha düşük maliyetlerle üretebiliyor. Bu bakımdan bir terzinin gömlek üretirken ihtiyaı olan bilgi, yetenek ve sarf edeceği beceri ile bir ressamın bir resim yaparken ihtiyaı olan bilgi, yetenek ve sarf edeceği beceri ile denktir. Peki, terziliği ressamlıktan ayıran nedir?

Bu durumu söyle yorumlamak mümkündür; seri üretim ve endüstrileşme kavramları güzellik gibi insan ruhuna hitap eden sonuçlardan ziyade, minimum maliyetle maksimum  retilimi yapmak amacı güdüyordu. Aydınlanma döneminde bazı beceriler insan ruhuna hitap etme iddiası ile yapılan bazı üretimler “güzel sanatlar” şemsiyesi altına alınarak seri üretimden muaf tutulmuştur. Ancak, sanatlar arasında ikinci bir bölünme daha yaşandı ve sanat olarak diğerlerinden ayrılmış olan beceriler de kendi içerisinde eğlendirici ve “sanatsal” olarak tekrar bölündü. İlki doğrudan tüketime ya da insan ihtiyaına hitap ederken ikincisi “incelmiş zevk”lere yönelikti. Somut  rnek verecek olursak sanatsal müzikle eğlence müziği arasındaki faktan bahsedebiliriz (Shiner, 2013, ss. 22-23). Bu temayı, ileride etraflica tartışacağız.

Evrenselcilik

Afşar Timuçin evrenselcilik kavramını “*insanların sonunda kurtuluşa ereceklerini  ne süren inanç ya da öğreti*” (2004, s. 208) şeklinde tanımlar. Bizim için evrenselcilik kavramını tam karşılamayan bu tanımın yanı sıra, Orhan Hançerlioğlu ise “*evrenselliğe ya da t mellemeye eğilimli öğretilerin genel adı*” (1972b, ss. 110-111) biçiminde tanımlar ki bu tanım daha kapsayıcıdır. Özetle, evrenselciliği birtakım ideolojik (dini ya da felsefi)  ğelerin bütün insanlık için uyarlanabileceği görüşü olarak tanımlayabiliriz. Evrenselci ideolojilerin en bilinenlerinden ikisi olarak Hristiyanlık ve İşlam’dan söz edebiliriz. Her ikisi de bütün insanlar için geçerlilik

iddiasındadır ve her ikisi de etki alanlarını bütün insanlığı kapsayacak biçimde genişletmek isterler.

Modernite olgusu da tıpkı Hristiyanlık, İslam ya da Budizm gibi, bütün insanlık için geçerlilik iddiasındadır ve teoride de olsa yapabildiği kadar insanı dahil etmeye çalışır. Bunu Voltaire'in "*İki kere iki her yerde dört eder, çünkü akıl her yerde aynı ilkedен aynı sonucu çıkarır*" (Hançerlioğlu, 1995, s. 229) sözüne bağlayarak akılcılık ile irtibatını kurmak mümkün. Ancak evrenselcilik ile ilgili olarak toplum bilimlerinin inceleme alanına giren konular mevzubahis olduğunda durum farklıdır. Çünkü iki kere iki toplumsal uzamda her zaman ve her yerde dört etmeyebilir. Immanuel Wallerstein ise kavramsal olarak "Avrupa evrenselciliği" ve "evrensel evrenselcilik" olarak iki farklı evrenselcilikten söz eder (Wallerstein, 2007, s. 7).

Samir Amin'e göre, evrenselcilik aydınlanma felsefesinden çok önce var olmuş ve sonra da var olmaya devam etmiştir ve beş aşamada var olmuştur: "Helenizm, Hristiyanlık, İslamiyet, Aydınlanma ve Marksçılık" (Amin, 1993, ss. 25-26). Önemli bir tespittir, ancak aydınlanma ve Marksçılık iki bağımsız ideoloji olduğu kısmi tartışma götürebilir çünkü aydınlanmanın tek sonucunun kapitalizm olduğu ve Marksizm'in aydınlanmadan bağımsız olduğu varsayımına dayanır. Marksçılığın tanımladığı sosyalizm ve komünizm, birçok metinde kapitalizm sonrasına dair bir tasarı olarak görünse de moderniteden ayırmak kolay olmayacaktır.

Modernitenin evrenselcilik anlayışını anlayabilmek için onun evren anlayışına bakmak gerekir. Batı için evrensellik, batı değerlerini kabul ederek mümkündür. Akılcılık kuşkusuz evrensel bir olgudur; ürettiği sonuçlar da bütün insanlık için geçerlidir ve bir kazanım olarak da sadece batının değil, bütün insanlığın kazanımıdır. Ancak mesele kültür, sanat, toplumu ve dünyayı anlamak gibi kavramlara gelince batıyı merkez alan bir yaklaşımın dünyanın bütün toplumları için de geçerli olması fikri genel geçer olmayan birtakım sonuçların ortaya çıkması ile sonuçlanacaktır. Bilhassa sosyal bilimler alanında batı merkezli yaklaşımla kurgulanmış perspektiflerin ve üretilmiş sonuçların çarpıklığı modernitenin belki de en büyük handikaplarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Evrenselcilik konusuna şimdilik bir nokta koyup birtakım görüşleri, ilerleyen bölümlerde tekrar ele alacağız.

İlerlemecilik

Hançerlioğlu, felsefe ansiklopedisinde ilerleme kavramına dair “*daha üstün bir aşamaya gitme*” biçimindeki bir sözlük tanımından sonra doğanın ve toplumun zorunlu olarak her an ilerlediğini söyler. Daha ileride “*geriye dönme çabaları boşunadır*” ifadesine yer vermektedir ve üretim süreçlerindeki ilerlemenin de bir toplumun tarihi ve toplumsal ilerlemesinin ölçütü olarak alınabileceği ile bağlar (Hançerlioğlu, 1972a, ss. 48-49).

İlerlemecilik kavramını birkaç boyutta ele almak mümkündür. Birincisi, ekonomik ilerlemeciliktir. Kapitalist üretim biçiminin doğasından kaynaklı olarak ekonomik bir sistem kesintisiz bir ilerleme içerisinde olmalıdır. Belirli bir zaman noktası referans alındığında belirli bir süre sonra halen aynı yerde olmak kapitalist ekonomik model için artık geri bir durumu ifade eder çünkü sistem büyüme üzerine kuruludur. Sebebi de kapitalist ekonomik modelin temelinde yatan paranın zaman göre değer kaybetmesi olgusudur. Bu farkı ortadan kaldırmak ise faiz ve enflasyon kavramlarına düşer.

İkinci olarak ilerlemecilik kavramı Charles Darwin’in Evrim Teorisi ile de ilişkilendirilebilir. Kabaca canlılardaki üremenin ve doğadaki seçiciliğin sonucu olarak canlıların zamanla değişip dönüşmesi şeklinde birkaç sözcüğe indirgenebilecek bir teori ortaya koyan Darwin’in teorisi modern bilim insanları tarafından belki de en çok değer verilen bilimsel üretimlerden biridir. Hatta bu yaklaşım daha sonraları Darwin’in “Türlerin Kökeni” isimli kitabının bir çeşit modern İncil yerine konulacağı sıkıntılı bir dönem ile tepe noktasını görecektir. Burada, Darwin’in ifade ettiği, canlılar arasında basitten karmaşığa doğru ilerleyen bir biyolojik süreklilik kavramı tam anlaşılmamış olacak ki, söz konusu canlılar arasında “ilerilik-gerilik”, “üstünlük-düşüklük” biçiminde hatalı bir mantık kurulmasına yol açmıştır. Daha sonra da bu mantığın toplumsal düzeyde uyarlanması ile bir “ilerilik-gerilik”, “ilkellik-medenilik” analojisinin kurulması ile rasyonalite içerisinde doğup rasyonalite sınırlarının dışına doğru seyreden bir sürecin başlamasına yol açmıştır. Bu algı, yine evrim teorisinin esaslarından sadece biri olan “doğal seleksiyon” kavramına odaklanılması ile de bir başka hal almıştır. Bu bağlamda ilerleme kavramı, canlılığın bir doğal sonucu olarak bir zaruret, karşı konulamaz bir doğal olgu olarak algılanmış ve ilerleme önündeki güçlerin de zamanla bu ilerlemeye direnemeyeceği biçiminde bir motivasyon oluşmuştur. Ancak, bu yorumda eksik olan evrimsel doğrultuda ileride olanın geridekinden üstün olduğu ön kabulü idi. Örnek verecek olursak, bir savaşta bütün

güçlü ve cesur insanlar ölürken sadece hasta ve korkaklar hayatta kalıp da (doğal seleksiyon) sonraki nesillerin hasta ve korkaklardan devam etme ihtimali yok muydu? Bu bakımdan, adapte olabilme yeteneği her zaman bir üstün-üstün olmayan ilişkisi kurmaya elverişli kabul edilemez. Ancak her ne kadar modern bilimsel yöntem ve akılcılık kurgusu hatalı olsa sosyal Darwinizm olarak bilinen anlayışın faturası modern bilimsel yönetime ve akılcılığa kesilecektir.

2.1.2.2 Kapitalizm ve endüstrileşme: ekonomik alanda modernite

Kapital (anamal ya da sermaye), en basit tanımıyla daha fazla para kazanmak için kullanılan para olarak tanımlanabilir. Ancak kapital her zaman para biçimine olmayabilir. Bir taşınmaz, üretim yapmak için gereken ekipman hatta bilgi dahi bir kapital olarak tanımlanabilir. Kapital kavramının tanımı, kapitalizm kavramına dair de bir hissiyat oluşturmaktadır.

TDK sözlüğünde “*Anamala dayanan ve kâr amacı güden üretim düzeni, sermayecilik*” (TDK, 2006, web) biçimde tanımlanır. Bankacılık ve Finans sözlüğünde ise “*her bireyin yatırım yapma, iş yapma, alma ve satma hakkının olduğu ve devletten bu yönde bir kısıtlama gelmediği ekonomik sistem*” (Dictionary of Banking and Finance, 1991, s. 52) olarak tanımlanır. *Business Dictionary*’de ise “*bireysel sahipliğin ya da toplumun sahip olduğu ekonomik kaynakların finansal bir rekabet vasıtasıyla serbest pazarda şekillendiği ekonomik sistem*” (Statt, 2003, s. 20) biçiminde tanımlanmaktadır. İnternet tabanlı popüler bir finans sitesinde ise “*Kapitalizm, üretim araçlarının büyük bölümünün kişisel aktörlere ait olduğu ve bu kişilerce işletildiği, ekonomik aktivitelerin tamamı olmasa da büyük bir bölümünün kâr amacı ile yapıldığı, arz ve talep dengesinin toplumun yararına olacak şekilde serbestçe belirlendiği bir ekonomi sistemidir*” (Şahin, 2016, web) biçiminde tanımlanır. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisinde kapitalizmi “*feodal üretim düzeninden dönüşen ve ücretli emekle uralanan, bağrında toplumcu⁶ üretim düzeninin önkoşullarının hazırlandığı sosyoekonomik oluşumu dile getirir*” (Hançerlioğlu, 1972c, s. 211) biçiminde tanımlar. Alman ekonomist Richard Possow bir literatür çalışmasında kapitalizm kavramının 111 farklı tanımı olduğunu ortaya koymuştur (Kocka, 2010, s. 9). Kapitalizm, polemige açık bir kavram olması ve genellikle karşıtları tarafından bu isimle tahkir edilerek anılması sebebiyle birçok kişinin

⁶ Sosyalist

kullanmaktan kaçındığı bir terimdir. “Anamalcılık” ya da “sermayecilik” gibi birebir karşılıklarından ziyade, “pazar ekonomisi”, “piyasa ekonomisi” ya da “serbest piyasa ekonomisi” ifadeleri de yine kapitalizm teriminin eş anlamlıdır.

Şüphesiz, kapital ve kapitalist kavramları Kapitalizmden önce de vardı. Somut örnek verecek olursak, belirli bir sermaye ile bir malı alıp daha yüksek bir fiyattan bir başkasına satan bir kimse bir kapitalist olarak kabul edilebilirdi. Genel ekonomik sistemin bir bütün olarak kapitale ve kapitalistlere dayandığı makro boyutlu ekonomik model olarak kapitalizmden modernite sonrasında söz edebiliriz.

Jurgen Kocka, Kapitalizmin üç temel kriterinden söz eder; (Kocka, 2010, s. 12) ilk olarak, kapitalizm, kişilerin mülkiyetleri üzerindeki sahiplik ve karar verme hakkı tanır. Bu kişiler temelde gerçek kişiler (şahıslar) olmakla birlikte tüzel kişiler (gruplar, organizasyonlar ya da şirketler) de olabilir.

İkinci olarak kapitalizm, birçok farklı ekonomik aktörün koordinasyonudur. Bu koordinasyon Pazar ve fiyatlar, rekabet ve iş birliği, arz ve talep ve mal mübadelesi üzerinden olabilir. Kaynakların ve ürünlerin ticarileşmesi işin kalbinde durur ve bu ticarileşme ücret biçiminde ifade edilerek emek kavramını da kapsar.

Üçüncü olarak kapital, sistemin merkezinde yer alır. Bu da belirli bir yatırımın sonucunda ortaya çıkan geri dönüşün (pratikte kârın) tekrar yatırım biçiminde pazara girmesi ile kesintisiz bir büyüme ve ilerleme sürecini zorunlu kılar. Risk ya da belirsizlik konusunda ise kontrol edilebilir seviyelerde, ölçülebilen ve hesaplanabilen ölçüde riskler olarak sermaye-yatırım-kar döngüsü devam ettirilir. Böylece, akılcılığın, bu tip bir iş ve emek organizasyonunun temelinde yer alması da anlaşılabilir. Bu sistemde işveren sahip olma ve yatırım yapma konusunda özgürdür. İşçi de (teoride de olsa) istediği işverenle kontrat yapma konusunda özgürdür.

Alan Touraine, Kapitalizm ile akılcılık arasındaki ideolojik bağı şöyle tesis ediyor:

Batılı modernleşmenin tarihsel olarak özel bir biçimine tekabül eden modernist ideoloji sadece fikir alanında utkuya ulaşmadı. Piyasa ekonomisinde de akılcılaştırmaya da indirgenemeyecek olan kapitalizmin biçimine bürünerek iktisadi alanda da egemen oldu. Piyasa ekonomisi modernliğin olumsuz bir tanımına denk düşer; iktisadi etkinlikten her tür holist denetimin kalkması, bu etkinliğin siyasal ya da dinsel iktidarın kendilerine özgü amaçlarına ve geleneklerine ayrıcalıkların etkilerine oranla bağımsızlığı anlamına gelir. (Touraine, 2014, ss. 43-44)

Kapitalizmin tarihine değinecek olursak, biraz karmaşık bir konuya giriş yapmış olacağız. Kimi kaynaklarda direkt olarak Rönesans ve Reform hareketleri ile özdeşleştirilirken, kimi kaynaklarda ise kökeni Orta Çağa ya da antik zamanlara kadar götürülebiliyor. Her ne kadar, Orta Çağdaki Haçlı seferleri dönemine ya da Roma Devleti'ne referans verilse de modern anlamda kapitalizme dair ilk işaretleri Kuzey İtalya'daki Venedik ve Floransa'nın tüccarları, Güney Almanya'nın (örneğin Augsburg) banker sülaleleri gibi örneklerde görüyoruz. Coğrafi olarak da önceleri Avrupa'nın güneyinde başlamış, daha sonra Hollanda'da gelişip güçlenmiş ve son olarak İngilizler tarafından hükmedilir hale gelmiştir. Geç 17. yy. ve 18. yüzyılda kapitalizmin en yaygın olduğu ülke olarak İngiltere'yi görüyoruz. Ancak Kapitalizmin bir ekonomik model olarak bankerlik, ticaret ya da bir yerden bir yere sermaye naklinin ötesine geçip tarımsal üretim de dahil olmak üzere, üretimin her alanına sirayet etmesi sanayileşme ile olmuştur. Tarımsal üretimin dönüşümü önemli bir husustur, çünkü, yerel derebeylerin toprak işleten kapitalist girişimcilere dönüştüğü; bir başka deyişle yaklaşık bin yıldır bölgede hüküm süren feodalizmin hızlıca asimile olmaya başladığı bambaşka bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, bütün bir sistemin bir başka sistemle ikame edilmesi biçiminde devam eden bir süreci başlatıp, akabinde tüm dünyaya yayılacak olan bir devrimler-dönüşümler silsilesinin de ilk ateşi sayılabilir. (Kocka, 2010, ss. 12-14)

Samir Amin'e göre, kapitalizm öncesinde, üretilen malların büyük bölümü üreticiler tarafından tüketiliyor ve serbest mal dolaşımı ve mübadelesi ile ücretli emek sınırlı bir orana hapsolmuş durumdaydı ve kapitalizm öncesinde üretim bir iktidar ve o iktidara meşruiyet kazandıran bir ideolojiye (temelde din) dayanırdı. Ancak Kapitalizm ile birlikte bu düzen tersine döndü. Eskiden oldukça yalın olan piyasa bu yalınlığını bütünüyle yitirdi. Gerek üretilen ürünler gerek emek meta halini aldı. Üreticiler ise bütünlükten kopmuş biçimde, hedefini bilmedikleri bir nokta için (kimi zaman bir yer kimi zaman bir kişi olabilir) üretim yapar halde buldular kendilerini. Yine Amin'e göre berraklığını kaybeden söz konusu ekonomik yapı, bilimsel bir inceleme alanı haline geldiği gibi, iktidar, ideoloji ve toplum arasındaki düzen de yeniden tahsis edilme yoluna gitmiştir (Amin, 1993, ss. 33-35).

Sanayileşme, bir başka deyişle, kullanılan yeni teknikler ve organizasyon biçimleri vasıtasıyla üretim süreçlerinin hızlandırılması ve maliyetlerinin düşürülmesi, 1800 yılı civarlarında feodal ve bürokratik birtakım dönüşümleri de beraberinde getirdi.

Sanayileşmenin sonucu olarak emek pazarları ortaya çıktı ve ücretli çalışanların sayısında ciddi bir artış oldu (Kocka, 2010, ss. 14-15).

Kapitalist sanayileşmenin sonucu olarak üretim ilişkileri bütünüyle değişti ve toplumsal bağlamda birtakım sonuçları oldu. Bu sonuçlardan ilki, Kocka'nın da belirttiği gibi, yeni emek pazarlarının ortaya çıkması. Erken Kapitalizm döneminde emek sahiplerinin oldukça ağır koşullarda çalışıyordu. Zaman içerisinde koşulları görece iyileşse de emek sahiplerinin koşulları konusu Kapitalizmin yumuşak karınlarından biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Hatta Kapitalizm karşıtı en büyük model önerisi olarak Sosyalizm, en temelde emek sahibi sınıfın üretim araçlarına sahip olan sınıflarla çelişkilerinden ortaya çıkmış bir modeldir.

Kapitalizm, şehirleşmeyi de zorunlu kıldı. Şehirleşme iki şey için gerekliydi. İlki, üretim araçlarının (spesifik olarak fabrikaların) gerek hammadde gerek enerji bakımından zengin doğal kaynaklara ya da büyük hacimli transferlerin yapılabileceği limanlara ya da demiryollarına yakın noktalara konumlanmalıydı. Çünkü bu konumlanma gerek hammadde arzında gerek üretilen son ürünlerin satışında çok büyük bir maliyet kalemi olan taşıma maliyetinde ciddi bir optimizasyon demektir. İkinci olarak da emek pazarlarının kitlesel biçimde bir arada bulunmaları, onların işe geliş gidiş süreleri, çalışacak insan bulma vs. gibi süreçleri de kolaylaştırıyordu. Ancak, bu durum insanların hayat tarzında köklü bir değişiklik demektir. İnsanlar çok daha küçük alanlarda bir arada yaşamak zorunda kalıyor hem üretim biçimleri hem de tüketim alışkanlıkları baştan aşağı yeniden kurgulanıyordu. Bu yığılma, salgın hastalıkların yayılması, barınma problemleri, suç gibi konularda negatif etki sahibiyken ulaşım, eğitim, sosyal hayat gibi birtakım imkânlardan daha fazla insanın faydalanması anlamında pozitif bir etkiye sahipti. Şehirleşme, daha sonra ele alacağımız üzere, kitle kavramının oluşması ve birey tanımının yeniden yapılması ve sınırlarının yeniden çizilmesi gibi sonuçlar da doğuracaktır.

Kapitalizm ve şehirleşme aynı zamanda ulaşım ve iletişim anlamında da birtakım kolaylıklara ihtiyaç duyuyordu. Seri üretim ve sanayileşme süreçlerinden hemen sonra ulaşım alanında birtakım ilerlemelere tanık oluyoruz. Demiryollarının yapımı ve ardından giderek artan demiryolu ağları, sonrasında gemilerde rüzgâr enerjisi ve insan enerjisi yerine katı ve daha sonra sıvı yakıtların kullanımı ile deniz taşımacılığındaki ilerlemeler; otomobilin icadı ve daha sonra orta sınıflardan aşağı doğru bir eğilim göstererek yaygınlaşması; hatta uçan taşıtların icadı kapitalizmin bitmek tükenmek

bilmeyen mal ve sermaye nakli ihtiyacından doğup insanların gündelik yaşantılarına sirayet etmiş gelişmelerdi. Her biri çok büyük bilimsel ve teknik birikimin ürünüydü ve her biri daha ileride daha büyük gelişmelere yol açacaktı. Aynı şekilde posta ve telgraf ağları ve telefon gibi bireysel iletişim gereçleri ile sinema, radyo ve –sonraları- televizyon gibi kitlesel iletişim gereçleri de yine modernitenin pratik sonuçları arasında sayılabilirdi. Bu araç ve gereçler, başlarda yalnızca orta ve üst sınıfların hizmetine sunulsa da zamanla proleterlerin de doğrudan veya dolaylı biçimde yararlanabileceği imkânlar haline gelmişti.

Kapitalizm, sadece bir üretim modeli olarak düşünülemez. Çünkü sürekli büyümeye odaklı, kendisiyle ve zamanla yarışan yapısı onu başka alanlarda da birtakım yeni değişikliklere sevk etmişti. Erken kapitalizm döneminde hammadde temel sorunlardan biri olarak görünüyordu. Bu dönemde Avrupalılar tarafından henüz keşfedilmemiş olan yerlerin keşfi ile başlayan sömürgecilik hareketlerin sonrasında bu bölgelerden elde edilen hammaddelerin Avrupa anakarasında işlenmesi gibi bir anlayış söz konusuydu. Ancak ilerleyen süreçte gerek üretimin artması gerek üretim tekniklerindeki ve araçlarındaki optimizasyonlar sonucunda hammadde kadar insan kaynağı ve pazar da sorun olmaya başladı. Bu dönemde Kapitalizm de çeşitli dönüşümler geçirdi ve sınıfsal anlamda işveren işçi ilişkisi gibi erken dönem ilişkilene biçimi aynı kitlelerle üretici-pazar vs. gibi daha farklı ilişkilerin de kurulmasını mecburi kıldı. Aynı şekilde daralan hammadde kaynağı ve pazara karşılık artan rekabet ve yarışa katılan yeni bireyler, kurumlar hatta uluslar üretimde verimlilik, hammadde alanlarının ve pazarların paylaşımı gibi yeni sorunlar üretti. Kapitalizm artık bir ekonomik model olmanın da ötesine geçerek artık kapitalist ulus devletler üzerinde emperyalizm yarışı da başlatmış oldu. Zaten ilk uluslaşanlar aynı zamanda ilk emperyalistlerdir.

2.1.2.3 Millet ve milliyetçilik: toplum ve siyaset alanında modernleşme

Modernitenin, bir diğer bileşeni de toplumu var eden hiyerarşik yapının yukarıdan aşağı bir bütün olarak yeniden kurulması idi. Modernitenin topluma dair izdüşümlerini bir önceki bölümde işlemiştik. Bu bölümde ise, toplumun politik anlamda nasıl yeniden kurgulandığını anlatmaya çalışacağız.

Modernitenin, kendisinden önceki dostlukları da düşmanlıkları da çözmek gibi bir özelliğinden söz etmiştik. İşte modernite, toplumu var eden temel sözleşmeyi de baştan

yazma amacındadır. İlk işi de devlet ve birey arasındaki sözleşmeyi yeniden organize etmesi ve yeni bir yurttaşlar cemaati kurmak olacaktır.

Hañçerlioğlu millet ifadesini “*Dil, toprak, ekonomik yaşam ve ortak kültür biçiminde beliren ruhsal biçimlenme birliğiyle tarihsel süreçte oluşan insan topluluğu*” (Hañçerlioğlu, 1986, s. 395) biçiminde tanımlamıştır ve ulusun tarihsel bir kavram olduğunu, kapitalist üretim biçimi sonucunda gerçekleştiğini ve kapitalist üretim biçimi öncesinde ulus kavramından da söz edilemeyeceğini ifade etmektedir. Millet tanımlarından çokça bilinen bir tanım da Stalin’in millet tanımıdır. Stalin’e göre millet, “*tarihsel olarak evrilmiş istikrarlı bir dil, toprak, ekonomik yaşam ile kendini kültür ortaklığıyla dışa vuran psikolojik yapıdan oluşan bir topluluktur*” (Hobsbawm, 2014, s. 19)

Ayriyeten, millet (ya da ulus) kavramlarını farklı toplumlar için farklı anlamları vardır. Burada sözü edilen, en basit tanımıyla millet kavramı ve milliyetçiliktir. Türkçede millet sözcüğünün eş anlamlısı olarak ulus sözcüğünü görüyoruz. Ulus, etimolojik olarak Türkçe olsa da Moğolcadan alınmış olan, göçebe aşireti anlamına gelen (Nişanyan, 2012) ve büyük bir ihtimalle yazılı literatüre girişi Cumhuriyet sonrasında olmuş bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. Millet sözcüğü ise Türkçeye Arapçadan geçmiştir ve esasen dini, mezhepsel cemaat anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2012), (Hañçerlioğlu, 1986, s. 395). TDK sözlüğünde ise ilk tanım standart bir ulus tanımı iken, ikinci ve üçüncü tanım olarak “bir yerde bulunan kimselerin toplamı” ya da “benzer özellikleri olan topluluk” anlamları verilmiştir (TDK, 2006, web). Bu bakımdan, Türkçedeki karşılık olarak dini cemaat, dini topluluk anlamının yanı sıra insan topluluğu gibi bir anlamından söz edebiliriz.

Aynı sözcüğün İngilizce karşılığı olarak *nation* sözcüğüne sözlükten baktığımızda ise “*aynı dili konuşan ve belli bir hükümet/devlet tarafından idare edilen insan topluluklarından müteşekkil ülke*” ve “*bir ülkede yaşayan bütün insanlar*” şeklinde birer tanım karşımıza çıkmaktadır (Hornby & Wehmeier, 1995, s. 780). Grosby, millet kavramını “*yerelliğin bölgesel topluluğu*” (Grosby, 2005, s. 9) olarak tanımlar. Alain Touraine için ise “*ulus, modernliğin siyasal biçimidir*” (Touraine, 2014, s. 175) şeklinde tanımlar.

Osmanlı’da millet sistemi olarak da bilinen sistem, Müslüman, Rum/Ortodoks, Ermeni ve Yahudileri ayrı birer millet olarak tanımlamıştır ve toplumsal yapısını bu sistem

üzerine inşa etmiştir. Kaldı ki, bu kavram sadece Osmanlı'ya has bir olgu değildir ve daha önceki Müslüman devletlerinde de Hristiyan ve Yahudilerin belli ölçüde haklarının olduğu bir sistem geliştirilmiştir (Yetişgin, 2007, s. 141), (Marcinkowski, 2009, s. 114). Müslüman milleti (millet el İslam) söz konusu olduğunda Türk, Tatar, Arap, Kürt, Boşnak, Arnavut, Çerkez, Laz gibi farklı diller konuşan ve hatta bugün bir kısmı bağımsız birer ulus kimliğiyle farklı ulus devletlerde yaşayan topluluklardan müteşekkil bir yapıdır. Hatta dinle birlikte bir etnik gruba referans veren Ermeni kimliği dahi diğer Gregoryen Hristiyanları da kapsayacak biçimde genişletilebilirdi. Ya da Yahudi kimliğinde Sefarad Yahudilik baskın kimlik olsa da Aşkenaz ve Karay Yahudileri de bu cemaate dahildi. Aynı şekilde, Rum milleti de Yunan kültürel üstünlüğüne rağmen Sırp, Arnavut, Romen, Bulgar gibi günümüzde farklı birer ulus haline gelmiş bulunan birçok farklı etnisiteyi barındırıyordu. Bu bakımdan Osmanlı'daki millet ifadesini modern anlamdaki ulus sözcüğünün ya da şu an yürürlükte olan millet sözcüğünün karşılığı hatta muadili bile saymak büyük bir hata olacaktır.

Millet ya da ulus kavramını –modern tanımını esas alırsak- tarihte ilk olarak 16. ve 17. yüzyılda İngiltere'de, 17. ve 18. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa'da görüyoruz. Oldukça yeni bir kavram olan millet, söz konusu dönemlerde ortaya çıkan toplumsal katılım ve demokrasi anlayışı, endüstriyel-kapitalist üretim, teknolojik gelişmeler ile iletişim ve ulaşımındaki gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Grosby, 2005, s. 57). Eski Türkçede din ve topluluk ile ilişkilendirilen bir sözcük İngilizcede devletle ve belirli bir toprak parçası üzerinde yaşayan insanlarla ilişkilendirilmiş olarak karşımıza çıkıyor. Örnekleri çoğaltmak mümkündür⁷ ancak millet (ya da ulus) kavramının muğlaklığını gösterebilmek için bu tanımlar dahi yeterlidir.

Millet kavramının bir tanımını da kendimiz yapacak olursak, millet belirli sınırlar içerisinde yaşayan, birtakım ortak kültürel değerleri paylaştığı var sayılan sermaye, işgücü ve pazardır. Milliyetçilik ise, makro boyutta insanlığın milletler halinde idare edilebileceği, mikro boyutta ise belirli bir politik erkin belirli sınırlar içerisinde belirli bir milleti idare etmesi gerektiğine inanan dünya görüşü olarak tanımlanabilir.

⁷ Bu konuda E. J. Hobsbawm'ın "Milletler ve Milliyetçilik" isimli eserinde sayfa 30-33 arasında birçok farklı bölge için farklı dönemlerde ulus kavramının farklı tanımları yer almaktadır. Detaylar için bakılabilir (Hobsbawm, 2014).

Bir topluluğun, politika için nispeten yeni bir terim sayılabilecek olan millet olarak sınıflandırılabilmesi için Eric Hobsbawm’a göre üç kriteri vardır. Birincisi, halihazırda var olan bir devletle eskilere dayanan bir geçmişinin olması; ikincisi, edebi ve idari olarak kullanılabilecek kabiliyette olan yazılı bir dile sahip olması; üçüncüsü ise kanıtlanmış bir fetih yeteneğidir (2014, s. 55). Bu noktada millet kavramı için bir dil, bir etnik grup ve bir toprak parçasının olmazsa olmaz unsurlar arasında olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunlara bir de devlet faktörünü eklemek faydalı ve gerçekçi olacaktır.

Elias Canetti’ye göre birçok ulus tanımı kusurludur çünkü, dil, tarih edebiyat vs. gibi ulusal olarak niteledikleri her şeyi ulusun varlığına kanıt olarak gösterdiler. Ayrıca, sadece kendi ulusuna eğilip diğer uluslarla ilgilenmemek gibi bir yaklaşım ulusçuluğun doğasında vardır ve bütün ulusçu ideolojilerdeki en belirgin ortaklıktır (Canetti, 2014, ss. 171-173).

Ortadoğu ve Avrupa tarihine baktığımızda karşımıza devlet dili olarak kullanılan birkaç dil çıkar. Orta doğuda Arapça, Farsça daha önceleri Yunanca ve Aramice ile Avrupa’da Latince ya da Fransızca devlet dili olarak kullanılmıştır. Yani devletlerin, halkın konuştuğu dili konuşması ender olarak rastlanan bir durumdur. Örneğin Selçuklu için konuşacak olursak, sarayda Farsça kullanılırdı. Üstelik yönetim Türk kökenli bir hanedanın elinde olmasına rağmen. Ve yine ahali çeşitli diller konuşuyordu. Esasen Selçukludaki bu durum yine Farsçayı saray dili olarak kullanan Moğol hükümdarlıkları ya da Latinceyi saray dili olarak kullanan Avrupa krallıkları için de geçerliydi. Ancak, milliyetçilik ve millet kavramlarının politik alanda uygulanması ile millet olarak sınıflandırılan her bir sosyal yapı, yukarıda bahsedildiği üzere milleti oluşturacak bireyler arasında en kolayca yaygınlaştırılabilir ya da öğrenilebilir ve yazı pratiği en fazla olan dili (ya da lehçeyi) söz konusu milletin ana dili olarak belirlemiştir. Milli bir dilin varlığı da yine modern bir olgudur.

Bir diğer önemli unsur olarak etnik köken kavramını görmekteyiz. Sözlük tanımlarında millet yaratmada etnik köken kavramına dair genelde söylenen “...*belirli bir etnik kökenden gelen...*” ifadesi oldukça eksik ve indirgeyicidir. Bu konuda Eric Hobsbawm’ın oldukça yerinde bir tespiti vardır. Hobsbawm’a göre etnik köken ya da ırk konusundaki ayrım esasen “biz” ve “onlar” biçiminde bir kategorizasyon ve ayrım yaratmak için kullanılmaktadır. Çünkü bu ayrım biçimi, hatta en bariz biçimde ten rengi, burun şekli vs. gibi daha bariz olan ayrımlar esasen bir grubun kendisi için değil,

kendisi dışındakileri sınıflandırmak için bir yöntemdir. Bu bakımdan, etnik kökene dayalı sınıflandırma biçimi esasen başkalarının tanımını ve tarifini yapar. Hatta nadiren de olsa ırksal homojenlik içeren millet örnekleri oluşturan Japon, Kore ya da Çin örneklerinde dahi millet kavramının kurumsallaşmasının bir devlet geleneği ile desteklenmesi sayesinde mümkün olduğu açıktır (Hobsbawm, 2014, ss. 86-90). Bu anlamda kökene göre sınıflandırma konusu milliyetçilik içerisinde her zaman aktif rol oynamayan, kimi zaman da dolaylı olarak kullanılan bir tanımlama yöntemi olarak kabul edilebilir. Hobsbawm'a göre, etnik grup kavramı ırk ya da soy gibi biyolojik öğelere değil, ortak değerler paylaşmak ya da ortak karakteristik özelliklere sahip olunması gibi kültürel öğelere dayanmaktaydı. Kaldı ki, en belirgin ulus devletler dahi kesin bir ırksal köken iddiasında bulunamayacak kadar homojendir (Hobsbawm, 2014, ss. 83-85).

Sadece dil ve etnik kökenin bir millet oluşturma konusunda yeterli olmadığı açıktır. Zira *Linguistic Society of America*'dan Stephen R. Anderson'a göre dünya üzerinde 6909 adet dil mevcuttur (Anderson, 2010, web). Aynı şekilde yine sayısız etnik grubun varlığından söz edebiliriz, ancak her bir dil ve etnisite kombinasyonunun bir millet yaratmak için yeterli olduğunu iddia edebilir miyiz? Elbette hayır. Millet kavramının ve millet olgusunun en temel dinamiği hiç kuskusuz devlettir.⁸

Ulus Devlet

Alain Touraine'e göre ulusu kuran kültüre dayalı bir bağın mevcudiyeti ya da neticesi değildir. Aksine, ulusu var eden bizzat devlettir (Touraine, 2014, s. 176). Şu bir gerçek ki, modern dünyada millet ve milliyetçilik kavramlarını ortaya çıkmasındaki en temel gerekçe, devlet kavramının bir bütün olarak yeniden örgütlenmesi ve yeni bir tahakküm biçimi ortaya koymasıdır. Bu tahakküm ve örgütlenme biçimi ulus devlet olarak adlandırılmaktadır.

Hatta yukarıda saydığımız dil, etnik köken, belirli sınırlar dahilinde yaşamak gibi kavramların bir millet için ne anlama geldiği bir millet kurgulanması bağlamında pozitif öğeler gibi görünmekle birlikte ister bir ulus devlet olarak ister başka bir temelde örgütlenmiş olsun tahakküm etme yetisi devam eden bir devlet otoritesi için negatif bir duruma işaret edebilir. Örneğin, dünyanın en köklü ulus devletlerinden

⁸ Kimi zaman direkt devlet kavramından söz edilemeyebilir, bu bakımdan devlet ifadesi “devlet ya da devlet olmaya muktedir politik erk” biçiminde de düşünülebilir.

İspanya için İspanyol dili ve kültürü çok önemli araçlarken, yine İspanya topraklarında yaşayan Bask dili ve kültürü İspanya için ontolojik bir tehdittir ve uzun yıllar gayrı meşru görülmüştür. Kaldı ki, Avusturya-Macaristan ya da Osmanlı her biri yüzlerce hatta binlerce yıl geçmişe sahip etnik kökenlerden gelen ve dilleri olan toplulukların iç içe yaşadığı ülkeler için milliyetçilik yıkıcı sonuçlar doğurmuştur.

Millet kavramı kurgulanırken, millet olma iddiasındaki her topluluk, belirli bir toprak parçasındaki varlığını tarihsel ve toplumsal gerekçelerle gerekçelendirmekle mükelleftir. Her ne kadar, bir politik güce ya da otoriteye dayanıyor olsa da meşruluk, bu yeni örgütlenme biçimi için vazgeçilmez yapıdadır. Bu bağlamda, tarihsel ve toplumsal anlamda mühendislik faaliyetleri de millet olmanın kaçınılmaz bileşenleri arasında olmuştur. Dillerin ideolojik doğrultuda modifiye edilebildiği, sıradan bir dilin devlet dili olacak şekilde geliştirilebildiğini biliyoruz. Şu an dünyanın en yaygın dili olan İngilizce bile bu yollardan geçmiştir. Kaldı ki, İsrail devletinin ulus yaratma sürecinde İbranice gibi binlerce yıl kimsenin ana dili olarak konuşmadığı, bütün birikimi dinsel metinlerden ibaret olan bir dil yeniden inşa edilerek ulusun dili haline getirilir. Aynı şekilde tarihsel sürecin de yeniden yazımı, bazı tarihsel olguların olduğundan farklı gösterildiği durumlar söz konusudur. En iyi niyetli ihtimallerde dahi bazı olguların görmezden gelinmesi ya da olduğundan fazla ön plana çıkarılması söz konusu olabilir. Renan, bir millet yaratmada önemli bir konunun tarihin yanlış yazılması ya da unutulması olduğundan söz eder ve tarihsel çalışmaların kimi zaman milliyet açısından tehlike arz ettiğinden söz eder. Çünkü tarih, bir politik akımın ortaya çıkışındaki (ve birçoklarının da çıkarı olan) kimi tarihsel gerçekliklerin de ortaya çıkarılması anlamına gelir. (Renan, 1882, s. 37)

Millet kavramında önemli bir rol oynayan bir diğer mühendislik konusu ise, toplumu yeniden dizayn etme konusudur. Bu, yerleşik ulus devlet olma iddiasındaki söylemlerde yer alan, genetik ya da kültürel bir mirasa dayanan bir etnik köken inşası konusunda tezahür etmektedir. Etnik köken inşası kavramı, Yahudilerin topluca imhası ya da İsrail ulusunu oluşturacak olan insanların dünyanın birçok yerinden toparlanıp getirilmesi gibi uç örnekleri de barındırmaktadır. Şu veya bu şekilde ulus yaratma sürecinde kültürel mühendislik sürecinden geçmek neredeyse milletleşme sürecinde standart bir uygulamadır.

Kültürel mühendislik ifadesinden kasıt, millet olarak seçilen insan topluluğu arasında ortak öğelerin fazlalığı, aynı zamanda o milletin ve dolayısıyla o millete dayanan

politik erkin de tutarlılığının göstergesidir. Ulus kavramının kökeni, birkaç yüzyıldan geriye gitmezken (birkaç istisna hariç) her ulus kendisini tarihin derinliklerinde kök salmış ve o günlerden bu günlere akan bir tarihsel sürecin devamı olarak gösterme gayretindedir. Hatta Alain Touraine'e göre modernleşme çabasındaki bir ülke modernleşmenin merkezinden (Avrupa'dan) ne kadar uzaktaysa ve bir emperyalist gücün tehdidi altındaysa, o derece geleneği ön plana çıkar (Touraine, 2014, s. 177)

Demokrasi

Demokrasi anlayışının modern zamanlarda ortaya çıkışında, Rönesans dönemindeki insancı eğilimlerin etkisi elbette vardı. Ancak, demokrasinin ulus devlet kavramı ile özdeş, hatta günümüzde ulus üstü bir anlayış haline gelmesinde en temel etken az evvel de sözünü ettiğimiz mecburiyet durumudur. Yunanca δēμος (demos - halk) ve κράτος (kratos - güç) sözcüklerinden oluşan demokrasi sözcüğü Haçerlioğlu tarafından “*vatandaşların katıldığı hükümet biçimi*” (Haçerlioğlu, 2010, s. 87) olarak tanımlanır. Antik Yunan şehir devletlerinde ve sürekli olmamakla beraber Roma döneminde uygulanmıştır. Antik Yunan'daki demokrasi pratikleri modern anlamdaki demokrasi pratikleri ile birebir aynı değildi. En basitinden, demokrasi sadece özgür erkekler için geçerli bir kavramdı. İkinci olarak, özellikle Roma döneminde, ülkenin genelini kapsayan bir demokrasi anlayışından söz etmek olanaksızdır; ancak günümüzde iletişim ve ulaşım konusundaki yenilikler bu anlamda da demokrasi kavramının içeriğini revize etmiştir.

Ulus Devletin Esas Amacı

Peki, bütün bunlar ne içindi? Ulus devlet denilen yeni üslup, daha önceki yönetsel biçimlerden çok bariz bir farka sahipti; o da yönetme erkinin meşrulaşma biçimi. Yukarıda incelediğimiz üzere, akılcılık beraberinde büyük bir dünyevileşmeyi de getiriyordu, bu da artık dine referans veren meşrulaştırma biçimlerini de geçersiz kılıyordu. Dini meşrulaştırma aynı zamanda dünyevi, reel ve rasyonel bir otorite olmadan pek bir anlam ifade etmiyordu. Ancak, ulus devlet modelinde devlet aygıtı, bu aygıtı sahiplendireceği bir kitle yaratıp, o kitleye bir isim verip, bir kimlik kazandırıp, birtakım kültürel öğelerle birbirine bağlıyor. Yani meşruluğunu tamamıyla dünyevi bir otoriteden alıyor ve sürekliliğini de bu insanların daha doğrusu kitlelerin millet olarak devam etmesi biçiminde devam ettiriyor. Aynı şekilde, devlet aygıtı, bu

insanların bir millet olarak devamlılığını sağladığı sürece de kendi varlığını teminat altına almış oluyor. Bu yaklaşım da zorunlu olarak yurttaşlık ve demokrasi kavramını zorunlu kılıyor.

Klasik bir monarşiye göre çok daha karmaşık ve ayakta durması zor görünen ulus devlet aygıtı, varlığını salt otoriteden, meşrulaştırma zeminini ise belirli bir soydan gelmek ya da dünya dışı bir otoritenin isteğine bağlayan bir modele kıyasla daha dayanıklı ve uzun ömürlü bir model olarak görünmektedir. Yönetme erkinin, belirli bir kişi, kurul ya da aile tarafından değil de bir sınıf tarafından paylaşıldığı ve toplumun her katmanını bir şekilde yönetime dahil eden bu model yöneten sınıflara bir monarşiye göre daha büyük kısıtlar getiriyorsa da uzun vadeli bir stabilite vaat ediyor. Bir anlamda, monarşik bir rejimin aksine, tepeden aşağı toplumun her katmanından birilerinin “ağızına bal çalarak” sistem işlerliğini ve sürekliliğini güvence altına almış oluyor.

Ancak, Alan Touraine’e göre, aydınlanma, akılcı bir toplum yaratma utkusuyla yola çıktı ancak bu proje başarısız oldu. Çünkü salt akıl tarafından idare edileceği varsayılan toplumsal uzamın aslında despotik iktidarlar, çelişkiler ve çatışmalarla dolu dinamikler tarafından yönlendirildiği gerçeği çok geçmeden ortaya çıkmıştı. Ayrıca, ulusal modernleşmeci ülkülere gönül verenlerin akılcı bir toplumdan ziyade ulus devletleşme çabasındaki devlet aygıtlarının (2014, ss. 51-52) ya da çeşitli sosyal sınıfların mücadeleleri sonucu olmasıydı. Bir anlamda, ulusu oluşturacak olan kitleler, özne olmaktan ziyade nesne konumundaydı.

Uluslaşma kavramı hakkında şu tahlilde bulunabiliriz; aslında uluslaşmadan kasıt ulus devletleşmedir. Bu ulus devletleşme süreci çoğu zaman mevcut bir devlet aygıtının dönüşümü ile gerçekleşiyor. İncelediğimiz örneklerin çoğu da bunu doğruluyor. Kimi zaman da henüz devletleşmemiş ancak ulus olma özelliği gösteren ve yeterince organize olabilen toplulukların da ulus (devletlerini) inşa edebildiğini görebiliyoruz. Özellikle de doğası gereği çok sayıda etnisiteyi barındıran ve çok sayıda teritoryal birimden oluşan imparatorluklardan birçok ulus devletin ortaya çıkması vakidir. Bu noktada, millet olduğu varsayılan insanların motivasyonları genellikle dil ve etnik köken üzerinden ortaklaştırılarak bir amaca kanalize ediliyor ve kültürel homojenleşmenin belli bir aşamaya gelmesi ardından gerekli iç ve dış ittifakların da kurulması ile ulusun devletleştiği çok sayıda örnekten söz edilebilir. Bu da ulusçuluk kavramının bir diğer yönüdür. Bu anlamda ulusçuluk, bir imparatorluk için ne kadar

tehlike arz ediyorsa aynı ölçüde, halihazırdaki bir ulus devlet için de aynı ölçüde tehlike arz eden bir durum ortaya çıkarmaktadır.

Merkezileşme

Ulus ve ulusçuluk kavramları ideal küçüklükte ve kendi içinde minimum çelişkiyi barındıran devlet aygıtları ortaya çıkarabiliyor. Ancak, bu devlet aygıtlarının önemli bir özelliği de güçlü birer merkezi otorite tarafından yönetilmeleridir. Bu anlamda, merkezileşme kavramını da modernleşmenin önemli unsurlarından biri sayabiliriz.

Merkezileşme, her ne kadar politika alanında bariz olarak görülse de salt politikaya özgü bir kavram değildir. Bu sadece iktidarın merkezileşmesi olarak tanımlanabilir. Bunun dışında iktisadi alanda merkezileşmeden söz edilebilir. Somut olarak belirtecek olursak, üretimin bir merkezden planlanması ve yönetilmesi iktisadi merkezileşmedir. Bu planlama hem devlet ve yönetim için hem de üretim araçlarını elinde bulunduran sosyoekonomik sınıflar için geçerlidir.

Kültür alanında merkezileşme, yine politik merkezileşmenin bir diğer boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür alanındaki merkezileşmenin coğrafi bir boyutu olsa da temelde soyut bir merkezileşmedir. En temelde dil konusundan söz edebiliriz. Her millet tasarımının bir dili esas aldığından yukarıda söz ettik. Dünyada hiçbir dilin geniş kitleler tarafından, hele de milliyetçiliğin ilk ortaya çıktığı yüzyılları dikkate alacak olursak Avrupa’da ortalama bir ülkenin dahi çoğunun okuma yazma bilmeyen yoksul kabalıklar yığılmasından ibaret olduğu gerçeği herhangi bir dilin bütün toplum tarafından kusursuz ve aynı biçimde konuşulması imkânsız görünmektedir. Bu konuda Hobsbawm, sıra dışı bir bilgi veriyor: Fransız Devrimi’nin olduğu yıllarda Fransa’da nüfusun sadece %50’si Fransızca konuşurdu. Kuzey ve Güney Fransa’da neredeyse hiç kimse Fransızca konuşmaz, yerine *langue d’ouïl* (Oïl Dili) denilen, Eski Fransızcanın bir lehçesini konuşurlardı. Fransızca’yı konuşanlar içerisinde de Fransızca’yı doğru şekilde konuşanların oranı ise sadece %12-13 civarındaydı. Aynı şekilde, İtalya birliğinin kurulduğu 1860 yılında İtalya’nın sadece %2,5’i İtalyancayı gündelik konuşma dili olarak kullanırdı (Hobsbawm, 2014, ss. 80-81) Buna bakarak, aslında en köklü ulusların bile millet yaratma süreçlerinde halkın ciddi bir bölümünde etraflı bir kültürel dönüşüm gerçekleştirmek suretiyle bu işi başardıkları görünmektedir.

Merkezileşmenin getirdiği bir önemli husus ise bürokrasi kavramıdır. Bürokrasi, esasen devletin hiyerarşik yapısını tabana yayma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarı çıkıldıkça daralan bir yapı içerisinde işleyen bir hiyerarşik modeldir. Her katmanın görev ve sorumlulukları net biçimde tanımlanmıştır ve büyük sistemlerin merkezi idaresi de bu biçimde sağlanmaktadır.

Teoride ulus ve ulusçuluk kavramları, toplumsal yapının dünyevileşmesi bağlamında dinin rakibi ya da alternatifi gibi dursa da din ile ulusçuluk kavramlarının her zaman her koşulda birbirine küs iki kavram olduğunu söylemek zordur. Dinin, ulus kurmada ya da meşrulaştırmada araç olarak kullanıldığı örneklerin sayısı azımsanmayacak derecedir. Özellikle de batı dışı uluslaşma örneklerinde daha sık rastlanmaktadır. Özellikle Polonya ve İrlanda örneklerinde uluslaşma sürecinde Protestan-Katolik ayrımının önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür (Hobsbawm, 2014, s. 89) Hatta İsrail örneğinde ulus temelde farklı diller konuşan ve farklı etnisitelere mensup insanların⁹ sadece bir dini yapı etrafında toparlanarak, sadece dini metinlerde ibaret ve pratikte ölü bir dil konumunda olan İbranice'nin günümüz ihtiyaçlarına cevap verecek biçimde yeniden kurgulanması ile sadece ulusu değil dilin dahi inşa edildiğini görüyoruz. Üstelik, Museviliğin sadece belirli bir kavme gelmiş bir din olması ve evlenmeye dair pratikleri göz önüne alınınca din etrafında kurgulanan bir ulusun, dünyadaki neredeyse diğer bütün uluslardan daha fazla köken konusuna odaklandığını görüyoruz.¹⁰ Ancak İsrail ulusunun meşrulaştırılmasında en temel dinamik muhtemelen II. Dünya Savaşı yıllarında yaşanmış olan soykırımdır.

2.2 Modernden Modern Sonrasına

1960'lere geldiğimizde dünya bambaşka bir yerdi artık. Dünya üzerinde keşfedilecek yeni bir kıta kalmamıştı, her adanın hatta her kaya parçasının Latin alfabesiyle yazılabilen bir adı vardı. Doğa bilimleri, vizyonlarını dünyanın ötesine taşımaya başlamış, insanlık uzay yolculuklarına hazırlanıyordu. Güney Amerika hükümetleri tarafından yaşam alanları koruma altına alınmış birkaç kabile dışında Dünyada batılıların varlığından haberdar olmayan pek kimse de kalmamıştı. Ve Dünya üzerinde adı bir devletin nüfus müdürlüğünde kayıtlı olmayan insanların sayısı ihmal edilecek

⁹ Yahudilerin kendi içlerinde Sefarad, Aşkenaz vs. gibi farklı kolları mevcuttur. Bu iki ana koldan Sefarad'lar gündelik yaşamlarında İspanyolca'ya yakın bir dil olan Ladino'yu, Aşkenazlar ise Almanca'ya yakın bir dil olan Yiddiş dilini kullanır. Buna ek olarak neredeyse her grup ayrıca, geldiği ülkenin ya da bölgenin dilini (Rusça, Arapça, Türkçe, Farsça, Kürtçe, Fransızca vs.) de gündelik dil olarak kullanmaktadır.

¹⁰ Konuyla ilgili olarak şu Wikipedia maddesi incelenebilir: https://en.wikipedia.org/wiki/Genetic_studies_on_Jews

kadar azaldığı gibi; havada, karada ya da denizde giden modern ulaşım araçlarının gitmediği bir yer de kalmamıştı. Din, batılılar için akılcı düşünce üzerinde bir tehdit olmaktan çok uzaktı, hatta cenaze kaldırmaktan başka pek bir işlevi de kalmamıştı. Bilim artık inanılmaz sayıda soruya cevap verebilir hale gelmişti, hatta giderek daha da fazlasına cevap vermeye başlamıştı ve Amerika'nın batı sahillerinde, California yakınlarındaki sonradan Silikon Vadisi olarak anılacak olan San Jose Vadisi'nde ilk transistörlerin icadı ile bilgisayar teknolojisinin temelleri atılmıştı. Ortalama bir batılının asgari temel eğitimden geçtiği, belli ölçüde teknolojik gereçlerden istifade ettiği ve asgari düzeyde bir sanat tüketicisi olduğu bir ortam vardı. Batıda herkesin, batı dışında da yine ciddi sayıda insanın radyo ve televizyon gibi direkt olarak duyulara hitap eden iletişim araçlarına düzenli erişimi vardı. Yine batıda neredeyse herkesin telefona erişimi olduğu gibi batı dışında da şehirleşmiş ulus devletlerde ortalama bir vatandaşın doğrudan ya da dolaylı olarak telefona erişimi vardı. Kapitalizm daha çok üretmeyi ve tüketmeyi vaat etmişti ve istenileni de vermişti. Batıda köylülük kavramı yok olma noktasına gelmiş, Dünyanın geri kalanında ise şehirlerde yaşayan insanların oranı sürekli bir artış içerisindeydi. Özetle, artık modernite büyük bir zafer kazanmıştı. Batı, yine modernite dairesi içinde yer alan ve Modernitenin bütün felsefi araçları ile kendini meşru kılan sosyalizmi bir süre canavarlaştırıp düşman ihtiyacını karşılasa da Modernitenin varoluşunda savaş açtığı şeylerden hiçbirini yaşamıyordu artık. Modernite amaçsızlaşmıştı, yalnızlaşmıştı. Paradoksal bir biçimde kendi varlığına neden olan sebepleri birer birer ortadan kaldırmıştı. Bu işin bir boyutuydu.

Bunlar olurken bir yandan da modernite bir şekilde doğa üzerinde sağladığı hakimiyeti, doğayı yok etmek için kullandı. Teknolojik gelişmeler, aynı zamanda insanın kendi varlığına yabancılaşması sorununu getirdiği gibi kendi toprağını işleyen özgür köylüler artık bir şehrin kenarında yaşayan düşük ücretli işçiler haline gelmişti. Şehirleşme salgın hastalıklara neden olurken, insan hayatı giderek insanileşmekten uzaklaşıyordu. Kültür ve eğitim politikaları tek tipleşmeyi, ücretli emek yabancılaşmayı getirdi. İletişim araçları insan hayatlarında akrabalarından daha fazla iletişim kurdukları aletler olmaya başladı. Gücü elinde bulunduranlar insanlara sadece nasıl çalışması gerektiğini değil, nasıl dinlenmesi ve nasıl gezmesi gerektiğini de söylüyorlardı. Kitleler daha çok şey tüketirken daha az şeye sahip olabildiklerini gördüler. Eskiden yaşadıkları köylerin binlerce misli şehirlerde, köydekinden daha

yalnız ve savunmasız olduklarını gördüler. Sınıf atlama rüyası ile çabalayan kitleler, feodal zamanları bile aratan bir kast sistemi içinde yaşadıkları gerçeği ile yüzleşti.

Bu dünyadakine nispeten öteki dünyadaki bir cennetin hayali bile güzeldi. Doğa bilimlerinin onlara gösterdiği hakikat kimi zaman başlarına yeni problemler açıyor, felsefe ise daha da tedirgin hale getiriyordu. Tarihin de tadı tuzu kalmamıştı, bir kahramandı istedikleri, onun yerine onu var eden sosyoekonomik koşullardan bahsediliyordu. Herkes için geçerli değerler olarak pazarlanan şeylerin o kadar da geçerli olmadığı ortaya çıktığı gibi evrensel diye pazarlananların hepsinden daha lokal olduğu çıktı ortaya. Bunlar insan sabrını zorlarken, insanlık tarihinin belki de en travmatik vakalarından ikisi olarak iki dünya savaşı yaşandı. Teknolojinin de yardımıyla dünyanın her yeri paralel bir şekilde savaş meydanına döndü, insanlar binlerce yıldır yaşadıkları topraklardan sürüldü, kitlesel katliamlar endüstrileşti ve insan öldürme fabrikaları kuruldu. Toplamda 100 milyona yakın insan bu savaşlarda hayatını kaybetti.

Aslında modernite, bir ittifak projesi olarak da düşünülebilir. Ortaya çıktığı dönemde akılcılar ve ellerinde bulunan ekonomik gücü kullanamayan sermaye sahibi sınıfların bir ittifakı. Çünkü her ikisi de feodal sistem ve Kilise baskısı altında can çekişmekteydi. Ortak bir düşman olarak gördükleri feodal değerlere ve Kilise despotizmine karşı yüzyıllar süren bir çaba sarf ettiler. Sonuçta başarıya ulaştılar. Kapitalizm kendi yöntemleri ile akılcılıktan faydalıyor, ancak akılcılığa ya da etik değerlere itikat etme konusunda bir mecburiyetten ziyade duruma göre karar veriyordu. Akılcılar ise doğa bilimleri alanında inanılmaz bir zafer kazanmışlardı ancak toplum bilimleri alanında birçok cephede çuvallamışlardı. Ortalama insanın eğitim düzeyini artıran kitlesel eğitim kavramı ile akılcı insanların toplumdaki yüzdesi hiç olmadığı kadar artmıştı. Hatta bilimsel ve teknolojik gelişmelerden toplumun genelinin yararlanması sadece akılcılar için değil, sermaye sahipleri için de bir pazarlama aracı olarak önemliydi. Fakat her şeye rağmen akılcı bir toplum yaratma ütopyası başarılı olamamıştı. Bu durum, bir şeyleri eksik ya da yanlış yaptıkları için değildi, sadece Dünyanın sandıklarından çok daha büyük olmasından kaynaklıydı. Sınırları batı ile çizilmiş olan bir coğrafyada elde edilen başarıların, dünyanın tamamına yayılacağını ve bu yayılma esnasında her dönüşümün kendi içsel koşullarına göre tamamen farklı bir biçimde şekilleneceğini ya öngörememişlerdi ya da umursamamışlardı. Velhasıl, bir noktada moderniteyi ortaya koyan iki temel dinamik

arasındaki ittifaktan da artık söz edemez hale gelmiştik. Her devrimin kendi çocuklarını yemesi klişesi üzerinden bir analogi kuracak olursak, modernite zaferini ilan ettikten sonra artık akılcılar ve kapitalistlerin yolları ayrılmıştı. Aslında bu yol ayrımı, Marx'ın çalışmaları ile başlamıştı ve modernitenin ana damarını oluşturan kapitalizme karşı modern ama alternatif bir ideoloji olarak sosyalizm ortaya çıkmıştı. Kapitalizm cenahından bakacak olursak da akılcılığı kutsamadıkları açıktı. Onun yerine daha araçsallaşmış, yalnızca sermaye artırımına katkı sağlama yolunda kullanılan bir akıl yeterliydi, fazlasına gerek yoktu. Din kurumunu ikame etmek için kurulmuş olan ulus modeli sadece sınırları belli bir iş gücünü ya da bir pazarı ifade etmekten öte bir amaç ya da değer taşımayan bir kuruma dönüşmüştü. Ulus devlet ise yine ilk modernlerin hayal ettiği gibi ulusa dayanarak varlığını sonsuza dek garanti altına alacak olan bir sosyal organizasyon değil, sermayeyi elinde bulunduran sınıfların ve emperyalizmin elinde toplumlara baskı yapmak için bir tahakküm aracı haline gelmişti.

Amaçsız kalmış, güven kaybına uğramış, kendi içinde bölünmüş ve hakikatlerin değerini yitirdiği bir modernite artık kendi koyduğu değişim paradigmalarına uyum sağlamakta zorlanan, hatta köhne bir ideoloji haline gelmişti. Üstelik modernitenin şımarık çocuğu kapitalizmin kırdığı döktüğü birçok şeyin faturası bütün olarak moderniteye kesilmeye başlamıştı. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda insanlara sağladığı konfor standart haline gelmişti ve artık eksiklikleri iyiden iyiye göze batmaya başlamıştı. İşte bu noktada modern sonrası tabir edeceğimiz modernitenin eleştirisi ya da yeniden yapılanması sürecine giden yola girmiş bulunduk.

2.2.1 Postmodern ya da modern sonrası

Bu bölümde, Postmodern kavramına dair etraflı bir tartışma yürütmekten ziyade, postmoderne dair temel bir tanım ortaya koyduktan sonra moderniteyi incelerken ortaya koyduğumuz tematik şablonun postmodern bağlamında nasıl bir algısı ya da tezahürü olduğu üzerinden postmoderne dair etraflı bir çerçeve çizmeye gayret edeceğiz. Kaldı ki postmodern kavramının yalnızca belirli bir sanat alanında ya da sadece felsefe alanda ya da yüksek teknoloji, tüketim gibi daha farklı bağlamlarındaki tariflerinden herhangi birine dahi detaylı girecek olursak, devasa bir literatürün altında hiçbir yere gidemediğimizi görebiliriz. Biz ise onun yerine, önceki bölümde ortaya

koyduğumuz modern kavramının tanımı üzerinden, postmodern kavramının doğasını ve temellerini ortaya koyarak incelediğimiz saha ile ilgili olarak ne gibi dönüşümler ortaya koyabileceğinden söz etmeye gayret edeceğiz.

Sözcük bazında bakacak olursak, postmodern, “modern sonrası” anlamına gelir. Şüphesiz, modernite bir değişim ve yenilenme hareketi olarak ortaya çıkmıştır ve birçok alanda çok köklü paradigma değişikliklerine neden olmuştur. Ancak öyle bir zaman gelir ki, modernitenin bizzat kendisi hem bir ideoloji hem de bir hayat tarzı olarak neden olduğu değişime adapte olmakta, ayak uydurmakta zorlanır; hatta, durağan ve kimine göre köhne bir hal alır. Modern sonrası durumu, tam da bu dönemde olarak ortaya çıkan bir paradigma olarak görülmelidir. Modernitenin daha ilk zamanlarından itibaren, modernite içerisinde yer edinen bazı eksik ve yanlış varsayımlar ve genellemeler de modernite ile birlikte büyüdü. İşte, modern sonrası durumun ortaya çıkışı da beslendiği, büyüdüğü en büyük kaynak, ana damar da modernitenin kendi içerisinde var olan sıkıntılı kısımlarıdır.

Postmodernizm ifadesi, ilk olarak 1950’lerde Irving Howe ve Harry Levin tarafından kullanılmış olup Huyssen’in tabiri ile “modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için” kullanılmıştır (2011, s. 233) Ancak, günümüzde anladığımız anlamdaki ilk kullanımı olarak 1960’larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanıldığını görüyoruz. 1970’lerde Almanya ve Fransa’da da yürürlüğe giren bu ifade daha çok mimari ve görsel sanatlar alanlarında klasik modernizmden bir kopuşu sembolize ediyordu (2011, s. 233)

2.2.2 Düşünsel anlamda postmodernizm

Burada modern sonrasının kendisine dair etraflı bir literatür taraması çıkarmaya giremeyeceğiz, zira bu tartışmak istediğimiz konunun sınırlarını açacaktır. Ancak, Postmodernizm bağlamında ele alacağımız düşünsel çerçevenin kendisine dair fikir oluşturacak kadar ve yalnızca belli köşe taşları üzerinden bir anlatıyla toparlayarak bir sonraki bölümde postmodernlik kavramının genel bir karakterini çizmeye çalışacağız.

2.2.2.1 Martin Heidegger

İlk postmodern düşünür olduğuna hükmedilen Heidegger, fenomenoloji geleneğinden gelen ve modern hakikat kavramını sorgulayarak modern aklın bir eleştirisini yapar. Postmodern diye tabir ettiğimiz sahaya dair en önemli katkısından söz edecek olursak,

“gerçek” kavramının ne olup ne olmadığının nasıl anlaşılabilirliğine ilişkin yeni bir yol önerir. Timuçin’in aktardığına göre katı determinist düşüncenin terk edilerek düşüncenin özüne yönelmek gerektiğin, savunur (2004, ss. 402-404).

Heidegger’a göre hakikat Orta Çağda Tanrı’nın bir yazımı iken Yunan için doğada kendiliğinden var olan keşfedilmeyi bekleyen bir giz formundadır (1977, ss. 131-132). Smith’in aktardığına göre Heidegger, modern insanın hakikat algısını esasen Descartes’in ortaya koyduğu bilimsel bir gerçeklik algısından başlatır. Ancak bu bilimsel bir gerçeğin elde edilmesine dair bir yoldur ve bunun oluşumu bile insan zihninde bir düzlemin başlangıç noktası olarak kabul edilmesinden başlar ve Heidegger buna karşı çıkar. O’dan göre insan kendi zihninde var edebilmek adına doğada var olan asıl gerçekliği ihmal edebilmektedir ve insan doğanın kendisine değil, doğaya dair kafasında çizdiği bir resmi doğa kabul ederek onu işleme yoluna gider. Bu noktada Heidegger yalnızca modern insanın doğanın kendisi yerine görüngüsünün esas alan bir çizgide hareket ettiğini ve bu bakımdan Orta Çağ insanından ayrıldığını belirtir. (Smith, 1991)

Toparlarsak, Heidegger, modernin bize katıksız bilgi kaynağı olarak sunduğu yöntem ve ondan doğan kesinlik imgesinin de aslında ilişkisel, bağlamsal olduğunu, doğanın kendisinin değil ideal bir haline dair bir bilgi olduğunu belirterek modern düşünsel öğelerin gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamıştır.

2.2.2.2 Jean-Francois Lyotard

Postmodern terimini “*üst anlatılara inanmazlık*” olarak tanımlayan (1997, s. 12) Fransız filozof Lyotard’ın temel ilgi alanı bilginin endüstriyel çağ sonrasında aldığı formdur.

Lyotard’a göre teknoloji yordamıyla bilginin transfer edilebilmesindeki gelişmeler onun niteliğini de elbette değiştirecektir. Ayrıca, yine teknoloji yordamıyla bilginin satılabilen bir nesne bir meta haline gelmesinin, bilginin bir amaç olmaktan çıkıp araçsallaşması, metalaşması durumundan bahseder (Lyotard, 1997, ss. 18-20).

Lyotard, bilimsel bilginin tek güvenilir bilgi formu olduğu yönündeki anlayışa meydan okur. Bunu şu ifadelerinde de görebiliriz; “*Bilim, öğrenmenin bir altkümesidir. O da düzanlamsal önermelerden ibarettir*” (Lyotard, 1997, s. 50). Çünkü Lyotard’a göre bilimsel bilgi, bilgi türlerinden sadece biridir. Bir de bilimsel bilgiye alternatif ve ona rakip bir bilgi türü olarak anlatı kavramının varlığından söz eder. Lyotard’a göre

anlatısal bilgi, bilimsel bilginin yerine geçecek değildir elbette ki, ancak modern bilimsel bilgide, bilenin dışlanmışlığının (muhtemelen tarafsızlık ilkesine gönderme yapıyor) getirdiği yabancılaşmanın bilimsel bilginin kendisini dahi olumsuz yönde etkilediğini, verimsizleştirdiğini iddia eder (Lyotard, 1997, ss. 24-26). Kısacası Lyotard, bilimsel bilginin anlatısal bilgi ile bir arada bulunabileceğini, hatta bir arada bulunmasının her ikisi için de faydalı olabileceğini düşünür.

Buna ek olarak Lyotard, yine bilimsel bilginin meşruluğunun kanun koyucu ile olan ilişkisini şu şekilde ifade eder;

Bilimin meşruluğu sorunu Platon'dan beri kanun koyucunun meşruluğuna ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Bu bakış açısından neyin doğru olduğuna karar vermek, önermelerin tabiatları gereği farklı bu iki otoriteye bağlanması durumunda bile, neyin adil olduğuna karar vermekten bağımsız değildir. Burada önemli olan, etik ve politik olarak adlandırılan dille, bilim olarak adlandırılan dil arasında belirli bir içsel bağlantı olduğudur. İkisi de aynı perspektiften, aynı "seçişten" kaynaklanmaktadır denilebilirse Batı adı verilen seçişten. (Lyotard, 1997, s. 27)

Lyotard, yeni düzende büyük söylemlerin cazibesini yitirmesi durumunu ise şu cümlelerle ifade eder;

Bütün bu söylenenlerde yeni olan, milli-devletler, partiler, kurumlar, meslekler ve tarihsel gelenekler tarafından temsil edilen eski cazibe kutuplarının artık, cazibelerini kaybetmesidir. Hiç olmazsa, eski biçimlerinde yerlerinin değiştirilebileceği de belli değildir. Trilateral Komisyonu cazibenin popüler kutbu değildir. En büyük isimlerle, yani çağdaş tarihin kahramanlarıyla "özdeşleşmek" oldukça güçleşmektedir. Bu kitabın Fransa'da basılması sırasında Fransa Cumhurbaşkanı olan Giscard d'Estaing'in vatandaşlarına bir hayat amacı olarak önerdiği "Almanya'yı yakalama" ya kendini adamak kesinlikle heyecanlandırıcı değildir. Ancak o zaman da bu yine, tam olarak bir hayat amacı değildir. Her bireyin bireysel yeteneğine bağlıdır. Her bireye kendisine göndermede bulundurtulur. Ve her birimiz yine de kendi benimizin pek bir şey ifade etmediğini de biliyoruz. (Lyotard, 1997, ss. 42-43)

Lyotard'ın postmodern kavramının ne olduğuna dair kitabının ek bölümündeki şu ifade de dikkate değerdir;

Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapıtının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman yazar ve sanatçı, yapılacak olmanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Böylece çalışma ve metnin bir o l a y ı n karakterlerine sahip olması olgusu doğar. Böylece onlar daima yazarları için geç gelecekler veya aynı ölçüde olmak üzere, gerçekleştirmeleri (mise

en oeuvre) daima hemen başlayacaktır. Postmodern, geleceğin (post) evvelkiliği (modo) paradoksuna göre anlaşılmak zorunda kalacaktır. (Lyotard, 1997, s. 158)

Lyotard'a göre, bilim dalları arasındaki sınırlar, özellikle de 19 yüzyılda konulmuş sınırlar sorgulanmakta, bulanıklaşmakta ve disiplinler giderek iç içe geçmektedir (Lyotard, 1997, s. 88). Ayrıca, bilimin kendi araştırma yöntemlerini meşrulaştırmada da yeni yöntemlere gittiğinden söz eder. Lyotard'a göre tartışma yöntemlerinin sayısının artması ve kanıtlama süreçleri ise daha karmaşık hale gelmektedir (Lyotard, 1997, s. 93). Hatta bilimsel bilginin meşrulaştırılması sürecinde dahi artık anlatisallığın önem kazandığından bahseder ve bunu bilim insanlarının yaptıkları buluşları gazete ve dergi mülakatları ile anlatmasını, bilimsel yöntemle doğrulanmanın yetmediği yerde epik bir anlatı ile sunmasının bir delili olarak anlatır. Sebep olarak da bilimsel bilginin popüler olanla girdiği ilişkinin sonucunda bu biçime kavuşmasını gösterir (Lyotard, 1997, ss. 67-68).

Lyotard'a göre postmodern bilimde bilgi kelimesinin anlamı farklıdır, değiştirilmiştir ve postmodern bilim bilgiden ziyade bilinmezlik üretmektedir. Mantık ötesi sayılabilecek bir meşrulaştırma modeli ile yapıyor bunu (Lyotard, 1997, s. 128).

2.2.3 Postmodernliğin genel çerçevesi

Konunun özüne incek olursak, modern sonrası durumun ortaya çıkışında en temel sebep, modernitenin bazı varsayımlarının sorgulanması, modernitenin mit haline getirdiği kimi kavramların geçersiz sayılması ile ortaya çıkmış bulunan mikro düzeydeki sayısız eğilimin makro düzeydeki adıdır.

Burada *de facto* olarak modern sonrası kavramına bir tanım yapmış olduk. Ancak, Modern sonrası yazında bu tarz bir tanımlama mantığının çok da işlemediğini görürüz. Genellikle, kaotik, dağınık ve tanımlanamaz bir kavram olarak karşımıza sunulduğunu görürüz ve bu kargaşadan herkes kendi payına düşen kısmını alarak yoluna devam etmeye çalışır.

Bir görüşe göre bir vahiy, bir kâhin, birtakım göksel işaretler, doğal olaylar vs. vasıtası ile bir şekilde bir yerlerden gelen bir bilgi, yalnızca bunu anlamaya yetkili kimseler tarafından kavranabilir. Modernitenin savaş açtığı Katolik Hıristiyanlığın tarihini bir cümlede yazacaksa o da bundan bir önceki cümle olurdu. Çekingen olsa da modern sonrası durumun tanımlanamazlığı iddiasında da bunu görüyoruz. Esasen, her modern sonrası teorisyenin bu yaklaşımda olduğunu söylemek hatalı bir genellemedir; ancak

hiç değilse üslup olarak, modern sonrasına bir tanım dahi yapılamayacak kadar kırılgan ve hassas, anlaşılamaz, açıklanamaz ve kategorize edilemez bir terim muamelesi yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Fakat bilimsel yöntem, insan zihninin kavrayabileceği bir olgunun bir şekilde tanımlanabileceğini de ortaya koyar. Özetle, akla dayanmayan her ideoloji, kendi temel öğretisinin akıl yolu ile kavranamayacağı iddiasındadır. Belki, bu söylem kadar sert yargılamamak gereklidir, ancak modern sonrasındaki (ya da 'postmodernitedeki') tanımsızlık konusu üzerinde durmak gereklidir.

Modern sonrası durumun tanımlanmasındaki zorluğun iki boyutu olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi, modern sonrası durumun moderniteden devraldığı domain genişliğidir. Somut olarak söyleyecek olursak, modernite, akılcılık ekseninde bilim, sanat, din, iktisat, toplumsal yaşam, iktidar vs. gibi insanı ilgilendiren neredeyse her konuda birbirinden bağımsız tanımları olabilecek sayısız eğilimin bir kelimeye indirgenmiş halidir. Postmodernizm de aynı şekilde, modernitenin farklı boyutlarındaki farklı bileşenlerine karşı geliştirdiği farklı söylemlere dair bir genelleme ya da indirgemedir. Bu haliyle bile yeterince dağınık haldedir.

İkinci olarak da modern sonrası durumun en temel bileşenlerinden biri olarak modernite eleştirisi kavramı işin içine girince, moderniteye yönelik neredeyse her türlü eleştiriyi içinde barındıran bir ittifak haline gelmiştir. Sözgelimi, sanat ya da mimari alandaki Modern sonrası akım işin bir ucu iken, diğer tarafta neo-muhafazakârlıktan sosyalizme kadar sayısız akımın Modern sonrası çatısı altında incelenemediğini görüyoruz. Bu da zaten dağınık olan Postmodern ifadesini daha da karmaşık hale getirmektedir. Şimdi biz bu tanımlanamazlık mitini dikkate almayıp, bu boyutları ve her boyutun dahil olduğu bağlamları açarak modern sonrasına dair bir nosyon oluşturmaya gayret edeceğiz.

Bir şeyin kendisini bir başka bir şey üzerinden tanımlaması, aralarında ne tür bir ilişki olursa olsun, o iki şeyi ontolojik olarak birbirine bağlar. Bunu felsefi akımlar bağlamına getirmeden önce en basit gündelik yaşam nesnelerinden başlatabiliriz. Örneğin, halı kaydırmaz, adından da anlaşılacağı üzere, halının bir zeminde kaymaması için gerekli bir aparattır ve halı kavramı dünyadan silindiğinde bu aparata da ihtiyaç kalmayacaktır. Aynı şekilde bir ideoloji olarak ateizm her ne kadar, Tanrı fikrinin yadsınması ile temellenmişse de ateizm tartışmalarında geçen sözcüklerin tekrar sayısına dair bir istatistik çıkarılsa Tanrı sözcüğünün en çok geçen ilk birkaç

sözcükten biri olduğu görülecektir. Aynı şekilde, Postmodern ifadesi de modernite sonrasına işaret verip, modernitenin aşılması ve eleştirilmesinden tutun da sayısız farklı temayülünde hep moderniteye referans verir; vermek de zorundadır. Modern sonrası düşünün önemli figürlerinden biri olarak Lyotard, Modern sonrası durumun ne olduğu konusunda “kesinlikle modernitenin bir parçası” olduğu yanıtını verir (Smart, 2011, s. 356).

Huyssen’e göre postmodernlerin eleştirisi, doğrudan modernistlere yönelik değildi; “yüksek modernizmin belli bir sofu imgesine” yönelikti (2011, s. 241).

Huyssen, Modern sonrası durumun dört asli karakterinden söz eder. Birincisi, 1960’ların postmodernizmidir ve her ne kadar kıta Avrupası’nın erken avangart hareketlerini hatırlatıyorsa da esasen Amerikan karakterlidir. İkincisi olarak, “kurumsal sanat” kavramına karşı gelişen put kırıcı bir anlayışın yayılmasıdır. Üçüncü olarak, özellikle televizyon ve bilgisayar gibi teknolojik gelişmelere karşı 1920’lerde olduğu gibi saf bir iyimserlikle yaklaşmıyordu. Son olarak da modernist (ve artık geleneksel) olan yüksek kültür imgesine bir meydan okuma olarak folk ve popun ön plana çıkmasından söz edebiliriz (Huyssen, 2011, ss. 242-248).

Modern sonrası durumun, sanat alanında ortaya çıkmış olması dikkate değer bir konudur. Modern sonrası durumun sanat çevrelerinde ortaya çıkmış bir akım olmasını bir çeşit elitizm, avangartlık, lümpenlik, “entellik” gibi görmek ve anlamak; toplumsal bağlamda ya da pratik gündelik yaşamda çok da karşılığı olmayan bir olgu gibi görmek kesinlikle ve kesinlikle hatalı bir çizgidir. Öncelikle, aydınlanma dediğimiz kavramın, bir akım ya da hareket olarak kökenlerinde bile sanatta yenileşme hareketi olarak Rönesans’ın yattığı gerçeği ile başlanabilir. İkincisi de modern sonrası durumun eleştiri biçimleri ve eleştiri getirdiği konular dikkate alındığında da Modern sonrası durumun gündelik hayatın içinde ontolojik olarak var olmak zorunda olduğunu görüyoruz.

Postmodern kavramını irdelerken üzerinde durulması gereken bir diğer konu, belki de karmaşanın data tanımından başlamasına neden olan durumlardan biri olarak en yaygın temel kullanımlarından birbirinden çok farklı kavramlara işaret etmesidir (Smith, 1991). Bu konuyu şu şekilde açıkla; örneğin felsefede Postmodernizm kavramı direkt olarak post-yapısalcılık ile eşleştirilirken, mimaride eski zamanlardan ithal edilen birtakım temaların, örneğin eskiçağ kolonlarının kullanımına dahi

indirgenebilir. Postyapısalcılık gerçeklik kavramını daha mütevazı hale getirmektedir, buna karşın modern için net ve ideal bir hakikatin varlığı elzemdir (Smith, 1991, ss. 370-371).

Mouffe'ye göre kültür alanında başlayarak belirli bir aşamaya gelen postmodernite tartışmalarının zamanla siyasal bir nitelik kazanmaya başladığını görüyoruz (Mouffe, 2011, s. 332).

Huyssen, Postmodernizmi dört katman ya da dört aşama olarak görme ve anlama eğilimindedir. Huyssen'e göre bu tabakalar "modernite, avangart, neo-muhafazakarlık, postyapısalcılık" şeklindedir; (2011, s. 233)

Yukarıda moderniteyi açıklarken, modernitenin bileşenleri başlığı altında moderniteye dair bir şablon ortaya koymuş bulunduk. Bu şablonda moderniteyi düşünsel anlamda akılcılıkla, ekonomik alanda kapitalizm ve sanayileşme ile toplum ve siyaset alanında ise milliyetçilik ve laiklik kavramları ile tanımladık. Şimdi de modern sonrasının aynı şablonlarda ne gibi sonuçlar verdiğini görerek, postmodernite kavramına ya da modern sonrası durma dair daha iyi bir çerçeve çizmek mümkün olacaktır.

2.2.3.1 Modernite ve postmodernite kıyası

Moderniteye dair elimizde bir şablon var. Modern sonrası durumu tartışırken de yine bağlamdan kopmamak ve bir algıyı oluşturmak adına postmodernite kavramını moderniteye referanslar vererek açıklamaya çalışacağız. Modernite bölümünde ele aldığımız ana temaların postmodernite ekseninde ne anlama geldiğini, nasıl yorumlandığına dair kullanıcıda bir algı oluşturmaya gayret edeceğiz. Aşağıda, modernitenin bileşenleri arasında sıraladıklarımız da dahil olmak üzere postmodernizmi farklı bağlamlar üzerinde ele alarak, yukarıda yaptığımız modernite tanımını zemin kabul ederek Modern sonrası durumun Moderniteden nasıl ve ne şekilde ayrıldığını iteratif bir model ile anlatmaya çalışacağız.

Modernitenin en belirgin açmazı ve eleştirilerin en temel kalemi olan Avrupa merkezilik aynı zamanda Modernitenin yumuşak karnını oluşturur. Samir Amin'e (1993) göre Avrupa merkezilik, batılıların önyargılı, yanlış ve gerçeklikten uzak tutumunun bir sonucu değildir. Bu bakımdan Amin, Avrupa merkeziliği bir kavmiyetçilik olarak da görmez. Amin'e göre Avrupa merkezilik, "gezegenimizde yaşayan hiçbir halkın tam anlamıyla kurtulamadığı sınırlı bakış açısının bir işaretidir. Kökleri Rönesans'tan geriye uzanmayan ve XIX. Yüzyılda yaygınlık kazanmış bir

olgudur. Bu anlamda modern kapitalist dünyanın kültürünün ve ideolojisinin bir boyutunu oluşturur”. Yine Amin’e göre Avrupa merkeziliği eleştirmek “*Batı kültürlerini sorguya çekmek*” (Amin, 1993, s. 27) değildir.

Avrupa merkeziliği, sosyal bilimlerin gerek inceleme ve gerek pratik her alanında gözlemlemek mümkündür. Tarih alanına değinecek olursak; başlangıçta tarih biliminin alanının batı ve onun kökeni olması gayet doğaldır. Neticede bir toplumun kendi tarihini incelemesinden doğal bir şey olamaz. Ancak, elde ettikleri bulguların bütün dünya için geçerli bir norm olarak öne sürülmesi buradaki sıkıntılı noktayı oluşturuyor. Sözelimi, ilkçağ, Orta Çağ, Yeni Çağ ve Yakın Çağ biçimindeki sınıflandırmada çağlar arasında değişime neden olan olguların tamamı Avrupa tarihi ile ilgili olaylardır. Ya da Orta Çağa yapııştırılan “karanlık” etiketi yine aynı dönem İslam dünyası için tam olarak geçerli değildir. Ya da Çin, Hindistan ya da Amerika yerlileri için bu sınıflandırmanın neredeyse hiçbir geçerliliği yoktur.

Avrupa merkeziliği, sadece Avrupa’yı merkez alan bir inceleme biçiminin genelleştirilmesi olarak görmek de eksik olacaktır. Çünkü, bir ideoloji olarak Avrupa merkezilik, aynı zamanda inceleme alanlarındaki bilgileri bu ideoloji doğrultusunda dönüştürmeyi ya da ihmal etmeyi de kapsıyor. Aydınlanma dönemi, Antik Yunan’ın yeniden keşfi ile batıda tetiklediği birtakım olaylar silsilesi olarak aktarılır. Ancak Eski Yunan ve Aydınlanma arasındaki yaklaşık 16 asırlık sürenin görmezden gelindiğini görürüz. Matematik esas alalım. Eski Yunan’da yapılan matematik hesaplamaların yazım biçimi alfabetik temelli idi ve sıfırı temsil eden bir karakter yoktu (Verdan, 2007, web). Yani, tıpkı Roma rakamlarında olduğu gibi karakterler toplanarak gidiyordu. Ancak, MS. 9 yüzyılda El Cabir olarak da bilinen büyük matematikçi Harezmi her basamağın sağdan sola doğru sıfırdan başlayarak 10 üzeri x şeklinde arttığı bir model kullandı. Bu model Avrupalılar tarafından Arap rakamlar, Araplar tarafından Hint rakamları olarak anılıyordu (Akit, 1996, ss. 328-330). Bilimsel devrimin temellerini atan kişi olarak Newton, dâhiyane çalışmalarını Antik Yunanlılarda olduğu gibi alfabetik ya da akrofonik bir notasyon ile değil Arap rakamlarını kullanarak yapmıştır.¹¹ Üstelik ondalık yazım sistemi, aynı zamanda irrasyonel sayıların yazımında da büyük kolaylıklar sağlamış ve kesir biçiminde gösterilemeyen sayıların ifadesi bu şekilde mümkün olmuştur. Bu bakımdan,

¹¹ Newton’un el yazmaları için http://brizhell.org/Newton_Speckles/Opticks%20-%20scan%20from%20original%20manuscript%20-%20I.%20Newton.pdf adresine bakılabilir.

matematikte bir kırılmadan söz edeceksek en büyük kırılma neden onluk sayı sisteminin Araplar (ya da Hintliler tarafından) geliştirilmesi olmasın? Ancak bilimsel devrimin yaşanmasında en büyük dönüşümlerden birinin Avrupa dışındaki medeniyetlere uzanan köklerini görmezden gelinmektedir. Salt bu örneğe dayanarak bile, Aydınlanmaya doğrudan katkısı olan sayısız bilim insanının ve bu insanların yaptığı çalışmaların suskunlukla karşılanması, Avrupa merkezci ideolojik inşanın bir aşaması, bir parçası olarak görünmektedir.

Avrupa merkeziliğin sosyoloji için pratikte etkisi, sadece batılı toplumları ya da ulus devletlerde yaşayan insanları inceleyen bir bilim olarak şekillenmesi ve böylece adının çekirdeğini oluşturan “insan topluluklarının incelenmesi” söyleminin altını boşaltan bir duruma yol açmaktadır. Uluslaş(a)mamış toplumların incelenmesi ise antropolojiye kalmıştır. İlk başlarda Avrupalı olmayan daha doğrusu bir ulusa mensup olmayan toplulukların incelenmesi olarak başlanan antropoloji, sosyal antropoloji olarak adlandırılan alt dalının çalışma alanı ile Avrupa merkezci sosyolojinin eksiklerini telafi etme aracı olarak kullanılmaya başlamış, bu anlamda kendine günden güne yeni bir alan açmıştır.

Sosyal bilimlerde Avrupa merkezcilik sorunundan bahsederken çalışma alanımızı da irdelemek mecburiyetindeyiz. Müzikoloji, ilk kullanıldığı zamanlardan itibaren batı müziği tarihini incelemiş, yine Barok, Klasik, Romantik vs. gibi yine batı müziği üzerinden bir dönemleme anlayışı geliştirmiştir. Ancak, dünya üzerinde sayısız müzik kültürünün varlığı bilinmektedir. Sadece İslam ve Hint müzik geleneklerine bakacak olursak dahi, salt bir müzik icrasının ötesinde, yüzyıllar öncesine dayanan bir teorik birikime de sahip olması yönü ile oldukça güçlü müzik geleneklerinden tutun da çok basit ezgilerin tekrarına dayanan müziklere kadar neredeyse her şey “diğer” kategorisi altında incelenmiştir.

Modernitede bir bilgi genellenerek bütün insanlık için geçerli, tarihsel ve kültürel bağlamlar üstü bir kavram halini alabilir. Ancak Postmodernizm genel bir tutum olarak özellikle de sosyal bilimler alanında genellenebilir bilgiden kaçınır. Bunun doğal sonucu olarak da evrenselci bir iddiada bulunmaz. Kaldı ki, merkezileşme yerine yerelliğe önem veren anlayış da dikkate alındığında Modernizmin getirdiği evrenselcilik anlayışının modern sonrası durumda anlamsız bir anlayış olduğunu görmek mümkündür. Modernitede bilgi özellikle de bilimsel bilgi, genel geçer ve evrensel nitelikli iken Postmodernde bilimsel bilgi de dahil olmak üzere yine insan

yapısı mitlerdir. Modernitede, sosyal bilimler için üretilen bilginin evrenselliği konusu bir sorun teşkil etmektedir. Modernite, genelleme anlayışı sayesinde çok büyük başarılar elde etmişti. Tek tek olgulara dair bilgiyi genelleyerek başka olgular için de kullanılabilir hale getirme konusunda eski Yunan'dan aldıkları yöntemleri başarı ile kullandılar. Hatta matematik ve fizik alanlarında kesin ya da kesine çok yakın yargılar üretmeyi de başardılar ve bu başarı, bütün bir ideolojinin inşası için de zemin teşkil etti. Ancak, bu genelleme anlayışı ve bu anlayışın yarattığı konfor, aynı sadelikte ve kesinlikte bilginin insan ve insanı konu alan olgular için de üretilebileceği inancını beraberinde getirdi ki, bu bir ideoloji olarak modernitenin belki de içine düştüğü en büyük yanılgıydı. Üstelik, genelleme konusundaki ustalıklarını yine dünyaya yayarken zorunlu olarak zuhur eden evrenselcilik anlayışı da yine batı sınırları içerisinde kalan bir kısım olguların bütün dünya için genellenmesi sonucunu üretti ki bunun sonucu oldukça yıkıcı olacaktı. Bu konuda postmodernitenin felsefi görüngülerinden biri olarak postyapısalcılıktan söz etmek mümkündür. Yukarıda değindiğimiz üzere, postyapısalcılık gerçeklik kavramını daha mütevazı hale getirmektedir, buna karşın modern için net ve ideal bir hakikatin varlığı elzemdir (Smith, 1991). Derrida'nın meşhur yapısökümcü benzetmesini aktarır. Smith'in belirttiğine göre Derrida göre herhangi bir metni okurken aslında onu yeniden yazdığımızı iddia eder. Bu bağlamda okunan tekstin öneminin olmadığını, içindeki hakikatin seviyesini önemsemez ve hepsini bir şekilde yeniden yazdığımızı belirtir. Derrida'ya göre bu sürekli okuyup yeniden yazma sürecinin her zaman sonsuza kadar geçerli olduğundan bahseder. Hatta bu temanın Derrida gibi yine diğer post yapısalcı teorisyenler, örneğin Baudrillard ve Lacan tarafından da kabul edildiğini belirtir. (Smith, 1991, ss. 370-371)

Modernite, totalleştirici bir bilim teorisinin dünyadaki her olguyu açıklamaya kadir olduğunu varsayar. Postmodernite ise totalleştirici teoriler yerine daha minimal ve bağlamlara dayanan teoriler üretme taraftarıdır. Bu teori Antik Yunan'dan alınan genellenebilirlik ilkesinin doğal sonucudur. Genellenebilirlik ya da daha genel olarak tümevarım matematiksel ilişkilerde ya da genel olarak doğa bilimlerinde bazı istisnalar haricinde çok verimli sonuçlar üretilmesine neden olmuştur. Ancak, sosyal bilimler alanında genelleme hatalara açıktır ve yukarıda da değindiğimiz üzere sosyal bilimlerde Avrupa merkezci ideolojinin de etkisi ile hatalı genellemelere gidilmiştir. Hatta bu genelleme, tümevarım ya da küçük bir olguyu daha büyük daha yüce bir amaca dayandırma arzusunun bir diğer sonucu olarak Modernite, büyük söylemler

ortaya koyar. Somut olarak söyleyecek olursak, ulus tabir edilen toplumsal organizasyon, o ulusa dahil edilen insanlar için yüce bir amaç olarak pazarlanır. Ya da bilimsel bir merakı insanlık tarihine yapılan bir katkı metaforu ile var ediliyor. Sanatta bile yüzyıllar binyıllarca kalacağı varsayılan sanat eserleri kutsanıyor, nitekim batı Avrupa sanatının bir dönemine ait eserlere atfedilen klasiklik damgası dahi bunun bir tezahürüdür. Ancak postmodernite söz konusu olduğunda artık böyle büyük söylemlere itibar edenlerin sayısının azaldığını, hatta kimilerinin bu tarz büyük söylemleri yerle yeksan etmeye yemin etmiş gibi davrandıklarını söylemek mümkündür.

Bu genellemeciliğin Modernite için vardığı bir diğerk nokta da determinizmdir. Dünyanın salt matematiksel alegorilerle idare edilen bir yer olduğu varsayımı elbette defaten doğruluğu ispat edilmiş bir gerçekliktir. Hatta matematik, doğanın nasıl işlediğini anlama çabasındaki bir bilim olarak karşımızdadır. Ancak, bu gerçek matematiğı her yerde aynı biçimde uyarlayabileceğiniz anlamına gelmez. Örneklersek, $y = x + 1$ biçiminde bir fonksiyon için x 'e 5 verdiğimiz her durumda y 6 çıkacaktır. Bu bağıntı (teorik olarak da olsa) konulmuş bir kural değil, belirli bir durum için var olan bir gerçekliğin ifadesinden doğmuştur. Yani girdi olarak ne verirse çıktı olarak ne alacağımız bellidir ve (bildiğimiz) evrenin herhangi bir yerinde de geçerlidir. Determinizmi ortaya çıkaran da bu kesinlik ve sağladığı konfor olsa gerek. Aynı şekilde, bütün girdileri bilinmeyen bir bağıntı kurarak, yalnızca korelasyonlara dayanarak yapılan genellemeler de genellikle hatalı sonuçlar üretimine neden olmuştur. Ancak insan mevzubahis olduğunda bu denli bağıntılar kurmak imkânsızdır. Esasen, bu bağıntılardan farklı bir şey değildir, ancak bu bağıntıda olduğu gibi bir girdi ve bir çıktı alan bir bağıntı kurmak imkânsızdır. Belki binlerce girdi ve aynı şekilde on binlerce çıktı üretebilen bir bağıntı ile ifade edilebilirdi. Postmodernite, bu bağlamda determinizmi reddeder. Modern sonrası durumun determinizme karşı önerdiği formül belirsizliktir. Richard Sennett, Karakter Aşınması isimli eserinde, yeni Kapitalizmin karakter üzerindeki etkilerinden söz eder ve yeni kapitalizmi “esnek kapitalizm” olarak isimlendirir (Sennett, 2008, ss. 10-11). Katı bir bürokrasinin olmadığı, şekli prosedürlere çok daha az bağılı kalındığı ve daha fazla risk alan bir Kapitalizm olarak tanımlar. Özetlersek, daha az belirlenimci (deterministik) düşünen ve davranan bir Kapitalizm pratiğı söz konusudur. Bu esnekliğin ve zayıflatılmış determinizmin insan karakteri üzerindeki etkisi de eserin ilgi alanını teşkil eder. Bu

esnekliğin anti-determinizmin bir diğer sonucu olarak da artık kısa vadeye odaklanmış bir anlayışın geliştiğini görüyoruz. Sennett bu anlayışı şu ifadelerle dile getirir: *“Sabırsız, mevcut ana odaklanan bir toplumda, hangi özelliğimizin kalıcı değer taşıdığına nasıl karar verebiliriz? Kısa vadeye kilitlenmiş bir ekonomide nasıl uzun vadeli hedeflere sahip olabiliriz? Her an parçalanmış veya sürekli olarak yeniden şekillendirilen kuramlarda, karşılıklı sadakat ve bağlılık nasıl sürdürülebilir?”* (Sennett, 2008, ss. 10-11)

Sennett’in belirttiği gibi, kısa zamana hatta âna odaklıdır. Bu kısa vadeciliğin bir sonucu olarak postmodernite uzun vadeli söylemlerden de kaçınır. Bu, toplumların büyük söylemlerin peşinden gitmekten yorulmasına, hatta başarıya ulaşmış büyük söylemlerin birçoğunun getirdiği hayal kırıklıklarına da bağlanabilir. Yugoslavya, (en azından söylem düzeyinde) Slav Irkına mensup birçok halkın bir ülke sınırları içerisinde yaşayarak çok büyük bir ulus ortaya koyabileceği ve bu sayede çok büyük bir medeniyet kurulabileceği fikrinden doğmuş bir projeydi. Ancak 1991 yılında Yugoslavya’yı oluşturan halkların sokak ortasında birbirini kurşunladığı, komşunun komşuyu boğazladığı korkunç bir iç savaş silsilesi ile birçok devlete ayrılmasının yarattığı travmanın üzerinden çok zaman geçmedi. Bir umut olarak ortaya çıkan Sovyet Sosyalizminin bütün bilimsel, sanatsal ve askeri gelişmişliğine rağmen hantal bir bürokrasi haline gelerek çökmesi; ya da Germen ırkının üstünlüğüne dayanan bir imparatorluk kurmak isteyen Hitler’in sadece Alman halkında değil, bütün dünya halkları için yarattığı tahribatın kitleler üzerinde bıraktığı etki halen toplumsal hafızada canlıydı.

Büyük söylemlerden kaçınma konusunu bilim ve sanat alanında da görüyoruz. Modern bilimde karşımızda kişiler vardır ve bu kişilerin adıyla anılan cihazlar, teoriler, ekoller görürüz. Fibonacci dizisi, Simpson yöntemi gibi soyut olabilirken Röntgen gibi somut da olabilir. Esasen bu kendisinden sonraki tarihi değiştirme iddiasıdır. Ancak, postmodernitede çok fazla isme rastlamayız. Çünkü, postmodernite büyük söylemlerde bulunmadığı gibi, büyük dönüşümlere karşı da mütevazı bir tutum takınmıştır. Bu bakımdan bilgisayarın ya da internetin icadı belki de insanlık tarihinin gördüğü en büyük dönüşümlerinden biri olsa da bunların mucidi ünlü bir ismin dolaşımında olmaması, hatta bu işe katkı sağlayan ekiplerden kimsenin medyada “internetin mucidi” sıfatı ile sık sık röportajlar vermiyor olması dahi şüphesiz Postmodern bir üslubun ürünüdür. Almasulu’ya göre postmodernite, kavram

oluşturmaya çalışmaz, yeni kavramlar üretmeye de çalışmaz sadece mevcut kavramları bozar ve ayrıştırır (2008, s. 43). Bizim görüşümüze göre de kavramları tüketir.

Modernite, bilim ve teknolojinin sonucunda ortaya çıkan ilerlemeciliği kutsar. Modernitenin genel ilerlemeci karakteristiği, bilim ve teknoloji ile de ilişkilendirilmiştir. Esasen ilerleme ekonomi ve bilim söz konusu olduğunda yanlış bir metafor sayılmayacaktır çünkü bilimsel yöntem dahilinde üretilen bilgi, doğası gereği yığılarak ilerleyen bir bilgi türüdür. Bir bilim insanı kendisinden öncekilerin ürettiklerini kullanarak, birleştirerek, sentezleyerek ya da çürüterek yeni bir bilgi üretir ve bu bilgi de bilgi havuzuna dahil olur. Üstelik bu havuza dahil olan belirli bir forma sokulmuş olan bilgi, adeta uluslar üstü bir nitelik kazanır ve bir anlamda insanlığın malı olur. Bu bakımdan bilime dair bir ilerlemeden söz edebiliriz. Bu ilerleme miti, insanın doğayı daha iyi anlaması, haliyle doğa üzerinde daha fazla tahakküm kurabilmesi ve insan yaşamını kolaylaştırması bakımından insan hayatını somut olarak etkiler. Dolayısıyla, ilerleme kutsanacak bir olgu, bireyler hatta uluslar için birer amaç olacak kadar önemli bir değerdir. Aynı şekilde kapitalizmin ekonomi kurgusu paranın zamana göre değer kaybetme ilkesinden hareketle ilerlemek durumundadır. Özetle moderniteyi bilimsel (ve birçok diğer alanda) ilerlemeden bağımsız düşünemeyiz.

İlerlemeci anlayış ile ilgili kurulan bazı metaforların her zaman doğru olacağını varsaymak da yanlış olacaktır. Özellikle sosyal bilimler alanında kurulan ilerleme analogileri, Avrupa merkezci ideolojinin etkisi ile toplumlar ve kültürler arasında gerek makro gerek mikro düzeyde ileri ve geri şeklinde ilişkiler kurulmasına yol açtı. Bilim ya da iktisat alanında ilerleme daha somut, ölçülebilir ve sayılabilir bir kavramken kültür alanında ilerinin kriteri çok büyük bir tartışma konusudur. Çünkü Avrupa merkezci anlayışın ürünü olarak ileri olan nokta nihai olarak Avrupa'ya konumlandırılmıştır ve diğer toplumlar ve kültürler geri olarak nitelenmiş; hatta aralarında ilerilik ve geriliklerine göre hiyerarşik ilişkiler kurulması yoluna gidilmiştir. Sadece, müzik alanında bu hatalı ilerleme miti yüzünden ok büyük sancılar yaşamış bir toplumlardan biri de kuşkusuz Osmanlı/Türkiye toplumdur.

Ancak, postmodernite ilerlemecilik kavramına şüphe ile bakar. Bilimsel ilerlemenin her zaman her yerde insanlık için iyi olup olmadığı sorgulanır. Hatta bilimsel ilerlemeye muhalefet edilen bir örnek olarak Luddite ya da Luddizm kavramından söz edebiliriz. 19 yüzyıl başlarında İngiliz tekstil işçilerinin bütün bir ülkeyi ücretli emek

sistemine geçmeye zorlayan teknolojilere karşı başlattığı protestolardan doğmuştur. Zamanla sanayileşme ve otomasyon başta olmak üzere teknolojik gelişmelere karşı bir tutum halini almıştır. Çıktığı dönemde çok büyük bir hareket halini almamış bulunan Luddizm, Postmodern dönemde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu defa belirli bir merkezden ziyade farklı yerlerde ve belirli bir önderi olmaksızın ortaya çıkan neo-Luddizm, özellikle bilişim teknolojileri başta olmak üzere teknolojik ilerlemelere karşı bir harekettir. Luddizm dışında sürekli büyüyen ve hatta devletleri politika değişikliklerine zorlayan çevreci hareketler de yine sanayi üretimindeki ilerlemecilik anlayışının sınırlarını çevre ve ekoloji ile çizme çabasıdır.

Gerek neo-Luddizmin atası olarak Luddizm, gerek aşırı çevrecilik hareketleri modernizmin sanayileşme ve endüstrileşme kısmını hedef alıyor olsa da salt bilimsel ilerleme için de sınırları çizen etik bir anlayışın ortaya çıktığını söylemek mümkün. Örneğin, 1996 yılında Ian Wilmut ve Keith Campbell öncülüğünde Edinburgh Üniversitesi'nde geliştirilen bir deneyde *Dolly* adındaki bir koyunun genetik olarak başarıyla klonlandığı kamuoyuna duyuruldu. Bu gelişme bilimsel açıdan çok büyük bir ilerlemeydi ancak insanlar için bir yandan da korkutucu bir ilerleme olarak görüldü. Bu örnek, Postmodern çağda salt bilimin de artık sınırlanabileceğine bir örnek olarak görülebilir ve pek çok ülke bu çalışmaların yasaklanması yoluna gitti. Bilimin etik tarafından sınırlandırılması bu durum bilim için bir kısıtken, bilime yönelik etik ve hatta hümanist bir perspektif için çok büyük bir değişimdir.

Her ne kadar kendisi Postmodern olduğunu kabul etmiyor olsa da Postmodern düşünceler silsilesinin en önemli yazarlarından biri olarak gösterilen Jean Baudrillard'ın geliştirdiği simülasyon teorisi incelemeye değerdir¹². Baudrillard'ya göre “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon” denilir (2011, s. 12). Baudrillard'ya göre simülasyonun kaynağı da bizzat medyadır (Koçak, 2015, s. 10). Özellikle medya ile birlikte, radyodan sonra televizyon gibi insanın daha fazla duyusuna hitap eden iletişim araçları geliştikçe hipergerçeklik kavramı da daha belirgin olmaya başlamaktadır. Günümüzde bilgisayar ve internet hipergerçekliğin mabetleri olarak varsayılabilir. Hatta şu an bu çalışmayı hazırlarken bir kitabın fiziksel bir kopyasını elime almak yerine onun elektronik bir kopyasına bakarak kitabın içeriğine ulaşmamız

¹² Hatta simülasyon teorisinin Larry ve Andy Wachowski kardeşlerin çektiği Matrix (1999) filminin ilham kaynağı olduğu söylenir.

ve akabinde o kitaptaki bilgiyi edindiğimiz gerçekliği de Baudrillard'ın hipergerçekliğine somut örnekleri olarak gösterilebilir.

Postmodernizmde hakikat kavramının sorgulanmasının etkisi simülasyondan ibaret değildir. Postmodernizm, büyük hakikatleri sorguladığı için, toplumların önüne konulan ve çoğunlukla meşruiyetini bir hakikate dayandırılmasından alan büyük amaçları da sorgular. Yani, modernite makro seviyede büyük amaçlara olan bağlılıkları kutsarken postmodernite, bu denli büyük amaçlar yerine gücünü ve enerjisini daha lokal ve dar alandaki öğelere bağlılık duyar. Bunun bir diğer tezahürü olarak bir icada adını verme, yeni bir bilim dalı yaratma, kendisinden sonrasına dair bir standart koyma gibi modernite için anlam ifade eden bireysel bazlı ve bilimsel, sanatsal ya da toplumsal nitelikli büyük amaçları ve çabaları da dikkate almaz.

Modernite, sanatlar arasında keskin çizgilerle ayrımlar koyar. Postmodernite bu ayrımlar belirsiz hale geldiği gibi modern için sanat olarak tanımlanması söz konusu olmayan aktiviteler dahi bir sanat eseri/ürünü olarak tanımlanabilir. Burada her örnek Marcel Duchamp'ın pisuarı sergilemesi gibi uç olmak zorunda değil. Ancak, modernitenin sanat başlığı altında seri üretimden muaf tuttuğu birtakım becerilerin dışındaki becerilerin, ya da bunların belirli oranlarda karıştırılması ile ortaya çıkan yeni formatların da sanat kabul edilmesinden söz edebiliriz. Esneklik söz konusu olduğunda, sadece sanat dallarına dair bir esneme yaşamamıştır. Aynı zamanda sanatın kriterlerine dair de bir esneme söz konusudur. Sadece gelirsek, modernizmde, yüksek ve düşük kültür (ya da klasik ve popüler) biçiminde bir ikilem vardır. Postmodernizmde ise bu ikilem geçerli değildir. Klasik ve popülerin sınırları muğlak ve geçişken bir biçim aldığı gibi bu ve başka öğelerinde çeşitli oranda bir araya gelmesi ile tamamen yeni kültürel öğeler de var olmuştur. Pop art kavramı örnek olarak gösterilebilir.

Modernizm, sanatı belirli standartların üzerinde üretilmiş olan ürünlerin ve alanında uzman bir sanatçının elinden çıkmış soyut bir varlık olarak görürken Postmodernizmde sanat performansa ya da üretime dayalı olarak tekrar tekrar üretilen bir süreç olarak karşımızda durmaktadır.

Postmodernitede din olgusuna da birkaç sözcükle değinecek olursak, en belirgin tutum, modernitenin tedavülden kaldırmaya giriştiği Tanrı kavramını bir şekilde yeniden tedavüle sokma girişimidir. Örneğin, David Harvey'in aktarımıyla, Katolik

bir teolog olan Rocco Buttiglione günümüz insanının manevi bir kriz içerisinde olduğunu iddia eder ve bunu Aydınlanma düşüncesinin manevi bir krizi olarak tanımlar. Çünkü Buttiglione'ye göre aydınlanma ile birlikte birey özgürleşmiş olabilir. Lakin, Tanrı olmaksızın akıl gerek ruhsal gerekse ahlaki bir amaçtan yoksun kalacaktı. Bu bakımdan Harvey, Buttiglione'nin bu yaklaşımına dayanarak şu çıkarımda bulunur: *“Postmodern teolojik proje, aklın kudretini terk etmeksizin, Tanrı'nın hakikatini yeniden ileri sürmektir.”* (Harvey, 2003, ss. 56-57)

Kuşkusuz, birey kavramına şu an sahip olduğu değeri modernite atfetmiştir. Önceleri insanüstülük yüceltilirken modernite sıradan olanı öncelemiş ve bu bağlamda birleşik, tutarlı ve tutarlı bir birey anlayışı ortaya koymuştur. Postmodernite, merkezsizleşmiş, çatışmalı ve çelişkili kimliklerden oluşan bir birey anlayışına sahiptir. Hatta modernitede birey anlayışı yine evrenselci bir durum, kültür ve toplumdan bağımsız bir olgu olarak vardır. Ancak postmodernite birey kavramını kültürel ve sosyal bağlamda görme eğilimindedir.

Toparlarsak, bir değişim ve dönüşüm hareketi olarak modernite kendini var eden nedenleri gerek toplumsal, bilimsel gerek kültürel düzlemde neredeyse tamamıyla ortadan kaldırmıştır. Modernitenin gelişme ve ilerleme saplantıları ile sürekli olarak büyük söylemlere yönlendiren yapısının yarattığı yorgunluk, bu uğurda yapılan aşırılıklar moderniteye olan güveni iyiden iyie sarsmıştı. Üstelik modernitenin önerdiği büyük amaçların birçoğunun ardında aslında insani hırslar ya da belirli bir zümrenin çıkarlarının yattığı gerçeği ile yüzleşmek modernitenin büyük söylemlerini ve bu söylemler dahilinde yapılan aşırılıklara karşı insanları iyiden iyiye bilemişti. Üstelik, modernleşmenin batı dışındaki etkisi her ülke özelinde farklı biçimde zuhur etmiş ve farklı sonuçları olmuştu. Ortak olan bir şey varsa, modernleşen coğrafyanın geçmişteki bütün sisteminin, bütün alt ve üst yapısının sil baştan kurgulandığı, birçoğu için kendini ait hissetmekte zorlandığı bir kısım “büyük amaçlar” peşinde koşmak zorunda bıraktığı insan kitleleridir. Dünya savaşları artık aşırılıkların da en uç noktası olarak bir kopmayı beraberinde getirmişti.

Postmodern eleştirilerin bir önemli ayağı da modernitenin kendisinden önceki bütün dostlukları ve düşmanlıkları çözerek yeni bir paradigma ortaya koyma unsuru ile ilgilidir. Modern sonrası durumun en temel eleştirilerinden biri de bunadır. Moderniteden öncesinin tamamen ihmal edilebilir ve üstünde durmaya değmez olgular olmadığı, tam aksine oradan sırf modern amaçlara hizmet babında dahi çok sayıda

kıymetli materyalin varlığından söz eder. Bu nokta Modern sonrası durumun akılcılığı eleştirmesi ile birlikte en önemli ve hassas noktalarından biridir. Çünkü, modernin geçmişe çektiği bariyer ve ardından Postmodern eleştirinin açtığı gedikten içeri yalnızca modernitenin aşırılıklarına dair eleştiriler girmedi. Aynı zamanda aralarında akli ilk plana almayan kimi ideolojilerin, astroloji mukabilinden kehanet ve hurafelerin ve salt dinin de bulunduğu doğrudan modernite ve kimi zaman akıl karşıtı düşünsel disiplin de kendine bir alan yaratmayı başardı. Bu nedenle birden çok ideoloji olarak postmodernite ya da Postmodernizm, içinde çok farklı kesimleri barındıran genel bir muhalefet cephesi olarak karşımıza çıktı.

Şu ana kadar ortaya koyduğumuz bağlamları özetleyen şu şekilde bir tablo oluşturabiliriz;

Çizelge 2.1 : Modern Postmodern Kıyası.¹³

Kavram	Modern	Postmodern
Avrupa merkezcilik	Modernite için dünyayı anlamada temel kılavuzlardan biridir.	Avrupa'nın merkezi önce Avrupa kıtasının dışına kayar, daha sonra ise belirgin bir merkezden söz edemez hale geliriz.
Sosyal bilimlerde yöntem	Doğa bilimleri kadar genel geçer bilgi arayışından söz edebiliriz.	Sosyal bilimlerin tamamen bağlamsal olduğu, içinden çıktığı topluma, zamana, coğrafyaya ve daha pek çok başka bağlama bağlı olduğu kanısı yaygındır.
Genellenebilirlik ve hakikat	Modern totalleştirilebilir bir hakikat kavramının hatta bütün olguları açıklamaya kadar bir hakikat kavramının var olabileceğini, hatta onun da bilim yolu ile mümkün olduğu kanısına sahiptir.	Daha minimal, dar alanda geçerli ve bağlamsal hakikatlerin olduğu kanısı daha baskındır.
Zaman	Modernitede tarihsel akış içerisinde çok daha uzun vadeye odaklanmak daha baskın bir kanıdır	Modern sonrasında daha kısa vadeli bir gelecek kavramının yaygınlaşmasından söz edebiliriz.
İlerlemecilik	Bu konuda modernite için iki kanının yaygınlığından söz edebiliriz. Birincisi bilimsel alanda ortaya çıkan her gelişme insanlığın ilerlemesine katkı sunar, ikincisi ise insan(lık) ilerlemek zorundadır.	İlerleme kavramına kutsiyet atfedilmez. Ayrıca bilimsel ilerlemenin de insanlık için her an her yerde faydalı olabileceği fikri bağlamsal bir hal alır.
Sanatlar arasındaki sınırlar	Sanatların tanımları ve aralarındaki sınırlar bellidir	Sanatların tanımları da aralarındaki sınırlar da bulanıktır

2.2.4 Bir imkân olarak modernite

Esasen Jürgen Habermas'ın felsefesini özetleyen ve Ahmet Çiğdem'in aynı isimli kitabına (Çiğdem, 2010) gönderme yapmak için kullandığımız bu başlık altında az

¹³ Bu tablo yukarıda sözel olarak anlatılanların toparlanması ile ortaya çıkmıştır.

önce incelediğimiz bağlamın tam aksine, modernitenin insanlığa doğrudan etkilerine bakalım. Hatta bunu yaparken, sadece kültür alanından bir perspektif ile değil, insanın daha temel ve gerçek durumunu da göz önünde bulundurarak bir analiz yapalım. Burada “insanın doğaya hükmetme kabiliyetinin artması” gibi insana has kibirli bir tutum da sergilemeyeceğiz.

Abel Jeanniere, modern sonrası durumdan bahsedenlerin genellikle iki konuya odaklandıklarından söz eder; kültürel ve endüstriyel devrim (Jeanniere, 2011, s. 120). Ancak, modernite bu ikisinden ibaret değildir ve eleştirisi yapılacaksa da bir bütün olarak ele alınmalıdır.

İnsanı sadece biyolojik varlığını dikkate alacak olursak varlığını sağlıklı bir biçimde devam ettirmesi her şeyin üzerinde bir konudur. Ortalama insan ömrü neolitik çağda 20’lerde iken Paleolitik çağda, yani tarım devrimi sonrasında 33’leri bulur ve modern öncesi İngiltere’inde de bu yaş 33-40 aralığındadır (Galor & Moav, 2005). Ancak 2016 yılı için beklenen yaşam süresi yine İngiltere için düşünüldüğünde beklenen ortalama insan ömrü 80’dir (CIA World Fact Book, 2016, web). Binlerce senelik gelişmelerin ortalama insan ömrünü 30-40 aralığında sabitken, modernleşme sürecinden sonra birkaç yüzyılda onca salgın hastalığa ve savaşa rağmen 80 gibi oldukça yüksek bir değere ulaşmış olması ihmal edilecek bir konu değildir. Benzeri bir artış, çocuk ölüm oranlarında da görülebilir. 1850-1950 arasında İngiltere’de çocuk ölüm oranları her 1000 doğum için 150’lerden 60’lara indi (Viazzo & Corsini, 1993, s. 35). Günümüzde ise bu oran 10’lar civarındadır (The World Bank, 2016, web) bir başka deyişle 15 kat azalmıştır. Ayriyeten engelli insanların toplumsal yaşama daha fazla katılması ve akıl hastalıkları da dahil olmak üzere çeşitli hastalıkların tedavisinden tutun da ulus ötesi evlilikler biyoloji alanın gen havuzunun genişlemesinden ve kültürel sentezlere kadar günümüz insanının hayatını doğrudan etkileyen sayısız gelişme modernitenin ürünüdür. İletişim ve ulaşım alanındaki gelişmeler, yaşam standartlarında ve kalitesindeki artış, barınma konusunda sağlanan ilerlemeler; köleliğin kaldırılması, adalet, demokrasi ve insan hakları gibi toplumsal yaşamı insan için daha yaşanabilir hale getiren değerlerin tamamı da yine modernitenin sağladığı imkânlardır. Salt kültür ve sanat alanında dahi, sadece fiziksel erişimimizin olduğu dünya ile sınırlı olmayıp dünyanın her yerine gidebilmek ya da gitmeden birtakım sanat eserlerine ulaşabilmek dahi üretilen sanat eserlerinin kalitesini artırmaya yeterlidir. Özetle, modernite birçok olumsuzluğun müsebbibi ise

de en az o kadar olumlu gelişmenin de müsebbibidir. Bu haliyle modernite, spesifik olarak akılcılık insanlığın bir kazanımı ve büyük bir imkândır.

Modernite eleştirilerine dair hemen her kaynakta modernitenin negatif etkilerinden söz edilmiş, pozitif etkilerine karşı ise seçici geçirgenlik durumu vardır. Daha doğrusu, modernitenin getirdiği nimetler, doğal bir süreçte ortaya çıkmış bir standart kabul edilmiş, ardında bu araçlar kullanılarak modernitenin eleştirisi yapılmıştır. Postmodern, modernden sonra gelmesi itibariyle modernitenin bütün imkânlarını kendi kullanımına tahsis etmiştir ve bu araçları kullanarak modernite eleştirisi yapar. Modern sonrası bir eleştiri olmalıdır ve gereklidir de. Çünkü Modernizmin yanlış varsayımları ve aşırılıkları yok değildir.





3. NAZARİYATTA MODERN ÖNCESİ

Bu konuda yaptığımız tartışmalar, nazariyatta modern öncesine dair bilgi paylaşmak ya da tespitler ortaya koymaktan ziyade ana konumuzun hangi bağlamlarda ve hangi perspektiflerde tartışılacağına dair bir şablon, bir kılavuz sağlama çabası olarak değerlendirilebilir. Bu bölümde nazariyatta modern öncesine dair bir genel bir çerçeve çizmeye çalıştık. Tarihsel bir tartışmaya ya da yeniden yazıma yönelmek gibi tuzaklara düşmeden sürecin ana hatlarını ortaya koyup modernite ile olan irtibatına getirmeye çalışacağız. Burada İslam bilginlerinin ortaya koyduğu teoriler günümüz teorilerinin doğrudan temelini teşkil eder. Ancak, bu teorilerin de Antik Yunan ve Mezopotamya ile olan ilişkisi de bizi daha geriye götürmektedir. Bu bakımdan önceki dönemi bir başlık altında toparlayarak doğrudan edvarlar bölümüne doğru bir geçiş yapmaya çalıştık.

3.1 İslam Bilginleri Öncesi

Şu an hayatımızı kuşatan batı ve Ön Asya fikrî birikimine dair neredeyse her şeyde olduğu gibi nazariyatın köklerini de geriye götürmek istersek, Sümerlere kadar götürebiliriz. Sümerler döneminde ortaya çıkan neredeyse bütün kültürel birikimin aktarıldığı Akad ve akabinde Babil uygarlıkları sadece bir taşıyıcı olmanın ötesinde, bu kültüre ciddi biçimde katkıda bulunmuşlardır da.

Bu noktada Sümerler ile Türkler arasında kurulmaya çalışılan büyük ölçüde 1930'lar fikri ortamının ürünü olan ve zayıf bilimsel kanıtlarla kurulan bağlantıları pek muhtemel ve muteber bulmadığımızı; Sümerleri ise bugün mirası üzerinde hiçbir “ulus” tarafından doğrudan doğruya hak iddia edilemeyecek olan bir eskiçağ medeniyeti olarak görme, anlama ve tanıma eğiliminde olduğumuzu vurgulamak gerekir. Bir diğer husus da şu, velev ki iddia edildiği gibi Türkler Sümerlerin tartışmasız devamı olsun. Bu durum yine de Sümerleri Türk yapmaz, bu durum dedenin torununun adıyla anılması gibi bir durumdur.

Antik Mezopotamya müziğine dair yapılan çalışmalarda, o dönem müziğinde lir ya da arp türevi çalgıların ciddi bir önem arz ettiğini söylemek mümkündür. (Güray, 2012, ss. 11-19) Bu tür çalgıların diğer çalgılara göre teorize edilebilirlik açısından birtakım

avantajlarının bulunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü, bir telin varlığı, onun uzunluğunu basitçe ölçerek oranlar kurabilme konusunda büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Bu konuda oranlar sağlaması bakımından arp, lir ve türevi çalgıların mı tercih edildiği yoksa bir tesadüf olarak telli çalgı kullanan insanların aralarındaki oranları fark ederek teorileştirmeye mi başladığı konusu kafamda bir soru işareti olarak varlığını sürdürecektir olsa da pratikte telli çalgıların oranlama konusunda sağladığı muazzam avantaj, Sümerlerden günümüze kadar aktif olarak kullanılagelmiştir.

Günümüzde kullanılan ve insan kulağı tarafından algılanabilen 1/2, 2/3, 3/4 gibi oranlar o dönemin bilginleri tarafından da biliniyordu. Kaldı ki sekizli dizinin de yine Sümerlerin bir armağanı olduğunu söylemek mümkündür (Güroy, 2012, ss. 12-17). Güroy bu dönemi şu şekilde özetlemektedir; *“Teller, çemberler ve devirler ile başlayan bu ilişkiler ağı, bu kültürden etkilenerek evrilen müzik kültürlerinin ortak özelliklerinden olan bir felsefî yaklaşımın, yani müziği evreni anlamının en önemli yollarından biri olarak kabul eden anlayışın da bilinen ilk halkasını oluşturur”* (Güroy, 2012, s. 19).

Antik Yunan döneminden kalma görece çok fazla yazılı eserin varlığı o dönemde yapılmış olan çalışmalara dair daha önceki medeniyetlere göre çok daha fazla fikir sahibi olabilmemize imkân vermektedir. Antik Yunan müzik yaşamında tıpkı (kültürel anlamda ataları olan) Mezopotamyalılar gibi lir ve arp gibi telli çalgıların önem arz ettiği görülebilir. Özellikle dini ve benzeri mahiyetteki törenlerde lirin kullanıldığına dair birçok tasvir mevcuttur (Güroy, 2012, ss. 20-25).

Güroy’un Hornblower ve Spawforth’dan aktardığına göre antik Yunan döneminde müzik teorisi müzik-matematik, müzik-ahlak/eğitim ve melodilerin yapısal analizi biçimindeki üç biçimde ele alınıp incelenmişti (2012, s. 25). Müzik matematik ilişkisi esasen Pythagorasçılar etrafında şekillenen ve yine kökleri daha eski Mezopotamya bilginlerinin çalışmalarına dayanan müzikteki olguları matematiksel oranlar ile ifade etmek üzerine kurulu¹⁴ bir anlayıştır (Güroy, 2012, ss. 25-27).

Bu yaklaşım önemlidir çünkü Pythagoras’tan bugüne geçen yaklaşık 26 asırlık süreç boyunca o dönem ortaya konulan esasların, yani oranlar arasındaki ilişkinin daha sonraki bütün teorilerde başvurulacak olan bir doğrulama yöntemi olarak kullanılageldiğini göreceğiz.

¹⁴ Aslında müzik açısından pek de pratik olmayan

Elbette ki Antik Yunan'daki müzik teorisi ya da daha spesifik olarak müzik matematiği yalnızca oranlardan ibaret değildir. Gerek Pythagoras gerek sonrakiler duyulabilen en küçük aralığın elde edilmesi, dörtlülerin ortaya çıkışı, dörtlülerin birbirlerine eklenilerek birçoğu bugün kullandığımız dizilere kaynaklık eden çok daha pratik ve somut konularda da çok sayıda teorik bilgi ortaya koymuşlardır.

Bizans, özellikle de erken dönem Bizans ise “antik” ile İslam kültür ve medeniyeti arasındaki köprü niteliğindedir. Ancak Bizans'ın salt bir Antik Yunan uzantısı olduğunu söylemek de zordur çünkü iki büyük etkiyi üzerinden barındırır. Birincisi, teknik olarak Roma Devleti'nin bir parçası olması ikinci olarak da Hristiyanlığın devlet politikası olarak kabul edilmesinden söz edebiliriz. Kaldı ki dönemin n Asya'sında var olan iki büyük medeniyet (İslam ve Bizans) arasında sadece sıcak değil, aynı zamanda bir soğuk savaş da hakimdi. İki güç odağı ve devlet sistemi birbirlerine karşı sadece siyasi ve askeri anlamda değil, felsefi ve bilimsel konularda da casusluk faaliyetlerinde bulunuyor, birbirlerinden bilgi hatta kimi zaman bilgin dahi çalıyorlardı.

Yukarıda Antik Yunan'ın bilgi alanında nasıl bir kırılma yarattığından bahsettik. Antik Yunan'daki bilginin Bizans'a ve oradan da dönemin n Asya'sındaki iki büyük kültür ve g odağı olarak İslam Dünyasına transferi ise sadece basit bir aktarımdan ibaret değildir. Zincirin her halkasında ele alınan bilgi üzerine bir şeyler konulduğunu, hatta genel temayül olarak eklenen yeni bilgilerin zaman içerisinde pratikte daha anlamlı bir hale getirildiği daha pragmatist bir anlayış çerçevesinde olduğunu söylemek de mümkündür.

3.2 İslam'ın Altın ağı ve Nazariyat

Bu kısımda İslam dönemindeki müzik teorisyenlerine dair bir içerik oluşturmaya çalışacağız ancak burada etraflı bir tarih çalışması yapmak çalışma alanımızın sınırlarını aşacağından ötürü, daha çok önemli şahsiyetlerin önemli çalışmalarına temas ederek modern döneme doğru ilerleyeceğiz.

Kimi tarihçiler tarafından İslam'ın altın ağı olarak adlandırılan 9-13 yüzyıl arası dönem ya da daha belirgin olarak bir kısım Emeviler dönemi ile Abbasiler dönemi (Arslan, 2013, s. 392) İslam dünyasında ekonomik, bilimsel ve sanatsal ilerlemelerin çağının en ileri konumuna ulaştığı bir zaman dilimini ifade eder. Bu dönemde İslam Dünyasında Antik Yunandan gelen bilgi Arapça literatüre kazandırılarak dönemin

bilginlerinin oradaki kimi tartışmaların sürdürülmesine, eksik kaldığı düşünülen kısımların yeniden değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Devrin bilimsel konuları ele alış biçimi ise bugün düşündüğümüzden epeyce farklıydı ve genelde bugün ayrı olarak kabul ettiğimiz kimi bilimler tek bir başlık altında değerlendiriliyordu. Bu bağlamda Antik Yunan'dan beri gelen müzik ve matematik birlikteliği bu devirde de devam ettiği gibi, onlara astronomi/astroloji de ciddi şekilde yer tutmuştur.

Bu noktada modernlik kavramının kendi tarihselliğine de vurgu yapmak gerekir. Ortaya çıkışına bakacak olursak, aslında iki ayağından biri olan akılcılık fikrinin eski Yunan akılcılığının kuzey batı Avrupa'da yeniden keşfedilmesinden başka bir şey olmayan bu durum ile İslam'ın Altın Çağı arasında bir irtibat vardır. Çünkü İslam'ın Altın Çağı olarak kategorize ettiğimiz dönemde eski Yunan akılcılığı İslam düşüncesinin önemli bir kısmını oluşturuyordu ve günümüzde modern sayabileceğimiz pek çok ögeyi içinde barındırıyordu. İleride de bu hususu etraflıca ele alacağız, müzikte modernleşmenin bir ayağı olarak da müzikte bazı öğelerin modernin epey öncesine dönüşü biçiminde tezahür ettiğini de göreceğiz.

Bu dönemde ulaşabildiğimiz kaynaklar içerisinde en önemli ve etkili isimlerden biri olarak 9. yüzyılda yaşamış olan Al Kindi'yi görüyoruz. Fazlı Aslan'a göre Al Kindi, İslam dünyasının filozof sıfatlarına sahip diyebileceğimiz ilk kişidir (Aslan, 2015, s. 47). Aslan'ın (2015, ss. 47-50) aktardığına göre musiki üzerine çeşitli kaynaklarda 7 ila 10 arasında risalesinin olduğundan bahsedilir ancak günümüze ulaşan 4 adet risalesinden söz edebiliyoruz. Pythagoras'ın uzantısı sayılabilecek olan Al-Kindi, kendinden sonra yetişecek olan teorisyenlere de öneyak olmuştur. Günümüze ulaşan eserlerinde teorik konular üzerinde daha fazla durmaktadır. Sesin oluşumu kavramına değinir ve sesleri o zamanlar çalınmakta olan dört telli bir ud üzerinden anlatır (Tıraşçı, 2017, ss. 50-54).

Turabi, Al Kindi ile ilgili yüksek lisans tezinde¹⁵ (Turabi, 1996, s. 67) Al Kindi'nin 12 yarım seslik sisteminin günümüz Avrupa sistemine birebir uygun olduğunu belirtse de 12 yarım seslik sistem günümüz Avrupa sisteminden nüanslarla ayrılır. Hatta mikrotonal gitar üzerine çalışan Coğulu (2018) yılında yayınladığı makalesinde Al-Kindi'nin dizisinin ud üzerindeki perde hesabını etraflıca açıkladıktan sonra, yine kendi tasarımı olan perdeleri hareket edebilen bir gitar üzerinde tam olarak Al

¹⁵ Bu çalışma Al Kindi ile ilgili olarak yapılmış ilk, gün itibari ile de tek çalışmadır.

Kindi'nin dizisini oluşturmuş ve bu dizide icrası denenen bir eserin analizini yapmıştır. Çalışmasında Coğulu, Al Kindi'nin kullandığı sistemde Pisagor dizisini kullandığını ve yarım sesin iki farklı yarım ses olduğunu; bunların günümüzdeki tarifleri ile “bakiye” ve “küçük mücenneb” aralıklarına denk geldiğini belirtmektedir (Coğulu, 2018).

Kabaca Al Kindi'nin neden önemli olduğuna değinecek olursak, Antik Yunan eserlerinin Arapçaya tercümesi faaliyetlerinde yer almıştır ve musiki ile gök cisimleri arasındaki ilişkinin İslam yazınındaki bilinen ilk temsilcisidir. Aralık, cins gibi konuların o devrin Müslüman bilim insanlarının gündemindeki bir konu olmasına vesile olmuştur (Tıraşçı, 2017, s. 55). Hatta, İslam dünyasında müzik okulu kavramının ilk kurucusudur (Coğulu, 2018, s. 34).

Al Kindi'den sonra Farabi'yi görüyoruz. Kendisi Üstad-ı Sani yani ikinci üstat olarak da anılırdı ve ikincilik unvanı Aristo'dan sonra ikinci büyük felsefi üstadı olarak kabul edilmesinden gelir. Yine çağdaşı sayılabilecek olan Al Kindi gibi Yunan bilginlerinin İslam Dünyasına girmesi, yer edinmesi konusunda büyük çabalarının olmasının yanı sıra, yine felsefe, astronomi, matematik ve müziğin de aralarında bulunduğu çok sayıda alanda insanlığın ortak düşünsel alanına ciddi manada katkılar sağlamış bir kişidir.

Farabi'nin musiki anlayışına bakacak olursak hem icra hem de teori alanında faaliyet gösterdiği anlaşılmaktadır. Farabi, sayıların ön plana çıktığı Pythagorasçı anlayıştan farklı olarak konuya daha pratik bağlamda yaklaşmıştır. Farabi'de temel perdeler Pythagorasçı bir anlayışla ortaya çıkar. Hatta kimi kaynaklarda kanun çalgısının mucidi olarak Farabi işaret edilse de bu çalgının kendisinden daha önce de var olduğu bilinmektedir. (Öztuna, 1990a, s. 285)

Farabi'de enstrümanlar önemli bir yer tutar. Bağdat tamburu, Horasan tamburu ve ud gibi çalgıların perde sistemleri hakkında etraflıca bilgi verir. BU çalgıların önemi çok büyüktür. Örneğin Tura'nın ve Arslan'ın belirmesine göre Horasan tamburu, daha sonra Safiyüddin ve ekolünün esas alacağı 17 perdeli sistemi ihtiva eder (Tura, 1988, s. 173), (Arslan, 2015, s. 64). Bu bakımdan günümüz müzik geleneği için çok eski bir tarihle kurulan çok önemli bir irtibattır. Bağdat tamburu ise İslamiyet öncesindeki bir ses sistemini ihtiva etmesi itibariyle daha farklı ses sistemlerinin varlığı konusunda bize bilgi veriyor (Arslan, 2015, s. 64). Farabi, sıra dışı bir şekilde, Türk musikisinin

modernleşmesi sürecinde, yani kendisinden yaklaşık bin sene sonra yapılacak tartışmaların odağına konulacak, hatta Türk musikisini Bizans müziği ile melezleştirmekle suçlanacaktır (Gökalp, 1923, s. 131).

İhvan-ı Safa ise 10. yüzyılda Basra’da ortaya çıkmış olan, bilimsel ve felsefi araştırmalar yapan bir “kardeşlik” olarak matematik, astronomi, felsefe vs. gibi birçok konu ile alakalı olan risalelerinden (Uysal, 2000) birini musikiye ayırmışlardır ve burada antik Yunan felsefesinin de etkisiyle genellikle müziği kozmik bir uyum bağlamında ele almışlardır.

Bu dönemdeki bir diğer önemli bilgin ise kuşkusuz İbn-i Sina’dır. 980-1037 yılları arasında yaşayan İbn-i Sina gerek doğu gerek batı bilimsel literatüründe yer işgal eden önemli bir bilim insanıdır. Tıp, matematik, felsefe, dil ve din gibi birçok alanda eserler vermiş olan İbn-i Sina, müzik alanında da çalışmalar yapmıştır (Turabi, 2013, ss. III-IV).

İbn-i Sina, Antik Yunanlardan kalan bilgiye önem verirdi. Hatta, Turabi’nin aktardığına göre İbn-i Sina geometri, aritmetik ve astronomi ile birlikte müziği matematiğin dört dalından biri olarak kabul ederdi. Ancak, İbn-i Sina, müzikte teoriyi ele alırken salt Pythagorasçı, sayı aritmetiğine dayalı bir alan olarak değil, aynı zamanda yaşayan işitsel bir pratik olarak da ele alınması gerektiği üzerinde durmuştur. Buna karşın matematiksel kısmı konusunda ise oranlara çok büyük önem vermiştir (Turabi, 2013, ss. IX-X).

3.3 Safiyüddin ve Sonrasından Modernleşmeye Kadar Nazariyat

Literatürde Safiyüddin Urmevî’den modernleşmeye kadar olan dönem Sistemci Okul olarak tanımlanıyor (Kutluğ, 2000, ss. 26-30). Öncelikle Safiyüddin ve Meragî ile başlayan süreç 15. yüzyılda birtakım değişikliklere uğramış, akabinde Lale devrine geldiğimizde ise artık batı sistematığının yavaş yavaş sirayet edip teorisyenlikteki anlayışı dönüştürmeye ve belirli bir noktadan sonra sadece içeriğin kalıp tamamen farklı bir üslupla işlenmeye başladığını görmekteyiz.

Güray’ın aktarımına göre 15. Yüzyıl’da yaşamış olan Ladikli Mehmet Çelebi, teorisyenleri İlim Erbabı ve İş Erbabı olarak sınıflandırır. Matematiksel bir anlatımı esas alanlar “İlim erbapları”, evren-müzik-insan bağlamında açıklamaya çalışanlar ise “İş Erbabları” olarak sınıflandırılır (Güray, 2012, s. 63). Biz de Güray’ın aktardığı bu sınıflandırmayı kullanmayı uygun bulduk.

3.3.1 İlim Erbapları

İlim Erbapları, temelde musikin pratiğinden ziyade musiki konularını matematiksel bir konu olarak ele alıp işlemişlerdir. Perdelerin, aralıkların, dizilerin nasıl elde edildiğine dair detaylı hesaplar yapıp şemalarla anlatan bu ekol, pratiğine dair çok daha kısıtlı bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır.

Aslında ilim erbaplığı olarak kategorize edilen anlayışın başlangıç noktasının nereye konumlanacağı tartışılabilir. Zira bunu Safiyüddin Urmevî'den başlatmak mümkün olacağı gibi daha geriye götürüp Farabi'den başlatmak da mümkündür. Aralarında bir süreklilik vardır ancak Safiyüddin'in kazandırdığı özgün tarzın bir süre devam ettiriliyor olması da Safiyüddin ekolu ile ilim erbapları arasındaki sınırı muğlak hale getiriyor. Bu noktada ilim erbaplarının başlangıcını Safiyüddin ya da Farabi olarak tayin etme çabası yerine biz incelediğimiz teorisyenlerden müziği anlama çabası olarak akıl ve pozitif bilimlerin esas alındığı bir anlayışı ilim erbapları olarak isimlendireceğiz ve özellikle Safiyüddin sonrası İlim Erbapları üzerinde duracağız. En azından Safiyüddin, Şirazî, Şirvanî, Abdülkadir Merağî, Ahmedoğlu Şükrullah, Ladikli Mehmet Çelebi ve Mahmut bin Abdülaziz'in ilim erbapları arasında sayılabileceğini söyleyebiliriz.

Safiyüddin Urmevî, kendisinden sonra gelecek olan neredeyse bütün müzik eserlerine yön verecek çalışmalar ortaya koymuş olması nedeniyle büyük önem hak eder. Musiki hakkında iki önemli eseri vardır, biri Kitabü'l Edvar, diğeri ise Şerefiye'dir. Safiyüddin Urmevî'nin bu sisteminde yol gösterici kişi olarak büyük bilgin Tusî'yi görüyoruz, hatta Fazlı Arslan, Safiyüddin'in Kitabü'l Edvar isimli eserini Tusî'nin tavsiyesi üzere yazdığını belirtir (Arslan, 2015, s. 92). Tusî için İslam altın çağının son uzantısı demek yanlış olmayacaktır. Matematik, fizik, astronomi, mantık, felsefe, etik gibi pek çok alanda eserler veren Tusî'nin musiki ile ilgili yazdığı da bilinmektedir. Kaldı ki, Safiyüddin'den sonra gelen Şirvanî'nin de musiki ile ilgili eserlerinde Tusî'ye referans verdiği biliniyor (Akdogan, 1996, ss. 59-60). Bu bakımdan, Safiyüddin'in bu çalışmasının Moğol İstilasası ile başlayan ve İslam medeniyetleri açısından kayıp iki yüzyıllık dönemdeki birtakım çalışmaların sonucu ya da özeti olma ihtimalini gündeme getiriyor. O bakımdan, Safiyüddin'i tek başına bir teorisyen olarak görmeyerek iki farklı devir arasında bir köprü, bir aktarıcı olarak görmenin yararlı olacağı kanısındayız.

Safiyüddin Urmevî'nin Kitabü'l Edvar isimli eseri, Safiyüddin'in eserleri içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Hatta bu yer o kadar büyüktür ki, kendisinden sonra asırlar boyunca edvar ifadesi “müzik teorisi kitabı” anlamında kullanılacaktır (Uygun, 2020, s. 98).

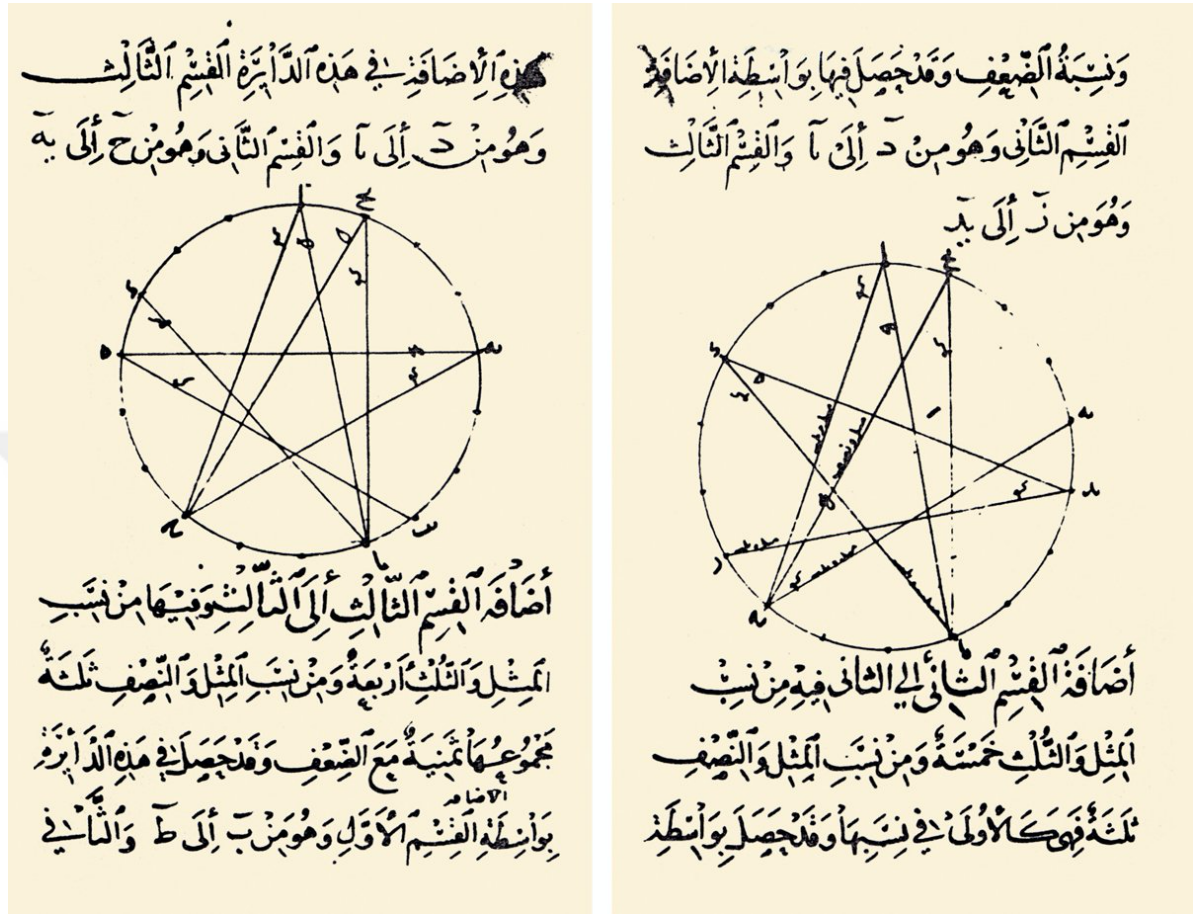
Birkaç cümle ile özetleyecek olursak, Safiyüddin Urmevî'nin Şerefiye adlı eseri beş bölümden oluşur. Bu bölümlerde sesin ortaya çıkışı gibi akustik konular, oranlar ile aralıkların elde edilmesi, söz konusu aralıkların birbirlerine eklenmesi ile dizilerin elde edilmesi, cinslerin birbirine eklenerek oktav seviyesindeki dizilerin ortaya çıkışı ve son olarak da ika kavramından bahseder. Fazlı Arlan, “Safiyüddin-i Urmevî ve Şerefiye Risalesi” (2007) isimli eseri aracılığıyla Urmevî'nin eserini günümüz yazınına kazandırmıştır.

Safiyüddin Urmevî'yi Kindi, Farabi, İbn-i Sina gibi müzik bilginlerinden ayıran en önemli özelliği, bir bağlam olarak musikiyi Antik Yunan'dan kalma teorik tartışmaların taraftarlığını ya da eleştirisini yapmanın ötesine taşıyarak, daha sonuca yönelik öğeler içeren bir teori/pratik olarak ortaya yeni bir sistematik koydu. Aksini belirten bir kanıt bulunmadığı müddetçe Safiyüddin Urmevî, İslam ve sonradan Osmanlı özelinde devam edecek olan ve bizim geleneksel müziklerimizin de temel taşı olarak kabul edebileceğimiz on yedili sistemin kurucusudur. Bu bakımdan Safiyüddin ve onun başlattığı ekolden gelen teorisyenlerin çalışmaları modern müzikologlar tarafından “Sistemci Okul” olarak adlandırılır. Safiyüddin'in etkisi kendinden sonraki, -ki kimi kendisinden asırlar sonra yaşamış olan, Meragî, Kırşehrî, Şirvanî, Ahmedoğlu Şükrullah gibi birçok teorisyenin kendisine referans vermesi bile aslında çalışmaların niteliğini ortaya koymaktadır.

Öztuna, Safiyüddin tarafından ortaya konulan dizinin esasen Farabi zamanlarında da görülen Horasan Tamburundan geldiği bilgisini aktarıyor (Öztuna, 1988, s. 52). Buradaki tambur ifadesi günümüzde kullanılan “tambur” çalgısı ile karıştırılmamalıdır. Horasan Tamburu konusu önemli, örneğin bazı yörelerde, somut örnek verecek olursak Malatya/Arguvan yöresinde “tambur” ifadesinin direkt olarak saz ya da bağlama karşılığı olarak kullanılmaktadır (Çıplak, 2010, ss. 55-65). Kaldı ki İran'ın kimi yörelerinde yine bağlama/kopuz türevi çalgılara tambur denildiğini biliyoruz¹⁶ (Özdemir, 2009, s. 3). Üstelik, bu tambur denilen kısa saplı bağlamanın

¹⁶ (Özdemir, 2009)'in yüksek lisans çalışması tambur çalgısının İran'daki Ehl-i Hakk topluluğu tarafından kullanımına dair etraflı tespitler ve analizlerle doludur.

daha eski formlarının geleneksel yapısında sapında sazın ebadına göre 12 ya da 17 perde olması ileride halk müziği ile alakalı kısımda üzerinde duracağımız önemli hususlardan bir diğeridir.



Şekil 3.1 : Safiyyüddin Urmevî'nin Kitabü'l Edvar İsimli Eserinden Bir Sayfa.¹⁷

Safiyyüddin Urmevî'den sonra yine kendinden birçok başka teorisyenini ve müzik pratisyenini etkileyen bir teorisyen olarak Abdülkadir Meragî'yi görüyoruz. Abdülkadir Meragî, bugün İran Azerbaycan'ı içerisinde bulunan Maraga şehrinde dünyaya gelmiştir ve Meragî ismini de buradan almıştır. 14. yüzyılda yaşamış olan Abdülkadir Meragî'nin “makam” kavramını ilk defa kullanmış kişi olduğu yönünde yaygın bir inanış vardır ancak Fazlı Arslan, 2015 yılında yaptığı “İslam Medeniyetinde Musiki” isimli çalışmada Şirazi'nin makam ifadesini Meragî'den daha önce kullanmış olduğu bulgusu ile karşımıza çıkıyor. Ancak şu ana kadarki bildiklerimize göre bunun böyle olduğu konusunda da şerh düşmeyi ihmal etmiyor (Arslan, 2015, ss. 301-304).

¹⁷ Nuruosmaniye Kütüphanesi 3653/1, vr. 14b-15a (Uygun M. N., 2020)

Sezikli'nin çalışmasında belirttiğine göre, Abdülkadir Meragî'nin olduğu varsayılan eser sayısı 43'e ulaşmaktadır ancak bu eserlerin tamamının kendisine ait olduğu konusunda şüpheler vardır. Ancak, temelde Meragî'ye ait eserler olarak altı tane eserden söz edebiliriz (Sezikli, 2007, s. 35).

Meragî'nin kendisinden önceki teorisyenlerden etkilendiği muhakkaktır ancak Safiyüddin Urmevî'den diğerlerine nazaran çok daha fazla etkilendiğini söyleyebiliriz zira, Şerhü'l Kitabü'l Edvar isimli eser Safiyüddin Urmevî'nin Kitabü'l Edvar isimli eserinin şerhidir.

Yine İlim Erbabı kategorisinde sayabileceğimiz teorisyenlerden olan ve kendinden önceki teorisyenlerden farklı olarak Anadolu'da yaşayan Ahmedoğlu Şükrullah, Safiyüddin ve Meragî ekolünün devamı niteliğindedir. Musikinin Osmanlı karakterinin şekillendiği bir dönemin ilk teorisyenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Çalışmaları daha konsantre müzik teorisi çalışması formatındadır. Bardakçı'nın ifade ettiğine göre ise Safiyüddin önceki dönemde var olan ve yine daha sonra Anadolu'daki edvar geleneğinde tekrar tezahür edecek olan musikiyi astrolojik analogilerle anlatma geleneği tıpkı Safiyüddin ve Meragî'de olduğu gibi Ahmedoğlu Şükrullah'da da yoktur. Ahmedoğlu Şükrullah'ın eserinin diğer bir önemli yanı ise yine Türkçe olarak yazılmış (bilinen) ilk musiki risalesidir (Bardakçı, 2011, s. XXXV).

15. Yüzyıl'da yaşamış İlim Erbabı teorisyenler arasında Fethullah Şirvanî'yi de sayabiliriz. Şirvanî, eserinin sunuş/mukaddime bölümünde Musiki ilminin nazariyatçılar için matematik olduğunu söyleyerek başlar (Akdogan, 1996, s. 194) ve bir (b)ilim olarak musikiyi ortaya koyan kişilerin başında Pythagoras'ın geldiğini söyler (Akdogan, 1996, s. 196). Bu noktada Şirvanî'nin İbn-i Sina ve Farabi ekolünden yararlandığı çıkarımına varabiliriz.

Şirvanî'nin sıra dışı bir diğer özelliği belki de “İlim Erbabı” olarak sınıflandırılmasındaki sebeplerden biri de Şirvanî'nin musiki ile ilgili detaylı çalışmalar yapıp bu çalışmalarını da yazacak kadar zaman ve enerji ayırmış olmasına rağmen musiki icrasını günah sayıyor olması. Hatta bu sebepten ötürü eserinde her ne kadar nağme, cem, devir vs. üzerine sayısız hesaplar yapıp tarifler verse de çalgılardaki pratiğine değinmekten kaçınmıştır (Akdogan, 1996, ss. 66-67).

Ladikli Mehmet Çelebi, adından da anlaşılacağı üzere Anadolu’da günümüzde Amasya’ya bağlı Ladiklidir ve bu sebeple diğer teorisyenlerden ayrılır çünkü artık teorinin giderek Osmanlı ya da Anadolu karakteri kazanmaya başladığı bir döneme girdiğimiz de habercisidir. Ladikli de takip ettiği ekole paralel olarak teorisini 17’li ses sistemi ve yine 91 devir etrafında şekillendirir. Kendinden öncekilerden farklı olarak aralıkları beşliden büyük aralıkları da sayar. Ancak, kendinden öncekilerden farklı olarak 12 olan beşli sayısını 13’e çıkarmıştır (Çelik, 2001, s. 23).

Abdülkadir Meragî’nin torunu olan Mahmut bin Abdülaziz ise yine ilim erbapları olarak kategorize edilebilecek olan kuracılardan biridir. 15. Yüzyıl’da yaşamıştır ve Farsça olarak kaleme aldığı “Makasidul Edvar” isimli eserinde pek çok bilgi vermektedir. Kanık’a göre eserinde Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragî, İbn-i Sina ve Farabi gibi teorisyenlere referans vermektedir (2011, ss. 18-22).

İlim Erbapları olarak yapılan sınıflandırmanın genel karakterini ortaya koyacak olursak, müzik daha çok matematik bir uğraş olarak karşımızdadır. Antik Yunan’dan devralınan İslam akılcılığının doğrudan etkisi vardır. Teori yazımının pratik ile iştigal etmeyi gerektirmediği Şirvanî gibi bir örneği içinde barındırıyor olması da musikin daha soyut bir teorik alan olarak ele alındığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Her ne kadar, devir ve makam ifadeleri kullanılmış ve bunlar bugün dahi kusursuz bir hassasiyetle hesaplanabilecek biçimde sunulmuşsa da makam kavramının daha sonra ihtiva edeceği bir diğer bileşeni olarak seyir kavramına dair bir çıkarımda bulunulabilecek materyalden söz etmek olanaksızdır. Burada seyir kavramının yazılmaya gerek görülmemesi mi yoksa makamın daha çok dizi bağlamında ele alınan bir olgu olarak ele alınması mı bu konuda bir belirleme yapmak zordur. Dil ve karakter açısından da yine akılcılığın baskın üslup olarak varlığını sürdürdüğünü görüyoruz.

3.3.2 İş Erbapları

Burada, İş Erbapları diye sınıflandırabileceğimiz teorisyenlerden, kategorinin genel çerçevesini çizmesi bakımından başat birkaç teorisyen üzerine eğilerek yukarıda vurguladığımız ortak noktaların daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışacağız. Sonrasında ise bu teorisyenlerin kendilerinden önce gelen teorisyenlere kıyasla farklı olan özelliklerini sıra ile ele alacağız.

15 Yüzyıl'da Anadolu'da yaşamış olan Yusuf bin Nizameddin Kırşehirî'nin edvarına baktığımız zaman eserin temelde müzik üzerine olduğunu söyleyebiliriz (Doğrusöz, 2007, s. 23). Müzik anlatımında ise burçlar ve gök cisimleri önemli bir yer tutar. 12 makam, 7 avaze ve 4 şube şeklindeki sınıflandırmaya rastlıyoruz (Doğrusöz, 2007, s. 26).

Makam anlatısında seyrin önem kazanmış olmasından söz edebiliriz. Doğrusöz'ün aktardığına göre, ezgisel şablonların makam, avaze, şube ve terkeb biçimindeki geçmişten gelen sınıflandırması devam etmektedir. Ancak, makamları anlatırken, başlangıç perdesin, bazı perdelere temas ediş biçimi ve karar gibi sadece bir dizi değil, perdelerin pestlik ve tizlik bakımından hangi yönde ne şekilde kullanılabileceğine dair bilgiler vardır. Hatta bazı makam tariflerinde geçen “*nerme giden bunlardır*” gibi ifadelerle söz konusu makamın genişleme yönüne dair de etraflı bilgi verir (Doğrusöz, 2007, s. 160).

Kırşehirî'de, perdelerle alakalı bir diğer dönüşüm olarak, aralıkların yerine perdelerin önem kazanmaya başladığını görüyoruz. Örneğin, Safiyüddin ve takipçilerinde¹⁸ oranlar işin kalbinde yer alır. Bu da otomatikman, her şeyin bir başlangıç noktasına göre şekillendiği tamamen rölatif bir modeldir. Velakin, Kırşehirî'ye geldiğimizde artık oranların değil perdelerin tartışıldığı bir anlayıştan söz ediyoruz. Doğrusöz'ün çalışmasında yaptığı şu saptama dikkat çekici ve önemlidir;

Bu konuyla (perdeler) ilgili bulgular, çeng sazının düzeninden ve makam anlatımlarındaki perde sıralamalarından faydalanarak oluşturulmuştur. Örneğin, kuçek perdesini ele alalım. Kuçek aslında tam adıyla bir avaze adıdır, “zirefkendikuçek”. Kuçek perdesi için Kırşehirî'de bir açıklama yer almaz. Makamların çoğunda ısfahan, kuçek gibi makamların oluşumunda segâh perdesiyle birlikte anılır: segâh evi kuçek. Kırşehirî çeng sazının düzeni esnasında ara perdeleri tarif ederken aslında makam dizileri hakkında da bilgi vermiş olur. Bu anlatımlarında Kırşehirî “perde” terimini kullanmadığından ve dizide bazen birden fazla ses ya da perde değiştirme işareti aldığından hangi anlatımın hangi perdeyle örtüştürüleceği konusu açıklanması güç bir hal almaktadır.

Kırşehirî edvarında perde adları sıklıkla birbirinin yerine kullanılır, perdeler standart bir adlandırmayla değil farklı adlandırmalarla karsımıza çıkar. Bazen aynı perde, nerm segâh: ırak perdesi, tiz rast: gerdaniye, tiz dügâh: muhayyer gibi oktavı olduğu perde adıyla; bazen de günümüz teorisinde neva olarak bilinen perde hem ısfahan hem de pençgâh gibi farklı adlarla anılır. Bütün bu zorluklara rağmen Kırşehirî edvarında tam perdeler: Kırşehirî'ye göre perdeleri

¹⁸ Gerçi, Safiyüddin'den sonraki her teorisyen bir şekilde onun takipçisidir ama burada üslup olarak da onun ekolünü aynen devam ettirenlerden, ilim erbablarından söz ediyoruz.

tam ve ara, yarım perdeler olarak değerlendirdiğimizde tam perdeler yegâh, nerm hüseyni, hisar/irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, ısfahan/pençgâh, hüseyni, hisar, gerdaniyedir. Ara, yarım perdeler ise rehavi, zengüle, buselik, hicaz/uzzal ve nevrüz/kuçektir (Doğrusöz, 2007, ss. 159-160).

Bu tespit, perde kavramının aralıkların yerine geçmeye başladığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Dil ve karakter olarak da Kırşehrî, bir dönüşümün tam ortasındaki bir figür olarak kabul edilebilir. Bizim referans alarak etüt ettiğimiz, Doğrusöz'ün doktora çalışmasında incelediği ve Farsça olarak yazılmış olan edvar, daha sonra Harîrî bin Muhammed tarafından 1469 yılında Türkçeye çevrilmiş olan ve Paris'te bulunan nüshasından çevrilmiştir (2007, s. 160). Bu da eskiden bilim dili olarak kullanılan Arapça ve Farsçanın yanı sıra Türkçe'nin de bu sahaya girmeye başladığını görüyoruz. Bu da dönemsel olarak Osmanlı'nın geçmişinde yer alan Arabî ve Farsî öğelerden yavaş yavaş bağımsızlığını kazanarak kendi bilim ve sanat dilini yaratmaya başladığı bir döneme tekabül etmesi de tesadüf değildir.

Yine bu dönemin karakteristik bir diğer özelliği olarak astrolojik referanslara, Kırşehrî'de de rastlıyoruz. Doğrusöz'ün aktardığına göre, makam, avaze ve şube sayısı on iki burç, yedi yıldız ve dört unsurla ilişkilendirilmiştir (2007, s. 164).

Hızır bin Abdullah'ın Kitab-ul Edvar isimli eserini Sultan II. Murad'a atfetmesinden (Özçimi, 1989, s. 34) de anlaşılacağı üzere 15. yüzyılda yaşamıştır. İş erbabı diye kategorize ettiğimiz teorisyenlerin genel özelliklerinden biri olarak kozmoloji ve astrolojinin bir ispat mekanizması olarak kullanıldığına tanık oluyoruz. Örneğin, Kitab-ul Edvar'ın 27. ve 28. fasılları makam avaze ve şubelerin yıldızlarla ve burçlarla ilişkisini esas alır (Çelik, 2001, s. 9).

Çelik'in aktardığına göre Hızır bin Abdullah'ta tıpkı diğer İş Erbaplarında (spesifik olursak Kırşehrî, Seydî ve Tirevî) olduğu gibi dörtlü ve beşliler hakkında bilgi verilmez (Çelik, 2001, s. 9). Bu önemlidir, zira İş Erbaplarında dizilerin elde edilişinin, çok büyük bir önem arz ettiğini görüyoruz ancak Hızır bin Abdullah'a geldiğimizde, bu gibi temel kavramların zaten bilindiği kabul edilerek daha çok makam, avaze, şube vs. kuruluşu gibi konulara yoğunlaşmıştır. Bu da yukarıda "Teoriden çok pratik" altında bahsettiğimiz anlayış farkına bir örnek olarak kabul edilebilir.

Hızır bin Abdullah'ta, İlim Erbaplarından makam tarifleri konusundaki ayrılmaya da örnekler bulmak mümkündür. Safiyüddin ve takipçilerinde olduğu gibi dörtlü ve onun

bir tanini genişletilmesi ile ortaya çıkan ve tamamlayıcısı olan beşlilerin hangi katmanda bir araya gelerek haini devri nasıl ortaya çıkardığına değil, daha çok yürürlükteki müzikal şablonların makam, avaze, şube ve terkeb biçiminde hiyerarşik bir çerçeveye göre sınıflandırılması gibi oldukça pratik amaçlara hizmet eden bir anlayışla ortaya konulduğunu söylemek mümkündür (Çelik, 2001, ss. 23-26).

Kadızzade Tirevî'deki makam tariflerine bakacak olursak, sadece bir makam dizisinin nasıl ve ne şekilde ortaya çıktığına dair bir gerekçelendirmeden ziyade, perdelerin tartışılmadan makamın zaman eksenindeki hareketinin merkezde olduğu, yani seyirsel tariflere rastlıyoruz. Örneğin, musiki risalesinde hüseyini makamını şu şekilde tarif etmektedir; “*Hüseyini oldur ki ağaze hanesi hud dimiştik, pençgah hanesi üstündedir ol hanede agaze idüb aşğa gidüb pençgah, çargâh ve segâh hanelerin seyr idüb inüb düğâh hanesinde karar ider işde canum hüseyininin seyri böyledir*” (Uygun, 1990, s. 36).

Dikkat edileceği üzere, müziksel bir akış biçiminde anlatılmaktadır ve iş erbabı diye kategorize ettiğimiz teorisyenlerin genelinde rastladığımız bir üsluptur bu.

Yukarıda, Tirevî'den direkt naklettiğimiz ifadede dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da eserin orijinal metnini Uygun'un çalışmasından sadece Latin harfleri ile ifade edilmiş biçimde aynen aktardık ve işbu eserin okuyan bir kimse yukarıdaki makam tarifini anlamakta herhangi bir zorluk çekmeyecektir. İşte, Kadızzade Tirevî Risalesinin belki de en dikkate değer özelliği, eserin Türkçe olarak yazılmış olmasıdır. Yukarıda Kırşehrî'nin eserinin Farsça yazılmışken sonradan Türkçeye çevrilmiş olmasını yeni bir anlayışın, yeni bir kültürel yapının ortaya çıkışının ya da daha genel olarak Osmanlı ekolünün geleneksel İslam ekolünden yavaş yavaş sıyrılarak kendi yolunu bulmaya başlamasının bir göstergesi saymıştık. İşte Tirevî'ye geldiğimizde eserin Türkçe olarak kaleme alınması bu dönüşümün bir başka göstergesi sayılabilir.

Perdelerden söz edecek olursak, Tirevî spesifik olarak perdeleri tarif etmez. Bunları makam tariflerinden süzerek elde ediyoruz. Doğrusöz'ün toparlayıp aktardığına göre Kadızzade Tirevî, rast makamını esas alacak biçimde 14 perde tarif eder, bunlar rasttan tiz bölgeye doğru “*rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyini, segâh [hisar], tiz rast [gerdaniye], tiz düğâh [muhayyer], tiz segâh, tiz çargâh*” ve rasttan pest bölgeye doğru olarak da “*nerm segâh, nerm hüseyini ve nerm pençgâh*” şeklindedir (Doğrusöz, 2007, s. 77).

Astrolojik öğelerle ilişkilendirmeye tıpkı Kırşehir’de olduğu gibi, makam, avaze şube ve terkeb sayılarındaki 12, 7,4, 48 (24x2) sayıları ile kurulmuş bir tür sayı mistisizmine Kadızade Tirevî’de de rastlıyoruz ve metinde bu sayıların direkt burçlardan geldiğini açık biçimde belirtmektedir (Uygun, 1990, s. 30).

Seydî’nin El Matla isimli eserine bakacak olursak, diğer iş erbaplarında olduğu gibi perdelerin matematiksel anlamda hesaplanmasına rastlayamıyoruz. Perde anlayışı Hızır bin Abdullah, Tirevî ve Kırşehir’den çok da farklı değildir (Çelik, 2001, s. 13), (Doğrusöz, 2007, ss. 77-78).

3.3.2.1 İş erbaplarının genel çerçevesi

İş erbaplarının genel bir çerçevesini çizecek olursak, ilim erbapları ile kıyaslandığında aşağıdaki dönüşümlerin yaşandığını söylemek mümkündür.

Teoriden çok pratik

İş Erbaplarının İlim Erbaplarından en belirgin farkı olarak teoriden daha çok pratiğe yönelme durumundan söz edebiliriz. İlim Erbaplarına baktığımızda eserlerinde aralıkları, dolayısıyla bu aralıklarla elde edilen perdelerin yerlerini ve dizileri asırlar sonra dahi kusursuz bir hassasiyetle hesaplayabileceğimiz detayları verirler çünkü hesaplarken kullandıkları yöntem tamamıyla oranlara dayalı olduğu için verilen ölçüler bir birim içermez. Bu da herhangi bir sapma olmaksızın kusursuz bir biçimde herhangi bir birime uyarlanabilmesini sağlar. Esasen oranlar ile hesaplama konusu İlim Erbaplarından da çok daha gerilere gider ancak neredeyse tamamı bugün halen var olan cinslerin (dörtlülerin) elde edildiği bu matematiksel gelenek tamamen İlim Erbabı okulun ürünüdür.

İş Erbaplarına gelince, aralıklara dair o dönem için ileri matematik sayılabilecek hesapları yapmaya gerek görmezler. Esasen orada kurulmuş olan bir alt yapı üzerine kendi anlayışlarını ve fikirlerini inşa ederler. Burada bir ihtimal olarak İş Erbapları için artık cinslerin musikişinaslar tarafından tanındığını, aynı şeyi defalarca anlatmaya gerek duymadıkları söylenebilir. Kaldı ki, İlim Erbapları bu konuları o kadar başarılı bir biçimde ele almıştır ki, değil 16. yy, günümüz müzikolojisinde dahi konusunda İlim Erbaplarının yaptığı aralık hesaplarının sağlamasını yapmaktan fazla çok da yapacak bir şey yoktur.

Örneğin, yukarıda da etraflıca değindiğimiz üzere, Hızır bin Abdullah, Kırşehrî, Kadızade Tirevî, Seydî gibi İş Erbabı ekoldeki birçok teorisyende Safiyüddin Ekolünden gelen diğerleri gibi dörtlü ve beşlinin matematiksel tanımına rastlayamıyoruz (Çelik, 2001, s. 16).

Aralık yerine perdelerin öne çıkması

Aralıkları tespiti konusunda var olan ve çok da tartışılmayacak olan durum perdeler cinsler vs. için yüzde yüz geçerli değildir. Zira, perdelerin isimlendirilmesi konusunda tamamen ihtiyaç odaklı olarak devasa bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönüşüm sadece perdelerin pratik amaçlarla yeniden organizasyonundan çok daha fazlasıdır. Esasen bu dönüşüm, eskiden ortaya konulan ve muntazam bir şekilde kurgulanmış olan perde sisteminin geri dönüşü olmayacak şekilde değiştirilmesi ile sonuçlanmıştır. Önceden perdeler Farsça bir sayı ile yer anlamına gelen *gah* sözcüklerinin kombinasyonundan elde ettikleri yegâh, düğâh, segâh, çargâh vs. biçimindeki isimleri perdelerin baştan kaçınıcı perde olduğuna denk gelecek şekilde kullandıkları bir isimlendirme metodu kullanıyorlardı. Ancak yegâh perdesinin rast perdesi olarak kullanılmaya başlanması ile pest bölgeye genişletebilmek adına en pest perde pest bölgede bir dörtlü genişletilerek yegâh oradaki başlangıç sesinin ismi olarak kullanılmış, yeni yegâh ve rast arasındaki perdelere ise Aşiran, Irak ve rast isimleri kullanılmaya başlanmıştır. Düğâh, segâh ve çargâh kendi isimlerini korurken, pençgah yerine neva, şeşgah yerine hüseyni vs. gibi isimleri kullandığımız bugünkü isimlendirme modeli ortaya çıkmıştır¹⁹ (Güray, 2012, ss. 72-73).

Perde isimlendirmeleri konusunda Hızır bin Abdullah (Çelik, 2001, ss. 12-15), Seydî, Tirevî ve Kırşehrî’de bu perde isimlerinde yukarıda bahsettiğimiz dönüşümün ürünü olarak aşağıdaki perde isimlerinin kullanılmaya başladığını görüyoruz.

Bu dönüşümün bir uzantısı olarak da aralıklar perdelere kıyasla ikinci plana itilmiş ve tariflerde aralıklar iki perde arasındaki mesafenin gösteriminden başka bir işleve sahip olmazken gerek cinsler gerek makam tariflerinde perdeler ön olana çıkmıştır. Bunun sebebi büyük ihtimalle musikinin matematiğin bir uzantısı olarak değil de daha çok uygulanan, pratik edilen canlı bir kavram olarak görmeye başladıklarının bir kanıtı olarak görülmeye başlandığını da söyleyebiliriz. Çünkü, bir icracı için perdeler

¹⁹ Ayrıca bkz. (Uygun, 1996), (Erguner, 2003)

aralıklardan daha anlamlı gelebilir çünkü sonunda icra ederken pratikte kullandığımız şey aralık değil perdedir.

Örneğin, Hızır bin Abdullah'taki rast makamının tarifini ele alalım. Herhangi bir matematiksel tarif olmadan direkt olarak şu ifadeler yer verir; “*evvel yekgâh hemân, düğâh hemân, segâh hemân, çargâh hemân, yekgâh ısfahan evi, düğâh hüseyinî evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniyye evi*” (Çelik, 2001, s. 26). Ancak bu tarifi İlim Erbabı ekoldeki, spesifik olarak da Ladikli, Alişah ve Şirvanî'deki karşılığı şu şekildedir; “40. Daire: I. Tabaka IV. Kısım + II. Tabaka IV. Kısım” (Çelik, 2001, s. 23).

Makam tarifleri

Makamları tarif ederken Safiyüddin ekolünde dörtlü ve beşlilerin birinci ve ikinci tabaka adı altında birbirine farklı kombinasyonlarda eklenerek makam dizilerinin elde edildiğinden yukarıda bahsettik. Ayrıca, teorisyenlerin makamlar konusunda farklı görüşler bildirdiklerine de denk gelmiyoruz, neredeyse tamamı Safiyüddin'in ortaya koyduğu sistemi tekrar edip geliyor. Farklar avaze, şube ve terkipler gibi detaylara daire. Ancak, bu yeni dönemde makam tarifleri arasında bile yüzde yüz bir uyum olmadığını, farklı teorisyenlerin farklı görüşler ortaya koyabildiğini görüyoruz (Çelik, 2001, ss. 23-25). Kaldı ki İş Erbabları, eski temel bileşenlere yenilerini ekleme konusunda çekingen davranmazlar.

Çelik'in aktardığına göre Hızır bin Abdullah, terkip kavramından eskilerin bahsettiği makamları, avazeleri ve şubeleri birbirine ekleyerek elde edildiğinden ve bunların sayısını artırmanın uygun olduğunu belirttiğini aktarır (Çelik, 2001, s. 26). Eserin son bölümünde ise bu şekilde elde ettiği 204 adet terkip hakkında bilgi verir. Bunların 144 tanesini 6 avaze ve 12 makamın farklı kombinasyonlarda birbirine eklenmesi ile daha önceki eserlerde belirtilmemiş olan ve büyük ihtimalle Hızır bin Abdullah'ın kendi buluşu olan terkiplerdir (Oransay, 1990, s. 23), (Çelik, 2001, s. 11).

Makam tariflerinde Safiyüddin ve ekolündeki matematik ve teknik açıklamaların yerini oldukça sözel bir tarif etme biçiminin aldığını görüyoruz. Safiyüddin ekolünde sayfalarca yapılan hesap kitabın ardından yine cinslerin birbirine belirli bir sistematik dahilinde eklenmesi ile ortaya çıkan devirlerden söz etmektedir. Ancak İş Erbablarında bu konu biraz daha farklıdır. Yukarıda, Perdeler bölümünün sonunda örneğini verdiğimiz rast makamı tarifleri esasta aynı makamı tarif ederken üslupta çok

büyük bir fark olduğu bariz bir biçimde görülmektedir. İlim Erbabı ekolde o tarifi yapabilmek için öncesinde aralıklara devirlere, cinslere tabakalara dair belki haftalar aylar süren bir alt yapı bilgisi gerekmektedir ve sonrasında çok kısa bir tarifile konuyu açıklayabilmiştir. Ancak İş Erbabı ekol tıpatıp aynı tarifi perde yerleri konusunda bir ihtilafın olmadığı bir enstrüman üzerinde kolayca pratik edebilecek bir formatta, önceden edinilmiş teorik bir aralık, oran vs. hesabına gerek olmadan anlatabiliyorlar.

Perde odaklı sistemde makam tariflerinde de bir perdeyi eksen alma anlayışı öne çıkmıştır. Bu da makamların perdelerle eşlendiği yepyeni bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Perdelerin pest bölgeye genişletilip eski yegâh perdesinin rast ismini alması konusu bile başlı başına bununla alakalı bir konudur. Rast makamının başladığı yer rast perdesi olarak kabul edilmiştir.

Dil ve karakter

Dil Arapça ve Farsçadan giderek Türkçeye döner. Öncelikle Farsça eserlerin Türkçeye çevrilmesi ile başlar. Örneğin, Kırşehirî Edvarı, Farsça olarak yazılmış ve sonra Türkçeye çevrilmiştir (Doğrusöz, 2007, s. 130). Daha sonraki çalışmalara, örneğin Tirevî veya Seydî'ye bakacak olursak Türkçe giderek daha fazla yer edinmeye başlamıştır. Modern döneme yaklaştığımızda ise artık Türkçe nazariyat yazımın dili haline gelmiştir. Abdülbaki Nasır Dede ya da Kantemiroğlu'na atfedilen kitabın dili günümüzde ortalama müzik bilgisine sahip bir kişi tarafından dahi tercüme edilmeksizin anlaşılabilir durumdadır.

Dildeki dönüşüm elbette kültürel ve siyasi dönüşümden bağımsız değildir. Osmanlı, İran odaklı Selçuklu geleneğinden yavaş yavaş sıyrılırken, kendi Anadolu odaklı karakterini ortaya koymaya, kendi tarzını geliştirmeye başlar.

Astroloji

Gök cisimleri ve astroloji işin içine girmeye başlar. Bu dönem biraz da aslında pozitif bilimlerin yerinin astroloji ve bununla ilintili bir ispat ve açıklama mekanizması ile doldurulmaya başlandığı, kantitatif araçların yerine metafiziğin; sistematığın yerine analojinin ve metaforların geçmeye başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkıyor.

Somut örnekler verecek olursak, kimi sayılar ile ilgili olan takıntı ve bunun etrafında evrenin işleyişinden Kur'an'a varana kadar aklınıza gelebilecek her noktada bir sebep sonuç ilişkisi kurmak yerine benzetmeler yolu ile ortaya konulmaya çalışılan ispat

yöntemlerinden söz edebiliriz. Örneğin, Hızır bin Abdullah Kitabü'l Edvar adlı eserinde makamlar ve avazeler gibi pratik kavramlarla bu kavramların gökyüzündeki düzende yeri ile alakalı olarak anlatır (Çelik, 2001, s. 9). Makam sayısının 12 olarak sabitlenmesinin daha önceden gelen astrolojik benzetmelerle alakalı olması çok büyük bir ihtimalle doğrudur ancak İlim Erbaplarında sayının nereden geldiği değil, bu kadar devrin makam (yahut devir) olma kabiliyetinde olduğu için bu şekilde olduğu gibi daha pratik bir yazımdan söz edebiliriz.

Yine Kırşehrî, Risale-i Musiki adlı eserinde makamların burçlar yıldızlar vs. gibi astrolojik öğelerle olan ilişkisi tablolar halinde verilmiştir. Ayrıca makamlarla günün saatleri ve burçlar arasında ilişki kurulmaktadır (Doğrusöz, 2007, ss. 30-31). Hatta bu dönemde kozmoloji ve musiki arasında kurulmaya çalışılan ilişkinin biçimine dair Nîlgün Doğrusöz'ün çalışmasından şu bölümü aynen aktarmak yerinde olacaktır;

Müzik ve kozmoloji arasında kurulan bu ilişkinin anlatıldığı bölümün başında Farabi ve Safiyüddin isimlerinin geçmesi, bu üstatların müziği, felsefe, astronomi ve tıp ilimlerinden bir araya getirdikleri seklindeki ifadelerden makam, avaze ve yıldızlarla olan ilişkilerden söz eden Kırşehrî'nin bunu Farabi, Sina ve Urmevî 'ye atfetmeye çalışması dikkat çekicidir. Bu yaklaşım yalnızca Kırşehrî'de değil Hızır bin Abdullah gibi Kırşehrî'nin çağdaşı olan diğer edvar yazarlarında da görülmekte ve bu dönemin anlayışının temelini oluşturmaktadır. Oysa bu anlayış Pithagoresçilerin ekolünü benimsedikleri anlamına gelmektedir. Çünkü, Pisagor'a göre sayıların kendine özgü kimlikleri olup kâinatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunmaktadır ve bu uyumu sayılarla ifade edebilmek mümkündür. Ona göre sayılar kâinatın birer anahtarıdır (Sina, 2004:1) ve gerek İhvân-ı Safâ ve gerekse Kindî'de görülen Pythagoras ve Platon ekollerine bazı yansımalar Farabî'de mevcut değildir. Müziksel seslerle sayılar ve gök cisimleri arasında güçlü bağlar kuran görüşleri temellendiren bu düşünceye Farabî'de rastlanmaz (Sina, 2004:111). İhvan-ı Safa, risalelerde Pisagor hakkında şunları söylemektedir: "Aritmetik, sayıların bilgisi ve varlıkların anlamlarından bu sayılara tekabül edeni bilmektir ki, bunları Pisagor ve Nikomakhos öğretmiştir" (Çetinkaya, 1995:31). Pisagor öğretisi kozmolojik bir karakter tasır, temeli toprak, hava, ateş ve sudur. Yıldızlar mükemmel bir dairesel hareket içinde seyrederek. Bunlar başlangıçta kaos halindeydi bir düzene girerek kozmosu düzeni ve uyumu oluşturdu. El Kindî astronomi, musiki ve matematikle ilgilenmiş ve Pisagorcu görüşü sürdürmüştür. 7 nağme yedi gezegene, 12 nağme 12 burç ile ilişkilendirmiştir (Bkz. Çetinkaya, 1995)

Dolayısıyla bu görüşün aslında Pisagor'a ait olduğu anlaşılmaktadır. Buradan çıkan sonuca göre, kozmolojiden söz ederken Kırşehrî aslında adlarını andıkları Farabî, Ibn Sina, Urmevî'nin yolundan bu anlamda gitmemişlerdir. Az önce de belirtildiği gibi onlar gezegenlerin hareketleri, burçların sayılarıyla ilgilenmedikleri açıkça görülmektedir. (Doğrusöz, 2007, ss. 129-130)

3.4 Modern Öncesinin Genel Çerçevesi

Musiki nazariyatında modern öncesi döneme baktığımız zaman İslam'ın Altın Çağı olarak tabir edilen, Bağdat merkezli olarak çok büyük ilerlemelerin ve gelişmelerin olduğu, 8. yüzyıla kadar geriye götürebileceğimiz bir dönemden söz edebiliriz. Bu dönem, özellikle Antik Yunan eserlerinin Arapçaya çevrildiği, Antik Yunan döneminden kalma birtakım müzik teorilerinin tartışıldığı ve yine Antik Yunan'dan kalma bir üslupla tartışıldığı, çağının çok ötesinde bir dönemden söz ediyoruz.

Arada insanlık tarihinin en vahim olaylarından biri olan, Orta ve Ön Asya'nın tümünden yerle bir edildiği, doğudaki bütün bilgeliğin adeta sıfırlandığı Moğol İstilasası gelir. Kaldı ki, bir insanlık düşmanı olarak Cengizhan ve genel olarak Moğollar, kütüphanelerin yakılması ve bilim merkezlerinin yok edilmesi konusuna özel bir önem veriyor, eline geçen hiçbir fırsatı atlamıyordu. Bu yaraların sarılması kolay olmadı ve olayın kültür alanındaki direkt etkisi neredeyse iki asır sürdü. Bu dönemde kuşkusuz musiki yazını da bir sessizlik dönemine girer yaklaşık iki asırlık bir sessizlik hâkim olur. Bu sessiz dönem elimize ulaşan kaynaklara dayanarak söyleyebildiğimiz kadarı ile, 13. Yüzyılda Safiyüddin Urmevî'nin çığır açıcı çalışmaları ile sonlanır. Safiyüddin Urmevî, kendinden önceki El Kindi, İbn-i Sina, Farabi gibi bilginlerin teorilerinde işlediği konuları Antik Yunan'dan bugüne musiki de dahil olmak üzere birçok bilimle iç içe gelmiş olan kozmolojik safsatalardan arındırarak daha yoğun bir biçimde oranlarla açıklama yoluna gitmiştir. Daha sonra çalışmalarına direkt olarak Safiyüddin'in eserinin şerhi ile devam eden Meragî ve aynı biçimde yine şerhler ve referanslar üzerinden aynı anlayışın 15. Yüzyıla kadar sürdürüldüğü bir silsileden söz ediyoruz. Bu dönemdeki teorisyenler İlim Erbapları olarak da etiketlenebilecek bir kategoriye karşılık geliyor.

15. yüzyılda İlim Erbaplarının ortaya koyduğu sistematik üzerine temellenen ancak İlim Erbaplarının birebir tekrarından ziyade konuyu daha pratik bir bağlamda tekrar ele alarak tümünden farklı bir perspektifle ortaya konulan ve İş Erbapları olarak etiketleyebileceğimiz bir ekol ortaya çıkar. Bu ekol ise Safiyüddinci ekol kadar kendi kendini ispat eden bir sistematik üzere değil daha çok ön kabullere dayalı ve sözeldir.

İş Erbaplarının İlim Erbaplarına kıyasla yaptığı değişikliklerle çok da paralel olmayan bir diğer dönüşüm ise kozmolojinin yeniden müzik kitaplarında yer edinmesidir. Muhtemelen, o dönem kozmolojinin popüler bir konu olarak gündemde olmasından

ileri gelen bir durumdu, ya da devrin düşünsel ortamı ile bir ideoloji, bir dünyayı anlama biçimi, d nsel olmayan alternatif bir inanç biçimi vs. de olabilir.

Modern  ncesi dönemi analogik olarak modern ve modern sonrası gibi bir farklılık bağlamında anlayabiliriz. Tıpkı modern ve modern sonrasında olduğu gibi, önce salt teori ortaya çıkmış gelişmiş ve her şey bir düzen ve kesinlik içerisinde birkaç yüzyıl olgunla tıktan sonra gelenler buradaki birikimin üzerine oturarak önce teoriden ve meselenin temellerinden uzakla mı lar, akabinde pozitif bilimler yerini astroloji gibi ger ekd   kavramlara bırakmaya ba lamı tır. Aynı  ekilde, bir dağınıklık ve kaotiklikten de söz edebiliriz. Zira, eskiden dairelerin birbiri içerisinde çevrilmesiyle adım adım elde edilen makamların sayıları her gelen teorisyen tarafından de i tirilmi , makam tanım ve tariflerinde de aynı  ekilde farklılıklar ortaya çıkmaya ba lamı tır. Zira İlim Erbabı ekolde temeller üzerinde büyük farklılıklar yoktu, sadece detaylarda ufak tefek farklılıklar olabiliyordu. İ  Erbabı ekol için aynısını söyleyemiyoruz.



4. NAZARİYATTA MODERNLEŞME

4.1 Türkiye’de Modernleşme

Türkiye’de modernleşme kavramına değinmeden önce birbiriyle karıştırılmaya çok müsait olan iki önemli kavrama değineceğiz.

4.1.1 Modernleşme ve batılılaşma

Adından da anlaşılacağı üzere “modern olma hali” olarak tanımlayabileceğimiz modernleşme kavramı, Katsilis ve Armer’in Sosyoloji Sözlüğüne göre, batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da ortaya çıkan sosyal, ekonomik ve politik sistemlerin 17. ve 19. yüzyıllarda Avrupa’da, 19. ve 20. yüzyıllarda ise Güney Amerika, Asya ve Afrika’da yayılması süreci olarak tanımlanır (2003, s. 1883). Batılılaşma (ya da Avrupalılaşma) ise sanayi, teknoloji, politika, ekonomi, hayat, hukuk, normlar, ahlak, algı, gelenekler, dil, alfabe, din, felsefe gibi kavramları batı kültürüne uygun hale getirme süreci olarak tanımlanır (Thong, 2012).

Birbiriyle karıştırılmaya çok müsait olan bu iki kavram arasındaki farkların vurgulanması, çalışmanın ilerleye kısımlarında da terminolojinin net bir biçimde ortaya konulması bakımından hayati önem taşır. Biz de detaylandırmak adına kendi tanımlarımızı yapacak olursak modernleşme, modern öncesi bir durumun modernitenin tanıdığı düşünsel imkânlar dahilinde yeniden tasavvur edilerek, söz konusu süreçlere yeni bir şekil verilmesi biçiminde tanımlanabilecekken, batılılaşma ise batı dışı bir toplumun modernitenin sağladığı sosyal, ekonomik ve bilimsel bağlama geçiş süreci için batıya ait kültürel değerleri esas alarak topluma şekil vermesi olarak tanımlayabiliriz.

Bu tanımlara bakarak modernleşme ifadesi için şu genellemede bulunabiliriz, modernleşme, ontolojik olarak modernizmin olduğu ülkelerin dışındaki ülkelerde modernizmin uyarlanması ve uygulanması iken, modernleşme muradına ermenin bir yöntemi olarak batılılaşma onun bir biçimi, bir alt kümesidir.

Modernleşme ve batılılaşma konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer ve çok kritik konu da şu ki, modernleşme, içinden çıktığı batı Avrupa toplumları -spesifik

olarak da İngiltere, Fransa, Almanya, Kuzey İtalya vs.- için zaman içerisinde adım adım gelişen ekonomik, kültürel ve sosyal dönüşümlerin ürünü iken diğer kültürler için -örneğin Ruslar, Japonlar ya da Türkler- toplumun bir erk tarafından dönüştürülmesi esasına dayanır. Bir başka ifadeyle, modernizm batıda dönemin iktidarına, hatta en büyük iktidar olan Katolik Kilisesi'ne karşı girilen ve yüzyıllar süren bir mücadelenin ürünüdür. Bu haliyle modernite iktidara karşı bir niteliktedir. Zamanla sınıf ilişkilerinin ve ekonomik sistemin çözülmesi ile retorik olarak içinde barındırdığı sosyal ve siyasal dönüşümlere göre kendi iktidar pratiklerini oluşturmuştur. Bu süreçte de kendisinden önceki bütün sosyal ilişkileri yeniden tanımlamış, din, bilim, sanat, zanaat vs. gibi kavramların sınırlarını kesin çizgilerle çizmiştir. Modernitenin bir iktidar gereci haline gelmesi ise daha ileri aşamalarının ürünüdür. Ancak modernleşmekte olan toplumlara bakacak olursak, modernleşme genellikle iktidarda olanların ya da iktidar üzerinde etki sahibi olabilen entelektüel çevrelerin verdiği bir karara dayanır. Sonrasında ise toplumun modern sosyal ve ekonomik koşullara göre yeniden örgütlenmesi ve üretim, kültür, bilim vs. alanlarının yine modern paradigmalara göre yeniden yapılandırılması süreçleri işletilir. Bu haliyle modernlik kavramının ortaya çıktığı coğrafyada ve sonradan yayıldığı coğrafyalardaki karşılıkları birbirinden oldukça farklıdır.

Bu bağlamda batılılaşma ise yine modernliğin tabana yayılmasında, modernleşmenin daha mutaassıp bir pratiği olarak karşımızda durur.

Bu iki kavram arasındaki fark şu ki, değişime konu olan olgunun kendi iç dinamikleri ile ortaya çıkan bir olgu olmasına karşın, batılılaşma daha dışsal etkilerle esasen modern olmayan bir olgunun, batıdaki modern uygulamaları esas alarak dönüştürülmesi çabasıdır. Bu bakımdan batılılaşma, modernleşme ifadesinin içinde barındırdığı modern hale gelme ögesini içerir ancak özde bir dönüşümü içermez. Bu farkı şu şekilde bir analogi ile açıklamak mümkündür; diyelim ki Osmanlı döneminde erkekler arasında yaygın olarak giyilen kıyafet şalvar olsun ve o zamanlar şalvar için gereken kumaş el dokuması tezgahlarla Hititlerden beri uygulanan kumaş dokuma teknikleri ile dokunuyor olsun. Eğer kumaş dokumak için fabrika kurup şalvar üretiyorsak bu modernleşme örneğidir. Çünkü önce el dokuması bir şalvar giyiyorduk ve şimdi de fabrika dokuması olsa da halen giymeye devam ediyoruz. Değişen ise olgunun (şalvar) kendisi değil ele alınış (üretim) biçimi ve sadece üretim tekniklerini modernleştirerek devam ediliyor. Ancak biz şalvar yerine pantolon giymeye

başlamışsak, yani şalvarın kendisini bir olgu olarak modernleşme sürecinde tedavülden kaldırıyorsak, bu batılılaşmadır. Yani olgunun kendisini ve ortaya koyan süreçleri dönüştürmek yerine, imgeleştirip, yok edip sonra da batıya ait başka bir şeyle ikame ediyoruz.

Bu kısa ve önemli ayrımı Türkiye'nin batılılaştığı dönemi incelemeden hemen önce vurgulamamızın sebebine gelince, Türkiye'nin modernlik kavramı ile ilişkisinin tarihi modernleşmeden ziyade batılılaşmanın tarihidir.

4.2 Nazariyatta Modernitenin Ayak Sesleri

Nazariyatta modernitenin ayak seslerinin duyulması, modernleşmenin Osmanlı'da bir devlet politikası olarak uygulanmaya başlanmasından daha öncesine tekabül eder. Bu dönem aynı zamanda Lale Devri (1718-1730) ve sonrasına tekabül eder. Bu 12 yıllık dönem Osmanlı'daki yenileşme hareketlerinin daha doğrusu bu yöndeki iradenin ilk ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönem kültür ve sanat alanında daha önce doğuda var olmayan bir anlayışın, sanata yüklenen farklı bir anlamın ortaya çıkması gibi birtakım değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde “Frenkler” olarak tabir edilen Avrupalıların, Osmanlı spesifik olarak da İstanbul kültür-sanat yaşamında yer edinmeye başladığı bir dönemdir. Sürecin, Paris'e gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa'dan çok etkilenip bunu İstanbul'a taşımasıyla başladığı varsayılır ve bu dönemde birkaç farklı alanda ortaya çıkan yenileşme hareketlerinden söz edilebilir (Özcan, 2003).

Sanat alanına bakacak olursak, özellikle edebiyat alanında çok ciddi bir teşvik ve karşılığında ilerlemenin olduğu bir dönemdir. Çok sayıda şair bu çok kısa dönemde sayısız eser vermiştir. Bu dönemdeki değişimler kültür-sanat alanıyla sınırlı değildir. Bilimsel gelişmelerin Osmanlı'ya getirilmeye başlaması da yine bu dönemde gerçekleşmeye başlamıştır. Aynı zamanda İstanbul'da sayısız köşk ve yalının inşa edilmeye başlandığı bir dönemdir ve bunların bir kısmı Avrupa'dan gelen ya da onlara benzetilerek yapılan mimari eserlerden oluşmaktadır. Aynı zamanda matbaanın ülkeye gelişi de yine bu dönemde olmuştur. Aynı zamanda İstanbul'un altyapısında da Belgrad'dan gelen su yollarının yapımı ya da deniz fenerlerinin, tersanelerin onarılması gibi sivil olmayan alanlarda ciddi ilerlemeler olmuştur. Aynı şekilde bazı hastalıklara karşı önlemler alınmaya başladığı gibi ahalinin topluca yiyecek

içecek tükettiği kahvehane türündeki mekanların denetlenmesi gibi devri içinde çok büyük sayılabilecek ilerlemeler yine bu dönemde gerçekleşmiştir (zcan, 2003).

Lüks tüketimin arttığı bu dönemin bir diğer özelliği de bu sürece sadece saray ve çevresi tarafından değil, o gün için orta sınıf sayılabilecek bir kitle tarafından da iştirak edilmesidir (zcan, 2003). O devrin Osmanlı'sı için oldukça yeni olan bu kavram bir anlamda bir burjuva sınıfının şekillenmeye başladığı ve Osmanlı'da kapitalizmin yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı bir döneme işaret eder.

Dönemin sonunu ise yine bu “israf” ve ona karşı halktan gelen tepkiler getirmiştir. Konunun salt israf bağlamında ele alınamayacak kadar komplike olduğu su götürmez bir gerçektir. Kaldı ki İran'da patlak veren meseleler, Kahire gibi ülkenin büyük kentlerinde ortaya çıkan huzursuzluklar, gerek padişahın (3. Ahmet), gerekse sadrazamın (Damat İbrahim Paşa) bu konuyu ynetmekteki tecrübesizliği ve meselelerin ertelenerek sonunda patlama aşamasına geldiği bir süreci tetikledi (Palmer, 1992, s. 64). Bu devir, Patrona Halil olarak bilinen eski bir yeniçeri tarafından organize edilen bir isyan hareketiyle son buldu. Bu isyanlar döneminde kalabalıklar Frenk işi gördükleri her şeyi yakıp yıktı (Palmer, 1992, s. 65).

Bu dönemde musiki spesifik olarak da teori alanında ortaya çıkan değişmelerin tamamının Lale Devri'nden kaynaklandığını söylemek zordur. Ancak Lale Devri'nin ortaya çıkmasına neden olan dinamiklerden yani onu hazırlayan koşullar ve elit tabakadaki fikri dönüşümün yansımaları bu dönemin hem teori hem de pratik alanını şekillendirmiştir.

Yukarıda da görüldüğü üzere, Osmanlı'nın batı ile olan münasebetleri ya da Osmanlı'da ilk batılılaşma hareketlerini Tanzimat gibi resmi dönüşümlerin çok daha gerisine götürmek mümkündür. Bu noktada, 17. Yy. sonları ve 18. yüzyılda teori alanında da batının etkisinin dolaylı olarak hissedilmeye başlandığı, batıdan bir şekilde gelen anlayışın kk kk de olsa dönüştürmeye başladığı bir sürece girildiği bir sürecin varlığı yadsınamaz.

Biri Lale devrinden önce yaşamış, biri ise Lale devrine doğrudan teması olmasa da tanıklık etmiş olan ve köken olarak batılı olan iki önemli kişinin uygulamalarında modernitenin öncül pratiklerini görmekteyiz.

Ali Ufki, Nayi Osman Dede ve KİMAVH'ın müellifi üçlüsünün kendinden öncekilerden en belirgin farkı, daha önce olmayan spesifik olarak eserleri kaydetmek

gibi bir anlayışın ortaya çıkmasıdır. Gerek İş Erbabları gerekse İlim Erbabları konuyu çok daha teorik ve genellenebilir olarak ele almış, eserleri yazmak ya da aktarmak yönünde bir çaba göstermemiştir. Bu bakımdan o döneme ait çok az sayıda eser vardır ki birçoğu da ikinci el kaynaklardan aktarılan eserler olduğu için kimi müzikologlar tarafından yeterince güvenilir bulunmamaktadır. Ancak, bu devirde -ki Cenk Güray (2012, s. 107) Edvar geleneğinin silikleştiği bir dönem olarak tanımlar- nota yazıcılığının başladığını, hatta geleneksel nota yazım altyapısı olarak kullanılan ebced notasının yetmediği kısımlarda ise batı notası kullanmak ya da yeni nota sistemleri icat etmek gibi bir yönleme gidildiğini görüyoruz.

Ali Ufki Bey nota yazımı konusunda en önemli kaynak kişi olarak karşımızdadır. Kaynaklarda kendi anadili olan Lehçe (Polonya dili) ve Türkçe dışında Latince, Fransızca, Yunanca, Almanca, İngilizce, Arapça, Farsça, İbranice ve Aramice bildiği bilgisi yer alıyor (Behar, 1990, s. 11), (Cevher, 1995, s. 11). Ayrıca Kitab-ı Mukaddes'i²⁰ Türkçeye çevirmiştir ve günümüzde sirkülasyonda olan Türkçe Kitab-ı Mukaddes, esasen Ali Ufki Bey'in çevirisinin defalarca elden geçirilmiş halidir (Behar, 1990, ss. 27-32).

Her ne kadar nazariyat konusu dahilinde ele almışsak da esasen Ali Ufki Bey'in nazariyat üzerine bilinen herhangi bir çalışması yoktur. Santuri Ali Ufki Bey, lakabından da anlaşılacağı üzere santur icracısıdır ve bir pratisyen olarak karşımıza çıkmaktadır. Haza Mecmua-i Saz-ı Söz isimli kitabında, aralarında Türki (türkü) formunda 104 eserlerin de yer aldığı (Cevher, 1995, s. 52) 476 eseri notaya almıştır. Notalama sistemi ise geleneksel Osmanlı notalama sisteminin dışındadır. Tıpkı Arap alfabesi gibi sağdan sola doğru yazılan bir batı notası ile yazmıştır. Bu anlamda Ali Ufki Bey'in çalışması, batı notasının Türk musikisinde bilinen en eski kullanımıdır (Güray, 2012, s. 95). Eserin içeriğinden anlaşıldığı kadarıyla eser 1650 yılında yazılmaya başlanmış ve yıllarca sürmüştür (Cevher, 1995, s. 22).

Bir diğer önemli musikişinas olarak Nayi Osman Dede'yi (1652-1730) görüyoruz. Faal zamanları Ali Ufki ve Kantemiroğlu'nun arasına denk gelir (Güray, 2012, s. 107). Hatta Lale Devri'ne tanıklık etmiş, ancak Patrona Halil ayaklanmasından birkaç ay önce vefat ettiği için bu devrin sonunu görememiştir.

²⁰ Tevrat-Zebur-İncil

Nayi Osman Dede, kendi bulduğu ve ebced sistemine dayanan nota yazısı ile pek çok eseri notaya almıştır. Musiki alanında iki önemli eseri vardır. Birincisi, Rabt-ı Tabirat-ı Musiki, diğeri ise Nota-i Türki'dir. Nota sistemini anlattığı Nota-i Türki adlı esere Erguner'in aktardığına göre ulaşamamıştır (Erguner, 1991, ss. 26-28). Rabt-ı Tabirat-ı Musiki isimli eseri ise Lale Devri'nde yazılmıştır (Erguner, 1991, s. 50).

Yüz yıllık literatürümüzde anlatıldığı ve aktarıldığı kadarı ile Boğdan²¹ prensi olan Dimitri Cantemir (1673-1723) ya da bizde yaygın kullanılan adı ile Kantemiroğlu'na ait olduğu kabul edilen KİMAVH ("*Kitab-ı İlm-ül Musiki ala Vech-il Hurufat*"-musikiyi harflerle tespit ilminin kitabı) isimli eser, bir anlamda nazariyat tarihinde modern etkilerin görüldüğü bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, bu kemikleşmiş bilgi, çok yeni bir meydan okuma ile karşı karşıyadır. Gökhan Yalçın'ın Musiki Dergisi isimli internet dergisinde parça parça yayınladığı bir yazı dizisinde, bu eserin bize anlatıldığı gibi Kantemiroğlu'na değil, bir başkasına ait olduğunu iddia eder ve bu konuda çok ciddi argümanlar sunar (Yalçın, 2020a), (Yalçın, 2020b), (Yalçın, 2020c), (Yalçın, 2020d), (Yalçın, 2020e), (Yalçın, 2020f), (Yalçın, 2020g), (Yalçın, 2020h).

Bu argümanlar güçlü olsa da şu an için literatürdeki bu bilgiyi değiştirmeye yeterli değildir. Ancak "yeterli değil" ifadesi ile kesinlikle argümanlardaki bir eksiklikten ya da bir zayıflıktan söz etmiyoruz. Sadece, bu satırların yazıldığı dönemde henüz bu güçlü iddialara literatürden gelecek itirazları ya da hiçbir itiraz olmadan direkt olarak herkes tarafından kabulü gibi literatür içerisindeki konumunu an itibari ile görememiş olmamız nedeniyle henüz olgunlaşmamış kabul ediyor, o bakımdan yeterli değil diyoruz. Ancak burada bir ikileme düşünüyoruz, zira şu an 9 bölümü yayınlanmış olan bu yazı dizisini okuduktan sonra "Kantemiroğlu'na ait olan" ifadesini eski rahatlıkla kullanmaktan kaçınacağız. Buna karşın, bu karşı hipotez henüz literatürü değiştirecek erişkinliğe ulaşmadığından ötürü "Kantemiroğlu'na ait değildir" diyebilecek durumda da değiliz ve bunu diyebilmek de biraz zaman alacaktır. Bu bakımdan, KİMAVH ile ilgili olarak ileride hiçbir yönde tekzip gerektirmeyecek, muğlak ifadeler kullanacağız. Yalçın'ın söz konusu tespitlerine dair kısa bir analizi ilerleyen bölümlerde yapacağız. Kantemiroğlu'ndan kısaca bahsedecek olursak, esasen Boğdan Prensi olan bu şahıs, müziğin yanı sıra siyasetçi, devlet adamı ve tarihçi olarak da karşımıza çıkar.

²¹ Bugünkü Moldova, Kuzeydoğu Romanya ve biraz da Güneybatı Ukrayna.

İstanbul'a geliş sebebi, Boğdan Prensi olan babasının, tahtın varislerinden birini İstanbul'a göndermek şeklindeki Osmanlı döneminin bir politik kuralından kaynaklanıyordu (Yeprem, 2007, ss. 5-6). Kantemiroğlu'nun 1691-1695 yılları arasında yazmış olduğu kabul edilen (Erguner, 1991, s. 49), (Popescu-Judet, 2000), (Tura, 2001), (Popescu-Judet, 2014) KİMAVH isimli eseri bugün dahi anlaşılabilir olan o dönem için bile arı bir Türkçe ile yazılmıştır ve nazariyat tarihindeki en önemli eserlerden biri olarak kabul edilebilir.

Yukarıda bahsettiğimiz müellif tartışması dışında, "Kantemiroğlu Edvarı" diye ifade edilen kitabın gerçekten edvar olup olmadığı bir tartışma konusudur. Çünkü "edvar" ifadesi "herhangi bir müzik teorisi kitabı" değildir. Daha çok belirli bir biçimsel kalıba ve üsluba işaret eder ve bu yazım biçiminde sadece müzik teorisinin işlenmesi değil onun gök cisimleri ile kurulan analogilerle anlatılması gibi özel bir formattan söz edebiliriz, ancak KİMAVH bariz bir şekilde modern bir aklın ürünüdür. Bu bahsi, odağımızı dağıtmamak adına daha fazla ilerletmeden konumuza dönecek olursak, bu eseri, modernizmin en belirgin ayak sesi olarak kabul edebiliriz. Kantemiroğlu'nun İstanbul'da geçirdiği yıllar içerisinde öğrendiği musiki bilgisi ile yazdığına inanılan bu eserin musikiyi ele alış biçimi çok farklı bir aklın, çok farklı bir bakış açısının ürünüdür. Bu unsurları bakacak olursak bunu birkaç başlık altında toplamak mümkündür.

Bu kitapta göze çarpan en temel konu, eserdeki konuların işleyiş biçiminde görülebilir. Kendisinden önceki edvarlarda, ilim erbaplarında daha düşük yoğunluklu, iş erbaplarında ise yoğunluklu olarak bir şekilde müziğin kozmoloji ile bir ilgisi kurulmaya çalışılıyordu. Ancak bu kitapta, bu konunun bir ileri adıma taşındığını, müziğin salt müzik olarak ve kendi sistematiği içinde ele alındığını söyleyebiliriz. Kaldı ki geleneksel edvarlarda yer alan 4, 7, 12 gibi kökeni çok eski kozmolojik metinlere giden sayılarla açıklama geleneğinin aynı biçimi ile sürdürülmediğini, sadece pratik amaçlarla kullanıldığını görüyoruz.

Bu eserdeki en belirgin fark, sınıflandırmalarla ilgilidir. Belki de bu değişim kavramının kendisi ile ilgiliydi, büyük değişimlerin genelde sınıflandırmalardaki değişimlerle başladığını söylersek hata etmiş olmayız. Kendisinden aşağı yukarı bir asır önce başlayan dönüşüm ile artık teori kitaplarında aralık ve perde hesaplarının yapılması alışkanlığı terk edilmişti. Bu eser, içinde bulunduğu dönemin üslubu ile öğrenmiş, aralık yerine perdeleri esas alan bir sistematik geliştirmişti. Sınıflandırmaya

perdelerden başlamıştır. Perdeleri hesaplarken rast makamı dizisini ana dizi kabul ederek hesaplarına başlar. Daha sonra rast makamı dizisinde yer alan perdeleri ana perdeler, diğer bütün perdeleri de ara perdeler olarak kabul eder. Perdeler için o dönemin yaygın olan isimlendirme sistemini kullanır ve sıralarken de nota değerlerinin alfabetik sırasına göre değil, frekansına göre pestten tize doğru sıra ile anlatmıştır.

Yalçın Tura (2001), Kantemiroğlu'nun (yaptığı düşünülen) tam ve yarım perdeler sınıflandırmasının geleneksel sınıflandırma biçiminden farkını ortaya koymaktadır. Esasen tam ve yarım perdeler anlayışı İş Erbabı okul ile beraber ortaya çıkmış bir kavramdır, zira Kırşehir'i'nin edvarında rast makamı dizisindeki konumlarına göre tam ve yarım perdeler olma durumundan bahsediyor (Doğrusöz, 2007, s. 160). Ancak, KİMAVH, sadece bir makam özelinde değil, bütün perdeler için ana ve ara olma durumundan söz ediyor. Yani, bu mesele sadece perdelerin sınıflandırılması konusu değil aynı zamanda bir ana dizi etrafında perdelerin sınıflandırılması biçiminde bir anlayıştır. Tura'ya göre bu sınıflandırmanın kaynağı, Tampere sistemdeki 12 sesin 7 ana 5 ara perde olarak, bir başka deyişle natürel ve bir değiştirici işaret ile ifade edilen olarak iki ana sınıfa ayrıştırılması mantığından geldiğini ileri sürer ki epeyce yerinde bir tespittir (Tura, 2001, s. XXIX).

KİMAVH'nin ikinci bölümünü ayırdığı nota kısmında ise Arap harflerine dayanan bir nota yazım sistemi geliştirilmiştir. Tura, Kantemiroğlu'nun ebced sıralamasına uymadığını belirtmekte ve bu nedenle söz konusu ebced notası olarak nitelendirilemeyeceğinden söz etmektedir. Çünkü bu kitapta geçen nota yazım sistemi, temel olarak perde adlarının ilk karakterinin Arap alfabesindeki karşılığının kullanılması biçimindedir. Aynı harfle başlayan iki perde varsa da aynı harfin yine Arap alfabesinin yazım kurallarındaki alternatif formlarından bir diğeri ile göstermiştir; ancak her zaman bu kurala riayet etmemiştir. Ayrıca Bizans notasından da haberdar olduğunu belirtmektedir (2001, s. XXVIII). Bununla da birçok eseri notaya almıştır.

Gelenekte nota yazımına çok önem verilmediğini görürüz. Bununla ilgili olarak 18. yüzyılda İstanbul'a gelerek Türk musikisi üzerine birtakım çalışmalar yapmış olan Charles Fonton, Türklerin hatta genel olarak bütün Şarklıların nota kullanmadığından, eserleri genellikle hafızalarında tuttuklarından bahseder. Hatta Şark musikisini öğrenmekteki başlıca zorluğun musikin kendisine dair bir zorluktan değil notanın olmamasından ileri geldiğini söyler (Fonton, 1987, ss. 65-66). Bunun nedeni olarak

gelenekte bireysel eserlerin önemsenmediğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan eserin kalıcı olarak sonraki kuşaklara aktarılması gibi bir bilincin ya da anlayışın varlığından da söz edemeyiz. Onun yerine meşk sistemi olarak adlandırılan bireyden bireye aktarım yöntemi mevcuttur. Esasen bunu İslam'ın, özellikle de kişinin nefsinin öldürmesi ve kesintisiz müteviziliğin salık verildiği Sufi yorumlarının etkisiyle olduğunu da söylemek mümkündür. Bu da müziksel eserlerin büyük bir doğal seleksiyona uğraması, kalan çok az sayıdaki eserlerin ise zaman içerisinde değişip dönüşerek varlığını sürdürebildiği; sürdürmese de bunun pek kimse için büyük bir sıkıntı teşkil etmediği bir anlayış söz konusudur. Yazılan ebced notaları eserin bütününe atomik düzeyde ifade etmekten çok daha genel ve kategoriktir. Ancak, batıdaki hâkim anlayış bundan biraz farklıydı ve eserin kendisi neredeyse birebir icra edilebilmesine imkân sağlayacak bir nota yazım sistemi geliştirilmişti. İşte, tıpkı KİMAVH'nın müellifi gibi Ali Ufki de Haza Mecmua-i Saz-ı Söz isimli kitapta KİMAVH'tan çok uzun sayılmayacak bir süre öncesinde batı notası ile birçok eseri notaya çekmişti. İşte bu manada KİMAVH'ta var olan nota yazım sistemi ve bununla birtakım eserleri notaya çekip bir nazariyat kitabına dahil etmesi başlı başına bir anlayış ve tutum değişikliğidir.

Yine KİMAVH'ta makam sınıflandırması anlamında ise yine çok farklı bir yaklaşım geliştirildiği söylenebilir. KİMAVH'ta makam sınıflandırmasını gelenekteki gibi kozmolojik analogilere göre değil, tamamen pratik gerekçelerle yapılmaktadır. Bu kitap makamları sınıflandırırken, geleneksel makam, avaze, şube vs. yapısının da ötesinde, sadece makam olarak kabul edilen kategoriyi de birkaç katmanda sınıflandırılmıştır. Bu katmanlar tam ve yarım perdelerin makamlarından olmak, ince ve kalın sesli perdelerin makamları olmak, pratikte kullanılıp kullanılmadığına göre sınıflandırmak biçimindedir. Hatta toplam sınıflandırılma sayısı yediye ulaşmaktadır (Tura, 2001, ss. XXIX-XXX). Tura'ya göre bu sınıflandırma önemlidir zira Safiyüddin Urmevî'den beri süre gelen 12 makam, sonra sayıları değişken olabilen avaze, şube ve terkipler biçimindeki sınıflandırma (Tura, 2001, ss. XXIX-XXX) alaşağı edilerek yeni bir sınıflandırma modeline gidilmiştir.

Makamları perdelerle ifade ettiğini belirtmiştik, bu bakımdan tam ve yarım perdelerin makamları olarak sınıflandırma konusu ilk sınıflandırma biçimidir. Yine tam ve yarım perdelerin makamlarını da kalın ve ince sesli perdelerin makamları olarak bir alt sınıflandırmaya tabi tutmaktadır (Tura, 2001, s. XXX). Ve yine pratikte kullanım

durumu ya da makam teşkil edip etmeme durumu göz önüne alınarak bulunan “ismi olup cismi olmayan makamlar” diye sınıflandırmalarda ihtiyaç olan yepyeni bir kategori de ekleyecektir.

Seyir kavramının önem kazandığı İş Erbabları ekolünden sonra bu kitapta bu konu bir adım daha ileri giderek bir makamın ana perdesini daha belirgin hale getirmek için ona yakın ara perdelerin kullanımından söz eder. Geleneksel nazariyata yabancı sayılabilecek olan bu kavramı Tura batı müziğindeki kadans kavramına yol açacak olan hassaslaşma olayından ileri geldiğini belirtmektedir (Tura, 2001, s. XXXII).

Bu eserin, geleneğe ek olarak yapmış olduğu bir diğer değişiklik ise batı müzik teorisinde yer alan ana dizi mantığı çerçevesinde, yukarıda da değindiğimiz üzere, rast dizisini ana dizi olarak ele almasıdır. Tura’ya göre herhangi bir makamı ana makam saymamaktadır (Tura, 2001, s. XXX) ancak direkt olarak “şu makam ana makamdır” dememiş olsa da rasta ana makam işlevini yüklemiş olduğu gerçeği tam ve yarım makamlar sınıflandırmasından ve sonra diğer makamları da bu sınıflandırmaya göre ele almasından bariz bir biçimde okunmaktadır.

Daha ileride bu kitabın, teoriyi içeren risale kısmını ve notaları içeren mecmua kısmını yeniden kaleme alan Kevserî (ki Nâyî Osman Dede’nin rahle-i tedrisinden geçmiştir) bu notaların arasına yeni eserler de eklemiştir. Ayriyeten kendi derlemesi olan bir başka mecmuada da 162 adet eserin notaya alındığını görüyoruz (Popescu-Judet, 1998, ss. 13-14)

18. yy. sonu ve 19. yy. başında ise Abdülbaki Nasır Dede’yi görüyoruz. Tura, kendisinin gelenekteki edvarcılarının yolundan değil, Kantemiroğlu’nun yolundan gittiğini söylüyor (Tura, 2006, s. 15). Ayriyeten, kendisi de yine ebced sistemine dayalı bir nota sistemi geliştirmiş olan Abdülbaki Nasır Dede’nin, pek çok eseri bu nota sistemi ile notaya çektiği Tahririye isimli bir eseri bulunmaktadır.

Abdülbaki Nasır Dede, Tedkik-ü Tahkik isimli eserinde musikiye dair yoğun biçimde bilgi verir. Gelenekten yaşanan ayrılık gün gibi ortadadır zira 34 perde ve 14 makamın açıklanması ile konuya girer (Tura, 2006, s. 32). Makam tarifleri ise Kantemiroğlu’na kıyasla bir adım daha pratiğe yakın ve deyim yerindeyse “kompakt” durumdadır. Direkt olarak başlangıç perdesinden başlayıp, makamın hangi perdelerde ne tür hareketler yaptığı ne tür geçkiler yaptığı, hangi makamdan hangi makama geçtiği gibi direkt olarak bir icracıya yönelik bir kılavuz niteliğinde bir bilgi yığını sunar. Geleneğe

göre en bariz fark da seyrin çok daha ön plana çıkmış olmasıdır. Makam anlatımını tamamladıktan sonra da daha iş ve ilim erbaplarında pek rastlamadığımız makamlar arası uyum konusuna girmektedir (Tura, 2006, s. 32).

19. yy. ortalarına geldiğimizde Haşim Bey'den bahsedebiliriz. 1853 yılında bir edvarı²² basılmış ve ikinci baskısını 1864 yılında yapmıştır (Tırışkan, 2000, s. XX). Oldukça yakın zamanda yazılmış olan Haşim Bey edvarının gelenekten farklarına dair konulara girmeden önce şunu belirtmek gerekir ki, eserin basılmış olması bile geleneğe kıyasla çok başka bir devre geldiğimizi açıklamak için yeterlidir. İçerikteki farklara gelince, eser iki bölümden oluşur ve ikinci bölüm, güftelere ayrılmıştır. Burada 512 güfte bulunmaktadır (Tırışkan, 2000, s. IX). Gerek ilim erbaplarının çalışmalarında gerek İş Erbaplarının çalışmalarında, eserlere neredeyse yer verilmediğini, Ali Ufki ve Kantemiroğlu periyodundan sonra artık eserlerin de teori kitaplarında detaylıca yer tuttuğunu anlattık. Daha önce güfte mecmuaları var olsa da edvarın bir kısmının güftelere ayrılmış olması da bu konudaki anlayış farkını etraflıca ortaya koyar.

Tırışkan'ın aktardığına göre, Haşim Bey'in eserinde gezegenlerden musiki ile tedaviye kadar geçmiş edvarlardan birçok öğeyi barındırdığını görüyoruz. Ancak geçmişe kıyasla göze çarpan fark ise eserde batı müziğinde kullanılan makamların açıklandığı kısımdır. Alafranga makamların majör ve minör olmak üzere iki türü olduğundan bahseder. Ancak, en enteresan kısımlardan biri ise çargâh perdesinden tiz çargâh 'a kadar gittiğini ve dönüp tekrar çargâh perdesinde karar verdiği biçimindeki Majör "makamının" tarifidir (Tırışkan, 2000, ss. 69-70). Haşim Bey, çargâh makamını tam perdelerin makamlarından olarak tanımlar (Tırışkan, 2000, s. 47). Benzer biçimde rast makamı tarifinde ise bunun sol tona denk düştüğünü ifade eder (Tırışkan, 2000, s. 20) ya da hisar buselik makamı tarifini yaptıktan sonra "*Alafranda'da la minör olur*" ifadesini kullanmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 30) ve bazı makamlar için ise batı müziğinde karşılığı olmadığından bahseder. Haşim Bey Edvarı'nda bunlar gibi batı müziği ile sayısız kıyaslama mevcuttur (Tırışkan, 2000).

4.3 Rauf Yekta Bey: Son Gelenekçi – İlk Modern

Musikide modernleşmenin kurumsallaşması sürecini temel olarak ikiye ayıracak olursak, birincisi, yukarıdan gelen süreçtir. Bu dönemde, resmi olarak saray ordu ve

²² Edvar olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur.

devletin diğer aygıtlarında başlayan modernleşme süreci, topluma hem yukarıdan aşağı katman katman yayılırken aynı zamanda coğrafi olarak da İstanbul merkez olmak üzere Selanik, İzmir, Kahire, Şam vs. gibi Osmanlı'nın diğer ekonomik ve idari merkezlerine doğru yayılıyordu.

Modernitenin müzik alanı ile temasını Lale devrine kadar götürmek mümkündür. Bu dönemde müzik teorisyenliğinin ciddi şekilde değiştiğini ve dönüştüğünü görürüz. Ancak bu süreç daha çok kişisel çabalar dönemidir. Ancak, belirli bir noktadan sonra teorisyenlikte artık konunun başka bir boyuta geçip, eldeki malzemenin yeni bir aklın ürünü olarak yeniden yazılmaya başlandığı bir döneme giriyoruz. Biz buradaki kırılma noktası olarak RYB'i alabiliriz. "Türk musikisi" ifadesini kullanan ilk Türk olması (Aksoy, 2008, s. 134), (Ayas, 2014, s. 214) itibarıyla önem arz eder. Kendisinden sonra kurulacak olan modern ve modern sonrası neredeyse bütün teoriler ve ekoller için de "ilham kaynağı" olacaktır.

RYB, tam da nazariyatta gelenekle modern arasındaki geçiş aşamasıdır. Hatta sadece biyografisinin değil, çalışmalarının da bir yarısı nazariyatın "modern öncesi" kısmına, diğer yarısı ise modern kısmına dahildir. Çünkü musiki çalışmalarına gelenek içerisinde meşk silsilesi içerisinde başlamış, geleneği yeterince özümseyip sindirmişti. Sonrasında ise batılılaşma sürecindeki tartışmalara ve geleneksel musikiye yönelik olarak yapılan değiştirme ve dönüştürme daha doğrusu bastırma ve yok etme çabaları sürecinde de konuya müdahil ve taraf olur. Hatta, kendisi modernleşmeci olsa da dönemin batıcı rüzgarına karşı bir duruş sergileyerek geleneğin modern zamanlarda nasıl ve ne şekilde yer alacağına dair bir formülle batılılaştırıcı aklın karşısına çıkar.

Gelenekle irtibatına kısaca bakacak olursak ilk musiki hocası Zekai Dede idi. Zekai Dede ile başta dini olmak üzere çeşitli formlarda eserler çalıştı. Nazariyat alanında ise Ataullah Efendi ile çalıştı. Ataullah Efendi, Arap ve İran nazariyatlarını bilen biri olmanın yanı sıra Fransızca ve İtalyancayı da iyi bilen, dönemi için gerçek manada entelektüel bir kişi idi (Erguner, 2003, ss. 24-26). Sonraki süreçte de ney icrası üzerine yoğun emek sarf eden RYB aynı zamanda kütüphanelerde birtakım nazariyat eserlerini incelemek ve bazılarını istinsah etmek şeklinde çalışmalar da yaptı.

Osmanlı dönemi müziğindeki modernleşme daha evvel başlamış olsa da II. Mahmut devrinde saray ve ordu etrafında başlamış ve askeri ve idari alanda devam ettirilen batılılaşma sürecine paralel olarak müzik alanında da batılılaşma anlamında çok büyük

değişim ve dönüşümler olduğunu görüyoruz. Müzik alanındaki somut adım olarak Mızıka-i Hümayun'un kurulması belirgin bir örnektir kuşkusuz. Ancak, musiki bağlamında ve somut anlamda bu dönemki gelişmeleri “modernleşmişlik” olarak kabul edemeyiz. Bu dönem, gelenekten gelen ile modern olanın buluşması olarak kabul edebiliriz. Şöyle ki, Donizetti Paşa'nın, Dede Efendi, Zekâi Dede, Dellalzade İsmail Dede Efendi, Tamburi Osman gibi önemli musikişinaslar ile birlikte sarayda bulunduğu bir dönemden söz ediyoruz. Hatta, dönemin padişahları başta olmak üzere saray çevresinde alafranga zevklerin ön plana çıktığı bir dönemden söz ediyoruz. Ancak, bu dönemde henüz iki kültürün birbirleri arasında biçimsel bir alışverişe girmesinden özellikle de teori alanında bir alışverişten söz etmek zor.

Burada bir konuyu açıklığa kavuşturma gereği vardır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Lale devri ve hatta öncesinde modernleşme anlamında bizzat teori yazıcılığı da dahil olmak üzere ciddi bir değişim ve dönüşüm yaşanmasına rağmen RYB'i son gelenekçi ilk modern olarak tanımladık. Sebeplerine gelince, ilk olarak RYB, Türk Musikisi ifadesini kullanan ilk Türk'tü (Aksoy, 2008, s. 134), (Ayas, 2014, s. 214). Kendisinden önceki modernlik etkisi altındaki eserlere bakacak olursak bir şekilde musiki ifadesi için herhangi bir tamlamaya gerek duymamaktadırlar. Her ne kadar batılılar Türk musikisi biçiminde bir ifade kullanıyor olsalar da bunu bir Türk'ün kullanıyor olması bu anlamda anlayışın büyük ölçüde dönüştüğünü gösterir. Burada unutulmaması gereken bir diğer konu ise Fransızca bir ansiklopedideki “Türk Müziği” başlığı altına yazılan bir makalede geçiyor olması da önemlidir, bir şekilde bu ismi kullanması bir zarurettir. Ancak bu tespitin devamı olarak şu soru da bizi tekrar başa döndürür: neden bir nazariyatçı Fransızca bir müzik makalesi yazma gereği duyar?

RYB'i ilk modern olarak tanımlamamızın sebeplerine gelince, öncekilerde geleneği modern ile harmanlayan ve genelde kişisel çabalarla sınırlı bir süreç varken RYB'de modernin geleneği yeniden yazması durumu söz konusudur. RYB'deki modernleşme biçiminin kendisinden öncekilerden farkını anlayabilmek için nota yazısı üzerinden kıyaslayabiliriz. Örneğin KİMAVH'nın müellifi gibi teorisyenler nota yazıları kullandılar ancak bunlar o dönem yürürlükte olan yazı sisteminden türemiş ya da Hamparsum notası gibi Ermeni alfabesinden, yani Osmanlı için yerel olan bir yazı sisteminden türemiş nota sistemleri kullanılırken RYB teoriiyi anlatmak için direkt olarak batı notasını modifiye ediyordu. Yani artık batılı öğelerle temas etmiş doğulu bir teorisyen değil, doğudaki müziği batı kaidelerine göre yeniden ele alıp baştan yazan

bir yerli bir teorisyen olma durumu mevcuttur. Elbette, batı notasını ilk kullanan RYB değildi, zira bu işin tarihçesini 17 yüzyıla, Ali Ufki'ye kadar götürmek mümkündür ancak bir teorisyen olarak nazariyeyi yeniden yazma noktasında notanın ilk efektif ve sistematik kullanımını RYB'de görüyoruz. Hatta, “harf inkılabı önce notadan başladı sonra yazıya geçti” tespitinde bulunabiliriz. Örneğin, Darü'l Elhan Külliyyatı olarak bilinen eserler batı notası ile ancak gerek sözlerin gerek diğer açıklamaların Arap alfabesini temel alan Eski Türkçe ile yazıldığını görebiliriz.



Şekil 4.1 : Darü'l Elhan Külliyyatı'ndan Bir Örnek.²³

Süleyman Erguner, RYB'i ele aldığı kitabında RYB'in Ziya Gökalp'e karşı ortaya koyduğu tezleri üç başlık etrafında toplar. Bunlardan ilki, musikinin köken itibariyle Antik Yunan'dan alındığı bu nedenle de yabancı bir unsur olduğu fikrine karşıdır. Çünkü eski Yunan'daki bilginini kökeni ise yine eski Mısır gibi başka medeniyetlerdir (Erguner, 2003, s. 11). İkincisi, halk müziğinin Farabi zamanından beri gerek Anadolu'da gerekse Türklerin bulunduğu başka coğrafyalarda icra edilen bir tür olduğu yönündedir (Erguner, 2003, s. 11). Üçüncü olarak da Türk musikisinde çeyrek ses olduğu yönündeki görüşe karşı çıkmaktadır (Erguner, 2003, s. 11). Esasen herhangi bir müzik bilgisine dayanmadığı halde dönemi şekillendirme gücü açısından devrin müzik insanlarında ciddi bir haksızlığa uğramışlık duygusu yaratan bu tezin teknik olarak çürütülmesi, başka bir deyişle, Gökalp'in bu teorisine karşı girilen polemik ve o polemiklerde ortaya çıkabilecek olan potansiyel cevaplar, modern Türk musiki teorinin dinamosu olduğu gibi, negatif bir yan olarak, sürekli olarak aktif savunmacı ve izahatçı üslubu da yürürlükteki teori anlatma biçiminin standardı haline getirmişti.

RYB, 24'lü ses sisteminin kurucusuydu. Bu sisteme göre bir oktav 24 eşit olmayan aralıktan müteşekkildi. Ana dizi olarak rastı belirlemesi, daha doğrusu bir diziye resmen ana dizi sıfatını yüklemesi, ileride Türk musikisinde ana dizi problemin ortaya çıkması demekti aslında.

²³ (1922, s. Sene: 1, Numara: 1) Eserin başlığında eski alfabe ile “Şedaraban makamında ve Zencir İka'ında” olduğunu belirtiyor.

İdeolojik olarak tarih ya da sosyoloji alanlarına gerekmedikçe girmeyen RYB'in musiki teorisini inşa ederken geçmişe sıkça referanslar vermesi bilimsel olarak sağlıklı bir tutum olmanın yanı sıra, kendinden sonrakilere dair temel bir ayrımın da göstergesidir. Çünkü, RYB, musikiyi kendi kendini kendi imkânlarıyla ispat edebilecek tarihsellikten soyutlanmış bir yapı olmaktan ziyade gelenekten beri bilinen uygulamaların zaman içindeki evrimini ve toplumun tamamı için olmasa da en azından belirli bir çevre tarafından kabul edilmiş kurallarını modern bir forma sokmaya çalıştığını açıkça görebiliyoruz.

RYB, sadece nazariyatın sadece akustik kısmına dair değil, tarihsel süreçlerine dair de oldukça güçlü teorilerle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, perde isimlerinde Farsçadaki rakamlar olan Ye(k)gah, dügâh, segâh vs. gibi ordinal bir ilişki olan ama uygulamada ardışık olmayan perdelerin nasıl bu hale geldiğine dair doyurucu bir açıklama buluyoruz.

RYB'in teori tarihi açısından bir diğer fonksiyonu da kitap koleksiyonudur. Kısaca bahsedecek olursak, Tekke ve Zaviyeler Kanunu ile mevlevihanelerin kapısına kilit vurulmasının ardından, başta Yenikapı Mevlevihanesi olmak üzere pek çok tekkede bulunan kitapları bir araya getirmiştir. Ayrıca, başka musikişinaslardan ve konu ile ilgili olabilecek olan kişisel irtibatlarından yapabildiği kadar çok kitap, risale, el yazması, nota ve başka dokümanı bir araya getirmiştir. Ayrıca batıda basılan pek çok kitabın yanı sıra RYB'in kendi yazdıkları ve çevirdikleri de yine bu kütüphanenin bileşenlerindendir (Erguner, 2003, s. 57).

Bu konuda Nilgün Doğrusöz'ün editörlüğünde hazırlanmış olan “Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları” isimli bir kitap çalışmasından (Doğrusöz, 2018) söz edebiliriz. Çalışma esasen İTÜ'de kurulan OTMAG'ın²⁴ RYB'in varislerinden torununun oğlu Cem Yektay'ın elinde bulunan arşiv üzerinde yaptığı çalışmalar sırasında edinilen tecrübelerle dayanır. Söz konusu arşivdeki kayıtlardan birtakım örnekler de içeren çalışma aynı zamanda bir de katalog içerir (Doğrusöz, 2018, s. III). Bir kısmı müzikologların kullanımına açılmış bulunan, ancak çoğunluğu için ne olduğunu dahi tam olarak bilmediğimiz devasa bir arşivin bir şekilde literatüre dahil edilmeye başlanması bu alanda ileride pek çok çalışma yapılacağının da işaretidir.

²⁴ Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu

RYB Nazariyatı

RYB’in ileri sürdüğü ses sisteminden de kabaca bahsetmek gereklidir. Teknik detaylara girmeden önce belirtilmesi gereken konu şu ki, bu teori kendisinden sonraki bütün modern teori tarihini etkileyecektir, hatta etkilemekten de öte, belirleyecektir. Zira, sonradan musiki tedrisatında standart haline gelecek, hatta standardında ötesine geçerek neredeyse geleneğin kendisi gibi telakki olunacak olan Saadeddin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek’in ortaya atmış olduğu nazari ilkeler de yine RYB’in 24’lü sistemi üzerine inşa edilecektir.

RYB, esasen iki oktavlık bir ses sahasını temel alan Türk musiki sistemine göre bir oktavın eşit olmayan 24 aralıktan (yani 25 perdeden) oluştuğunu ileri sürer. Ayrıca bu sistemin esasen Yunanlılardan gelen bir sistem olduğunu da belirtir (Rauf Yekta, 1986, s. 1986). Bu referans önemlidir, çünkü alt metinde zaten batılıların okuması için Fransızca olarak yazılmış bu metinde “aslında sizin müziğinizin aslı da bu” şeklinde bir gönderme de içerir. Rast dizisini ana dizi olarak, haliyle rast perdesini de ana perde olarak kabul eder ve bunu da Guido sistemindeki Re perdesi ile eşdeğer görür (Rauf Yekta, 1986, s. 1986).

Sonradan Arel, Ezgi ve Uzdilek tarafından aynen alınıp kendi teorilerini oluşturmak için geliştirilecek olan ses sistemi, esasen modern teorilerin atası olmakla beraber, RYB tarafından ilk ortaya konulduğu dönemde çok büyük bir yaygınlık kazandığını söylemek güçtür.

			
yarım diyez	diyez	noktalı diyez	iki noktalı diyez
			
yarım bemol nu: 1	bemol nu: 2	çengelli bemol nu: 3	çizgili bemol nu: 4

Şekil 4.2 : Rauf Yekta Bey Nazariyatında Değiştirici İşaretler. ²⁵

²⁵ (Erguner, 2003, s. 136)

4.4 AEU ve Milli Türk Musikisi

Afşar Timuçin'in varoluşçuluğa benzer bir eleştiri ve anlamlandırma yöntemi olarak gördüğü yapısalcılık (Timuçin, 2004, s. 385), Piaget'ye göre ise bir öğreti ya da felsefe değil, sadece bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Piaget'den akt. Kotlu, 2007, s. 42).

Yapısalcılık kavramı adından da anlaşılacağı üzere, yapı ile ilgilidir. Kabaca söylersek, bu anlayışa göre yapı kendi içinde bağımsız her bir bütün için kullanabileceğimiz bir ifadedir. Her bir yapı, kendisinden daha küçük yapılardan oluşur ve aynı şekilde kendinden daha büyük yapıların birer parçasıdır. Piaget'a göre yapısalcılığın farklı bilimlerde farklı uygulamaları mevcuttur, fakat bu uygulamalar ortak olarak iki unsuru içermektedir. Birincisi, yapıların kendi kendilerine yeterli olduğu ve yapı dışından birtakım öğelere gönderme yapma ihtiyacı olmadan kendi başına anlaşılabilirdiği, ikinci olarak da yapıların bir takım ortak özellikler içerdiğidir. Ayrıca, Piaget yapı kavramının *bütünlük, dönüşüm ve özde-düzenleme* şeklinde üç ana düşünceden oluştuğunu belirtmektedir (Piaget, 2007, ss. 12-13).

Bütünlük kavramı, yapıların bu yapıyı var eden bir araya getirilmiş kümelerden farklı olduğu düşüncesidir. Bir başka ifadeyle, yapılar kendini var eden öğelerin alelde bir toplamı değil, bu öğelerin belirli bir yasaya göre bir araya geldiği bir dizgedir (Piaget, 2007, ss. 15-16). Dönüşüm kavramı ise yapılaşma sürecinde bütünü var eden parçaların ilk durumundan farklılaşmasıdır. Ancak, bu dönüşüm zaman boyutunda bir durumu ifade etmez. Piaget bu durumu şu şekilde örnekler: *"1+1 2 eder 3, 2'yi takip eden sayıdır denilir ama bu zaman bağlamında kullanılan ifadeler zamana bağlı süreçleri ifade etmez"* (Piaget, 2007, s. 18) ayrıca ilerleyen satırlarda geçen *"tarihi ve genetiği açıklamalarında kullanmayan yapısalcı kuramların ümidi, yapının zamana bağlı olamayan matematiksel veya mantıksal bir temel edinilebileceğidir"* (Piaget, 2007, s. 18) ifadesi ise yapısalcılıkta tarihsel süreçlerin dışlanması konusuna değinmektedir. Son olarak, özde-düzenleme kavramı, yapının özündeki değişimlerin yapı dizgesinin dışına çıkamayacağı olarak tanımlanabilir, bir başka deyişle, yapı kendi içinde kapalıdır. Ek olarak, yapı bir başka yapının alt yapısı olarak daha büyük bir yapının parçası olabilir. (Piaget, 2007, s. 18)

Yapısalcılık denilen yöntem, akım, üslup, şablon ya da adına her ne dersek; matbaa, para ya da elektrik motoru gibi zeki bir insanın aklına bir anda düşüveren bir icat gibi

değildir. Belirli bir zaman dilimi içerisinde bilim ve sanat çevrelerinde giderek artan trendlerin tanımlanmaya, bir isim konulmasına ihtiyaç duyulacak kadar belirginleşmesi ile ortaya çıkan bir düşünsel eğilim, bir analiz etme, anlama yöntemi, bir kategoridir. Yapısalcılık, adı daha sonra konulan bir akım olsa da geçmişi 19. yy. sonlarına kadar uzanır. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi'nde yapısalcılığı 19. yy. sonları ile 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan biçimci psikoloji anlayışı ile ortaya çıktığını, daha sonra Fransız dilbilimcisi Saussure tarafından yapılan çalışmaları ile dilbilim alanında zuhur ettiğini ve sonrasında diğer toplum bilimlerine yayıldığını belirtmektedir (Hançerlioğlu, 1972, s. 229). Strauss'a göre de yapısalcılığın temelini oluşturan yapı kavramı tarihselliğin karşısında yer alır ve yapı zamansallık taşımaz (Hançerlioğlu, 2010, s. 452). Bir başka deyişle, araştırma yaparken nesnelerin tarihsel süreçlerinden ziyade somut durumunu baz alarak inceleneni anlamaya ve kavramaya çalışır.

Toparlarsak, yapısalcılığın tek bir tanımı olmasa da en belirgin özellikleri olarak, kavramları yapılar bağlamında inceleyerek tarihselliğinden kopartılmış alt yapıların toplamı olup üst yapıların da parçaları olan yapılar hiyerarşisindeki bir aşama olarak görmesi denilebilir.

AEU Teorisinde Yapısalcı Göstergeler

Burada yapısalcılık ne bir ideolojik akım olarak ne de mikro düzeyde müziksel parçacıkların üretiminde kullanılan bir üslup olarak görülmelidir. Sadece bir anlama ve anlamlandırma biçimi ve gerekli olan analiz sürecinde kullanılan bir desen, bir üslup olarak karsımıza çıkar. Bu bağlamda, işbu makalede yapısalcılığın AEU teorisinin neresinde durduğu konusunda en baştan Arel'in musiki nazariyatını anlama ve anlatma biçimlerinde baskın olan üslup olarak var olduğu tahlilini yapabiliriz. Bu fikrin kafamızda şekillenmesine neden olan pek çok bulguyu değerlendireceğiz. Gerek dilbilimde gerek edebiyatta kullanıldığı gibi daha küçük çaplı bir metnin analizinden ziyade, daha genel olarak Arel'in musiki kavramını ve daha da genel olarak kendini çevreleyen sosyokültürel evreni kavrama biçiminde var olduğunu düşündüğümüz bir şablonu ortaya koymaya çalışacağız. Bu da bize Arel, Ezgi ve Uzdilek'in teorisini şekillendirirken nasıl bir anlayışla yaklaştığına dair fikir verecektir. Söz konusu teorinin geleneksel musikimizi nasıl ve ne şekilde anladığı ve anlamlandırdığı konusunda bir kılavuz işlevi görecektir.

İlk tespit olarak yapısalcılığın anti-tarihselci söylemini konumuz bağlamında ele alacak olursak, AEU teorisi, müzik teorisini tarihsel bağlamından kopartılmış, salt bir değerler ve semboller bütünü olarak ele alır.

Bildiğimiz gibi ülkemizdeki geleneksel müzik kültürü, her ne kadar bilinmezlik atfedilen bir kavram olarak anlatılsa da öyle değildir. Tam aksine, bu alana dair günümüze ulaşmış hatırı sayılır bir literatür mevcuttur. Bu kaynaklar esasen edvarlar, risaleler, çeşitli kitaplardaki bölümler, nota ve güfte mecmualarıdır. Bu eserler farklı dönemlerde farklı noktalar üzerine yoğunlaşmış ve yığılarak ilerlemiş; yani her çalışma (her zaman olmasa da) kendinden sonraki çalışmalara zemin teşkil etmiştir. Bu bağlamda müzik geleneğinin, teorisinin, zevklerin kısacası her şeyin zaman bağlamında birbirini takip eden bir akış içerisinde, içinde bulunduğu dönemin koşullarına göre şekillenerek günümüze kadar gelen kaynakların varlığı gibi bir durum söz konusudur. Erişilemezlik ve ulaşılamazlık iki boyutta olabilir; birincisi dil olarak geçmiş kaynakların Arapça ve Farsça gibi dillerde ya da bugün Osmanlıca tabir ettiğimiz belirli bir dönemin Türkçesi ile yazılmış olması, ikinci olarak da kaynakların çeşitli kişisel ya da kurumsal kütüphanelerde saklı kalması ile alakalı olabilir. Ancak günümüzde bu sıkıntıların tamamen olmasa da büyük ölçüde aşılmış olduğunu söyleyebiliriz, zira literatürün köşe taşları günümüz Türkçesine çevrilmiş, kütüphanelerdeki birçok eski zaman eserine temas edilmiş ve bunların yine günümüz insanı tarafından ekstra bir efor sarf etmeksizin anlaşılabilir versiyonları birçok tez, kitap ve makale tarafından literatüre katılmıştır.

Yüzeysel olarak bahsetmek gerekirse, sadece “İslam’ın Altın Çağı” diyebileceğimiz dönem içerisindeki musiki literatüründe El Kindi, İbn-i Sina, Farabi gibi bilginler daha çok sesin ortaya çıkışı, perdelerin tanımlanması, oransal anlamda yerlerinin tespiti gibi konular üzerinde dururlar. Onlardan yaklaşık iki asır sonra yaşamış olan Safiyüddin Urmevî, yine perdelerin oluşturulmasına dair etraflı kantitatif bilgiler verdikten sonra dizi parçalarının oluşturulması, isimlendirilmesi, bir araya getirilerek dizilerin elde edilmesi gibi daha pratik konulara değinir. Onu takip eden çalışmalara baktığımızda zamanla anlayışın değiştiğini, perdelerin yerleri, adları, nereye konumlandırılacakları gibi konulardaki tanımların azalarak onların yerine, makamların ortaya çıkışı, seyri gibi icracının ilgi alanına yaklaşan daha da pratik konulara eğilmeye başladığını görüyoruz. Her gelenin, -imkânları dahilinde- kendinden önceki bilgilere dayanarak kendi birikimini yazmak gibi bilimsel açıdan da sağlıklı kabul edilebilecek bir yöntem

izlediği de açıkça görülüyor. Ancak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in çalışmalarında asırların birikimi ile ortaya çıkmış yazılı bilgiyi kullanmak yerine musikideki sadece içinde bulundukları zaman için mevcut olan durumu dikkate alarak bir açıklama ve teori geliştirilmeye çalışılmıştır. Üstelik, konu sadece bir takım matematik ve fizik hesaplarla ve var olan müzik teorileri ile ispat edilmeye çalışılmıştır.

Aralıklar konusu, anti-tarihselci yaklaşımı açığa çıkarması bakımından önemli bir noktadır. Gerek Arel gerek Ezgi gerekse Uzdilek eserlerinde aralıklara dair bilgiler verirler. Örneğin Arel, sonradan Akdoğu tarafından kitaplaştırılacak olan nazariyat ders notlarında, Ezgi ise “Nazari ve Ameli Türk musikisi” isimli eserinde aralıkları direkt olarak kesirler üzerinden tanımlamaya girişir (Akdoğu, 1991, ss. 4-6), (Ezgi, 1932, ss. 8-11). Aynı şekilde teorinin matematiğinden sorumlu kişisi olan Uzdilek'in “İlim ve Musiki” isimli kitabında ise hesapların miktarı ve niteliği daha da derin ve kalifiye bir hal alır. Kitap, neredeyse tamamı çok sayıda matematiksel bilgi içerir ve dizilerin nasıl ortaya çıktığına dair sayfalar süren hesaplar yapmıştır (Uzdilek, 1977, ss. 16-45) Buraya kadar her şey normal diyebiliriz. Ancak, başka bir perspektiften bakacak olursak, bu hesapların neredeyse tamamı Uzdilek'ten asırlar önce zaten yapılmıştı. Hatta bu tür hesapların halihazırda var olduğunu ve bu anlamda AEU'nin ortaya neredeyse yeni bir şey koymamış olması konusundan Tura da “Türk Musikisinin Meseleleri” isimli eserinde etraflıca bahsetmektedir (Tura, 1988, ss. 119-157).

Mikro düzeyde ise, (bunu ileride açacağız) müziğin yine parçalar halinde ele alınan bir unsur olarak görüldüğünü, bu bağlamda müziği daha küçük yapılardan müteşekkil bir üst yapı olarak kabul edip incelemeye aldığını söylemek mümkündür. Buna somut örnek olarak dizilerin beşli ve dörtlüler halinde küçük parçalar halinde ayrıştırılması, aralıkların ise koma aralığına kadar parçalayıp bunlarla ifade etmeye çalışır. Buraya kadar sıkıntı görünmüyor ancak yine bu dizilere dair geçmiş referanslara rastlayamayışımız bize dizilerin doğal olarak kendi kendini var ettiği gibi bir anlayışın bir başka işaretidir.

Detaylara girecek olursak, Pythagoras, M.Ö. 6. yüzyılda (Benson, 2008, s. 149) yani Uzdilek'ten 26 asır önce bu hesapları yapmış ve ortaya koymuştu. El Kindi'nin musiki risalelerinde (Turabi, 2013, s. 92) 12 asır önce yine bu hesaplara rastlıyoruz. Aynı şekilde İbn-i Sina, Musiki Risalelerinde (Turabi, 2013, ss. 17-47) çok daha yalın ve sade bir matematikle birçok şeyi 9 asır evvel hesaplamıştı. Hatta İbn-i Sina'nın tutumu

modern bir bilimsel yaklaşıma çok daha yakındır; zira, İbn-i Sina, bu hesapları açıklarken, kaynak olarak antik Yunan filozoflarına açıkça referans verdikten sonra, kendi düşüncelerini belirtmiştir. Bunlar dışında Safiyüddin ve onu takip eden sayısız teorisyenin benzeri hesapları yapıldığı kaynakların sadece adlarını yazıp birkaç cümle ile bahsetmek dahi bu yazının sınırlarını aşacaktır. Ancak AEU teorisinin konuya dair incelemelerinde bahsi geçen hesapların geçmişine dair istisnai birkaç durum dışında bilgi verilmemiştir. Onun yerine salt matematik ve biraz da batı müziği teorisi ile ortaya konulan teorinin ispatına çalışılması şeklinde bir durum söz konusudur. Yoğunlaştıkları konu ise bir takım kantitatif bilgiler ile doğru olduğuna peşinen hükmedilmiş bir fikrin ispatlanması çabasıdır. Özetlersek, Türk musikisi teorisini kendi kendini doğal yollardan ispat etmeye muktedir zamandan bağımsız bir yapı gibi muamele ettiklerini söylemek yerinde olacaktır.

Suphi Ezgi'deki makam tariflerini inceleyecek olursak makamın tarifi sadece tanımdan ibaret, herhangi bir kaynağa referans vermeksizin ve yine nereden geldiği açıklanmaksızın geçmişsiz olarak varken, makama dair örnek eser tarihten özenle seçilmiştir. Hatta Ezgi, bu eserde sadece eseri vermez bestecisine dair kısa bir biyografi dahi ekler. Somut örnek verecek olursak Ezgi, rast makamını anlatırken hiçbir ön bilgi tarihsel kaynak vs. vermeden doğrudan tarife girer; çeşnileri, perde yerlerini vs. etraflıca tarif eder ve ek bilgi olarak bütün perdelere göçürülmüş hallerine kadar verir. Ancak tarihsel kökenine dair hiçbir bilgi vermez ve rast tarifi sanki bir matematik ya da fizik kanunuymuşçasına kesin net ifadelerle açıklanır. Buna karşın rast makamına dair örnek bir eser olarak Şakir Ağa'dan bir eserini koyar ve sonrasında da Şakir Ağa'nın kim olduğuna dair tam bir paragraf bir açıklamada bulunur (Ezgi, 1932, ss. 54-57). Özetle, Ezgi'nin kitabında rast makamının tarifine ayrılan bölümde rast makamının tarihi değil, rast bir eser yazmış bir bestekarın kişisel tarihi çok daha önemli bir yer tutar. Şu bir gerçek ki, okuyucu için açıklanan makamın ne zamandan beri var olduğu, hangi dönemlerde nasıl kullanıldığı gibi bilgiler; örnek eserin bestecisinin nerede doğup hangi padişahın yanında ne görevde çalıştığı gibi bilgilerden çok daha önemli ve değerlidir. Kaldı ki, Ezgi'nin bunu bilmediği de düşünmüyoruz; özetle, makamların tarihsel altyapısının bilinçli olarak görmezden gelindiği bir durum söz konusudur.

Direkt olarak tarihselciliğin ihmali ifadesini kullanmasa da Öztürk, AEU teorisi için “dondurulmuş” ifadesini kullanır (Öztürk, 2018c, s. 1780) ki, bu da yine zamansız hale

getirilmiş olması, bir başka tabirle aynı tespitin farklı bir biçimde ifadesi olarak görülebilir. Tarihin ihmali konusunda bir tespit de Wright’tan gelir. Turabi’nin çevirisi ile yayınlanan ve Arel çargâhının pratikte var olan çargâh ile ilişkisinin incelendiği makalede Wright, Arel’in çargâh makamına dair incelemesindeki tutuma dair şu tespitte bulunuyor;

Fakat Arel veya Ezgi ne bu makamın târihî gelişimini incelemişler ne de târihî verilerden hareketle eski halini anlamak için herhangi bir teşebbüste bulunmuşlardır. Eğer onlar, daha doğru olduğu düşünülen önceki formu restore etmeye niyetlenselerdi, işte o zaman B q’ün B p’ün yerine kullanıldığını bulmaları beklenirdi. Bu delil gerçekten bu makamın XVII. ve XIX. yüzyıl arasında değerini yitirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda şimdiye kadar olan teorik çalışmalar da onun repertuardaki pozisyonunu “güvenilemez” hâle getirmiştir. (Wright, 2014, s. 84)

Bütün bunlara bakarak Arel, Ezgi ve Uzdilek’in yüzlerce yıllık literatürden haberdar olmadığı sonucu çıkarılamaz elbette. Kaldı ki, teorisyenlerinin tarih konusuna kayıtsız olmadıklarını, aksine çok ilgili ve bilgili olduklarını; bilhassa da Saadeddin Arel’in şahsi olarak tarih ile çok daha ciddiyetle ilgilendiğini biliyoruz. Ancak buradaki tarih algısının müzik alanına ampirik ya da pragmatik bir katkısından söz edemeyiz. Arel’in tarihe dair ilgisi, bilgisi, merakı ve bu alanda yazdığı makalelerin içeriği, musiki kavramını incelerken takınmış oldukları yapısalcı anlayışa zeval vermez. Çünkü Arel’in tarihselcilik anlayışı mikro düzeyde teorinin kendisine doğrudan katkı sağlayacak biçimde değil, makro düzeyde batılılaşmacı ve modernleşmeci eğilimlerin bir sonucu ve birçoğu musiki üzerinden, söz konusu ultra-nasyonalist literatüre eser kazandırmaktan başka pratik bir sonucu olmayan bir anlayıştır.

Şu tespitte de bulunabiliriz, Arel’de tarihselciliğin reddiyesi esasen tarihin bizzat kendisinden yararlanılarak yapılır. Tarihe atfedilen erişilemezlik ve anlaşılmazlık ile müzik teorisi alanına etki etmesinin önüne geçilir. Örneğin, sadece birkaç yüzyıl geriye bakarak birçok tartışmalı konu sonlandırılabilirken, bundan altı bin sene evvel yaşamış ve bugün dahi hakkında çok az şey bilinen Sümer medeniyetinin Türklüğü gibi akli zorlayan konularda tarihe referans verildiğini, bazı kavramların direkt olarak Sümer’e atfedilebildiğini görüyoruz. Ancak öteki taraftan, geçen yüzyıl ile Sümerler arasındaki binlerce sene ne olup bittiğine dair çok daha kullanışlı ve doğrudan ilişkili olan bilginin hak ettiği itibarı görmediğini görüyoruz çünkü bu dönem kayıp olarak niteleniyor. Musiki Mecmuasında yayınlanan “Türk musikisinin Tarihine Dair” isimli başyazısında Arel şu ifade ile giriş yapmaktadır “*Türk*

musikisinin muazzam bir tarihi var, fakat tarihi yok!”, ardından da şu ifadeler yer alır: *“Sümer Türkleriyle Osmanlı Türkleri arasında geçen uzun fasılaya gelince, bu konuyu karanlığın içine hiç olmazsa bir kandil ışığı sokabilecek durumda değiliz”* (Arel, 1948a, s. 4) Yazıda Türk musikisinin altmış asırlık bir tarihi olduğundan bahseder oysa ki nazariyat incelemesi için altmış değil, altı asırlık kısım bile yeterliydi.

Yalçın Tura ise Türk musikisinin Meseleleri isimli eserinde, Arel’in teorisindeki anti-tarihselciliğin sebebi olarak iddialarına tarihten bir kanıt bulamamasını gösterir. Tura, Arel’in 24’lü sistemine Şeyh Mahbub Risalesi’ndeki “bir düzen dahi vardır 24 perdedir” ifadesi gibi bir ifadeden başka bir dayanak bulamasını sert bir üslupta eleştirir (Tura, 1988, ss. 145-146). Bu tespit önemlidir zira her ne kadar kendi teorilerini oluştururken tarihe referans vermekten kaçınırsalar da kimi polemiklerde tarihe referans istemelerinden söz ediyoruz. Somutlaştıracak olursak, Salih Murad Uzdilek Türk Musikisi Dergisi’nin Nisan 1948 tarihli 6. sayısında direkt isim vererek Ekrem Karadeniz’in eleştirel yazılarına topluca cevap vermektedir. Uzdilek’in cevabındaki şu bölüm dikkate değerdir;

Kırk (40) aralıklı dizi sizin veya hocanızın icadı mı, yoksa Türk musikisinde eskiden beri bu 41’lik dizi kullanılıyor mu? Eğer böyle ise hangi eserlerde bu diziyi bulabilirsiniz? Bu diziyi veren en eski eser kimindir? Tarihi kaçıtır? (Sarı, 2007, web)

Esasen sorulması doğru ve bilimsel açıdan gayet sağlıklı olan bu sorunun aynısını çargâh makamı için, hatta daha da az bir değişiklik ile direkt metinde geçen 41 sayısını 24 yaparak kendi kendilerine de sorabilirlerdi.

Toparlarsak, mesele musikin bir tarihinin ya da tarihsel kaynaklarının olmaması değil. Söz konusu tarihin soyutlaştırılarak erişilemez bir nitelik kazandırılması ile, kasıtlı olarak değinilmemesi gibi bir anlayış söz konusudur. Genel olarak söylemin alt metnine baktığımız zaman iki konu net bir biçimde göze çarpmaktadır. Birincisi, bu tarihsellik ile mikro düzeyde teori alanına direkt katkısı olacak bir bilginin peşinde olunmadığı görülmektedir. Şöyle ki, bilhassa Selçuklu ve Osmanlı döneminde yazılmış olan birçok kitap, risale ve edvar vardır. İşin müziksel kısmı ile daha ilgili olan Arel ve Ezgi’nin bunlardan haberdar olmaması söz konusu bile değil. Hatta Arel, hiçbirinden haberdar değilse dahi, en azından Kantemiroğlu’na atfedilen kitaptan haberdar olmalı idi. Zira, Kantemiroğlu’na atfedilen meşhur kitabının orijinal nüshalarından birinin Arel’in kütüphanesinde (Gökçen, 2007, s. 9). Arel’in kişisel alanına girip çıkma ehliyeti olan gözde bir öğrencisi ve aynı zamanda fikirlerinin

yılmaz bir savunucusu olan Yılmaz Öztuna'dan (1990, s. 71), Kantemiroğlu'na atfedilen el yazmasının bir nüshasının Arel'in kütüphanesinde olduğunu teyit edebiliyoruz. Ek olarak, aynı paragrafta geçen “*Türk musiki üzerine yazılış Arapça, Farsça, Türkçe yazmaların el yazısı istinsah edilmiş kopyaları mevcuttur*” ifadesi de sadece Kantemiroğlu'na atfedilen kitap değil, Arel'in kütüphanesine çok daha fazla eserin olduğunu teyit etmektedir ve geçmiş kaynaklardan haberdar olmama ihtimali olmadığını, daha çok bunların ihmal edildiği gibi bir tutumu bize göstermektedir.

4.4.1 Diğer yapısalıcı öğeler

AEU teorisindeki diğer yapısalıcı öğelere bakacak olursak da bir yumak halinde birbiri içine geçmiş olarak bulmak mümkündür. Bu teoride yapı ve bütün ilişkisi önemli bir yer tutar. Somut örneklerle geçmeden önce, yapı ve bütün ilişkisini bir metaforla açıklamak yerinde olacaktır. Girişte de bahsettiğimiz üzere, her yapı kendinden daha küçük yapılardan oluşur ve kendinden daha büyük bir yapının da parçasıdır. Yani, her yapı ne baş ne de sondur ve hiyerarşik olarak sonsuz büyük ve sonsuz küçük arasında herhangi bir nokta olarak kabul edilebilir. Buna askeri hiyerarşiden bir örnek verirsek (her ne kadar bütün parça ilişkisi olmasa da sadece sıralama açısından düşünün) bir subay kendinden ast herkesin komutanıdır ve kendinden üst herkes de onun komutanıdır. Yani, siz bir rütbeyi mercek altına alırsanız teğmen ve yüzbaşı için ast ve üst kavramları belirli rütbelere için ortak iken (örneğin onbaşı hepsinin astı, general hepsinin üstü iken) belirli rütbelere için (örneğin üsteğmen) kimin alt kimin üst olduğu görecelidir. Yapılar arasındaki hiyerarşiyi de buna benzer yukarıdan aşağı bir skala gibi düşünersek, Arel'in Türk musikisini bir yapı olarak skalanın neresine konumlandığını anlayabilmek için konuya biraz daha uzaktan bakabilmek gereklidir. Bu noktada yapısalcılıktaki bütün parça ilişkisinin işin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

AEU teorisindeki yapısalıcı eğilimlerin bir diğer tezahürü olarak, inceledikleri konuyu bir yapı olarak daha büyük bir yapının alt yapısı biçiminde görme eğilimlerinden söz edilebilir. Burada kastettiğimiz şey tam olarak şudur; Arel'e göre Türk musiki, esasen batı müziğini, hatta onu da kapsayan bir bütünü, yeni “yüksek medeniyet” musikisinin bir parçası olabilecek –ya da olması umut edilen- bir alt yapısıdır. Arel'in “Niçin Türk Musikisine Taraftarım” isimli makalesinde lafı hiç dolaştırmadan, direkt olarak söylediği “*Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini severim*” (Arel, 1949,

s. 3) ifadesi bu tespiti açıkça doğrulamaktadır. Bu noktada “o dönem zaten resmi görüş olan herhangi bir batılılaşma pratiği ile arasında ne fark var” sorusu sorulabilir, doğru bir sorudur da. Lakin, AEU teorisini yapmak istediği şey bir Donizetti Paşa tecrübesinden çok farklıdır. AEU teorisi, Türk musikisini batı müziği ile ikame etmeye çalışmaz; ya da Gökalp ve fikirdaşlarının savunduğu gibi biraz oradan biraz buradan alınmış melez bir türle de ikame etmeye çalışmaz. Onun yerine Türk musikisinin o anki mevcut durumunun, herhangi bir dışsal müdahale olmaksızın tamamen kendi içsel dinamikleri ile batı müziğinin bir bileşeni haline gelmesini sağlamayı hedefler. Türk musikisinin batı yönünde evrilmesini sağlayacak olan temel unsurları Türk musiki nazariyesinin tam da kalbine özenle yerleştirerek farklı bir strateji ortaya koymuştur. Nicel olarak göze çarpmayan ancak zaman içerisinde nitel anlamda büyük değişikliklere yol açacak ve sonuçları belki yüz sene sonra ortaya çıkacak olan bir gelecek projeksiyonundan söz ediyoruz. Bu bakımdan, varlıkların içsel dinamiklerindeki dönüşümleri yöneterek onları değiştirebileceklerini, yani dönüştürülmek istenen nesnenin bütün olarak dönüşüm yerine yapısındaki dizilimin dönüştürülerek, nesnenin kendisinin de kendi kendisini dönüştürmesi biçiminde bir tasarıdan söz edebiliriz. Ya da bir metafor olarak guguk kuşlarının çoğalma stratejisinden örnek verebiliriz. Bir çeşit “kuluçka paraziti”²⁶ olan guguk kuşları, yumurtalarını başka kuşların yuvalarına bırakırlar (Croston & Hauber, 2010). Yumurtadan çıkan yavrular ise diğer kuşun yavrularından daha hızlı gelişir ve sonra o kuşun yavrularını (yani yuvanın gerçek sahiplerini) yuvadan atarak o yuvayı kendi yuvası haline getirir. Belki de Arel’in Türk musikisini nasıl dönüştüreceğine dair stratejisini en güzel bu şekilde özetleyebiliriz.

Genelleştirecek olursak, AEU teorisinin Türk musikisine vermek istediği şekil, esasen onu bir alt yapı olarak batı müziğinin bileşeni haline getirecek olan özde dönüşümleri yerine getirme çabasından başka bir şey değildir. Bunu da Piaget’in yapısalcılığın ortak düşünceleri arasında saydığı “özde düzenleme ve dönüşümler” anlayışları çerçevesinde değerlendirebiliriz. Bir başka ifadeyle, AEU teorisinin nihai hedefinin esasen Türk musikisinin ortaya koymaktan ya da kendi dinamikleri ile ilerletmekten çok, batı müziği çatısı altına dahil edebilmek için çizilen uzun vadeli bir yol olduğu yargısında bulunabiliriz. Teorisinin geneline bakacak olursak aynı şekilde bir tespitten çok bir temennidir. Bu konuyu açacak olursak, AEU teorisinde nazariyata dair tarihsel

²⁶ Ing. brood parasite

sürecin bir şekilde görmezden gelindiği konusuna yukarıda etraflıca değindik. Bu içsellik ve kendi öz yasalarını ortaya koyma çabasının, batı müziğinin bir parçasını oluşturma çabasına dair tek gösterge, sadece bir makaleden ibaret değil elbette ki. çargâh makamının ana dizi olduğu iddiasından bahsedebiliriz örneğin.

4.4.2 Ana dizi konusu

Öncelikle, “ana dizi kavramının gerçekten musikimizin bir sorunu olup olmadığı” ilk soru olarak karşımızda durur. Kendi tarihselliği içinde farklı zamanlarda bir ana diziye ihtiyaç duyan kimi modern öncesi teorisyenlerden söz edebiliriz, ancak do majör dizisinin ana dizi olarak varlığına rastlamadığımız gibi, kavramsal olarak ana dizinin AEU teorisinde olduğu kadar gündem işgal eden bir konu olduğunu da söylemek zordur. Şu bir gerçek ki, ana dizi kavramına bu derece önem atfedilmesi Türk musikisi için yapay bir meseledir. Bu tutum, sadece ve sadece batılı müzik teorileri ile kurulması planlanan bağın tesisi için suni olarak öne çıkarılan bir konu olmanın yanı sıra ana dizi üzerinden diğer bütün ses kümeleri ile kurulması planlanan hiyerarşik bir ilişkinin de göstergesidir. Makamların sıralamasından tutun da²⁷ makamın önemli ve tanımlayıcı bir diğer bileşeni olarak seyir kavramının hak ettiğinden daha geri bir yere atılarak dizinin ön plana çıktığı makam konseptini dahi bu bağlamda görmek mümkündür. Kaldı ki, geçmişte makam-avaze-şube-terkib gibi farklı seviyelerde işlenen müziksel şablonların tamamının makam adı altında incelendiğini ve şed makam kavramı ile de konunun tümünden anlaşılması zor bir yere doğru götürüldüğünü söyleyebiliriz. Hatta şed makam kavramının tamamı da bu kapsamda okunabilir.

Çok söylendi, bir kez daha hatırlatalım, çargâh makamı dizisi gelenekte tarifi AEU teorisinin önerdiği çargâh makamından oldukça farklıdır. Çargâh ifadesi iki Farsça sözcüğün, “çar” (*dört*), (Kantar, 2010, s. 285) ve “gâh” (*yer, mekân, kürsü*), (Kantar, 2010, s. 580) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir ve “dördüncü yer” manasına geldiği söylenebilir.

Abdülkadir Meragî, çargâhı 24 şube arasında saymıştır (Kolukırcık, 2012, s. 73). Daha sonraki edvar yazarlarından Ladikli Mehmet Çelebi, Zeyn-ül Elhan ve Fethiyye’de şubeler içinde sayılmıştır (Oransay, 1990, s. 19). Çargâhın bir makam olarak tanıtılması 17.yüzyılda olmuştur ve çargâh makamında bilinen en eski eserlerden biri olarak Nayi Osman Dede’nin çargâh Ayin-i Şerif’ini sayabiliriz (Kutluğ, 2000, s. 146).

²⁷ Çargâhın hemen ardından yine minörle eş tutulan bir buselik gelir.

Kadızzade Tirevî'nin verdiği tarife göre çargâh makamını kendi hanesinden (çargâh perdesinden) ses vermeye başlayıp, segâh , düğâh ve rast perdelerinde seyr edip, çargâhtan yukarı Zengüle yüzünden Pençgah (bugünkü neva) yerine Saba perdesi ile seyir edip çargâh perdesinde karar verir (Erguner, 2003, s. 169).

KİMAVH çargâhı tam perdelerin makamlarından biri olarak kabul eder.²⁸ Daha sonra, çargâh perdesinde kendini gösterdiğini ve dar bir makam olduğundan ötürü pek kullanılmadığına işaret eder ve daha fazla teferruat vermeye gerek duymaz (Tura, 2001, ss. 59-60). Abdülbaki Nasır Dede, Tedkik ü Tahkik'te çargâhın tarifini şu şekilde verir: “*Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdelerinde çokça gezinerek Saba gösterip çargâh perdesinde karar verir. Bu konuda görüş birliği vardır.*” (Tura, 2006, ss. 55-56) Bu kısa açıklamanın sonundaki “bu konuda görüş birliği vardır” ifadesi dikkate değerdir. Yakup Fikret Kutluğ, Lale Devri'ne kadar, bestekarların çargâh makamını sabasız kullanmayı uygun gördüğünü, Lale Devri sonrası bestekarlarındaki çargâh makamında Saba perdesini kullanımının arttığını, hatta sabasız versiyonunun yok olmaya başladığını belirtmektedir. III. Selim'den sonra ise çargâh makamının kullanımı azaldığını, çargâh makamının uğursuz görülerek terk edildiğini belirtmektedir. Bu dönemden sonra da çargâh makamı ile besteler yapan bestekarlar olarak 20. yüzyılda Muallim İsmail Hakkı Bey ve Ali Rıza Bey'i örnek vermektedir (Kutluğ, 2000, s. 147). Arel'in çağdaşı olan Muallim İsmail Hakkı Bey'in rast makamı tarifinde “Arap Çargâhı” şeklinde bir ifadeye rastlıyoruz (Kaygusuz, 2006, s. 37) ancak İsmail Hakkı Bey, Arap çargâhının ne olduğuna dair bilgi vermemiştir.

Saadeddin Arel ise, çargâh makamını basit makamlar içerisinde göstermiştir ve seyri hakkında detay vermeden “*Çargâh dörtlüsüne Çargâh beşlisinin eklenmesi suretile yapılmıştır*” (Akdoğan, 1991, s. 43) biçiminde tarif etmiştir. Suphi Ezgi ise çargâh makamı “Esasi ve Tabi Dizi Çarigah Makamı” başlığı altında vermiştir. Bu kısımda Suphi Ezgi, çargâh makamının ana dizi seçildiğini çünkü değiştirici işaret olmadan yazılabilecek bir makam olduğunu belirtmektedir. Dizinin başlangıç sesinin çargâh Perdesi olduğunu, güçlüsünün beşinci derecesi (Rast) olduğunu belirtir. Ses vermeye pest dörtlüden ya da güçlüden başlar, tiz beşlide bir seyir yaptıktan sonra güçlüde asma karar yapar. Pest bölgedeki çargâh dörtlüsünde gezindikten sonra karar verir. Yedinci derece yeden olarak kullanılabilir (Ezgi, 1932a, ss. 50-51)

²⁸ Şunu belirtmekte fayda var, KİMAVH'ta segâh ve eviç tam perdeler arasındadır.

Saadeddin Arel'in ve/veya Suphi Ezgi'nin terkibi olan bu yeni çargâh makamı, dizi olarak batı müziğindeki Do Majör dizisine tekabül etmektedir. Saadeddin Arel, bu yeni çargâh makamını ana dizi olarak görmesini şu şekilde açıklar: *“ana dizi olmak kabiliyetini yalnız Çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü bu dizi sadece tanini ve bakiye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevi değildir. Tanini ve bakiye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır. [...] Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılmasının sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemizdir. Hakikaten ne kadar basit makam varsa hepsini Çargâh dizisinin istisnasız bütün perdelerine göçürebiliriz.”* (Akdoğan, 1991, s. 61) Teknik olarak bu göçürmenin imkânı tartışılmalıdır. Devamında Saadeddin Arel, çargâh makamının eski Türklerde sevilen ve kullanılan bir makam olduğunu belirtmiştir (Akdoğan, 1991, s. 62) ancak bu iddiasına –en azından bu eserde- kanıt teşkil edecek bir gerekçe sunmamıştır.

Çargâh makamının ana dizi olarak kabul ettirilmesi çabasına gelince yine o noktada birtakım hesaplar arasında bilimsel ya da daha genel olarak rasyonalite gibi pazarlanan, ancak özünde pek bir rasyonellik barındırmayan ve tamamen inançlardan ve ön yargılardan müteşekkil aynı zamanda da tümdengelimci olan bir anlayış söz konusudur. Öncelikle, bilimsel bir bilginin ortaya çıkabilmesi için bulunan bulgular arasında ortak bir durumun tespit edilerek belirli bir üst katmana doğru genellenmesi hipotez kurma yöntemlerinin temelidir. Ancak, AEU teorisindeki çargâh konusunda, peşin olarak doğru olduğu hükmedilen bir yargıya dayanak arama yoluna gidildiği ortadadır. Çünkü Arel'in genel ultra nasyonalist temayülü içerisinde böyle bir yargıda bulunma ve tümdengelimci ispat mekanizmalarını devreye sokması için pek çok gerekçe vardır. Bu gerekçelerin mikro düzeyde Türk musikisine batı müziğinin ana dizisinin dikte edilmesi olduğu net bir biçimde ortadadır ve amaç bir üst katmanında Türk musikisinin batı müziğinin bir alt dalı haline gelebilmesidir. Esasen bu da yukarıda örneğini verdiğimiz rütbelere dair hiyerarşideki nihai nokta değildir. Müziğin üst katmanında kültür alanını, onun üst katmanında millet alanını görürüz. Bir başka deyişle, Türk kültürünün batı kültürü içerisinde bir yapı haline getirilmesi ve Türk milletinin batı milletleri içerisinde bir yapı haline getirilmesine kadar yolu olan tepeden aşağı bir kurgudur. Toparlarsak, yukarıdan bir ağaç gibi dallanarak aşağı inen bir yapıdan; biraz garip duyulsa da en tepede batı medeniyeti, en altta koma

aralıklarının olduğu ve her katmanın bir üsttekinin yapı taşı olduğu bir yapılar silsilesinden söz ediyoruz.

Burada atlanmaması gereken bir diğer önemli konu ise aralıkları komaya kadar parçalarken, tam sayılara yuvarlanmak için hesap hataları yapılmasıdır. Bu hatalar hem bir tam ses içerisinde perde yerlerinin tespitini zorlaştırdığı ya da en azından pratikteki uygulamalarla çeliştiği gibi, makro boyutta daha genel aralıklarda da sıkıntılara neden olur. Bir koma için küçük olan bu fark, komalar peş peşe eklenince, bir oktavın ya da geleneksel olarak isimlendirme gereği duyduğumuz iki oktavlık aralığın bir ucundan diğer ucuna gidildiğinde ciddi bir sapmaya neden olur. Bu durum Arel'in ve Ezgi'nin gözünden kaçsa dahi Uzdilek'in gözünden kaçmasına imkân yoktur. Ancak farklı bir perspektiften bakınca bu hesap hataları, küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir, yani dönüşüm geçirirken nesneler kendi özelliklerini yitirerek bir üst nesnenin bir parçası haline gelir, bir koma bir tam sese ya da bir oktava eriştiğinde artık o koma değildir. Yani, bir komadaki hesap hatası tam sese tamamlanırken ya da tam sesteki hesap hatası bir çeşniyi oluştururken kısacası her zaman elimizdeki yapı bir üst yapıyı oluştururken artık başka bir şeydir. Kaldı ki yukarıda da belirttiğimiz üzere, bütünün kendisini var eden parçaların toplamı olmasından ziyade belirli bir kurala göre bir araya gelerek bir üst varlığı oluşturması sebebiyle dizilim esnasında ortaya çıkan hatalar rahatlıkla es geçilebilir. Böylece, teori matematiksel anlamda çözülmesi imkânsız teknik problemlerin de temeli atılmış olsa da kendi içinde uyum ve çelişkileri ile birlikte bir üst yapının parçaları olarak görülen ve kurgulanan bir müzik teorisi modelinden söz ediyoruz. Bu bağlamda, Arel'in parçaları incelerken de parçalara odaklanmak yerine bütüne odaklandığı; küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir ve sadece küçük yapıların birbirine eklenmesi olarak düşünülmemelidir. Bu durumu da Piaget'in deyimiyile *“bütünü, onu oluşturan teknik öğelere indirgeyen atomik eğilime olan itirazı”* (Piaget, 2007, s. 12) bağlamında düşünmek mümkündür. Hatta Piaget'in bütünlük kavramını incelerken bir yöntem olarak insanoğlunun standart algılama biçiminde de var olan basitten karmaşığa doğru giden yol yerine bütünü esas alıp parçalara doğru inildiği bir yöntemden bahseder (Piaget, 2007, s. 15). Yani, en temelde yatan bütün ve parçaların ayrılığı konusundan hareketle, parçaları anlamak için bütünden aşağı doğru inilen bir yaklaşımdan söz

ediyor ki bu da Arel'deki t mdengelimcilik olarak tanımladığımız tutuma karşılık geldiğini söylemek zor değil.

4.4.3 Teorinin yaygınlığı

Bu yapısalcı tutumda Arel ve diğer teorisyenlerin; hatta onları çevreleyen diğer insanların dünya görüşleri ve inandıkları değerler en etkili unsurdur. Sebepleri üzerine pek çok spekülasyonda bulunulabilir. Ancak burada asıl önemli konu, kendi kendini var ve ispat edebilen yapıların öznel iddialara nesnel birer kılıf bulmak için yarattığı kullanışlılıktır. Yapısalcıların, yapı içerisindeki bilincin ve özneliliğin rolünü indirgemesinin sonucu olarak ortaya çıkan “öznenin ölümü”²⁹ (Schrift, 2006, s. 279) kavramından söz edebiliriz. Kaldı ki, bir yapı olarak zamansız ve öznesiz olarak tasarlanan bir ifade, tıpkı bir matematik formülü ya da fizik kuralı türünde bir hakikat havasına bürünebilir. Üstelik, kendi kendini ispat edebilme kabiliyetine sahip olan bu kara kutu olma hali, ona karşı geliştirilecek olan itirazlara karşı da dayanıklılık kazandırıyordu. Bu da iktidarı ya da onun hâkim ideolojisini arkasına alarak inandıkları fikirlerini meşrulaştırabilecek bir söylem geliştirmelerine imkân sağlıyordu.

Baktığımız zaman AEU teorisinin yaygınlaşmasındaki en önemli etmen, bu teorinin içine itildiği “serbest piyasada hayatta kalma” mecburiyetiydi. Bildiğimiz gibi Türk musikisi üzerine var olan literatürün genelinde devletin hangi tür müziği koruyup kolladığı, hangi dönemde hangi müziğin devletin koridorlarında yankılanıp hangisinin dışlandığı; kısacası müzik alanında birçok şeyin belirleyicisinin devlet olduğu bir durum görüyoruz. Bahsettiğimiz, o zaman için yeni bir durum değildi. Özellikle de Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi musiki tarihi de yine bu perspektif etrafında işlenir ve devlet burada mutlak belirleyici olarak karşımızdadır. Ancak Avrupa'dan ve Amerika'dan dünyaya birkaç yüzyıldır yayılan kapitalizm, temelde devletin rolünü ayrı bir yere koyarak özel girişimlere çok daha fazla güç yüklenmesine dayalıydı ve bu haliyle bizdeki geleneksel düzenden oldukça farklıydı. Özellikle de baskın olan Anglosakson kültürde, devlet bambaşka bir yerdeydi ve özel girişim sistemin çekirdeği idi³⁰. Bu bağlamda, Türk musikisi için yaşanan en dramatik süreç belki de başına gelen en büyük şansı ve bunu bir şekilde değerlendirebilen belki de tek ekol

²⁹ Ing. Death of the subject

³⁰ O kadar ki, Amerikan Merkez Bankası olarak da bilinen ve dolar basma tekelini elinde bulunduran FED'in büyük hisselerinin bir takım özel şahıslara ve firmalara ait olması bu duruma güzel bir örnektir.

ise Arel ve çevresiydi. Bahsettiğimiz şans, *Türk musikisinin bir bütün olarak devlet sisteminin dışına itilmesidir*. Esasen Türk musikisine devlet desteğinin kesilmesi ona bir ölüm kalım savaşı dayatıyordu. Bu dönemde Arel ve çevresindeki bir avuç insan ise bilerek ya da bilmeyerek hiçbir kurumun sponsorluğuna ihtiyaç duymayan bir ekol var etmek ve bunu yaymak gibi liberal sayılabilecek bir tutum içerisine girdiler; daha doğrusu itildiler. Arel ve çevresinin tamamen kendi maddi imkânlarıyla, kendi dergilerini ve eğitim sistemlerini³¹ kurup ürettikleri bilgileri yaygınlaştırmaya çalışmaları, onları bağımsız kıldı. Kaldı ki bu durum esasen büyük kişisel fedakarlıkların ürünüydü. İlerleyen yıllarda rüzgâr başka yönden esip ortam ferahladığında; AEU cenahındaki bilimselliği tartışılır olsa da sistematik olan bilgi, literatür ve pratik birikim, bu teorinin bu alanda deyim yerindeyse tekel haline gelmesi ile sonuçlandı. Belki de bu tespit, birçok güncel çaba için de bir rehber içeriyor: biz bir kuruma ya da genel olarak politik sisteme hangi müziği kabul ettirirsek ettirelim, neyin gidip neyin kalacağına tabanda dinleyici ve onları etkileme gücüne sahip olan öncü kesimler karar verir. Bir akım ya da bir tarz, tabanı ne kadar kendine çekebilirse varlığını devam ettirebilme şansı da o kadar yüksek olur. Resmi görüş tarafından desteklenmek birtakım imkânları kullanabilme açısından avantajlar sağlasa da hiçbir şeyi garanti edemez, kaldı ki politik atmosfer doğası gereği değişkendir. Hâkim ideolojiyi arkasına alarak öznelliklere nesnel bir kılıf giydirme çabasına az sonra değineceğiz. Öztürk, bu konuda Arel'in aynı zamanda bir avukat olmasının, inandığı görüşleri savunma konusunda tutarlı bir retorik geliştirme konusunda farklı bir kabiliyeti olduğuna dair enteresan bir tespitte bulunur (Öztürk, 2018b, s. 1856).

Toparlarsak, AEU teorisinin günümüzde Türk musikisi öğretimindeki tekel olma durumu ne teorilerindeki içsel dinamiklerle ne fiziksel/matematiksel tutarlılıkla ne doğallıkla ne de çok sesliliğe müsait olmakla ilgilidir. Arel ve çevresinin modern ve sistematik bir dil kullanarak yaptıkları yayınlar ve giriştikleri öğretim faaliyetleri konu ile ilgili -gerek icracı gerek teorisyen- öncü kesimler arasında taraftar bulması ile sonuçlandı. Zamanla söz konusu öncü kesimlerden onların takipçileri olan, etki alanındaki kesimlere doğru genişledi. Resmi yasaklar rüzgarının sona ermesi ile de bu süreçte oluşturdukları birikim sayesinde modern yazılı literatür ve eğitim alanlarında tekel olarak AEU teorisini görüyoruz.

³¹ Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki akademik seviyedeki ilk Türk musikisi eğitim kurumu olan İTÜ TMDK'nın kurucusu olan Ercüment Berker'in Arel'in bir öğrencisi ve görüşlerinin eksiksiz bir savunucusu olduğunu da hatırlatalım.

4.4.4 Düşünsel arka plan

Bildiğimiz gibi Saadeddin Arel, koyu bir Türk milliyetçisi idi ve milliyetçilik anlamında Ziya Gökalp'in düşüncelerinin büyük bölümünü paylaşıyordu. Türk ulusunun inşasından, batı medeniyetinin menzile kabul edilmesine kadar birçok konuda Gökalp ile ortaklaşır. Ayas da Arel'in öğrencilerinden Yılmaz Öztuna'nın Arel ile ilgili yazdığı kitapta Arel'in Gökalpçiliğine “*şüphe kalmayacak şekilde*” tarif ettiğini vurgular (Ayas, 2014, 229). Ancak bazı noktalarda Arel ile Gökalp arasında çözümlenemeyecek çelişkiler vardır. Arel'in, Gökalp ile ters düştüğü esas konu, yeni Türk musikisinin oluşturulma süreci ile ilgilidir. Yeri gelmişken bir hususu vurgulamak gereklidir; halk arasında çalınan ve söylenen müzikal materyalin hakiki Türk musikisi, diğerinin Arap, Acem vs. olduğu tahlili ve çözüm olarak halk musikisinin batı müziği teorisi ve tekniği ile harmanlanması formülü genelde Ziya Gökalp'e atfedilse de bu fikir Ziya Gökalp'ten birkaç yıl önce Necip Asım³² tarafından dillendirilecektir. Türk Yurdu dergisinin 1918 yılında yayınlanan bir sayısındaki “Dilimiz, Musikimiz” başlıklı makalesinde bu fikri açıkça dile getirmektedir (Behar, 2008a, s. 272). Kaldı ki bu fikir ne Ziya Gökalp'in ne de Necip Asım'ın telifindedir. Konuyla ilgili olarak Bülent Aksoy, Yusuf Akçura'dan yaptığı bir aktarımda bu modelin Macarların kendi milli musikilerini oluştururken kullandıkları yöntem olduğundan bahsediyor (Aksoy, 2008, ss. 141-143). Toparlarsak bu formül, o dönemin Macar milli müzik politikasının Türkiye'ye uyarlamasından başka bir şey değildir.

Fazla dağılmadan asıl konumuza geri dönersek, halk ezgilerinin batı müziği ile harmanlanmasından yeni bir müzik türünün icadı fikrinin o dönemlerdeki başlıca muhatabı olarak Ziya Gökalp'i görüyoruz. Bu fikre göre halk arasında var olan müzik, Türk'ün öz müziği iken İstanbul merkezli olarak gelişen müzik Arap, Acem ve Bizans kırmaları, Türk'e ait olmayan ve yaraşmayan bir müziktir (Gökalp, 1923, s. 131). Burada Ziya Gökalp'in ve bu fikri savunan çevrelerin gerçek amacının ne olduğuna dair pek çok spekülasyonda bulunabilir, ancak temel amacının müzik ile ilgili olmaktan çok, “müziğin araçsallaştığı bir kültürel dönüşüm” olduğu konusunda aşağı yukarı herkes hemfikiridir. Kaldı ki Gökalp gibi müzik bilimiyle hatta daha genel olarak müzikle bilinen bir ilgisi olmayan bir entelektüelin bu anlamda ortaya bir söylem koyması dahi tek başına bu tespitin destekleyicisidir. Bu anlamda Arel ve Gökalp'in “çok sesli milli musiki” fikrini zımnen de olsa paylaştığını söyleyebiliriz.

³² Sonradan Yazıksız soyadını alacaktır

Çünkü, Arel'e göre de çok seslilik tek seslilikten üstündü ve Arel bunu çeşitli vesilelerle dile getirdi. Örneğin, Musiki Mecmuasında yayınlanan yazılarına bakılabilir. Somut örnek verecek olursak Arel'in "Niçin Türk musikisine Taraftarım" isimli makalesi iyi bir seçim olacaktır zira yazıda geçen şu ifadeler dikkat çekicidir;

Türk musikisinin en güzel ve en değerli parçalarını mazide değil, polifonik olarak istikbalde arayınız. Bu musiki bizi Batı sanatından on defa daha ileriye götüreceği için on kat medenidir. Yine bu musiki Batı sanatının bütün unsurlarını fazlasıyla muhteva olduğu için isteyenler Türk musikisinin içindeki o unsurlarla iktifa edebilirler. (Arel, 1949, ss. 3-5)

Burada birkaç çıkarıma birden denk geliyoruz. Her ne kadar Türk musikisinin batı müziğinden daha fazla bir potansiyel taşıdığını belirtiyorsa da bu potansiyelin pratiğe geçirilmesi için tek reçete olarak çoksesliliği görüyor. Bu durum da Türk musikisinin esasen batı müziği ile aynı aşamalardan geçerek ondan daha medeni bir müzik haline gelmesi gibi bir çıkarıma neden oluyor. Bu durum da çelişik olarak batı müziğinin mevcut durumda Türk musikisinden üstünlüğünü kabul anlamı taşıyor esasında. İlerleyen paragraflarda geçen şu ifade ise bu iddiamızı destekler; *"Tek sesli Türk musikisi parçalarına kaygısız kalmayan ecnebilerin polifonik bir hava içinde işitecekleri Türk musikisi parçalarından yüz çevirmeleri kabil midir?"* (Arel, 1949, ss. 3-5)

Ama Arel'de Gökalp'ten farklı olarak varılması gereken nokta geleneksel ses sistemi ve makam yapısından kopmadan çok sesli Türk musikisine giden bir yol yaratmaktı. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu esasen Türk musikisinin özünü koruyarak modernleşmesi ya da batılılaşması değil, "Türk musikisinin başka bir şeye ihtiyaç duymadan kendi kendini batılılaştırması" biçiminde bir strateji idi. Daha uzun vadede şu an tek sesli ve "geri" olan Türk musikisinin gelişerek batı müziğinin "seviyesine" kadar ilerleyeceğini, gelişeceğini düşünmekteydi.

Arel'in, Musiki Mecmuasının birinci sayısındaki "Türk Musikisi Nasıl İlerler" (Arel, 1948) isimli makalesinde öncelikle Türk musikisinin neden ilerlemeye³³ ihtiyacı olduğunu etraflıca anlattıktan sonra Türk musikisini ve batı müziğini iyi bilen bestecilerin yetişmesini çözüm önerisi olarak sunar. Başka kültürleri ya da daha spesifik olacak olursak Türk musikisi dışındaki müzik kültürlerini bilmenin aslî alana katkısı olacağı yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, Türk musikisini çok iyi bilen

³³ Esasen Türk musikisinin ya da herhangi bir başka müzik pratiğinin neden ilerlemeye ihtiyacı olduğu, daha doğrusu gerçekten ilerlemeye ihtiyacı olup olmadığı, nasıl ilerleyeceğinden daha acil bir sorudur.

bestecilerin Türk musikisini neden ilerletemediği ya da Türk musiki ile birlikte Meksika, Endonezya ya da Çin müziğini değil de ısrarla batı yüksek kültür müziğini iyi bilen bestecilerin ilerletebileceği konusu da batı ile girilen hiyerarşik bir üst ast ilişkisinin ve esasen onun bir parçası, bir alt dalı olma olabilme arzusunun bir göstergesi olarak karşımızda durur.

Gökalp ve Arel ilişkisini daha iyi anlayabilme ve anlatabilme adına, Gökalp ve RYB arasındaki ilişkiye konumuzun odağını ve sınırlarını dağıtmadan çok kısaca bakabiliriz. Ancak öncesinde bir konuyu belirtmek gereklidir. RYB kesinlikle ve kesinlikle modernleşmeden yanaydı. Ortaya koyduğu teori, geliştirdiği nota yazım sistemi, batıdaki müzik çevreleri ile kurduğu ilişkiler, modernleşmeye dair her türlü işareti ve isteği barındırıyor. Ancak, batılılaşma konusunda tereddütleri olduğu açıktı. Burada modernleşme, modernlik kavramının üretim biçimi, bilim, sanat, toplumsal hayat gibi kavramlara uyarlanması iken; batılılaşma modernitenin tesis edilmesi için coğrafi olarak modernitenin yerleştiği ya da yerleşmekte olduğu batı ülkelerindeki bazı kavramların devlet eliyle ithal edilmesi olarak tanımlanabilir. Bu iki kavram birbirine karıştırılmaya çok müsait kavramlar olmasına rağmen, aralarındaki ayrım belirgindir. İşte bu fark tam olarak da RYB ve Arel arasında görebileceğimiz bir farktır. Yani RYB, modernleşmeden yana iken batılılaşmadan yana değildi ancak AEU hem modernleşmeden hem de batılılaşmadan yanaydı.

İdeolojik olarak tarih ya da sosyoloji alanlarına gerekmedikçe girmeyen RYB'in müzik teorisini inşa ederken geçmişe sıkça referanslar vermesi bilimsel olarak sağlıklı bir tutum olmanın yanı sıra, kendinden sonrakilere dair temel bir ayrımın da göstergesidir. Çünkü, RYB, musikiyi kendi kendini, kendi imkânlarıyla ispat edebilecek tarihsellikten soyutlanmış bir yapı olmaktan ziyade gelenekten beri bilinen uygulamaların zaman içindeki evrimini ve en azından belirli bir çevre tarafından kabul edilmiş kurallarını modern bir forma sokmaya çalıştığını açıkça görebiliyoruz. RYB, nazariyatın sadece akustik bir problem olarak değil, tarihsel süreçlerine dair de oldukça güçlü iddialarla karşımıza çıkmaktadır.

RYB'i konuya dahil etmemizin amacını özetleyecek olursak; musikideki teknik problemleri sadece teknik problemin kendisini idealize edilmiş bir bütün olarak değil, tarihsel referanslar ya da başka kavramlarla ilişkileri bağlamında ele almak da mümkündür. Ayrıca müziği kültür alanının bir alt alanı ve kültür alanını da milliyetçilik ideolojisinin yayılma araçlarından biri olarak sürekli olarak bir üst yapıya

çıkan ve en tepede büyük bir amacı ya da ajandayı barındırmadan, sadece bir kültürel disiplin olarak müziğe dair mevcudun tespitini yapmak modern zamanlarda da mümkündür.

Somutlaştıracak olursak, AEU teorisinin günümüzde Türk musikisi öğretimindeki tekel olma durumu ne teorilerindeki içsel dinamiklerle ne fiziksel ya da matematiksel tutarlılıkla ne doğallıkla ne de çok sesliliğe müsait olmakla ilgilidir. Arel ve çevresinin tasarladığı kendi içinde kapalı kutu olan ve zamansızlıkla donatılmış model, gücünü otoriteden almaya aday bir hakikat tasarımı ile birlikte modern ve sistematik bir dil kullanarak yayınlar yaparak konu ile ilgili -gerek icracı gerek teorisyen- öncü kesimler arasında taraftar buldu. Zamanla söz konusu öncü kesimlerden, onların etki alanındaki kesimlere doğru genişledi. Resmi yasaklar rüzgarının sona ermesi ile de bu süreçte oluşturdukları birikim sayesinde modern dönem yazılı literatür ve eğitim alanlarında tekel olarak AEU teorisini görüyoruz. Bu tekelin kırılması ile postmodern ya da modern sonrası dediğimiz durumun baskınlaşmaya başladığı döneme nasip olacaktır.

4.4.5 AEU ile ilgili son tahlil

AEU teorisi, ortaya koyduğu yapısalci pratik ve inceleme biçimiyle kendisinden sonraki neredeyse bütün teorik çalışmaları etkilemiştir. Hatta, bu teorideki bu üslup, sadece kendi takipçilerini ve taraftarlarını değil, kendisine muhalefet olarak ortaya sürülecek olan teorilerde dahi³⁴ görülebilir. Ancak, Arel'in devamları diyebileceğimiz nazariyatçılar, kuşkusuz bu teorinin yayılmasında kilit bir rol üstlenmiştir. AEU'nin devamlarından kasıt şahıslar değil yazılı çalışmalardır. AEU teorisi kendisinden sonraki birçok müzik bilimci ve eğitimci tarafından aynen kullanılacaktır. Somut örnek verecek olursak, İsmail Hakkı Özkan'ın (2006) çalışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Ayrıca tasarlanan yapısal modelin bir sonucu olarak da yine geçmişin ta kendisini anlattığı gibi büyük bir yanılgı ile ancak geçmişle irtibatsız tek başına bir kavram olarak defaten baştan alınarak anlatılacak ve aktarılacaktır. Hatta, bu eserlerin birçoğunda anlatılanlar sadece AEU teorisine ait birer yaklaşım olarak değil bir çeşit doğa kanunu ya da kendiliğinden var olan bir kavram muamelesi görür. Bu durum, AEU teorisinin baskın hatta tekel haline gelmesinde belki de en önemli unsurlardan bir diğeri olmuştur.

³⁴ Ekrem Karadeniz, Nail Yavuzoğlu, Ozan Yarman ve daha birçok yakın dönem nazariyatçısı tarafından geliştirilen alternatif teorilerde de AEU'nin izlerini görebiliriz.

Ancak teori yazımında birkaç onyıllık dönemi atlayıp Yakup Fikret Kutluğ'a geldiğimizde konunun başka bir boyuta taşındığını görüyoruz. Öncelikle nazariyata dair bilgileri modern öncesine dair bilinen neredeyse bütün belli başlı teorisyenlerin tarifleri ile etraflı bir biçimde ele almış, modern dönemde ise sadece AEU teorisini değil RYB ve Ekrem Karadeniz gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla bir arada sunmuştur. Hatta bazı yerlerde, farklı modern ve modern öncesi tarifleri bir araya getirmenin yanı sıra kendi görüşlerine “kendi görüşümüz” diye şerh koyarak yargıya varma kısmını okuyucuya bırakmıştır. AEU ekolü literatüründe dahi ortaya çıkan bu üslup farkı, kitabın şekillendiği ve yazıldığı dönem itibarıyla birtakım paradigmaların değiştiğinin açık işaretidir. Çünkü bu döneme geldiğimizde Tanzimat’tan bugüne kadar gelen batı doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga- alaturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz; artık musikinin bir yapı olarak kendi kendini var etmesi gibi bir fikre zemin arayışına da gerek olmayan bir dönemin geldiğinin söz konusudur.

Toparlayacak olursak, AEU teorisi, her ne kadar yapısalılık kavramının düşünsel anlamda isimlendirilip deklere edildiği 20 yy. ortalarından daha önce faal olsalar da esasen yapısalılığın dayandığı düşünsel öğelerden beslenmiş olmaları sebebiyle bu şablonları ortaya koydukları teorideki bazı nüansları inceleyerek yakalamak mümkündür.

Peki bu tespit bizi nereye götürür? Bu tespit, makam kavramına dair özellikle şu an faal olan nesillerin kafasında oluşan kimi imgelerin ve şartlanmaların esasen birkaç teorisyenin doğru olduğuna inandıkları ve birçoğu ideolojik olan değerler doğrultusunda tasarladıkları kendi kendini ispat edebilen bir modelden ibaret olduğunu anlaması için; ayrıca geçmişten gelen bir bilginin geçmişle bağının koparılarak bir başlangıç noktası konulmaya çalışmasından, hatta bir gelenek icadından³⁵ ibaret olduğunu anlamak için gereken zihinsel sorgulamalara kapı aralar. Çünkü Arel, Ezgi ve Uzdilek’in tarihsel bağlamından koparıp zamandan bağımsız salt matematiksel bir uğraş haline getirmeye çalıştığı teori, ilerleyen zamanlarda Türk musikisi eğitiminde de standart haline gelecektir ve buradaki kimi kavramlar çok sonradan eklendiği halde tarihin derinliklerinden gelen kavramlar kılığına girecektir. Bir standart haline gelmesi ise teorinin özündeki tutarlılıktan ziyade hâkim ideolojiyi arkasına alan ve bir kısmı da şans eseri olan ayakta kalma stratejilerinin; başka bir

³⁵ Bu kısımda Eric Hobsbawm’a gönderme yapıyoruz

ifadeyle, teknik değil sosyal koşulların sonucudur. Arel'in sonraki resmi ya da gayri resmi takipçileri direkt olarak buradaki esasları kutsal bir kitaba ait birer metin gibi tefsir etmeye girişecek ve bu kurgu geleneğin bizzat kendisiymiş gibi telakki olunacaktır. Hatta alternatifleri dahi muhalefet ederken benzer yöntemler kullanacaktır. Bu tutumun kırılma noktası olarak da bütün bu anlayışın değişmeye başladığı ve başka bir anlam kazanmaya başladığı, postmodern -modern sonrası bir döneme denk geldiğini görüyoruz.

4.5 Diğer Modernleşme Dönemi Nazariyatçıları

Bu bölümde AEU teorisi dışındaki modern dönem teorilerine değinmeye gayret edeceğiz. Elbette burada belirteceğimiz teorisyenler, teorisyenlerin tamamını kapsamaz; kaldı ki pratikte AEU teorisinin elde ettiği yaygınlıkla kıyaslanamayacak derecede marjinal teoriler olarak karşımıza çıkarlar. Ancak en azından literatürde bir yer edinen ve dönemin ruhunu ortaya koyabilecek şekilde önemli teoriler ortaya koymuş teorisyenlerin çalışmalarından kısaca bahsedeceğiz.

Esasen aşağıda bahsedeceğimiz teorilerin bazıları için “AEU teorisinin modifiye edilmiş versiyonları” demek yanlış olmaz. Bu teorisyenlerin de tıpkı AEU teorisi gibi modernleşmeci ve batılılaşmacı eğilimlerden her ikisine sahip olmanın yanı sıra, AEU teorisinin ortaya koymuş olduğu temelin üzerine hatırı sayılır bir şey eklememiş olmaları nedeniyle, AEU ekolünün uzantıları olarak kabul edilebilir.

Ayrıca dönemsel olarak Ekrem Karadeniz'in teorisini etraflıca ele alacağımız için ona bu bölümde yer vermeyeceğiz.

4.5.1 Şefik Gürmeriç – İsmail Hakkı Özkan

Bu iki teorisyeni aynı başlık altında işlememizin nedeni, buradaki yazımı başlatan kişinin Gürmeriç, onu kitaplaştıran eğitim sistemine entegre eden kişinin ise öğrencisi Özkan olmasıdır.

Nazariyat öğretimindeki en yaygın eserlerden biri olan İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri isimli kitabına kabaca bakacak olursak asıl teorisyenlerin (AEU) çalışmalarına çok benzer bir üslup olduğunu görürüz. Aralıkları ve makamları etraflıca bir matematik kitabı titizliğinde anlatır. Ancak, bu hesapların, bu aralıkların, tariflerin nereden geldiğine ya da neden öyle olduğuna dair ne modern dönem öncesine ne de Arel'in kendisine bir referans vardır; sadece kitabın giriş

kısımında hocası Şefik Gürmeriç'in Saadeddin Arel'den aldığı notlara dayandığından söz eder (Özkan, 2006, s. 18). İspat sistemi matematik, fizik gibi tamamlayıcı alanlardan gelir. Örneğin aralıklar anlatılırken bu hesaplar net bir biçimde görülebilir (Özkan, 2006, ss. 40-43) ve bu durum elbette sağlıklı ve bilimsel bir tutumdur. Ancak bu hesapların neden ya da ne zamandan beri var olduğu sorusunun cevabı metinde yoktur. Aynı durum makamlar için de geçerlidir, "Basit Şehnaz Buselik Makamı"na dair etraflıca bilgi varken (Özkan, 2006, s. 129) "peki bu ne zamandan beri bir makamdır?" sorusunun bir cevabı yoktur. İstisnai olarak çargâh makamının tarifinde bir fark vardır. Özkan, burada Arel'in bu makamı Türk musikisini batı müziğine yaklaştırmak gibi bir çaba için ortaya koyduğundan bahseder ve gelenekteki çargâh makamından gerçek çargâh diye söz eder. Ancak yine de do majörden ibaret olan bu makamı "çargâh" olarak tanımlamaktan vaz geçmez (Özkan, 2006, s. 119). Özetle, Özkan meselenin özüne hâkim olmasına rağmen Arel'in ortaya koyduğu teoriyi bir bütün olarak kabul eder.

İşin enteresan tarafı ise, Özkan'ın AEU teorisini anlatış biçimi bir sebepten bu teorinin çekirdek kadrosu tarafından hoş karşılanmaz. Akdoğu'nun hazırlamış olduğu Türk Musikisi Nazariyatı dersleri kitabının giriş bölümündeki şu ifadeler dikkate değerdir;

Şefik Gürmeriçle başlayan Arel nazariyatının tahrifi sonucu, Gürmeriç'in ders notları, konservatuarda hocalık yapması nedeniyle kısa zamanda taraftar bulmuştu. Yine aynı belediye konservatuarında hocalık yapan sözünü ettiğimiz kitabın yazarı ve Gürmeriç'in öğrencisi İsmail Hakkı Özkan, öğrencilerine dörtlü-beşli birleşimini esas alması dışında Arel nazariyatı ile hiçbir ilgisi olmayan, en önemlisi de uygulama ile büyük çelişki içinde olan tamamen Arel nazariyatına göre tahrif edilmiş makam bilgilerini öğretti. Kitabının önsözünde, "Bu kitabın başlıca kaynakları Arel ve Ezgi'nin kitapları ve merhum hocamız Şefik Gürmeriç' in öğrenciliğimiz sırasında yazdıkları Arel-Ezgi sistemine ait çok değerli nazariyat notlarıdır. Bu notlardan büyük faydalar sağladım. Onları geliştirmeye çalıştım." Denilmesine rağmen, kitabın içeriğinin, özellikle makam oluşumlarının ne Arel ne de Ezgi ile bağdaşmaması büyük bir çelişki idi. Üstelik, Arel' in basite indirgeyerek öğretme yöntemini tümüyle ortadan kaldırıp, onun yerine uygulama ile hiçbir ilgisi olmayan birçok yeni kavramlar makam birleşimleri içine sokulmuştu. Örneğin, ne Arel' de ne de Ezgi' de bulunmayan "Üçlü çeşniler" diye bir terim uydurularak, bu başlık altında sistemin özünü oluşturan altı tür tam dörtlü ve beşlinin adları altında bir de üçlülerin varlığından söz edilmiş, bu üçlülerin makam oluşumlarında rol aldığı açıklanmış, benzer şekilde, dörtlü ve beşlilere ek olarak da yeni dörtlü ve beşliler türetilmişti. En önemlisi de, makamın içinde yapılan ya da yapılması gelenek olmuş geçkiler dahi, makam oluşumunun birer parçası olarak ele alınmıştı. Bütün bunlar göz önüne alındığında da, İsmail Hakkı Özkan'ın nazariyatının, Arel' in kurulmasına birinci derecede

öncülük ettiği Devlet Konservatuvarlarında, Arel Nazariyatı adı altında okutulması korkunç bir yanlış olarak yıllarca sürdürülmüş, uygulama ile uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan bu bilgiler, Türk Müziği' nin nazari konusunu içtenlikle öğrenmek isteyen kişilerde, tutarsızlık ve anlaşmazlık öğeleri nedeniyle bir nazariyat fobisi oluşturmuştu. (Akdoğan , 1991, ss. XIII-XIV)

Her ne kadar Arel'in takipçileri tarafından eleştirilse de İsmail Hakkı Özkan'ın kitabı birkaç neslin nazariyat öğreniminde başlıca kaynak haline gelmişti ve bir şekilde AEU nazariyatının yayılmasında çok büyük bir rol oynamıştı.

4.5.2 Mildan Niyazi Ayomak

Mildan Niyazi Ayomak, bir oktavın 53 (Çakar, 1997, s. 20) eşit aralığa böldüğü teorisini çeşitli dergilerde yayınlanan yazıları ile duyurdu. Bülent Aksoy'a göre AEU teorisine bir tepki olarak değerlendirilemez çünkü aşağı yukarı aynı zamanlarda ortaya çıkmıştı (2008, s. 95). Geliştirdiği müzik yazısı sistemi klasik anlamda notadan ziyade harf temelli bir sistemdir ve koma değerlerini göstermek için rakamları kullanır. Model olarak da Anglosakson müzik yazımında kullanılan alfabenin ilk 7 harfinin birer müzik notasına karşılık gelmesi sistemine dayandırır (Çakar, 1997, ss. 18-21).

Değiştirici işaretler konusunda da çok farklı bir yaklaşımla gelen Ayomak, klasik anlamda diyez ve bemol terminolojisi yerine her biri bir komalık tizleşmeye karşılık gelen 9 ayrı diyez ve bemol önerir. Bu diyezlerin ve bemollerin ortaya koyduğu harf sistemi, koma değerine göre aldığı rakam değeri ve hecenin içerdiği sesli harfin “i” ve “e” oluşuna göre diyez veya bemol olması gibi pek çok noktada oldukça kurallı bir teori kurgusu vardır. Aşağıda değiştirici işaretlerin bir listesi verilmiştir (Çakar, 1997, s. 21)

Aksoy'a göre Ayomak'ın bu yöntemi geliştirmesinin sebeplerinden birisi hem Türk musikisinin batı müziği nota sistemi ile aynı işaretleri kullanmasına, hem de RYB'in geliştirdiği nota yazım sistemine bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmıştır (Aksoy, 2008, s. 96).

Dörtlü “dördal” ve ona eklenerek onu bir beşliye tamamlayan tam ses için de “bağ” ifadelerini kullanan Ayomak, yine ortaya koyduğu harf sistemine dayanarak, ilgili dizi parçalarını teşkil eden aralıkların koma değerlerine denk gelen rakamlara vermiş olduğu harflere dayanarak da dizi isimleri oluşturmuştur (Çakar, 1997, s. 22). Bu

kurala dayanarak da makam dizilerine yepyeni isimler verir. Örneğin, rast “zünezün” ya da uşşak “tuzerez” biçiminde ifade ediliyor (Çakar, 1997, s. 23).

Öncelikle, AEU sisteminden pek çok kavramı aldığı açıktır. Örneğin, do majör dizisini “Türk musikisinin ana dizisi olan çargâh makamı” olarak kabul eder (Çakar, 1997, s. 19). İkinci olarak koma kavramını bir tam sesi 1/9’u kabul eder ve buna “minik” ismini verir (Çakar, 1997, s. 21). Ayriyeten oluşturulmaya çalışılan kendi kendini ispat edebilen kara kutu olma hali ve ortaya koyduğu teorilerin zamansızlığı ve geçmiş kaynaklara bir sebepten referans vermemesi gibi öğeler de göz önünde bulundurulduğunda bu haliyle yine AEU teorisi ile mantık olarak oldukça benzeşmektedir. Hatta kendi tasarımı olan Türk musikisi nazariyatında makam ve dizinin aynı şey olduğunu ifade etmesi (Çakar, 1997, s. 24) ise bu durağanlaştırmayı bir adım ileri taşıyor.

Kaç minik tesir ettiği	İşaretler		İşaretler	
	İşaret	İsim	İşaret	İsim
1	♯	si	♭	se
2	♯	vi	♭	ve
3	♯	mi	♭	me
4	♯	ri	♭	re
5	♯	ni	♭	ne
6	♯	ti	♭	te
7	♯	yi	♭	ye
8	♯	pi	♭	pe
9	♯, ♯, ♯	zi	♭, ♭, ♭	ze

Şekil 4.3 : Ayomak'ta değiştirici işaretler.³⁶

4.5.3 Ekrem Karadeniz ve Nazariyatı

Bu bölümde, yine aşırı modernizmin tepe noktasından aşağı doğru inilirken halen modernleşme mantığı çerçevesinde geliştirilmiş ve yine karakter olarak AEU teorisi gibi yapısalcılığı içine sindirmiş bir karşı söylemi, Ekrem Karadeniz’in sistematize

³⁶ (Çakar, 1997, s. 21)

ettiği ancak esasen Abdulkadir Töre'nin fikirlerine dayanan Töre-Karadeniz teorisi de önemli ve incelenmeye değerdir.

Günümüz müzik teorisindeki modern sonrası göstergelerden biri olarak Ekrem Karadeniz'in "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" isimli kitabı tıpkı AEU teorisi gibi, ortaya çıktığı dönemin bir kesitidir.

Modernleştiricilerin desteği ya da rüyası her ne kadar farklı olsa da *de facto* olarak ülkemizde modernitenin müzik teorisi alanındaki en belirgin eseri olan ve Türk musiki tedrisatında standart haline gelen, piyasadaki neredeyse bütün teori kitaplarının çoğu zaman kaynak dahi göstermeden alıntı yaparak yaşattığı AEU teorisinin aslında sadece birkaç kişinin kişisel görüşlerinden ibaret bir yaklaşım olduğunu, açığa çıkarmıştır. Bu ekolün, tek ve değişmez kurallar silsilesi olmadığını, başka yaklaşımların da mümkün olabileceği biçiminde bir görüş ortaya atmış bulundu. Bunun kısa vadede direkt bir sonucundan söz etmek zordur. Ancak, literatüre ihmal edilmeyecek bir hacme sahip, ciddi bir emek ve zekâ ürünü bir eserle, sayısız matematiksel hesap içeren bir eserle giriş yapan Ekrem Karadeniz'in bu çıkışını biraz tahlil edecek olursak şu sonuçlara ulaşmış bulunabiliriz.

Birincisi, AEU teorisine yönelttiği eleştiriler mevzubahis olduğunda, aralarında paradoksal bir paralellik vardır. Şöyle ki, Ekrem Karadeniz her ne kadar AEU teorisini eleştiriyor olsa da kendisi de karşısına onun muadili olan bir başka teori ile çıkıyor. Ancak, gelenekte en azından modernite öncesinde ne Arel'in ne de Karadeniz'in tarif ettiği şekilde bir sistematikten söz edilemez, tamamen farklı bir anlayış söz konusudur. Mevcut sistematik yaklaşımların her ikisi de modern döneme ait olgular ve kurgulardır. Somutlaştıracak olursak, gelenekteki müzik teorisi eserleri olarak kabul edeceğimiz edvarlarda konu aynı olsa da ne günümüzdeki anlamda bir sınıflandırma ne ispat yöntemi ne de yazım sisteminden bahsedebiliriz. Arel'in teorisi modern dönemin sembolü olsa da Karadeniz'in teorisi de en az AEU teorisi kadar modernidir; ancak bir yandan da yaygın modern teoriye karşıdır.

Töre-Karadeniz teorisi, temel olarak Türk Musikisinde mümkün olan bütün seslerin ifade edilmesi, bir oktavın çok küçük parçalara ayrılması ve bu ayırımı mümkün olan en fazla sesin ifade edilmesine dayalıdır. Batı müziğine karşı ne muhalefet ne de uzlaşma arayışı olmayan bu teori, bir oktavı 41 parçadan müteşekkil kabul etmiştir. Makam kuruluşlarında dörtlüler ve beşlilerden ziyade, dizileri bütün olarak anlatan

Töre-Karadeniz teorisi, makamların seyirsel özellikleri üzerinde AEU teorisine kıyasla daha çok durmaya gayret etmiştir. Nota yazım noktasında ise batı ile bir uyumluluk zemininden çok Türk musikisindeki ana dizinin arızasız olarak yazılması esasına dayanan bir yazım sistemine öncelik verir.

Töre-Karadeniz teorisinde aralıklar anlamında AEU teorisinden farklı bir yaklaşım söz konusudur. AEU teorisinde müziksel olmayan en küçük aralık bir koma (bir tanininin dokuzda biri) kabul edilmiş ve diğer aralıklar da yaklaşık koma değerleri üzerinden tarif edilmiştir. Ancak Töre-Karadeniz teorisinde, küçük aralıkların hesaplanmasında daha çok batı müziğinde kullanılan ve ses birimlerini ölçmek için bir ses aralığını çok küçük parçalara ayırarak ölçme mantığına dayanan ve logaritmik bir birim olan sent sistemi esas alınarak aralıklar tarif edilmeye çalışılmıştır. Ancak, Töre-Karadeniz teorisindeki sent batı müziğindeki sent kavramı ile birebir aynı değildir; batı müziğinde bir tam ses (tanini) 200 sent iken Karadeniz’e göre bir tanini 1800 senttir. Bir başka deyişle, Karadeniz’in senti batı müziğindeki sentin $1/9$ ’una denk gelmektedir. Ekrem Karadeniz’e göre bir koma 200 senttir ve bir tanini 9 komadır. Ekrem Karadeniz’e göre aralıklar tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb, bakiye, sagir, irha ve koma şeklindedir. Koma, $76/77$, irha $50/51$, sagir $30/31$, bakiye $19/20$, küçük mücenneb $15/16$, büyük mücenneb $9/10$ ve tanini $8/9$ ’luk bir aralığa tekabül etmektedir.

AEU teorisi ile kıyaslandığında, bir fark da bakiyeden küçük aralıklarda ortaya çıkmaktadır. AEU sisteminde bakiyeden küçük tek aralık olarak koma verilmiş, pratikte var olan, örneğin uşşak makamının ikinci derecesinde inici hareket esnasında kullanılan aralığı ise iki komalık aralık olarak tanımlamışlar fakat yazmaya gerek görmemişlerdir. Karadeniz, bu konuda koma ile bakiye arasında 1.5 ve 2.5 komalık iki aralığın daha varlığına işaret eder.

Töre-Karadeniz teorisi de tıpkı AEU teorisi gibi yapısalcıdır, ancak nüans farkları vardır. Öncelikle, AEU teorisi kadar katmanlı yapıda yukarılara çıkmaz, bu anlamda batı müziği ya da milliyetçilik gibi ideolojik uzlaşma arayışlarına Karadeniz’de rastlayamıyoruz.

Töre-Karadeniz teorisi AEU teorisi ile kıyaslandığında, yapı bağlamında daha tutarlı bir “kara kutu” oluşturulmaya çalışıldığı görülecektir. Somut örnek verecek olursak, Karadeniz, batı medeniyeti ile uyumun “bir dava” olarak görüldüğü 1930’ların yaygın

zihniyetinde değildi ve Arel gibi ultra milliyetçi de değildi. Bu bakımdan Karadeniz'in üst yapısı Arel gibi batı müziğinin ve hatta batı kültür ve medeniyetinin bir alt dalı olarak "Türklük" ve "Türk musikisi" değildi; Ekrem Karadeniz'de en üst yapı Türk musikisinin kendisiydi. Arel, kendi karmaşık üst yapı dünyasında bir tarih alanına, bir musiki alanına sivrulup dururken, Karadeniz kendi üst yapısı içerisinde daha tutarlı ve matematiksel anlamda daha net söylemler ortaya koymuştur. Bir başka deyişle, Arel her cephede savaşımaya kalkışmışken Karadeniz cepheyi daraltma yoluna gitmiştir ve bunu sonucu olarak AEU teorisine kıyasen kendi içerisinde daha tutarlı, daha az çelişki barındıran; bir başka deyişle, daha iyi paketlenmiş bir kara kutu ortaya koymayı başarmıştır.

Töre-Karadeniz teorisinde sesi daha rahat ölçebilmek ve parçalar halinde anlayabilmek için her bir yarım sesi 100 sent olarak kabul eder (Karadeniz, 2013, s. 4), bir başka deyişle, bütünü daha küçük parçalara ayırır ve sonuçta bu parçaları bir araya getirerek tekrar bütünü inşa etmeye çalışır. Bu bağlamda, Ekrem Karadeniz'in daha fazla "doğalcı" olduğunu söylemek mümkündür. Belki de mühendis kökeni itibariyle, pozitivizmi içine sindirmiş bir teorisyen olarak Ekrem Karadeniz, AEU Sistemi'nin matematiksel tutarsızlıklarının hiçbirini içerisinde barındırmayan bir teori peşindedir. Ancak bütünü inşa ederken Arel'den aldığı "9 koma" fikrini kendi sent sistemi içerisine yedirme çalışmasından elbette ki yine matematiksel kusurlar doğmuştur ve bu kusurları da yine kapalı kutu içerisinde tutarlı hale getirerek çözme yoluna gitmiştir. Üstelik Karadeniz, bu ihmali okuyucudan gizlememiş şu satırlarda ayan beyan dile getirmiştir: *"bulduğumuz oranlar yaklaşık olup kesirleri üç haneden daha ileri götürmediğimiz için binde birden daha küçük hata ile bulunmuştur. Esasen Türk Musikisinde saniyede 10000 titreşim sayısından daha yukarı frekanslar kullanılmadığından bu pek küçük hata sonuçları etkilemez"* (Karadeniz, 2013, s. 10)

Ekrem Karadeniz'in kendi teorisini yaygınlaştırırken, sosyal anlamda en büyük sermayesi AEU Sistemi'nin kendisidir. Ekrem Karadeniz'in ortaya koyduğu modeli biçim yönünden AEU teorisinden çok da ayıramayız; çünkü Arel'de yapısalıcı olduğunu iddia ettiğimiz birçok özelliği yukarıda belirttiğimiz biçimde bünyesinde barındırır. Ancak, Ekrem Karadeniz AEU teorisine aleni bir savaş açmıştır ve orada tarihsel bağlamından soyutlanmış, durağanlaştırılmış birçok iddiayı içerisinde kurguladığı bağlamdan soyutlayarak çökertme yoluna gitmiştir. Ancak, burada Karadeniz'in bu yapıbozumcu modelinde, gösterenle gösterilen arasında kurulan –

sözde- ilişkinin kopartılması değil, yerine yenisinin konulması biçiminde bir sürecin işlediğin söylemek mümkün. Her ne kadar makamların geçmişini sorgulama konusunda Töre-Karadeniz teorisi kısmen daha duyarlı olsa da AEU teorisinin en belirgin tutumu olan “konuyu akustik ve matematik bir alana hapsetmek” tuzağına Töre-Karadeniz teorisi de düşmüştür.

4.5.4 Kemal İlerici ve Nazariyatı

Modern dönemde ortaya konulan teorilerden biri olarak da Kemal İlerici nazariyatından bahsedebiliriz. İlerici, temelde Türk musikisine has bir armoni sistemi geliştirmek fikri ile hareket etmiş, bir yandan da AEU teorisindeki birtakım eksiklikleri ve sıkıntıları gidermiştir.

Öncelikle Kemal İlerici nazariyatı, AEU teorisinin aksine, batıdan ithal bir çargâh makamını değil hem geleneksel musikide en çok kullanılan ve hem de en eski makamlardan biri olarak hüseyni makamını önermiştir. Bu tema önemlidir. Zira hüseyniyi ana dizi olarak önermesinde pek çok gerekçe öne sürer.

Gerekçelerinden birisi hüseyni makamının yaygın kullanımıdır. Türk musikisinin karakteristik seslerini barındırmasına hem de teknik sebeplere dayandırır. Ayrıca halk arasında en çok kullanılan makam olma niteliğinden ötürü de bu makamı seçtiğini belirtir (Tanır, 2001, s. 56) Zira bu önemlidir çünkü İlerici’nin bu önerisi, modern zaman klişelerinden birisi olan “halk-sanat” ayrımını doğrudan doğruya yok saymasıdır.

İkinci gerekçe de dikkate değerdir. İlerici, Kantemiroğlu’na atfedilen KİMAVH isimli kitapta geçen hüseyninin bütün diğer makamlara geçiş ehliyeti olan tek makam olması ifadesine referans verir (Tanır, 2001, ss. 56-57). Bu tema çok önemlidir, zira bir anlayışın dönüşmeye başladığının ilk işaretidir. Geleneksel nazariyatın artık yeni teorilerin üretiminde yer edinmeye başladığının işaretlerinden bir diğeridir. Buna karşın çargâh makamı ifadesi İlerici’de halen AEU teorisinde kullanılan do majördür. Eser incelemesinin altında ise bu dizinin AEU teorisinde ana dizi olarak kullanıldığını ve bu görüşe katılmadığını belirtir. Sonrasında ise bu dizinin batı müziği ile uyum yaratacağı nedeniyle bu diziyi bu haliyle kullandığını belirtir (İlerici, 1981, s. 58).

İlerici’nin yazım pratiğinden bahsedecek olursak direkt olarak batıda kullanılan diyez ve bemol işaretlerinin üzerine koma değerlerinin yazılması biçimindeki kullanımı benimser (Aksoy, 2008, s. 99).

Mesela bir yerde Türk musikisinde piyano kullanılamayacağı tespitinde bulunur ancak sonrasında bir gün bir Türk musikisi piyanosunun yapılarak piyano ile çalmaya uygun hale geleceğinden bahseder (İlerici, 1981, s. 33).

Ayrıca, Aksoy'un aktardığına göre İlerici de tıpkı Ayomak gibi sekizliyi 53 aralığa böler ancak Ayomak ile aralarında bir bilgi alışverişi olup olmadığını bilmiyoruz (Aksoy, 2008, s. 98).

Her ne kadar modern dönemin genel şartlanmalarını kırabilmiş ve onları aşmaya gayret etmişse de halen modern dönemin sınırları içindedir. Birincisi, İlerici'nin çalışmalarının ana temasını oluşturan Türk musikisini armonize etme amacı musikiyi çok seslendirerek ilerletmek yönünde bir uğraşın göstergesidir. Bu da batı müziği karşısında ona benzemek yönündeki isteğin tezahürüdür.

İkincisi de musikiyi matematik bir uğraş olarak görmek ve anlamak noktasında da dönemin bütün özelliklerini koruyordu. Geçmişe dair referanslar ya da bütün bir musiki geleneğini klasik üsluptan ibaret görmemek noktasında AEU teorisinden farklı bir tarzı olsa da ortaya konulan teori tıpkı AEU teorisinde olduğu gibi müzik kendi kendini ispat edebilen bir kara kutu niteliğindeydi. Geçmişle kurduğu ilişki de yine modern dönem teorisinin temellerinden olan ana dizinin hüseyini olması fikrinin gerekçelendirilmesi için bir dayanak arayışından kaynaklanıyordu.

4.5.5 Nail Yavuzoğlu ve Nazariyatı

Modern dönem teorileri içerisinde en yeni teori olarak Yavuzoğlu'nun teorisi, modern sonrası trendlerin ortasında geç modern özelliği gösteren bir teori olarak ayrı bir yerde durur.

Yapısına bakacak olursak, AEU nazariyatındaki bir tam sesi 9 koma kabul eden anlayışa alternatif olarak bir tam sesi 8 koma kabul eder. Bu bakımdan, çeyrek ton sisteminin ilk uygulaması olarak kabul edilemez. Ancak teori bir bütün olarak çeyrek ton sisteminin modern Türk musikisi teorisi paradigması içerisinde bir uyarlamasıdır.

Bir taniniden küçük aralıkları yarım çeyrek, yarım, çeyrek ve üç çeyrek olarak tanımlar (Yavuzoğlu, 2008, s. 49). Daha sonra her bir aralık değerince tizleştirmek ve pestleştirmek için kullanılacak olan yeni değiştirici işaretler tanımlar (Yavuzoğlu, 2008, s. 50).

Dizileri oluştururken kullanılan formül, AEU teorisindekiinden çok farklı değildir. Dörtlülere beşlileri ekleyerek makam dizilerini elde eder. Tek farkı, tanımlanan dizi parçalarının farklı olmasıdır. Örneğin AEU teorisindeki çargâh dörtlüsü ve beşlisi, Yavuzoğlu’nda nigar (Yavuzoğlu, 2008, s. 63) dörtlüsü ve beşlisi isimlerini alır.

Ana dizi olarak rast makamının esas alındığını gördüğümüz bu teori, makamları karar perdelerine göre rast perdesinden başlayarak dereceler halinde sınıflandırma yoluna gider. Örneğin rast perdesinde karar veren makamlar birinci dereceyi, düğâh perdesinde karar veren makamlar ikinci dereceyi teşkil eder (Yavuzoğlu, 2008, s. 119).

Tartışmaların odağında olan bir perde olarak segâh perdesinin nereye nasıl konumlanacağı konusunda da Yavuzoğlu, iki tane segâh perdesi ile karşımıza çıkar. Bunlardan birisi bir tam sesin 1/4’ünde diğeri 1/2’inde yer alır.

Aslında oldukça yeni olan ve Yavuzoğlu’nun kendi yazdığı iki kitap dışında literatürde hakkında çok fazla bir bilgi bulunmayan bu teori, modern dönemin bir özeti gibidir. AEU teorisinden farklı olarak, sesleri hesaplanması çok daha kolay olan yarım çeyrek tona kadar parçalayıp (bu haliyle 48 eşit aralığa bölmüş oluyor) aslında batı müziği ses sistemi ile Türk musiki ses sistemi arasında şu ana kadar sağlanamamış bir ittifakı sağlıyordu. Bir yanıyla AEU sisteminin, onu vizyonunun varmak istediği yere varmış olan bu teori, bir yandan da AEU teorisinde var olduğu gibi yapay bir çargâh makamının varlığını tümenden reddedip ona yeni bir isim verdiği gibi onun yerine rast makamını esas alır. Bu haliyle AEU dilek teorisinden çok daha gerçekçi sayılabilir. Öte yandan, çeyrek ses teorisinin pratikte nasıl duyulacağı, bunun icracılar tarafından ne şekilde karşılanacağı ise ayrı bir problem potansiyeli barındırır. Yavuzoğlu, bu konuda teorisini icra ile pratik arasındaki farkı kapatmak için tasarladığından, kanun ve tambur için yapılan ölçümler etrafında bu teorinin ortaya çıktığından söz eder (Yavuzoğlu, 2009, s. 34).

Makam kavramının buradaki durumuna geldiğimizde, AEU sistemindeki her müzikal şablona makam adının verilmesi, modern öncesinde aralarında var olan avaze, şube, terkiib hiyerarşisinin yokluğu konusu burada da var olduğu gibi, makam tanımlarında seyrin çok az bir yerinin olması ve teorinin diziler üzerinde kurgulanması ise yine onu modern dönem teorileri ile ortak yönleridir. Ancak Gökalp’in iddia ettiği gibi çeyrek tonlara dayalı bir teorinin (Gökalp, 1970, s. 131) Türk musikisinde belirgin bir uygulaması olarak her ne kadar modern sonrası teorilerin ortasında kurgulanmış ve

duyurulmuş olsa da modern teoriler içerisinde, “aşırı modern” şeklinde kategorize edilebilecek bir noktada kendine yer bulur.

4.6 Modern Dönem Nazariyatının Genel Özeti

RYB ile başlayan ve bir bakıma günümüzde dahi halen devam eden modern dönem nazariyatını pek çok teorisyen üzerinden incelemeye gayret ettik. Bu teorilerin genel özetini çıkaracak olursak bir takım ortak özellikleri olduğundan bahsedebiliriz.

Birincisi, modern nazariyat yazımında müzik zamansızdır. Makamlar tarif edilirken, geçmişte ne oldukları neye benzedikleri ya da ne tür aşamalardan geçtiklerine dair en ufak bir fikir verilmez. Direkt olarak tanımlanır ve anlatılır. Kendisi de devirleri dizi ile anlatan ve sekiz asır önce bunu yapmış olan Safiyüddin, söz konusu dizileri nasıl elde ettiğine dair kusursuz bir altyapı oluşturduktan sonra bunu yapıyordu. Ancak modern dönemi teorilerinde genel geçer bir doğrunun ifadesinin ana üslup olduğunu görüyoruz.

İkinci olarak ortada yığılarak ilerleyen bir bilginin varlığından söz etmek mümkün. Ancak bu yığın edvarlardan gelen birikim üzerine değil 19. yüzyılda var olan klasik üslup pratiği ve RYB ve AEU teorilerinin ortaya koyduğu fikirler üzerine yığılarak ilerler. Yani bir anlamda gelenekte var olan musiki yazımı ihmal edilirken, diğer yandan modern dönem kendi içerisinde ana akımıyla, alternatifleriyle kendi geleneğini inşa ediyordu.

Bir diğer konu da hakikat kavramının nereden referans aldığı ile ilgilidir. Modern dönem teorisyenleri, hakikatin kaynağı olarak evrensel referanslar arar. Fizik, akustik, matematik vs. gibi doğa bilimleri bunların ilk kaynaklarındandır. Ancak, bunlara ek olarak yine onlar gibi çok büyük bir kesinliğe haiz bir hakikat muamelesi gören batı müziği teorisi de bu teorilerdeki hakikat kurgusunda kilit bir rol oynar. Üstelik, batı müziğinin sadece teorisini değil tarih ve üslup anlayışı da dahil olmak üzere oradaki her şey modern dönem yazımındaki referanslar ve temayüller arasındadır.

Bir diğer tema olarak, Türk musikisinin nasıl ve ne şekilde çok seslendirileceği konusu yine çok önemli bir yer tutar. Belki bu tema bütün teorisyenler için geçerli olmayabilir. Ancak batı müziğinin ya da onun birtakım özelliklerinin halen bir erek olarak varlığını koruduğunu görüyoruz.

Modern dönem nazariyatının bir diğer özelliği olarak, teorinin dizi eksenine sıkışıp kalmasından söz edebiliriz. Modern öncesine baktığımızda iş erbapları ve ilim erbapları şeklinde yaptığımız ayırmada da buna benzer bir durumu görüyoruz. İlim erbapları dizilerin elde edilmesine yoğunlaşırlar ve seyre dair bir bilgi vermezler. Bu bakımdan bu tarifleri verdikleri dönemde makamların yalnızca bir diziden ibaret mi görüldüğü yoksa seyri bir ilmi esere yazmaya layık olman pratik bir detay olarak mı gördükleri konusunda spekülasyonlarda bulunabiliriz ama kesin bir şey söyleyemeyiz. Buna karşın, iş erbapları tabir ettiğimiz teorisyenler döneminde ise diziler çoğunlukla üzerinde ittifak edilmiş kavramlarken teorideki yoğunluk seyir ile ilgilidir.

Modern dönem yazımında üzerine yoğunlaşılan temalardan söz edecek olursak, neredeyse bütün teorilerin aynı çerçeve etrafında şekillendiğini görmek mümkündür. Örneğin musikinin batı notası ile nasıl yazılacağı hepsinde ortak bir meseledir. AEU, Karadeniz, Ayomak, Yavuzoğlu ya da İlerici'nin üzerinde fikir birliğine varamadığı konu bunun biçimi, batıda kullanılan işaretlere ek olarak hangi değiştirici işaretlerin kullanılacağı gibi teferruatlardır. Bu dönemde “Hamparsum notası gerçekten kullanışlı mıdır” şeklinde bir sorgulamanın yapılmamış olması çok şey anlatır.

Aralıkların ne olduğu da yine modern dönem teorisyenleri için çok önemli konular arasında yer alır. Ancak, modern öncesinde özellikle de iş erbapları olarak tanımladığımız yakın dönem teorisyenlerinde bu konularda neredeyse hiçbir farka denk gelmeyiz. Farkların olduğu konular ise eserlerin seyri, hangi birimlerin makam ya da terkeb hüviyetine sahip olup olmaması gibi konulardır. Ayrıca, makam içeriklerine dair farklılıklar söz konusudur. Modern dönemde ise enflasyona uğrayan makam sayılarının içerikleri üzerinde çok büyük anlaşmazlıklardan söz edemeyiz. Bu konuda istisnai olarak Karadeniz teorisinde makamların sahip olduğu dizilerde de farklılıklar mevcuttur.

Aynı şekilde ana dizi meselesinden de söz edebiliriz. Modern teorilerin üzerinde ittifak edemediği konu ana dizinin hangi dizi olacağıdır. Ancak “gerçekten bir ana diziye ihtiyaç var mıdır” şeklinde ontolojik bir sorunun sorulduğuna dair bir emare göremiyoruz. Bunun dışında bir diğer çaba da ifade edilebilen en küçük parçanın ne olduğu konusudur. Hatta her bir teori, bir sekizliyi kaç parçaya bölüyorsa isminin sonuna ona göre bir sayı alır. Örneğin “Karadeniz’in 41 tonlu teorisi” ya da “Yarman’ın 79 tonlu teorisi” gibi. Hatta, modern öncesinde ortaya konulmuş olan ve asırlar boyunca kullanılmaya devam eden Safiyüddin’in yaklaşımı bile modern

teorisyenler ve genel olarak müzikologlar tarafından “Safiyüddin’in 17 tonlu teorisi” şeklinde isimlendirilir. Ancak bu modern öncesi yazımın belirgin bir ögesi olmadığı gibi, bir sekizlinin atomik düzeyde nasıl ifade edileceği gibi bir problemin varlığından söz edemiyoruz.

Özetle, modern dönem nazariyatı, modern öncesi nazariyatını malzeme olarak alan bir dönemsel akım ise de gerek anlayış gerek sistemleştirme biçimiyle modern öncesinin ya da daha spesifik olarak edvar geleneğinin bir devamı olarak kabul edilemez. Ona paralel, kendi paradigmalarını ve kriterlerini var eden yeni bir gelenek olarak karşımızda durur.

4.7 Nazariyat Tarihine Dair Bir Dönemleme Önerisi

Çeşitli dönemler halinde ele aldığımız teorisyenleri bir çizelgede bir araya getirecek olursak, aşağıdaki gibi bir çizelgenin varlığından söz edebilir olacağız. Ancak bu çizelgede modern sonrası döneme dair yalnızca birkaç teorisyenden bahsetmek durumunda kalacağız. Bu teorisyenler bu devrin tamamı değildir zira bu devrin içinde olmamız ve halen süregelen bir dönem olması itibariyle böyle bir dönemi bu şekilde bir dönemlemeyi zor kılıyor. Modern etkisi altındaki teorisyenler başlığı altında incelediğimiz teorisyenler, modern dönem ile tanışmış ancak çalışmaları halen gelenek ile bir süreklilik arz eden teorisyenlerdir. Ancak RYB’den itibaren sistem modernist bir mantık ile baştan aşağı yeniden tasarlanmış olduğu için RYB ve sonrası modern dönem olarak kabul edilip, öncesi modern ve gelenek arasında bir gri dönem olarak tasavvur edilmiştir.

Bir diğer tema olarak da modern sonrası dönemde eserler verdiği halde modern dönem kapsamına aldığımız Nail Yavuzoğlu ya da Ozan Yarman gibi teorisyenler de eserlerinin muhteviyatı dikkate alınarak sınıflandırılmıştır.

Çizelge 4.1 : Dönemlere Göre Teorisyenler.

	Teorisyen
Erken Dönem İslam Bilginleri	Al Kindi
	İhvan-ı Safa
İlim Erbabları	Farabî
	İbn-i Sîna
	Safiyüddin Urmevî
	Ali Şah bin Hacı Büke
	Seydî
	Câmî
	Şirazî
	Abdülkadir Meragî
	Ahmedoğlu Şükrullah
	Fethullah Şirvanî
	Ladikli Mehmet Çelebi
	Mahmut bin Abdülaziz
İş Erbabları	Yusuf bin Nizameddin Kırşehrî
	Hızır bin Abdullah
	Kadızade Tirevî
	Seydî
Modern Etkisi Altındaki Teorisyenler	Kantemiroğlu (?)
	Marmarinos
	Küçük Artin
	Gevrekzade Hafız Hasan Efendi
	Chalatzoglu
	Abdûlbaki Nasır Dede
	Nayi Osman Dede
	Haşim Bey
	Kiltzanidis
	Muallim İsmail Hakkı Bey
Modern Teorisyenler	Rauf Yekta Bey
	Saddeddin Arel
	Suphi Ezgi
	Salih Murad Uzdilek
	Mildan Niyazi Ayomak
	Abdülkadir Töre
	Ekrem Karadeniz
	Şefik Gürmeriç
	İsmail Hakkı Özkan
	Kemal İlerici
	Ayhan Zeren
	Gültekin Oransay
	Ozan Yarman
	Nail Yavuzoğlu
Modern Sonrası Teorisyenler (Devam ediyor)	Yalçın Tura
	Yakup Fikret Kutluğ

Modern sonrası teorisyenler bölümünde sadece içinde bulunduğumuz dönemde aktif olarak üretmiş iki teorisyeni listeye almayı uygun gördük, ismi anmış olmamız modern sonrası teorisyenlerin sayısının iki tane ile sınırlı olduğu biçiminde yorumlanmamalıdır; sadece içinde bulunduğumuz döneme dair bu derece indirgeyici bir şema çıkarmanın tehlikelerinden azade olmak babında bu çizelgeyi bu şekilde bırakmayı uygun gördük. Kaldı ki bundan sonraki bölümde modern sonrası teori ve teorisyenlere dair etraflı bir sınıflandırma yapmış olacağız.





5. NAZARİYATTA MODERN SONRASI

5.1 Türkiye’de Modern Sonrasının Genel Seyri

II. Dünya savaşı’nın başladığı yıllar ile sadece dünya genelinde değil, Türkiye tarihinde de bir dönemin sona erdiğini söylemek mümkündür. Cumhuriyet inkılaplarının en hızlı biçimde uygulamaya konulduğu bu dönem önce savaş ile içine kapanmış, ardından da yerini daha durgun bir döneme bırakmıştır. Savaş yıllarında modern dönemde yükselişe geçmiş bulunan ultra milliyetçi eğilimler tepe noktasını görmüş; Avrupa, çok büyük bir katliam ve yıkım yaşamış, bu yıkımın sonucu olarak da dünya çok farklı bir yer haline gelmişti. Modern dünya için düşünsel ve bilimsel merkezin Avrupa’dan ABD’ye doğru hareketi başlamıştı çünkü ekonomik merkez de o tarafa doğru ilerliyordu. Ve teknoloji üretme üstünlüğü de yine Avrupa’nın tekelinden çıkarak ABD ve SSCB olmak üzere iki yeni merkeze doğru kaymaya başlamıştı.

Bu dönemin sonunda, Avrupa’nın yeniden stabiliteye kavuşması, ABD ve SSCB’nin artık yeni dünya siyasetindeki oyun kurucular haline gelmesi, etkileri daha sonra görülecek olsa da Uzak Asya’daki değişim ve dönüşümler, sömürgecilik hareketinin biçim değiştirmesi gibi gelişmeler sonucunda, batı³⁷ modern sonrası sürece doğru ilerlemeye başlamıştı.

Türkiye özelinde savaşa girmemiş olmanın avantajı olarak bir yıkıma ve kitlesel can kayıplarına maruz kalmamıştı. Ancak, yine de savaş yıllarında güzel bir dönem geçirdiğini söylemek de zor. Ekonomik anlamda ciddi bir darboğaz yaşanmış, ülkenin birçok yerinde açlık ve kıtlık hâsıl olmuş, genç Cumhuriyet, kurucusu başında olmadan her an savaşın Türkiye’ye sıçraması tehdidi altında büyük bir sınav vermiş, oldukça zor bir dönem geçirmişti. Bu ekonomik, sosyal ve politik resesyon elbette ki düşünsel ve sanatsal alanda da hâkim olmuştu. Cumhuriyet inkılapları, savaş öncesindeki döneme göre enerjisini yitirmişti ancak durmuş değildi. Ancak, savaş öncesi paradigmlar yani batılılaşmacı eğilimler halen resmi görüş olma durumunu koruyordu.

³⁷ Artık sadece Avrupa’yı değil, Avrupa ve daha batısını anlamamız gerek

Bu döneme kadar entelektüel kesimlerin düşünsel eğilimleri anlamında yaklaşık yüz yıldır batıya paralel hale getirilen ve belki biraz geriden takip eden bir süreçten söz edebilirken, bu dönemden itibaren batı ile ilgili bir çatallanmadan söz edebiliriz. Batıda modern sonrası eğilimler ve hareketler başlamışken Türkiye özelinde söz konusu durağan batıcılık epeyce bir süre temel eğilim olarak kalmıştır ve gerek devlet gerek aydınlar açısından en çok tercih edilen model, bürokrasi irtibatlı herhangi bir durum için ise artık resmi model olarak süregelmiştir. Bu bakımdan bir süre daha devam edecek olan bir saplanma halinden söz etmek mümkündür.

Ancak sonraki yıllarda özellikle 1970'lere doğru birden olmasa da bahsi geçen "durağan batıcılık" eğiliminin günden güne etkisinin azaldığından söz etmek mümkündür. Özellikle, 1980 sonrasında değişen ekonomik sistem, yeni oluşan ekonomik sınıflar ve devlet eli ile yükselişe geçirilen milliyetçi-muhafazakâr eğilimlerle birlikte, "durağan batıcılığın etkisinin ivmeli bir biçim azalmaya başladığı, bir yandan da durağan yapısından ötürü etki alanının da daralmaya başladığı bir süreç ortaya çıkmıştı. Bu dönem bir anlamda yeni batı medeniyeti ile, spesifik olarak da ABD ile, sosyal anlamda farkın giderek azaldığı bir dönemin de başlangıcıydı. Gündelik yaşam biçimleri, insanların alışkanlıkları hızlı biçimde daha güncel bir kapitalizm biçimine adapte oluyordu. Bu dönem, ileri modernizm ve postmodernizm biçimleri ve Osmanlılık gibi yeni sentezlerin de yükselişe geçtiği bir döneme tekabül eder. Aynı dönemlerdeki ekonomik ve sosyal dönüşümler aynı zamanda musiki alanındaki eğilimler üzerinde belirleyici olmuştur.

Modern sonrasının bir diğer önemli bileşeni de modern dönemde var olan "*bugün insanlık tarihinin geri kalanının ilk günüdür*" mantığının yavaş yavaş terk edilerek yerini "dünya bi' gündür o da bugündür" anlayışına bırakmasıdır. Bir başka deyişle, ekonomiden sanata birçok alanda büyük söylemlerin, büyük planları terk edilerek geleceğin şekillendirilmesi değil, söylemlerin daha mütevazî hale gelmesi, söylemlerin salt bir yorum ya da görüş formatında ortaya konulması

Bunun birkaç sebebinden bahsedebiliriz. Ancak bütün sebeplerin altında yatan ise modernleşmenin ve modernleşme dediğimiz düşünsel pratiklerin kendi içsel dinamiklerinden biri olan rasyonel akıl, kesintisiz bir öğrenme ve inceleme sürecinin bir aşaması olarak aslında ne kadar az bildiğimizi fark etmemizdir. Bu konuyu biraz açmak gerek. Modern dönemde rasyonel akıl evreni, insanlığı, doğayı anlama konusunda insanlığın o ana kadar vardığı en üst noktaya ulaşmıştı. Sürekli bilgi akışı

ile bilinemeyeceği düşünölen birçok şey daha bilinir, daha anlaşılır hale geliyordu. Toparlanan ve yazılı hale gelen bilgi ve yöntemlerin de ilerlemesi ile bilginin üretim ve akış hızı üstel olarak artıyor, deyim yerindeyse her yıl üretilen bilgi yazının icadından bugüne üretilen bütün yazılı materyalin toplamından fazla oluyordu. Doğaya dair öğrendikleri, insana hem içinde bulunduğı ve bir parçası olduğı doğa ile mücadele gücü verdiğı gibi onun üzerindeki hakimiyetini de artırmasını sağlıyordu. Sadece birkaç yüzyılda kaydedilen bu ilerleme insana artık doğanın hâkimi olduğı gibi bir de kibir yüklemişti. Ancak bunun böyle olmadığı çok basit bir virüs salgını ile açığa çıkacaktı. Kaldı ki yine erken modern dönemin bir düşünsel değeri olarak hümanizm, insanı merkeze alan karakteriyle de insanın modern dönemde bildiklerine olduğundan daha fazla anlam yüklemişti ve bu devrin insanı artık kendini geleceğı şekillendirmeye kadir bir tür olarak görüyor, tarihsel bir rol üstlenmiş olma bilinci ile hareket etme güdüsü bu devrin belirleyici özelliklerinden biri idi. Ancak modern dönemde salt bilim alanında ortaya çıkan gelişmeler, bize evrendeki bütün bilgileri sağlamak şöyle dursun, hiçbir şey bilmediğimizi gösterdi. Kaldı ki, bilimdeki genellenebilirlik ilkesini olur olmaz her konuda devreye sokarak çok kısıtlı girdi ile çok genel yargılara varmayı adet edinen insanoğluna da bu yargılarının ne kadar hataya açık olduğunu gösterdi, belki de haddini bildirdi. Çünkü geçmişte değişmez dediğimiz birçok bilginin birer birer sarsıldığını gördük. Hatta Newton'un ortaya koyduğı fizik kanunlarını bile uzaya çıktıktan sonra “dünya için doğru sonuçlar üreten” yani içinde bulunduğı bağlam içerisinde bir anlam ifade eden kavramlar olarak tarif etme gereğı duyduk. Sarsılmazlığın istisnai olarak matematik gibi daha idealize ve soyut alanlarda mümkün olabildiğini, sosyal bilimler gibi alanlarda ise bırakın her yerde geçerli kanunlar ortaya koymayı, ortaya konulacak her yargının sadece belirli tarihsel ve toplumsal koşullarda bir anlam ifade edeceği şeklinde sınırlarını belirtmeden ve “şu an bildiklerimize göre” vs. gibi her han geri adım atmaya hazır tekzipler olmadan herhangi bir iddiada bulunamaz olduk.

Yine ortaya konulan doğruların eksik ve yanlış anlaşılması ele alınması gereken önemli bir konu olarak karşımızdadır. Örneğin İngiliz bilim insanı Charles Darwin'in evrim teorisi canlılık kavramını anlama ve anlatma konusunda tarihten bugüne bildiğimiz en geçerli gerekçelerle doludur. Kaldı ki bu teori sadece canlılık değil dilbilimden çalgıbilime birçok alanda geçerli olan bir teorik çatı içerir. Ancak geçtiğimiz yüzyılın başlarında bu teoriyi yeterince idrak edememiş olacaklar ki, bu

teorinin farklılıkların değil tek tipleşmenin kaynağı olduğunu ve kendilerinin de bütün insanlığın erişeceği son nokta gidiş rotası olduğu gibi saçma fikirleri beslemek için kullandılar. Bu Charles Darwin'in ortaya koyduğu projeksiyonla alakasız olduğu gibi teoriden çıkarılabilecek sonuçlar arasında da yer almıyordu. Kaldı ki tamamen biyoloji alanına dair bir teorinin bir analogi neticesi ile toplumsal alana uyarlanması ile elde edilecek bütün çıkarımlar gerçek hayattan kopuk olacaktı. Ancak günün sonunda, her ne kadar bilgi ile yüklü olsa da salt cehalet ürünü olan bütün bu akıl yetersizliğinin faturasını ise akılcılık, bilim ve spesifik olarak da biyoloji bilimi ödedi.

Toparlarsak, sosyal bilimlerde alanındaki bu paradigma değişikliği modern dönemi tanımlayan birçok elementin de otomatikman kendi kendini tekzip etmesi ile sonuçlandı.

Bir diğer konu da gelecek projeksiyonlarının genellikle başarısız olması nedeniyle insanların büyük söylemlere karşı daha duyarsız hale gelmesidir. Örneğin, Nazi Almanyası'ndan söz edebiliriz. Alman ırkının (ki Almanlar bir ırk değildir, o da ayrı bir konu) üstünlüğü gibi ortalama günümüz insanı için saçma olan bir fikrin etrafında toplanan insanların, kendilerine kurulan paralel bir rasyonalite ile kendi kendini doğrulayarak gerçeklikten kopmasının bedeli ilk keredede 50 milyonun üzerinde insanın ölümü (ki o zamanlar dünyanın toplam nüfusu çok daha azdı) ve dolaylı etkileri çok daha büyük olan sistematik bir yıkıma neden oldu.

Yukarıda makro düzeyde verilen örnekler mikro düzeyde de yaşandı. 1970'ler Türkiye'sinde birkaç öğrenci derneğinden bir araya gelen gençlerin ülkeye yeni bir düzen getirme isteği ya da ona karşı taraf olarak başka ülkelerde yaşayan Türk soydaşları kapsayan Yugoslavya modeli ama çok daha büyük bir ülke kurmak gibi fikirler ve bu konuda kişisel çabalarla alınan aksiyonlar, ülkenin son birkaç bin yıldır tek ve gerçek sahibi olan devletin öteki yüzünü birkaç kez daha göstermesine neden oldu. Kaldı ki her iki cephenin ortaya koyduğu düzenin başarıya ulaşmış hallerinin de çok büyük hayal kırıklıkları ile sonuçlandığına tanık oluyoruz. Örneğin, işçi sınıfı diktatörlüğü olarak kurulan SSCB'nin otoriter bir sistem haline gelip sonrasında ise tarihin en büyük bürokratik kokuşmuşluk düzeyine ulaşarak çökmesinden söz edebiliriz. Diğer tarafın beden bulduğu Turan ülküsü için ise Yugoslavya örneği var. Birçok Slav dilinde ortak olan "yug" (güney) ve Slav sözcüklerinin birleşiminden oluşan bu ifade

güney Slavlarının tek bir devlet çatısı altında toplanabileceği gibi milliyetçiliğin bir tık üstü bir fikrin laboratuvarı idi. Ancak aynı ırktan gelmenin ve birbirine benzer diller konuşmanın insanları bir araya getiremeyeceği, bir ortak vatan kuramayacağı gerçeği 1990’larda farklı etnik, dini, sosyal vs. arka planlardan gelen güney Slavları için kapı komşularının birbirini boğazladığı korkunç bir insanlık dramı ile insanlık için çok büyük bir bedelle anlaşılacaktı. Güney Slavlarını bir araya getirme projesinden geriye ise insanlığın hafızasında toplu mezarlar, yedek parça toptancısı gibi çalışan organ mafyaları, minare vuran tanklar, taramalı tüfekli adamlar ve keskin nişancılar kalacaktı.

Bu ve bunlar gibi sayısız örnekler toplumsal alandaki gelecek projeksiyonları ile toplumları harekete geçirmeyi hedefleyen bütün olmasa da neredeyse her girişimin başarısızlıkla sonuçlandığını hatta onun da ötesinde topluma ve insanlığa ağır bir maliyeti olduğunu gösterdi. Özetle modern sonrası insanda kiminde bilimsel kimi durumda toplumsal kimi durumda ise yine burada bahsetmediğimiz sayısız sebepten ötürü büyük söylemleri hem satma hem de satın alma konusunda çok büyük bir isteksizlik ortaya çıktı.

Modern sonrası insan, önce modernitenin getirdiği yeni yöntemlerin ve bilgi birikiminin bizzat kendisinden tıpkı bir dini doktrin misali hakikati direkt olarak ve tartışmasız bir biçimde söylemesini bekliyordu. Zira modernite başlığı altında hakikat söyleyen ya da bilimsellik adı altında metafizik anlatıların haddi hesabı yoktur. Ancak rasyonel akıl ne metafiziğe kılıf bulmak için ne de kısa vadede öğrenilebilen ve tartışmasız bir hakikat için ortaya çıkmıştı. Aksine rasyonel akıl esasen çok kendi kendini tekrar tekrar ispat edebilen, yönetime dayalı ve her an sorgulanabilecek olan bir hakikat kurgusuna sahipti. Modern sonrasında ise modern zamanların kesinlik içermeyen bilgi sunusu beğenilmemiş olacak ki modern öncesinden bir hakikat arayışının etkili olduğunu görüyoruz. Modern sonrası insanın hakikat kavramına olan güvensizliğinin bir başka yansıması olarak kendisine bir reçete ile gelinen durumların alıcısı haline gelmesidir. Bu defa kadim bilgi gibi modernin dışladığı öğeler de seçenekler arasındadır.

Toparlarsak, modernite adı altındaki bütün yanlış anlaşılmanın, yanlış uygulamaların, otoriter rejimlerin, güç savaşlarının, kestirme yol arayışlarının, sömürünün, savaşların kısacası modern zamanlarda olan biten her şeyin faturası topluca moderniteye kesildi. Bu da modern sonrası insanın hakikat duygusunun ve

onun sağladığı güvenin aşınıp, bu eksiklikten doğan yoksunluk hissini ise içinde bulunduğu sosyal, tarihsel ve toplumsal bağlamda bulabildiği herhangi bir hakikate sarılması ile kapatma yoluna gitti.

Türkiye’de ise henüz kurulmuş olan modern Cumhuriyet açısından dikkate değer bir durum söz konusudur zira yeni kurumlaşmakta olan bir sistemin artık kendini başka bir paradigmaya göre yeniden şekillendirmesi diye bir mecburiyetin ortaya çıktığı bir durumdan söz ediyoruz. Bu da bu sisteme adapte olmaya çalışan her türlü kesimde daha bir paradigma oturmadan bir yenisine geçildiği, daha yeni öğrenilen bir kültürel akımın kısa süre içerisinde dışlanarak başka normların benimsenmesi gerekliliği gibi kesintisiz bir değişim süreci içerisinde herkesin kendi konumunu tekrar tekrar tartıştığı bir durumdan söz ediyoruz. Çünkü Türkiye’de modernleşme bırakın tamamlanmayı, daha toplumun çok az bir kısmı tarafından benimsenmiş ve kabul görmüşken, modern olanın eleştirilmeye başlayıp modern öncesine referans vererek ortaya çıkan fikri akımlar ortaya çıktı. Bu da ülkedeki kimi kesimler için modernle tanışmadan direkt olarak postmodern ile tanışmak gibi sıra dışı bir duruma neden oldu. Pek çok kişi için modernite hiç görüp yaşamadan şeytanlaştırıp eleştirdiği daha hayali bir dönem olarak akıllarda kaldı. Üstelik tanımı gereği de öyle olmak zorundaydı. Ayrıca, her toplum için modernin kısmen terk edilme gerekçesi birbirinden farklı idi. Bu bakımdan modern sonrası incelemesinde neyin postmodern olup olmadığını tamamen elimizdeki inceleme konusuna, duruma, bağlama göre tespit etmek durumundayız. Somut olarak söyleyecek olursak, New York’taki bir sergi salonunda ses getirse de bizim ülkemizde bir sergide klozet sergilerseniz postmodern bir üslup ya da estetik dahilinde bırakın takdir görmektense şiddet görmeniz daha yüksek bir ihtimaldir.

Modern sonrasının müzik teorisindeki en temel yansıması, ülkemiz modernleşme tarihindeki en belirgin modern şartlanmaların ortadan kalkmış olmasıdır. Bir başka deyişle, Tanzimat’tan bugüne kadar gelen batı doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-aturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz bir dönemdeyiz. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Geçmişte batı müziği teorisi ile uzlaşa alanı arayan, daha sonra geleneksel musikin ne kadar Türk ne kadar da Orta Asyalı olduğunu ispatlama çabası içeren savunmacı söylemlerin ortadan kalkıp, daha ziyade elde kalana dair gerçekten teorik söylemlerin ortaya atıldığı bir dönemden söz ediyoruz.

Burada bulanıklaşma ifadesini kullanma amacımız da yine modern sonrasının genel karakterinde olduğu gibi belirgin bir akım ya da hareket dahilinde değil, çok sayıda ufak değişimin karakterine dair daha genel bir değişimler bütününden söz ediyoruz. Birtakım göstergeleri esas alarak ilerleyeceğimiz bu bölümde, hipotezimizi kurmamıza neden olan bulguları modern sonrasındaki dönüşümler olarak sayacağımız temalar etrafında ele alarak ilerleyeceğiz ve bu yolla neden modern dönemin modern sonrası tarafından nasıl ve ne şekilde ikame edildiğini de bu sayede anlatmaya çalışacağız.

5.1.1 Nazariyatta modern sonrasının ayak sesleri

Aslında pek çok dönemleme pratiğinde olduğu gibi, modern ve modern sonrası arasında da zamansal bir sınır çekmek oldukça güçtür. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, modern sonrası modernin bir aşamasıdır. Bu bakımdan modernliğe yönelik eleştirileri ve bu bağlamdaki dönüşümleri ifade etmek için kullanılan bir etiket olsa da pek çok yönden modern ile iç içedir. İkincisi de modernin eleştirisine dayanan bir ideolojik tutum olarak postmodern, bir homojenlik ihtiva etmez. Aksine, dağınıklık onun karakterlerinden birisidir. Bu bakımdan belirli noktalarda modernliğin eleştirisi ile birlikte, onun devamlılığı da iç içe geçmiş olabilir.

Modern sonrasının ayak sesleri ifadesi ile belirttiğimiz ise yine zamansal olarak tanımlanamaz sınırları olan bölgeyi ifade etmek için kullandığımız bir ifadedir. Çünkü Ekrem Karadeniz ya da Kemal ilericinin teorileri, modern dönemin pek çok özelliğini içerse de bir yönüyle modern döneme alternatif, modern dönemin sınırlarının esnetildiği bir karaktere de sahiptirler. Somut örnekler verecek olursak, İlerici teorisinde halk müziğinin inceleme alanına dahil edilmesi yönü onu diğer modern taydaşlarından ayırsa da ana konusunun Türk musikisinin armonizasyonu olması onu modern yaklaşımlar içinde baş köşeye koyar.

Konuyu daha fazla dağıtmadan müzik alanına indirgeyecek olursak, durağan batıcı adı altında kategorize ettiğimiz eğilimlerin uzunca bir süre devam ettiğini, ancak sonrasında bir eksen kayması yaşandığını söylemek mümkün. Özetlersek, batıcı eğilim içeriği değişmeden uzun süre devam etmiş ancak yerini çeşitli modern sonrası eğilimlere bırakmaya başlamıştır.

Bu dönemlerin kıyaslarını Bülent Aksoy da “Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar” isimli kitabının geçtiğimiz yüz yılın başı ve sonunun kıyasladığı bölümde şu ifadeler geçmektedir;

Makam musikisinin çoksesli tekniğe uyarlanmasıyla batıda da sanat musikisinde yepyeni ufuklar açılacağı yolundaki eski beklenti herhalde gerçekleşmeyecektir. Bugüne kadar gerçekleşmemesi de yeterince anlamlıdır. Buna karşılık, Osmanlı musikisinin makam musikisi dünyasında tarihi bir musiki olarak yirmi-birinci yüzyılda daha iyi tanınacağına inanmıyorum. Makam musikisinin haritası çizilirken Osmanlı musikisinin şark musikisinde-ki yerinin milliyetçi önyargılardan azade biçimde-ele alabileceği bir uluslararası ortam hazırlanıyor bugün. Bunun anlamlı göstergelerinden biri 1980li yılların sonlarında Yunanistan’da ortaya çıktı. Bu ülkede belki küçük çaplı ama anlamlı bir eğilim doğdu. Kimi genç Yunan aydınları ve musikiseverleri kendi musiki miraslarına eğildiler. Bu ilgi onları Osmanlı musikisine yöneltti. Böylece Osmanlı musikisini tanımak istediler. Bugün ney, ud, kanun, kemençe gibi sazları çalan, öğrenmek isteyen pek çok Yunan musikici vardır. Musiki tarihi araştırmalarına girişenler de vardır. Aralarında Rum Ortodoks kaynaklarını bilenler karşılaştırmalı çalışmalara yöneliyorlar. Bu çalışmalar bir yandan Osmanlı musikisinin geçmişine; bir yandan da, şimdiye kadar dedi-kodu seviyesinde tartışılan Bizans- Osmanlı musikileri ilişkilerine ışık tutacaktır. Yunanistan’da Yunan milliyetçiliği hâkim ideolojidir, ama bahsettiğim bu küçük çevrede Yunan milliyetçiliği aşılmıştır. Milliyetçiliğin araştırmacıya itibar kaybettirdiğini gösteren anlamlı bir göstergedir bu. (Aksoy, 2008, ss. 286-287)

Toparlarsak, yukarıda bahsettiğimiz iddiayı müzik teorisi alanına indirgerken esasen oldukça fazla sayıda olan göstergeleri birtakım ortaklıklar etrafında başlıklara ayırarak inceleyeceğiz. Ancak bazı olguların birden fazla göstergenin sınırlarına dahil olduğu örnekler de sayıca az değildir ve bunları incelerken de yine diğer bölümlere referans vererek inceleyeceğiz.

5.2 Kendine Dönüş ve Otantiklik

19 yüzyıl sonu 20. Yüzyıl başlarında, modernleşmenin bir gereklilik olduğu konusunda pek kimsenin bir tereddüdü kalmamıştı, ya da olanların sesi tam olarak çıkmıyor kendilerini başka şekillerde ifade ediyorlardı, bilmiyoruz. Bir ihtimal, daha önceleri olsa da Cumhuriyet dönemine geldiğimizde pek kimse modernleşmenin yanlış ya da kötü bir şey olduğunu iddia edecek vaziyette değildi. Modernleşme ile ilgili olarak var olan sıkıntı ise modernleşmenin biçimi ve şekli konusunda bir mutabakata varılamamış olmasıydı, ya da bir başka tabirle, modernleşmenin kendi mezhep çatışmaları idi. Ziya Gökalp’le özdeşleştirilen direkt olarak batılılaşmanın esas alındığı üslubun teklifi olarak müziğin batılılaşması, Türk musikisinin klasik batı

müziğinin içinde bir alt dal, bir şube haline getirilmesi vizyonunu barındıran tezahürü birinci yorumdur. Bir diğer yorum olarak da tabi yine müzik alanından konuşacak olursak, eldeki malzemenin modern hale getirilmesinin temel kaygı olduğu, batılılaşmacı olmayan modernleşmeden söz edebiliriz. Bu konuda ise RYB’in çabalarından söz edebiliriz. RYB temelde geleneksel Türk musikisinden, eldeki teorik ve pratik malzeme birikiminden batı tarzı bir klasik müzik yaratmanın imkânları üzerine kafa yoruyordu, bu da ikinci kategoriye bir örnektir. AEU ise ikisinin farklı oranlarda karışımından ortaya çıkan, Türk musikisinin kendi kendisini batı müziğine dönüştürmesini esas alan müstakil bir üçüncü yol olarak karşımızda durur. Ezcümle, teori alanına etki eden ana eğilimlere bakacak olursak modernin kendisi henüz sorgulanmıyordu.

Ancak, günümüze geldiğimizde modernin sorgulanması ve hatta bunun da ötesine geçerek, modern öncesine ait olan kimi değerlerin modernin kendisinden çok daha önemli ve değerli olduğu gibi bir anlayışın belirginleşmeye başladığından söz edebiliyoruz. Örneğin, RYB kendisinden önce ortaya konulan birikimi ciddi şekilde değerlendirmiştir ama bunu modern bir yöntemle, modern bir şekle be kalıba sokarak işlemiştir. Yani, batı tarzı notalama ihtiyacı, ana dizi, 24’lü ses sistemi, kısacası bütün bu çaba modernist bir durumun ürünüdür. Günümüzde ise nazariyat ile alakalı olarak modern öncesinin anlaşılma çalışıldığı bir durum söz konusudur. Yani, ana mesele olarak geçmişten gelen malzemeyi toparlamak ve modernleştirmek değil, “kutsal olan eskiyi bulmak” biçiminde bir eksen kaymasından söz ediyoruz.

Ülkemizde modernleşme süreci içerisinde retorik olarak var olan toplumsal yaşamın rasyonel aklın, bilimin ve ilerlemeciliğin ilkelerine göre yeniden düzenlenmesi iddiası, özellikle siyaset ve spesifik olarak da iktidar alanı ile temas ettiği noktalarda bambaşka bir hal alır. Pozitivizmin bilimsel olmayan ya da bilimden kaynaklanmayan bilgiyi dışlaması ilkesi, (Frovlov, 1991, s. 389) toplumun şekillendirilmesi ve iktidarın tesisi için alternatif fikirleri bilim adına dışlayan bir işleve bürünmüştür. Bir bakıma pek çok peşinen doğru olduğuna hükmedilen tema, bilimsel bilgi şekli verilmiş olarak karşımıza çıkar. Hatta bu durum genelde bir iktidar gereci, bir hükmetme biçimi olarak kullanılmışsa da karşı argümanlarda ya da şu an olmasa da ileride hükmetmeye aday fikirlerde bile kullanıldığına tanık oluyoruz. Buna, sanat müziği ya da klasik üslup diyebileceğimiz üslubun bu ülke insanına yabancı, onun dışındaki halk arasında çalınan ve söylenen her şeyin ise “ultra milli” sayılması (ve her nasıl oluyorsa bu

ikisinin birbirinden hiçbir şekilde etkilenmemiş olması) gibi fikirler örnek gösterilebilir. Bu görüş kuşkusuz gücünü ilmi hakikatlerle olan uyumundan değil iktidarın kendisinden alıyordu. Hatta AEU teorisinin Türk musikisini tarihsel bağlamından koparıp, yüzlerce yılın ürünü olan devasa bir yazılı literatürü görmezden gelerek tamamına yakını yüzlerce hatta binlerce yıl evvel yapılmış olan birtakım matematik hesaplarla yarattıkları kalabalıktan batı müziğindeki do majör dizisini içeren kurgusal bir çargâh makamı elde edebilmeleri ve bunun da Türk musikisinin ana dizisi olduğu sonucuna varmaları bu temaya bir başka örnektir. Çünkü ideolojik olarak benimsenmiş bulunan Türk musikisinin batı müziğine evrilmesi fikri, birtakım matematik hesap kalabalığı içerisinde doğa bilimlerinden türeyen, kayıtsız teslim olmamız gereken bir hakikat formatında sunuluyor. Her ne kadar AEU teorisi ilk başta gücünü direkt olarak otoriteden almıyorsa da söylemlerini onun ideolojisi ile temellendirerek en iyi ikinci resmi görüş olmaya oynuyordu. Başarılı da oldu.

Ancak rasyonel akıl ne peşinen verilmiş hükümlere kılıf bulmak için ne de kısıtlı bir bilgi ile üretilmiş fakat tartışmasız geçerlilikte olan bir hakikat bulma çabası için ortaya çıkmıştı. Aksine, rasyonel akıl olgulardan sonuçlara ulaşan, kendini tekrar tekrar ispat edebilen, yönetime dayalı ve her an sorgulanabilecek olan bir hakikat kurgusuna sahipti. Bu bakımdan Foucault'nun rasyonel bilginin nesnellik iddiası ve iktidar arasındaki ilişkisi tam da bu noktaya tekabül ediyor (Çelebi, 2005, ss. 512-514). Bu bakımdan ülkemiz nazariyat yazımı bağlamında postmodern durumda ya da daha özel olarak postmodern epistemolojide modern bilginin, özellikle de sosyal bilimler alanında, kesinliğinin kaynağını her zaman bilimsel yöntemden değil, pek çok yerde otoriteden alan ikiyüzlü tavrı inandırıcılığını yitirmiş olacak ki, modern öncesine ait bir kavrama dair modern öncesinden bir referans arayışının yükselişe geçtiğini olduğunu görüyoruz. Hatta yine Türkiye'de modern sonrası nazariyat yazımında ortaya çıktığını iddia ettiğimiz bu durum, çelişik olarak modernleşme dönemindeki uygulamaların modernitenin ruhuna pek çoğundan daha çok uygundur. Özetle, modernleşme döneminde ortaya konulan bir paradigmayı yıkıp yerine yenisini yaparken modernitenin araçları modernleşmecilerden daha etkili bir biçimde ancak çok başka bir karakteristik ve başka bir ruhla kullanılmıştır. Modern sonrası insanın hakikat kavramına olan güvensizliğinin bir başka yansıması olarak da kendisine bir reçete ile geline durumların alıcısı haline gelmesidir. Bu defa kadim bilgi gibi modernin dışladığı öğeler de seçenekler arasındadır.

Modern sonrasının, genelde sosyal bilimler alanında, özelde geleneksel musiki nazariyatı yazımındaki en temel yansıması, ülkemiz modernleşme tarihindeki bazı şartlanmaların ortadan kalkmış olmasıdır. Bu esasen doğrudan müzik ile alakalı bir politikanın sonucu değil, zaman içerisinde çeşitli politik ve ekonomik gelişmelerin ve değişimlerin ürünüdür. Açacak olursak, Tanzimat’tan bugüne kadar gelen batı doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-alaturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz bir dönemdeyiz. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Batı müziği teorisi ile uzlaşa alanı arayan, hatta musikiyi batı müziği içinde eritmenin yoluna ve yöntemine dair süren tartışmalar ve ona alternatif olarak yine geleneksel musikinin ne kadar Türk ne kadar da Orta Asyalı olduğunu ispatlama çabası içeren savunmacı söylemlerin³⁸ giderek azalıp, daha ziyade elde kalana dair daha farklı yöntemlerle incelenen ve gerçek manada teorik söylemlerin ortaya atıldığı bir dönemden söz ediyoruz.

Ayrıca, modern sonrasındaki dönüşümü neden musiki nazariyatı yazımı gibi aslında epeyce spesifik olan bir alan üzerinden okumaya bahsedecek olursak, musiki nazariyatı yazımı bir sanata dair bir bilginin sistemleştirildiği bir alan olması sebebiyle hem bir bilimsel hem de sanatsal bir alanın kesişim noktasında durur. Hatta, bu iki alana ekonomi, siyaset ve diğer ideolojik alanları da ekleyebiliriz. Bu bakımdan, nazariyat yazımı, pek çok düşünsel, sanatsal ve bilimse dönüşümden, epistemolojik paradigma değişimlerinden ya da kitler tercihlerinden kısacası sosyal alanın bilime ve sanata dair hemen her alanından etkilenen bir alan olması hasebiyle, düşünsel akımların okunması için bulunmaz bir alandır.

Toparlarsak, batılılaşma adı altında kategorize ettiğimiz eğilimlerin uzunca bir süre devam ettiğini, ancak sonrasında bir eksen kayması yaşandığını söylemek mümkün. Batıcı eğilim, içeriği değişmeden uzun süre devam etmiş ancak zamanla yerini çeşitli modern sonrası eğilimlere bırakmaya başlamıştır ve bu eğilimlerden en belirgin olanı ise müziğin özüne dair arayışın, bir doğallık ya da kendi kendine ispat edilebilirlik değil işin aslında, özünde var olana dair modernin öncesinde var olanlar içerisinde bir arayışın yükselişe geçtiğini görmekteyiz.

³⁸ Burada Arel’in “Türk Musikisi Kimidir” (Arel, 1990) isimli çalışmasına işaret ediyoruz.

5.2.1 Kendine dönüş

Edvarlar başta olmak üzere modernite öncesi literatüre verilen önem ve değer, giderek sorgulanan modern teoriler ve işin “özüne” yönelen arayış ve merakın ürünü olarak yapılan incelemelerin ve yazılan eserlerin sayısında ciddi artış olduğu gibi, yazılı kaynaklarda “doğallık” ve “gerekliklik” kavramlarının yerine “tarihsellik” ve “otantiklik” arayışının geçmeye başladığını görüyoruz. Bu konuyu biraz açtıktan sonra modern sonrasında özellikle yukarıda tespit ettiğimiz eğilimlerin yerine bambaşka temayüllerin ortaya çıktığını da etraflıca ele alacağız.

Paradoksal ya da karmaşık gibi görünen modern sonrasında nasıl ve neden modern öncesinde referans aradığını, modern sonrasında nasıl olur da modernin öncesinde bir hakikat arayışına girildiğini; buna ek olarak bir yerlerde hakikat arayan bir durumun nasıl postmodernliğin konusu olabildiğini açıklığa kavuşturmak gereklidir. Best&Kellner’in aktardığına göre Lyotard modern epistemolojiye alternatif olarak postmodern epistemolojiyi tarif eder. Lyotard modern epistemolojide bilginin üç koşulundan söz eder, birincisi meşrulaştırıcı üst anlatı, ikincisi, “gayrı meşru” olanın dışlanması ve üçüncüsü de etik alanına yönelik kesinlikler üretebilme isteği (2011, ss. 203-204). Bu bakımdan, modern sonrası gelişen epistemolojik paradigma ile şekillenen eğilimler bağlamında musiki nazariyatı ele alınırken, modernin dışlayıcı ve tekilleştirici tutumları önce bozuma uğramış, ardından da pek çok düşünür, müzikolog hatta az çok bu alanda okumayı ve yazmayı seven kimseler tarafından bağlayıcılığını yitirmeye başlamıştır. Özetle, içinde bulunduğumuz sosyal bağlamda ve musiki nazariyatı özelinde, modern sonrası epistemolojik dönüşümlerin etkisi olarak, batıda olduğu gibi hakikat kavramının ortadan kalkması değil, göreceli hale gelmesi; başka bir ifadeyle, hakikatlik vasfının dönüşüme uğramasıdır. Bunun birkaç sebebinden söz edebiliriz.

İlki, söz konusu köktenci batılılaşmaya karşı devlet erkinin eski ilgisini ve şevkini kaybetmeye başlamasıdır. Bunun tabana yayılmasının da sonucu olarak, binlerce yıllık geçmişe dayanan bir müzik birikimine dair bir şeyler aranıyorsa, nereye bakılması gerektiği konusunda da tereddütler giderek azalmaya başladı. Tereddütler ise yine modernleşme sürecinde ortaya konulan epistemolojik bağlamın sırtını yasladığı otoritenin, neyin nerede aranması gerektiğine dair sınırları da net bir biçimde çizmesi, gerektiğinde de bu epistemolojik bağlamla çelişen anlayışları saf dışı edebilme gücünden kaynaklanıyordu. Örneğin, nazariyenin temellerini Osmanlı’da aramak,

İslam kültür tarihinde aramak ya da Arap, Fars, Yunan gibi komşu toplumlarda aramak, gericilikten devlet ve millet düşmanlığına pek çok yaftalanma potansiyelini içinde barındırıyordu. Daha somut bir örnek için Gökalp ve Arel'in "Türk musikisi kimindir" ifadesiyle kavramlaştırabileceğimiz tartışmasına bakacak olursak (Gökalp, 1923, s. 131), (Arel, 1990, IV) Gökalp, bugün "sanat müziği" ya da "klasik üslup" adı altında kavramlaştırdığımız müzikal üslubu "Arap, İran ve Bizans kırması" olmakla "suçlar". Arel ise cevabında karşı argüman olarak bu üslubun öz, has ve hakiki Türk olduğunu, hatta 60 asır evvel yaşamış olan "Sümer Türklerinden" beri süregelen bir gelenek (Arel, 1948, 4) olduğu yönündeki anti-tezi, ile karşı çıkar. Aynı tartışmayı günümüz bağlamında ele alacak olursak, bu etiketlerin eskisi kadar bağlayıcı ya da dışlayıcı gücü olduğundan söz edemeyiz. Türk musikisinin Arap, Fars ve Yunan medeniyetleriyle olan irtibatından pek kimsenin utandığından, bundan bahsetmeye çekindiğinden ya da böyle bir irtibata dayanarak "gayri Türk", "yabancı" ilan etmesinden söz edemeyeceğimiz gibi; gayri Türk olduğu bir şekilde tescillense dahi bu alana olan ilgiyi yok edeceğini söylemek zordur. Yukarıda örneğini verdiğimiz Osmanlı ya da İslam eserlerin incelenmesi kimsenin gerici başlığı altına alınmasına neden olmayacaktır ve en azından devleti elinde bulunduran erk tarafından böyle bir durumun mümkün olmadığı açıktır.

İkinci olarak, modernleşme döneminde ortaya konulmuş olan musikinin teorisi ve pratiği arasındaki farktır. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi'nde teori ve pratik arasındaki ilişkiyi "*insan çabasının birbiriyle sıkıca bağımlı olan ve birinin yokluğu öbürünün de yokluğunu gerektiren bilinçsel ve eylemsel iki yanıdır*" (1972c, 346) ifadesi ile açıklar. Ancak geçen asrın başından beri ortaya konulan müzik teorisi, esasen pratikte var olanı çözmek, anlatmak, sistemleştirmek ve bu vesile ile yine pratiğin dönüşümüne katkı sunmak gibi işlevlerden ziyade pratikte var olanı belirli bir ideoloji dahilinde hizaya çekmek görevi üstleniyordu. Ancak o zamanlardan bu zamana kadar geçen süreç, teori yazımının dışlayıcı bir epistemolojik tutum ile müziğin pratiği üzerinde standart koyabilmenin ve bunun gerek teorisyenler ve entelektüel çevreler gerek müzik pratisyenleri gerek dinleyiciler için pek mümkün olmadığını bize göstermiştir.

Buna karşın, AEU teorisi ile gelen kullanışlı kısımların kabulünün ise ne derece hızlı ve oturaklı olduğu şaşırtıcıdır. Bildiğimiz gibi AEU teorisi, batıdan aldığı nota isimlerini ve sabit do (*fixed do*) sistemini (Hung, 2012, 11) birebir almak yerine, do

ifadesinin C dışında bir harf notasına da karşılık gelebildiği (örneğin piyanodaki D sesinin ya da F# sesinin Do olarak kabul edilebileceği) hareketli do (*movable do*) sisteminin (Hung, 2012, 11) Türk musikisi için uyarlanmış bir halini kullanmıştır. Bu kullanım, her ne kadar yabancı bir notalama sistemi olsa da yüzlerce yıllık nazariyat tarihindeki göreceli perde isimlendirmesi mantığı ile benzer bir yapısı olduğu için kısa sürede hem teorisyenler hem de icracılar arasında yayılmıştır. Bir başka ifadeyle, pek çok yönden eleştirilse de aslında kullanışlı ve geleneksel musikinin doğasına “*sabit do*” sistemine kıyasla çok daha yakın olacak ki, kolayca kabul görmüş ve kullanılagelmiştir.

Buraya kadar neden bahsi geçen dönüşümü postmodern kategorisi içine aldığımız konusu zihinlerde oturmamış olabilir. Aslında belirgin ve göz önünde olarak, bilginin elde edilme biçimindeki dönüşümden söz edebiliriz. Yani, modernleşme döneminin paradigması, ispat mekanizması olarak her zaman matematik ve diğer doğa bilimleri ile desteklenen bir iddia ortaya atılırdı. Örnek verecek olursak, Ekrem Karadeniz’in “*Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*” isimli kitabının (2013) AEU teorisine yönelttiği eleştiriler mevzubahis olduğunda, aralarında paradoksal bir paralellik vardır. Şöyle ki, Ekrem Karadeniz her ne kadar AEU teorisini eleştiriyor olsa da kendisi de karşısına, onun muadili olan bir başka teori ile çıkıyor. Ancak, modernite öncesinde hiçbir modern teorisyenin tarif ettiği bir sistematikten söz edilemez. Mevcut sistematik yaklaşımların tamamı modern döneme ait kurgulardır. Somutlaştıracak olursak, gelenekteki müzik teorisi eserleri olarak kabul edeceğimiz edvarlarda ve risalelerde ne günümüzdeki anlamda bir sınıflandırmadan ne ispat yönteminden ne de yazım sisteminden bahsedebiliriz.

Günümüzde ise gerek eleştirilerde gerek yeniden inşa süreçlerinde hakikat ya da referans arayışında doğa bilimlerinden sosyal bilimlere, daha belirgin olarak da tarih biliminin sahasına doğru bir kayma başlar. Doğa bilimleri ise aslî ispat mekanizması olmak durumundan ziyade, yardımcı alan konumuna çekilir ve bir analiz yöntemi rolü üstlenir. Yani, kesinlik ve mutlakıyet arayışındaki matematik yerine, yeni bilgi ve belgelerle sürekli yanlışlanmaya açık, bu şekilde sınanarak ve değişerek bir savın zaman içinde daha güçlü hale gelebildiği sosyal bilimlere ve birtakım disiplinler arası (*interdisipliner*) alanlara doğru bir kaymadan söz ediyoruz. Bir cümleye indirecek olursak, nazariyat yazımı bilimden ilime doğru bir hareket göstermektedir. Bunu da modern sonrasının belirgin bir göstergesi olarak hakikat kavramının direkt ortadan

kalkması değil, aşınması, karakterinin değişmesi biçiminde okuyabiliriz. Açacak olursak, hakikat arayışı bu alan için postmodern ifadesinin ilk telaffuz edildiğinde çağrıştırdığı biçimde tümünden bir yapıbozuma ya da ortadan kalkışa maruz kalmamıştır. Ancak içerik olarak hakikatin tanımının ve tarifinin dönüşümü ile modern sonrasındaki hakikat ve üst anlatısının bazı alanlarda çökmesi, bazı alanlarda daha mütevazı ve yanlışlanabilirliğe açık bir haliyle “hakikatin, hakikaten hakikat olup olmadığının” tartışıldığı bir duruma evrilmiştir.

Ayrıca, bu modern öncesine yönelme hali, tek başına modern sonrasının bütüncül karakteri sayılamaz, zira modernizm de ilk ortaya çıktığında, içinde var olduğu bağlamın öncesindeki bir hakikat arayışının etkisinde kaldı. Dogmatik kilise ideolojisinin yerine antik Yunan’daki düşüncenin ve bilimin yeniden canlandırılması şiarının erken modern dönemin en belirgin eğilimi olduğundan bahsedilebilir. Çünkü bu yeni düşünsel dönüşüm esasen bir şeyin bitişini gösteriyordu ancak gelecekte tam olarak ne olacağına dair ise net öngörüler ise öznel olmanın yanı sıra hem birbirinden farklı hem de yeterince bilinemez olmasından ötürü geçmişteki bir modelinde aranan hakikat fikri yalnızca romantik ya da konforlu değil, aynı zamanda gerçekçiydi de. Postmodern tabir edilen eğilimler silsilesi ise yine bir bitişe tekabül eder ve sayısız eğilimden bir diğeri olarak bir sonraki adımı bir öncekinde aranması tamamen benzer bir modelin tekrarından ibarettir. Ya da postmodernin de bir nevi modern olmasının sonucudur.

Sonuç olarak da bu konuda belirli bir merkezden idare edilmeden ya da açık talimatlarla yönlendirilmeden, birbirinden bağımsız pek çok kişi ve kurumun çok farklı motivasyonlarla ve anlayışlarla aynı yere yönelmesi şeklinde bir durum ortaya çıktı. Biz bu yönelimin detaylarını bir sonraki bölümde etraflıca inceleyeceğiz.

5.2.2 Otantiklik

Sözlük tanımı olarak psikoloji, felsefe gibi alanlarda birbirinden farklı tanımlara sahip olan otantiklik kavramını TDK “orijinal, eskiden beri var olan” biçiminde tanımlar (TDK, 2006, web). Otantik sözcüğünün, bire bir eşleşme de eski tabirle “sahih” ifadesine karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Sahihlik arayışı, ortamlara göre farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Çok geniş bir anlam spektrumunu içinde barındıran ve bize has, modern sonrası bir kavram olarak sahilik ya da otantiklik olgusunu günümüz

müzik alanında ve spesifik olarak müzik teorisi yazımında da ortaya çıkan bir yönelim olarak görebiliyoruz.

Genelde müzik, özelde ise Türk musikisi alanında otantik tabir edilen neredeyse her şeyin ortak bir özelliği vardır o da modern öncesine ait olması, modern öncesinden bir şeyin uzantısı olmasıdır. Hatta bazı durumlarda ise sadece öyle sanılması ya da öyle olmadığı bilindiği halde öyleymiş gibi kabul edilmesidir. Temeldeki anlayış ise modern öncesinde var olan ve modernite ile “zehirlenmiş” bir şeyin aslına dair arayışın baskın üslup haline gelmesidir. Bu bakımdan modern öncesine yönelim meselesi tıpkı modernleşmenin kendisinde olduğu gibi “ak değilse karadır” şeklinde gelenek ve modern arasında keskin çizgiler arayan kutuplaşmış bir anlayışın ürünüdür. İşte tam bu noktada sorulması gereken sorular ve irdelenmesi gereken konular olduğu açıktır.

Detaylara girmeden önce bir konunun altını çizmekte yarar var ki, biz burada otantisite/sahicilik/sahihlik kavramını estetik bağlamdaki otantisite kavramı içerisinde incelemeyeceğiz zira bu tartışmak istediğimiz konunun sınırlarını ziyadesiyle aşacaktır. Zira, burada bahsettiğimiz husus, nazariyatın ele alınışındaki paradigma değişiminin; “gereklilik” ya da “doğallık” yerine “geçmişten gelmiş olmak” kavramının teori üretiminin asli referans noktalarından biri haline gelmesine dair dönüşümünün yaşanması durumudur.

Otantiklik arayışına dair bulguları, kendine dönüş, batı müziği ile uzlaşma ya da dönüştürme için imkân arayışının ortadan kalması gibi modernleşme dönemi koşullanmalarının görmezden gelinmeye başlanması gibi dönüşümlerin kendiliğinden sonucu olarak Türk musikisi teorisinde modern öncesinin daha etraflı bir biçimde irdelenmesi, orada kayıp bir gerçeğin aranması olarak özetleyebiliriz.

Müzik teorisi alanında, modern öncesi nazariyat yazma eserlerinde kimi zaman geçmiş nazariyat kaynaklarına referanslar verildiğini biliyoruz. Ancak burada üslup olarak günümüzdeki anlamıyla bir otantiklik atfedilip ondan gayrısını yanlış ya da bozulmuş sayan anlayış kimi zaman var olsa da her zaman geçerli değildir. Modern öncesi nazariyatçıları, kendilerinden önce verilmiş hükümleri pratik durumlara, kendi kullanımlarına hatta belki tamamen zevklerine göre tekrar ele alıp modifiye etmekten çekinmemişlerdir. Somut örnekler verecek olursak, aralarında birkaç yüzyıl olan Abdülkadir Meragî (Kolukırcı, 2009, 67) ve Abdülbaki Nasır Dede'deki (Tura, 2006, 39) uşşak makamlarının tekabül ettiği şeylerin arasındaki fark bu kapsamda

görülebılır. Daha da genişleterek, Safiyüddin'den bugüne pek az makamın makam ve/veya dizi içeriğı olarak aynı kaldığını, değışmediğini söyleyebiliriz. Bunlar gibi sayısız örnek bize, otantiklik atfettiğimiz zamanlarda olup biten şeylerin kendi içinde ve dönemin koşullarına göre yeniden ele alınabilen, bizim yaptığımız gibi kutsiyet atfedilmeden daha sonuca yönelik ve akış olarak da diyalektik bir mantık çerçevesinde olduğunu açıkça gösteriyor. Bir başka ifadeyle bize otantiğın sandığımız kadar “otantik” olmadığını gösteriyor.

Toparlarsak, otantiklik ya da sahihlik arayışı ile ilgili yukarıda sorduğumuz soruya şöyle cevap verebiliriz; otantiklik, ulaşılabilir bir hedef değil bir murattır. Bir yordam değil bir üsluptur. Eylemin sonucunda elde edeceğimiz şeyin kendisi değil, sadece onun biçimine dair bir tutumdur. Bunların özeti olarak müzik teorisi alanındaki otantiklik arayışı, bir “aslına en yakın olanı ortaya koyma” çabasıdır. Ancak, modern sonrasının en belirgin tutumlarından biri olarak farklı (dini, kültürel, sosyal, sınıfsal vs.) motivasyonlardan kaynaklanan bu sahihlik arayışı, temelde aynı şeyin peşinde olmak gibi ortak noktası olan bir güruhu aynı çizgiye getirmiştir. Bahsettiğimiz iddiayı açacak olursak, kimi çalışmalarda Osmanlı romantizmi hissedilir, kimi çalışmalarda dini referansların ağırlığı, kimi çalışmalar da ise yine paradoksal olarak modernitenin ve rasyonel aklın ruhuna uygun düşecek biçimde salt bilimsel gerekçelerle sürdürülen arayışların sonucu olarak modern öncesinde bir hakikat arayışına gidilir. Hepsini tetikleyen olgu ise modernleşme döneminde ideolojik sebeplerle ortaya atılıp, gücünü bilimsel bilgiden değil, daha çok otoriteden alan birtakım iddiaların eski gücünü yitirmiş olmasıdır.

5.2.3 Otantiklik kavramına dair sıkıntılar

Otantiklik arayışında üzerinde durulması elzem olan birkaç mesele vardır. Esasen amacımız meselelere çözüm üretmek ya da meseleleri odağı alıp tartışmak değildir. Sadece otantiklik kavramının doğasında barındırdığı çelişkileri ortaya koyup daha net bir resim elde edebilmek adına bu meselelere eğileceğiz.

Otantiklik ile ilgili birinci ve en acil soru olarak kendi tarihselliğı içerisinde neyi otantik alıp neyi otantik alamayacağımızdan bahsedebiliriz. Yukarıda da örneklediğimiz üzere, otantiklik atfettiğimiz zamanlar bir süreklilik arz eden, içinde bulunduğu tarihsel dönemlere göre sürekli olarak değışen ve dönüşen bir karaktere sahipti. Ne zaman ki biz modernitenin dünyayı zehirlediğine inanıp ondan önceki her

şeyi el değmemiş saymak anlayışına bürünüp bir şeylerin “aslının” avına çıktık, o zaman bu dönemsel ve bağlamsal durumlar zamandan bağımsız birer varlık, birer yapı olarak olduğundan farklı bir çehreye büründü. Ancak, bu zamandan bağımsızlık atfedilen kavramların zaman bağlamında gösterdiği farklar, aralarında hangisinin daha otantik olabileceği sorununu da beraber getirdi. Bu hafife alınacak bir konu değildir ve bu alanda kamplaşmalara dahi yol açabilecek kadar ciddi bir sorun potansiyeline sahiptir.

Örneğin, Meragî’yi mi, Hızır bin Abdullah’ı mı yoksa Abdülbaki Nasır Dede’yi mi okutacağız otantik Türk musikisi diye? Söz konusu teorisyenlerin eserlerinin tamamı otantik tanımının içerisinde, fakat detaylara inildiğinde aralarında farklılıklar mevcuttur. Abdülbaki Nasır Dede ve Meragî arasındaki farkın açıklaması içeriklerindeki farklı zamansallığı gibi bir durumla sonuçlanır ve bu da otantiklik kavramının doğasına zeval getirir. Bu bakımdan, hangi motivasyonla otantiklik arayışındaysak ona göre bir otantik bulduğumuz herkesin kendi otantiğinden söz edebiliyoruz. Yukarıda otantiklik atfedilen zaman dilimlerinin diyalektiğini açıkladık, kısacası bu materyale nasıl yaklaşmak gerektiği konusu otantikler arasında çatışmaya yol açabilir.

Otantiklik olgusundaki bir başka sorun da şu ki, otantik olarak atfedilen, sadece günümüzde eskiye dair bilinenlerle ilgilidir. Ancak modernleşmenin ilk zamanlarında kayıt teknolojilerinin yeterince gelişmemiş olması, bu dönemde yaşanan değişimlerin modern öncesine ait olanlarla kolayca karıştırılabilmesine neden olur. Bu konuda, (Hobsbawm, 2006)’ın “Gelenegin İcadı” isimli alanındaki kült eserlerden biri, sayısız tespit ve yorumla doludur. Günümüzde domates ya da şeker içeren geleneksel yiyecekleri ele alırsak, bunlara olan bakış şeker ve domatesin bu ülkeye ne zaman geldiğini sorguladığımız anda değişecektir. Kaldı ki, düğünde fotoğraf çektirmenin, pasta kesmenin bile gelenek sayıldığı örnekler varken, bir şeylerin ne kadar kısa süre içerisinde insanların hayatındaki rutinler haline gelebildiğini görebiliyoruz.

Örneklerimizi müzik alanına doğru daraltırsak, günümüz sanat müziğinin olmazsa olmazı gibi gördüğümüz klasik kemençenin tarihine baktığımız vakit “kaba saz” sınıfından “ince saz” statüsüne geçmesi bir başka deyişle günümüzde kazandığı kimliği kazanması, sandığımız kadar uzun bir geçmişe dayanamaz. Zira bu dönüşüm meşhur Rum kemençeci Vasilaki (1845–1907) ile gerçekleşmiştir (Çolakoğlu, 2008, ss. 110-122). Aynı şekilde, yaprak tabir edilen küçük parçaların birleştirildiği modern

ağaç işleme biçimi ile yapılmış geniş gövdeli, plastik perdeler bağlı standart kısa sap bağlamaya bugünkü şeklini veren yapımcıların bir kısmına Facebook hesabından ulaşabilir durumda olmamız da evlerimizde asılı duran ya da bir cemde kutsal bir ritüelin yerine getirilme maksadıyla çalınan bağlamaların, mevcut haliyle geleneğin neresinde durduğunu sorgulamak açısından güzel bir örnektir. Ya da klasik makam literatüründe yer alan “tarz-ı cedid” yani yeni tarz ve “tarz-ı kadim” yani eski tarz makamlar aralarındaki farklara yeterince ihtimam göstermeksizin hepsini birden, totalleştirici bir biçimde geleneğin kendisi olarak kabul etmenin yan etkilerinden söz edebiliriz.

Özet olarak, otantik kategorisine alınan bazı olgular esasen modern zamanlarda ortaya çıkmış olabiliyor ve kimi zaman süregelen alışkanlıklar, kimi zaman ise eksik ve yanlış bilgi vesilesiyle söz konusu olgular da otantik torbasında kendisine yer bulabiliyor.

Otantiklik konusunda tartışmaya açık olan bir diğer konu ve belki de otantiklik arayışının belki de en belirgin yönü ise otantiklik kavramı, tanımı gereği geçmişe dönük bir kavramdır. Modern dönem teorisyenleri, spesifik olarak da AEU ya da RYB gibi teorisyenlerin teorik perspektifinin detaylarını bir kenara bırakırsak ortak oldukları bir konu vardı o da ortaya koydukları her şeyin geleceğe dair bir söylem, bir projeksiyon içermesi idi. Yani, Arel’in birçok kimse tarafından eleştirilen teorileri aslında geçmişe hatta kendi “bugünlerine” bile değil, direkt olarak geleceğe dair bir kurgu ve talepti. Orta ve uzun vadede varmak istediği bir amaç vardı. Keza, aynısını RYB için de söyleyebiliriz. Hatta gelecek projeksiyonu ya da tarihi yeniden yazma vizyonu modern dönem teorik dünyasının önemli bileşenlerinden biridir. Ancak, musikiyi eski kaynaklarda arayan, otantiklik peşinde olma durumunda karşılaştığımız tutumlarda ise genelde birbirine takip eden iki ana paternin yaygın olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi, otantik olanın tespit edilerek ona geri dönmek. Gelecek projeksiyonu olarak da varına bu otantikliğin aynen gelecekte de devamını sağlamak. Daha ilk aşamanın bile ne derece zor olduğu aşıkarken, gelecekte durağan bir biçimde geçmişte olanı salt geçmişte olan olduğu için var etmenin sosyal ya da kültürel olarak imkânları ise üzerinde tartışılması gereken bir konudur. Kaldı ki, otantik addedileni var edebilecek gerekçelendirme ve sosyal motivasyonun sağlanması için ise yine modern kavramlar olarak kimliklenme ve dini-etnik/ulusal aidiyet, mikro milliyetçilik gibi modernitenin belki de en sıkıntı potansiyeline sahip kavramlarının kullanılmak zorunda olması da muhtemel sorunlara davetiye çıkarıyor. Toparlarsak, otantiklik

kavramı en fazla sadece geçmişteki durumuna dair tespitin yapılabilmesini beraberinde getirir ancak bu kavramın gelecekte ne olup olmayacağına ya da nereye evrileceğine dair bir projeksiyonda bulunma konusunda sıkıntıları vardır.

Otantiklik kavramının yine ontolojik olarak içinde barındırdığı saflık, işin özü ya da dış etkilerden arındırma çabası da otantiklik ya da sahlilik arayışında bir yandan işin aslının ne olduğuna dair bir arayış varken bir yandan da bir “akraba evliliği” bir “içe kapanış” da beraberinde gelir. Bu durumun neden olacağı sıkıntılar da yukarıdakilerin üzerine işleri daha da zor hale getiren bir yardımcı sorun işlevi görür. Bu şekilde tasarlanan bir sistemin kendisini ne derece var edebileceği, üstelik kültür ürünlerinin de birer endüstri olarak tüketim süreçlerinin bir parçası haline geldiği ve tüketim hızının çok daha büyük bir hızla arttığı günümüz dünyasında, bu şekilde içe kapalı ve haliyle kendini tekrar eden yapıların ya da paternlerin teorik bağlamda olmasa da tüketim düzeyinde sürekliliğinin nasıl sağlanacağı; en azından bu konuda ne tür bir plan ve program olduğu üzerine düşünmeye değer bir konudur. Bu bağlamda bu biçimde bir otantik arayışını Bauldrillard’ın simülasyon teorisine tam olarak oturmaktadır. Zira, otantik tabir edilen gerçekliğin kendisini var eden koşullar tamamen ortadan kalkmıştır. Şu an ise ona dair, onun bir simülasyonundan fazlasını elde etmek pek mümkün değildir.

5.2.4 Modernin parçalarında aranan otantik

Postmodernin bir aşaması, bir alışkanlığı ya da bir paterni olarak modern olanın parçalanışını, özellikle yapıbozuncu eğilimlerde sıkça görmekteyiz. Otantik olana ulaşabilmek için, daha doğrusu otantik olanın kabulü için ise öncelikle modern olanın yanlış kabullerinin yıkılması gerekiyordu. Ancak, burada herhangi bir devrimsel süreçteki paternden farklı olan akış da şu ki, modern olan parçalanırken yerine belirli bir alternatif konuşmaz. Sadece, asıl olanın, sahlilik olanın ortaya çıkarılmış olması yeterlidir.

Modernleşmenin etkisinin azalmasının, musiki yazımındaki tezahürlerinden biri olarak “kendine dönüş” kavramından bahsedebiliriz. Yirminci yüzyılın başından son çeyreğine kadarki dönemin teori ile ilgili güncel tartışmalarına, makalelerine ya da literatürüne baktığımızda her ne kadar musiki ile ilgili olsa da esasen musikinin batı müziği olan alakası, doğal diziler ya da çok seslilik gibi kavramlara yapılan vurgunun ağırlığı, bariz bir biçimde görülür. Dizilerin doğallığından, “bu millete neyin yaraşıp

yaraşmadığından” tutun da Orta Asya’dan “at sırtında” gelen bir müzik teorisine kadar çok farklı bir atmosfer ve anlayıştan söz edilebilir. Ancak, bu yaklaşımın zamanla *fade out*³⁹ olduğu, giderek onun yerine geçmişin en salt biçimiyle, üzerine herhangi ek yapılmadan mümkün olan en öz haline yönelik arayışın yükselişe geçtiğini görebiliriz. Bu dönemin nerede başladığına dair olarak Ayas, 1950’li yıllara geldiğimizde Musiki İnkılabının yavaş yavaş sona ermeye başladığını belirtir. Ayas’ın aktardığına göre 1943 yılında geleneksel musiki öğretiminin kısmen de olsa İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda görülmeye başlanması, 1952 yılında derleme gezilerinin artık yapılmamaya başlanması ve 1960 yılına kadar radyoda batı müziğine ayrılan sürelerinin yavaş yavaş azalması bu sürece giden yolu hazırlamıştır (2014, s. 134).

5.2.4.1 Türk musikisinin meseleleri

Bu çalışmaya özel bir yer vermemizin sebebine gelince, modern sonrası nazariyat yazımında sonraki paradigmaların neredeyse tamamını ortaya koyan öncü niteliği nedeniyle kilit bir rol üstlenmektedir zira, modernleşme sürecinde baskın teorik perspektif haline gelen AEU teorisindeki aksaklıklara cevaben Ekrem Karadeniz’in yaptığı gibi bir sistematik ya da kendi kendini ispat eden bir yapı ile çıkmaz. Eserde çok detaya girmese de ortaya koyduğu teori, modern öncesinde var olan 12 makam üzerine kurulu, avaze, şube ve terkiplerin de yer aldığı, Safiyüddin teorisini esas alan (Öztürk, 2016, s. 2) bir teoridir.

Eserinin genel hatlarına bakacak olursa da direkt olarak tespit edilen aksaklıkları, nedenleri ile birlikte gerek teknik gerek tarihsel bağlamda ortaya koyar. Buna karşın, ortaya koyduğu teorik perspektiflere yönelik sorunlu gördüğü her duruma da ampirik anlamda “tamir edecek” bir reçete ile de gelmez. Bu haliyle modern sonrasında (işbu çalışma da dahil olmak üzere) kendisinden sonraki bütün çalışmalara sorgulamaları için bolca malzeme üretecek, yol verecek olan bir put kırıcıdır.

Söz konusu meselelerden ilki olarak bestecilik üzerinde durulmuştur. Ancak bu bölüm aslında çokseslilik üzerine bir sempozyumda yapılmış bir bildiri sunumu olduğu için bu başlık altında irdelenen pek çok konudan en çok göze çarpanı polifoni meselesidir. Daha durum tespiti bölümündeki ilk paragrafta geçen “*dünyanın en muhteşem tek sesli musikisine sahip olan Türk milleti*” (1988, s. 15) ifadesi paradigma değişikliğinin belirgin bir göstergesidir. Kaldı ki bu paradigma değişikliğini farklı başlıklar altında

³⁹ Bir şeyin yavaş yavaş yok olması anlamına gelir. Müzikte de kullanılan bu terimi olduğu gibi korumayı uygun bulduk.

da vurgulayacaktır (1988, ss. 24-45). İlerleyen satırlarda hiç kimsenin musikinın nasıl ve ne şekilde yönleneceğine dair fetva veremeyeceğini söylemesi (1988, 15), birkaç satır sonra ise “*nereden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele musiki sanatında ideolojilere yer yoktur*” (1988, s. 15) ifadesi ise açık bir put kırıcılık ve meydan okumadır. Otoritenin, sanat alanındaki rolünü sorgulamakta, sanatın salt “*icra-yı faaliyet*” (1988, s. 15) ya da bu bağlamda ortaya konulanlar ile yönlendirilmesi gerektiğinden söz eder (1988, ss. 15-16, 21). Bu ifadelerin geneli, hatta sadece tek sesli müziğin övülmesi ve Türk musikisinin tek sesli olarak da yeterince gurur verici olduğunun ifade edilmesi 1930’ların politik atmosferinde -abartacak olursak- “vatana ihanet” kapsamında değerlendirilebilecek kadar absürt bir söylemdi. Ancak 1980’lerde batı müziğinin -ya da çok sesliliğin- üstünlüğü gibi fikirlerin resmi görüş olmaktan çıkmalı epey olduğunu söyleyebiliriz.

AEU teorisinde ve onun devamı niteliğindeki pek çok nazariyat çalışmasında avaze, şube ve terkeb kavramlarının hepsini makam başlığı altında eriterek, sayısı birkaç yüze ulaş(tırıl)an makamları basit, bileşik, şed olarak sınıflandırılmasından söz edebiliriz. Ancak, Tura makam, avaze, şube ve terkeb gibi kategorilerin ortaya çıkışının bir amaç ve sebep dahilinde olduğundan ve bu bakımdan modernleşme dönemi sınıflandırmasının, konunun aslına uygun olarak yapılmadığından bahseder. Bu da yine, modernleşme dönemi nazariyat yazımında ortaya konulan paradigmalardan bir diğerine karşı geliştirilmiş bir diğer put kırıcı ifadedir (1988, ss. 24-25).

“Türk Musikisi Nasıl Zenginleştirilebilir” isimli, aslında Gazi Üniversitesi’ndeki bir sempozyumda sunulan bildirisinin metnini teşkil eden bölümde, modernleşme döneminde ortaya konulan üç kültü sorgular. İlki, halk ve sanat musikisi ayrımıdır. Bunu bilimsel dayanaklardan yoksun, polemik ürünü olarak gördüğünü, ikisinin de Türk musikisi olduğunu belirtir (1988, ss. 30-31). Bu temayı yabancılaşma ve yozlaşma meselesini irdelerken de ortaya koyar (1988, ss. 22-23). İkinci olarak da zenginleştirme teriminin doğasını sorgular ve Türk musikisinin zaten fakirlik içinde olmadığını, bu bakımdan zenginleştirme ifadesinin de uygun olmadığını ima eder. Üçüncü olarak da makam temelli bir müzik olan Türk musikisinin polifonik hale teknik nedenlerle getirilemeyeceğinden, getirilse dahi kendine has özelliğini kaybedeceğinden söz eder (1988, ss. 30-31). Bu haliyle, batı ya da batı müziği karşıtlığı gibi kategorik bir cephede yer almaz, kaldı ki ilerleyen satırlarda batı müziği tarzında da eserler verilmesi gerektiğinden söz eder. Bu üç tema, özellikle de

sonuncusu, bir anlamda Türk musikisinin modernleşmesi sürecinin hemen öncesinde, batı ve doğu musikilerinin bir arada yaşadığı dönemin anlayışına tekabül eder. Çok sesliliğin ilerilik kriteri sayılmaması; yalnızca bir yöntem ve sanatsal biçim olarak ilan edilmesi bile geçen yüzyılın ilk yarısına kıyasla çok büyük bir anlayış farkının yaşandığının açık işaretidir.

Kitapta yer alan ve bahsedilmesi gereken diğer tespit ise Türk musikisinin batı merkezli olarak klasik dönem, romantik dönem şeklinde kalıba sokulmaya çalışılmasının doğuracağı yanlış sonuçlardır (1988, s. 38). Bu da yine, batılılaşma denilen kavramın ruhunu oluşturan, batıdaki modelin birebir aynısının Türk ve Türkiye bağlamına uyarlanmasına karşı çıkıştır. Türk musikisini batı müziği biçiminde okumaya ve anlamaya yönelik bir eleştiridir ve her musikinin kendi tarihsel bağlamı içerisinde kendine has olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder (1988, s. 38). Bu haliyle salt musiki alanına değil, genel olarak hepimize okutulan Avrupa merkezli sosyal bilimler anlayışına da dolaylı bir göndermedir.

Bunlara karşın, halen Arel'in Gökalp'e karşı aldığı defansif pozisyonun benzerini burada görmek mümkündür. Türk musikisinin Arap ve Acem kökenli olması ve Türk musikisinin Türk'ün öz musikisi olduğu konularına gönderme yapılarak, musikinin Türklüğünün ispatına çalışılır (1988, ss. 45-53). Bu pozisyon elbette Arel'de olduğu kadar sert değildir zira Türklüğün ispatı konusu, yardımcı bir ögedir. Ancak, asıl vurgulanmak istenen ise, Türk musikisini bu topraklara yabancı saymanın absürtlüğüdür. Fakat sonuç olarak ispat çabası, halen önceki paradigmanın uzantısı olma durumunun sonucudur denilebilir. Günümüz için konuşacak olursak ne böyle bir ispat çabasının gerekliliğinden, ne de Türk musikisinin muhtemel bir gayrı-Türk bir kökeni yüzünden geleneği dışlayacak ve yuhalayacak olan bir eğilimin baskınlığından söz etmek mümkündür.

Son olarak da incelediğimiz bağlama dair Tura'nın birkaç cümlesini aktararak, söz konusu çalışmadaki otantiklik arayışının net bir ifadesini ortaya koyabiliriz:

Bugün, birçok yanına özendiğimiz, imrendiğimiz Batı Dünyası, sanatta ilerleme ve yenileme amacıyla, kendinde bulunmayan herşeye hoşgörü ile bakmakta, onlardan yararlanma denemeleri yapmakta ve yabancı elemanları sindirmeye, özümlemeye çalışmaktadır. Bizler de, sanatımızın gelişmesi, ilerlemesi için, önce, kendimize ait olanı çok iyi bilmek ve değerlendirmek zorunda olduğumuzu unutmamalıyız, imkânlarımızı genişletmek, zenginleştirmek maksadıyla, kendi benliğimizi yok etmeyecek, kendi değerlerimizi öldürmeyecek, tersine, onları güçlendirip geliştirecek şekilde davranmak gerektiğini de

akıldan çıkarmamalıyız. Öz benliğini unutmak ve taklidci maymunlar derekesine düşmek, sanat faaliyetlerinde yapılabilecek en vahim hata, en büyük yanıltır. Tez ile anti-tezin, yeni ve üstün bir senteze ulaşabilmesi ise, ancak, kudretli, yaratıcı sanatkârın hür irâdesiyle mümkün olabilir. (Tura, 1988, 16)

Aynı çalışmada yer alan “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi” isimli bölümde ise çok daha dikkat çekici biçimde kendisinden daha sonra ortaya çıkacak olan bir putu, henüz ortaya çıkmadan kırmaktadır. 19. yüzyıl öncesinde eserleri notaya dökme alışkanlığının çok sınırlı olmasının, daha çok sözlü gelenek içerisinde aktarılmasının yan etkisi olarak, pek çok eserin orijinal halini bilme imkânımızın olmadığını, çünkü işitsel olarak aktarılan bu eserlerin daha eskiden kalma olsa dahi, 19. yüzyılın tarzını içereceği için aslında “yeterince orijinal olmadığı” gibi çok önemli bir tespiti yer verir. Esasen, belirli bir dönemden öncesine dair otantiklik bağlamında görülen eserlerin, dönemin üslubundan farklı olamayacağını belirtir (1988, ss. 37-38). Söz konusu tespit bu haliyle modern sonrası otantiklik arayışında dair bilinçli bir anlatıyı barındırır.

Burada değinilmesi gereken bir diğer önemli kısım ise, Tura’nın çalışmasında ortaya koyduğu nazariyattır. Hacim olarak çok fazla bir yer işgal etmeyen, sadece bir kitabın arkasında bir bölümden ibaret olan bu teori, esasen modern dönemlerdeki teorilerden karakteristik anlamda ayrılır.

Somut örnekler verecek olursak, perdelerin isimlerini yegahtan tiz nevaya kadarki bölüm içerisinde yer alan perdeleri tanımlar (1988, s. 177). Ardından, bu perdelerden ortaya çıkan cinsleri tanımlar. Ancak tanımladığı cinslerde AEU teorisindeki çargâhın varlığı söyle dursun, uşşak dediği cins tıpkı Safiyüddin’de olduğu gibi “tanini-tanini-bakiye” biçiminde tanımlanmıştır (1988, s. 178). Uşşak kavramının bu dizi ya da dizi parçası ile ilişkilendirilmesinin üzerinden asırlar geçmişti. Makamları elde edişine baktığımız zaman ise sadece 12 makamın varlığından bahseder. Tıpkı nazariyat modern öncesi literatürünün yaklaşık 5-6 yüzyılı boyunca pek çok teorisyenin ifade ettiği gibi. Sonrasında ise avaze, şube ve terkeb gibi gelenekten gelen diğer kategorilere de tıpkı gelenekte olduğu gibi yer verir (1998, ss. 179-181). Hatta avazeleri açıklarken kullandığı “önce 6 iken sonradan sayıları 7’ye çıkarılmıştır” (1998, s. 180) ifadesi teorinin kurgulanırken tarihin ne kadar eski bir zamanının referans alındığına dair bir işaret içerir. Çünkü Safiyüddin Meragî ve Mahmut bin Abdülaziz gibi 15. yüzyıl öncesi teorisyenlerde avaze sayısı 6 iken (Oransay, 1990, s. 23), (Kolukırık, 2009, ss.

71-74), (Kanık, 2011, ss. 67-81) Kırşehir’de avaze sayısının 7’ye çıkarıldığını görüyoruz (Doğrusöz, 2007, s. 164).

Ses fiziği konusuna girerken de modern dönemde olduğu gibi değil gelenekte olduğu gibi bir açıklama sistemi ile açıklar. Hatta başlıktan hemen sonraki ifade “tarihi bilgi” isimli kısımdır (Tura, 1988, 182). Burada ses sisteminin tarihçesine girdikten sonra sesin elde edilişine dair teknik detaylara girer. Ses sisteminin bütün açıklamalarından sonra, “Safiyüddin Sistemindeki Çatlak” başlığı altında ise Safiyüddin’in ortaya koyduğu ses sistemindeki matematiksel bir açığı etraflıca ortaya koyar (Tura, 1988, 191). Bütün sistemi karşılaştırdıktan sonra da gerek AEU gerek Karadeniz teorileri ile kıyasını yapar (Tura, 1988, 195-196).

Tura’nın bu ortaya koydukları modern sonrasındaki dönüşümün en belirgin işareti olmanın yanı sıra modern dönemde ortaya konulan geleneği tümünden görmezden gelerek musiki nazariyatına dair tarihi çok eskilere giden farklı bir kurgu ile karşımıza çıkar. AEU teorisindeki aksak ya da tatmin olunmayan yönler, onun muadili sayılabilecek modern bir matematik-akustik uğraşla değil, direkt olarak tarihsel arka planı olan bir modelle karşı çıkar. Önerdiği modeldeki hesaplar ise sadece matematik bir bağlamda değildir, bu hesaplar daha çok tarihsel sebeplerle gerekçelendirilerek aktarılır. Böylece matematiksel hesaplar sorgulanamaz doğrular olarak değil, sadece tarihsel kaynaklarda bu değerlerin nasıl hesaplandığına dair bir anlatım biçimi olarak karşılık bulur. Hatta tarihsel kaynaklardaki hatalar da ortaya konur.

5.2.4.2 Modern öncesi eserlerin literatüre kazandırıldığı kitap çalışmaları

Modern dönemde yapılan nazariye çalışmalarına pasif ve naif itirazlar olarak konunun tarihsel bağlamını ortaya koymak adına yapılmış pek çok kitap ve tez çalışmasından söz edebiliriz. Bu çalışmaların ortak özelliği geçmişte yer alan bir nazariye eserini direkt olarak günümüz literatürüne kazandırmaktır. Bu bölümde bu alandaki kitap çalışmalarına her birinden kısaca bahsederek yer verecek, değerlendirmeyi “Çıkarımlar ve Tartışma” bölümünde yapacağız.

Teori yazımı alanında bahsettiğimiz kendine dönüşün baskın öge haline gelmesi fikrini destekleyen çalışmaların bir listesini verecek olursak, Ahmet Hakkı Turabi’nin “*İbn-i Sina Musiki*” (Turabi, 2013) isimli kitap çalışmalarından söz edebiliriz. İbn-i Sina isimli kitap çalışmasında Antik Yunan düşüncesinin İslam dünyasına ve hatta oradan da batı dünyasına aktarımında rol oynayan İslam’ın Altın Çağı dönemi filozof ve

bilginlerinden İbn-i Sina'nın müzik üzerine yazdığı risalelerin Arapçadan çeviri yazımıdır. Hem orijinal Arapça metni hem de Türkçe tercümeleri içeren eser İbn-i Sina'nın çizdiği tablo ve şekillerin de modernize edilmiş versiyonları ile desteklenmiştir. Eserde, İbn-i Sina'nın gerek monokord üzerinde etüt edilen oransal çalışmaları, gerek ud üzerinde uygulaması gibi pek çok alandaki görüşlerini içermesi ve günümüz literatürüne katması bakımından dikkate değer bir eserdir.

Yine, Turabi'nin “*Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*” (Turabi, 2005) isimli kitap çalışmasından söz edebiliriz. Bu çalışmada 18. yüzyılda yaşamış olan ve diğer teorisyenlerden farklı olarak tıp alanında musiki kullanımını pratik eden Gevrekzade Hafız Hasan Efendi'nin tamamı Türkçe yazılmış olan musiki risalesini inceler. Eser makamların bazı hastalıkların tedavisinde kullanılması gibi, esasen makam tarihine dair bir yan alana dair önemli bir kaynaktır. Ayrıca, genel makamların tariflerine ve kullanımına dair de etraflı bilgi içerir.

Fazlı Arslan'ın “*Safiyüddin-i Urmevî ve Şerefiye Risalesi*” (2007) isimli kitap çalışmasından söz edebiliriz. Bu eser esasen Fazlı Arslan'ın “*Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ve er-Risaletü's-Şerefiyye*” isimli doktora tez çalışmasının (2004) bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Çalışmada makam kavramının bilinen ilk kullanıcısı olan Safiyüddin Urmevî'nin Şerefiyye isimli çalışmasına dair hem bir çeviri yazım hem de o eserde anlatılan nazariyatın doğrudan öğrenilmesi ve anlaşılmasına dair bir teori kitabı niteliğindedir. Safiyüddin'in daireleri nasıl oluşturduğundan, sesleri nasıl elde ettiğine dair matematik hesaplarına kadar pek çok bilgi çok net ve anlaşılır biçimde günümüz araştırmacısının dikkatine sunulmuştur.

Kubilay Kolukırık'ın “*Abdülkadir Maragî ve Şerhul Edvarî*” isimli kitap çalışması (2009), 14. Yüzyılda yaşamış olan ve musiki nazariyatı tarihinin en önemli teorisyenlerinden biri olarak Maragalı Abdülkadir ya da Abdülkadir Meragî'nin Şerhu'l Edvar isimli eseri etrafında hem Abdülkadir Meragî hem onun nazariyat anlayışı hem genel olarak 14. yüzyılın nazariyat anlayışına dair etraflı bir çalışmadır. Şerhu'l Edvar'ın içeriğinden kısaca bahsedecek olursak, eser esasen Safiyüddin Urmevî'nin “*Kitabü'l Edvar*” adlı meşhur eserinin bir şerhidir⁴⁰ ve seslerin tanımından, aralık oranları, uyumluluk ve uyumsuzluk, devirler ve oranlarla açıklanması, udun akortlanması ve notaların elde edilişi, 12 meşhur makamının

⁴⁰ Birkaç kelime ile bu kavramdan bahsedecek olursak, eski (b)ilim insanları, kendilerinden önce yazılmış bir eseri tekrar ele alarak, gerekli hallerde kendi görüşüne göre düzenleyerek yeniden yazarlardı ya da yeni bölümler eklerlerdi.

açıklaması, ortak sesleri ve tabakaları gibi salt teorik konuların yanı sıra udun akort sistemleri ve melodilerin etkilerine dair de bilgi vardır (2009, ss. 30-31).

Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk ve Cenk Güray'ın editörlüğünde Ubeydullah Sezikli'nin çevirisiyle hazırlanan “*Risale-ı Musiki, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin*” isimli kitap çalışması (Kalpaklı, Öztürk, & Güray, 2014), 15. Yüzyılda yaşamış olan Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in musiki risalesi hakkındadır. Edvar geleneğinin Anadolu ya da daha genel olarak Osmanlı karakteri kazanmasından sonraki ilk örneklerden olan eserin orijinali Farsça olarak yazılmıştır. Ancak olan eserin orijinaline ulaşılabilmiş değildir. Söz konusu çalışma eserin 58 yıl sonra Türkçeye yapılan tercümesini esas alır ve üç farklı nüsha birden çalışılmıştır (2014, ss. 11-12). Eser, bir edvar olarak Safiüddin'den beri süren gelenekten biraz farklı olarak makamlarla kozmoloji, ezoterizm ve sembolizm gibi öğelerin belirgin olduğu bir üsluba sahiptir ancak eser, geneli itibarıyla bir çeviriyazıdır ve sözkonusu eserin içeriği bu çekilde günümüz literatürüne kazandırılmıştır.

Murat Bardakçı'nın “*Ahmed Oğlu Şükrullah*” isimli kitap çalışması (Bardakçı, 2011) ise genel olarak Ahmedoğlu Şükrullah hakkında ve genel olarak Türk ve İslam geleneklerindeki müzik teorisi yazımı üzerine temel bilgilerin verildiği bir giriş bölümünün ardından risalenin çeviri yazımını yapar.

Nilgün Doğrusöz'ün “*Musiki Risaleleri*” (Doğrusöz, 2012) isimli kitap çalışması, esasen Kırşehirli Husuf bin Nizameddin'in edvarını incelemek için başlayan ancak daha sonra farklı yüzyıllara ait farklı risalelerin keşfi ile genişleyen ve yine birden fazla versiyonun bir arada incelendiği bir çeviriyazıdır. Kitap iki bölümden oluşur. İlk bölüm, incelenen eserlerin nüshalarına ve içeriğine dair etraflı bir bilginin verildiği bir bölümdür. İkinci bölüm ise çeviriyazıya ayrılmıştır. Kitap özetle Kırşehirli Husuf bin Nizameddin'in nazariye anlayışının günümüz müzikoloğu ya da icracısı tarafından anlaşılabilir ve günümüz nazariye anlayışı ile kıyaslanabilecek bir anlatısıdır ve edvar geleneğinin Anadolu ya da daha genel olarak Osmanlı karakteri kazanmaya başladığı 15. Yüzyıl musiki nazariyatına ışık tutan bir çalışmadır.

Recep Uslu'nun “*Mehmet Hafid Efendi ve Musiki*” isimli kitap çalışması (Uslu, 1997), modernleşmenin nazariyata sirayetinin hemen öncesinde, yani 18. Yüzyıl sonu 19. Yüzyıl başı musiki nazariyesine dair önemli bir çalışmayı, Mehmet Hafid Efendi'nin ed-Dürer isimli musiki nazariyatı eserinin hem günümüz Türk alfabesine çevrilmiş

hem de günümüz okurunun anlayacağı biçimde sadeleştirilmiş birer çeviri yazımıdır. Ayrıca kitabın giriş bölümünde o dönemin musiki nazariyatı hakkında etraflı malumat verilir ve bu şekilde dönemin genel bir resmi de çizilmiş olur.

Her ne kadar modern dönemin ayak izlerinin duyulduğu bir dönemde yazılmış bir eserin incelemesi olsa da Yalçın Tura'nın literatürde "*Kantemiroğlu Edvarı*" olarak da bilinen KİMAVH isimli kitabı incelediği iki ciltten oluşan kitap çalışması (Tura, 2001) KİMAVH'in hem detaylı bir çeviriyazımı hem günümüz Türkçesine çevirisi hem de içerdiği notaların günümüzde yaygın olarak kullanılan nota yazım sistemine çevirisinin yapıldığı etraflı bir çalışmadır. Literatürde Boğdan prensi Kantemiroğlu'na ait olduğu kabul edilen eser 18. Yüzyılda yazıldığı tahmin edilmektedir. Bu kitapta en temelde göze çarpan konu, eserdeki konuların işleyiş biçiminde görülebilir. Kendisinden önceki edvarlarda yoğunluklu olarak bir şekilde müziğin kozmoloji ile bir ilgisi kurulmaya çalışılıyordu. Ancak bu kitapta, bu konunun bir ileri adıma taşındığını, müziğin salt müzik olarak ve kendi sistematığı içinde ele alındığını söyleyebiliriz. Kaldı ki geleneksel edvarlarda yer alan 4, 7, 12 gibi kökeni çok eski kozmolojik metinlere giden sayılarla açıklama geleneğinin aynı biçimi ile sürdürülmediğini, sadece pratik amaçlarla kullanıldığını görüyoruz.

Bu eser, içinde bulunduğu dönemin üslubu ile öğrenmiş, aralık yerine perdeleri esas alan bir sistematik geliştirmiştir ve sınıflandırmaya perdelerden başlar. Perdeleri hesaplarken rast makamı dizisini ana dizi kabul eder ve rast makamı dizisinde yer alan perdeleri ana perdeler, diğer bütün perdeleri de ara perdeler olarak kabul eder. Perdeler için o dönemin yaygın olan isimlendirme sistemini kullanır ve sıralarken de nota değerlerinin alfabetik sırasına göre değil, frekansına göre pestten tize doğru sıra ile anlatır.

Kitabın ikinci bölümün ise Arap kökenli Eski Türk alfabesine dayanan bir nota yazım sistemi ile yazılmış eser notaları vardır. Tura, Kantemiroğlu'nun ebced sıralamasına uymadığını belirtmekte ve bu nedenle söz konusu ebced notası olarak nitelendirilemeyeceğinden söz etmektedir. Çünkü bu kitapta geçen nota yazım sistemi, temel olarak perde adlarının ilk karakterinin Arap alfabesindeki karşılığının kullanılması biçimindedir. Aynı harfle başlayan iki perde varsa da aynı harfin yine Arap alfabesinin yazım kurallarındaki alternatif formlarından bir diğeri ile göstermiştir; ancak her zaman bu kurala riayet etmemiştir. Ayrıca Bizans notasından

da haberdar olduğunu belirtmektedir (2001, s. XXVIII). Bununla da birçok eseri notaya almıştır.

Yine bu eserin makam sınıflandırması anlamında ise yine çok farklı bir yaklaşım geliştirdiği söylenebilir. Kantemiroğlu (ya da eserin müellifi olan kişi), makam sınıflandırmasını gelenekteki gibi kozmolojik analogilere göre değil, tamamen pratik gerekçelerle yapmaktadır. Bu kitap makamları sınıflandırırken, geleneksel makam, avaze, şube vs. yapısının da ötesinde, sadece makam olarak kabul edilen kategoriye de birkaç katmanda sınıflandırmıştır. Bu katmanlar tam ve yarım perdelerin makamlarından olmak, ince ve kalın sesli perdelerin makamları olmak, pratikte kullanılıp kullanılmadığına göre sınıflandırmak biçimindedir. Hatta toplam sınıflandırılma sayısı yediye ulaşmaktadır (Tura, 2001, ss. XXIX-XXX). Tura'ya göre bu sınıflandırma önemlidir zira Safiyüddin Urmevî'den beri süre gelen 12 makam, sonra sayıları değişken olabilen avaze, şube ve terkipler biçimindeki sınıflandırma (Tura, 2001, ss. XXIX-XXX) terkedilerek yeni bir sınıflandırma modeline gidilmiştir.

Bu eserin, geleneğe ek olarak yapmış olduğu bir diğer değişiklik ise batı müzik teorisinde yer alan ana dizi mantığı çerçevesinde, yukarıda da değindiğimiz üzere, rast dizisini ana dizi olarak ele almasıdır. Tura'ya göre herhangi bir makamı ana makam saymamaktadır (Tura, 2001, s. XXX) ancak direkt olarak “şu makam ana makamdır” dememiş olsa da rasta ana makam işlevini yüklemiş olduğu gerçeği tam ve yarım makamlar sınıflandırmasından ve sonra diğer makamları da bu sınıflandırmaya göre ele almasından bariz bir biçimde okunmaktadır.

Yine Yalçın Tura'nın incelediği “*Abdülbaki Nasır Dede'ye ait Tedkik ü Tahkik*” isimli eserin incelemesi (Tura, 2006) kitap çalışması, Abdülbaki Nasır Dede'nin “*Tedkik ü Tahkik*” isimli eserinin bir çeviriyazımı ve günümüz literatürüne kazandırılması biçiminde bir eserdir. Abdülbaki Nasır Dede'nin hayatı, eserleri vs. hakkında ve nazariyat tarihindeki önemine dair genel bilgilerin verildiği bir giriş bölümünün ardından eserin günümüz Türkçesine çevrilmiş hali okuyucuya aktarılır. Eser, artık edvar edvar geleneğinin artık silinmeye yüz tuttuğu farklı arayışların ortaya çıktığı bir dönemin teori anlayışına ışık tutar.

5.2.4.3 Modern öncesi eserlerin analiz edildiği tez çalışmaları

Ancak, çalışmaların asıl yoğunlaştığı, modern öncesindeki teorinin aslına, özüne dair arayışının odağı olan bir platform olarak akademik çalışmalardan söz edebiliriz. Pek

çok müzikolog ya da komşu disiplinlerden araştırmacı doktora ve yüksek lisans tezlerinde modern öncesine dair bir eserin incelenmesi, analiz edilmesi ya da en azından bir çeviri yazım vasıtası ile günümüz literatürüne kazandırılmasını hedefleyen pek çok değerli çalışma yapmıştır.

Tez çalışmalarından söz edecek olursak, Ahmet Çakır'ın 16. yüzyılda yaşamış olan müzik bilgini Alishah bin Hacı Büke'nin "*Mukaddimetü'l Usul*" adlı eserini incelediği doktora tezi (1999) 15. Yüzyıl nazariyatçılarından Alishah bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l Usul adlı eserini inceler. Eser dönemin ve biraz öncesinin genel bir çerçevesini nazariyatçılar üzerinden anlattıktan ve Alishah bin Hacı Büke hakkında detaylar verdikten sonra eserim çeviri yazısını verir. Çeviri yazının ardından ise çevirinin detaylı bir analizi yapılır. Son olarak da eserin orijinal nüshasının görüntüleri sunulmuştur.

Ahmet Hakkı Turabi'nin "*El-Kindi'nin Musiki Risaleleri*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1996) Safiyüddin'den yaklaşık beş asır evvel yaşamış olan ve İslam tarihinde musiki üzerine bilinen en eski çalışmaların müellifi olan El Kindi'nin musiki üzerine yazmış olduğu risalelerin incelemesidir. Eser 8. Yüzyıl Arapçasından günümüz Türkçesine çevrilmiştir.

Yine Ahmet Hakkı Turabi'nin İbn-i Sina'nın musiki yazılarını incelediği "*İbn Sina'nın Kitabı's-Şifası'nda Musiki*" isimli doktora tez çalışması (2002) da Safiyüddin öncesi teorik eserlerin günümüz literatürüne kazandırıldığı bir diğer önemli eserdir. Hem orijinal Arapça metni hem de Türkçe tercümeleri içeren eser İbn-i Sina'nın çizdiği tablo ve şekillerin de modernize edilmiş versiyonları ile desteklenmiştir. Eserde, İbn-i Sina'nın gerek monokord üzerinde etüt edilen oransal çalışmaları, gerek ud üzerinde uygulaması gibi pek çok alandaki görüşlerini içerir.

Ahmet Gürsel Tırışkan'ın "*Haşim Bey'in Edvarı*" isimli yüksek lisans tez çalışması (2000) 19. yüzyıl nazariyatçılarından Haşim Bey'in musiki nazariyatına dair çalışmasının günümüz Türk alfabesi ile transkripsiyonudur. Literatürde Haşim Bey Edvarı ya da Haşim Bey Mecmuası olarak geçen (2000, s. 11) 19 bu çalışma, modernleşmenin nazariyat üzerindeki ilk etkilerinin izlenebildiği bir çalışma olarak literatürde bir yer tutar.

Ahmet Pekşen'in "*Zeynu'l Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*" isimli yüksek lisans tez çalışması (2002), 16. Yüzyıl nazariyatçılarından ve nazariyatın artık

daha Anadolu ya da Osmanlı karakteri kazanmaya başladığı dönemin teorisyenlerinden biri olan Ladikli Mehmet Çelebi'nin, Zeynu'l Elhan isimli eserinin bir çeviriyazımını yapar. Ayrıca bu çalışma diğer çeviriyazım çalışmalarından farklı olarak bir de sözlük çalışması yapmıştır.

Arif Demir'in Fatih Sultan Mehmed'e sunulmuş ve yazarı bilinmeyen bir edvarı incelediği “*Osmanlı Padişahı II. Mehmed'e sunulan anonim musiki risalesi (Fatih Anonimi)*” isimli doktora tez çalışmasında (2010) literatürde “Fatih Anonimi” olarak da bilinen bir nazariyat eserinin etraflı bir tahlilini yapar ve eserin müellifinin kim olabileceğine dair de birtakım verileri değerlendirmelerle tahminlerde bulunur. Eserin içeriği hakkında hem çeviriyazım hem de detaylı analizler içeren çalışma özellikle 15. Yüzyıl teorisine dair önemli bir belgenin günümüz literatürüne kazandırılmasıdır.

Bayram Akdoğan'ın “*Fethullah Şirvanî ve Mecelletun fi'l-Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*” isimli doktora tez çalışması (1996) musiki üzerine etraflı bilgi verip musiki icrasını günah sayması (1996, ss. 66-67) ile nazariyat tarihimizdeki sıra dışı bir yere sahip olan ve Safiyüddin Urmevî ekolünün takipçilerinden biri olarak kabul edebileceğimiz Fethullah Şirvanî'nin Mecelletun fi'l-Mûsika adlı eserinin incelemesi ve çeviriyazımını içerir. Eser genel olarak 15. Yüzyıl nazariyatına dair bir çerçeve çizdikten sonra eserin nüshaları, daha sonra Şirvanî'nin müzik anlayışı ve son olarak da eserin Arapça ve Türkçe metinlerini verir.

Binnaz Başar Çelik'in “*Hızır bin Abdullah'ın Kitabı'l-Edvar'ı ve Makamların İncelenmesi*” isimli doktora tez çalışması (2001) musiki nazariyatı yazımının daha çok Osmanlı bir karakter kazanmaya başladığı dönem teorisyenlerinden ve edvar yazarlarından biri olan Hızır bin Abdullah'ın Kitabı'l Edvar isimli eserini inceler. Çalışma dönemin genel bir çerçevesini çizdikten sonra teker teker makamları, şubeleri, avazeleri ve terkipleri inceler. Bir çeviriyazım değildir. Esasen orijinal metinde geçen içeriğin, günümüz anlayışıyla bir analizi ve yeniden yazımı niteliğindedir. Örnekler de yine AEU nota yazım sistemi ile anlatılmaktadır. Eserin son kısmında ise incelemenin yapıldığı orijinal metin çalışmaya eklenmiştir.

Cihat Can'ın “*XV. Türk Musikisi Nazariyatı ve Ses Sistemi*” isimli doktora tezi (2001) esasen belirli bir çalışmanın incelenmesi ve aynı zamanda günümüz

literatürüne kazandırılmasından ziyade birçok nazariyatçı üzerinden 15. Yüzyıl musiki nazariyatının genel bir çerçevesini ortaya koymayı hedefler. Eser 15. yüzyıl musiki nazariyatı çalışmalarına da temel teşkil eden Herat'ta yapılan musiki çalışmalarından başlar ve sonra ilgili dönemin genel karakterini Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, Bedr-i Dilşad, Hızır bin Abdullah, Fethullah Şirvanî, Ladikli Mehmet Çelebi ve Seydî gibi teorisyenler üzerinden okumaya, ortaya koymaya çalışır.

Erhan Tekin'in "*Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (2007) Safedî'ye dair temel birtakım bilgiler verildikten sonra Risale Fi'ilmî'l-Musika isimli eserini inceler. Çalışma ilgili eseri hem teknik yönden (yani makam, avaze, şube, terkeb tanımları) hem de astronomi, astroloji ve felsefe yönünden ilgisi bağlamında inceler. Ayrıca eserde müzik kelimesinin etimolojisine dair bir bölüm de vardır (2007, s. 31).

Fatma Adile Aksu'nun "*Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik u Tahkik*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1988) ise Abdülbaki Nasır Dede'nin "*Tedkik ü Tahkik*" isimli eserini inceler. Çalışma Abdülbaki Nasır Dede'nin hayatı, eserleri vs. hakkında ve nazariyat tarihindeki önemine dair genel bilgilerin verildiği birinci bölümünün ardından eserdeki usuller incelenir.

Fazlı Arslan'ın "*Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ve er-Risaletü's-Şerefiyye*" isimli doktora tez çalışması (2004), makam kavramının bilinen ilk kullanıcısı olan Safiyüddin Urmevî'nin Şerefiyye isimli çalışmasına dairdir. Çalışma hem eserin analizini hem bir çeviri yazımını hem de o eserde anlatılan nazariyatın doğrudan öğrenilmesi ve anlaşılmasına dair bir teori kitabı niteliğindedir. Safiyüddin'in daireleri nasıl oluşturduğundan, sesleri nasıl elde ettiğine dair matematik hesaplarına kadar pek çok bilgi çok net ve anlaşılır biçimde günümüz araştırmacısının dikkatine sunulmuştur.

Ferdi Koç'un "*Abdulaziz B Abdulkadir Meragî ve Nekavetu'l - Edvar İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Musiki Nazariyatındaki Yeri*" isimli doktora tez çalışması (2010) Abdülkadir Meragî'nin oğlu Abdülaziz bin Abdülkadir Meragî'nin Nekavetu'l – Edvar isimli eserini inceler. Eserdeki seslerin, perdelerin, nağmelerin, cinslerin oluşumunda dair bilgilerin yanı sıra musiki icrasına dair hanendelik ve sazendelik hakkında verilmiş olan bilgiler de incelenmiştir. Çalışmanın ekler bölümünde ise üzerinde çalışılan Farsça metin ve onun Türkçe çevirisi yer alır.

Gönül Yeprem'in "*Dimitri Cantemir Edvarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (2007) literatürde Kantemiroğlu'na ait olduğu kabul edilen KİMAVH isimli eseri analiz eder. Dimitri Cantermir'in hayatını kişiliğini ve dönemin tarihsel ve siyasi durumuna dair bilgilerin verilerek başlandığı çalışma daha sonra eserdeki belirli makamlarda notası yazılmış olan eserlerin analizini içerir ve ilgili makamın gerek dizi gerek seyir özellikleri bakımından günümüz makam anlayışı ile karşılaştırmasını da yapar.

Hakkı Tekin'in "*Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletu'l Fethiyye'si*" isimli doktora tez çalışması (1999) 16. Yüzyıl nazariyatçılarından ve nazariyatın artık daha Anadolu ya da Osmanlı karakteri kazanmaya başladığı dönemin teorisyenlerinden biri olan Ladikli Mehmet Çelebi'nin, *Er-Risaletu'l Fethiyye* isimli eserini inceler. Genel olarak eserin bir çeviriyazımını ve analizini içeren çalışma ilgili eser üzerinden dönemin musiki anlayışını ortaya koyar.

Yine Hakkı Tekin'in "*Şeyhülislam Esat Efendi ve Atrabu'l-Asar fî Tezkiret-i Urefai'l-Edvar Adlı Eseri*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1993) 18. Yüzyıldaki nazariye yazımı örneklerinden *Atrabu'l-Asar fî Tezkireleri Urefai'l-Edvar* isimli eserin bir çeviriyazımını ve edisyon kritiğini içerir.

Kenan Verdemir'in "*Cami'ye Ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1998) 15. Yüzyıl teorisyenlerinden Cami'nin Risale-i Musiki adlı eserinin RYB tarafından Farsçadan eski Türkçeye yapılan çevirisi incelenmektedir. Çalışma hem Cami hem de RYB hakkında birtakım bilgilerle başlar, eserlerin hem Cami hem de RYB tarafından yazılmış olan metinleri verildikten sonra RYB'in eski Türkçeye yaptığı çeviri günümüz Türkçesine aktarılır. Eser, modern öncesindeki bir eserin bir modern dönem teorisyeni tarafından yapılmış bir çevirisinin esas alması itibarıyla diğer çalışmalardan ayrıldığı gibi ilgili eseri günümüz literatürüne kazandırmaktadır.

Kubilay Kolukırık'ın "*Abdulkadir Meragî ve Şerhu'l-Edvar Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri*" isimli doktora tez çalışması (2009), 14. Yüzyılda yaşamış olan ve musiki nazariyatı tarihinin en önemli teorisyenlerinden biri olarak Abdülkadir Meragî'nin Şerhu'l Edvar isimli eseri etrafında hem Abdülkadir Meragî hem onun nazariyat anlayışını hem genel olarak 14. yüzyılın nazariyat anlayışına dair etraflı bir çalışmadır. Şerhu'l Edvar'ın içeriğinden kısaca bahsedecek olursak, eser

esasen Safiyüddin Urmevî'nin “Kitabü'l Edvar” adlı meşhur eserinin bir şerhidir. Eserde geçen nazari bilgiler etraflıca analiz edildikten sonra seslerin tanımından, aralık oranları, uyumluluk ve uyumsuzluk, devirler ve oranlarla açıklanmasında dair de bilgi verir.

Mithat Arısoy'un “*Seydî'nin, El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*” isimli yüksek lisans tez çalışması (1988) Sultan II Murad'a sunulan Muradname isimli bir çalışmanın bir kısmını olan El Matla adlı eser üzerinedir (1988, s. 3). Diğer nazariyat yazımlarından farklı olarak bir kısmı manzum şekilde yazılmış olan El Matla adlı eseri inceler. Çalışma direkt olarak bir çeviriyazım ve transkripsiyon ile ilgili eserin günümüz literatürüne kazandırılmasını sağlar. Sonuç bölümünde ise Seydî'nin rast makamını esas alırken Arel'in kendi bulduğu bir çargâh makamını esas alması konusuna değinir (1988, s. 213).

Muhammet Zinnur Kanık'ın “*Mahmud bin Abdülaziz'in Makasidü'l-Edvar Adlı Eseri*” isimli doktora tez çalışması (2011) Mahmud bin Abdülaziz'in Makisadü'l Edvar isimli orijinali Farsça yazılmış olan serini inceler. Çalışma Mahmud bin Abdülaziz hakkında genel bilgilerle başlar ve eserin Türkçeye yapılmış bir tercümesi ile devam eder. Daha sonraki bölümde ise eserde geçen teknik konular ve müzik aletlerine dair bilgiler etraflıca analiz edilir.

Nilgün Doğrusöz'ün “*Risale-i Musiki'deki Makaleler*” isimli sanatta yeterlilik tez çalışması (1997) Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'e ait olduğu tahmin edilen dört adet makalenin toplamı olan eser etraflıca analiz edilir ve eserin bir çeviriyazımı yapılır. Eserin kritik bölümünde (1997, ss. 136-178) ilgili risale üzerinden hem dönemin genel bir resmi çizilir, hem edvarın musiki nazariyatı içindeki yeri ve önemi gibi pek çok konu analiz edilerek sonuç bölümüne bağlanır.

Yine Nilgün Doğrusöz'ün “*Hariri Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*” isimli doktora tez çalışması 15. Yüzyıl nazariyesinin en önemli teorisyenlerinden olan ve musiki geleneğinin bir Anadolu-Osmanlı karakteri kazanmaya başladığı dönemin en belirgin temsilcilerinden olan Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in edvarı ile ilgili bir inceleme ve analiz çalışmasıdır. Esasen Doğrusöz, bir üstte bahsettiğimiz *Risale-i Musiki'deki Makaleler*” isimli sanatta yeterlilik tez çalışmasında (1997) dört makaleden oluşan Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in bu çalışmada da edvarını incelemekte ve birbirinden on yıl ara ile yapılmış iki çalışma bir

anlamda Kırşehirî Külliyyatı'nın diğer parçasıdır. Çalışma eserin ve nüshalarının etraflı bir tanıtımı ile başlar, ardında eserin günümüz Türkçesine çevrilmiş olan transkripsiyonu aktarılır (2007, ss. 36-75) Daha sonra eserde verilen nazari bilgiler etraflıca analiz edilir ve bu haliyle günümüz müzikolog ve bestecileri için kullanılmak üzere ilgili eserin modern bir nazariyat kitabı haline gelmiş bir versiyonunu teşkil eder.

Mehmet Nuri Uygun'un "*Kadıze Tirevî ve Musiki Risalesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1990) 15. Yüzyıl nazariyatçılarından Kadıze Tirevî'nin musiki risalesi üzerinden dönemin musiki nazariyatına ışık tutar. Genel olarak esere ve müellifine dair bilgiler verildikten sonra eserin günümüz Türkçesine yapılmış bir transkripsiyonunu içeren çalışma eserde geçen makamların ve terimlerin bir indeksini de verir.

Yine, Mehmet Nuri Uygun'un "*Safiyüddin Abdulmu'min Urmevî ve Kitabı'l Edvar'ı*" isimli doktora tez çalışması (1996) Safiyüddin Urmevî'nin edvar kavramına adını veren "*Kitabı'l Edvar*" isimli çalışmasını inceler. Esere ve Urmevî'ye ait bilgiler verilerek başlanır. Akabinde eserin nüshaları ve şerhleri incelenir ve eserin notasyonunda kullanılan ebced sistemi açıklanır. Daha sonra kitabın Arapçadan Türkçeye tercümesi yapılır. Son bölümde ise (1996, ss. 132-246) eserin içeriği etraflıca analiz edilir.

Ramazan Kamiloğlu'nun "*Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvar-ı Musiki Adlı Eseri*" isimli doktora tez çalışması (2007) 15. Yüzyıl nazariyatçılarından Ahmedoğlu Şükrullah'ın Edvar-ı Musiki adlı eserini inceler. Çalışma bu eserin kaynakları olarak İhvanü's Safa, Farabi, İbn-i Sina ve Safiyüddin Urmevî gibi pek çok teorisyenin teorileri hakkında bilgi verir. Daha sonra 15. Yüzyılın genel bir özetini yine dönemin bilinen teorisyenleri bağlamında özetleyip yine Herat musiki okulunda yapılan çalışmalara da değindikten sonra incelenecek olan eserin müellifi hakkında temel bilgiler verir. Daha sonra eserin içeriğine dair etraflı bir incelemesi yapıldıktan sonra eserin çeviriyazımını sunar.

Yine Ramazan Kamiloğlu'nun "*Şehri Kırşehirî el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risale'i Musikisi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (1998) ise yine 15. Yüzyıl nazariyatçılarından Kırşehirli Yusuf bin Nizamedin'in Risale-i Musiki isimli eseri hakkındadır. Genel olarak eserin müellifine ve eserin kendisine dair birtakım bilgiler verildikten sonra eserin çeviriyazımını yapılır.

Sadrettin Özçimi'nin "*Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvar*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Özçimi, 1989) Hızır bin Abdullah'ın Kitabı'l Edvar isimli eseri hakkındadır. Eserin nüshaları ve içeriği hakkında bilgi verildikten sonra edisyon kritiği yapılır.

Ubeydullah Sezikli'nin "*Abdulkadir Meragî ve Camiu'l-Elhan'ı*" isimli doktora tez çalışması (2007) Abdülkadir Meragî'nin Camiu'l Elhan isimli eseri ile ilgilidir. Çalışma nazariyat yazımının köşe taşlarından biri sayılabilecek bu eser üzerinden hem yazıldığı devrin teori anlayışını ortaya koyar hem de o dönemdeki çalgılar ve ika hakkında bilgiler verir. Eser gerek ses sistemi gerek diğer teknik bilgiler hakkında açıklamalı bir inceleme yaptıktan sonra son bölümde eserin genelini Türkçe tercümesine yer verir. Yine Ubeydullah Sezikli'nin "*Kırşehirli Nizameddin İbn Yusufun Risale-i Musiki Adlı Eseri*" isimli yüksek lisans tez çalışması (2000) Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in Risale-i Musiki isimli eserine dair bir edisyon kritik çalışmasıdır.

Yavuz Daloğlu'nun "*Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*" isimli doktora tez çalışması (Daloğlu, 1993) 18 yüzyılda yazılmış ve yazarı bilinmeyen "Der Beyan-ı Kave'id-e Nagme-i Perde-i Tanbur" isimli musiki risalesi ile ilgilidir. Eser, dönemin makam anlayışını tambur üzerinden anlatır. Modernleşme döneminin hemen öncesine ancak edvar geleneğinin de artık değişmeye başladığı bir döneme tekabül eden eser, makamların tariflerinin oldukça sözel ve seyirsel olarak yapıldığı bir anlayışı ortaya koyar.

Zeynep Sema Yüceışık'ın "*Şeyhülislam Esat Efendi Atrabu'l-Asar fî Tezkireleri Urefai'l-Edvar*" isimli doktora tez çalışması (Yüceışık, 1990) 18. Yüzyılda yazılmış olan Şeyhülislam Esat Efendi Atrabu'l-Asar fî Tezkireti Urefai'l-Edvar isimli eserin bir tercümesi ve çeviri yazımıdır. Çalışma ayrıca eserdeki terimleri ve dil özelliklerini de analiz eder.

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere bu çalışmalarda ortak paradigma, eskiden yazılmış bir eserin bir şekilde günümüz literatürüne kazandırılması, günümüz müzisyeninin ya da araştırmacısının kullanımına tahsis edilmesidir. Kaldı ki çalışmaların yayınlanma zamanlarına baktığımızda tamamının 1980 sonrası olduğunu ve günümüze yaklaştıkça sayının da arttığını görüyoruz. Bu çalışmalar bir yerde kendi kendini sınırlayacaktır, zira bu türden bir incelemenin yapılması için varlığı bilinen yazma eser sayısı az çok

bellidir ve pek çoğunluğunun da yukarıdaki listede işlenmiş olduğunu görüyoruz. Uzun lafın kısıası, modern öncesi teori çalışmalarına, onların modernleştirilmiş özetlerinin değil, bizzat kendilerinin günümüz Türkçesine kazandırılmasına olan akademik ve bilimsel ilginin artışa geçtiği dönemden, aslında modernleşme döneminin baskın teorisinin de açıkça eleştirilmeye başlandığı bir döneme denk gelmesi gibi bir durumdan söz edebiliriz. Bir anlamda karşı argümandan ziyade dağınık ve merkezsiz olarak belge yığılması ile işleyen süreç aslında nazariyat alanında modernleştirici teorinin parçalanmasından başka bir amaca hizmet etmemektedir. Akademik çevrelerde başlayan bu çok bariz eğilimin hatta belki de akımın müziğin icradan tedrisatına diğer alanlarında da karşılık bulacağını tahmin etmek güç değildir.

5.2.4.4 İnceleme: XIII. Yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri

Tez çalışmalarında bu eserlerden farklı olarak iki çalışmaya daha detaylı eğilmek gereklidir. İlk olarak, Oya Levendoğlu'nun "*XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*" (2002) isimli doktora tez çalışmasından söz edebiliriz. Çalışma, günümüzde anladığımız anlamdaki makam kavramına dair temelleri atan Safiyüddin Urmevî'den yani 13. yüzyıldan günümüze kadar hangi makamların zaman içerisinde, ne tür dönüşümler geçirdiğini kayda değer bütün teorisyenler üzerinden inceler. Eserde, yeni bir teori ortaya koymaktan çok makam kavramının gelenek içerisindeki diyalektik yapısını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Bu çalışma, ilk bakışta makamların tarihçesine dair gelişmiş bir kronoloji gibi görünebilir. Ancak, bu haliyle AEU teorisindeki durağan makam kavramının aksine, makamların diyalektik yapısını ortaya koyar. Makamların sürekli olarak değişip dönüştüğünü gerek adlarının gerek içeriklerinin zaman içerisinde farklılaştığını görebildiğimiz gibi, farklı dönemlerde makam anlatıları arasındaki paradigmalardan da farklılaşabildiğini ortaya koyar.

Somut örnekler vermek gerekirse, hüseyini makamının seyrini ele alacak olursak, Safiyüddin'deki ya da Şirazi'deki tarifi temelde bu makamı var eden bir dizinin tarifinden ibaretken (2002, ss. 104-105) Abdülbaki Nasır Dede'de çok daha sözel olarak makamın hangi sestten başlayıp hangi seslerden geçip nerede karar verdiği gibi

bir ifadeyi görürüz (2002, s. 108). RYB ve AEU teorilerindeki hüseyini tarifleri ise bütün bu kronolojinin en sonunda yer alır (2002, s. 108).

Bu çalışmadan iki çıkarım yapılabilir; birincisi makam kavramı teknik olduğu kadar tarihsel bir kavramdır. Makama dair bir şeyler arıyorsak salt akustik teorilerde, oranlarda vs. değil, onların akustik ve oransal kısımları da dahil olmak üzere her şeyi tarihsel bağlam içerisinde anlamak ve anlatmak zorundayız. İkincisi ise günümüzde makam nazariyesine durağanlık atfeden istisnasız bütün modern teoriler bu silsilenin en sonunda yer alırlar ve hem zamansallık hem de yekûn olarak çok küçük bir kısmına tekabül ederler. Böylece, söz konusu makamların modernleşme sürecindeki durumlarını da inceleyerek okuyucunun “modern teorilerin geleneğin neresinde durduğunu” sorgulamasına zemin hazırlar.

5.2.4.5 Kantemiroğlu’nun sorgulanması

İddiamızı, bir tema üzerinden daha okuyacağız. Burada, Gökhan Yalçın’ın 18 yüzyılda yazılmış olan KİMAVH isimli, literatürde Kantemiroğlu’na atfedilen eserin Kantemiroğlu’na ait olmadığına yönelik bir makale (Yalçın, 2019) ve yazı dizisini inceleyeceğiz (Yalçın, 2019b), (Yalçın, 2020a), (Yalçın, 2020b), (Yalçın, 2020c), (Yalçın, 2020d), (Yalçın, 2020e), (Yalçın, 2020f), (Yalçın, 2020g), (Yalçın, 2020h).

Öncelikle, Türk musikisini çok iyi bilen, Türk musikisi için besteler yapan, hatta bir müzik yazısı bulacak kadar hâkim bir yabancının, en azından batı literatürüne eserler vermiş ve batı entelektüel çevreleri tarafından tanınan, bilinen bir şahsın varlığı musiki tarihindeki modernleşme ya da batılılaşma paradigması içinde lazım olan “mitolojik” bir figürdü. Zira, musiki ve batı müziği ile kurulacak irtibat için, en azından bizim onların müziğini öğrenmemizi meşrulaştıracak biçimde “bakın o cenahtan biri de burada rol almış” fikrini aktarabilmek açısından işe yarar bir malzeme idi.

Bugünkü durum itibariyle ne kesin yanlışlayabildiğimiz ne de kesin olarak doğrulayabileceğimiz KİMAVH isimli eserin Kantemiroğlu’na ait olduğu iddiasının ilk ortaya atanlar, Yalçın’ın aktardığına göre yine nazariyattaki modernleşme sürecinin iki ana figürü olan RYB ve Saadeddin Arel’dir (Yalçın, 2019). Yalçın’ın aktardığına göre, İkdâm gazetesindeki 1899 tarihli bir yazısında Dimitri Cantemir tarafından bir müzik yazısı sisteminin icat edildiğini ve Kevserî mecmuasında kullanılan yazının da bu olabileceğini ufak ufak dillendirir. Ancak bu esnada RYB’in henüz bu kitabın bir nüshasına erişememiş olduğu da anlaşılmaktadır zira kitabın aslının ortaya çıkması

gerektiğinden bahsetmektedir. (Yalçın, 2020a) Yine Yalçın'ın aktardığına göre, 1899'dan 1912 yılına geldiğimizde Şehbal Dergisi'nde çıkacak olan Kantemiroğlu başlıklı bir yazısında henüz kitabın bir nüshası ele geçmemişken Kevserî Mecmuasındaki nota yazısının müellifinin Kantemiroğlu olduğunu ilan eder ve bu anlamda ve Kantemiroğlu'nun ilgili nota yazısını kullandığı bir kitaba dair bir arayış oluşturur. Yalçın'ın belirttiğine göre RYB'i böyle bir arayışa sürükleyen ise Toderini isimli bir rahibin 1799 yılında yazmış olduğu bir kitapta, Kantemiroğlu'nun Osmanlı musikisine dair bir kitap yazdığından söz eder; ancak bahsi geçen eser KİMAVH gibi kapsamlı bir eser değil, bir kitapçık, bir risale mukabilindedir. (Yalçın, 2020b) Yazı dizisinin devamında Yalçın, yine 18. Yüzyıl gezginlerinden Charles Fonton'un Dimitri Cantemir'in Türk musikisine notayı sokan ilk kişi olmakla övünmesine karşın bunu neye dayanarak ileri sürdüğünü bilmediği biçimindeki bir imasından söz eder. Yani, o dönemde de söz konusu kitabın muhteviyatına dair bir bilgi yoktur (Yalçın, 2020d).

Ancak 1912 yılına geri dönersek, yine Gökhan Yalçın'ın aktardığına göre, kitabın bir nüshasının Arel'in eline geçtiğini anlıyoruz ancak Arel söz konusu kitabın herhangi bir yerinde müellifinin kim olduğuna dair bir ibare bulunmaması nedeniyle Kantemiroğlu'nun nota yazısı içeren kitabı olup olmadığı konusunda bir kısım şüpheleri olmakla birlikte, Kantemiroğlu'na ait olduğunu ilan ediyor. Yalçın burada yazdığı her şeyi övünçle anlatan Kantemiroğlu gibi bir figürün bu çaptaki bir kitabın hiçbir yerine adını yazmamış olmasına, sadece Nayi Ali Dede'ye ait bir mührün bulunmasının hayatın olağan akışına uygun olmadığını ima eder. (Yalçın, 2020d) Yazı dizisinin devamında ise yakın dönem müzikologlarının konuya yeterince eğilmediğini ve kitabın literatüre “Kantemiroğlu Edvarı” olarak bir şekilde yerleştiğinden söz eder. (Yalçın, 2020e), (Yalçın, 2020f), (Yalçın, 2020g), (Yalçın, 2020h)

Toparlarsak, Yalçın'ın tespitleri modern dönemde literatüre giren ve batı ile, ya da daha spesifik olarak batı müziği ile kurulacak bir irtibata aracılık edecek önemli bir figürün aslında var olmadığını ifade eder. Bu iddianın nereye varacağını henüz bilmiyoruz, ancak mevcut durumda “Türk musikisini iyi bilen, Türkçeyi şakır şakır konuşan, hatta eski yazıyı baz alarak bir nota yazısı dahi geliştiren, batı ve batılılaşmakta ülke saraylarının müdavimi” bir figürü yok etmiş, en azından itibarsızlaştırmıştır. Kaldı ki, bu sanının iki büyük modern teorisyenin (RYB ve Arel)

hatalı bir şartlanmasının ürünü olduğunu iddia etmektedir. Karşılığında ise bunun belirli bir kişiye atfedildiğini göremiyoruz.

Buna karşın, modern sonrası moderne ait olana dair başarılı bir yapı sökümlerinde bulunmuş, hiyerarşik yapıyı alaşağı etmiş, modern öncesine ait bir kültürel birikimin hangi zamanda aranması gerektiği konusunda doğru bir çerçeve ortaya koymuştur ancak müzikte eskiye olan yöneliş, modern sonrası durumun genel kısırlığından nasibini almıştır. Eskiye yüklenen romantik anlayışın gelecek projeksiyonu konusunda modern taydaşlarının epeyce gerisinde olduğu da bir tespit olarak bir köşede bulunsun.

5.2.4.6 Ertuğrul Bayraktarkatal'ın çalışmaları

Yukarıda saydığımız çalışmalara ek olarak pek çok başka çalışmada da makam kavramının sorgulanmasında modern verilen referansların ağırlığı hissedilir. Kemal İlerici'nin öğrencisi olan Ertuğrul Bayraktarkatal'dan söz edebiliriz. Geleneksel Türk Müziği'nde Makam Kavramı ile ilgili olarak hazırladığı bildiride öncelikle makam kavramının modern öncesindeki durumundan bahsedip modern dönemde nasıl ve ne şekilde değiştiğini ortaya koyar. (Bayraktarkatal, 1997, web)

Örnek makam olarak ve elbette İlerici'de ana dizi olarak karşımızda olan hüseyini makamı üzerinde makamların seyirsel durumunu anlatır ve makam örgüsü üzerindeki ezgi çekirdeklerinin nasıl ve ne şekilde oluştuğunu açıklar. (Bayraktarkatal, 1997, web)

Bayraktarkatal'ın çalışmalarının gerek dönemdaşlarından, gerek daha önceki çalışmalardan çok önemli bir farkı makamların seyir ile alakasının sanıldığından çok daha büyük olduğunu ortaya koymasıdır. Okan Murat Öztürk ile birlikte hüseyini makamını inceledikleri makalede (Bayraktarkatal&Öztürk, 2012) makam kavramına ezgi merkezli yaklaşımı ortaya koymuş ve ezgi analizleri için farklı bir teorik perspektif geliştirmişlerdir.

5.2.5 Çıkarımlar ve tartışma

Öncelikle, modern sonrası bizdeki seyrinin batıdaki ile birebir aynı olmasını beklemek büyük bir hata olurdu. Sebebine gelince, modernliğin bu ülkedeki varlığı ile batıdaki varlığı tamamen farklı dinamiklerin ürünüdür. Batıda modernlik, akılcılık ve aydınlanma gibi akımların iktidar ile girdiği uzun mücadelelerden sonra bir hakikat

kavramı inşa etmesi ve sonra bunun üzerine yeni bir ekonomik, siyasal ve sosyal paradigma geliştirmesi biçiminde tezahür etmiştir. Yüzyıllar alan bu süreçte iktidar ilişkileri ise yeniden örgütlenmiş, sınıf yapısı değişmiştir. Bizde ise bunun tam tersine, modernliğin gelişi “modernleşme” dediğimiz biçimde, modernitenin olgunlaşmış bir aşaması model alınarak, iktidar tarafından yukarıdan aşağı doğru birtakım kavramların dönüştürülmesi biçiminde olmuştur. Hatta, mevzubahis bizim toplumumuz oluşu için modernleşmenin daha keskin, daha köktenci bir altkümesi olarak batılılaşmayı da buraya ekleyebiliriz. Bu bakımdan modernite ile modernleşme/batılılaşma arasındaki en belirgin fark, yani modernlik kavramının batıdaki ve bizdeki uygulamaları arasındaki en belirgin fark şu ki modernite ve modernizm içinden çıktığı toplumlar için doğal, bizim için ise yapay bir olgudur. Orada tümevarımcı bir biçimde teşekkül etmişken, bizde tümenden gelimci olarak gelişmiştir. Orada iktidara karşı olarak başlamış ve gelişmişken bizde modernlik aynı zamanda bir hükmetme gereci olarak kullanılmıştır. Bir benzetmeyle anlatacak olursak, batıda “*organik*” bir olgu iken bizde “*genetiği değiştirilmiş*” bir olgudur. Bu bakımdan modernliğin ve/veya modernleşmenin etkisinin azalması da yine biz ve batı için tümenden farklı sonuçlar ortaya koyacaktır.

Ayrıca, otantiklik kavramsal olarak tanımı belli bir olgu olsa da herkesin üzerinde uzlaşabileceği bir otantikten söz edemeyeceğimiz gibi, farklı perspektiflerden farklı otantiklerin geliştirilebileceği birçok başlılık da mümkündür. Ancak, AEU teorisine dair yaptığımız analizler başta olmak üzere modernleşmenin etkisinin baskın olduğu dönemlerde biri referans noktası, biri erek anlamında iki ana temanın öne çıktığını söyleyebiliriz. Modernite etkisi altındaki nazariyat yazımında referans noktası olarak doğallık, kendi kendini var etmenin temel rol oynadığı; erek, varılmak istenen menzil anlamında ise batı müziğinin, batılı unsurların ileri, gelişmiş ve varılması gereken nokta olduğunu gördük. Ancak zaman içerisinde önce batıya yönelik etkisini yitirmiş; müzik çalışmalarında ise eskiden var olanın önemli ve değerli olduğu yeni bir düzen, yeni bir sistem ortaya çıkmaya başlamıştır.

Modern sonrası biçiminde kavramsallaştırdığımız olgu da modern içerisinden çıktığından, onun bir versiyonu olduğundan söz edebiliriz. Nasıl ki bu topraklara modernliğin gelişi, batıdan farklı şekilde oldu ise, moderne yönelik eleştirilerin gelişmesi de aynı şekilde bu sosyal bağlama has olarak gelişmiştir. Bu çalışmada ortaya koymaya çalıştığımız kadarı ile, modernleşmenin etkisinin azalması, iktidar

alanındaki ilgisini kaybetmesi, modern sonrası düşünsel biçimlerin yaygınlaşması, merkeziyetçiliğin bulanıklaşması gibi durumların bizim coğrafyamızdaki geleneksel musiki nazariyatı yazımı alanındaki kendine has etkisi, modern öncesindeki bir hakikatin aranması biçiminde olmuştur.

Bülent Aksoy, geçen yüzyılı başı ile sonu arasında bir kıyaslamaya gittiği yazısında, yüzyılında başındaki batılılaşma, alafranga-alaturka vs. gibi ayrımların yüzyılın sonlarına doğru modernizm eleştirisinin yapılmaya başlanması ile birlikte, ortadan kalkmaya başladığından bahseder. Daha sonra batı akademisinde Osmanlı musikisine olan merakın artışından bahseder (Aksoy, 2008, ss. 277-282). Ancak bu merakın asıl uyanışı, hiç de sürpriz olmayarak, bu coğrafyada oldu. Eski yazmalara yönelik araştırma ve incelemeler, nazariyat alanındaki çalışmalarda çok büyük bir orana ulaşırken, ortaya konan içeriğin yekunu çok ciddi boyutlara varmıştır.

Kendine dönüş ve otantiklik arayışı kavramlarına önem ve değer atfetmemizin sebebi şu ki, her ne kadar modern sonrası epistemolojik anlayışta her şeyi açıklamaya muktedir, net bir doğrunun varlığından söz edemesek de (Best & Kelner, 2011, 203) doğruluk referanslarından birinin kavramların modernin öncesinde var olan hali olduğunu görüyoruz. Bunun teori alanındaki tezahürlerinden biri olarak da genelde kendine dönüş, özelde ise otantiklik, sahilik ve orijinallik arayışı olarak görüyoruz.

Bunu birkaç çerçevede ele alabiliriz. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi gerek Foucault gerek Lyotard, farklı şekillerde de olsa, modern rasyonelliğin nesnelliğini sorgular, hatta bu nesnellik iddiasının, söz konusu bilgi yığınının totaliterleştirici bir tahakküm aracı haline getirilmek için kullanıldığından söz eder. Zira, Türk modernleşmesinin salt müzik hatta nazariyat ayağında dahi çeşitli örneklerine defaten rastlamak mümkündür. Ziya Gökalp’le kişileştirilen modern dönemin ayrımları ve yaftalamaları aynı şekilde, Arel, Ezgi ve Uzdilek’in tamamen nesnel ve politik temayüllerin karışımından oluşan bir kokteyle bilimsellik ve rasyonalite kostümünü nasıl giydirebildiklerine kabaca da olsa değindik. Bu bakımdan rasyonalitenin ya da pozitivistizmin salt bir bilgi üretim biçimi olmasından çok, iktidara dair öznelliklerin bir meşrulaştırma aracı olarak da kullanılabildiğini görüyoruz. Arel, Ezgi ve Uzdilek’i iktidarla irtibatlandırmak, paradoksal bir iddia gibi gelebilir ancak her ne kadar belirli bir süre “iktidarın dışladıkları” kategorisinde konumlanmış olsa da teorinin içeriği ve gitmek istediği yer, iktidarın batılılaşma ve modernizasyona dair nihai hedeflerine hizmet eder pozisyondaydı, sadece konuya farklı bir şekilde yaklaşıyordu. Ancak,

iktidarın fikrindeki küçük değişmeler ile yeni resmî ideoloji olmaya aday bir birikim ortaya koymuşlardı. Zira öyle de oldu. Türk musikisi öğretimının yeniden yapılmaya başlanması ve akabinde Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulması sürecinde AEU teorisinin monopolistik bir hâkimiyet kurmuş olması da bu bağlamda okunmalıdır.

Ancak, modern sonrası dönemde, modernleşmenin pek çok eğilimi yerini başka eğilimlere bırakır. Burada bir eğilimin, yerini birden çok eğilime bırakması konusu kayda değerdir zira postmodern tabir edilen anlayışlar yığınının belirgin göstergelerinden birisi de bu dağınıklıktır. Özetle, modern dönemde sahilik kavramının kaynağı olarak pozitif bilim ya da onun kostümünü giyme ruhsatına sahip, gerekli ideolojik ve politik bağların tesis edildiğı belirli bir sistematik ile ifade edilebilen bilgi sahilik kaynağı olabiliyordu. Ancak modern sonrasında gelen itirazların büyük çoğunda sahilik kavramının modern öncesinde aranması şeklindeki eğilimin, bütün diğr eğilimler içerisindeki en baskın eğilim olarak ortaya çıktığını tespit ediyoruz.

Bunu farklı biçimlerde, birkaç etmen ile bağdaştırmak mümkündür. Öncelikle, bu eğilimlerin ortaya çıkabilmesi, kendini gösterebilmesi için elverişli ortamın varlığı gereklidir ki bu da zaten modernizmin etkisindeki duraklama ve azalmadır. Akabinde, toplumun içinde taşıdığı eğilimlerin toplamı da kendini yine Marx'ın altyapı-üstyapı ilişkisi biçiminde farklı alanlarda kendini göstermektedir.

Şu bir gerçek ki, modernliğin Türkiye serüveni beklenenden -olması gerekenden ya da en azından hesap edilenden- çok daha kısa sürdü. Türkiye'de modernliğin 18. yüzyıla giden bir geçmişi olsa da pratikte hâkim ideoloji olarak tescilini Cumhuriyetin hemen öncesi olduğunu görüyoruz. Zamanının ve enerjisinin büyük kısmını Birinci Dünya Savaşı'nın provası olarak Balkan Savaşlarından, Birinci Dünya Savaşı'nın kendisine ve onun uzantısı olan Kurtuluş Savaşına; ayrıca bu savaşların maddi manevi enkazının kaldırılmasına harcayan Türk modernleşmesi birkaç onyıl içinde gelen İkinci Dünya Savaşı ile modernleşmenin, dünya genelindeki seyri yeni bir dönemece girince, 19. Yüzyıl akılcılığı ve belirlenimciliğı (determinizm) bilgi üzerindeki iktidarını (ya da iktidarın bilgisi olma durumunu) yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştı. Özetle, Türkiye'de modernleşmenin henüz tamamlanmadan, tabana yayılmadan önce durağanlaştığını sonra da etkisinin yavaş yavaş azalmaya başladığını görüyoruz. Bir anlamda moderne doyamadan modernin sonrasına geçiliyordu. Bu temanın diğr

boyutu olarak da henüz modernle tanışmış bir toplum, onun eleştirisine girişiyordu. Bu bakımdan ülkenin farklı coğrafi, sosyoekonomik katmanlarında; kırsal ve kentli popülasyon gruplarında farklı seviyelerdeki modernleşmelerden söz edebiliriz. Kaldı ki, en modern kabul edebileceğimiz sosyoekonomik kesimlerde bile modernlik olgusu modern öncesinin değil etkisini, anılarını dahi silecek kadar nesiller yetiştirmiş durumda da değildi. Bu bakımdan henüz modernleşmenin beklenen ve göze alınan sancılarının çekilmesi bile toplumun sadece küçük bir kesimi tarafından yaşanırken ve daha direnç-kabullenme aşamasındayken modern konusunda tereddütler başladı. Toplumun büyük kesimi için ise modernlik daha hiç gelmeden, halen yabancı bir “öteki” iken onun eleştirisi geldi. Pek çok kimse toplumsal hayatta, doğrudan modern sonrasına modernin eleştirisi ile girdi; bir anlamda modernleşmeden *postmodernleşti*⁴¹. Bunun doğal sonucu olarak da sahlilik arayışının modernin öncesinde aranması ilk belirgin gösterge olarak karşımızdadır ve müzik teorisi alanında da bunun somut görüntülerinden çokça söz edilebilir.

Somut örnekleri ele alacak olursak; otantiklik arayışının en bariz örneği akademideki tez çalışmalarında, genel olarak eski yazılı eserlere spesifik olarak edvarlara dair giderek artan ilgidir. Piyano ile makamsal ezgilerin icrasına yönelik bir teori geliştirebilmek ya da Türk musikisinde pentatonik arayışı gibi bizim kendimize has modern dönemimizin *unique*⁴² temaların henüz yok olmasa da niceliğinin ciddi şekilde azaldığını söylemek mümkündür.

Konu edvarlar ve risaleler olunca, modern ve sonrası kıyasında şunu da belirtmek gerekir ki yukarıda bahsettiğimiz günümüz akademisyenleri ve araştırmacıları tarafından incelenen eski eserlerin çok azının varlığı sonradan keşfedilmiştir. Geriye kalanların neredeyse tamamı başta Arel ya da RYB gibi teorisyenler ve onların takipçileri tarafından bilinmenin yanı sıra, bir kısmı söz konusu dönem teorisyenlerinin şahsi kütüphanelerinde yer almaktaydı. Bugün varlığından yeni haberdar olduklarımızın ciddi bir bölümü de yine bu kütüphanelerden çıkanlardır. Üstelik harf inkılabının hemen ardından (eski Türkçe ile yazılan eserler için konuşacak olursak) pek çok kitabın dönemin ortalama eğitime sahip bireyleri tarafından çok az bir eforla okunması mümkünken, bu eserler üzerine yoğunlaşmak yerine çalışmaların

⁴¹ Bunu örneğin uzantısı, yalnızca bağlamsal bir retorik olarak kullanıyoruz. Düşünsel olarak “postmodernleşme” biçimindeki bir kavramından söz etmiyoruz.

⁴² Özgü, biricik, kendine has. Ancak hiçbirini anlatmak istediğimiz ifadeyi karşılamadığı için İngilizcedeki gibi kullanma ihtiyacı hissettik.

odağında batı müziği ve doğal diziler gibi kavramların olduğunu görüyoruz. Günümüz araştırmacılarının ise eski Türkçe eserleri okuyabilmesi için ek bir donanım gereksinim duymalarına rağmen eski nazariyat yazmalarına olan ilginin kat be kat artması, tesadüfle izah edilemeyecek bir korelasyonlar yığınının ürünüdür. Bu bakımdan o günden bugüne, eski eserlere yöneliş, görmezden gelinemeyecek kadar belirgindir.

Gerek Tura'nın çalışmaları gerek de onlardan sonra incelediğimiz çalışmalar, farklı bağlamlarda modern dönemden bir kopuşun farklı tezahürleri olarak okunabilir. Somut olarak anlatacak olursak, Tura'nın kitabında bahsettiği hiçbir mesele ortaya yeni çıkmadı. Tam aksine hepsi bir asra yakındır vardı. Yani ne teori-pratik farkları, ne halk müziği sanat müziği ayrımının yapaylığı ve getirdiği sorunlar, ne batı müziğine öykünmeye harcanan zaman ve enerjinin sürecin gelişimini baltalaması, ne de polifoni ve ilgili meseleler yeni değildi. Aynı şekilde, Kutluğ'un Safiyüddin Urmevî'den bugüne teori alanındaki neredeyse bütün belli başlı eserleri dikkate alması için ya da aynı şekilde sayısız edvar ve risalenin günümüz literatürüne kazandırması için 1970-1980 sonrasının beklenmesine sonradan ortaya çıkan yeni bir buluş neden olmadı. Değişen tek şey, konunun düşünsel temellerindeydi. Bu da daha çok 1930'larda zirveyi gören bize has bir modernleşme anlayışının giderek azalması ve epistemolojik anlamda iktidarını kaybetmesinin sonucuydu. Bu da eldeki birikimin tamamen başka bir perspektifle ele alınıyor olmasıdır ve bu perspektiflerden sadece birisi olarak modern öncesinde bir gerçeklik arayışından söz edebiliriz.

5.3 Söylemde Dönüşüm

Bu başlık altında modern sonrası teori yazımında söylemlerdeki dönüşümleri ele alacağız. Bunlar esasen diğer temalarla ve birbiri ile ilişki içerisindeki kavramlardır.

Gerek RYB gerek Arel ortaya yeni bir sistem koyma, geleceğin standardını belirleme, tarihin sayacını sıfırdan başlatma gibi birer vizyonla teorilerini ortaya koyuyorlardı.

Burada, söylemlerin mütevizlaşmaya başlamasından kasıt bir bütün olarak söylemde bulunan herkesin mütevazi bir üslup takındığı bir durumdan söz edemeyiz. Ancak, artık tarih yazma hevesinde olmayanların, sadece müziğe dair bir şeyler ortaya koymaya çalışanların sayısının oransal olarak artmasından söz edebiliriz. Zira, salt bir otantiklik başlığı altında dahi eskiye kıyasla çok daha sert söylemlerin ortaya konulduğu, geleceğe dair standart konulmaya çalışıldığını görmek mümkündür.

Günümüz teorisyenlerine baktığımızda ise bu denli büyük söylemlere çok rastlayamıyoruz. Rastladığımız örneklerin ise eskisine göre neredeyse hiç alıcısı çıkmıyor. Modern sonrası teorisyenlerin ortaya bir şey koyarken dahi daha mütevazı, daha temkinli ve hepsinden öte tekzipkâr bir üslup benimsediğini söyleyebiliriz.

Sözgelimi, Kutluğ yazdıklarını kendi adına bir ekol olarak ortaya koymak gibi bir projeksiyonla değil, daha çok çalışmalarını literatüre katkı sağlamak kaygısıyla ortaya bir şeyler koymuştur. Ya da Yalçın Tura, kendi fikirlerini ve önerilerini paketleyip bir ekol olarak konunun geleceğini yeniden yazmak gibi bir tutum sergilemek yerine, geleceğini belirlemek için literatüre katkısını sunmuş ve orada bırakmıştır. Üstelik, işin sadece teknik boyutuna değil, bir yandan da tarihe tanıklık etmek boyutuna, işin felsefesine yoğunlaşmıştır ve bu bağlamda modern sonrasında modern dönemin sorgulanmasında başı çeker. Çok sayıda modern sonrası sorgulamada Tura'ya verilen referanslar tesadüf ürünü değildir. Üstelik çok sayıda öğrencisi ve takipçisi olmasına rağmen söylemlerini mütevazı tutmayı yeğlemiştir.

5.3.1 Gereklilik yerine bağlamsallık

Postmodern durumun en belirgin öğelerinden biri olarak bilimsel addedilen verilere kesinlik atfedilmemesinden söz edebiliriz.

Modern zamanlarda bilimsel bilginin gücü ve önemi yeni yeni anlaşılıyordu. Hakikate bilim yolu ile ulaşılacağı konusunda kimsenin tereddüdü yok bugün de olamaz. Ancak iki konunun ihmal edilmesi, bilimsel bilginin yeterince güvenilir olup olmadığının sorgulanmasına neden oldu. Bunların ilki, farklı bilim dalları için farklı güvenilirlik durumları olduğu sonradan fark edildi. Bir başka deyişle, sosyal bilimlerde ortaya konulan bir kavramın geçerliliğinin sadece ortaya çıktığı zaman ve sosyal bağlam için geçerli olduğu, dünyanın her yerine birebir genellenemeyeceği anlaşıldı.

İkinci olarak, insana dair doğallık atfedilen birçok kavramın aslında sanıldığı kadar doğal olmadığı, doğal ve çevresel faktörlerin kombinasyonları ile şekillendiğini ve bu haliyle koşulların ürünü olduğunu insanlık biraz geç anladı. Müzik alanından örnek verecek olursak, içinden geldiğimiz eğitim sisteminde sürekli olarak anlatılan “majör gamlar açık ve neşeli duyguları, minör gamlar ise daha hüznü duyguları anlatır” gibi çok kesin ve her şeyi açıklama iddiasında bulunan söylemlerin bugün bir geçerliliği yoktur.

Öncelikle müzik alanında tabi ki doğal olarak gelen birtakım öğeler vardır. Örneğin oktavın dünyadaki bütün insanlar için aynı şekilde anlaşılabilir olmasının nedeni tabi ki bizim zamandaki titreşim sayısının iki katına çıkması itibariyle üst oktavdaki bir frekansın teknik olarak bir alt oktavdaki frekansı da içinde barındırıyor olması; ya da dördü ve beşli gibi yine herkes tarafından anlaşılabilir aralıkların titreşim frekanslarının basit bir matematiksel değer olarak obebini aldığınızda dahi aralarında bir ilişki olduğunu kolayca anlayabiliriz. Ancak, bu durum, bütün bir teorinin doğadan geldiği, insan doğasında bunu kusursuz olarak anlamlandırarak donanımın doğuştan geldiği anlamına gelmez. Sadece eldeki malzemenin kimi doğal olarak anlaşılabilen kavramlar üzerine insanlar tarafından inşa edilmiş ve sosyal olarak nesilden nesle aktarılarak oluşturulan bir kültürel birikimin sonucu olduğunu söyleyebiliyoruz. Yani majör minör örneğine geri dönecek olursak, ömründe majör ya da minör gamlardan hiçbirini duymamış insanların duygularını hangi müzikle nasıl anlatıyorlar diye sorduğunuzda bambaşka sonuçlar çıkacaktır.

Hatta fen bilimleri alanında dahi, ortaya konulan bir teorinin bir süre sonra yanlışlandığına da son yüz yıl içerisinde defaten şahit olduk. Kesin doğrular olarak ortaya konulan kimi teoremlerin aslında birtakım eksikler barındırdığı ve zamanla bu eksiklerin kapatılması bilimse olarak sağlıklı bir durumdur. Hatta biz “fizik kanunları” olarak tanımlanan kurallar için bile bugün “dünya üzerinde” ya da “evrenin bu kısmında” gibi bağlamın sınırlarını çizen ifadelerle “kanun” muamelesi yapabiliyoruz. Ancak sıkıntı, bilimin hakikat üretememesinde değildir. Kanun koyabilmek için toplamamız gereken bilginin yüz yıl önce sandığımızdan çok ama çok daha fazla olmasıdır. Ayrıca, kanun niteliğindeki doğruluğu tartışmasız bilgilerin ise pratik sonuçlara dair çıkarımlarla değil, ancak matematik gibi tümden soyut ve ideal bir algı ile anlaşılabilen seviyede olabileceğini fark ettik. Sıkıntının ne olduğuna gelecek olursak, insanların bilimsel bilgiye verdiği farklı reaksiyonlardadır.

Modern öncesi insan, aşağı yukarı her toplumda kendisine üstün bir güç ya da otorite tarafından herhangi bir gerekçeye dayanmasına çok da ihtiyaç olmayan, uyulmaması ise kesin bir utanç ve hatta can kaybı ile sonuçlanacak olan bir uyulması ve uyulmaması gerekenler listesi ile hayatını şekillendiren bir alışkanlığa sahipti. Modern insan için sebep önemli bir kavram olarak karşımıza çıktı ancak modern insan bir hata olarak, sebep sonuç ilişkisi içerisinde elde ettiği sonuçların modern öncesinde kendisine verilen listenin bir ikamesi olabileceğini düşündü. Biz bunu milliyetçilikte

de görüyoruz. Millet kavramı aslında ümmet kavramının ikamesi olarak ortaya çıkmıştı. Belki insanları bir arada tutacak bir öge olarak eldeki en kullanışlı malzeme bu olabilirdi ancak modern kavramların tamamının modern öncesindeki bir şeyi ikame edeceği anlayışı, yani modernliği benimserken aslında asıl düşünme mantığını değiştirmeyip sadece başka bir şeyle ikame edildiği bir anlayıştan söz ediyoruz. Haliyle bilimden de aynı şekilde dini ikame etmesini, tartışmasız hakikati sorgulama zahmetinde bulunmadan pişirilmiş halde kullanıma hazır olarak beklenmesini beraberinde getirdi. Ancak bu bir hataydı zira bilimsel yöntem doğrulamadan ibaret değildir, yanlışlama da sürecin bir parçasıdır. Yani, bir doğruyu esas almaktan ziyade doğru olan şeylerin doğru olup olmadığının sorgulanması neticesinde kimi zaman doğru olanın yanlışlanması ile daha doğru olan yeni teorilerin ortaya çıkması biçiminde bir sürecin aslında bilimsel bilgi üretiminde olduğu daha sonradan anlaşılacaktı.

Kapitalizm de bu noktada doğruların manipölasyonundan bir pazarlama taktiği olarak yararlanması da yine toplumun genelindeki bilimsel bilgiye olan güvenin eskisi kadar hat safhada olmaması ile sonuçlandı.

Bu noktada insanların modernlik durumuna dahil olma sürelerine göre farklı reaksiyonlar verdiler. Halen geçmiş alışkanlıklarını ve geleneklerini devam ettirenler ile daha uzun süredir şehirleşmiş olan toplumlar, hatta aynı toplumun farklı kesimleri modernitenin bu hayal kırıklığına farklı tepkiler verdi. Çünkü, hakikat arayışlarında da farklı motivasyonlar vardır. Kimi için dinsel bilgi, kimi için içinden geldiği toplumun en otantik hali olarak karşımıza çıkıyor. Modern sonrasındaki bahsi geçen dağınıklık, farklı farklı motivasyonlara mensup kimselerin verdiği farklı tepkilerin sonucudur.

Toparlarsak, modern dönemin yarattığı hayal kırıklığından, sorgulayıcı bir zihnin yapacağı en doğru çıkarım “öğrendikçe ne kadar az bildiğimi fark ettim” ile sloganlaştırılabilecek bir çıkarım olacaktır. Bu bakımdan, yukarıda da belirttiğimiz üzere kısıtlı bilgi ile genellemelere varıp sonra bunu genelden aşağı empoze etmenin, hele de toplumsal alanda bunu yapmanın ve dayatmanın; ya da bu türlü bir hakikat arayışının pek bir manası olmadığını söylemek mümkündür.

Bu bahsi daha fazla dağıtmadan müzik alanına dönersek, modern öncesinde dini disiplinlerden beklenen, modern zamanlarda bilimden beklenen bir konuyu açıklama

kudretine sahip ve o nesnenin “sırrına erecek” bir formülün aslında mümkün olmadığının öğrenilmeye başlandığı bir süreçten de söz edebiliyoruz. Modern dönem müzikoloji çalışmalarında bir şeylerin doğadan geldiği (yukarıda örneğini verdiğimiz bazı uyumlu aralıklar örneğin) fark edilince her şeyi doğada aramak gibi bir yanılgıya düştü. Halbuki, doğadan gelenle tarihi, toplumsal ve haliyle kültürel etmenlerin bir kombinasyonunu aramak gerekiyordu. Daha somut olarak söyleyecek olursak, nazariyat çalışmalarında yarım asır öncesine kıyasla fizik ve akustik çalışmaların ağırlığının azalıp tarihsel ve etnolojik çalışmaların ağırlığının biraz daha arttığı bir durumdan söz edebiliyoruz.

5.3.2 İstinsahtan nakle

Modern sonrası göstergelerden bir diğeri olarak da nazariyat incelenmesindeki yeniden yazıcı üslubun yerini tanımlayıcı bir üslubun almasıdır.

Modern dönemde bilimsel yöntemin geliştirilmesi, henüz gelişmekte olan sosyal bilimlerin yöntemleri ile birlikte pek çok disiplin kurumlaşma yoluna gidiyordu ve eldeki verileri yeni bir üslupla yeniden yorumluyordu. Ancak, modern dönemde, geçmişten gelen bir müzik kültürünün incelenmesinde kullanılan yöntem, yalnızca betimleyici değil aynı zamanda da neyin kullanışlı olup olmadığına karar vermek ya da eldeki malzemenin bir başka şekilde yeniden yorumlanması şeklinde bir tarzı da barındırıyordu. Hatta, kimi zaman bu yeniden yazım sürecinde teorisyenler kendilerinde halihazırda var olan bilgi hazinesine yeni bir şeyler eklenme ruhsatı da görüyorlardı. Somut örnekler verecek olursak, AEU teorisinde, RYB’de hatta Ekrem Karadeniz de dahi göreceğimiz ortak bir nokta olarak, geçmişten gelen bir müzik kültürünü ele alırken geleceğe dair bir projeksiyonda bulunduklarını görüyoruz. Bir başka deyişle, modern dönem teorisyenleri yalnızca geçmişten gelen müzik birikimini nakletmek ya da onu muhafaza etmek değil, aynı zamanda ona bir katkıda bulunmak gibi bir vizyona da sahiplerdi. Burada sadece az sonra bahsedeceklerimizden ibaret olmasa da modern dönemi tanımlama kabiliyetine sahip üç köşe taşı olması bakımından üç ekol üzerinden örnekleyeceğiz.

Burada modern dönem ifadesini daha geniş anlamda erken moderne doğru genişletmek mümkündür Kantemiroğlu’na atfedilen kitaptan başlatabiliriz. Öncelikle söz konusu kitap gelenekten gelen bilgiyi, çok daha farklı bir biçimde ele aldı. Eldeki veriyi kendisinden önce hiç kimsenin işlemediği bir sistematik ve akış ile yeniden

düzenledi ve bu biçimi ile formülize etti. Formülize ederken, kendisinden de bir şeyler ekledi.

RYB ise, Kantemiroğlu'na atfedilen çalışma ve çağdaşları da dahil olmak üzere kendisinden öncekilerin tamamından farklı, ancak o günün batı müzik literatüründeki anlayışın epeyce tesiri altında olan bir üslup ile yine eldeki malzemeyi bambaşka bir şekilde ele alacaktır. Arel, Ezgi ve Uzdilek de yine geçmişten gelen birikimi, yeniden yorumlamaktan çekinmemiştir ve AEU teorisine ayırdığımız kısımda etraflıca ele aldığımız üzere bunu yaparken geçmişten gelen bir şeyi yeniden yorumlamaya koyulduklarından bile çok bahsetmemiş, sadece kendi yorumlarını doğa kanunuymuşçasına ortaya koymuşlardır.

Esasen bu dönüştürebilme ruhsatı, sadece modernleşme sürecine ait bir tutum değildi. Bu üç ekol dışında yine modern öncesi dönemde de yapıların adlarının ya da içeriklerinin aynı şekilde makam, avaze, şube, terkeb olma durumlarının, toplam makam ya da cins sayısının defalarca değiştirildiğine tanık oluyoruz. Ancak, modern sonrası teorisyenler, modern öncesi teoriyi incelerken her ne kadar modern öncesi ya da modern dönem teorisyenleri ile tıpatıp aynı malzemeyi işleseler de bunu hepsinden farklı bir biçimde yaparlar. Modern'den farklı oldukları muhakkak, murat edilen ise modern öncesinden beri süre gelen bir şeyi devam ettirmektir. Ancak bu tam olarak böyle olmaz, zira modern sonrası teorisyenleri modern öncesini incelerken, inceledikleri malzemeyi bulabildikleri ya da anlayabildikleri şekilde aynen aktarma yoluna giderler fakat üzerine yeni bir şey koymazlar. Teorisyenler, sadece anlamaya odaklanırlar. Günümüzde nazariyat yazımlarının belki birkaç istisna hariç, ana akım teori yazımlarının hemen hiçbirinde yeni bir makam terkeb edildiğine rastlamıyoruz. Hatta kimi çalışmalar sadece Arapça ve Farsçadan çevirmek biçiminde; hatta kimi çalışmaların gövdesi Eski Türkçeden günümüz Türkçesine çevirmekten ibarettir ki, sadece alfabe ile bir kısım dağarcığın yenilenmesinden ibarettir. Sözelimi Kutluğ gibi teoriyi özümsemiş teorisyenlerin de eskinin üzerine yeni bir şeyler koyma konusunda imtina ettiklerini söyleyebiliriz.

Toparlarsak, bu durumda da bir başka gösterge olarak kabul edilebilir çünkü modern sonrasında geçmiş incelerken esas üslup bilinmez ve sihirli bir geçmişten getirilen ve kutsallık atfedilen bir bilginin ele alınmasıdır.

5.3.3 Mütevazi söylemler

Modern sonrasının bir diğer önemli bileşeni de modern dönemde olduğu gibi “bugün insanlık tarihini geri kalanının ilk günüdür” mantığının terk edilmesidir. Bir başka deyişle, dünyayı değiştirecek büyük söylemlerin terk edilerek geleceğin şekillendirilmesi değil, söylemlerin salt bir yorum ya da görüş formatında ortaya konulmasıdır.

Bunun birkaç sebebinden bahsedebiliriz. İlk sebep olarak sosyal bilimlerdeki paradigma değişikliğinden söz edebiliriz. Modernleşme döneminde sosyal bilimler alanına bağnaz bir pozitivistin hakimiyetinden söz edebiliriz. Bu bakış açısı tıpkı fen bilimlerinde olduğu gibiydi, net, her yerde kanıtlanabilir bir kesinlik arayışı hakimdi. Lokalde varılan sonuçlar bütün insanlık için genellenebiliyordu ki yukarıda verdiğimiz evrenselcilik örneği de bu bağlamda okunabilir. Günümüzde tarih, sosyoloji alanlar hatta gibi belki de sosyal bilimlerin en formeli olarak psikoloji hatta alanımız olan müzikolojinin kimi alt dalları (örneğin tarihsel müzikoloji) bile bugün aşırı Avrupa merkezci olmakla, esaslarını batı toplumunun kültürel pratiklerine göre kurgulamış olmakla eleştirilirler. Hatta bu bağlamda yarım asır önce ortaya konulmuş olan ve kesinlik addedilen

Ancak bunun böyle olmadığı biraz pahalı da olsa eninde sonunda ortaya çıkacaktı. Sosyal bilimler alanında yapılan neredeyse bütün uygulamaların topluma, zamana ve kültürel bağlama bağlı olduğu artık biliniyor. Kaldı ki geçmişte ortaya konulan ve doğallık iddiasındaki birçok teoremin günümüzde çöktüğünü ya da eleştirildiğini görmek de bu devrin insanlarına her zaman bir esneme payı bırakmayı mecbur kıldı. Hatta bağnaz bir pozitivistin, sadece toplum bilimlerinde değil, doğa bilimlerinde de terk edildiğini göreceğiz. Çünkü modern sonrasında, özellikle de doğa bilimleri alanında daha fazla bilginin elde edilmesi, doğaya dair daha fazla keşfin yapılması insanın doğaya dair aslında ne kadar az şey bildiğini gösterdi. Bu da modern pozitivistimi daha mütevazi bir çizgiye getirdi. Yukarıda evrensellik kavramı ve bundan türetilen ideolojik ve yayılmacı söylemlerden bahsettik, bu çok iyi bir örnektir. Yüzyılın başında evrene dair çok şey bildiğini düşünen insan arada geçen yüz yılda dünya dışına yaptığı seyahatler, gelişen görüntüleme teknikleri vs. ile evrende ihmal edilecek kadar önemsiz olduğunu gördü. Hatta Newton’un ortaya koyduğu “fizik kanunları” bile zamanla bağlamsal bir anlam kazandı. Sözgelimi, yer çekimi ya da suyun kaynama noktasının Dünyanın neresinde, deniz seviyesinden ne kadar yüksekte

olduğunun ön koşul olarak verilmesi ile geçerli bir hal aldı. Kaldı ki, uzaya ve kuantum fiziğine dair bulgular, doğruluğundan şüphe etmediğimiz tek şey, belki de pozitivistizmin kalan tek kalesi olan matematiğin bizim bildiğimiz haliyle geçerli olup olmadığının sorgulandığı bir dönemde tabi ki insan gruplarına, tarihine dair dar sınıflandırmalar artık bir anlam ifade etmemektedir.

Bir diğer konu da insanların büyük söylemler söylemek konusundaki isteksizliği. Modern sonrası insan büyük fikirlerin peşinden gitme konusunda oldukça çekincelidir.

5.3.4 Türk musikisinde makamlar

AEU teorisi, kendisinden sonraki neredeyse bütün teorik çalışmaları etkilemiştir. Hatta, bu teorideki bu üslup, sadece kendi takipçilerini ve taraftarlarını değil, kendisine alternatif olarak ortaya sürülecek olan teorilerde dahi görülebilir. Ancak teori yazımında birkaç onyıllık dönemi atlayıp Yakup Fikret Kutluğ'a geldiğimizde konunun başka bir boyuta taşındığını görüyoruz. Öncelikle Kutluğ, AEU ekolünden geliyordu ve o ekolün bütün önyargılarıyla donanmıştı. Hatta konuyu işleyiş tarzı olarak AEU teorisinin üslubunu kırmadığını çargâh makamının ilk işlenecek makam olması (Kutluğ, 2000, ss. 145-150), AEU teorisinin çargâh makamı kullanımını mazur göstermesi⁴³ ya da şed makamlar (Kutluğ, 2000, ss. 435-498) gibi sayısız tema ve bulgu ile örnekleyebileceğimiz biçimde AEU teorisinin genel üslubunu koruduğunu görüyoruz. Ancak konuyu hocası Arel gibi yapısalcı bir bakışla tahlil ettiğini söylemek zordur.

Bildiğimiz gibi AEU Sistemi'nde matematik bir dayanak arayışı görüyoruz. Ancak, bu arayışı İbn-i Sina ya da Farabi gibi bilginlerin musiki ve matematik ilişkilendirmesinden farklı bir anlayıştır. Sözgelimi, İbn-i Sina, musikiyi matematiğin bir kolu olarak görür ve bu şekilde inceler. Belki de fazla teferruata girmeye gerek yoktur, çünkü musiki risalelerinin girişinde attığı başlık şudur: “matematik ilimlerinin üçüncü dalı matematik” (Turabi, 2013). AEU Sistemi'ndeki bu çabanın temelinde iki eğilimi görmekteyiz. Birincisi, modernizmin, her şeyin doğal yasalara tabi olduğu (Touraine, 2014, s. 28) konusundaki özünde tartışma götürmeyecek kadar doğru⁴⁴, ancak bir şekilde henüz olgunlaşmamış olan düşüncenin kendisidir. İkincisi ise işin tarihsel bağlamından koparılması olarak etraflıca tarif ettiğimiz, yapısalcı üslubun

⁴³ “Arel-Dr.Ezgi sisteminin, eski Çargâh makamının varlığına ve kullanılmasına ilişkin bir itirazı bulunmadığı, kurucularının ifadeleri ile sabittir.” (Kutluğ, 2000, s. 150) ifadesine işaret ediyoruz.

⁴⁴ Ancak bu ifade tartışma götürülebilir.

temellerinde yer alan, fenomenoloji ve hümanizm eleştirisinin tezahürü olarak bilimin inceleme alanına giren konularda insan faktöründen ziyade bir doğa yasası arayışı vardır. Kaldı ki dizilerin doğallığı iddiasının temeli de budur.

Bu noktada Kutluğ'un kitabını AEU Sistemi'ndeki anti-tarihsel anlayışa bir yandan söylemsel düzeyde uyumu olan pasif bir karşı çıkış olarak okuyabiliriz. Öncelikle, nazariyata dair bilgileri modern öncesine dair bilinen neredeyse bütün belli başlı teorisyenlerin tarifleri ile etraflı bir biçimde ele almış, modern dönemde ise sadece AEU teorisini değil RYB ve Ekrem Karadeniz gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla bir arada sunmuştur. Hatta bazı yerlerde, farklı modern ve modern öncesi tarifleri bir araya getirmenin yanı sıra kendi görüşlerine "kendi görüşümüz" diye şerh koyarak bir yargıya varma vazifesini okuyucuya bırakmıştır. AEU ekolünden gelen literatürde dahi ortaya çıkan bu üslup farkı, kitabın şekillendiği ve yazıldığı dönem itibarıyla birtakım paradigmalardan değiştiğinin açık işaretidir. Çünkü bu döneme geldiğimizde Tanzimat'tan bugüne kadar gelen batı-doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-alaturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz; artık musikinin bir yapı olarak kendi kendini var etmesi gibi fikirlere zemin arayışına da gerek olmayan bir dönemin geldiğinin söz konusudur. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Çünkü, müziğe batılı (ya da herhangi başka) bir şekil vermeye çalışan politik sistemden söz edemediğimiz bu dönemde batı müziği teorisi ile uzlaş alanı arayan izahatçı ve savunmacı üslubun ortadan kalkıp, daha ziyade elde kalana dair gerçekten teorik söylemlerin ortaya atıldığı modern sonrası bir dönemden söz edebiliriz.

Daha önsözünde, eseri literatür eksikliğini gidermek için yazdığını belirtir (Kutluğ, 2000, 19-20) ve Kutluğ, musikiye dair bilgi verirken, konuyu Safiyüddin Urmevî ve onun ekolü olan "Sistemci Okul"dan⁴⁵, başlatarak, Ekrem Karadeniz'e kadar neredeyse bütün önemli görüş ve teorilere yer vermeye gayret eder. Yazarın belirli temalarda kendi düşüncesini açıklama biçimi ise şudur; eğer kendi görüşü bahsettiği teorisyenlerden herhangi birinin görüşlerine paralel ise sadece katılıyor olduğunu belirtmekle yetinir. Kendi görüşü diğerlerinden farklı ise de bunu net biçimde ve somut dayanaklarla ortaya koyar. Ayrıca, her ne kadar söz konusu kitabı Arel'e ithaf etmiş

⁴⁵ Bu isimlendirmenin de tartışılması gerekmektedir

olsa da çargâh makamı ile ilgili bölümde Arel ve Ezgi'nin görüşlerini eleştirmektedir (2000, 151)⁴⁶.

İkinci olarak da Kutluğ, AEU teorisindeki anti-tarihselliğe karşı bir tutum sergilemektedir. Şöyle ki, AEU Sistemi'nin söylemlerindeki temel ispat mekanizması, mevcut yapıdaki içsel yasaların ortaya çıkarılması fikrine dayanan bir anlayıştı ve bu anlamda meşruiyetini birtakım sayılardan ve oranlardan kazanmaya çalışıyordu. Ancak, Kutluğ'da bu şekilde içsel dinamiklere yaslanan meşruiyet çabalarına rastlayamıyoruz. Aralıkların ve dizilerin oluşması gibi en temel noktalarda bile metin içerisinde matematiksel bir ispat maksadıyla eklenmiş hesaplara rastlamıyoruz. Tam aksine, bu konuları açıklarken tarihsel süreç içerisinde aralıkların nasıl tanımlandığına dair doyurucu bir literatür görüyoruz. Aynı tarihsel yaklaşımı makam açıklamalarında da görüyoruz. Özetlersek, Kutluğ musikiyi, salt ölçülebilir doğa yasalarına dayanan ve kendi içerisine bir “kara kutu” olarak görmez. Onun yerine, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan, farklı zamanlarda farklı anlamlar ve değerler kazanmış olan bir anlamlar bütünü olarak algılamakta ve açıklamaya çalışmaktadır.

Bu tutumu, şöyle okumak mümkündür; geleneksel anlam teorilerinden farklı olarak gösteren –burada musiki- kendi içindeki gösterilene gelip durmuyor, aksine sonsuz bir anlamlandırma sürecindeki bir aşama olarak görüyor (Best & Kelner, 2011, s. 40). Kaldı ki, postmodern durumun tekçilik yerine farklılık kavramını yücelttiği anlayışın temelinde de bunun yattığını söylemek mümkündür. Bu noktadan hareketle Kutluğ'un da tekçi bir anlayış yerine farklılıkları kutsadığını söylemek mümkün. Kutluğ tarafından musikiye dair bilgilerin gerek modern öncesi gerek modern sonrası dönem ve günümüzdeki farklı anlayışları bir arada barındırabilecek olan daha geniş bir spektrum dahilinde anlaşıldığını ve anlatıldığını söylemek yanlış olmaz. Üstelik, Kutluğ gün itibarıyla yirmi yıl sonra dahi aşılamayacak bir eser bırakmış olmasına, hatta modern dönem literatürünün en teferruatlı eserini bırakmış olmasına karşın, eserde geleceği şekillendirmek gibi bir projeksiyon değil sadece “literatür eksiğini gidermek” (2000, 19-20) gibi bir hedef söz konusudur.

Toparlarsak, AEU ekolünün dahi geldiği nokta, teorik öğeleri anlayabilmek ve anlatabilmenin en doğru yolunun teknik detayları tarihsel bir perspektifle ele almaktır. Çünkü, eldeki malzemenin farklı zamanlara göre farklı şekillenmesi işin kalbinde yer

⁴⁶ Gerçi, çargâh konusunda benzeri bir eleştiriyi her şeyi birebir almış olmasına rağmen İsmail Hakkı Özkan'da da görebiliyoruz. Bu konu ile ilgili Özkan'ın çargâh tarifine bakılabilir.

alıyor. İkinci olarak da Safiyüddin'den Karadeniz'e kadar herhangi bir teori ortaya koymuş olan herkesin belirli ölçüde öznel olabileceğini de hesaba katarsak, musiki nazariyatı gibi bir alanda kesin doğrular yerine kesinliği olmayan yorumların var olması noktasına geliniyor. Ayrıca, eserin halk müziğini de konuya dahil etmesi yine sonraki büyük dönüşümlerden bir başkasının işaretidir.

5.3.5 Çıkarımlar ve tartışma

Hem yukarıda incelediğimiz Turanın Türk Musikisinin Meseleleri isimli eserinin, hem de Kutluğ'un eserin ortak özelliği, modern dönemin geç dönemi olarak kabul edilebilecek bir dönemin ürünleri olmasıdır. Zira, her iki eserin müelliflerine eğildiğimiz zaman modernleşme fikrinin ikinci kuşak temsilcileri oldukları görülecektir. Üstelik Yalçın Tura'nın Türk musikisinin çok seslendirilmesi biçimindeki modernizmin en büyük ve belirgin ereği için çaba harcamış bir akademisyen/sanatçı olması kendi söylemlerindeki dönüşümün halen modernist ilkelerin etkisi altında olmasına rağmen, modern sonrasında gelişecek sürece dair çok sayıda işaret barındırıyor olması incelenmeye değer bir konudur.

Köken konusu önemlidir zira, geçtiğimiz yüzyılın başı ile bu yüzyılın başı arasındaki dönüşümün okunabileceği en iyi yer muhtemelen burasıdır. Çünkü, modernleşme ve onun fundamentalist bir versiyonunu olarak batılılaşmanın artık entelektüel çevrelerdeki her kesim tarafından tartışmasız bir doğru olarak kabul edildiği bu dönemde yine üzerine pek tartışılmayan, adeta modern öncesinde din kavramının yerini ve önemini ikame eden Türklük kavramını sorgulamak ya da ona mugayir bir şeyler ifade edebilmek pek mümkün değildi. Ancak, günümüzde musikiye sahip çıkmak için etnik anlamda Türklük iddiası ve ispatının bir zaruret olmaması, hatta musikiyi Türklük biçiminde etnik bir kökene de referans veren bir bölgeye hapsetmenin doğuracağı sıkıntılar tartışılabilir.

Bu hususta göze çarpan bir diğer dönüşüm de evrenselliğin, yerini yerelliğe bırakmasıdır. Modern sonrası dönemin en büyük dönüşümlerinden biri olarak batının merkez statüsünü yitirmesinden, teorisyenlerin ilgisinin direkt olarak musikinin ana kaynaklarına ve pratiklerine yönelmesinden etraflıca bahsedeceğiz. Bu temayı söylemde dönüşüm bağlamında okuyacak olursak da gerek fen bilimleri ve matematik kullanarak açıklama çabası, gerek batılı müzik teorileri ile iltisaklandırma çabası esasen tek bir ideolojik motivasyonun ürünüydü; o da batıyı merkez alan bir

evrensellik kurgusu ve isteği. Özellikle hat safhasını AEU teorisinde gördüğümüz batı müziğinin, yüksek kültür müziğinin bir alt dalı haline getirme konusu esasen müzik üzerine tasarlanan bir Türklük ve batı ile kurulması planlana bir irtibattan başka bir şey değildir. Ancak günümüzde müzik üzerinden batı ile kurulmaya çalışılan irtibattan söz edemeyiz. Hele de batı tarzında bir millet tasarımı üzerinden musikiye yaklaşmanın sakıncalarından söz edilmesi, bu söylemin çok büyük bir dönüşüme girdiğinin bir kanıtı olarak yorumlanabilir.

Bu konuda bir diğer dönüşüm de modernleşme döneminde “tarih yazmak” ya da belki de en mütevazı söylem olarak “tarihe şahitlik etmek” temalı söylemlerdeki dönüşümdür. Gerek Arel gerek RYB gerek diğer teorisyenler, ortaya koydukları hemen her şeyi gelecekte musikinin ne şekilde olması gerektiğine dair bir vizyon ile ortaya koydular. Özellikle bu gelecek projeksiyonu kavramı Arel’de hat safhadadır. Hatta Öztürk, Arel’deki ütopyacılık konusunu etraflı bir biçimde ele alır ve Arel’in musikinin o anki mevcut halini değiştirmek gerekliliğinden, geleceğin musikisinin nasıl ve ne şekilde olması gerektiğinden etraflıca bahseder (Öztürk, 2018b, ss. 1856-1857). Ancak günümüz teorisyenlerinin yeni bir anlayış ya da konunun geleceğini şekillendiren bir söylem ortaya koyma çabasından çok geçmişte var olanları tespit etmeye yöneldiğini görüyoruz. Geleceğe dair bir söylem geliştiren teorisyenler elbette yok değildir. Ancak bu teorisyenlerin teorilerinde de yine gelecekteki çalışmaların modern öncesinden bugüne açılan bir “yan yol” üzerine inşa edildiğini söylersek yanlış olmaz. Somut örnekler vermek gerekirse, Yalçın Tura’nın Türk musikisi nazariyatına dair verdiği bilgiler (Tura, 1988, ss. 174-205), Safiyüddin teorisinden kaynaklanan (Öztürk, 2016, 2) ve gerek Arel gerek RYB’in söylemlerini pas geçen bir söylemdir. Aynı şekilde, Öztürk’ün “Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi” (Öztürk, 2014) ifadesi ile kavramlaştırdığı ve henüz oldukça yeni olan nazariyat yaklaşımı da yine eski kaynaklarda geçenler ve pratikte uygulananlar üzerine kurulu bir anlayışın ürünüdür. İleride bu çalışmayı etraflıca analiz edeceğiz.

5.4 Çeşitlilik ve Merkezisizleşme

Bundan önceki bölümde, en belirgin modern sonrası eğilimin modern öncesine dönüş olduğundan söz etmiştik. Her ne kadar postmodernliğin tanımları içinde en baskın, en belirgin işaretlerden birisi olsa da bu durum biraz daha bize özgülük arz eder. Ancak bu bölümde, modern sonrası tabir ettiğimiz dönemin farklı toplumlarda da bir şekilde

kendini var eden bir tezahürü olarak merkeziyetçiliğin bulanıklaşması konusuna değineceğiz.

Burada merkeziyetçiliğin bulanıklaşması ifadesi ile modern sonrası hiçbir temada olduğu gibi burada da tek bir şeyi kastetmiyoruz. Hatta bu ikisi arasında ontolojik bir ilişkiden söz etmek dahi mümkündür. Modern sonrasının doğasında yer alan savruluk ve dağınıklık, merkeziyetçiliğin söz konusu olduğunda bulanıklaşma biçimine bürünür.

Her ne kadar, modern sonrasında benzer davranış kalıplarının tekrar edildiği bir durum tespit edebilmiş olsak da bunların tamamının tek bir amaç için, tek bir motivasyon ile olduğunu söyleyemeyeceğiz. Şöyle ki, modernleşme süreci farklılıkların tek bir şeye dönüştürülmesi durumu idi. Bir başka deyişle, modernite dönüştürdüğü şeye tek bir dünya dayatıyordu. Bu durum, felsefeci Ahmet Arslan'ın bir konuşmasında kullandığı bir ifade ile bir cümlede formülize edilebilir. Arslan, eskiden birçok medeniyetin varlığından söz edebileceğimizi ancak günümüzde tek bir medeniyetten söz edebileceğimizi, onun da bir şekilde batıdan kaynaklanan bir medeniyet olduğunu söyler (Arslan, 2019). Bu tespit tek başına bütün bir modernite ve modernleşme tarihinin özeti niteliğindedir. Yukarıda bahsettiğimiz, modernleşmenin henüz yerleşmeden eleştirisinin gelmesi, modern öncesinde birtakım kavramlara dair baş gösteren arayış, yine aynı durumun bir uzantısı olarak tek bir bütün haline getirilmeye çalışılan bazı öğelerin yeniden birden fazla şey haline gelmesi biçiminde bir durumdan söz ediyoruz. Özetle, modern sonrası kapsamında gördüğümüz eğilimlerin modernleşme ve modernite karşısındaki tutumu birbirine benzer olsa da farklı motivasyonlardan kaynaklanıyordu. Haliyle, farklı dünya görüşlerinin ürünleriydi. Bu bakımdan, modernleşme diye bir olgudan net bir biçimde söz edebilmemize rağmen “postmodernleşme” diye bir olgudan söz edebilir durumda değiliz. Zira, bu durum yine yapıbozumculuk olarak da postmodern yöntemler, ya da postmodern kapsamında görülen ideolojik biçimde de net olarak görülebilir. Bir şeyler dönüştürülmek istenir, ancak yerine net olarak başka bir şey konuşmak istenmez ve pek çok durumda istenemez. Çünkü, moderne yapılan eleştirilerin mantığı ve manası farklıdır.

Çalışmalarda modern anlatının kırılması ve modern öncesindeki hakikat arayışı bile birbirinden çok farklı motivasyonlarla gerçekleşir. Örneğin bu skalada kültür emperyalizmine ve “batı taklitçiliğine” muhalefet gibi ideolojik gerekçelerden tutun da salt bilimsel gerekçelerle gerçekten ne olduğunun ortaya çıkarılması için verilen

çalabalara kadar birçok farklı motivasyonun varlığından söz edebiliriz. Bunlardan birisi doğrudan din ekseninde modern öncesindeki farklı bir hakikatin peşinde koşarken, diğeri tarihselci bir anlayışla, belki de pozitivizmin bir uzantısı olan bir bilimsellik anlayışıyla modernleşme döneminde ortaya konulan bilgidен şüphe etmekte, hatta içindeki yanlışları eksikleri tespit ettikçe ideolojik gerekçelere takılmadan ortaya koymakta ve işin özünü modernin öncesinde aramaktadır.

Biz bu dağınkılık temasını iki bağlamda ele alacağız. Birincisi, modernitede ve ona ulaşma çabası olarak modernleşmede dünyanın merkezi olduğuna kanaat getirilen ve sosyokültürel olarak modernleşme hareketleri ile de tasdik edilen Avrupa'nın artık dünyanın merkezi olmaktan çıkmasıdır. Bunu Avrupa merkeziliğın Yitimi başlığı altında inceleyeceğiz.

İkinci olarak da yine modern sonrasının bir diğerkarakteristik özelliğı olarak, kültür alanında tek merkezden dünyaya yayılan bir bilgi akışının yerine, daha zayıf, daha az iddialı, daha mütevazı söylemlerle daha fazla merkezden gelen kültürel söylemlerin ortaya çıkmasından, bu bakımdan kültürel anlamda bir yerin merkez olamaması durumundan söz edeceğiz. Bu esasen Avrupa merkeziliğın yitimi ile alakalı bir durumdur. Musiki alanına indirgeyecek olursak da Türk musikisi için standart koyan bir merkezin olmayışı biçiminde ele alacağız.

5.4.1 Avrupa merkeziliğın yitimi

Avrupa merkeziliğe giden süreci kısaca özetleyecek olursak, bilim devrimi, ardından Rönesans, Reform ve akabinde sanayi devrimi ve bir üretim ve toplumsal örgütlenme biçimi olarak kapitalizmin ortaya çıkışı gibi 16. Yüzyıldan günümüze dünyanın tamamını etkileyen büyük ve köklü değişikliklerin neredeyse tamamı Avrupa Kıtası'nda gerçekleşti. Bu sürecin devamında, diğerk devletler kapitalist üretim biçimine geçmek için gereken toplumsal, teknolojik ve dahi sanatsal süreçlerini batıdan ithal edince, batı *de facto* biçimde merkez olarak tescillenmiş bulundu. Ek olarak, batının hem kapitalizm hem de sömürgecilik sayesinde elde ettiğı zenginlik, batının gücüne güç katıyordu ve birkaç yüzyıl boyunca batı bu özelliğini muhafaza etti. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın karşı karşıya kaldığı yıkım ve batı dışında ortaya çıkan ekonomik ve siyasi güç odakları bu durumu değiştirmeye başladı. Merkezin Avrupa'dan önce batı sınırları içerisinde kabul edebileceğimiz

Amerika'ya doğru kaydığını, sonrasında ise başka merkezlerin (SSCB, Japonya, Çin vs.) ortaya çıkışıyla çok merkezli bir yapının ortaya çıktığını söylemek mümkün.

Uzun lafın kısıası, bahsettiğimiz şey toplumları etkileyen birçok başka konu gibi her ne kadar bizim gibi bilime ve sanata gönül vermiş insanları yaralasa da esasen para ile ilgilidir ve onun yan unsurları olarak kültür, sanat, bilim gibi diğer alanlar da sürece bu vesile ile dahil olmaktadır. Coğrafi keşifler ve sömürgecilik, sanayi devrimi, kapitalist üretim biçimine geçiş gibi dönüşümler Avrupa'da ciddi manada bir sermaye birikimini tetiklemişti. Bu gelişmelerin gerisinde kalan diğer devlet aygıtları da bu yarışın gerisinde kalmamak adına Avrupa'daki ekonomik modeli inşa etmek için onun diğer gerekleri olan diğer bütün değişim ve dönüşümleri gerçekleştirebilmek için bir kampanya başlatmıştı ki biz bu süreçleri yerine göre batılılaşma, modernleşme gibi kavramlarla ifade ediyoruz.

5.4.2 Müzik evrensel midir?

Bir klişe olarak kafamıza kazana “müzik evrenseldir” ifadesini, bir şeyi yeterince tekrar edince gerçek muamelesi göreceği söyleminin ispatlarından biri sayabiliriz. Bunu müzikle en alakasız insandan müzik bilimcilere kadar her kesimden duymak mümkündür. Ancak modern zamanlarda ortaya çıkan bu klişe, modern sonrası zamanlar için o kadar da geçerli değildir. Bunun birkaç sebebi var. Asıl temamıza gelmeden önce biraz evrensellik kavramı üzerine ilk kısımlarda yarım bıraktığımız bir konuyu konuşmak uygun olacaktır.

Birçok dile bu halinin direkt çevirisi ile sızmış bir kavram olarak evrenselciliğin etimolojisinden başlayacak olursak, “evren” sözcüğünden gelir. Şu an bilebildiğimiz kadarı ile evrende yüz milyarın üzerinde galaksi var ve her bir galakside trilyonlarca yıldız var. Dünya dediğimiz gezegen ise herhangi bir galaksideki herhangi bir yıldız olan Güneş'in etrafında dönen herhangi bir kütleden başka bir şey değildir. Kaldı ki, evrenin tam olarak neresi olduğunu, nerede başlayıp nerede bittiğini bilmediğimizi, hatta buna dair bir tahminde bulunabilecek durumda dahi olmadığımız gerçeğini göz önüne alırsak, evrenin tamamı için geçerli olabilecek bir şeyden bahsetmenin ne derece akli zorlayan bir iddia olduğunu görebiliriz. Bütün evrenden konuşuyorsak en temel matematiksel gerçekliklerin bile bütün evren için geçerli olup olmadığından tam olarak emin değiliz ve elimizdeki verilere bakarsak bir süre de olamayacağız. Bu

bakımdan belki de modern insanın en hadsizce ya da en cahilce kullandığı kavram evrenselliştir.

Esasen evren kavramının doğasına dair yeterince şeyin bilinmediği zamanlarda ortaya atılmış bir iddia olmasından kaynaklanan bir ifade olarak “bir şeylerin evrensel olabileceği” varsayımını, sadece dünya için geçerli bir kavram olarak kabul edip yolumuza devam edelim. Ancak, bu haliyle de evrenselcilik modern zamanlardaki büyük söylemler ortaya koyma isteğinin en bariz göstergelerinden biridir ve problem çıkarmaya müsait bir varsayım olarak karşımızda durur.

Müziğin evrensel olup olmadığına dönecek olursak, müzik kavramının neredeyse her toplumda kendine has biçimleri ile var olduğundan söz edebiliriz. Ancak, bir kültür ürünü olan müziğin her toplum için farklı kültürel kodlara sahip bir imgeler sistemi olduğunu ve sadece belirli bir bağlamda belirli bir anlam ifade ettiğini görüyoruz. Bunu bir dille örnekleyebiliriz. Dünya üzerindeki bütün insan topluluklarının da birer dili vardır. Ancak bu dillerin her biri sadece ve sadece o kültür için anlamlıdır. Bu bakımdan müziğin kendisinin insanlık için bir hakikat olmasından söz edebilirsek de birebir müziklerin insanlık için geçerli olması durumundan söz edemeyiz.

Ancak “müzik evrenseldir” ile formüle edilmeye çalışılan şey, müziğin kavramsal olarak herkes için geçerli olma durumu değildir. Tıpkı kendisi modern ve batılı bir kavram olan evrensellik ya da evrenselciliğin her tezahüründe olduğu gibi müzik alanında da batıya ait değerlerin bütün insanlık için geçerli olduğudur. Yani, batıya ait müziğin bütün dünyanın standart ve ortak müziği olmasına dair temenni ya da direktiftir. Zira müziğin evrenselliği iddiasında klasik müzik ya da sonradan Rock gibi batılı tarzlar akla gelirken kimseden Tibet’teki gırtlaktan söyleme (*Ing. throat singing*) geleneğinin evrenselliğini, bütün insanlığın duygularını anlattığını duyamazsınız.

Buradaki evrensellik ya da müzik evrenseldir ifadesinin haksız olmadığı bir taraf vardır, o da bir şekilde dünya üzerinde batı kültürü ile temas etmemiş, hatta ondan belirli bir ölçüde etkilenmemiş bir kültürün varlığından söz edemeyiz. Bu bakımdan, batıya ait kültürel kodların dünyanın her yerinde belirli bir anlam ifade edebilmesinden söz edebiliyoruz. Somut bir örnek verecek olursak, kaçımızın Hollywood’dan bir favori karakteri yok? Ancak, batı müziğine dair temaların tanınması tek başına evrensellik iddiası için yeterli değildir ve bu durum daha çok batı ile batılı olmayan toplumlar arasındaki bir üst-ast ilişkisi, hatta kültür emperyalizmi ile açıklanabilecek

bir konudur; müziğin iddia edildiği gibi herkes tarafından anlaşılabilir bir karakterinden (sözüm ona) evrensellikinden söz edemeyiz.

Evrenselcilik esasen Avrupa merkezilik ideolojisinin bir ürünüydü. O varsayım da basitçe, Avrupa'daki sosyal-kültürel modelin tüm dünya için uygulanabileceği idi ve genel olarak evrensellik biçiminde ideolojileştirilmişti. İroniktir, evrenselciliğin kendisi “evrensel” bir olgu değildir. Yani evrenselcilik, dünyadaki sosyal yapıların kavranarak kurgulandığı tüme varan bir evren değil, batı değerlerinin dünyanın her yerinde kabul göreceğini varsayan tümden gelimci bir evrenselliktir. Tümevarım ve tümden gelim konusunu bir sonraki bölümde ele alacağız. Sonuç olarak, evrenselcilik esasen Avrupa merkeziliğin ideolojisinden başka bir şey değildir.

Ancak modern sonrasına geldiğimizde bu şekilde evrensellik ifade eden kavramların sayısının hızla azalmasından, daha baştan hatalı olan bu varsayım Avrupa'yı merkez alan birçok konu gibi da nasibini almaktadır.

5.4.3 Teoride merkezsizleşme

Ülkemiz musiki camiasında dönemin genel eğilimini detaylara girmeden özetleyecek olursak, alt metinlerde temelde bir temanın öne çıktığını görürüz; o da Türk musikisinin ile batı müziğinin birleşebileceği fikridir. Bu savı doğrulamak için kullanılan birkaç temel argümandan bahsedebiliriz.

Bu savı destekleyici en temel argüman, Türk musikisi ile batı müziği aynı kökten geldiği fikrinden başlayıp Türk musikisinin bir gün batı tarzı bir musiki haline gelebileceğine evirilen hipotezdir. Yukarıda da bahsettiğimiz biçimde, bir alt yapı olarak Türk musikisinin üst yapı olarak da Türk Milleti'nin batılı bir millet haline gelebileceği, buna kabiliyeti ve potansiyeli olduğudur. Burada kullanılan yöntemlere bakacak olursak daha çok bilimsel gerekçelendirmenin kullanılmakta olduğunu görüyoruz. Ancak, burada kayda değer nokta şu ki, bu aşamadaki bilimsel gerekçelendirme, her zaman bilimsel yöntemin gerektirdiği sıra ile işlemeyebiliyor. Bir bilgi incelenerek bir sonuca ulaşmaya çalışmak yerine, peşin olarak varılmış bir hükme bilimsel veri havuzundan kanıt aranıyor. Bu kanıtlar genellikle tarih, fizik ve matematik disiplinlerinden toplanmaya çalışılıyor. Temelde yanlış sayılmayacak olan bu hipotezin daha güçlü biçimde vurgulanarak perçinlenmeye çalışılmasındaki ana amaç Türk musikisinin batı müziği 'ne everilebileceği fikrine dayanak oluşturmastır.

Bu konuyu daha iyi tarif edebilmek için dönemlerin genel temayüllerine dair küçük çaplı bir analiz yapacağız. Bu analiz için farklı dönemlerin eğilimlerinin göstergesi olarak birkaç kaynak grubuna başvuracağız. İlk kaynak grubu olarak 1948 yılında Saadeddin Arel ve öğrencileri tarafından yayınlanan ve dönemin musiki ortamının gündemini belirleyen temel yayınlar arasındaydı. Gerek İstanbul gerek Anadolu’da çok sayıda takipçisi olan dergi, uzun yıllar yayın hayatına devam etti. Belki de şans o ki, Musiki Mecmuasının sadece yazılar yayınlayan bir müzikoloji dergisi olmanın ötesinde, belki de günümüzdeki “sosyal medya” mantığında, karşılıklılık içinde süren bir yapısı da vardı. Dergide dönemin güncel tartışmalarına ya da herhangi bir yayın organında yayınlanan karşı yazılara cevap verme alışkanlıkları dönemlerin genel gündemlerini anlayabilmek açısından bize eşsiz bir “gösterge” teşkil ediyor olacak. Tabi ki, temel amacımız söz konusu dergiye ait sayıların literatür çalışması olmadığı için bazı dönemlere dair rastgele seçimler ile dönemsellik anlamında bir fikriyat oluşturmaya çalışacağız.

Birinci sayıdan bir kesit alacak olursak, Saadeddin Arel kaleme almış olduğu meşhur başyazı “Türk Musikisi Nasıl İlerler”in ana fikrini şu şekilde özetleyebiliriz; Türk musikisinin “ilerleyebilecek” potansiyele bir musiki olduğudur. Arel’e göre günümüze kadar yanlış ellerde olduğu için bunu başaramamış olması bundan sora da başarılamayacağı anlamına gelmez (Arel, 1948). Yine Musiki Mecmuası’nın aynı sayısında yer alan “Dünkü ve Bugünkü Gitara” isimli makale ise gitarın kökenini incelemektedir. Bu makalede ise gitarın doğu kökenli bir çalgı olduğu, Türkler ve İranlılar tarafından bilindiği iddia edilmekte ve yakın gelecekte bizim konservatuvarlarımızda da yer alması gerekliliğinden bahsedilmektedir (Dersan, 1948). Yine aynı sayıda yer alan “Garplı Gözile Türk Musikisi” isimli haber nitelikli yazıda ise İspanyol bir viyolensellist olan Gaspar Cassado’nun İstanbul konserinden bahsedilmektedir. Akabinde Cassado’nun doğu ve batı musikilerinin köklerinin aynı olduğunu ve Cassado’nun Türk musikisi eserlerinden etkilendiğini söylediği cümlelerine yer verilmiştir. Hatta “Türk musikisi monoton olduğu halde fevkalade büyük bir heyecan veriyor” ifadesi ise kayda değer bir başka ifadedir (Musiki Mecmuası, 1948). Burada ilerlemekten kasıt yeni besteler, yeni makamları terkip edilmesi, yeni çalgıların girmesi ya da mevcut haliyle daha fazla insanın dinlemesi gibi kendi bulunduğu yeri kendi iç dinamikleri ile daha ileri taşıması gibi bir şey değil, onun yerine batı müziğine dönüşmesi, benzemesi, evrilmesidir.

Derginin sayıları arasındaki zaman yolculuğumuzda 5 yıl sonrasına, 50. sayıya eğildiğimizde ana hatlarda çok büyük bir fark olmadığını söylemek mümkündür. Bu yıllar, ülkede çok partili hayata geçildiği, Menderes'in de birinci iktidar dönemdir. Bu dönem, 1930'lardaki ultra-modernist etkinin azalmaya başladığı ama henüz güçlü olduğu bir döneme tekabül eder. Dergi içeriğinde görünen pek bir değişim söz konusu değildir. Ancak, alt metinlere baktığımızda beş yıl içerisinde dergi kadrosunun odağındaki kaymaları bariz bir biçimde gözlemlemek mümkündür.

Örneğin, ilgili sayıda yer alan Laika Karabey'in "Türk Musikisine Hücumlar Serisinden" isimli yazısını ele alalım (Karabay, 1952). Yazıda Karabey, Türk musikisi aleyhinde yazan bir kişiye cevap vermektedir. Şahıs kabaca Türk musikisinin geri ve ilkel olduğu, batı müziğinin ileri ve medeni olduğu minvalinde bir şeyler yazmış. Karabey'in yazısından bazı dikkate değer noktaları parçalar halinde alıntılar yapmak, sonra da bu ifadeleri bir yapı söküme uğratarak birtakım çıkarımlar yapacağız.

Türk Musikisi'ni kötüleyip, batı Musikisi ile iktifa etmeye taraftar olanlar hiç unutmamalılardır ki Batı'nın majör ve minör makamlarıyla her meşgul oluşlarında Türk Musikisinin 13 basit makamından yalnız ikisini kullanmaktadırlar. Geride 11 basit makam ile çok sayıda mürekkeb makamlar kalıyor. İşte bu kocaman hazinenin içinden yalnız iki vasıtayı alıp diğerlerini ihmal etmek tavsiyesinde bulunanlardır ki hakiki mürteci sıfatına layıktırlar. Onların Türk musikisinde mevcut milli hazineleri bir türlü görmek ve tanımak istemeyişlerindeki inada hıyanet demek yerinde bir söz olur. Zaten Türk musikisine düşmanlık edenler istisnasız bu musikinin cahilleridir [...] Batı musikisinin bütün elemanları en az on misli ile Türk musikisinde mevcuttur. (Karabay, 1952)

Bu ifadeleri aynı derginin beş yıl önceki yazıları ile kıyasladığımızda bariz bir biçimde batıcılık anlayışının halen devam etse de giderek etkisinin zayıflamaya başladığını anlayabiliyoruz. Geçmiş yazılarda Türk musikisinin polifonik bir yapı ile zenginleşeceği hipotezi ateşli biçimde savunulurken, Türk musikisinin ilerleyerek batı müziğine erişebilecek potansiyele sahip olduğundan bahsedilirken, şu an "batı müziğinin Türk musikisi içerisinde olsa olsa bir alt dal olabileceği, Türk musikisinin ondan çok daha üstün ve kuvvetli olduğu" gibi bir söylemle karşılaşıyoruz. Burada iki ihtimalden söz edebiliriz. Birincisi, geçmişte de asıl düşünce bu yönde iken, "Türk musikisinin ilerleyerek batı müziği seviyesine erişeceği" söylemi Jakobin batılılaşma döneminde fırtınayı atlatane kadar güvenli bir limana sığınmaktan başka bir şey değildi. İkinci olarak da batılılaşmacı eğilim, Arel ve dergi çevresindeki Türk musikisi konservatuarı hareketi için herkesin inandığı bir hedef olmaktan ziyade dönemselliğin

sonucu idi. Bu noktada dergi hayat akışı içerisinde siyahlar ya da beyazlardan söz etmek zor, her iki görüşü de hem ispat eden hem çürüten örnekler bulmak mümkün. Lakin, ilerleyen satırlarda geçen şu ifadeler de dikkate değerdir;

Türk musikisini ve pek kuvvetli bir ihtimal ile Batı musikisini bilmeyen, yalnız kulakla musiki hakkında kifayetsiz bir aşinalık edinmiş olan bu yazar, Atatürk inkılabının Batı medeniyetini bir bütün halinde benimsemek demek olduğunu ileri sürerek Türk musikisinin yalnız eskiye hasret çekenler tarafından diriltilmek istendiğini söylüyor ve muhakemesini hep bu temele istinad ediyor [...] Görülüyor ki garplılaşmak Batı medeniyetinin hiçbir parçasını istisna etmeksizin benimsemek değildir. [...] Bence Batı medeniyetini lâik mahiyette ve milliyetimize hâlel getirmeyecek şekilde iyi ve güzel taraflarını kabul etmeli, gerisini bırakmalıyız ki Atatürk de bunu istihdaf etmekte idi. [...] Ölçüsüz Batılılaşmanın takip edeceği yol, sırf komünistlikten geçer. Çünkü milli bağların gevşetilmesinden ancak o ideoloji istifade edecektir. (Karabay, 1952)

Buradaki “ölçüsüz batılılaşma” ifadesi esasen batılılaşma kavramını “ölçülü” ve “ölçüsüz” olarak ikiye ayırmış bulunuyor. Tanımı ve sınırları tam olarak belli olmayan bu ölçü kriterine göre yapılan ayrımla ölçülü olan, bir başka deyişle, kendi istedikleri biçimdeki batılılaşma hareket için bir otorite olarak Atatürk’ü arkasına alırken, beğenmediği kısımları II. Dünya Savaşı sonrası süreçte yaratılan ve ülkemizde o dönem yeni yeni yükselişe geçmiş bulunan ideolojik düşmanla, komünistlikle suçluyor.

Toparlarsak, bu dönem musiki tartışmalarının batı – “batı olmayan” ekseninde ve teknikten ziyade ideolojik olarak tartışıldığı bir döneme tekabül eder. Her iddia büyük bir fikirle yüklüdür ve bu iddiadan aşağı doğru tümenden gelimci bir kanıt arama çabası yaygın bir metodolojidir. Sadece geçen beş yıllık süre içerisinde aynı odadaki tartışmaların biraz daha açıktan yapılabildiğini görüyoruz.

Günümüzdeki genel eğilime bakacak olursak, çalışmaların ekseninin Musiki Mecmuasının ilk sayılarının yayınlandığı 1948 yılından çok farklı bir yerlerde olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu iki döneme dair bir kıyaslama yaparken çok dikkatli olmak zorundayız, iki dönem arasındaki süreci ancak birçok değişkeni sabit tutarak karşılaştırmalıyız, aksi takdirde yanlış yargılara varabiliriz. Ayrıca, literatürü sadece bir dergi çevresinden anlamak yerine direkt literatür üretmekle mükellef kurumlara, üniversitelere bakabiliriz. Şu an birçok Türk musikisi konservatuarları mevcuttur ve bu konservatuarların birçoğunda lisansüstü düzeyde eğitim verilmekte, dolayısıyla makaleler yazılmakta ve tez çalışmaları yapılmaktadır. Buna ek olarak, lisansüstü

düzeyde ilahiyat ya da edebiyat fakülteleri gibi komşu disiplinlerden de Türk musikisi alanına dair literatüre katkı sunan, kayda değer çalışmalar da yapılmaktadır.

İlk kategoride bahsedeceğimiz metinler, eski edvarların çevirileridir. Bu çevirilerde bir standarttan söz etmek zor. Kimi çalışmalarda direkt metin çevirisi yapmışken, kimi çalışmalarda ise günümüzde yaygın notasyon algısına yönelik olarak (somut örnek vermek gerekirse düğâh için la eşlemesi yaparak) çevrilmiştir. Bu çalışmaların bir bölümü ise yalnızca çeviriden ibaret değil, ayrıca ilgili edvarın yazarına ve döneme dair kapsamlı çalışmalar da olabilmektedir.

İkinci olarak da analiz çalışmalarının yaygınlaştığını söylemek gereklidir. Örneğin, belirli makamların belirli dönemlerdeki kullanımı, bir Mevlevi ayininin etrafı analizi, bir güfte mecmuasının incelenmesi gibi çalışma türlerinin yaygın olduğunu görüyoruz.

Bu merkez kaymasının Türk musikisinde, teoriler bağlamındaki somut etkisinden söz edecek olursak, öncelikle batılılaşmanın ontolojik olarak içinde barındırdığı batılılara benzeme ve batılıların takdirini kazanma çabası gibi bir çabanın, batının bir çekim merkezi olarak eski cazibesini yitirmesiyle birlikte artık olmadığını söylemek mümkündür.

Somut olarak Türk musikisi teorilerindeki merkez kaymasını inceleyecek olursak, müziğin şekillendirilmesinde en önemli dinamiklerden birisi batıya benzemekse ondan hemen sonra gelen dinamik ise batılıların takdirini kazanmaktır.

5.4.4 Çıkarımlar ve tartışma

Avrupa merkeziliğin yitiminin en bariz örneği olarak aslında otantiklik arayışının modern öncesindeki yazılı literatüre yönelmesi kavramı içerisinde bulmak mümkündür. Modernleşme döneminde, sahilik kavramının kriterinin olarak akılcılık ya da onun kılığına girebilen öznel bir bilginin ya da bir kanaatin olduğunu görüyoruz. Ancak modern sonrasında, rasyonalite ya da akılcılık bile tek başına bir sahilik kaynağı olmadığı gibi, musikin kökeninin doğada değil tarihte aranması biçimindeki içerik dönüşümü de yine merkezin artık Avrupa olmadığını göstermektedir. Tekrar etmekte fayda var, bu modern sonrasındaki her dönüşüm ya da her eğilim için geçerli sayılamaz, ancak pek çok eğilimde bunun izlerini görmek mümkündür.

Teorisyenler artık merkez olarak batıyı değil, bizzat kendi ülkemizi alırlar. Her ne kadar modernleşme rasyonel akıl ve bilimin iktidarı gibi söylemler üzerine inşa

edilmiş olsa da modernleşme kavramının doğasında bulunan iktidar tarafından uygulanma pratiğinin bir yan etkisi ya da yönetici erke sağladığı bir fırsat olarak, hakikat kavramı için sınır koyabilmeyi de beraberinde getiriyordu. AEU teorisini incelediğimiz bölümde, metafiziğin nasıl ve ne şekilde hakikat kılığına girebildiğinden bahsettik. İşte modern dönem nazariyat yazımında baskın bir üslup olarak tahlilini yaptığımız batı müziği teorisi ya da bir üslup olarak çok sesliliğin tıpkı bir matematiksel gerçeklik, fizik yasası kıvamında dayatılması buna çok bariz bir örnektir. Yani, burada nesnel şekilde pazarlanan öznel özellikler bir şekilde inandırıcılığını yitirmiş ya da en azından ortaya çıkmış olacak ki artık nazariyat araştırmacısı, bu şekilde bir bağlamlarüstülük arayışından vaz geçmiştir. Onun yerine, kendi kültürünü, kendi tarihini merkeze koyarak musiki nazariyatı bu çerçevede inceler. Bunun bir diğer ifadesi olarak da evrensellik arayışı yerini yerelliğe bırakır diyebiliriz.

Modern sonrası yazımın bir diğer teması olarak da merkezlesmeden söz edebiliriz. Modernitenin önemli paradigmalarından biri olan ve gerek devlet gerek toplum örgütlenmesi düzeyinde daha çok merkezileşmeyi esas alan anlayışının yansıması olarak entelektüel arenada dönem gereği az sayıda ancak birkaç odak halinde aktörler görüyorduk. Örneğin Gökalp, Arel, Rauf Yekta gibi birkaç kişi üzerinden bütün bir dönemi açıklamak mümkündür çünkü bütün diğer aktörler (aralarında ideologlar, müzikologlar, icracılar, siyasetçiler herkes var) bu birkaç kişi etrafına kümelenmiş ve o düşünceleri güçlendirmek için uğraşır vaziyetler. Örneğin, Arel etrafında adeta bir müzikolog ordusu barındırıyordu ve dergi çıkarmak, nota yayıncılığı, öğretim ve icra faaliyetleri vs. için pek çok gönüllü olarak ve bir adamın karizması etrafında yapıyorlardı. Günümüzde modern sonrası çalışmalarda çok farklı eğilimleri bir arada görüyoruz. Dini referanslar, salt bilimsel gerekçeler hatta aşırı modernliğe kadar pek çok farklı gerekçe ile nazariyat çalışmaları yapıldığına tanık oluyoruz. Ancak, bunları öbekler etrafında toplamak imkânsızdır. Hatta aynısı, Türk musikisi eğitimi ve araştırması yapan kurumlar için dahi geçerlidir. Pek çoğundaki eğilimler, “falan kurumun eğilimi şudur” ifadesini kullanacağımız kadar ortaklık ihtiva etmez. Nazariyat yazımı bireyler üzerinden yürüdüğü gibi, belirli bir ekolleşmeden de söz etmek zordur. Her birey kendi yazdıklarınca sürece dahil olur ve adı konulmuş akımlardan söz edilemez.

5.5 Halk Müziği ve Nazariyat

Bu bölümde önce halk müziği kavramını teori perspektifinden biraz irdeledikten sonra teori bağlamında halk müziğinin nerede durduğu ve bu değişimin nasıl ve ne yönde değiştiğine dair bir analiz yapmaya çalışacağız.

Halk müziği ifadesi, bu yazıyı okuyabilecek kadar Türkçe bilen herkesin kafasında belirli bir imge yaratmaya yeterlidir. En yalın tarifi ile “halkın müziği” gibi bir tanımla karşımıza çıkan halk müziği, aslında tamamen inşa edilmiş bir tür, bir *genre* olarak karşımıza çıkar. Özellikle uluslaşma sürecinde yeni bir ulusal kimlik inşası sürecinde halk müziğinin inşa edilmesi gibi bir sürecin ortaya çıktığından söz ediyoruz.

Hacıoğlu, çalışmasında halk müziğinin milli ideoloji inşa etmek için kullanılan bir araç olduğu tespitinde bulunur. Hatta, derlemelerin aslında var olanı tespit etmekten ziyade dört ek işlevinin de olduğundan söz eder. Bunlar, milliyetçilik, ezgilerin kayıt altına saklanması, egemen etnisitenin vurgusu ve eğitimde kullanılmasıdır (Hacıoğulları, 2010, s. 60).

5.5.1 Halk ve sanat müziği ayrımının kökenleri

Halk müziği ve sanat müziği biçimindeki ayrımın kendisini olmasa da dayanaklarının köklerini götürebileceğimiz yer kuşkusuz Osmanlı sarayı ve çevresidir. Osmanlı’nın, mirasını devraldığı pek çok devlet gibi, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da patronajlık müessesesinin işlettiğinden söz edebiliriz. İnalçık’ın tespitine göre, Osmanlı petrimonyal devlet yapısında bilim, sanat ve zanaat erbabının itibar ve para kazanabileceği, becerilerini pazarlayabileceği en üst merci sarayın kendisi idi. Bu bakımdan, bir kurum olarak sarayın en tepesinde yer alan padişah ise ilgili olduğu bilim, sanat ya da zanaat dalı üzerinde belirleyici bir etkiye sahipti (İnalçık, 2011, ss. 5-21). Elbette ki padişahın, ya da onunla direkt irtibatı olan *kullarının* belirleyici olduğu ve işler durumda bir sanat patronajının varlığı durumunda, padişahı ve yakın çevresini takip eden kesimler şeklinde halkayı genişlettiğimiz vakit Osmanlı’da kökleri çok geriye giden ve merkezde şekillenen bir musiki beğenisinden söz etmek mümkündür.

Esasen, halk musikisinin seyrini salt yazılı kaynaklar üzerinden takip etmek oldukça zor pek çok durumda imkânsızdır. Halk arasındaki musikiyi gerek üreten gerek icra eden kesimlerin yazma imkânı ve alışkanlığı yoktu. Yazma imkânı ve alışkanlığı olan

kesimlerin ise genelde İstanbul ve saray merkezli bir kültürel odakla iltisaklı olmaları beğenilerini de o odağa göre şekillendiğinden dolayı bugün adına “sanat müziği”, “saray müziği”, “klasik üslup” gibi pek çok farklı ifadeyi kullanabileceğimiz bir üsluba dair pek çok yazılı dokümana sahipken geleneksel musikinın diğer türlerine veya üsluplarına dair elimizde olanlar kıyas edilemeyecek kadar azdır. Ancak, her ne kadar padişah ve saray çevresinin kişisel zevkleri en belirgin unsur olsa da gerek teknik gerek sınıfsal bir ayrımın ne kadar geriye götürülebileceği ya da gerçekten böyle bir ayrımın var olup olmadığı üzerinde durulması gereken bir konudur. Müzik çevrelerindeki durumun geçmişini irdelemek adına, biraz daha, 17. yüzyıl sonuna dair çok sayıda müzik eserinin kayıt altına alındığı Ali Ufki’nin Mecmua-i Saz-ı Söz isimli yazmasına bakmak faydalı olacaktır.

Özetle, Ali Ufki bizzat sarayın içinde olan ve devlet kademelerinde çeşitli vazifelerde bulunmuş olan bir kişidir. Ayrıca kitapta geçen eserlerin 104’ü türkî, 47’si varsağı formunda olmak üzere 151 tanesinin ki kitaptaki bütün eserlerin %20’den fazlası (Cevher, 1995, ss. 51-52) ileride halk müziği kapsamına alınacak olan eserlerden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Ali Ufki’de dikkatimizi çeken bir diğer önemli konu da bazı türkülerin günümüz halk müziği literatüründe de bilinen aşıklar tarafından yazılmış olmasıdır. Örneğin Koroğlu (Cevher, 1995, ss. 299, 321, 337, 417, 752, 832, 842) ya da Karacaoğlu (Cevher, 1995, ss. 220, 323) gibi çok bilinen aşıkların eserlerine rastladığımız gibi günümüzde daha az sayıda şiiri türkû haline getirilmiş olan Katibî (Cevher, 1995, ss. 262, 270, 279, 311, 326, 327, 366, 368, 370, 374, 424, 563, 902) gibi aşıkların eserlerinin de bulunması, günümüzdeki türkû repertuarının o zamanlara paralel olduğunun açık göstergesidir. Kaldı ki hüseyini, uşşak, beyati, muhayyer ya da gerdaniye türkülere bolca rastlanırken neva, saba ya da evç türkülere çok daha az rastlamamız; şehnaz, nişabur, buselik ya da nikriz türkülere hiç rastlayamıyor olmamız da⁴⁷ türkülerin makam seçimlerinde 17. yüzyıl ile günümüz arasında göz ardı edilemeyecek bir paralellığe işaret eder.

Üzerinde durulması gereken bir diğer detay da Türkî’nin yanı sıra Farsî (Cevher, 1995, ss. 575, 722), Arabî (Cevher, 1995, ss. 576, 788, 918, 920, 921) ve Bulgarî (Cevher, 1995, s. 583) şeklinde isimlendirilen eserlerin de bu kitapta yer almasıdır. Bu şuna

⁴⁷ Cevher’in doktora tez çalışmasındaki indeks taranarak bu sayılara ulaşılmıştır (Cevher, 1995, ss. 931-954).

işaret eder, saray çevresinde sadece Türkçe halk eserleri ile sınırlı değildir, ülkenin farklı yerlerinde farklı dillerde üretilen kimi müzikler dahi saray ve çevresinde kendine yer bulabilir.

Hatta bazı türkülerde Ufkî mahlasının kullanılması (Cevher, 1995, ss. 266, 288, 311, 315, 322, 324, 332, 472) ki çok büyük ihtimalle bizzat Ali Ufki tarafından yazılmış olduğunu gösterir. Kaldı ki, Lehistan (bugünkü Polonya) uyruklu olan yani Osmanlı ülkesinin herhangi bir yerinden olmayan Ali Ufki'nin - günümüz halk müziğinin yayılma sahasının Anadolu ve biraz da Rumeli olduğunu dikkate alırsak- türkî formunda bu kadar çok eseri biliyor ve hatta kendisinin de yazıyor olması, her ne kadar beğeniler bir merkezde şekilleniyor olsa da esasen sarayın halkın müziğini dışlamadığını, aksine halk eserlerinin saray efradı tarafından bilindiğinin ve diğer İstanbul ve saray çevresine spesifik formlardaki eserlerle bir arada bulunabildiğinin açık kanıtıdır.

Özetle, en azından 17. yüzyılda farklı beğenilerin ve bu beğeniler etrafında şekillenen farklı formların varlığından söz edebiliriz. Ancak, günümüzdeki gibi kavramsal anlamda bölünmüş, bir “sarayın müziği” ve “halkın müziği” kavramlarının varlığından söz edemeyiz.

Ancak bir sonraki yüzyılda azalmış olan Kantemiroğlu'na atfedilen KİMAVH isimli eserin notalar bölümüne baktığımız zaman neredeyse tamamı peşrev ve semailerden oluşur. Ancak türkû ya da ona benzetilebilecek türde bir esere rastlanmaz (Tura, 2001, ss. XXXV-XXXVI). bu bize şunu gösterir, aslında mutlak olarak modern öncesinde “bu ayrım vardır” ya da “bu ayrım yoktur” diyemeyiz. Kimi besteci, icracı ya da dinleyicilerin belirli üsluplardaki eserleri belki sosyal, sınıfsal ve dini nedenlerle repertuarlarına ya da inceleme sahalarına alıp almamasından ibaret bir durumdur. Özetle bu ayrım bir tarz, bir üslup, bir beğeni ayrımından başka bir şey değildir.

19. yüzyıl sonlarında İstanbul'undaki enstrümanların sınıflandırmasında kullanılan kaba saz ve ince saz ayrımından da söz etmek gereklidir. Bu ayrım esasen enstrümanlara dair teknik olmayan bir sınıflandırma olup saray ve o dairenin ikinci halkasında yer alan sosyoekonomik kesimlerin, daha çok yüksek kültür ürünü sayılabilecek olan eserleri icra ederken yoğun olarak dinlediği ve çaldığı çalgılar ince saz, daha çok meyhanelerde çalınan ve genellikle eğlence müziğinde kullanılan çalgılar ise kaba saz olarak tarif edilmiştir (Çolakoğlu, 2008, ss. 97-98). Zaten bu

ayrımın literatüre girmesinde RYB'in bir payı olduğunu da söylemek mümkündür. Zira, meşhur ansiklopedi maddesinde, Türk musikisinin tatbikine dair bilgiler verdiği kısımda enstrümanları anlatırken kemençeyi anlatır ve İncesaz ve kaba saz ayrımından kabaca bahseder. Kaba saz için kahvehanelerde icra edilen müzik ifadesini kullanır (Rauf Yekta, 1986, s. 87). Bu bakımdan ince ve kaba saz ayrımının modernleşme dönemin bir ayrımı olma ihtimalinin epeyce yüksek olduğunu belirtmek gerekir.

RYB'in halk müziği ile olan ilişkisine kabaca bakacak olursak, İkdam Gazetesi'ndeki 1898 tarihli bir makalesinde Urfa, Erzurum ve Musul gibi ülkenin kimi yörelerinde halk arasında söylenen kayda değer eserler olduğunu ve bunların kayıt altına alınması gerektiğini söyler (Deniz, 2018, s. 256). İlerleyen yıllarda ise Darül Elhan'ın ilk yıllarında halk müziği derleme faaliyetlerinde aktif olarak yer almıştır (Deniz, 2018, ss. 259-263) ve Darül Elhan'dan Türk musikisinin dışlandığı döneme kadar da hem halk hem sanat musiki alanlarındaki farklılıklar bilinse de çalışmalar bir şekilde bir arada yürütülmektedir.

Ancak, halk ve sanat müziği arasında bir ayrımın hem teorik hem de ampirik biçimde ortaya konulması, uluslaşma sürecine giden yoksak halk arasında çalınan ve söylenen müzikal materyalin batı müziği teorisi ve tekniği ile harmanlanması teorisi ile keskinleşmiş ve imgeleşmiştir. Genelde Ziya Gökalp'e atfedilse de bu fikir Ziya Gökalp'ten birkaç yıl önce Necip Asım⁴⁸ tarafından dillendirilecektir. Türk Yurdu dergisinin 1918 yılında yayınlanan bir sayısındaki "Dilimiz, Musikimiz" başlıklı makalesinde bu fikri açıkça dile getirmektedir (Behar, 2008a, s. 272). Kaldı ki bu fikir ne Ziya Gökalp'e ne de Necip Asım'a aittir. Konuyla ilgili olarak Bülent Aksoy'un Yusuf Akçura'dan aktardığına göre bu model Macarların kendi milli musikilerini oluştururken kullandıkları yöntemdir (Aksoy, 2008, s. 143).

Biz burada, Lyotard'ın modern bilimin kendini meşrulaştırılmasında dillendirdiği "*hakikatin şartlarını kimin belirleyeceği*" (Lyotard, 1997, s. 70) meselesi bağlamında okunabileceğini düşünüyoruz. Zira, sosyal bilimler gibi hakikatin matematik ya da doğa bilimlerine göre daha muğlak ve o zamanlar bugüne göre yöntemleri oturmamış vaziyeti de düşünüldüğünde, otorite ile hakikatin de tek elde olabileceğine bir durumdan söz edebiliriz. Kaldı ki, o dönem için çok sıra dışı olmayan bu anlayışın ilerleyen "hakikat" duvarına çarpması kaçınılmazdır. Bizim müzikoloji yakın

⁴⁸ ki sonradan Yazıksız soyadını alacaktır

tarihimizdeki hakikat tekelciliği de yine belki içeriğinin mütevaziliğinden ya da bağlamın niteliğinden olsa gerek, epeyce bir süre daha devam etse de sınırların bulanıklaşması hususundan nasibini alacaktır.

Bu noktada halk ve sanat ayrımının temel sebebine ve ondan kaynaklanan diğer iki yardımcı etmeni ortaya koyarak modern sonrasında almaya başladığı yeni biçim ile arasında nasıl bir fark olduğunun izah edilmesine katkı sağlamaya çalışacağız.

5.5.2 Halk ve sanat ayrımının asıl muradı: nazariyattan arı halk müziği

Müzik teorisiyle etraflı bir biçimde meşgul olacak kimselerin doğası gereği belirli bir entelektüel birikime sahip olmaları ve bu zaman gerektiren uğraşlarını maddi anlamda da destekleyebilecek ekonomik imkânlarla sahip kimseler içinden çıkması bir tercih değil bir gereklilik olarak karşımızda durur. Ayrıca, Yukarıda İnalçık'tan (2011) aktardığımız tespitlerde açıkça ortaya konulduğu üzere Osmanlı'da belirli bir beceriye sahip kimselerin bu becerilerini maddi manevi bir kazanca dönüştürebilecekleri en üst mevki sarayın kendisiydi. Bu bakımdan sadece müzik ya da sadece sanat değil, Osmanlı döneminde ülkenin entelektüel ortamı da esasen İstanbul etrafında şekillenmişti. Bu bakımdan özellikle son dönemlerdeki belli başlı müzik teorisyenlerinin de İstanbul'un popüler mevlevihanelerinden ya da yine sarayla iltisaklı benzer ortamlardan çıkıyor olmasından söz edebiliyoruz. Haliyle, nazariyatçıların saray ve çevresi müzik zevkleri ile donanmış olması da şaşıracak bir durum değildir. Bu tespiti bir virgül koyup, bir başka tespitten sonra her iki tespiti birleştirip bu bölümün temelinde yatan bir hipoteze bağlayacağız.

Şu an yürürlükte olan “halk müziği” ve “sanat müziği” biçimindeki kategorizasyonun karakterine bakacak olursak karşımıza Osmanlı elitlerinin dinledikleri ve geri kalan bütün her şey biçiminde bir ayrım çıkar. İstanbul dışındaki geleneksel müzik biçimleri ve eserleri ise yöre, üslup, tarz, dini/din dışı olma durumu, bestecisinin bilinip bilinmemesi, kullandığı diziler ya da makamlar, kullandığı enstrümanlar ve daha birçok tanımlayıcı etmen görmezden gelinerek “halk müziği” başlığı altında toplanmıştır. Bunlar içerisinde gerçekten bestecisi belli olmayan halk eserleri varken, halk arasındaki dini musiki, yine söz ve müzik yazarı belirli eserler ya da farklı alanlarda icra edilen mekân, müziksel üretimler, kısacası İstanbul'a ait olmayan neredeyse her şey tek bir etiket ile etiketlenmeye çalışılır. Ancak Karadeniz'deki atma türkü formu ile bir Alevi dergahındaki tekke şairinin deyişi değil aynı tür olmak, aynı

müzikolog tarafından incelenmek için bile oldukça uzak alanlardır. Birisi için Karadeniz bölgesinin müziğine ve bölge insanının karakterine, etnik, dini yapısına dair ciddi bir donanım gerekli iken diğeri Alevi-Bektaşî literatürü, ezoterizm ve ona dair anlambilimi, Sufilik, Osmanlı ve İran tarihi ile tekke edebiyatı gibi çok başka bir birikimi gerektirir. Ne tarz ne üslup ne kullanılan enstrüman arasında bir birlik olmadığı gibi, dilin bile her zaman aynı dil olmadığını görürüz. Ancak hepsi aynı tür olarak kabul edilmiştir.

Kaldı ki, İstanbul menşeli ve türkü karakterli eserlerin sanat müziği kapsamına dahil edilip, Anadolu menşeli olup saray çevresinde dahi bulunmuş birçok şairin şiirlerinin bestelendiği eserlerin ya da tekke şairlerinin oldukça inceltilmiş bir sanat eseri olan şiirlerinden bestelenmiş eserlerinin “babaanne manileri” ile aynı kategoride ele alınması zaten başka türlü açıklanamayacaktı. Bu bağlamda ilk kurgulanan teorinin İstanbul ve çevresi müzikleri etrafında şekillenmesi, İstanbul’un merkez olması bakımından gayet tutarlı görünen bir durumdur.

Tekke müzikleri bile bu yapay ayırmada farklı saflarda yer almıştır; Mevlevî tekke müzikleri ve Bektaşî tekke müzikleri sanat müziği kategorisine alınmıştır. Öte yandan Bektaşî tekke geleneği ile içerik ve anlam yönünden çok büyük paralellik gösteren Anadolu’daki Alevî tekke müzikleri, “kalan bütün her şey” ile birlikte halk müziği kapsamına alınmıştır. Hatta divan şairleri de dahil olmak üzere birçok kendi zamanı için yüksek eğitilmiş elden çıkmış eser de dahildir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, esas ayırım İstanbul’a, saraya olan yakınlıktan başka bir şey değildir.

Buradaki iddiamıza somut bir örnek verecek olursak, “kadifeden kesesi kahveden gelir sesi” türkü kavramının neredeyse bütün unsurlarını barındırmasına rağmen sadece İstanbul kökenli olması ya da en azından İstanbul ve çevresinde bilinen bir eser olması itibarıyla sanat müziği kapsamında görülmesine rağmen, Fuzulî’nin şiirlerinden bestelenen ve ilk dizeleri “Seherde bülbüle zarı kıldıran, gül-i nemra imiş bilmedim ezel” şeklinde olan türkü (Ymuse, 2016, web) halk müziği kapsamına dahil edilir. Burada önemli olan müzikal üretimin İstanbul veya çevresinde duyulup duyulmaması konusudur. Yine spesifik bir örnek verecek olursak, uzunca bir vakit saray çevresinde bulunmuş olan ve ömrünün sonradan Anadolu’ya geçen Dertli mahlaslı 18. yüzyıl tekke şairinin eserlerinin bestelenmiş versiyonları İstanbul çevresinde bilinmediğinden ötürü olacak ki, bu eserler yine halk müziği kapsamı altında incelenmektedir.

Aynı şekilde, İstanbul müziğindeki temel çalgılardan biri olarak kabul edebileceğimiz tamburun esasen bağlamanın kuzeni olması, hatta ismin kökenine temas edecek olursak, “tambur” ifadesinin Doğu Anadolu’da pek çok yörede direkt olarak “saz”, “bağlama” ya da “cura” ifadesinin karşılığı olarak kullanılıyor olması durumunu, saha çalışmalarımızda bizzat etüt etmiştik (Çıplak, 2011, ss. 55-65). Yine “tambura” adında bir bağlama formunu bulunması bağlamanın isimlerinden biri olduğunu olgusunu destekler. Bu da bu çalgının bir halk çalgısı olarak saray çevresine girip zamanla bugünkü formuna kavuşarak diğer “tambur” formlarından farklılaştığını net bir biçimde ortaya koyar.

İstanbul’daki müzik birikiminin bir diğer önemli özelliği şu ki Osmanlı’nın idari yapısında İstanbul’un yeri ve önemi çok farklıydı. Yukarıda da belirttiğimiz üzere eğitilmiş ve maddi anlamda birikimli herkesin yolu bir şekilde İstanbul’a düşerdi. Özellikle Tanzimat sonrasında İstanbul ve çevresinde müzik ile uğraşan kişilerin aynı zamanda üst sosyoekonomik katmanlarından gelen kişiler olduğu gibi bir durumun varlığından da söz edebiliriz. Bu bakımdan nazariyat ile ilgilenen kimselerin de ciddi bir kısmının aynı zamanda sosyoekonomik olarak üst tabakaların insanlarından teşekkül etmesi gibi de bir durum söz konusudur. Bu iddiamıza somut örnek vermek gerekirse, modern dönem teorisyenlerinden adını en çok andığımız dörtlünün, Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek ve RYB’in biyografilerine kısaca bir göz atılması, ne tür birer sosyoekonomik pozisyonlarda konumlandıklarını anlamak için yeterli olacaktır.

İstanbul’daki musikinin üst tabakaların uğraşı haline gelmesi aynı zamanda kimlik oluşturma sürecinde, bu inceltilmiş müzik kültürünün dinleyicilerinin de kendileri ile diğer sosyal sınıflar arasında bir ayırım aracı haline gelmesi gibi bir yere evirildi. Başta bu ayırım geneli ilgilendiren bir durum olmasa da ne zaman ki sahip olduğu İstanbullu karakterinin modern musiki yaratma sürecinde temel bir polemik malzemesi haline gelmesi, söz konusu müzik kültürünün giderek kendini ayrı bir yere konumlandırması ile sonuçlandı ve ayırım giderek daha da belirgin hale gelmeye başladı.

Toparlarsak, halk ve sanat ayırımının sınırları öyle bir noktaya konumlandırılmıştı ki, geleneksel musiki nazariyatını işleme, inceleme ve anlatma kabiliyetine sahip olan kesimler konunun “gayri milli” ilan edilen sanat branşında, toplumun çoğunluğunun ilgisine mazhar olan kalan diğer bütün türler kendi teorilerini işleme becerisine ve tecrübesine sahip entelektüellerden arındırılmış oldu.

Şimdi, bu iki tespitin her ikisini birden açıklama kabiliyetine sahip bir hipotez kuracak olursak; modernleştiricilerin, Ziya Gökalp şahsında kişileştirdikleri, önce İstanbul merkezli, spesifik olarak da saray merkezli müziği dışlayıp ardından da halk müziğini batı müziği ile harmanlayacak Türk karakterli modern müziğin elde edilmesi fikrinin asıl hizmet ettiği yer, toplumun çoğunluğunun dinlemekte olduğu, en azından dinlemeye yatkın olduğu müzik türünün, içinden geldiği teorik bağlamdan kopararak batı müziği teorisi ile yeniden yazmaya müsait hale getirmektir. Yani, geçmişte de aralarında derin bir ayrım bulunmayan farklı sosyal tabakaların müzikal birikimini ikiye ayırıp, halk arasında üretileni işin özü sayıp İstanbul’da yaygın olan üslubu “yabancı”, olarak yaftalamanın asıl amacı, geleneksel anlamda teori alanına katkı sunan kesimlerin tamamına yakınına içeren İstanbul çevresi ile o dönemler çoğunluğu eğitimsiz ve yoksul olan halk arasına mesafe konulmasıdır. Ayrıca ilk başlarda bu projeye tehdit gibi görünen AEU teorisi ya da erken dönem modern teorilerin ilgi alanlarının çoğunlukla klasik üslupla sınırlı kalması onları büyük bir tehdit olmaktan çıkarmıştır.

Böylece halkın çoğunluğunun dinlediği tarzlar ve üsluplar teorize edilemeyeceği için makamsal köklerinden kolaylıkla koparılıp, yeri batı müziği yeniden doldurulabilecekti. Rus beşleri ya da Macar modeli projesinin uygulanabilmesi için elverişli ortam böylece sağlanabilecekti. Ve batı müziğinin bir alt şubesi olarak, kendi karakteristiğine sahip bir “Türkümsü batı müziği” oluşturularak kültürel olarak batılı hale gelmenin önündeki bütün engeller aşılmış olacaktı.

Bu konuda Tura’nın bir tespitine de yer vermek yerinde olacaktır. Tura, Halk müziğinin “fasıl musikisi”⁴⁹ ile aynı kökten gelmesine rağmen, radyo desteği ile başka bir tür haline getirildiğinden bahseder. Bunu da bir böl yönet stratejisi ile ortaya çıkarılan kötü niyetli bir tutum olarak tarif eder (1988, s. 47). Ancak bu konuda ikircikli bir tavır da söz konusudur. Zira, ilerleyen satırlarda geçen şu ifadelerde geçen “halkın musiki zevkine paralel alçalma” kısmı dikkate değerdir;

Okullardan ve Radyo'dan kovulduğu devirde, bu mûsikînin başlıca sığınaklardan biri de gazinolar olmuştur. Pek çok ünlü hanende ve sazende gazino sahnelerinden geçmiştir. Bu sahnelerin ba'zılannda, devir / devir, oldukça kaliteli mûsikî icra edilmişse de umumiyetle, günden güne, icra' edilen mûsikînin seviyesinde belli bir düşüş görülmüş ve bu seviye, halkın

⁴⁹ Klasik üslup ya da sanat müziği dediğimiz tarzı kast ediyor.

mûsikî zevkine paralel olarak alçalmaya devam etmiştir. Mûsikîden çok, onu icra' eden sanatkâra, "yıldız"a ehemmiyet verilmiş ve bir "yıldızlar saltanatı" yaratılmıştır. (Tura, 1988, s. 49)

Halk müziği ile sanat müziği ayrımı ortaya konulduktan sonra günümüzde anladığımız anlamda halk müziğinin inşası kendi diyalektiği içinde daha farklı olarak gelişen bir olaydır. Ancak bu şekilde bir ayrıma gidilmesinin altında yatan asıl halkın müziksel ezgilerinin batı formları ile ele alınabilecek kıvama getirilmesi için halkın eğitimsizliğini ya da çaldığı, söylediği, dinlediği müziğin teorisine vakit ayırmak gibi “karnı tok adam işi” sayılabilecek işleri yapacak maddi imkânlara sahip olamayışını fırsat bilip halkın müziğini yüzlerce yıldır beslendiği köklerden koparmak için yapılmış stratejik bir hamle olarak değerlendirmek mümkündür.

Kaldı ki, “sanat müziği” cephesinde de hem bu *genre*’a yüklenmiş olan elitist anlam hem de dönemin devlet erkini elinde bulunduran eğilimlerini karşısına almamak adına bu ayrımı kabul etmek pek çok çevrenin işine gelmiştir. Belki de zaman içerisinde üstlerindeki baskının azalması halk müziğine temas etmemeleri ile sürdürülen zımnî bir anlaşmanın ürünüydü. Konunun halk müziği tarafında ise “bu ulusun bilinmeyen kültürünü ortaya çıkarma” misyonu verilmesinin yüklediği sorumluluk aradıkları cevabı nerede bulamaları gerektiğine dair de yüklenmiş olduğu için sistem istenildiği gibi işliyordu. Ancak, halk müziği ile batı müziğini harmanlama fikri, ne kadar gerçeklerden uzak olacak ki, her türlü araştırma ve iletişim tekeli hizmetinde olmasına rağmen, değil hedeflenen başarı ortaya bir ürün dahi konulamamıştır. Ancak tümünden başarısız olduğunu da söylemek zordur. Zira çok sonradan ortaya çıkacak olan “Anadolu rock” ya da “özgün müzik” gibi tarzlar, halk müziğinin batı müziği ile harmanından gayrı bir şey değildir. Tabi, bunun Gökalp şahsında modernleştiricilerin murat ettiğinin neresinde durduğu tümünden başka bir konudur.

5.5.3 Halk ve sanat müziği sınırlarının teori alanındaki bulanıklaşması

Günümüze gelecek olursak, teorik çalışmalarda ayak teorisinin sürdürülmeye çalışılması yerine makam kavramının halk müziği içerisinde var olduğu *gerçeğinin*⁵⁰ işlenmeye başlandığı bir döneme girdiğimizi görüyoruz. Halk müziği ve sanat müziği sınırlarındaki bulanıklaşma diyebileceğimiz bu modern sonrası süreç karşımıza iki türlü çıkar. Birincisi, sanat müziği ilgi ve uzmanlık alanından gelen teorisyenlerin halk

⁵⁰ Biz de bu fikirde olduğumuz için burada gerçek ifadesini vurgulama gereği duyduk

müziğini de ilgi alanlarına dahil etmesi, ikincisi de halk müziği ilgi ve uzmanlık alanından gelen kişilerin de makam teorileri ve edvarlar alanına ilgi duymalarıdır.

İlk kategoriye ilk örnek olarak, daha önce de defaten referans verdiğimiz Yakup Fikret Kutluğ'un çalışmasından (Kutluğ, 2000) söz edebiliriz. Eserin son kısmı halk müziğine ayrılmıştır ve konsantre bir içeriğe sahiptir. Bu bölümde öncelikle Ayak sisteminde bahsetmekte, ardından da bu sistemin bu yaklaşımın gelenekte karşılığı olmayan yapay bir sistem olduğu üzerinde durmaktadır (Kutluğ, 2000, ss. 499-510). Ardından makamların halk müziğindeki yeri konusuna girer. Yalçın Tura'nın 1000 halk müziği eserinin hangi makamlarda olduğu üzerine yaptığı çalışmasının bulgularını da paylaşarak makamın halk müziği içerisindeki yerine dair iddiasını desteklemeye çalışır (Kutluğ, 2000, ss. 511-513). Kutluğ, halk müziği konusunda halihazırda var olan sistemlerin eksikliklerini ve yanlışlıklarını ifade etse dahi onlara cephe almamaya özen göstermiştir. Tıpkı AEU teorisinin makam sıralamalarında olduğu gibi. Ancak, direkt uzmanlık alanı olmadığından olsa gerek, halk müziğinde makam kavramının varlığı konusunda biraz daha çekingen davranmış, ayak kavramının yapaylığı iddiasında ısrarcı olmamış, makam ve ayakları bir arada verecek şekilde polemikten kaçınan daha güvenli bir yol izlemiştir. Örneğin, hüseyini makamını işlerken bunu parantez içerisinde “kerem ayağı” olarak vermiş, açıklamalarda da yine ayaklara referans vererek açıklamıştır (Kutluğ, 2000, ss. 521-522). Her ne kadar halk müziğinde makamların varlığından biraz çekingen bir tarz ve üslupta olsa da en azından bunu dile getiriyor olması dahi içinde bulunduğu modern sonrası dönemin genel iklimine uygundur.

Teori alanında halk müziği ve sanat müziği sınırlarındaki bulanıklaşmanın bir diğer örneği olarak da Yalçın Tura'nın “Türk Musikisinin Meseleleri” isimli kitabından (1988) örnekler verebiliriz. Kitabın son iki bölümü, halk müziği ile ilgilidir. Bu iki bölüm teoriden ziyade enstrümanı esas alır. “Bağlamadaki perde bağlarının nispetleri ve bunlardan doğan ses sistemi” isimli bölümde bağlamayı, “Horasan tamburunun perdeleri ve Türk musikisi ses sistemi” isimli diğer bölümde ise Horasan tamburunu inceler.

Bağlama ile ilgili olan bölümün sonundaki şu tespitler (Tura, 1988, ss. 166-167) işbu çalışmada halk müziği, sanat müziği, Türkün öz müziği, otantiklik vs. gibi şu ana kadar tartıştığımız neredeyse bütün kavramların hepsine dair tabuların önce bir araya toplanıp sonra yıkıldığı bir ifadedir:

1- Perdelerin sayısı ve dizilişı, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) on sekiz perde kabul eden bir sistemin varlığını açıkça göstermektedir.

2- Bu sistem, Farabî tarafından, ilk kez, Horasan tanburunun perdelerinin açıklanışı sırasında ortaya konan, daha sonra Safiü'd-dîn tarafından sistematize edilerek, bütün Şark âleminde yayılan sistemden farklı değildir.

3- Türk Halk Mûsikîsi ve Türk Sanat Mûsikisi, birbirinden farklı, değişik sistemler üzerine değil, bir ve tek bir sistem üzerine kurulmuştur. Yalnız, bu sistem, asrımızın başından itibaren, nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmış, Arel-Ezgi nazariyesiyle aslından büsbütün sapıtılmıştır. Sistemin aslı Türk Halk Mûsikisinde gizli kalmıştır. Türk Mûsikisi Ses Sistemi, Türk Halk Mûsikisi Ses Sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutabakat halindedir. (Tura, 1988, ss. 166-167)

Burada üç modern sonrası göstergeyi bir arada görüyoruz. Birincisi, modern dönemde ortaya konulan teorilerin tamamını kapsayacak şekilde, RYB'in ortaya atıp AEU'in popüler hale getirdiği 24'lü sistemin suni bir sistem olduğunu, halk arasında var olan en yaygın ve perdeli bir enstrüman olarak bağlama üzerinden modern öncesinde, hatta modernin epeyce öncesinde var olan 17'li sistemin bulunabileceğini söylüyor. İkinci olarak, yine modern dönemin ortaya koyduğu bir başka unsur olarak halk müziği ve sanat müziği ayrımını yapaylıkla nitelemekte ve esasen her ikisinin tek bir teorik arka plandan geldiğini belirtmektedir. Teori alanında halk müziği ve sanat müziği arasındaki sınırların bulanıklaşması biçiminde tanımladığımız duruma çok net bir göstergedir. Üçüncü olarak da yine modern dönemin bir diğer belirgin teması olarak halk müziğinin “Bizans, Arap ve Acem müziği ile kirlenmiş müzikten azade” ve Türk'ün öz müzik birikimi olduğu iddiasına karşı Safiyüddin'in geliştirdiği teorinin aranması gereken yerin asıl halk müziği olduğunu söylüyor.

Horasan tamburu ile ilgili olan diğer kısım ise yine bağlama ile ilgili olan kısmın bir tamamlayıcısı niteliğindedir. Burada Farabî'nin tanımını yaptığı, Horasan tamburundaki perde dizilimini inceler. Epeyce nazari bilgi ve detaydan sonra sonuç kısmında ise Horasan tamburundaki perde sisteminin günümüzdeki bağlama arasında bir uyum olduğundan bahseder (Tura, 1988, ss. 169-173).

Horasan tamburu konusu epeyce önemlidir. Zira bu çalgı günümüzdeki bağlamanın ya doğrudan atası değilse dahi ona akrabadır ve Tura'nın iddia ettiği gibi bağlamadaki perde sistemi ile Horasan tamburu arasındaki perde sisteminin uyumlu olması da gayet olağan ve bir o kadar da dikkate değerdir. Kaldı ki Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bağlamanın iki telli versiyonları içinden alt telin ve üst telden bir dördü ve bir beşli

dik olabildiği düzenlere sahip boyut itibariyle cura kategorisine dahil olan versiyonlarının var olduğu bilinmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Anadolu’da kimi yörelerde, bağlama karşılığı olarak tambur ifadesinin kullanıldığını saha çalışmalarımızda bizzat etüt ettik.

Yalçın Tura’nın söz konusu çalışmasında halk müziği ile alakalı kısımların kısa bir özetini çıkaracak olursak, modern dönemde halk müziği ve sanat müziği biçiminde iki kampa bölünmeye çalışılan müziğin teori alanında ortak bir zeminden geldiğine dair bir çalışma olarak, yazıldığı ve yayınlandığı dönem için (1988) biraz erken sayılabilen bu fikir ilerleyen yıllarda daha başka teorisyenler tarafından da etraflıca işlenecektir.

Ancak bu defa, teorisyenlerin karakteri de alışık olduğumuzdan biraz daha farklı olarak. Burada vurgulamaya çalıştığımız konu, teorinin sanat müziği ile meşgul kişilerin tekelinden çıkmasıdır. Yani, “teoriyi sanat müzikçiler işler” biçimindeki tabunun esnemeye başladığını görüyoruz. Buna ilk ve en bariz örnek olarak, bağlama çalma geleneği içerisinde yetişmiş, ana enstrümanı bağlama olan bir birey olarak işbu çalışmayı yapıyor olmamdan söz edebiliriz.

Akabinde, ana enstrümanı bağlama olan bir kısım entelektüelin teori alanına girdiğini görüyoruz. Gerçi, halk müziği tabir ettiğimiz alandan gelen kimselerin teoriye, özellikle de edvarlar vs. gibi geleneksel teoriye olan ilgilileri çok geriye gitmez, ama ileriye gidecek gibi görünüyor.

5.5.3.1 Bin yılın mirası makamı var eden döngü: edvar geleneği

Kitap çalışmalarından bir örnekten de söz edecek olursak, Cenk Güray’ın “*Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*” (2012) isimli çalışması da yine bu alanın köşe taşı sayılabilecek çalışmalardan biridir. Güray’ın çalışması musiki nazariyatındaki tarihsel perspektifi herhangi bir ezbere takılı kalmadan, salt bulgular üzerinden Antik Mezopotamya’dan bugüne getirir. Bu eserin belki de en önemli tarafı, tıpkı yukarıda incelediğimiz Levendoğlu’nun ve Öztürk’ün çalışmalarında da olduğu gibi, ideoloji karıştırmadan musikiye dair tarihsel bir yazımının mümkün olduğunu bize gösterir.

Çalışma, en kaba tarifle, şu an sahip olduğumuz müzik birikiminin günümüze kadar geçirdiği yolculuğu ortaya koyar. Antik Yunan müzik teorisinin da atası olarak Mezopotamya’dan başlatır (2012, 7-19), akabinde Antik Yunan’daki durumu hem teori hem de çalgılar bakımından inceler (2012, ss. 20-37) Antik Yunan’ın ardından

Bizans'taki durumu inceler (2012, ss. 38-41). Ardından İslam döneminde gerek teoriyi gerek çalgıları hatta onun içerisinde olduğu ezoterizm gibi felsefi olguları da dahil ederek, bir bütün olarak inceler. Daha sonra İslam dünyasında müziğin durumunu ve belli başlı bilginleri etraflıca inceledikten sonra konuyu, çalışmanın da gövdesi sayabileceğimiz 15. yüzyılda müzik teorilerine kadar etraflı bir literatür ve tarihsel bağlam ile getirmiş olur.

Safiyüddin'le başlayan ve ondan sonra gelecek teori ağırlıklı olarak çalışan “ilim erbaplarını”, onların kurduğu ve geliştirdiği tabaka sistemini, dizileri ve dizi döngülerini elde ederken kullandıkları matematiksel biçimleri etraflıca ele alır. Daha sonra, sürecin “iş erbapları” olarak tarif ettiği teorisyenlerin ağırlık kazanacağı bir döneme doğru dönüşümün diyalektik sürecini etraflıca anlattıktan sonra bu dönemin teorisyenleri hakkında da yine etraflıca bilgi verir. Aynı zamanda makam, avaze, şube ve terkip sınıflandırmalarının zaman içerisindeki dönüşümü de yine bu eserde etraflıca yer tutmaktadır. Akabinde modern döneme girilmesi ile yavaş yavaş edvar geleneğinin yerini yeni bir sürece, modernleşme ve batılılaşma olgusuna bırakmasını inceleyerek gerek anlayışın gerek teorinin kendisinin gerek içinden geldiği geleneklerle ortak ve farklı yönlerini ortaya koyan literatüre uzun süre aşılması kolay olmayan bir eser kazandırmıştır.

Eserin genel hatlarına bakacak olursak birincisi, musiki nazariyatının ne Antik Yunan ne Arap ne İran kökleri ile bir problemin olmadığını görüyoruz. Üstelik Gökalp'te epeyce yer tutan bu silsileye Antik Yunan'ın da öncesi olarak Mezopotamya'nın eklendiğini görüyoruz. Bu konu önemlidir, zira batı, genellikle başlangıcını Antik Yunan'a konumlar ve onu meydana getiren medeniyetlere karşı pek duyarlı olduğu söylenemez. Bu bakımdan Güray'ın ortaya koyduğu perspektif çok farklı bir yerde durmaktadır. İkinci olarak, bağlamanın atası olan çalgıların Hititlerden beri Anadolu'da var olduğunu vurgulamış (2012, 61-62) bu bakımdan uzun yıllar literatürü meşgul eden bağlamanın Orta Asya'dan gelmiş olduğu yönündeki ezberi sorgulamaya açar. Buna ek olarak, eserin daha ilk başlarında klasik üslup ve halk arasında gelişen üslubun aslında ortak bir geleneğe dayandığını, ancak klasik üslup olarak bilinen üsluba dair daha fazla yazılı birikim olması nedeniyle iki üslubun farklı değerlendirildiğinden bahseder (2012, s. 10). Ayrıca, yine bağlamanın 18 perdeli sisteminin Safiyüddin'den beri biliniyor ve kullanılıyor olması bilgisi (2012, 135) ile de ilerleyen satırlarda modernleşme döneminin musiki pratiğini “halk” ve “sanat”

olarak ikiye ayırması kültüne de açıkça bir karşı çıkıştır. Ve yine bu bağlamda ortak teori yazımı ihtiyacının varlığından, kitabın amaçlarından biri olarak bahseder (2012, s. 11). Üstelik bütün bunlar olurken salt bir bilim insanı tarzında aksi iddia edilen hiçbir teori ya da genel kabul görmüş tema ile belirgin şekilde karşı iddia ya da polemik havası da içermez.

Özetle eserde, modernleşmenin epistemolojik alanda kurduğu otoritenin ya da kurmak istediği paradigmaya göre uyguladığı filtrelerin izlerine rastlayamadığımız, herhangi bir iddiayı belirgin bir ideolojik bağlama, bir üst anlatıya ya da büyük söyleme yaslanmadan salt bilim çerçevesinde incelendiği bu çalışma, çok farklı bir perspektifin ürünüdür. İncelediği teorisyenlerin ideolojik konumları⁵¹ hakkında da bilgi verebilirken, çalışmanın kendisinden herhangi bir ideolojinin ya da en azından üst anlatının (evrenselcilik, hümanizm vs. de dahil) etkisi altında yazılmadığının hissedilmesi de çok farklı bir anlayışın ürünüdür. Enteresan olan ise, modern sonrası dönem içerisinde ve Türkiye’deki modernleştirici etkilerin zayıflamaya başladığı dönemlerde yazılmış, modernleşme döneminin paradigması altında koşullanmamış bir çalışma olmasına karşın esasen modernite dediğimiz kavramın temellerinde yatan rasyonel akıl, bilimsellik, nedensellik ve sorgulayıcılık gibi ilkelerle paralellik açısından hakiki anlamda modern dönemin ruhuna çok daha uygun bir çerçeve çizer. Ayrıca 15. yüzyıl ve sonrasında musikinin neden burçlarla, astroloji ile ilişkilendirildiğini ve zamanla bu geleneğin nasıl ve neden silikleşip yok olduğunu, bunun hangi düşünsel etkiler altında olduğunu anlatır. Bu bakımdan o zamandan gelen bir süreklilik içerisinde tıpkı bugün olduğu gibi o gün de belirli düşünsel dönüşümlerin teori yazımını nasıl ve ne şekilde etkilediğine dair okuyucunun kafasında algı oluşturur. Ayrıca geleneksel müziğin teorisi olarak okuduğumuz pek çok kavramın, aslında geleneksel teorinin modern zamanlarda aldığı bir şekil olduğunu ve geleneğin kendisi değil ondan bir kopuş olduğunu ortaya koyması bakımından modern teorileri sorgulamaya açtığı gibi, geleneğin de kendi içinde yine dinamik bir yapıda olduğunu çıkarıyoruz. Ayrıca, ortak ve kapsayıcı bir teori ihtiyacının hasıl olduğunu belirtmesi de çalışmanın tespitin ötesinde, bir sonraki adıma dair bir projeksiyon içerdiğini gösterir. Kaldı ki, Güray’ın da bağlama icracısı bir akademisyen olarak makam kavramına ve onun geçmişine dair bu derece detaylı bir çalışma yapmış olması,

⁵¹ Ki ezoterizmi de yaygın olduğu dönem için bu noktada ideolojik bir disiplin saymak yanlış olmaz.

modern dönemin bir başka tabusu olan geleneksel musiki nazariyatının “*sanat müziği*” cenahının tekelinde olan bir uğraş olduğu yönündeki tabuyu kıran bir durumdur.

Eserdeki makamsal analizlerin genel çerçevesine baktığımızda ise nazariyat alanında yapılabilecek olan sayısal yöntemlere dair analizin nasıl ve ne şekilde yapılacağına ya da yapılması gerektiğine dair de yeni bir üslup ortaya konulmuştur. “Ezgi çekirdeğinden makama” isimli bölümde, seyir kavramı tümünden yeni bir anlayışla ezgi çekirdekleri biçiminde incelenmektedir (2012, s. 114). Burada da yine makam analizlerinin pek çoğumuzun içinden geçtiği biçimi ile “nevada rast beşlisi” aramanın ötesine geçerek, söz konusu makamların ana karakterini yansıtan seyirsel ilişkisini anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Özetle, musikinin gelenekten neyi ve nasıl getirdiğine dair teknik incelemeleri de yine Türk musikisinin kendi özelliklerinden kaynaklanan farklı bir teorik çatı ile inceler.

5.5.3.2 Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri

Aynı şekilde, Okan Murat Öztürk’ün “*Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*” (2014) isimli doktora tez çalışması da bu alanda yeni bir anlayışın ortaya konulduğu, gelecekte uzun süre kendisinden söz ettirecek olan ve bu alanın köşe taşı sayılabilecek çalışmalardan bir diğeridir. Eserin genelinde, modern dönem makam anlatısındaki neredeyse bütün kavramlar teker teker yeniden tanımlanmış, akabinde makamlar geleneksel biçimleri esas alınarak eldeki birikim yeni bir perspektif dahilinde tekrar sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Modern dönemin bütün imkân ve tecrübelerinden yararlanıldığı aşikâr olan bu çalışmada ideolojik yüklenmelerden ya da geleceğe dair ideolojik anlamda bir kurgusundan söz etmek mümkün değil. Daha çok, konunun müzik alanına odaklandığı çalışma, referans ya da hakikat kaynağı olarak da geçmiş yazılı kaynaklar ile birlikte pratikte olanı esas almaktadır. Elbette bu noktada Öztürk’ün halk müziği alanından gelen bir sanatçı ve akademisyen olmasının rolü de büyüktür, zira halk müziği çalışmalarında, halihazırda olanın tespitinin, sınıflandırılmasının ve kullanılmasının en önemli veri kaynağı olmasından ötürü, bunu bir yöntem olarak makam araştırmalarında da kullanmıştır. Bu bakımdan aradığı şeyi ne doğada ne de batı müzik teorilerinde aramaktadır; aranan şey bu topraklarda yaratılmış literatürün kendisinde ve halihazırda pratik edilmekte olanda aranmaktadır. Bu da yine öze dönüşün bir tezahürü olduğu gibi, bir başka modern sonrası gösterge olarak batı merkeziliğin bulanıklaşmasına örnek olarak görülebilir.

Çalışmada modern dönemin musikide var ettiği, yapay bir halk ve sanat ayrımının kabul edilmediği belki de bütün diğer öğeler içerisinde en belirgin olanıdır. Öztürk, musikideki halk-sanat ayrımının ideolojik olduğundan bahseder (2014, s. 134). Analizler yapılırken de yine halk ve sanat şeklinde iki ayrı kategoriden eserler seçilerek analiz edilmiştir, böylece her iki alanda da makamın tezahür ettiği gösterilir. Ayrıca, ismini perdelerden alan makamlara dair açıklamalar, makam tariflerinin son asırda giderek angaje olduğu dizi-perde ekseninden çıkararak belki de sosyogenetik bir mirasın yeniden tezahür etmesi biçiminde ses-perde ilişkisine geri götürür. Modern dönemde bu ilişkilerin irdelenmesi, çok daha farklı gündemlerin tartışıldığı bir göstergesi olarak karşımızda durur.

Seyir kavramını ise salt bir ezginin hareket yönü olarak değil, ezgi çekirdekleri biçiminde inceleyen Öztürk, makamların dizilere hapsedildiği, farklı karar sesleri olup aynı dizileri içeren makamları birbirinin şeddi olarak görüldüğü AEU yaklaşımının yerine, makam isimleri taşıyan perde isimlerinin tesadüf olmadığını ve aslında makamların bünyesinden barındırdığı seyirsel özellikler nedeniyle bu durumun ortaya çıktığına dair bir model sunar.

Bu çalışmanın, diğer modern sonrası çalışmalardan en belirgin farkından bahsedecek olursak; genelde modern sonrası yazım, geleceğin nasıl olacağına dair belirgin bir projeksiyon ortaya koymaktan çok modern öncesinin tespit edilmesi noktasına odaklanmıştı. Ancak bu çalışma, kendinden sonrasında ne olacağına dair yeni bir model önermekte, bir projeksiyon içermektedir ve önümüzdeki süreçte diğer çalışmaların ne yöne doğru evrileceği hakkında fikir vermektedir. Bir anlamda, modern düşünsel aygıtların ve yöntemlerin kullanılarak modern öncesinin anlaşılabilmesi şeklindeki bir üsluptan söz edebiliyoruz. Ayrıca, bağlama icracısı olarak Öztürk'ün makam kavramına ve onun geçmişine dair bu derece detaylı bir çalışma yapmış olması da yine modern dönemin bir başka tabusu olan, musiki nazariyatının *sanat müziği*nden gelen kimselerin tekelindeki bir uğraş olduğu yönündeki tabunun yıkıldığı bir durumdur.

Halk müziğinin gerek inşa gerek tedrisatı süresince batı müziği ile hedeflenen birlikteliğin kurulamaması bir yandan da halihazırdaki icra biçimlerine yönelik teorik bir perspektif eksikliğinin bir şekilde her ne kadar kaçınılsa da ontolojik zorunluluklardan dolayı dolaşımdaki makam teorileri ile benzeşmek zorunda olan bir ayak teorisinin sadece terminolojik düzeyde kendisi ile makam teorileri arasına bir

fark koymaya çalışması durumu vardı. Ancak, genel olarak modern sonrası durumda bu ayrımların yavaş yavaş bulanıklaştığını, az evvel örnek olarak incelediğimiz Öztürk'ün çalışmasında ise hal ve sanat müziği kavramlarının terminolojik düzeyde var olsa da makam teorisi içerisindeki yerinin iade edildiğini söylemek mümkündür.

5.5.4 Çıkarımlar ve tartışma

Modernleşme, Türkiye'deki geleneksel musikiyi halk ve sanat olarak ikiye ayırarak, halk arasında yaygın olarak dinlenen müzik türleri ile toplumun üst katmanları arasında dinlenen müzik türleri arasında bir ayrım yaratmak istiyordu. Bu ayrımın temeli de teorizasyon ve yazım anlamında çok daha şanslı olan elit kesimlerin dinlediği üslup ile halkın genelinin dinlediği üslup arasındaki etkileşimi kopararak halk musikisini batı müziği temelinde ortaya çıkarılacak olan yeni bir müzik türüne ezgi kaynağı haline getirmek hedefleniyordu. Zira Ziya Gökalp, bu emelini sadece klasik üslubu neden ötekileştirdiği konusuna girmeden açık açık belirtiyordu (Gökalp, 1923, ss. 130-131).

Arel'in kendi ekolünü yaratması ve sonra değişen koşullara bir şekilde adapte olarak kendi ekolünü var etmesi, kendi ilgilendiği alan için bir standart koyuyordu. Ancak, AEU ekolünün Gökalpçi çizgi ile pek çok konuda zımni uzlaşmalara vardığını biliyoruz. Teori konusunda halk musikisi ile araya konulan mesafe de bu zımni uzlaşmalardan bir diğeri sayılabilir. Her ne kadar eleştirilse de doğruluğu tartışma konusu olsa da “sanat müziği” cenahında ortaya konulmuş sistematik bir bilgi yığını vardı. Ancak halk müziğinin, bizzat kullandığı müzikal kalıplara dair sanat müziği cenahına kısayla kayda değer bir teorizasyonundan söz edemeyiz. Oradaki birtakım kavramların daha pragmatik amaçlarla kopyalanarak kullanılmasından söz edebiliriz. Bunun en bariz örneği ise yazım ve notasyon konusudur. AEU teorisinin ortaya koyduğu en güçlü ögenin yazım ve notasyon olduğundan söz edebiliriz. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, “*movable do*” sisteminin Türk musikisi özelindeki uyarlaması, tıpkı geleneksel perde isimlendirmesinde olduğu gibi göreceği olarak değişen ancak oranları koruduğu için aynı isimleri alabilen bir yapıya sahiptir. Geleneksel perde sistemine benzer bir mantıkta olmasından ötürü gerek icracılar gerek teorisyenler arasında kolayca kabul gören bu sistem, günümüzde Türk musikisi yazımı için bir standart haline gelmiştir.

Halk müziğinin notasyonuna bakacak olursak, AEU sisteminin birebir kopyalanarak diyez ve bemol işaretlerinin üzerine koma değerlerinin yazılması biçiminde bir notasyon ile kullanıldığını görüyoruz. Örneğin, segâh perdesi “si bemol 2” olarak isimlendirilir ve manası da “si’den iki koma bemol(pest)”. Ancak burada komanın ne olduğuna, nereden geldiğine, nasıl bulunduğuna dair tanımın etraflıca yapıldığı bir durumu göremeyiz. Aslında her iki taraf da birbiri ile olan alakalarının farkında olmalarına rağmen kendilerine çizilen resmi sınırları ihlal etmezler.

Ancak, zaman içerisinde gücünü otoriteden alan bu sınır koyuculuğun bu alana olan ilgisini yavaş yavaş yitirmeye başladığını görüyoruz. Modern sonrasına geldiğimizde, artık resmi görüşün böyle bir dayatmasından söz edemiyoruz ve zamanla bu iki alan arasındaki yapay sınırlar yavaş yavaş aşınmaya başlıyor. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da şu ki, araya çizilen ve yarım aşırı aşkın bir süre varlığını devam ettiren bu ayırım, her iki alanın da kendi içerisinde farklı bir serüven yaratmıştı ve gerek halk müziği gerek sanat müziği, artık eskiden olduğu şey değildi.

6. DAİRENİN SOSYOGENETİĞİ

Bu büyük bir dönüşümün ardından eskinin yeniden gündeme gelip eski ve yeninin harmanından bir sonraki adımın ortaya çıkması sadece modern ve postmodern kavramları için değil, modernite çapındaki neredeyse her büyük dönüşüm için geçerlidir. Musiki tarihimizden bakacak olursak, bu türden bir dalgalanmanın ilk olmadığını söyleyebiliriz.

Şu ana kadar anlattıklarımızı farklı bir perspektifle ele alacak olursak, bu dönüşümlerin aslında musiki tarihimiz açısından yeni sayılamayacak bir şey olduğunu söylemek mümkündür. Nazariyat tarihinin, hakkında değerlendirme yapacak kadar bilgi sahibi olduğumuz son on asırlık dönemine bakacak olursak birbirini izleyen dönemseller iniş ve çıkışların var olduğunu görebiliriz. Bu iniş ve çıkış temelde iki şey arasında olur; teori ve pratik. Tabi ki bunu tekdüze iki sinüzoidal dalgadan ibaret gibi algılamak hata olur. Ancak nazariyat tarihi içindeki nitel dönüşümleri birer cümleyle özetlediğimiz vakit birbirini kovalayan iki kavramın iniş çıkışını görebiliriz. Bunlardan hangisinin hangi zamanda değer kazandığı da yine diyalektiğin “her şey karşıtını içinde barındırır” anlayışında oluşu gibi esasen bir önceki sürecin bir ürünü olduğunu, bir önceki sürecin içselleştirilmesinin bir sonucu olduğunu, içinde bulunan dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik atmosferinin de etkisiyle de detayların şekillendiğini söylemek mümkündür.

Safiyüddin’den bugüne kadar gelen teori tarihini etraflıca incelediğimizde karşımıza çıkan ve devamlı olarak kendini tekrar eden bir olay örgüsünün içinde bulunulan tarihsel ve toplumsal koşulların bir uzantısı, bir etkisi olarak her biri birbirinin müsebbibi olan iki aşamadan söz edebiliriz. Önce tamamen teori ortaya konuluyor ve her şey sistematik bir mantıkla ve pozitif bir bilim formatında ele alınıyor. Daha sonra teori sadeleşiyor ya da teoriye olan ilgi azalıyor ve pratik öne çıkıyor. Teorinin ortaya koyduğu kurallar, kısıtlar zamanla pratik öğeler gözetilerek kırılmaya başlanıyor. Buna teori devri ve ardından gelen pratik devri diyelim.

Her pratik devri, bir önceki teori-pratik döngüsünün teorik kısmına geri dönme isteği duyuyor, oradan besleniyor. Her devir bir bileşene yoğunlaşıyor ve eksik bıraktığı taraf

ile bir sonraki devrin ihtiyacını ortaya çıkarıyor. Bir sonraki devirde ise bir önceki devirden kalan eksiğin giderilmesi maksadı ile diğer bileşen önem kazanıyor ve bu defa aynı şekilde o da bir sonraki ihtiyacı yaratıyor.⁵²

Somut örnekler verecek olursak, İlim Erbapları, enstrümana hatta müziğe dahi ihtiyaç duymadan teori anlatmayı başarabilen insanlardı (örneğin Şirvanî). Ancak, İlim Erbaplarının temel motivasyonu olan fikrî akımların etkisinin tarihsel süreçte dönüşmesi ile birlikte iş erbapları dediğimiz sonraki yüzyıllarda gelecek olan teorisyenler ağırlıklı olarak pratiğe yöneldiler.

Teorinin yükselişi ise bilimsel yöntemlerindeki bir tutum değişikliğinden ileri gelir. Yeni edinilen yöntem, teorik ilerlemelere neden olur. Ardından teorik ilerleme bir yerde tıkanır ve pratik çok geride kalır. Bu defa da pratik önem kazanır ve teorideki bazı kısımlar esner. Bu durumun bir diğer sebebi olarak sonraki neslin bir önceki neslin anlayışını aynen taşıymıyor olması ve zamanla bu motivasyonun kaybolmuş olmasından bahsedebiliriz.

Her değişim bir akımdan etkileniyor. Önce Antik Yunan'dan gelen bilginin İslam medeniyetinde bilim sahnesine girişinin ardından hem Yunan sistematigi hem de astronomi ve astrolojisi de pozitif bilimler alanında kendine bir yer buluyor. Sonra müzik bilimi, bu sistematik dahilinde yeniden bir şekle giriyor. Bu bakımdan şunu diyebiliriz, devirleri sentezleyenler teorisyenler değil pratisyenlerdir.

Esasen bu dönüşümlerin salt bilimsel etkinliklerin ürünü olduğunu söylemek zordur. Politika her zaman bir etkiye sahiptir. Kindi-Farabi arası çok verimli geçen üç asırlık dönemin ardından gelen iki asırlık sessizliği sadece Moğol istilasına bağlamak fazla kolaycılık olabilir. Zira Gazali ve ardından gelen akli dışlayan İslam yorumu ile felsefe başta olmak üzere pek çok düşünsel faaliyetin İslam dünyasında giderek zayıfladığı bir dönemden de söz ediyoruz. Safiyüddin ise bu etkinin kısmen azaldığı ve özellikle İslam dünyasında Şii Sünni ayrımının zayıfladığı bir döneme denk gelir. Kaldı ki Safiyüddin Şafî mezhebine mensup (Uygun, 2008) olmasına rağmen hocası Tusî Şîî'dir (Şirinov, 2012).

Gök cisimlerinin teori alanına girmesi ise yine işin çok başka bir boyutunu karşımıza getiriyor. Özellikle 15. Yüzyıl Anadolu ve kısmen de Rumeli coğrafyasına bakacak

⁵² Elbette burada göz önünde bulundurulması gereken bir husus da bütün bahsettiklerimizin, aynı anda aynı yerde olmadığıdır. Günümüzde iletişim araçlarının gelişmişliği trendlerin daha hızlı yayılmasına neden olabilir ancak o zaman için böyle bir durumdan söz edemeyiz.

olursak, birkaç asır önce altın çağını yaşamış olan tarikatların, ezoterik akımların insanlar arasında yayıldığı, kimi kesimler için kemikleşmeye başladığı bir durumun var olduğu bir dönem görüyoruz. Sayısız tarihsel olay ve bunların takip edilme biçimlerine baktığımız vakit bu ezoterizmin ve mistisizmin önemini daha iyi anlayabiliriz. Bu bakımdan, gök cisimleri ile eşleştirme, birtakım anlamlar atfetme gibi ezoterik öğelerin teori alanına dahil edilmesini kendi içerisinde ideolojik bir dönüşüm⁵³ olduğunu söylemek dahi mümkündür. Bu bakımdan şunu söyleyebiliriz, aslında edvar, teorisyenliğin doğasında yoktu. Sadece belirli bir dönem için müziğin teorize edilme ya da ifade edilme aracı olarak kullanıldı. Hatta kendi zamanı için oldukça yenilikçi sayılabilecek bir kavramdı. Geleneği yaşatmak gibi bir ülküsünden de söz edemeyiz, zira o zaman için gelenek olan kurallar silsilesini alt üst ederek işe koyuldular. Bu dönem Safiyüddin ve ardılları tarafından ortaya konulmuş olan sayısız ilkenin değiştirildiğini, en temelde perdelerin adları, isimleri, makamların kuruluşları gibi konuların dahi yeniden ele alındığını söyleyebiliriz. Bütün bunlara bakarak, edvarlar her şeyin özüdür yaklaşımının bir yanılsama olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan, o an elde olanın yeni bir düşünce biçimine göre yeniden teorize edilerek kullanılmasından başka bir şey değildir.

Modern zamanlara yaklaştığımızda ise modernliğin ortaya çıkışından kaynaklanan birtakım değişimler ve dönüşümlerin başladığını görüyoruz. Örneğin makam sayısının artık 12 olarak tespit edilmek yerine daha fazla sayıda makamın varlığından bahsedilmesi, hangi perdenin hangi burca denk geldiği analogileri yerine hangi perdeye hangi sırayla basıldığı gibi daha çok musikin kendisinin ön plana çıktığı bir anlamda ezoterik öğeleri bir ideoloji sayarsak ideolojik kaygıların geri plana itilip yerine pratiğin öne çıktığı bir durumdan söz edebiliyoruz. Modern döneme geldiğimizde ise yine nazariyat yazımın başka bir hal aldığını görüyoruz.

RYB'e geldiğimizde artık modernleşmenin teori alanında kökten bir değişiklik yaptığını ve bu defa yeni değişiklikler için bilimsellik atfedilen kimi teorilerin eskiden yazılanlarla yan yana bir arada var olduğunu görüyoruz. Sonrasında AEU teorisi baskın hale geldiğinde ise musiki ile kurulan ilişkinin bozulduğunu, tümünden bir ideolojik savaş sahasına döndüğünü görüyoruz. Yine KİMAVH'tan başlayıp RYB ile devam eden modern düşüncenin farklı aşamalarında ortaya çıkmış olan farklı pratiklerin tezahürlerini görüyoruz. Bu dönem de yine modernleşme ile gelen

⁵³ Bu benzetme esasen Cenk Güray'a aittir, kendisi ile konuyu tartışırken sarf etmişti.

kavramsal dünyanın yeniden sorgulanmaya başladığı, modern öncesinin yeniden gündeme geldiği, ancak bir yandan da modernitenin bütün değişim ve dönüşümlerini de içinde barındırarak bunu yaptığı modern sonrası zamanların varlığına tanıklık ediyoruz.

Modern sonrası durumun kavram üretme ve bu kavramları tüketme potansiyeli hepimizin malumu. Şu an nazariyat anlamında gündemimizde bulunan kavramların bir kısmının çok yakın bir gelecekte tüketilmiş ve terkedilmiş kavramlar haline geleceğini görmek zor değil. Ancak literatüre giren materyal, her çalışmanın kendisinden sonrakileri bir şekilde etkiliyor olması hasebi ile küçük ama sürekli bir dönüşümün de habercisi niteliğindedir.

Modern sonrasından sonra ne olacağına dair bir projeksiyonda bulunacaksak da modern sonrasının modern öncesinin ve modern imkânların harmanı ile kurgulanacak olan yepyeni bir nazariyat yazımı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak ortada tek bir teori olmayacağı gibi hem modern öncesinden türemiş modern sonrası teoriler hem de modern teoriler bir arada yaşayacaktır.

Belki de asıl döngü işte bu döngü; asıl devir bu devirdir.

7. SONUÇLAR

7.1 Modern Zamanlar ve Musiki Nazariyatı

Türkiye’de modernleşme bağlamında müzik teorisinde yaşanan değişim ve dönüşüm, temelde elit bir zümre tarafından uygulamaya konulmuş bulunan sert bir modernleşmenin ve katı bir sistematik oluşturma çabasının kültür alanındaki her şeyi değiştirme isteğinin bir ürünüydü.

Bu perspektiften bakınca, şüphesiz akılcılık ve onun altkümelerinden biri olarak modernite, insanlığın tarihi boyunca elde ettiği en büyük kazanımlardan biriydi. Ancak, modernitenin henüz olgunlaşmadığı dönemde yapılan yanlışlar, eksik bilgi ile kesin olarak varıldığı sanılan “büyük hakikatler”, temel birtakım hataların yapılmasına yol açtı. Ancak modernite her ne kadar insanın bilgiye erişiminde bilinen en büyük yöntemleri ortaya koymuş olsa da modern insan gerçekte olduğundan çok daha fazlasını bildiğini sanıyordu; bilinmesi gereken ise modern insanın sandığından çok daha fazlasıydı. Modern insanın en büyük sorunu buydu.

Modernin genelinden modernleşme sürecine indirgeyerek bakacak olursak, bu topraklarda modernleşme dönemin genel mantığı içerisinde bilimsel yöntemin sindirilmesinden çok görsel bir dönüşümle modernleşmenin tamamlanabileceğine dair bir inanış, bir üslup hakimdi ve modernleşme ile ilgili her alanda bunu görmek mümkündü. Kavramların, görüngülere indirgenerek edilerek aracın amaçsallaştırılması, varılmak istenenin bir simülasyonu ile o noktaya ulaşmış olabileceğimiz biçiminde söze dökeceğimiz bu süreç, modernleşme tarihimizin en belirgin paradigmasıdır. Türkiye’nin batı müziğini içine sindirerek batılılara dönüşebileceğine, abartarak söylersek “üretimde Almanya’yı yakalayacağına” olan inanç bu paradigmanın sayısız sahadaki tezahürlerinden yalnızca birisidir.

Modernlik Türkiye için yeni bir kavram ve modernleşmek yenileşmekle eş anlamlı sözcükler olsa da esasen ortaya çıktığı coğrafyada modern artık daha geride olan, eskimekte olan bir kavramdır. Kaldı ki ortaya çıkmasının ve yerleşmesinin birkaç yüzyıl sürdüğü gerçeğini de dikkate alacak olursak, kendi içinde bir gelenek de teşkil etmişti. Ancak ikinci dünya savaşından sonraki süreçte modernlik, giderek daha fazla

sorgulanmaya ve eleştiriye maruz kaldı. Bunun pek çok sebebinden bahsedebiliriz. Modernliğin eskimesinden tutun insanlığa verdiği sözleri tutamamasına; bir mit olarak sürekli insanlığa aşıladığı “ilerleme daha güzel bir dünya yaratacak” söyleminin her zaman her yerde geçerli olmayacağı görülecekti.

Modernliğin Türkiye’de elit zümreler arasında ilk olarak kendini göstermesini 18. yüzyılın sonlarına kadar götürmek mümkündür. Ancak bu dönem modernleşmenin nazariyata tam olarak sirayet ettiği fakat henüz ele geçiremediği bir dönem olarak karşımızdadır. Belki KİMAVH’ın yazıldığı dönemden başlayarak nazariyat ile ilgili pek çok çalışmada modernliğin; hatta modernliğin getirdiği aslında eski olan ancak o dönemler için yeni olan birtakım yöntemlerin keşfi ile ortaya çıkan yeni düşünsel trendlerin izlerini görmek mümkündür. Somut örnekler verecek olursak, gelenekte yer alan 12 makamın gerek içeriği gerek sayısı değişmeye başlar. Somut örnekler verecek olursak Abdülbaki Nasır Dede ya da Haşim Bey’in çalışmaları buna örnek gösterilebilir. Hatta, KİMAVH’ta makam sınıflandırmaları baştan aşağı yeniden kurgulanır. Ancak bunlar halen eldeki materyalin modern bir perspektifle ele alındığı, gelenek ile bir süreklilik arz eden çalışmalardır. Örneğin, KİMAVH için nota yazım ihtiyacı hasıl olmuştur, kuşkusuz tekil eserlerin notaya çekilmesi modern bir anlayışın ürünüdür. Ancak bu ihtiyacın karşılanması için kullanılan yöntemle bakacak Arap yazısından türetilen bir müzik yazısı sistemi kullanılır. Aynı şekilde Hamparsum notalarının kullanılması da yine Osmanlı için yerel bir dil olan Ermenicenin alfabesinden türetilmiş olan bir müzik yazısıdır; özetle aynı ihtiyaca yönelik çözümler halen mevcut sistemin, mevcut düşünsel paradigma içerisinden çıkar. Ancak RYB’e geldiğimizde artık modernliğin bir ideoloji olarak merkeze oturarak gelenekle arasında bir süreklilik gözetmeksizin bütün sistemin alaşağı edilerek batılı bir gözle yeniden kurulduğunu görüyoruz. Bu bakımdan RYB, geleneğin son halkası iken modernin de ilk halkasıdır ve ondan sonra, ondan etkilenecek olan bütün diğer teorisyenler de artık yeni bir anlayış ile devam edecektir. RYB’in batı ile irtibat kurma biçimlerinden bir diğeri de kayda değerdir, zira birkaç yüzyıldır unutulmuş bulunan tel oranları üzerinden perdelerin yerlerinin tespitine dayalı matematiksel hesapları tekrar gündeme getirmiştir. İş erbapları olarak sınıflandırdığımız teorisyenlerden beri perdelerin yeri üzerinde ittifak edildiğinden olacak ki, bu hesaplar yapılmamaya başlanmıştı, onun yerine nazariyat hem ideolojik olarak kozmoloji ve onu çevreleyen kavramlarla çok daha iç içe geçmişti hem de çalışmalarda seyir gibi daha pratik konular ağırlık

kazanmaya başlamıştı. Ancak RYB bunu modern zamanlarda bir anlamda reenkarne etti. Bunu geleneğin yeniden gündeme getirilmesi olarak görmek mümkündür ancak asıl amacı bu hesapların da geçmişinde yatan Antik Yunan irtibatına referans vererek hem batı müziği ile musiki arasındaki sürekliliğe vurgu yapmak, hem de “garp musikisi” karşısında kurgulamaya çalıştığı “şark musikisini” yine batı müziğinin yöntemleri ve pozitif bilimlerle ispatlamaya çalışmaktadır.

RYB’in kurduğu bir oktavın 24 eşit olmayan parçadan oluştuğunu varsayan teoriyi esas alarak kendi ekolünü kuran AEU teorisine bakacak olursak, RYB’in gelenekten kopardığı sistemi alıp kendi kendini var ve ispat eden bir yapı olarak bir kara kutu yaratırlar. Ortaya koydukları bu kara kutu, kendi problemlerini daha en baştan üretmiştir ve sadece onlara çözüm arar. Bu problemlerin tamamına yakını da “batı müziği ile nasıl entegre olunur” ana probleminin alt kırılımlarıdır. Örneğin, ana dizi bir problemdir çünkü bütün bir teori bir ana dizi etrafında şekillendirilmeye gayret edilir. Teori makamlara, makamlar dizilere indirgenir; bir başka ifadeyle, makam avaze şube ve terkip şeklindeki dörtlü yapı ilga edilip şube ve avazeler salt birer dizi parçası olarak yeni sistemde kendine fazlalık olarak görülürken, makam ve terkip arasındaki sınırlar belirsizleştirilerek makamların sayısı beş yüze kadar ulaştırılır. Modern dönem paradigmalarında aynı şekilde mümkün olan en küçük parçayı hesaplayıp onunla bütün aralıkları teker teker ölçme çabasını da ekleyebiliriz. Bütün bunlar, nazariyatın bir asır önce var olmayan problemleri iken artık asli problemleri olarak kendini var etti.

Bu durum sadece AEU teorisinin uzantıları için değil, ona muhalefet eden teorisyenler için de geçerlidir. Örneğin, Karadeniz, İlerici, Ayomak, Yavuzoğlu gibi teorisyenler de aynı kara kutuyu bozup yeniden inşa ederler çünkü temel problemleri aynıdır.

7.2 Modernden Sonrasına Musiki Nazariyatı

Modernlik dediğimiz kavramın ortaya çıkışı ve bize gelişi birbirinden çok farklı gerekçelere dayanır bu bakımdan bir süreliğine benzer sonuçlar üretmiş olsalar da doğaları çok farklıdır. Yüzyıllar alan bu süreçte iktidar ilişkileri ise yeniden örgütlenmiş, sınıf yapısı değişmiştir. Bizde ise bunun tam tersine, modernliğin gelişi “modernleşme” dediğimiz bir biçimde, modernitenin kısmen olgunlaşmış bir aşaması esas alınarak iktidar tarafından yukarıdan aşağı doğru toplumsal hayatın, üretim biçimlerinin ve kültür alanının dönüştürülmesi biçiminde olmuştur. Hatta, mevzubahis

bizim toplumumuz olduğu için modernleşmenin daha keskin, daha köktenci bir altkütmesi olarak batılılaşmayı da buraya ekleyebiliriz.

Ancak modernliğe karşı hem kavramsal hem de muhteviyat olarak batıda yükselen eleştiriler, bizim için salt bir zaruret olarak benimsenmiş bulunan modernlik olgusunun, modernleşmenin dinamosu olan devlet erkanı ve ora ile iltisaklı çevreler tarafından eskisi gibi büyük bir şevkle yürütölmemeye başlanmıştır. Bu bakımdan modernliğin eleştirilmesi ve etkisinin azalması ile ortaya çıkan yeni paradigma da aynı şekilde batıdan farklı ve bu topluma has olmak zorundadır. Bu süreçte musiki nazariyatı modern biçimler ve batıdaki örnekler dikkate alınarak yeniden kurgulanmış ve yeni bir tasavvur ortaya konuşmaya çalışılmıştır. Aslında yaklaşık olarak yüz yıldır küçük küçük nazariyat alanına sirayet eden modernlik artık resmî ideoloji sıfatı ile bir gereklilik biçiminde sürece ana aktör olarak dahil olur. Özetle, musikideki, spesifik olarak teorideki modern sonrası dönüşümünü Marcel Duchamp'ın pisuarında aramaya koyulsaydık, iki yüz yıllık bir filmi başa sarmaktan başka bir şey yapmış olmayacaktık. Biz bu çalışmada modern sonrasının bize özgü durumunu tespit etmeye çalıştık.

Bahsi geçen dönüşümler belirli bir merkezden idare edilen ya da belirli bir ideolojik çerçeve ekseninde ortaya çıkan bir cereyan değil, tamamen farklı ideolojik çerçevelerde, farklı platformlarda ve tamamen farklı motivasyonlarla ortaya çıkmıştır. Ancak bütün bu düşünsel çeşitliliğe rağmen pek çok ortak temayı barındırır.

Modernden modern sonrasına giden yolda en önemli hatlardan biri sanattır. Bu yol önce öncü tarz ya da avangart ile başlamış, akabinde geçmişe yönelinen daha doğrusu modernitenin içine sızıp bozmadığı halini aramaya koyulan bir neo-muhafazakarlık biçiminde bir hal almış ve sonunda da modernitenin çizdiği sınırları, koyduğu kuralları alaşağı etmekten gayri bir derdi olmayan bir postyapısalcılık karşımıza çıkmıştır.

Süreç, modern dönemde ortaya konulan teorik çerçeveye yine modern teoriler çerçevesi içerisinde aynı akustik ve matematik alana hapsolmuş olarak ancak modern teorik perspektife açık bir karşı duruş olarak var olan yeni teorik arayışlar biçiminde ortaya çıktı. Örneğin Töre-Karadeniz teorisini bu bağlamda “yapıbozumcu” bir çerçevede görmek mümkündür. Hatta burada parçalanma metaforunun, metafor olmanın da ötesine geçtiği durumlara da şahitlik ediyoruz. Zira RYB ve AEU teorisinin ortaya koyduğu bir oktavı 24 eşit olmayan aralığa ayıran teorisine alternatif

olarak Karadeniz 41 aralıklı bir alternatif ile gelir. Her ne kadar bu teori, baskın modern söyleme karşı olsa da en az eleştirdiği teori kadar moderndir.

Modern sonrasında nazariyat alanında yapılmış çalışmalar içinde bir dağınıklık göze çarpar, pek çok çalışmanın pek çok farklı yerde ve birbirinden farklı motivasyonlarla ve yöntemlerle yapıldığına şahit oluruz. Hatta modern dönem paradigmalarının bazı aşırı örneklerini de yine modern sonrası nazariyatında görmek mümkündür ve Yavuzoğlu teorisi buna güzel bir örnektir. Bütün bu dağınıklık haline baktığımız vakit, aslında birtakım kalıpların tekrar ettiğini görüyoruz. Çalışmanın başlarında 15 olarak tespit ettiğimiz bu göstergelerin arasına net sınırlar çizmenin imkânsızlığı nedeniyle daha büyük üst başlıklar olarak birkaç eğilim olarak incelemeyi uygun bulduk.

İlk olarak kendine dönüş ve otantisite arayışının yükselişe geçtiğini görüyoruz. Modernin ortaya koyduğu ve çözüm arattığı problemler ana problemler olmaktan çıkar ve hem problemler hem de problemlere potansiyel çözümler modern öncesinde aranmaya başlar; bir başka deyişle modern sonrasında en belirgin göstergesi modern öncesine dair giderek artan bir ilgidir. Modern öncesinde bir sahililik arayışı biçiminde tezahür eden bu üslup, özellikle akademide 1980’lerden sonra giderek artan baskın bir üslup haline gelir. Bu çalışmalardan bazıları modern tünden yok sayarak doğrudan modern öncesine giderken, bir kısmı modern parçalayıp, onu itibarsız ve değersiz hale getirerek modern öncesinde var olan bir gerçeği ortaya çıkarmayı hedefler.

Modernliğin ortaya koyduğu sürekli ilerleme, ileride hep iyi şeyler var, gerideki her şey ise kötü gibi bir anlayışın kırıldığı bu dönemde, özellikle akademik çalışmalarda ağırlığın çok ciddi biçimde modern öncesindeki çalışmaların incelenmesine kaydığını görüyoruz. Bu çalışmalar içerisinde spesifik bir kategori olarak eski bir eserin aynen günümüz literatürüne kazandırılmasını hedefleye çalışmalardan bahsedebiliriz. İşbu çalışmada incelediğimiz on çalışma ve otuz tezin muhteviyatı bu yöndedir ve bu eserlerin varmak istediği nokta bir asır önceki literatürü günümüz okurunun anlayacağı hale getirmektir. Bu çalışmaların önemi şudur, modern öncesinde var olan ve yavaş yavaş gündemden düşen birtakım eserleri modern sonrasında kurulacak olan yeni literatürün köşe taşları yapmak üzere günümüz literatürüne kazandırılması çabası baskındır. Ancak bir asır önce böylesi bir çalışmaya ihtiyaç yoktur zira o günün ortalama bir entelektüeli için o eserler zaten çok daha az bir eforla anlaşılabilir bir durumdadır. Bu bakımdan modern tarafından “bozulmuş”, “zehirlenmiş” bir bilginin

daha saf haline yönelik bir arayış vardır. Bu bakımdan bu salt modern sonrasına ait bir tutum ve durumdur.

İkinci olarak söylemlerdeki dönüşümden söz edebiliriz. Söylemlerdeki genel bir dönüşümden söz edebiliriz. Burada birbirinin muadili olmayan birkaç dönüşümden söz etmek mümkün. Modern sonrasında söylemlerin mütevazileştiğini söylemek mümkündür. Şöyle ki, RYB, AEU ya da diğer modern dönem teorisyenleri sistemi alaşağı edip yeniden kurabilecek “haddi” kendilerinde görebiliyorlardı ancak modern sonrası teorisyenler bu konuda çok daha temkinli bir görüntü çiziyor. Bunun sebebi olarak da şunu gösterebiliriz, modern sonrasında genel karakteristiği olarak, toplumlar ne uzun vadeli planlara ne de uzun vadeli söylemlere karşı eskisi kadar ilgi göstermiyor. Modernliği belirli bir dönem yaşayan insan, modernliğin aslında geçmişe kıyasla bilgi üretiminde çok büyük bir kırılma getirdiğini gördü. Bu durum aynı zamanda bilinmesi gerekenlerin miktarına dair de geçmişe kıyasla çok daha fazla bilgi edinmemizi saptadı ve sonuç olarak modern sonrası insan bildiklerinin ve hatta elindeki yöntemlerle bilebileceklerinin, bilinmesi gerekenlere kıyasla ne kadar az olduğunu anladı. Bunun sonucu olarak da tarihi yeniden yazmak ya da “evrensel” olmak gibi iddialar yerine daha “alttan alan” bir üslup edinmek durumunda kaldı. Bu mütevazılaşma hali, herhangi bir alanda ortaya konulan bilginin niteliğinde de kendini gösterdi. Ayrıca, modern sonrası insan, sosyal bilimler alanında bir gerçeği zor yoldan öğrendi. O da sosyal bilimlerin doğa bilimleri kadar kesin yöntemlerinin olamayacağı, tamamen toplum, coğrafya zaman içerisinde bağlamsal olduğu idi. Hatta doğa bilimlerinin dahi sanıldığı kadar kesin doğrularla dolu olmadığını, yüzyılın başında doğru ilan edilen pek çok bilginin defalarca değiştirildiğine ya da yanlışlandığına şahit oldu. Bu da modern sonrası insanını epistemolojik alanda olgunlaştırdı. Bu epistemolojik dönüşüm, aynı zamanda pozitivizm gibi keskin ve dışlayıcı modern fikirlerin, hele de sosyal alandaki bu tarz keskinliklerin eskisi kadar itibar görmemesi ile sonuçlandı. Bunun doğal bir sonucu olarak, müzik alanında spesifik olarak da nazariyat alanında doğa bilimleri ile kanıtlanabilir kara kutu teoriler aramak yerine daha bağlamsal, tarihsel ve yanlışlanmaya açık bir yazım üslubu ortaya çıktı. Bu da çalışmaların niteliğinin matematik ve fen bilimleri ekseninden daha çok tarih ve sosyal bilimler eksenine doğru bir kaymasına neden oldu.

Söylemde dönüşümün bir diğer boyutu olarak da modern öncesinde olanı hiç bozmadan koruyarak bugüne getirme anlayışının yükselmesinden söz edebiliriz. Bu

da modern sonrası teorisyenlerin bir kısmını “istinsah edici” den “nakledici” konumuna getirdi. Ancak gelenekte bugünün insanının yüklediği anlam ile bir otantiklik göremediğimiz gibi, otantik kavramının kendisi de modernin sonrasında sorgulanması gereken bir diğer modern kavram olarak karşımızda durur.

Modern sonrası nazariyat alanındaki dönüşümlerin bir diğer ve belirgin tezahürlerinden bir diğer olarak modern dönemde pek çoğu bilimsel gerekçelere dayandırılrsa da aslında nesnel bir sebebi olmayan sınırların esnemeye başlamasıdır. Bu da en belirgin olarak modernleşme döneminde ortaya atılmış bulunan halk müziği ve sanat müziği biçimindeki ayrımın teori alanında giderek aşınması durumundan söz edebiliriz. İlk olarak, modern dönemde bir kısmı modernleşme ideologlarının çabalarının ürünü, bir kısmı da ona karşı gelişen reaksiyonların yan etkisi olarak geleneksel teori ile ilgilenme işi “sanat müziği” ya da “klasik üslup” cenahının tekelinde iken “halk müziği” ile meşgul çevreler ise bu anlamda icra ettikleri şeyin geleneksel teori ile ilişkisi konusuna pek değinmiyorlardı. Ancak modern sonrasında bütün bu sınırlar ortadan kalkmaya başladı. Modern sonrası ilk yazımlarında teori alanına halk müziğinin de ufak ufak dahil edilmeye başlanması, ardından da teori alanında halk müziği disiplininin pek çok teorisyenin etkin bir rol oynamaya başladığını görüyoruz. Önceden birer tür olarak kabul edilen halk ve sanat müzikleri ise artık sadece birer üslup niteliği kazanmaya başlamıştır.

Özetle modernite insanlığı pek çok alanda olgunlaştırdı ki biz buna modern sonrası insan diyoruz. Modernitenin topluma yayıldığı ilk döneme kıyasla heyecanı daha az olsa da modern sonrası modernitenin imkân ve yöntemlerini kullanma konusunda maharetlidir. Nazariyat tarihinde, farklı zamanlarda teori ve pratiğin önem kazandığı bir döngü var olmuştur ve yine o döngü bir şekilde işlemektedir. Modern öncesi yazılı nazariyat geleneği ise kendi içerisinde tarihsel anlamda bir süreklilik arz eden uzun bir sürecin sonucu, uzun bir tecrübenin ürünüdür.

7.3 Bir İmkân Olarak Modernite

Türkiye’nin müzik geleneği, köklerinin İslam, İran, Bizans, Antik Yunan ve onun atası olan Antik Anadolu, Antik Mezopotamya ve Antik Ön Asya coğrafyasının bilinen en eski zamanlarına kadar giden bir geleneğin mirası olarak karşımızda durmaktadır. Bütün bu saydığımız binyıllar boyunca sayısız insanın katkısı ile büyüyen, algısı ve beğenisi ile olgunlaşan bu kültürel mirasın, salt meta üretimi ve ekonomik kalkınmayı

esas alan acımasız bir dönüşüm çabası olarak, kendini her şeyin ve herkesin üzerinde gören modernleşme olgusu karşısındaki durumu, bu geleneğe saygı duyan bütün duyarlı müzik insanları için sanatsal ya da bilimsel bir aktiviteden çok vicdani bir meseledir.

Öte yandan modernitenin getirdiği, özgür ve dogmalardan arınmış düşüncenin, bilimi esas alan yaklaşımının ve yeni üretim biçimlerinin insanlık için önemini ve değerini de terazinin diğer kefesine koyunca içinde bulunduğumuz kaotik pozisyona biraz daha yaklaşmış oluyoruz. Ancak, esas kaos elbette modernin kendi kendini sorgulamaya ve tartışmaya açıp bir dönüşüm sürecine girdiği dönemde, müziğin spesifik olarak müziğimizizin, modernle ve sonrası durum ile olan ilişkisini incelemeye, anlamaya çalışmak verilmesi gereken bir efor olarak karşımızda durmaktadır. Modern sonrasına dair kaotik anlatılar, tanımlanamazlık miti, faal olarak içinde olmanın verdiği tahlil ve analiz engeli gibi zorluklara rağmen, halen belli esaslar üzerinden müziğin ve daha önemlisi de bu müziğin bilinen sistemli systemsiz kurallarının durumuna dair bir tespit yapabilecek durumdayız.

Harrari'nin ifadesiyle, bilim devrimi aslında bilgi devrimi değil bir cehalet devrimidir; yani, insanlar ne kadar cahil olduklarını keşfetmesinin sonucu olarak bilim devrimi ortaya çıktı. (Harrari, 2011, s. 279) Benzeri bir şekilde, modern sonrası da modernlerin çok şey bilmesine rağmen, halen cahil olduklarının anlaşılmasıyla başladı diyebiliriz. Çünkü kısıtlı bir bilgiye dayanarak çok büyük kurgularda bulunup uygulamaya geçmek, ancak neyi bilip neyi bildiğini tam olarak bilmemekle mümkündür. Ancak modern sonrasının da cahil olduğunu tespit edebilirsek ya da kendi adımıza itiraf edebilirsek, o zaman bir sonraki adıma doğru daha sağlıklı biçimde ilerleyebiliriz.

Modern sonrası durum, modern zamanlara ve modernleşme olgusuna yönelik çok sayıda eleştiri yaptı. Ancak modern sorgulama durumu, modernite ve modernleşme ile sıkıntıları olan çok farklı kesimleri bir araya getirme gücüne erişti. Bir yandan modern dediğimiz şeyi çığırından çıkmadan durdurabilecek tek imkân iken, diğer taraftan modernite ile elde ettiğimiz bütün kazanımlara savaş açmayı hedefleyen bir popüler politikadaki adı ile “gerici” bir damarı da içinde barındırıyordu. Bu bakımdan birkaç ortak nokta etrafında şekillenen yapısı ise tek ortaklığı idi. Spesifik olarak olursak, modern öncesinde her şeyin muazzam olup modern sonrasında her şeyin mahvolduğu şeklindeki yaklaşıma katılmanın imkânı yoktur; kaldı ki bu modern için değil her büyük dönüşüm için geçerlidir. Bu anlayışın en belirgin sebebi de

postmodernin eleştirilerindeki en büyük paradigma olarak kendisinin modernitenin içselleştirilmiş bir hali olmasından ileri gelir. Modernite bir çabanın ürünü olarak değil, kendiliğinden orada olan bir şey gibi görüldü. Onun getirdiği bütün kazanımların aslında standart olarak hep var olduğu varsayılarak salt negatif taraflarına odaklanıldı. Kaldı ki, modern öncesine atfedilen kutsiyet de doğru değildir. Otantiklik dediğimiz kavramın sadece bir algı, bir isimlendirme, bir kabullenim olduğunu etraflıca ele aldık. Arkeolojik buluntularda ortaya çıkan bir küp düşünelim. Bizim için ağırlığınca altından değerli olan bu nesne o devrin insanları için sadece içine içecek konulan sıradan bir ev eşyasından ibaretti. Ona atfedilen kutsallık ise fonksiyonel olduğu dönemin tanığı olmasından ibarettir. Ancak bütün bunlar, modern sonrasında ortaya çıkan eleştiri ve yaklaşımları değersiz yapmaz.

Bugünden baktığımızda, modernleşme süreçlerinde belki de eksik kalan nokta, insanlığın binlerce yıllık birikimini görmez gelip her şeyin sıfırdan kurulacağına olan inancıydı. Esasen bu durumu modernitenin geneline ya da doğrudan rasyonaliteye mal edemeyiz. Bu genellikle Türkiye gibi modernleşme sürecinden geçmiş olan toplumlar için geçerli bir durumdur. Çünkü yeninin inşası için eski ile araya mesafe konulması bir zorunluluk olarak görülüyordu. Ancak, her ne kadar modernlik, rasyonalite ile kurgulanmamış olsa da sahip olunan bütün kültürel birikim, biliminden safsatısına bir bütün olarak bir şekilde akılların ürünüdür. Hatta, zamana süzgecinden geçmiş bir birikimden söz edebiliriz. Ancak modern aklın ve sistematığın de bir yandan insanlığın iki yüz yıl öncesine kadar elde ettiği neredeyse bütün düşünsel birikimden kat kat daha fazlasını üretebilmesi de modern aklın hafife alınamayacak bir olgu, insanlık için bir kazanç, dünyanı ve evreni anlama noktasında sahip olduklarımız içinde en doğru perspektif olduğunu ortaya koymuştur. Bu noktada, iki yolun her ikisini birden kapsayacak şekilde şu yargıda bulunabiliriz, rasyonel akıl bir yandan da insanlığın geçmişten gelen birikimini içine alarak geleceği yeniden inşa edebilir. Zira modern sonrasında savrulmuşluğunun gideceği başka bir yer de yoktur. Nazariyat alanına indirgeyecek olursak, süreç önce modernitenin eleştirisi, ardından modern öncesinin kutsanması ile başladı. Mevcut duruma kadar henüz bir projeksiyon içermiyorken artık yavaş yavaş modern düşünsel aygıtların kullanılarak modern öncesinin anlaşılabilmesi sürecine girildiğini görüyoruz.

Bir klişe ile ifade edecek olursak, “her şey zıddı ile kaimdir” ya da “her şey aksini içinde barındırır”. Modern sürecin modern sonrasına geçiş çizgisine baktığımız zaman

olaylar modernleşme biçimleri arasındaki çelişkilerle başlar önce. Devlet erkini elinde bulunduran elit ve bu zümrelerin çevresinde olanlar; sonrasında ise beklenenin aksine liberal olarak kendini var etmeyi başaran AEU ekolünün standart haline gelmesi ile yine ona bir başka aşamada muhalefet eden Karadeniz’in muhalefeti ile yaygın teorilerin ciddi meydan okumalara maruz kalarak sorgulanmaya başlandığından söz etmek mümkündür. Sonrasında ise yavaş yavaş işin aslının eskilerde arandığı bir dönemden söz edebiliriz. Ancak bu defa, AEU ya da Karadeniz ve bütün diğer modern teorilere dair herkesin bilip de kimsenin henüz yüksek sesle telaffuz etmediği konulara dair ufak tefek eleştirilerin literatürde birikmeye başladığı bir süreçten söz ediyoruz. Tabi ki bu esnada yeni ekoller patlamamış, modernleşme sürecinde ortaya çıkan örneklerle bir anda sırt dönülmemiş (Kutluğ örneği) ancak bir yandan da modern öncesine dair farkındalık artmıştır. Paralelde, toplum ve hatta tarih mühendisliği diyebileceğimiz biçimde tasarlanmış olan bariyerler küçük küçük aşındırılmaya başlanmış, halk müziği ve sanat müziği biçiminde kamplaştırılmaya çalışılan geleneksel müzik ekolleri arasında geçirgenlik teori alanında artmıştır. Halk müziği ile iştiğal pek çok teorisyenin aradıklarını bulduğu “dağ gibi” bir literatürün varlığı, bir yandan da sanat müziği ile meşgul olup bir şekilde haberdar oldukları “dağ gibi” literatürdeki denklemin bazı eksik noktalarının geldiği “dağ gibi” bir halk müziği birikimi ikisi arasındaki farkları epeyce aşındırmıştır. Bu durum halihazırda teorisinin belirli bir branşın tekelinde olma durumunu sonlandırmıştır ancak modern sonrasının doğası gereği bu iş dağınık bir biçimde, dağınık, merkezsiz ve asenkron olarak vuku bulmaktadır.

Modern sonrasından sonrasına dair ise modernitenin imkânlarından yararlanılarak modern öncesinin verisinin işleneceğini ve teoride, akabinde ise pratikte çok daha büyük yer edineceğini söylemek mümkündür. Ancak, modern sonrasının sürekli yeniden kavramlar üretip onları tüketen ve kısa sürelerde değişen trendler bağlamında son zamanlarda gündemimizi işgal eden konulardan pek çoğunu gündemden düşeceğini kestirmek zor değil. Ancak, yöntemsel ve üsluba dair değişikliklerin sonraki literatürü etkileyeceği de bir gerçek olarak karşımızda duruyor.

Son söz olarak da şunu söyleyebiliriz: yeni imkân ve yöntemlerle yeni kapılar aralamaya kadirdir; ancak yeni yöntemler yeni imkânlar sağlasa da sanatta ve onun yazılı birikiminde binlerce yılın tecrübesini hafife almamak gerekir.

KAYNAKLAR

- Abaylı, O.** (2004). *Tarihçe-i Fenn-i Musiki*. (Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir).
- Akdoğan, B.** (1991). *İsmail-i Ankaravi'nin Hüccetü's Sema adlı eserine göre musiki anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Akdoğu, O.** (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akdoğan, B.** (1996). Fethullah Şirvânî ve Mecelletun fi'l-Mûsîka Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri. Ankara: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akit.** (1996). *Bilime Yön Veren İslam Alimleri - Cilt 1*. İstanbul: Dergah Ofset.
- Aksoy, B.** (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Aksoy, B.** (2014). Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Mûsikîsi Üzerindeki Etkileri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 690-703.
- Aksoy, B.** (2014a). Hangi İtrî. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 429-432.
- Aksoy, B.** (2014b). Osmanlı Musikî Geleneğinde Kadın. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 530-543.
- Aksu, F. A.** (1988). *Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik u Tahkik*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Aktar, C.** (1993). *Türkiye'nin Batılılaştırılması*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Alaner, A. B.** (2014). Cumhuriyet Döneminde Çok Sesli Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 719-725.
- Alaner, A. B.** (2014b). Osmanlı İmparatorluğu'nda Çok Sesli Müziğin Gelişimi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 566-574.
- Almasulu, D.** (2008). *Postmodernizm Sanatın Sonu Mu?* İstanbul: Sone Yayınları.
- Altınölçek, S.** (2014). Anadolu Selçukluları'nda Tasavvuf Müziği ve Semâ. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 853-860.
- Altınölçek, S.** (2014). Osmanlı Minyatürlerinde Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 544-554.
- Altınay, A. R.** (1973). *Lale Devri*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Amin, S.** (1993). *Avrupamerkezcilik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Anderson, S. R.** (2010). *How many languages are there in the world?* Linguistics Society of America:
<http://www.linguisticsociety.org/sites/default/files/how-many-languages.pdf> adresinden alındı

- Ando, T.** (2013). Modern Akımdan Bir şeyler Öğrenmek. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 411-416). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Anıtoy, B.** (1993). *Mevlevi Ayinlerindeki İlk Peşrevlerin Melodik Olarak İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Apel, W.** (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Boston: Harvard University Press.
- Arısoy, M.** (1988). *Seydî'nin El-Matla Üzerine Bir Çalışma*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arel, H. S.** (1948). Türk Musikisi Nasıl İlerler. *Musiki Mecmuası*, 1(1), 3-7.
- Arel, H. S.** (1948a). Türk Musikisinin Tarihine Dair. *Musiki Mecmuası*, 1(3), 3-4.
- Arel, H. S.** (1948b). Türk Musikisinde Makamlar. *Musiki Mecmuası*, 1(7), 3-5.
- Arel, H. S.** (1949). Niçin Türk Musikisine Taraftarım. *Musiki Mecmuası*(11), 3-5.
- Arel, H. S.** (1990). *Türk Musikisi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Arslan, A.** (2019). *YouTube*. 05 2020, 25 tarihinde Ahmet Arslan - Gelenek ve Modernlik: <https://www.youtube.com/watch?v=LLUiCDgOOSc> adresinden alındı
- Arslan, F.** (2004). *Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ve er-Risaletü's-Şerefiyye*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, Ankara.
- Arslan, F.** (2007). *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Arslan, F.** (2007). Türk Musikisi Edvarlarında Akustik Konusu. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XI(1), 263-278.
- Arslan, F.** (2009). Müzik Kuramcısı ve Efsanevi Kişilik Olarak Safiyüddin Urmevî. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26(1), 165-179.
- Arslan, F.** (2015). *İslam Medeniyetinde Musikî*. İstanbul: Beyan.
- Arslan, S.** (2013). Şakir Gözütok, İslam'ın Altın Çağında İlim. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 0(2), 389-392.
- Aslan, F.** (2015). *İslam Medeniyetinde Musikî*. İstanbul: Beyan.
- Atasoy, M. C.** (2012). Kültür ve Medeniyet Açısından Osmanlılar Dönemindeki Türk Musikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 462-467.
- Atasoy, M. C.** (2014). Cumhûriyet Döneminde Türk Mûsikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 649-653.
- Attali, J.** (2014). *Gürültüden Müziğe*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayan, Ö.** (2001). *Gülzar-i Musikî Adlı Eserin Transkripsiyonu ve Bilimsel Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ayangil, R.** (2014a). Türk Dünyasının Müziği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 137-146.
- Ayangil, R.** (2014b). XVII. Yüzyılda Türk Musikisi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 468-480.

- Ayangil, R.** (2014c). Devrimi, Cumhuriyetin Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 637-648.
- Ayangil, R.** (2018). Cumhuriyetin Müzik Devrimi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), 57, 637-648.
- Ayas, G.** (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, İ. H.** (2014). Büyük Türk Düşünür Fârâbî (870-950). *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 359-369.
- Aydar, D.** (2012). Müzikte Batılılaşma Kapsamında 3. Selim ve 2. Mahmud. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 38-45.
- Aydemir, M.** (2010). *Turkish Music Makam Guide*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Aydınör, F.** (2006). *Tanzimat döneminde (1839-1876) kadın yaşamındaki modernleşme*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Balkılıç, O.** (2005). *Kemalist Views and Works on Turkish Folk Music During The Early Republican Period*. (Yüksek Lisans Tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Bardakçı, M.** (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Bardakçı, M.** (2004). *Ekrem Karadeniz'in Kitabı Olayı*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Bardakçı, M.** (2011). *Ahmed Oğlu Şükrullah*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Başar, D.** (1999). *XIX. Yüzyıla Kadar Bestelenmiş Mevlevi Ayinlerinin Müzikal Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Başkaya, F.** (2004). *Yediyüz, Osmanlı Beyliğinden 28 Şubat'a*. İstanbul: Özgür Üniversite.
- Baudelarie, C.** (2013). Modernlik. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 22-25). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Baudrillard, J.** (2006). *Sessiz Yığınların Gölgesinde* (Ekitap b.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z.** (1999). *Sosyolojik Düşünmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.** (2001). *Parçalanmış Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.** (2014). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayly, C. A.** (2014). *Modern Dünyanın Doğuşu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktarkatal, E.** (1997). *Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı*. (orj. *Der Tonartbegriff in der traditionellen türkischen Musik*) International Musicological Society Congress Konferansında sunulan bildiri. <https://www.ertugrulbayraktar.com/makam> adresinden alındı.
- Bayraktarkatal, E. & Öztürk, O. M.** (2012). "Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam: Hüseyini Makamının İncelenmesi", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4.
- Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2014). Osmanlı Mûsikîsi ve Kadın. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 521-529.

- Beard, D., & Gloag, K.** (2005). *Musicology Key Concepts*. Oxford: Routledge.
- Becker, H.** (2013). *Sanat Dünyaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C.** (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: YKY.
- Behar, C.** (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2008a). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: YKY.
- Behar, C.** (2008b). *Saklı Mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benson, D.** (2008). *Music: a Mathematical Offering*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berberoğlu, E.** (2003). *Globalization of Capital and the Nation-State*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Berker, E.** (2017, 06 13). 1985 Hüseyin Sadeddin Arel Sanat Gecesi. 05 24, 2020 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=t7FeyT0xM5A> adresinden alındı
- Berkes, N., & Kuyaş, A.** (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkman, E., & Ayangil, R.** (2010). Salt Devletçilik Döneminde Radyonun Türk Makam Müziği Yayınları (1936-1964). *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 46(1), 209-221.
- Best, S., & Kelner, D.** (2011). *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Biçer, F.** (2007). *Kurdilihicazkar Makam İncelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Bozkurt, N.** (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: ASA.
- Burke, P.** (2004). *Bilginin Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Caferoğlu, A.** (2014). Cihan Edebiyatında Türk Kobuz'u. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 123-131.
- Çakır, M.** (1998). *Nayi Osman Dede Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Ravzatu'l-i'caz fi'l-mu'cizati'l-mumtaz*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Can, M. C.** (2001). *XV. Türk Musikisi Nazariyatı ve Ses Sistemi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Can, M. N., & Levendoğlu, N. O.** (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 239-245.
- Can, N.** (2004). Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbî. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 203-215.
- Canetti, E.** (2014). *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Celasin, C.** (2007). *Orta Tunç Çağı'ndan Roma dönemine Anadolu müzik kültürünün analizi*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Cergel, M. A.** (2007). *Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Cevher, H.** (1992). *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Musiki*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Cevher, H.** (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Söz*. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Cevizci, A.** (2005). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say.
- Chambers, I.** (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Christensen, T.** (2008). *Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CIA World Fact Book.** (2016). *Life Expectency at Birth*. CIA World Fact Book: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2102rank.html> adresinden alındı
- Coşkun, A.** (1995). *Nevzad-i Musiki'de Bulunan İkinci Beş Makamın Metin Çalışması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Coşkun, M. R.** (2001). *Nasır Abdalbaki Dede'nin Tahririye'si*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Croston, R. & Hauber, M. E.** (2010). *The Ecology of Avian Brood Parasitism*. Nature Education Knowledge 3(10):56
- Çuhadar, U.** (1999). *İstanbul Mevlevihanelerinde Musikişinas Şeyhler*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çıplak, S. C.** (2010). Popüler Müzik ve İnternet. *Porte*, 31-33.
- Çıplak, S. C.** (2011). *Music and Identity in Atma Tribe*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Çakır, A.** (1999). *Alişah bin Hacı Buke'nin Mukaddimetü'l Usul Adlı Eseri*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, A.** (2014). Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ında Devir ve Cem'i-Kâmiller. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 0(37), 75-96.
- Çakar, Ş.** (1980a). *Türk Musikisi Nazariyatı*. İstanbul: Üsküdar Musiki Cemiyeti Yayınları.
- Çakar, Ş.** (1980b). *Türk Musikisinde Usul*. İstanbul: Üsküdar Musiki Cemiyeti Yayınları.
- Çakar, Ş.** (1997). *Mildan Niyazi Ayomak'ın Hayatı ve Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Çelebi, V.** (2013). Michael Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 512-523.
- Çelik, B. B.** (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabı'l-Edvar'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çetinkaya, Y.** (2014). Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1445-1450.

- Çetinkaya, Y.** (2014). Müzik ve Kimlik: Türk Müziği Türk Kimliği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 21-31.
- Çevikoğlu, T.** (2014). Klâsik Türk Müziği'nin Bugünü. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 848-852.
- Çevir, E.** (1992). *Türk Musikisinde Kullanılan Lenk-Fahte Usulü ve Bu Usulle Bestelenen Eserler*. (Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi).
- Çiğdem, A.** (2010). *Bir İmkan Olarak Modernite*. İstanbul: İletişim.
- Çoğulu, T.** (2018). El-Kindî'nin Ud Perde Değerlerinin Gitara Uygulanması ve Enis Gümüş'ün "El-Kindî" Eserinin Analizi. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 3, 32-43.
- Çobanoğlu, Ö.** (2014). Türk Dünyasında Müzikle İlişkili Sorunlar ve Çözüm Yolları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 312-318.
- Çolakoğlu, G.** (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Düzenli, P.** (2014). *İslam Kültür Tarihinde Musiki*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Daloğlu, Y.** (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Danto, A. C.** (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Darü'l Elhan Mecmuası.** (1922). İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.
- Dellaloğlu, B. F.** (2019). *Besim Dellaloğlu - Gelenek ve Modernlik: Geçimsiz Bir İlişkinin Felsefesi*. 06 2020, 12 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uLUmXbuLWDM> adresinden alındı
- Dellaloğlu, B. F.** (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demir, A.** (2010). *Osmanlı Padişahı II. Mehmed'e sunulan anonim musiki risalesi (Fatih Anonimi)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Demirbaş, U.** (1993). *Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ile Abdulkadir Töre Ses Sisteminin Karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Demirtaş, D.** (1998). *Bestekar, Şeyh Çalazade Mustafa Efendi hayatı, musikisi ve eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta).
- Deniz, Ü.** (2018). Rauf. Yekta Bey'in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 71(Autumn II), 249-276.
- Dersan, N.** (1948). Dünkü ve Bugünkü Gitara. *Musiki Mecmuası*, 1(1), 10.
- Descartes, R.** (2014). *Aklın Yönetimi İçin Kurallar*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dictionary of Banking and Finance.** (1991). *Dictionary of Banking and Finance*. London: A & C Black Publishers.

- Doğaner, Y.** (2014). Atatürk Döneminde Radyo. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 704-710.
- Doğrusöz, N.** (1993). *Hafız Post Güfte Mecmuası*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (1997). *Risale-i Musiki'deki Makaleler*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (2012). *Musiki Risaleleri*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Doğrusöz, N.** (2007). *Hariri Bin Muhammed'in Kırşehir Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (2014a). Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurlar. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 797-805.
- Doğrusöz, N.** (2014b). Nayî Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 784-791.
- Doğrusöz, N.** (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Durgun, Ş.** (2005). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter.
- Dussel, E.** (1993). Eurocentrism and Modernity. *Boundary 2*, 20(3), 65-76.
- Eagleton, T.** (2010). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Efe, M.** (2007). *Geleneksel Türk sanat müziği kemani bestekarlarının eserlerindeki batı müziğine ait müzikal unsurlar*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Eisendadt, S.** (2007). *Modernleşme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eke, M.** (2004). Makam Ayak Meselesi. *XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı*, İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Malatya.
- Ekici, S.** (2009). *Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Ekmekçioğlu, S. E.** (1992). *Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Elçin, Ş.** (2000). *Ali Ufki Mecmua-i Saz ü Söz*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Elias, N.** (2000). *Mozart - Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine*. İstanbul: Kabalcı.
- Elias, N.** (2013). *Uygarlık Süreci*. İstanbul: İletişim.
- Elinç, E.** (2005). *Abdulkadir Meragî'nin Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Engin, E.** (2013). Türk Modernleşmesinde Galatasaray Lisesi'nin Önemi. A. Kolay içinde, *Türk Modernleşmesi* (s. 33-62). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Engin, V.** (2013). Türk Modernleşmesinin İlk Safhaları. A. Kolay içinde, *Türk Modernleşmesi* (s. 11-22). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Erdoğdu, Y.** (1994). *Sakil Usulü Tarihçesi ve Tatbiki*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Erguner, K.** (2014). Düünden Bugüne Mûsikîmiz. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 731-737.
- Erguner, S.** (1991). *Kutb-i Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Erguner, S.** (2003). *Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- Erguner, S.** (2014). XVIII. Yüzyılda Mûsikîmiz, Ney ve Neyzenler. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 895-914.
- Ergur, A.** (2002). *Portredeki Hayalet*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, A.** (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Erguz, H. S.** (2007). XX. YY Başlarından Günümüze Türk Müziğinde Ana Dizi Sorununun Çözümüne İlişkin Yaklaşımlar. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 31(1), 211-220.
- Erol, A.** (2005). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, M.** (2007). *Nihavent Ezgilerin İstatistiği*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Ersoy, N.** (2014). Mûsikîmize Dair. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 738-743.
- Everdell, W. R.** (2007). *İlk Modernler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ezgi, S.** (1932a). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi - Cilt I*. İstanbul: MEB.
- Ezgi, S.** (1932d). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi - Cilt IV*. İstanbul: Alkaya Matbaası.
- Falagas, M. E., Zarkadoulia, E. A., & Samonis, G.** (2006). Arab science in the golden age (750–1258 C.E.) and today. *The FASEB Journal*, 1581-1586.
- Farmer, H. G.** (1962). Abdalqâdir ibn Ġaibî on Instruments of Music. *Orients*, 15(1), 242-248.
- Fasıl, O.** (2014). E Popescu-Judetz. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1144-1150.
- Feldman, W.** (1991). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire. *Asian Music*, 22(1), 73-111.
- Feldman, W.** (1993a). Ceremonie des Derviches Kadiri by Ahmed Kudsi Erguner. *Yearbook for Traditional Music*, 182-184.
- Feldman, W.** (1993b). Ottoman Sources on the Development of the Taksîm. *Yearbook of Traditional Music*, 25(1), 1-28.
- Ferguson, N.** (2012). *Uygarlık- Batılılık ve Ötekiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fonton, C.** (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (C. Behar, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Foucault, M.** (2001). *Yapısalcılık ve Post Yapısalcılık*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M.** (2011b). *Bilginin Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frovlov, İ.** (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Gökçen, İ.** (2007). *Rauf Yekta - Fransızca Musiki Yazıları*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gökalp, Z.** (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.

- Gökalp, Z.** (1970). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: MEB.
- Gökalp, Z.** (2000). *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*. İstanbul: Bordo Siyah.
- Gültek, N.** (1996). *Mevlevi Ayinlerinde Kullanılan Usuller ve Kullanılış Sebepleri*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Günay, E.** (2006). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gündoğar, S.** (2005). *Muhallif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık.
- Güngördü, B.** (2000). *Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik u Tahkik'inde Geçen Makamlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makam Mukayesesi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Güntekin, M.** (2014). Fasl-ı Hümâyûn'dan Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti'ne ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na; Yaralanan Bir Kadim Devlet Geleneğinin Tamir Girişimi Üzerine Bir Tarihçe Denemesi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 604-616.
- Güray, C.** (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Gürdal, İ.** (2014). Türk Dünyası'nda Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 132-136.
- Güvenç, R. O.** (2014). Türk Mûsikîsi - Tarih - San'at ve İlim Bağlantısı. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 71-72.
- Güzel, H. C.** (2014). En Eski ve En Zengin Müzik: Türk Musikisi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 32-36.
- Galor, O., & Moav, O.** (2005, Kasım 17). *Natural Selection and the Evolution of Life Expectancy*. Ekim 9, 2016 tarihinde Natural Selection and the Evolution of Life Expectancy: <http://sticerd.lse.ac.uk/seminarpapers/dg09102006.pdf> adresinden alındı
- Gasset, J. O.** (2011). *Sistem Olarak Tarih*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gazimihal, M. R.** (2014a). Halk Türkülerimiz ve Klâsik Türk Mûsikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 977-983.
- Gazimihal, M. R.** (2014b). Türk Dünyası Mûsikî Tarihi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 116-123.
- Gedik, A. C., & Bozkurt, B.** (2009). Evaluation of the Makam Scale Theory of Arel for Music Information Retrieval on Traditional Turkish Art Music. *Journal of New Music Research*, 38(2), 103–116.
- Gedikli, N.** (1989). *Atatürk'ün Milli Müzik Anlayışının Son Altmış Yıldaki Uygulanışı*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Geuss.** (2002). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A.** (2012). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goody, J.** (2012). *Tarih Hırsızlığı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Greenough, J. B.** (1884). *A Special Vocabulary to Virgil*. Boston: Ginn & Heath Co.

- Grosby, S. (2005). *Nationalism a Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Guattari, F., & Deleuze, G. (1987). *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- Guliyev, Ş. (2014). Türk Dünyası Geleneksel Müzik Kültüründe Ortak Özellikler. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 307-311.
- Habermas, J. (2013). *İdeoloji Olarak Bilim ve Teknik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas, J. (2014). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hacıoğulları, Y. (2010). *Modernleşme Sürecinin Halk Müziği'ne Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Hahnel, R. (2006). *İktisadi Adalet ve Demokrasi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1972a). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972b). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972c). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 3*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972d). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 4*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972h). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 7*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1995). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrari, Y. N. (2011). *Sapiens A Brief History of Humankind*. London: Vintage Books.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hays, J. C. (2009). *Globalization and the New Politics of Embedded Liberalism*. New York: Oxford University Press.
- Heidegger, M. (1977). *The question concerning technology and other essays*. New York & London: Garland Publishing.
- Hobsbawm, E. (2006). *Geleneğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hobsbawm, E. J. (2014). *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2005). *Geleneğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hornby, A. S., & Wehmeier, S. (1995). *Oxford Advanced Learners Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Hung, J.-L. (2012). *An Investigation of the Influence of Fixed-do and Movable-do Solfège Systems on Sight-Singing Pitch Accuracy for Various Levels of Diatonic and Chromatic Complexity*. (Doktora Tezi). The University of San Francisco, The Faculty of the School of Education Learning and Instruction Department, San Francisco.
- Hut, D. (2013). Osmanlı Taşrasında İdari-Bürokratik Modernleşme: Musul Vilayeti Örneği. A. Kolay içinde, *Türk Modernleşmesi* (s. 63-92). İstanbul: Yeditepe Yayınları.

- Huyssen, A.** (2011). Postmodernin Haritasını Yapmak. M. Küçük içinde, *Modernite versus Postmodernite* (s. 231-262). İstanbul: Say Yayınları.
- Işıktaş, B.** (2016). Mûsikî İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1111-1126.
- İlerici, K.** (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- İnalçık, H.** (2011). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnançer, Ö. T.** (2014). Türklerdeki San'atkar Hükümdarlara Dair. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1182-1195.
- Jäger, R. M.** (2014). Kùltürler Arasında Müzik: XVI. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar Olan Dönemde Müzikteki Asimilasyon ve Kabullenme Hakkında Düşünceler. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 481-497.
- Jeanniere, A.** (2011). Modernite Nedir. M. Küçük içinde, *Modernite versus Postmodernite* (s. 111-124). İstanbul: Say Yayınları.
- Jencks, C.** (2013). Aşkın Olmayan Bir Postmodernlik Peter Eisenmann'la Söyleşi. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 451-472). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Jenks, C.** (2005). *Alt kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Köprülü, G., & Aslan, F.** (2012). Safiyüddin-i Urmevi'nin Eserlerindeki Usuller ile Sonraki Dönemlerde Yazılan Eserlerdeki Usuller Üstüne Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(5), 201-218.
- Kösemihal, N. Ş.** (1957). Devrimimiz ve Musiki. *Musiki Mecmuası*, 15(109), 19-20.
- Küçük, M.** (2011). *Modernite versus Postmodernite*. İstanbul: Mehmet Küçük.
- Küçük, S.** (2000). *XIX. Asırda Mevlevilik ve Mevleviler*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Küçükgökçe, O.** (2010). *XV. yüzyılda makamlar*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İstanbul.
- Kaderoğlu, G.** (1992). *Musiki Makaleleri Bibliyografyası*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kalpıklı, M., & Öztürk, O. M., & Güray, C.** (2014). *Risale-i Musiki Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <http://guzelsanatlar.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/39971,risalei-musiki-e-kitap.pdf> adresinden alındı
- Kamiloğlu, R.** (1998). *Şehri Kırşehrî el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risale'i Musikisi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Kamiloğlu, R.** (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvar-ı Musiki Adlı Eseri*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kanık, M. Z.** (2011). *Mahmut bin Abdülaziz'in Makasid'ül Elhan Adlı Eserinin İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

- Kanık, N.** (2011b). *Emin Dede'nin Türk musikisindeki yeri*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Kanar, M.** (2009). *Türkçe-Farsça Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kanar, M.** (2010). *Farsça - Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kaplan, A.** (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İrden, S.** (2006). *Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekarlara Göre Buselik Makamının Karşılaştırması*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Karabaşoğlu, C.** (2003). *Salim ve Safayi tezkireleriyle Vakayiu'l-Fuzala'daki musikişinaslara dair bilgiler*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Karabaşoğlu, C.** (2012). Makasidul-Elhan'da Ses Sistemi. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 163-188.
- Karabay, L.** (1952). Türk Musikisine Hücumlar Serisinden. *Musiki Mecmuası*, 5(50), 38-40.
- Karadeniz, M. E.** (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* (2 b.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaduman, İ.** (2011). *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin makam anlayışının Türk din mûsikîsine etkileri*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karahasanoğlu, S.** (2014a). Osmanlı Döneminde Halk Müziği Örneklerine Bir Bakış. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 516-520.
- Karahasanoğlu, S.** (2014b). Türk Halk Müziğinin Değişim Sürecine Bir Örnek: Muş. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1035-1051.
- Karahasanoğlu, S. & Yavuz, E. D.** (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ TMDK
- Karakoyunlu, Y.** (2014). Cumhuriyetin Türk Müziği Politikası. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 654-661.
- Karamahmutoğlu, G.** (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 755-773.
- Katsillis, J., & Armer, M.** (2003). Modernization Theory. E. F. Borgatta içinde, *Encyclopedia of Sociology Vol 3* (s. 1883-1888). Seattle: Macmillan Reference USA.
- Kaya, E. E.** (2012). Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir Hazırlık Evresi Olarak 1826-1920 Dönemi. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 1, 1451-1460.
- Kaya, Y.** (2012). Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak 'Musiki İnkılabı'. *International Jurnal of History*, 4(1), 279-299.
- Kaygusuz, N.** (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı.
- Kaygusuz, N.** (2014a). 19. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türk Müziğinin Kısa Bir Hikâyesi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1464-1471.

- Kaygusuz, N.** (2014b). Türk Müziği'nde Tenkitli Yazımın Gerekliliği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 823-828.
- Kent, S.** (1995). *Abdulkadir Meragî Hayati, Eserleri'nin Usul ve Güfte Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Keyder, Ç.** (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Koç, F.** (1991). *İsmail-i Ankaravi'nin Hüccetü's Sema adlı eserine göre musiki anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Koç, F.** (2010). *Abdülaziz B Abdulkadir Meragî ve Nekavetu'l - Edvar İsimli Eserinin*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Koç, Y.** (2014). Nazari Musiki. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 727-730.
- Koçak, Ş.** (2015). *Jean Baudrillard ve Simülasyon Kuramı*. Ekim 08, 2016 tarihinde Academia.edu:
http://www.academia.edu/7369795/Jean_Baudrillard_ve_Sim%C3%B9Clasyon_Kuram%C4%B1 adresinden alındı
- Kocka, J.** (2010). Writing the History of Capitalism. *Bulletin of the German Historical Institute* (s. 7-24). German Historical Institute. doi:http://www.ghi-dc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Publications/Bulletin_47/bu47_007.pdf
- Kolukırcık, K.** (2009). *Abdulkadir Meragî ve Şerhu'l-Edvar Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri*. (Doktora Tezi). Akara Üniversitesi, Ankara.
- Kolukırcık, K.** (2011). Kazım Uz'un Musiki Nazariyatı Adlı Eserinin İncelenmesi. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 101-114.
- Kolukırcık, K.** (2012). *Türk Musikisi'nde Abdülkadir Merağî ve Şerhül Edvarı*. ANkara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Konan, S. D.** (2012). 9-16. yüzyıl arası usûl kullanımı, unsurları ve kataloglanması. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Konyar, B.** (2013). Türk Modernleşmesi Üzerine: Sanatçı Kadınlar. A. Kolay içinde, *Türk Modernleşmesi* (s. 177-218). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Kosal, V.** (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 575-588.
- Kotlu, E.** (2007). Yapısalcı ve post-yapısalcı sosyal teoride dil. (Doktora Tezi). Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Aydın.
- Kumar, K.** (2006). Westernization. B. S. Turner içinde, *The Cambridge Dictionary of Sociology* (s. 669-670). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kusursuz, B.** (2003). *Ahmet Avni Konuk'un Vahdet-i Vücut Müdafaası*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lampert, E.** (2013). Rusya'da Modernizm 1893-1917. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 107-118). İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Lefebvre, H.** (2013). Modernite Üzerine Tezler. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 132-141). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Levendoğlu Öner, O.** (2011). Osmanlı dönemi 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı; Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(2).
- Levendoğlu, O.** (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Levendoğlu, O.** (2003). Klasik Türk Müziği'nde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 181-193.
- Lyotard, J. F.** (1997). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Lyotard, J. F.** (2009). Postmoderne Dönüş. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 20-22). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Mülayim, S.** (2013). Erken Cumhuriyet'te Kültür ve Sanat. A. Kolay içinde, *Türk Modernleşmesi* (s. 139-146). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Machiavelli, N.** (2008). *Hükümdar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Mantran, R.** (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marcinkowski, C.** (2009). *The Islamic World and the West: Managing Religious and Cultural Identities*. Berlin: LIT Verlag Münster.
- McRobbie, A.** (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. İstanbul: Parşömen.
- Merriam-Webster.** (1999). *Merriam-Webster's Encyclopædia of World Religions*. Springfield: Merriam Webster.
- Morley, D., & Robins, K.** (2011). *Kimlik Mekanları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mouffe, C.** (2011). Radikal Demokrasi: Modern mi, Postmodern mi? M. Küçük içinde, *Modernite vs. Postmodernite* (s. 331-352). İstanbul: Say Yayınları.
- Musiki Mecmuası.** (1948). Garplı Gözile Türk Musikisi. *Musiki Mecmuası*, 23.
- Neiman, S.** (2009). *Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nişanyan, S.** (2012). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Odabaşı, F.** (2014). Sosyo-Kültürel Sistem ve Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1424-1435.
- Odabaşı, F.** (2014b). Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1436-1444.
- Oransay, G.** (1990). *Belleten*. (S. Durmaz, & Y. Daloğlu, Eds.) İzmir: Güven Ofset.
- Ödük, A.** (1989). *1957-1987 Döneminde Müzik Makaleleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Öke, M. K.** (2014). Türk Tasavvuf Musikîsi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 876-877.
- Öney, A. F.** (1989). *Remel Bestelerde Usul-Güfte Uyuşumu*. (Yüksek Lisans. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul).

- Ören, D., & R, A.** (2012). Klasik Türk Müziği Makamlarının Matematiksel Düzeni. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 54(1), 1-14.
- Özçimi, S.** (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvar*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özalp, N.** (1997). *Ruşen Ferit Kam*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Özalp, N.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. Ankara: Ministry of National Education.
- Özbek, M.** (2014). Cumhuriyet ve Halk Müziği. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1472-1477.
- Özcan, N.** (2003). Lale Devri. İ. Ansiklopedisi içinde, *İslam Ansiklopedisi* (s. 81-84). Ankara: TDV.
- Özcan, N.** (2003). *İslam Ansiklopedisi*. 07 21, 2020 tarihinde MAKĀSİDÜ'İ-ELHÂN: <https://islamansiklopedisi.org.tr/makasidul-elhan> adresinden alındı
- Özcan, N.** (2014). XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dînî Mûsikî. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 882-893.
- Özcan, N.** (2014a). Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir-i Merâgî. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 389-399.
- Özcan, N.** (2014b). Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 433-437.
- Özdemir, U.** (2009). *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-İ Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, L.** (1994). *Nevzad-i Musiki'de Bulunan İlk Beş Makamın Metin Çalışması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özer, M. C.** (2013). Modernizm ve Avrupalılaştırmanın Makamsal Müziğe Etkileri ve Günümüz Bestecilerine Yansımaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 46-61.
- Özkan, İ. H.** (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri, Kudüm Velveleleri*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Özpekel, O. N.** (2014). Türk Müziğinde Fasıl ve İcrâ Farklılıkları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1131-1143.
- Öztürk, O. M.** (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, O. M.** (2016). Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Öztürk, O. M.** (2017). Osmanlı Musikisinde 'Havas Beğenisine Mahsusiyet'in Tezahürü Olarak Klasik Üslup. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü*, 37(2), 343-378.
- Öztürk, O. M.** (2018a). Dârüelhân Sürecinde Garpcıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 131-157.

- Öztürk, O. M.** (2018b). H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1853-1873.
- Öztürk, O. M.** (2018c). How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization? *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(1), 1769-1787.
- Öztuna, Y.** (1986). *Hacı Arif Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y.** (1986). *Saadeddin Arel*. Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism.
- Öztuna, Y.** (1987). *Dede Efendi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y.** (1988). *Abdülkadir Meraği*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y.** (1989). *II. Mahmud*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y.** (1990a). *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt I*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztuna, Y.** (1990b). *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özyıldırım, M.** (2013). *Arap v Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özyasan, N.** (2001). *Nayi Osman Dede'nin Hayati ve Ayin-i Şerif'lerinin Usul, Güfte ve Müzikal Acıdan İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Palmer, A.** (1992). *Osmanlı İmparatorluğu Son 300 Yıl Bir Çöküşün Tarihi*. İstanbul: Bilgin Yayıncılık.
- Pappas, M.** (2007). *Apostolos Konostas'ın Nazariyat Kitabı*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Pekşen, A.** (2002). *Zeynu'l Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Piaget, J.** (2007). *Yapısalcılık*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Polat, C.** (1999). *Başlangıcından Günümüze Ülkemizde Derleme Çalışmaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Popescu-Judet, E.** (1998). *Kevserî Mecmuası*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Popescu-Judet, E.** (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Popescu-Judet, E.** (2000b). *Sources of 18th Century Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E.** (2002). *Tanburi Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Popescu-Judet, E.** (2010). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan.
- Popescu-Judet, E.** (2014). Kantemiroğlu-Prens Müzisyen. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 438-445.

- Powers, H.** (1980). The Modal System of Arab and Persian Music, A. D. 1250-1300 (Powers, Harold). *Journal of the American Musicological Society*, 33(1), 181-191.
- Racy, A. J.** (2007). *Arap Dünyasında Müzik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ramaut-Cheavuss, B.** (2011). *Müzikte Postmodernlik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rauf Yekta Bey.** (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Rauf Yekta Bey.** (2000). *Esatiz-i Elhan*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Reichenbach, H.** (2000). *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Reinhard, K., & Reinhard, U.** (2006a). *Türkiye'nin Müziği Cilt 1*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Reinhard, K., & Reinhard, U.** (2006b). *Türkiye'nin Müziği Cilt 2*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Renan, E.** (1882). Qu'est que c'est une nation. P. Forest (Dü.). içinde (s. 12-48). Paris: Pierre Bordas et fils. Eylül 17, 2016 tarihinde http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/renan_quest_ce_une_nation.pdf adresinden alındı
- Roberts, J.** (2010). *Avrupa Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Robinson, G., & Rundell, J.** (1999). *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roy, B.** (2009). *Enter the World of Mass Media*. Delhi: Param Offsetters.
- Sözer, V.** (1996). *Müzik, Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sağlam, A.** (2009). *Türk Devrimi (Musiki/Müzik)*. İstanbul: Alfa Aktüel.
- Sahin, N.** (2009). *Contested Belongings; Understanding The Meaning Of Turkish Classical Music Among Young Women In Germany*. (Yüksek Lisans Tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Said, E.** (2011). *Entelektüel*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Salgar.** (2012). *Türk Müziği'nde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: BKMV.
- Sangan, A. C.** (1997). *Türk Müziği Usulleri*. Muğla: Bodrum Belediyesi.
- Sarı, A.** (2007). *Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek'in Ekrem Karadeniz'e Cevabı - 1948*. <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=33> adresinden alındı.
- Schrift, A. D.** (2006). *Structuralism and Poststructuralism*. In *Encyclopaedia of Philosophy*. (Cilt. 9, ss. 273-279). New York: Thomson Gale.
- Selimoğlu, O.** (2012). *Ahmet Emin Ed-Dik'in Musiki Risalesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Sennett, R.** (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R.** (2005). *Saygı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R.** (2008). *Karakter Aşınması*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R.** (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Serdaroğlu, E. R.** (2008). *Muzika-yı Hümayun'un kurulmasından günümüze Türkiye'de çoksesli klasik batı müziğinin kurumlaşması*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Sezikli, U.** (2000). *Kırşehirli Nizameddin İbn Yusufun Risale-i Musiki Adlı Eseri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sezikli, U.** (2007). *Abdulkadir Meragî ve Camiu'l Elhan'i*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Shiner, L.** (2013). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Signell, K.** (1976). The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures; Turkish and Japanese. *Asian Music*, 7(2), 72-102.
- Signell, K.** (2006). *Makam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sina, İ.** (2013). *Musiki*. (A. H. Turabi, Çev.) İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Smart, B.** (2011). Postmodern Toplum Teorisi. M. Küçük içinde, *Modernite versus Postmodernite* (s. 353-408). İstanbul: Say Yayınları.
- Smith, G. B.** (1991). Heidegger, Technology and Postmodernity. *The Social Science Journal*, 28(3), 69-389.
- Stathasis, P.** (2011). *19. YY İstanbul'unda Gayrimüslimler*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Statt, D. A.** (2003). *Congise Dictionary of Business Management*. London: Taylor & Franchis.
- Şahin, M.** (2016). *Kapitalizm Nedir?* Eylül 17, 2016 tarihinde Finansca: <https://finansca.com/kapitalizm-nedir-779.html> adresinden alındı
- Şahiner, R.** (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Şanher, A. C.** (2011). *Modernleşme politikaları ve modernleşme bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk sanat müziği alanındaki*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Şenel, S.** (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Çalışmalarının Ana Hatları (1922-1960/ 1960-1980). *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1001-1022.
- Şensoy, H.** (1992). *Karşılaştırmalı Olarak 17. ve 20. yy'lar Arasında Türk Müziğinde ve Avrupa Kökenli Müzik'te Kullanılan Formların Birbirine Benzerlikleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Şirinov, A.** (2012). *Tûsî, Nasîrüddin*. 12 06 tarihinde İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tusi-nasiruddin> adresinden alındı
- Şirinova, Z.** (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l - Edvar'ı*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Tırışkan, A. G.** (2000). *Haşim Bey'in Edvarı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tıraşçı, M.** (2017). *Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Taşkın, K.** (2004). *A Study on Especifying the Features of the Musical Form Taksim*. (Yüksek Lisans Tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

- Taşkın, K.** (2005). *A Study on Identifying Makams with a Modified Boltzmann Machine*. (Yüksek Lisans Tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Tanır, G. A.** (2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Taylor, C.** (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taylor, C.** (2006). *Modern Toplumsal Tahayyüller*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- TDK.** (1979). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- TDK.** (2006). *Genel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu: <http://tdk.gov.tr> adresinden alındı
- Tekin, D.** (2003). *Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitab-i Edvar*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, E.** (2007). *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, H.** (1993). *Şeyhülislam Esat Efendi ve Atrabu'l-Asar fî Tezkiret-i Urefai'l-Edvar Adlı Eseri*. (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Tekin, H.** (1999). *Ladikli Mehmet Celebi ve er-Risaletu'l Fethiyye'si*. (Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tezcan, H.** (1995). Fes. *İslam Ansiklopedisi* (s. 415-416). içinde İstanbul: TDV.
- Tezeren, S.** (2014). Müzik Eğitiminde Klâsik Türk Müziği'nin Yeri ve Önemi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1483-1485.
- The World Bank.** (2016). *Mortality rate, infant (per 1,000 live births)*. The World Bank: <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.IMRT.IN> adresinden alındı
- Thong, T.** (2012). 'To Raise the Savage to a Higher Level': The Westernization of Nagas and their Culture. *Modern Asian Studies*, 46(4), 893-918.
- Timuçin, A.** (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A.** (2004b). *Düşünce Tarihi 3*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tohumcu, A.** (2012). *Türkiye'nin müziklerinde makam kavramının 1980 sonrasında kültürel anlamı*. (Doktora Tezi). İTÜ, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı.
- Tohumcu, A.** (2014). Osmanlı-Türk Müziği'nde Makam Kavramı ve Teorisi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 792-796.
- Tohumcu, Z. G.** (2006). *Müziği Yazmak Müzik Notasyonunun Tarih İçindeki Yolculuğu*. İstanbul: Nota.
- Tokel, B. B.** (2014). Cumhuriyet Dönemi Devlet, Aydın, Müzik İlişkilerine Genel Bir Bakış. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 626-636.
- Tokel, B. B.** (2014b). Muhafazakârlık ve Geleneksel Müziklerimizin Sorunları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1500-1504.
- Tolstoy, L.** (2013). Sanat Nedir. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 150-153). İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Touma, H. H.** (1971). The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *Ethnomusicology*, 15(1), 38-48.
- Touraine, A.** (2014). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: YKY.
- Toz, B.** (2000). *Ahmet Avni Konuk'un Hanende Mecmuasında Basit Makam Fasılları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tuğyan, K.** (2007). *Bestekar Osmanlı Padişahları ve dönemlerinin musiki anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tunçer, B.** (2005). *Eskiçağda Kilikia Çalgıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y.** (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Oan Yayınları.
- Tura, Y.** (2001). *Kantemiroğlu Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y.** (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Pan.
- Turabi, A. H.** (1996). *El-Kindi'nin Musiki Risaleleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Turabi, A. H.** (2002). *İbn Sina'nın Kitabı's-Şifası'nda Musiki*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Turabi, A. H.** (2005). *Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Turabi, A. H.** (2013). *İbn-i Sina Musiki*. (A. H. Turabi, Çev.) İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Turabi, A. H.** (2014). İbn Sînâ ve Müzik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 370-388.
- Ural, Ş.** (2006). *Pozitivist Felsefe*. İstanbul: Say Yayınları.
- Uslu, R.** (1997). *Mehmet Hafız Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Uygun, M. N.** (1990). *Kadıızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uygun, M. N.** (1996). *Safiyüddin Abdulmu'min Urmevi ve Kitabı'l Edvar'ı*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, M. N.** (2008). *Safiyüddin El-Urmevi*. 12 06 tarihinde İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/safiyuddin-el-urmevi> adresinden alındı
- Uygun, M. N.** (2020). *Kitâbü'l-edvâr*. 12 06 tarihinde İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kitabul-edvar> adresinden alındı
- Uysal, E.** (2000). İhvan-ı Sava. *İslam Ansiklopedisi Cilt 22* (s. 1-6). içinde İstanbul: TDV.
- Uzdilek, S. M.** (1977). *İlim ve Musiki*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uzun, M. O.** (2014). Anadolu İnançları Bağlamında Türkülerimizde Gök Cisimleri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 1023-1034.
- Veer, R. V., & Valsiner, J.** (1988). Lev Vygotsky and Pierre Janet: On the origin of the concept of sociogenesis. *Developmental Review*, 8(1), 52-65.

- Verdan, S.** (2007, Mart 20). *Systèmes numéraux en Grèce ancienne: description et mise en perspective historique*. Ekim 8, 2016 tarihinde CultureMATH: <http://culturemath.ens.fr/histoire%20des%20maths/htm/Verdan/Verdan.htm> adresinden alındı
- Verdemir, K.** (1998). *Cami'ye Ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Viazzo, P. P., & Corsini, C. A.** (1993). *Decline of Infant Morality in Europe*. Unicef.
- Wallerstein, I.** (2007). *Avrupa Evrenselciliği İktidarın Retoriği*. İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Ward, G.** (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. İstanbul: Optimist.
- Williams, A.** (2001). *Constructing Musicology*. Hampshire: Ashgate.
- Wright, O.** (1966). Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. *The Galpin Society Journal*, 19, 27-48.
- Wright, O.** (1990). Çargâh in Turkish Classical Music History Versus Theory. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 53(2), 224-244.
- Wright, O.** (1994). Abd al Qadir al Maraghi and Ali B Muhammad Bina Examples of Notation. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 57(3), 475-515.
- Wright, O.** (1995). A Preliminary Version of the KitAb Al-AdwAr by Safi al-Din. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 58(3), 455-478.
- Wright, O.** (1996). Middle Eastern Song-Text Collections. *Early Music*, 24(3), 455-469.
- Wright, O.** (2006). Al-Kindi's braid. *Bulletin of SOAS*, 1-32.
- Wright, O.** (2014). Klasik Türk Mûsikîsi'nde Çargâh: Tarih-Teori Çelişkisi. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21(2), 81-104.
- Yörükoğulları, E., Orhun, Ö., Topdemir, H., & İhsanoğlu, E.** (2013). *Bilim ve Teknoloji Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H.** (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, C.** (1991). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, E.** (2012). *Hayali Modernlik*. İstanbul: İletişim.
- Yıldırım, V., & Koç, T.** (2006). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yıldız, K.** (2010). *Tercüme-i Risale-i Musiki ve İlm-i Edvar-i Musiki Çeviri Yazı İnceleme Karşılaştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Yılmaz, M.** (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, N.** (1996). *Muzaffer Sarısözen*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Yılmaz, Z.** (1983). *Türk Musikisi Dersleri*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Yücecişik, Z. S.** (1990). *Seyhülislam Esat Efendi Atrabu'l-Asar fî Tezkireti Urefai'l-Edvar*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

- Yüksel, H. I.** (2001). *Rauf Yekta Bey'in Esatiz-i Elhan Adlı Eseri ve İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Yalçın, G.** (2013). Haşım Bey Mecmuasının Makam ve Tonalite Karşılaştırması Yönünden İncelenmesi. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(6), 753-768.
- Yalçın, G.** (2019). Kevserî Mecmuası'nda Görülmeyen Bir Edvâr: Der Beyân-ı Edvâr-ı Kantemiroğlu. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 1-14.
- Yalçın, G.** (2019). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -1-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_1.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020a). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -2-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_2.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020b). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -3-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_3.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020c). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -4-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_4.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020d). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -5-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_5.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020e). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -6-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_6.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020f). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -7-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_7.html adresinden alındı

- Yalçın, G.** (2020g). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -8-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_8.html adresinden alındı
- Yalçın, G.** (2020h). Gökhan Yalçın -Kitabu İlmi'l-Musiki Alâ Vechi'l-Hurûfât'ın müellifi kimdir? -9-. 05 24, 2020 tarihinde Musiki Dergisi: http://www.musikidergisi.com/yazar-438-kitabu_ilmilmusiki_al%C3%A2_vechi%E2%80%99lhur%C3%BBf%C3%A2tin_muellifi_kimdir_9.html adresinden alındı
- Yarman, O.** (2008). *79 Tone Tuning Theory for Turkish Maqam Music*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yavuzoğlu, N.** (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Yavuzoğlu, N.** (2009). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Yavuzoğlu, N.** (2014). Türk Makam Müziği'nde Motif İşleme Melodi Sanatı. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 815-819.
- Yener, S.** (2014). Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 11-20.
- Yeprem, G.** (2007). *Dimitri Cantemir Edvarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yesilçay, T.** (2005). *Klasik Türk musikisinde Zaharya ve eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Yetişgin, M.** (2007). The Ottoman Way of Governing Multi-Ethnic and Multi-Religious Communities. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 21(0), 135-168.
- YMuse.** (2016). *Muharrem Temiz, Cengiz Özkan Yâre Dokunma 2 2012 Kalan Müzik*. 07 2020 tarihinde YMuse Yerli Müzik Serüveni: <https://ymuse.com/albums/muharrem-temiz-cengiz-ozkan-yare-dokunma-2> adresinden alındı
- Zannos, I.** (1990). Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 42-59.
- Zeren, A.** (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Zeren, A.** (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Zeren, A.** (2014). Modern Türk Müziği Kuramı. *Yeni Türkiye Dergisi*, 1(57), s. 744-754.



ÖZGEÇMİŞ

- **Ad Soyad:** Süleyman Cabir Çıplak
- **Doğum Yeri ve Tarihi:** Arguvan, 10.08.1984
- **Email:** scabir@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

- **Lisans:** 2008, Boğaziçi Üniversitesi, Yönetim Bilişim Sistemleri
- **Yüksek Lisans:** 2011, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- **Çıplak, S. C., & Karahasanoğlu, S. (2020a).** Nazariyat yakın tarihinde tündengelimci izdüşümler: AEU teorisinde yapısalcılığın izleri. Rast Müzikoloji Dergisi, 8(1), 2330-2347. <https://doi.org/10.12975/pp2330-2347>
- **Çıplak, S. C., & Karahasanoğlu, S. (2020b).** Modern Sonrası Musiki Nazariyatı Yazımında Paradoksal Bir Eğilim: Kendine Dönüş ve Otantisite Arayışı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı (13)72, 385-401. <http://mts.sosyalarastirmalar.com/DergiPdfDetay.aspx?ID=10829>

DİĞER YAYINLAR

- **Çıplak, S. C. (2010).** Popüler Müzik ve İnternet. Porte (1) 7: 33-34, İTÜ Müzik Bilimi Kulübü Yayınları.
- Tanrikulu, Z., & Baykuşlar, H., & **Çıplak, S. C. (2010).** “Design and implementation of an integrated content management system for educational purposes”, Proceedings of Future-Learning, 3rd International Conference on Innovations in Learning for the Future 2010: e-Learning, 1, 629-638, İstanbul, 2010.
- **Çıplak, S. C. (2011).** “Ahmet Kaya’s Popularity Among Young People And Connections With Identity”, Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil Sempozyumu II. 397-404. Şubat 2011, İstanbul.

