

PAPER DETAILS

TITLE: Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi

AUTHORS: Recep USLU

PAGES: 91-109

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/150672>

Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi

A New Periodization Suggestion In History of Turkish Music

Yrd.Doç.Dr.Recep Uslu*

ÖZET

Bu araştırmanın ana konusu tarih biliminin yer, zaman, olay üçlemesini dikkate alarak yeni bir dönemlendirme adlandırması önermektir. Öncelikle Türk Müziği terimini açıklamakla başlayarak Türk Müziği Tarihlerinde veya makalelerde yapılan dönemlendirme önerileri, önerilerin ortak ve zayıf noktaları, tutarsızlıkları dikkate alınarak, yeni bir Türk Müziği Dönemlendirme önerisine ihtiyaç olduğu, bu ihtiyacın gerekleri açıklanmaya çalışılmıştır. Bütün dönemlendirmelerin ortak noktası olan Klasik Türk Müziği Dönemine ve bu adın gerekliliğini zorunlu kılan müzikal özelliklere bu makalede ilk defa değinilmektedir. Bu yazıda diğer "önerilen başlıklar"la birlikte kronolojik sırayla Türk Müziğinde Arkeolojik, Paleografik, Sistemciler, Klasik Türk Müziği, Popülerleşme dönemleri, Türk Müziği tarihinin anlatım ve gelişimine, müzik sanatındaki değişimleri ifadesinde daha uygun olacağını belirtmekte ve ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Müzik Tarihi, Dönemlendirme, Sistemciler, Klasik Türk Müziği, Popülerleşme

ABSTRACT

The main subject of this research is to propose a new periodization naming by considering the place, time, event trilogy of science of history. First of all, starting by explaining Turkish Music term, requirement of a new periodization suggestion of Turkish Music and needs of this are tried to explain considering periodization suggestions in the history of Turkish Music or articles, common and weak points of suggestions, inconsistencies. In this article, the period of Turkish Classical Music that is common point of all periodizations and musical features that necessitate requirement of this name are mentioned for the first time. Together with other "suggested topics", chronologically, terms of Archeological, Paleographic, Systemics, Turkish Classical Music, Popularization in Turkish Music state and reveal that these are more applicable for expression and development of history of Turkish Music in the statement of changes in art of music.

Keywords: Turkish Music, History of Music, Periodization, Systemics, Turkish Classical Music, Popularization

* GÜ TMDK Müzikoloji Bölüm Başkanı, recepuslu@yahoo.com

Giriş

Bu yazıda ele alınan konunun ilk tespitleri, 2014 yılında Gazi Üniversitesi TMDK'da yapılan Türk Müziği Çalıştay'ında Türk Müziği Tarihi bölümünde katılımcı bilim adamların görüşüne sunulmuş, tartışılmış ve sonuç bildirisinde yer alması kabul görmüştü. Başlıkta işaret edildiği gibi bu makalede Türk Müziği tarihinde dönemlendirme konusu neden ve niçinleriyle birlikte yeni başlık önerilerinin eğitimde kullanılabilirliğini ele alacaktır.

Makalenin ilk problemi Türkiye'de akademik anlamda eğitim veren Türk Müziği tarihi dersinde belirlenmiş ve benimsenmiş bir dönemlendirme var mıdır? Bu dönemlendirmeye dayalı tarih kitapları yazılmış mıdır? Mevcut dönemlendirme önerileri öğrenciye bilgi aktarımında ne kadar gerçekçidir? İdeal bir Türk Müziği tarihinde dönemlendirme nasıl olmalıdır? Türk Müziği tarihinde her bir dönemi somut etkenlere dayanarak açıklayabilir miyiz, ya da açıklamalı mıyız? Bu soruların cevabını müzik tarihinde mi, yoksa diğer disiplinlerde (Tarih, sosyoloji, antropoloji, psikoloji vb.) mi aramak gerekir? Üzerinde özellikle durulmak istenen dönemlendirme akademik çerçeveye uygun olmalı. Dönemlendirme eğitimin gerektirdiği bilgiyi sınıflandırma gereği kaçınılmaz görünmektedir.

Türk Müziği Tarihinde Dönemler

Bu konu üzerinde çeşitli araştırmalar yeterince durduğu için burada sadece özetlenecektir. Elde edilen verileri inceleyenlerin verdikleri bilgiler çerçevesinde Türk Müziği Tarihi dönemleri çoğunlukla konularına ve medeniyet tarihine göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalarda genellikle kullanılan iki kaynak öne çıkmaktadır: Yılmaz Öztuna ve M. Nazmi Özalp. Bu iki önemli tarihçi eserlerinde yüzyıllara göre dönemlendirme yapmayı tercih etmişlerdir. Yüzyıllara göre anlatım tarihçilerin kronolojiyi esas alıp kullandıkları bir yöntemdir. Bu iki müzik tarihi dışında dönemlendirme için yazılmış özel görüşleri inceleyen araştırmalar bibliyografyada görülebilir.

Dönemlendirme ile ilgili akademik araştırmalardan biri Şirin Karadeniz'in (2007) yüksek lisans tezidir. Karadeniz, tezinde Türk müziği dönemlendirmelerini "Avrupa müziği dönemlerinde karşılaşılan adlandırmaları kullananlar", "besteci isimlerine göre", "yüzyıllara göre", "tarihsel olaylara göre", "medeniyetler tarihine göre" ve "diğer yaklaşımlar" başlıkları altında toplamıştır. Onun verdiği bilgilerden ilki hariç, dönemlendirme görüşleri iki ana başlık altında toplanır: 1. Müzik kaynaklı (Besteciler, Klasik vs.), 2. Tarihsel dönemlendirmeler (Uygarlıklar, Yüzyıllar vs.).

Türk Müziği Terimi

Bu terime yapılan itirazlardan biri "Türk" kelimesine olmuştur. Oysa bu terimde yer alan Türk kelimesi XX. Yüzyıl başlarından itibaren sosyolojik-siyasi sebepler başta olmak üzere müzikolojide sınıflandırma ihtiyacından dolayı kullanılmaktadır. Terim, Osmanlılar zamanında Rauf Yekta ve Celal Esad Arseven gibi bazı yazarlar tarafından kullanılmıştı. Yine "Türk" demekten önyargılar ve siyasi sebeplerle çekinen Avrupalı müzikologların kullandığı "Doğu müziği" (: Orient music) terimini, Rauf

Yekta “Şark müziği” olarak kullanmıştı. Fas’tan Japonya’ya kadar büyük bir alanı içeren “Doğu” bölgesinde üretilen müziklerin birbirleriyle “tekselilik” (: monofo-nik) açısından ortaklığı olsa da birbirlerine uymayan bazı farklı yaklaşımların olduğu görülmüş, Doğu medeniyetinin geliştirdiği teksepli “sanat müziğinin” ulaşabileceği önemli zirvelerden birinin “Klasik Türk Müziği” olabileceği belirtilmekten kaçınılmıştır. Çünkü müziğin “sanat”ından ne anlaşıldığı ve anlaşılması gerektiği bir hayli karmaşık bir konudur (Buna sosyolojik sebepleri de eklerseniz, bazı müzikologların ileri sürdükleri, Ruhi Ayangil’in de tercih ettiği “Şehir müziği, Köy müziği” sınıflandır-masına katılmak mümkün olabilir). “Klasik Türk Müziği” terimi Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu, İran, Kuzey Afrika bölgelerinde etkisi görülen ancak sınırları net olarak ortaya konulamayan, Cumhuriyet döneminde, eğitimine ancak 1975’te başlanılan bir müziği ifade için kullanılmıştır. Hâkim kültürü koruyan ve üst kültürü temsil eden “Türk” kelimesi bunun için vardır, “Türkiye Müziği” anlamındadır. Bazı yazarlar ta-rafından tercih edilen “Klasik Türk Müziği” dönemini de kapsayan “Osmanlı/Türk müziği” terimi aslında “Osmanlı müziği” ve “Türk müziği” terimlerinin birbirleriyle eşdeğer olduğunu anlatmak ve birbiriyle devam eden tarihi süreci kapsayıcı oldu-ğu için kullanılmaktadır. Cem Behar, Owen Wright, Walter Feldman, Karl Signell bu terimi kullananlardan bir kaçıdır.

Klasik Türk Müziği Dönemi

Türk Müziği tarihi dönemlendirmelerinde sıklıkla kullanılan 'klasik' kelimesi bazı eleştirilere uğramıştır. Bu durumda bir dönemlendirme başlığında bu terimin kulla-nılıp kullanılamayacağının sorgulanması gerekmektedir.

Türk müziği için “klasik” kelimesini kullanan ilk isim Cumhuriyetin ilk müzikologla-rından biri olan M. R. Gazimihal’dır. Türk müziği için dönem önerisinde bulunan İTÜ TMDK Kurucularından Ercüment Berker de önceleri “hazırlayıcı, ilk klasik, son klasik, neoklasik, romantik ve reform” terimlerini (1971), daha sonra “hazırlık veya oluşma, klasik öncesi veya preklasik, klasik, neoklasik, romantik ve reform” terim-lerini (Erdem, 1986) önerirken “klasik” kelimesini belirleyici olarak kullanmayı ter-cih etmiştir; Sadi Yaver Ataman’ın, Cinuçen Tanrıkorur’un (1976), M. C. Atasoy ’un (1999) yazılarında da onun terimleri görülür. Bu konuda farklı bir görüşe Walter Feldman’ın “geç orta çağ, erken modern çağ, 1780, modern çağ, klasik Türk Müzi-ği” terimlerinde rastlanır. Müzik tarihi yazarı M. N. Özalp, “hazırlık, klasik, romantik edebiyat ve son dönem” terimlerini kabul etmesine rağmen (Özalp, TMT, c. I, s. 24), tarihini bu dönemlendirmeye göre değil, yüzyıllara göre yazmıştır. Ruhi Ayan-gil gibi Türk müziği tarihiyle ilgilenenler birçok kişinin “klasik” kelimesini kullandığı görülür (M. Emin Kakan’ın R. Ayangil ile mülakatı, 13-14 Kasım 2008).

Konu başlığında yer alan “klasik” kelimesini, birçok kişinin Türk müziği için benim-semiş olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Türk müziğinde “klasik” kelimesi uzun tartış-malara sebep olmuştur. Kelimenin Türkçe olmamasından tutun da içerdiği anlamıyla Türk müziğine uymadığı eleştirileri dikkate alınsa bile, Türk müzikolojisi dışında bu kelimeye ihtiyaç duyan hem Türk tarihçileri, hem de Türk edebiyatçıları “klasik” kelimesini benimsemişlerdir. Ayrıca Türk müziğinde bir terim olarak görüldüğünden

bu yana Karl Signell, Walter Feldman, Owen Wright gibi Türk müziği ile ilgilenen yabancı yazarlar da "Turkish classical music" teriminde ortak bir görüş sahibidirler. Eleştirilerin üzerinde durdukları nokta "Klasik Türk Müziği" teriminin gelenekten gelmemiş olmasıdır. Oysa geleneğin böyle bir ihtiyacı ancak XX. Yüzyıl başında Türk müziğini sınıflandırmanın gereğinden dolayı ortaya çıkmıştır, "Türk Sanat müziği" terimi gibi bir ihtiyaçtır.

Bu terim nedeniyle gündeme getirilen ikinci sorun "Klasik Türk Müziği"nin başlangıcıdır. Oysa dönemlendirme önerisinde belirtilen XVII. Yüzyıl Klasik Türk müziğinin başlangıcı olarak çok çabuk benimsendi. Fakat zamanla 'neden?' sorusu yeterince açıklanmadığı için şüpheler ortaya çıktı. Bunun nedeni ise dönemlendirmeyi öne sürenlerin ve destekleyenlerin, bu başlangıcın tercih edilme sebeplerini aydınlatan bir fikir beyan etmemeleridir. Dönemlendirme konusuna değinmeksizin Rauf Yekta "Türk müziğinin acemane edadan kurtuluşu"ndan söz eder. Bu fikri destekleyen A. Yavaşca, Osmanlı bestecilerinin A. Meragi ve takipçilerinin müzik eserlerindeki mehter havası etkisinden, XVII. Yüzyılda kurtularak Türk müziğini esas hüviyetine kavuşturduklarını açıklar (A. Yavaşca, Türk müziğinde kompozisyon ve Beste Biçimleri, s. 747). Bununla birlikte yazarlar içinde "klasik dönem"i İstanbul'un fethini esas alarak 1453 ile veya Safiyyüddin-Meragi ile başlatanlar da vardır. Nedenleri yeterince açıklanmasa da Türk müziği tarihinde bir klasik dönemin olduğu ise herkesin ortak kanaatidir. Belki konuya yardımcı olacağını düşündüğüm müzikte kullanılan usûl ve biçimle ilgili bazı değişiklikler dikkate alınarak Klasik Türk müziğinin 17. Yüzyılda başladığı tespit edilebilir.

Dönemin müzik zevkini özetleyecek olursak Klasik Türk Müziğinin belirgin özellikleri Amellerin "kâr"a, Nevbet-i Müretteblerin "Mevlevi ayini" biçimlerine dönüşmesi örneğinde görüldüğü gibi yeni müzik biçimlerinin standartlaşması (1); eski usullerin yeni usullere dönüşerek standartlaşması (2); repertuvarın standartlaşması (3); fasılın standartlaşması (4); makam anlayışında standartlaşma (5) ve bestelemelerde Türk edebiyatı zirve ürünlerinin bir çeşit Türkçeleşmenin başlaması 6) tercih edilmesinden söz edildiği gibi. Bunlar bir kişinin zorla kabul ettirmesi veya standartlaşma çabasıyla değil, 1600-1700 yılları arasında müzisyenlerin müzik zevklerinde ortak noktalarda buluşması olarak görülmelidir.

Bir Başka Sorun Klasik Türk Müziği Bitti mi? Türk Klasik müzik döneminin bittiği söylenebilir mi? Yani dönemlendirme çalışması yapan Berker'in Hacı Arif Bey ile başlattığı yeni dönemle Klasik müzik döneminin bittiğini söyleyebilir miyiz? Sosyal Bilimler'de kültürün hiçbir zaman birden kesilemeyeceği (bir kültürü yok eden toplumsal katliam veya deprem gibi olağanüstü bir olay yaşanmamışsa) genel bir kuraldır. Klasik Türk Müziği döneminin ardından Hacı Arif Bey ile başlatılan yeni dönemde, XIX.-XXI. Yüzyıllarda "Klasik Türk Müziği" tavrında eserler bestelenmektedir. Ancak bu tarzda üretilen müziklere rağbetin azaldığını göstererek Klasik Türk Müziğine bitmiş diyenler olsa bile, besteciler, müzikseverler ve dinleyiciler açısından klasik müzik zevki devam etmektedir. Diğer taraftan bu tür müziğin hiç bir alıcısı olmasa bile 'sanat, yine sanattır, değerlidir'.

Buraya kadar ele aldığımız gibi “Klasik Türk Müziği”nin başlangıcı olmuşsa, bunun bir öncesi ve sonrası da vardır. Ortaya çıkan yeni sorun “öncesi için hangi terim kullanılmalıdır” sorusudur. Kullanılacak terimin müzikle ve tarihle ilgisi olması gerektiği ortadadır.

Sistemciler mi Klasik Öncesi mi?

Klasik Türk Müziği öncesi için elde mevcut müzik repertuarına bakıldığında Meraği, Gulam Şadi, Abdülali, Gazi Giray Bora'nın besteleri görülmektedir. Meraği ve diğerlerinin müzik eserlerinin onlara ait olup olmadığı zaman zaman gündeme gelir. Meşkle geliş sırasında aslından uzaklaşıp uzaklaşmadığı problemleri bir yana, elimizde ona ait olduğu söylenen ve meşkle gelen müzik eserleri vardır. Güçlü bir gelenek bu eserlerin ona ait olduğunu söylüyorsa, bugün biz “hayır, bu eserler ona ait değildir” deme hakkına ve şansına sahip miyiz? Meşkle gelen müzik eserlerinde aslından hiçbir şey kalmadığını iddia edebilir miyiz? Analiz ederek bir eseri aslına döndüremeyeceksek, aslını tespit edemeyeceksek, meşkle gelen yani “sözlü tarihin” bize taşıdığı son bilgiyi, aksi ispat edilmediği sürece kabul etmek zorunda değil miyiz? Bu durumda Meraği ve diğer müzik eserlerinin, en azından aslından bir parça taşıdığını varsaymak zorunda değil miyiz?

Burada dikkat edilmesi gereken asıl nokta daha önceki bir tarih diliminden taşındığı söylenen Klasik Türk Müziğinin rehber aldığı Meraği bestelerinin, nasıl olup da Klasik Müzik eseri sayılabileceğidir? Yoksa bir başka “klasik müzik” ile karşı karşıya mıyız? (Ercüment Berker'in bu döneme “ilk klasik” ifadesini kullanmasının sebebi de bu olmalıdır). Sözleri Farsça olan bu müzik Türk müziğinin klasiği olabilir mi? Bu soruları cevaplandırmanın güçlüğü bizi bir çözüm arayışına götürmektedir. Osmanlı müzisyenleri, etkilendikleri ve neredeyse en azından bazı Türkler için ikinci dil olan Farsça'yı, Mevlevi müziğinde görüldüğü gibi, Anadolu'da geleneksel olarak XVII. yüzyıla kadar taşımış, kendi şiirlerinin zirveye çıktığı sırada, kendi klasik müziğini oluştururken, diğerini ötekileştirmeden, ortak bir kültür yaratmak zorunluluğundan kaynaklanmış olabilir. O halde bu tür müziklere, tıpkı Avrupa'daki “Gregoryen şantları” gibi kurucusunun adıyla “Meraği ekolü” de denebilir. Bu terim hangi dönemi ifade ettiği belli olmayan “Klasik öncesi/ Preklasik” gibi bir terimden daha gerçekçi olacaktır. Veya Meraği'nin örnek aldığı Safiyyüddin'i de dâhil edip “Sistemci ekol/ Sistemci müzik sanat ekol”nü “müzik sanatı”nın kurallarıyla belirginleşmeğe başladığı bir dönem olarak kabul etmek daha gerçekçi olacaktır. Orta Asya'dan gelen Türk müziğinde, özellikle Abbasi ordusunda kendini gösteren askeri müzikle, Safiyyüddin Urmevi'nin müzik teorisi tespitleri bir dönüm noktasıdır. Çünkü onun müziği sistemleştirdiği dönemde, Abbasi ordusu Türk, İran ve Araplardan oluşuyordu. Böylece müzikte de her üç kimliğin var olduğunu söylemek mantık çerçevesinde mümkündür. Tarihi veriler bu üç unsurun Emevilerin ilk devirlerinden beri birbirlerine yakınlaştıklarını, Halife Yezid'in Orta Asya Horasan valisinden müzisyenler istemesiyle pekiştirmektedir. Bununla birlikte Safiyyüddin Urmevi öncesi Orta Asya-İran (tarihi kaynaklarda açıkça bir delile rastlanılmamış olsa da şimdiki Suriye bölgesi müziği) etkisindeki Emevi-Abbasi müziği tarihini, sonrası ise Sel-

çoklu dönemi müziğini kapsamaktadır. Safiyyüddin Urmevi, köken itibariyle Tebriz Türklerinden olup, nazariyatını Türk etkisini diğerlerinden ayırmadan, o dönemin “yeni sanat müziği” anlayışına göre kurgulamıştır. Hatta melodik ahenklerde ortak bir sanat müziği kurallarını gözetmişken, usullerde Abbasi-askeri (daha çok Türk askerlerinden oluşan Selçuklu askeri müziğini) yani nevbet müziğini esas almıştır.

Sistemci ekolün aslında Safiyyüddin dönemine kadar uzandığını gördükten sonra, müzik tarihini dönemlendirmek için kullanılıp kullanılamayacağı konusunu tartışmak gerekmektedir. Bazılarında “sistemci ekol” terimini ilk olarak Batılı müzikologların önerdiklerine, bazılarının da müziği ilk sistematize edenin Safiyyüddin olmadığına Farabi’nin de benzeri girişimlerde bulunduğu dikkat çektiklerini de hatırlamalıyız. Ancak Safiyyüddin’in müzik sistemciliği ve anlatımının, Farabi’nin veya Kindi’nin sistemciliği ve anlatımından ayıran çok önemli noktalar olduğunu nazariyatçılar belirtmektedir. Farabi ve Kindi’nin eserlerinde de bir sistemleştirme çabası hissedilmekte ise de, onların eserlerinde Safiyyüddin’in düzenli müzik sistemciliği görülmemektedir.

Sistemci ekol ve Sistemciler terimi, aslında bir şeyin öncesini ifade etmektense, kendi dönemini ifade eden bir isim olarak daha tercih edilen terim olmağa adaydır. Çünkü ileri sürüldüğünden bu yana Sistemci ekol özellikle müzik teorisi tarihinde benimsenmiş bir terimdir, aynı zamanda o devrin “sanat müziği”ni sistemleştirmeğe yöneliktir. Üst-kültürün beğenisini kazanmış halkın ürettiği çeşitli müzik ürünlerinin temel özelliklerini, yani müzik sanatının kurallarını belirlemeğe yönelik bir çalışmadır. Müzik teorisyenlerinin aralarındaki fikir çatışmaları da yine aynı anlamda yapılan tartışmalardan ibarettir. Türk müziği tarihinin Gazneliler, Selçuklular, Celayirliler veya Aydınöğulları gibi Selçuklu Beylikleri, Karakoyunlular, Timurlular, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı’nın XVI. Yüzyılına kadar (Meragi’nin oğulları da düşünülürse) olan dönemine denk gelmekte oluşu, “Sistemciler” terimini daha da önemli kılmaktadır. Osmanlılarda devam etmeğe çalışan sistemcilik, kendilerini yenileyemeyen Meragi ekolcülerini (Abdülaziz, Mahmud, muhtemelen Hacı Abdülali), Yusuf Kırşehirli ile başlayan, bir taraftan Mevlevi müziği geleneği etkisinde, diğer taraftan pratik müzik eğitimi anlayışı karşısında, gittikçe önemini yitirmiş, sonunda yasakların ardından yeniden yeşermeye başladığı sırada “yeni sistemciler”in kurdukları bir üstkültür tercihi müzik sanatıyla tamamen terk edilmiştir. Bazı Türk müziği tarihlerinde özellikle belirtilen Karahanlılar dönemi, Sistemci ekolün öncesinde kalmaktadır.

Müzik tarihi araştırmacıları yine Sistemciler dönemi içinde Türk müziğini etkileyen iki müzik mektebinden söz ederler: Tebriz ekolü ve Herat Müzik mektebi.

Bunlardan ilki Tebriz ekolü olup, bu ekolü temsilen Abdülkadir Meragi’nin oğlu Usta Abdülaziz Abdülkadirzade ve aslen Aydınli olan fakat Tebriz’de eğitim görmüş olan hanende Şemseddin Rumi’yi (kısaca Şems-i Rumi) Osmanlı sarayında görüyoruz. Usta Abdülaziz kendi ekolünü bir süre II. Murat zamanında sürdürmeğe çalışmış olsa da, Osmanlı sarayı ‘yeni sistemci’ müzisyenleri tarafından ‘kadim ekol temsilcisi: eski sistemciler’ olarak Yusuf Kırşehirli’nin önderliğini yaptığı “yeni sistemciler” tarafından dışlanmış görünmektedir. Bunda diğer müzisyenlere karşı göstermiş ol-

duğu davranış hataları da etkili olmuş olabilir. Yine de oğlu Mahmud sarayın “ce-maat-ı mutriban” başı olarak kalmayı başarmıştır. Yukarda andığımız ikinci isim, Şemseddin Rumi ise Osmanlı sarayında, iki sene gibi kısa bir süre kalmış, Fatih Sultan Mehmet tarafından saraydan uzaklaştırılmıştır. XVI. Yüzyıl ikinci yarısında besteci Hacı Abdülalî ile eski sistemciler ekolünün izleri Osmanlı tarihinde tamamen kaybolmuştur. Kronolojik olarak Tebriz ekolü içinde adları anılan Usta Abdülaziz, oğlu Mahmud Abdülkadirzade, Hacı Abdülalî “Sistemciler”in bir devamcısı ve temsilcisi olarak görülmelidir.

Osmanlı müziğinde etki bırakmış, ikinci olarak sözü edilen “Herat Musiki Mektebi” ise Evliya Çelebi’nin önemle söz ettiği, şairlerin divanlarında övdükleri, yine tarih kaynaklarından varlığını bildiğimiz Hüseyin Baykara Fasılları, bu mektebin en önemli müzik meclisleridir. Bu ilim, şiir, müzik meclisi genellikle Ali Şir Nevai ile anılmıştır. Ancak övgüyle söz edilen Herat Ekolü bu müzik meclislerinin Osmanlı müziğini nasıl etkilemiş olabileceği ile ilgili net bilgilere ulaşamamaktadır, konu hakkında da henüz bir çalışma yapılmamıştır. Diğer taraftan Hüseyin Baykara (ö. 1506) ve Ali Şir Nevai’nin (ö. 1501), her ikisi de yine Sistemciler dönemi içinde kalmaktadır. Belki de bu sebeple Nevai etrafında yer alan Binai mahlaslı şair ve müzik teorisyeni eski sistemciler arasında sayılmalıdır. Ancak konunun araştırılması gerekir.

Sistemciler döneminden Safiyyüddin’in birkaç parçası, Şirazi’nin eserindeki beste, Abdülkadir Meragi’nin besteleri kalmıştır. Meragi’nin günümüzde icra edilen bestelerindeki o dönemde bulunmayan ve açıklanamayan değişiklikler, Meragi bestelerinde icra tavrı ve terim değişikliklerinin varlığı hemen hemen bütün müzik eleştirmenlerince fark edilmektedir. Bu değişikliklerin bir kısmı müzikolojik edisyon kritik yöntemleriyle çözülebilir, çözülmeyi beklemektedir. Bestelerin bugünkü icralarından yola çıkarak, “ilk klasik dönem/pre-klasik dönem” adıyla değerlendirilmesinin, Meragi bestelerinin günümüzdekilerle birebir aynı olamayacağı gerçeği göz önünde bulundurulursa doğru gelmeyecektir.

Paleografik Müzik Dönemi

Çoğu dönem önerilerinde “İslamiyet Sonrası Müzik Dönemi” teriminin kullanıldığı görülür. İslamiyet ve onun Türk kültüründe yaygınlaştırdığı “yazı yazma”, “bilimsel sınıflandırma”, “akılla kavrama ve yazıyla ifade etme” düşünce sistemi şüphesiz Türk yazın-düşün kültürünün gelişiminde etkili olmuştur. Yazı geleneği Orhun abidelerinde görüldüğü üzere vardı, yaygın değildi. Daha Orta Asya’da İslamiyet’in yayıldığı ilk yıllarda “mevalî” (gözetim altında) sınıfına mensup olarak eğitime alınan Türkler, hem dini kültürün (dolayısı ile Arapça’nın), ardından Fars kültürünün yazıya geçirilmesinde önemli rol oynadılar. İslamiyet’in her kesimde yaygınlaşmasını sağladılar. İslamiyet’in gelişinden Karahanlıların sonuna kadar olan dönemi ifade eden ortak bir terim olması sebebiyle “İslamiyet Sonrası Müzik” (buradaki terimde ne Türk, ne İran ne de Arap vurgusu yapılmamaktadır, ama başlık altında her üç kültürün ortak kaynakları ve tespit edilen önemli müzisyenler anlatılmalıdır), terimi altında özellikle Türk “mevalî”ler ile Arap toplumunda Türk tarzı müziğin toplum içinde yaygınlaşmaya başladığını söylerken, diğer taraftan Cahiz Türki gibi yazar-

lar tarafından yazıya geçirilen eserlerde müzisyen Türklerden söz edilmelidir. Arap müziğinde Türk müziği etkisinden söz edilebilir. Müzik tarihine böyle bir yaklaşım tarihi verilere/kaynaklara uygundur. Nitekim dönemin resmi tarih kaynakları Emevi halifesi Yezid'in, Türklerin yoğun yaşadıkları bölge olan "Horasan valisinden müzisyen istediğini" belirtirler.

Mahmut R. Gazimihal, "İslamiyet sonrası Klasik Türk musikisi" terimini kullanan ilklere dendir. Aynı dönemin müzik araştırmacılarından Halil Bedii Yönetken de "İlk dönem: İslamiyet'ten Önceki Dönem", veya "İslamiyet Etkisi Altındaki Dönem" ifadelerini kullanmıştır. İhsan Akıner, Türk müziğinde dönemlendirmeyi İslamiyet'ten önce ve İslamiyet'ten sonra olmak üzere iki döneme ayırdığı görülen ilk kişilerdendir. Ayrıca Cinuçen Tanrıkorur, Çetin Kırıkçü, Ruhi Ayangil gibi dönem terimi kullananların yazılarında "İslamiyet sonrası" bir dönem adı görülür. Aslında bütün dönem çalışanların yazılarında, İslamiyet'in bir dönüm noktası olduğu belirtilmekle birlikte daha geniş dönemlendirme adları içinde "İslami dönem", Kindi ile başlayan müzik bilgisinin yazıya geçirildiği 900-1450 arası "bilimsel dönem", öncesi ve sonrasıyla 1453'e kadar "oluşum dönemi" gibi adlandırmaların içinde yer alır. Bazen "İslamiyet sonrası dönem" günümüze kadar uzanmaktadır (Halil Bedii Yönetken'in yaptığı dönemlendirmedeki gibi). Sorun bu noktada başlamaktadır. İslamiyet'in hâlâ devam ediyor olması dönemcileri ister istemez uzun bir süreci bu başlıkta vermeye zorlamaktadır.

Bu anlatımı uzun süren 'İslami dönem' içinde müziğin icrası yeni bir sanatı geliştirmiş, farklı kültürlerin oluşturduğu yeni müziğin teorik yazımı bir ihtiyaç haline gelmiş, daha önceki müzikle ilgili yazılı sistemden ayrılıp, "sistemci okul" adı verilen farklı bir yaklaşım oluşmuştur. Sistemci okul öncesi dönem, müzik kültürünün önce Arapça ve Farsça, daha sonra Türkçe eserlerin yazılması açısından önemli bir dönemdir. Orhun yazıtları, Çin kroniklerindeki çok az bilgi yanında Kindi, Farabi, İbn-i Sina gibi müstakil kitap yazarlar bu dönem içinde kalmaktadır. Hem Türkler, hem de diğer milletlerin müzik kültürünün yazıya geçirilmesi dönemidir. Bu yazarların bir kısmının Türk olması, Türk müziği tarihi için önem arz etmektedir. Elde müzik örneklerinin bulunmadığı ve müziğin yazılmaya çalışıldığı, Türk müziği tarihi için kaynak olarak kullanıldığı bu dönem için "Paleografik müzik dönemi" gibi bir adlandırma, müzik kültürünün yazıya geçirilmesini anlatması açısından daha uygun olacaktır. Böyle bir adlandırma ile Türk Müziği Tarihinin Paleografik Dönemi Orhun Anıtları ile başlatılabilir. Paleografik dönem Orhun kitabelerindeki Göktürk yazısı, Uygur yazısı, Çin yazısı, Arap alfabesi (Arapça-Farsça-Divanu lûgat'teki Orta Asya Türkçesi-ni) ve diğer dillerdeki yazıtları ve eserleri de kapsar. Paleografik müzik döneminin özellikle İslamiyet sonrası, müziğin filozoflar tarafından bilimsel sınıflandırma altında görülmesi, "bilimsel dönem" terimini haklı çıkarsa da, sonrasının bilimsel olmadığını ileri sürmek mümkün olmayacağı için, yani sonrasının bilimselliğini gölgelediği için doğru bir terim gibi görünmemektedir.

Türk kültürünün yazıya dönüştürülmesi Orhun anıtları ile başlar, müziğin yazıya dökülmesi de Orhun Kitabeleri'nde görülür. Bu durumda, Orhun anıtları Türklerin

yazıya geçişini temsil eden daha net bir başlangıçtır. Türk müziği tarihi için kullanılacak "Paleografik müzik dönemi" Orhun yazıtları ile başlayan (732 yılı), hemen hemen Türklerin İslamlaşmasıyla ortak tarih oluşu yanında, İslamiyet sonrasını da içermesiyle tercih edilmelidir.

Türk Müziğinde Arkeolojik Dönem

Yukarıdaki bölümde ileri sürülen yeni bir dönemlendirme fikrini göz önünde bulundurarak Türk yazısının başlangıcı olarak Orhun yazıtlarıyla başlayan bir Paleografik müzik dönemi varsa, öncesi için kullanılabilecek terim "Arkeolojik müzik dönemi" terimi olmalıdır. Çünkü artık yazılı malzemeye dayanmayan bu dönem için, arkeolojik verilere dayanılan bir müzik kültürü yorum ve bilgisinden söz edilebilir.

Türk müziğinin gelişimi ve bulunduğumuz farklı kültürlerin etkilediği topraklar olan Türkiye-Anadolu düşünüldüğünde İslamiyet öncesi arkeolojik dönemin genellikle şu üç başlıkla incelendiği görülür: 1. Türk müziğinin Orta Asya Kökenleri. Hunlar ve Göktürkler-Çin Hanlarıyla ilişkiler, 2. Mezopotamya Kökenleri: Sümerler, Asurlular, Babililer, İbraniler, Persler (Eski İranlılar), 3. Eski Anadolu Müziği: Hititler, Etrüskler, Lidyalılar, Urartular, Frigler, Doğu Romalılar, Yunanlılar. Arkeolojik Dönemde her üç bölgenin mitolojisinden de söz edilebilir. Nitekim Gönül Tekin'in dediği gibi Dünyanın en eski medeniyetlerinden biri olan Sümerlere ait mitolojinin Yunan mitolojisiyle ortak noktaları, şiirin ve özellikle "irticali/doğaçlama şiir ve müzik" hakkında halk içindeki "cin" etkisi inancının önemi anlatılmalıdır. Çünkü bu inanç ve yaklaşım eski Yunan'da "muse"lerin (perilerin), şiir ve müzik gibi güzel sanatlardaki etkisi ile bir ortaklık göstermektedir. Böylelikle Arkeolojik dönemdeki çokkültürlülüğü de ortak müzik-mitolojik unsurlarla bir araya getirmek mümkün olacaktır.

Arkeolojik müzik dönemini açıklarken Türkiye'de ileri sürülen, bu dönemi de ilgilendiren günümüz tarih teorileri iyi bilinmelidir. İlber Ortaylı'nın "Türkiye'deki Klasik Çağın Algılanması" (AÜ SBF Dergisi, sy. 51/sy. 1-4, 1996, s. 371-380) makalesinde dikkat çektiği noktalardan birisi, "Klasik Çağı" algılayan Türk tarihçilerden bir kısmının savunduğu, Türkiye Medeniyetini eski Batı Anadolu'ya (İonia'ya) bağlayan kişilerin (Eyüboğlu, Azra Erhat gibi) "Anadolucu bir patriotizm" (sy. 51/sy. 1-4, s. 378) görüşüne sahip oldukları ve bu görüşün "Türklerin Asya kökünü ve mirasını" reddettikleridir (sy. 51/sy. 1-4, s. 379). İlber Ortaylı'nın dikkat çektiği bir diğer nokta ise "Bizans medeniyetinin Osmanlı üzerindeki tesirlerini önemseyen" tarihçilere aslında Avrupalı Bizantinist J.P.Fallmerayer ve Gibbons'un fikirlerinin kaynaklık ettiğini belirtir (sy. 51/sy. 1-4, s. 378). Bu guruba Fuat Köprülü'nün yazdığı ciddi bir eleştirisi vardır (Bizans Müesseselerinin Etkisinden söz eden kitap kastediliyor). Bütün bu düşüncelere ek olarak "Türk müziğinin kökleri eski Anadolu'dur veya Bizans müziğidir ya da Orta Asya'dan getirdikleri müziği geliştirmişlerdir gibi teorilerin de Türk müziği tarihini etkilediği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla Türk Müziği Tarihini Arkeolojik Dönem üzerine temellendirirken bu teorileri ele almak öğrenciyi bilgilendirmek bakımından önemlidir.

Türk Müziği Tarihinin yazılı müzik kültürü için "Paleografik Müzik Dönemi", Türk

tarihi yazılı kaynak döneminden daha eskisi için özellikle sözlü olarak taşınan ve geleneğe bağlı olarak yaşayan gırtlak havaları, doğa sesleri taklitleri, bilinen davul, kopuz, ıklığ, altay yatığ gibi kadim Orta Asya müzik aletlerin kimi yeniden canlandırma yöntemiyle gerçekleştirilen müziği ve şaman müziği için belki bir “Arkeolojik Müzik Dönemi” ifadesini kullanmak uygundur.

Sanatta Popülerleşme: Klasik Müzik Dönemi Sonrası

Klasik Türk Müziği ve Klasik Onikton Müziği (Batı müziği) sonrasında modern dünyanın yeni dünya düzeni, sosyoloji ve felsefi değişimlerin ardından, siyaset biliminin yönetenleri halktan ayıran yöneten-yönetilen görüş ve yaklaşımlarıyla, bunun sonucu olarak toplumun altkültürüne siyasi çıkarlar uğruna aşırı önem verilmesinin sonucunda klasik kültürle popüler kültür karşı karşıya getirilmiştir, 'altkültüre' halk kültürü, halk müziği terimleri kullanılarak sempati toplanmış 'halk sanat müziği', siyasetle kirlenmiştir. Böylece ötekileştirilen 'sanat' kendisinin varlığını borçlu olduğu halktan kopuk algısı oluşturulmuş, 'aydınlanma çağı' denilen bir süreçte 'sanat', var olmak için popüler kültüre yakınlaşmak, zorunda kalmıştır.

Türk müziğini dönemlendirme çalışması yapan Ercüment Berker, Klasik müzik dönemini “ilk, son” gibi terimlerle ayırmışsa da genel itibarıyla “klasik” teriminde birleştirmiştir. Hafız Post ve İtri ile başlayan Klasik müzik Dede Efendi ile son bulur. Zekai Dede artık Popülerleşme döneminde “klasik müziğin” bir meşk üstadıdır, günümüze gelen “klasik müzik” örneklerinin bir aktarıcısı olarak önemini korumaktadır, hatta “Klasik Türk müziği”ni temsilen müzikler de üretmiştir, ama Popülerleşme döneminin içinde kalmaktadır. Dönem teorisyenlerince “Klasik müziği” döneminin ardından gelen dönemin başlangıcı hakkında farklı görüşler vardır. Bazıları Dede Efendi, bazıları Zekai Dede, bazıları Hacı Arif Bey'e kadar “klasik müziğin” devam ettiğini ileri sürerler, Hacı Arif Bey ile “Romantik dönem”i başlatırlar. Bu terimin seçilme nedeni nedir? Sorusunun genellikle verilen cevabı, Onikton Müzik dönemlerinden etkilenildiği şeklindedir. Gerçekten “Romantik” kelimesi, eleştirildiği gibi Batıya öykünerek mi kullanılmıştır, yoksa müzikte gerçekten bir romantikleşme mi başlamıştır veya başka bir terim olmalı mı?

“Romantik dönem” terimi XX. yüzyıl müzik tarihçileri tarafından Batı müziğinde kullanılan dönemlendirme isimlerinden etkilenecek kullanılmış olma ihtimali bir gerektir ve gerçeği yansıtmıyorsa yansıtmadığına bakılmalıdır. Önce Avrupa'da romantizmin edebiyatta ve müzikteki durumunu gözden geçirip Türk edebiyatında romantizmi gözden geçirip, Avrupa ile karşılaştırılması yapılmalıdır. Avrupa'da “romantik dönem” aslında 1770-1880 tarihleri arasında olduğu varsayılır ki bu aynı zamanda edebiyattaki romantizmle uyum halindedir (Şurası da unutulmamalıdır ki dönemlendirme adlarında Avrupa Müzik Tarihçilerinde de farklı farklı terimler tercih edilebilmektedir).

Yukarıdaki Avrupa romantizmi ile Türk edebiyatındaki romantizmi karşılaştırmak mümkün görünmemektedir. Türk edebiyatçıların “romantizm” diye bir dönemi kabul etmeleri mümkün değildir. Çünkü romantizm Türk edebiyatında her zaman var-

di. O halde E. Berker'i bu terimi kullanmaya sevk eden gerçek ne olabilir? Sanıldığı gibi Berker'i Avrupa müzik dönemlendirmesine özenmek sevk etmiş olabilir mi? Hacı Arif Bey'in (1831-1885), ölüm tarihi düşünülürse tam da Avrupa'da romantizm döneminin bittiği tarihtir, Türk edebiyatında Romantizm döneminin bulunmayışına bakarak, bu terimin Avrupa müzik tarihine uyum sağlamak amacıyla seçilmiş bir terim olamayacağını da iddia edebiliriz. Çünkü "romantizm akımı"nın Türk edebiyatında bu tarihlerde başladığını ve buna bağlı olarak Türk müziğinde romantizmin bu tarihlerde başladığını da kimse iddia edemez. Geriye Türk müziğinde "romantizmin" bu tarihte başlayıp başlamadığı, bu fikrin gerçekle uyum sağlayıp sağlamadığı sorgulaması kalır ki, müzik sanatı zaten genel olarak "neşe, hüznün, sukunet/ huzur" ürünüdür. O halde Türk müziği "romantizm" ile sınırlandırılmaz, dönemlendirilemez. Bu fikirde olan ve "romantizm" terimini tercih eden C. Atasoy ve C. Tanrıkorur, Berker'den etkilenmişe benzemektedirler. Yazılarında bu terimi niçin tercih ettikleri hakkında her hangi bir açıklama yer almamaktadır.

Berker, özellikle "şarkı" biçiminin yaygınlaşmasını gerekçe olarak görmüş gibidir. "Şarkı" biçimi Türk müziğinin eski müzik biçimlerinden biridir. Şarkı biçiminin yaygınlaşmasında sebep ne olabilir? Bunda Hacı Arif Bey mi, yoksa başka sebepler mi rol oynamıştır? Tanzimat edebiyatında değişiklikler veya yeni siyasi fikir akımlarının kullandıkları halk edebiyatının üst-kültüre baskısının ardından üstkültür içinde yer almağa başlamasının önemli bir etkisi olmuş olamaz mı? Sosyolojik deyimle "popüler kültür sanat karşısında" bir alternatif olarak ortaya koyma mücadelesinin bir sonucu mudur?

Popüler kültür, diğer bir deyimle "halk kültürü" denilen "alt-kültür" edebi sanatların beslendikleri en önemli kaynaktır. Sosyolojik terimle alt kültürün üretiminde yer alan ve birbirine benzemeyen en güzel üretimler/ürünler üst kültürü oluşturur. İşin bu noktasında bir çatışma yoktur. Fakat üst kültürün kendi içinde ürettiklerini alt kültür kolayca benimseyemez, zaman içinde eğitimle yaygınlaşmasına izin vermez, eğer dayatırsa ve hemen sonuç almaya kalkarsa çatışma başlar. İkinci olarak siyasi söylemle halk kültürünü üst kültüre karşı kışkırtmanın sonucu halk kültürü, üst kültürün edebiyatına ve sanatına karşı bir savaş başlatır. Bu mücadele sonucu ya alt kültürün üreticisi, üst kültürü temsil edenlere karşı bir tepki ile davranır; veya iki kültür birbirini reddetmeye başlar. Oysa her iki kültür de aynı toplumun üretimidir, her ikisi de aynı halk tarafından üretilmiş ve yaşatılmaktadır. Dolayısı ile aynı kültürü paylaşan alt kültür ve üst kültür birbirinden rahatsız olmamalıdır. Toplumun kalitesi ortak paydalar eğitimle yaygınlaştırılıp paylaşırsa yükselir. Bu da üst kültürün alt kültür tarafından desteklenmesini zorunlu kılar. Bu sonuç üst-kültür ve alt-kültürlerin birbirlerinin kıymetini bilmesini gerektirmektedir.

Konumuza dönecek olursak, Hacı Arif Bey zamanından (1831-1885), biraz önce Tanzimat fermanının ilanı (1826), aslında müziğin değişimini tetikleyen, haber veren bir tarihi olaydır. Yeniçeri ocağının ardından geleneksel Türk müziği yapan "mehter" kapatılmıştır. Oysa hem askeri müzik, hem de alt veya üst kültürün ürettiği müzik, yetiştirdiği müzik adamlarıyla besleniyordu. Bu değişiklik, müzik adına,

Batı onikiton müziğinin üst kültür tarafından ülkeye getirileceğinin anlaşıldığı bir yıl (1826) olarak görebilmek mümkündür. Bu artık Türk müziğinde Batılılaşma çabası değil (Türk müziğinde Batılılaşma 1750'den beri Batı müziği çalgılarının Türk müziğinde kullanılıp kullanılmayacağı denemeleriyle başlamıştı. Nitekim Keman Türk müziğine uyarlanmış Batı müziği çalgısıydı, XX. Yüzyılın sonlarına kadar bu tartışma devam eder. Bu sebeplerle "Batılılaşma"nın bir müzik dönemi adı olarak kullanılması sakıncalıdır), doğrudan doğruya Türk kültürüne uysa da uymasa da Batı onikiton müziğini askeri müzikte uygulamaya başlatma ile üst kültürün, alt kültüre bir dayatması olmuş, böylece alt kültür, üst kültür taraftarlarının çatışması da kaçınılmaz olmuştur. Bu çatışma, klasik Türk müziğini destekleyen sarayın başka bir kültürü destekleme girişimi ile kırılma noktasını oluşturmaktadır. Ancak saray bu kırılmanın olmasında çok da istekli olmadığını sarayda geleneksel Türk müziğine yer vermekle devam ettirmek istemiştir.

Batı onikiton müziğinin Osmanlı sınırlarına resmen girişinin ardında mutlaka başka siyasi oluşumların da sebebi olmuştur. Batı kültürünün, edebiyatı ve müziğinin üstünlük veya ilerlemiş olduğu savları gibi. Avrupa'da geliştirilen bu algı evrimleşmiş toplum düşüncesiyle verilmek istenen kendine güvenen toplum yaratma endişesinden doğmuştur. Bu nedenle birçok bilim alanında olduğu gibi edebiyat ve müzikle ilgilenen bilim adamlarının Batı kültüründen yararlanmanın, yani kültürlerarası bir yakınlaşmanın arayışı içine girdiler. Diğer taraftan halkın Türk müziği ile ilgisini kaybetmemek için müziği alt kültürün benimseyeceği bir tavra dönüştürdüler. Bu da müziğin işlenişini, dilini, sunumunu etkiledi. Türk müziği biçiminde küçülme (şarkı gibi), dilde sadeleştirme (romantizm denecek kadar kolay anlaşılabilirlik) bu dönemle başlamıştır. Yani, ortada bir Batı onikiton müziği etkisi vardır ama direkt değil dolaylıdır. Ama alt kültürü temsil eden popüler kültürün (diğer deyimle halk kültürünün) etkisini açıkça gözlemlemekteyiz. Popüler kültürün Türk edebiyatındaki etkisini daha XVI. Yüzyılda Baki ile başlayan yüzyılın ortalarında "mahallileşme" etkisinin görüldüğünü, Türk edebiyat bilimcileri belirtmektedir. Buradan popüler müziğin de edebiyat kadar etkili olabileceği ortaya çıkmaktadır. Nitekim yüzyılın sonlarına doğru, sanayi devriminin ardından iletişim teknolojisindeki gelişmeler, mum plakların ardından gramofon, plak, kaset derken günümüzde dijital sistemler (CD, MP3 gibi); diğer taraftan kapitalist sistemin "çok kazanma" endişesi, müzik endüstrisi, Türk sanat müziğinin popülerleşmesini hızlandırmış ve arttırmıştır (diğer toplum müziklerinde olduğu gibi). Tanzimat Fermanı'ndan sonra Türk Müziğine devlet desteğinin çekilmesi, ilgisizlik, yasaklar veya Batı onikiton müziğinin kulak zevkine etkisinden söz etmesek bile sadece Türk müziği olarak da halkın yeni aralık, ses ve müziklere alışması da kaçınılmaz olmuştu. Bunun üstüne bir de Cumhuriyet'in ilk yıllarında gittikçe kendini farklı hissettirecek derecede bir popüler "Halk müziği tavrı" yaratılmış, yaygınlaştırılmıştır (bu konuda ki benzer açıklamalar için bk. Yalçın Tura, Türk Musikisinin Meseleleri, s. 37 vd.). Yani kısaca hamisiz kalan bir sanat müziğinin yaşamak için popülerleşmeye ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz.

Türk müziğinin popülerleşmesi bazı müzik dönemi teorisyenlerince, bir diğer ifade ile II. Mahmut'tan sonrasını, "bozulma ve çöküş" (Tanrıkorur, 2003, gibi) veya

“unutulma” (Gültekin Oransay gibi; aktaran Akdoğu, 1988:2, s. 3) olarak değerlendirilenler de vardır. Ancak sanatın tavrı değiştirdiği müziğe, sadece tavrı beğenmediğimiz için bir bilim adamı olarak “bozulma ve çöküş” veya “unutulma” demek doğru olmamalıdır. Belki bu değişimin kültürel, sosyolojik ve siyasi şartlarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim bunun bir değişim olduğu Onur Akdoğu’nun “değişim, atılım” gibi adlandırmasında görülmektedir. Yine Akdoğu’nun, 1943 sonrası için kullandığı “Yeni Dönem” adlandırması da, 500 yıl sonrasını kapsadığı için kabul edilemez. Diğer taraftan “arabesk, Türk halk müziği” vs. gibi XX. Yüzyılda çıkan türlerin kaynaklandıkları esas “popülerleşme”den başka bir şey değildir. XX. yüzyılda olduğu gibi XXI. yüzyılda da devam eden iletişim ve kapitalizm artık güçlü bir sanat müziğinin yaşaması için elverişli ortamı sunmamaktadır.

Ercüment Berker’in, Tanzimat’ın müzik tarihinde bir dönüm noktası olduğunu bilmesine rağmen, Hacı Arif Bey’i seçmesi bilinçli ve dönemleştirmeye en uygun olabilir bir tercihtir. Ancak “romantizm” terimi yerini bulmamıştır, belki “müzik sanatının popülerleşmesi” terimi, daha sonradan gelen akımları da kapsayacak kadar geniş bir terim gibi görünüyor. “Popülerleşme” ifadesinden, “yaygınlaşması” değil, “yaygınlaşmak için kaçınılmaz bir değişim geçirmesi” anlaşılmalıdır (uslup değişiminin sebepleri ve madde madde değerlendirmeler için bk. Özer Özel, “Türk müziğinde uslup Gelişimi”, Sazusöz, sy. 9 online dergi erişim: 14 Mart 2013). Öncelikle “edebiyat-halk edebiyatı”, “sanat müziği-halk müziği” kavramlarına ihtiyaç hissettirmiş, sebepleri oluşturmuş ve sanat müziği gittikçe müzik biçimi ve üretim biçimi açısından daha popülerleşmiştir, daha popüler olma tarzına girmiştir. Türk popüler müziği sonunda “Arabesk, Aranjman, Türk hafif müziği” gibi birçok karma türün doğuşuna sebep olmuştur. XXI. Yüzyıla gelinceye kadar, Erol Sayan’ın tespit ettiği gibi Türkiye’de 60’dan fazla popüler müzik türü ortaya çıkmıştır. İletişim sayesinde bu sayının daha da artması mümkündür.

Sonuç

Türk müziğinde dönemlendirme görüşleri ileri sürenler olmuştur, konuyla ilgili makaleler yayınlanmıştır. Ancak Türk müziğinde dönemlendirme görüşleri bugüne kadar yeterince tartışılmamıştır. Bu yazıda ortaya konduğu gibi Türk müziği tarihinde, tamamen müzik eksenli bir dönemlendirme mümkün görünmemektedir. Dönemlendirmenin bestecilerin müzik üslupları üzerine yapılamayacağı birçok Türk müziği araştırmacısının belirttiği gibi, eldeki mevcut müzik eserlerinin analizinden herhangi sağlıklı bir sonuç alınamamasında yatmaktadır (Yalçın Tura, Türk Musikisinin Meseleleri, s. 38). Ali Ufki, Kantemir, Kevseri ve Hamparsum yazmaları zaten Klasik dönem içinde kalmaktadır.

XX. yüzyılda ortaya atılan müziği dönemlendirme alanındaki mevcut teoriler ışığında bu yazıda anlatılmaya çalışıldığı gibi yeni önerilen dönem başlıklarıyla Türk müziği, Arkeolojik, Paleografik, Sistemciler (ve Yeni sistemciler), Klasik Türk Müziği, Sanatta Popülerleşme Dönemleriyle anlatılabilir. Bu terimlere açıklık getirmek üzere aşağıdaki gibi anlaşılmalıdır:

Arkeolojik Müzik Dönemi: MÖ-MS 732 Orhun anıtlarının dikilişi ile son bulur. Öncelik sırasıyla Orta Asya (siyasi tarih olarak Altaylardan başlayıp Hunlar ve Göktürklerden söz edilmelidir; Müzik örnekleri olarak gırtlak havaları, askeri müzik ve şaman müziğinden söz edilebilir; Türk runik ve tamga işaretleri, kaya resimleri, destanlar; Davul, Kopuz, İklığ, Altay Yatıg gibi sazlar; Çin kronikleri), Mezopotamya (Sumer müziği-eski İran Müziği), Eski Anadolu devletleri ve arkeolojik müzik buluntuları (Hititler, Lidyalılar vs); İslamiyet öncesi hayattan söz eden bilgiler. Avrupa müzik tarihçileri bu döneme “ancient music period: kadim müzik dönemi” derler ve MS 500 ve öncesinin Mezopotamya, Keltler, eski Anadolu, eski Mısır, eski Yunan, eski Roma, eski Hint, eski Çin müziklerini kapsar. Bu dönem müzikleri için zaman zaman denemeler ve haberler yapılır (bkz. BBC News- How Did Ancient Greek Music Sound?).

Paleografik Müzik Dönemi: 8. yy-13. yy arası; dönem Göktürk-Orhun anıtlarıyla başlar (Orhun kitabelerinde askeri müzik, toy ve sagular), Destanlar: İslamiyet ve eski Türk pagan dönemi karışımı anlatımlar içerir, İslamiyet sonrası müzik, Peygamber Dönemi, Sadrulüslam, Hulefa-yı Raşidin, Emevi, Abbasi, Kindi (801?-866?), Farabi (259/873- 12 Ocak 951 Şam) ve onun takipçisi İbn Sina (d. 980 Afşana Köyü, Buhara - ö. 1037 Hamedan), Karahanlılar ve Gazneliler. Emevi döneminde Horasan bölgesinden saraya getirilen müzisyenler, geleneksel Arap müziğini zenginleştirmişlerdir. İbn Haldun’un tespit ettiği gibi, Arapların bu dönemden önce zengin bir müzikleri yoktu. Oysa Türklerde ve İranlılarda gelişmiş bir askeri müzik vardı. Araplar, mesela Emeviler, bu toplumların kattıklarıyla müzik zenginliğine kavuşmuşlardır. Abbasiler, özellikle askeri müziği, Türklerin vassalı olma gereği benimsemişlerdir. Cezeri’nin (ö. 1200) müzikli otomatları, Selçuklu müzisyen guruplarını yansıtan müzik-otomat örnekleri içerir. Selçukluların tarih sahnesine çıkışı, ardından Abbasileri vassal haline getirişi ve Anadolu’ya akınları ile bu dönem kapanmıştır.

Sistemciler Dönemi: 13. yy - 16. yy sonu; Safiyyüddin Urmevi’den (ö. 1294) Mahmud Abdülkadirzade’ye müzikte “yeni sanat anlatımı: matematikle perdeleri hesaplama ve devirleri anlatım” anlayışının gelişimi, müzik seslerindeki aralıkların belirlenmesi: Selçuklular, Timurlular, Osmanlılar: 16. yy; Yeni sistemciler: Anadolu Türk edvarcıları; Klasik müzik ilk belirtilerini Fatih Sultan Mehmed zamanında başlayıp 17. yüzyıl başlarına kadar kendini hissettirir; Müzik örnekleri çok azdır (Safiyyüddin’in, Kutbuddin Şirazi’nin, Meragi, Gulam Şadi, Hacı Abdülali’nin besteleri; bunlara ilave olarak Selçuklu dönemi için “yeniden inşa” müzikoloji metoduyla ortaya konan örnekler vardır), “Sistemciler Dönemi” terimi ilk defa H.G.Farmer tarafından kullanılmış olup, müziği merkez alan bir anlatımı temsil ettikleri için döneme “sistemciler” denilmiştir. İlk defa Safiyyüddin Urmevi ile müzik biliminin gereği müzik bilgisi müzik merkezli bir “tasnif”le ele alınmış, müziği oluşturan “nağme” denilen müzik sesleri bir tel üzerinde “tel-taksim” metoduyla açıklanmış, perdeler ebced harfleriyle sembolize edilmiştir, ud üzerinde “destan”dan ve perde yerine parmak baskılarından söz edilmiş; “nağme” ve ardından “ika” yapılarını “devirler” halinde anlatmış, böylece müzikbiliminde müziği “edvar” metoduyla sistemli anlatım biçimi ortaya koyulmuştur. Kitabının adı “Kitabül-edvar fil-musiki”dir (: Müzikte edvar kitabı), “edvar” kelimesi sonradan gelen kitaplardan bazılarında da ad veya terim ola-

rak kullanılmaya devam etmiştir. Aynı dönem içinde Suriye bölgesinde Bayat Türkmenleri arasında yaşayan Safadi, edvar geleneği içinde “edvar” yerine “makam” kelimesini ilk kullanan kişidir. Dönemi temsil eden son güçlü müzik teorisini ise Abdülkadir Meragi’dir. Meragi’nin etkisi bir taraftan Orta Asya bilgini Alişah Hacıbüke ile devam ederken, Anadolu-Osmanlı’da yerleşen oğulları Abdülaziz Meragi ve Mahmud Meragi ile 16. yüzyılın ortasına taşınmıştır. Temelde sistemci ekolü devam ettirmekle birlikte, bir tel üzerinde müzik seslerini “tarh” metoduyla açıklama yöntemini terk eden “Anadolu Edvarları Yeni Sistemciler” geleneği ise XV. yüzyılda Yusuf Kırşehirli ile başlamıştır. Müzik sesleri/ nağme yerine “perde” ve “perde bölgesi” anlamında “ev/ hane” terimleri kullanılmıştır. Seydi, Hızır b. Abdullah, Bedr-i Dilşad bu metodu devam ettiren kişilerdir. Sistemci Dönemin tek reel bestesi Safiyyüddin Urmevi ve Abdülkadir Meragi’nin besteleri/ beste parçalarıdır. Hafızaya dayalı bir “yeniden inşa” metoduyla ortaya konan örnekler arasında Meragi besteleri, Gulam Şadi besteleri önem arzeder (Bununla birlikte bu konuda aşırıya gidip “Farabi besteleri, Evliya Çelebi besteleri, Katip Çelebi besteleri” de ortaya atılmıştır). Edvar/ Makamlardan bazıları aynı adla ve aynı nağmelerden oluşmaya devam etmiş, bazıları Klasik Müzik döneminden hem seyirleri oluşturan nağmeler, hem de usul adları, bazı müzikbilimi terimleri ile ayrılmıştır.

Klasik Türk Müziği Dönemi: 17. yy-19. yy, Koca Osman, Çömlekçizade Recep, Hafız post, İtri ile başlar, 1750’den itibaren Türk müziğinde Batılılaşma hareketleri, Kemanın girişi, Venediklilerin İstanbul’da Avrupa müzik icraları; Tanzimat fermanına kadar olan dönemdir, Zekai Dede ile biter; Müzik örnekleri Ali Ufki ve Kantemiroğlu’nun eserlerinde, ayrıca meşk ile gelenler; 16-18. yüzyıl arası Babürlü müziği bir istisna olarak ayrıca anlatılmalıdır, çünkü Hint Klasik müziği olarak adlandırılan “raga”ların doğuşu sistemci ekolün Hint müziğinde klasikleşmesi sayılır). Türk Klasik Müziğinin bütün özellikleri Koca Osman, Çömlekçizade Recep, Hafız Post, İtri ve Nayi Osman ile belirginleşmiştir, karara bağlanmıştır. Koca Osman yüzyılın başında dünyaya gelmiş, ilk yarısında birçok öğrenci yetiştirmiştir. Hafız Post ve Ali Şirugani özellikle müzik terminolojisindeki seçiciliğiyle müzik teorisini etkilemiştir (Biçim, usul, makam ve fasıl düzenleme). Dönemin Ali Ufki’nin 1640-1650 yıllarında yazdığı Mecmua-i Saz, Nayi Osman’ın 1683’de yazmaya başlayıp muhtemelen 1710’larda bitirdiği “Nota-i Türki”, Kantemiroğlu’nun 1691’da yazdığı “Kitab-ı İlmü’l-musiki” ve Hamparsum’un 1713’ten itibaren yazdığı defterlerinde müzik yazılarıyla kayıtlı müzik eserleri vardır. 1683 yenilgisinden sonra Viyanalıların İstanbul’da Avrupai müziği icra etmeleri ve 1750’den itibaren Türk müziğinde Batılılaşma hareketleri Kemanın girişini sağlamış, Türk müziğinde köklü ve yerleşik değişim çabalarından biridir (Org, Piyano denenmiş, istenilen sonuç verimli olmamıştır, şimdiler de viyolonsel). Venediklilerin İstanbul’da Avrupa müzik icralarına da değinmelidir. Müzik yazısıyla kaydedilmiş olsa bile, çoğunluğu meşkle gelen müzik eserleri, XX. yy başlarında Zekai Dede’nin öğrencileri tarafından oluşturulan tespit ve tasnif heyetinin çalışmaları ile Klasik Türk Müziği dönemine ait müzik eserlerinin edisyon kritikleri yapılmış, TRT arşivi oluşturulmuş, edisyon kritiği yapılan müzik eserlerinden Darüelhan Külliyyatı yayınlanmış, ancak müzik eğitiminde sistem farkından dolayı Ezgi-Arel-Uzdilek sistemi ile yazılan TRT nota arşivi esas kabul edilmiştir.

Sanatta Popülerleşme Dönemi: 1850'lerden itibaren devam etmektedir: Tanzimat fermanından kısa bir süre sonra Hacı Arif Bey ile başlayıp günümüze kadar gelen ve çeşitlenen Klasik Türk Müziği, Türk Sanat müziği, Çift sesli Ahenkli sesler müziği, Çoksesli Türk müziği, Arabesk, Aranjman, Pop müzik, Halk müzikleri. Cumhuriyet sonrası için aynı topraklarda yaşayan farklı kültürlerin müziklerini de içeren "Çokkültürlü Müzik Dönemi" terimi, "Çoksesli Müzik"ten daha geniş anlamdadır, kullanılabilir. 1850'lerden itibaren, Tanzimat'ın ilanı (1826), Mehterhane'nin kapatılması (1831) müzik politikasında değişim ve bu değişim etkisinin sonucu Dede'nin (ö. 1846) "Yine bir Gülnihal" (1839'dan sonra) bestesinde görülen popülerleşme (Batı onikiton müziğinin ülkeye girmesi sanatta popülerleştirmeyi zorunlu hale getirmiştir), öğrencisi Zekai Dede'nin İstanbul'dan ayrılıp Mısır'da müzik öğretmeni (1845) olmasıyla kendisini iyice gösterir. Osmanlı Sarayı Türk müziği sanatından desteğini çekince, sanatın popülerleşmeye açılımı kaçınılmaz olmuştur. Zekai Dede (ö. 1897), her ne kadar "Türk Klasik Müziği"nin son temsilcisi olsa da, popülerleşmenin etkisinde bazı şarkılar da bestelemiştir (halk müziği etkisi gerçekte popülerleşme etkisinden başka bir şey değildir). Hacı Arif Bey ile başlayıp günümüze kadar gelen ve çeşitlenen Türk Klasik müziği, Türk Sanat müziği, Çoksesli Türk müziği (Çift sesli müzik), Türk Popüler müziği (Halk Müzikleri, Arabesk müzik, Çeşitleme müzik, Eğitim müziği-Aranjman, Pop müzik). Cumhuriyet sonrası için aynı topraklarda yaşayan farklı kültürlerin müziklerini de içeren, diğer taraftan bir başka "sanat" müziği olan Batı "Klasik Müziği" alanında kendini göstermeğe başlamış, "Çoklu Sanat Dönemi" (veya her türlü müzik anlamında "Çokkültürlü Müzik Dönemi" terimi de kullanılabilir) Cumhuriyet ile başlamıştır. Küreselleşme ve Multikültürel etkileşmenin sonucu diyebileceğimiz "Çoklu sanat dönemi", Türkiye'de üretilen müziklerin sadece Türkiye'de değil, dünyada da popülerleşme mücadelesi anlamına gelmektedir. Adorno'nun dediği gibi sanat artık ticarileşmek zorunda kalmış, "sanat müziği" neredeyse popüler müzikler karşısında ölmüş, sanat müziği yerine "ticari müzik" tercih edilir hale dönüşmüş, dünyada popüler müzikleşme yaygınlaşmıştır.

Her dönem için bulunabilirse bu topraklarda yaşayan Ermeni, Yahudi, Kürt, Süryani müzikleri ve müzisyenleri hakkında da bilgi verilebilir, ancak bu yaklaşım, bir Türk müziği tarihi kitabında Türk müziği dönemlendirmesini gölgede bırakacak kadar olmamalıdır. Popülerleşme döneminin ardından, belki modern Cumhuriyetin teorisyenleri için bir "yenileşme" çabalarını ifade eden terim de kullanılabilir. Ama mutlaka bir "XXI. yüzyıl Türk Müziği" başlığı altında bütün "Türki Cumhuriyetler ve Türk müziğinin etkilediği diğer ülkelerdeki müzikler: Balkanlar, Kuzey Afrika, Orta Doğu Arap Ülkeleri"nden söz edilebilir. Hemen hemen diğer Türki Cumhuriyetler'de Türk müzikleri popüler müzik tarzında olup, İstanbul'da geliştiği gibi bir "sanat müziği" oluşmamıştır. Bu sonuç günümüzde de icra edilen müziklerinden ve bu ülkelerde kullanılan müzik terimlerinden çıkarılabilir: muğam, makam gibi terimler aslında "makam müziği" gelişimi için değil, sanatın "müzik biçim"lerini ifade etmektedirler.

Geleceğin Türk müziği tarihinde dönemler, GÜ TMDK Türk Müziği Çalıştay (2014) Müzik Tarihi bölümünde katılımcı bilimadamları tarafından sonuç bildirgesine konulması onanan yukardaki dönemlere göre, müzisyen ve müziğin anlatımına yöne-

lik olmalıdır. Farklı tavırlar olarak görülen “sanat ve halk” müzikleri, biçimler, usuller, makamlar, çalgılar ortak başlıklar altında birlikte anlatılmalıdır. Bazı kitaplarda Türk halk müziği biçimlerinin, Türk müziği biçimlerinden farklı bir başlıkta anlatılması; halk müziği usulleri ile sanat müziği usullerinin farklı metot ve başlıklarla anlatılması, makam örnekleri verilirken Türk halk müziği örneklerine yer verilmemesi, aslında müzik bilgisini daha da karmaşıktırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, O. (1988). "Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler". *İzmir'den Anadolu'ya Dergisi*, İzmir.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1986). *Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını*. (Feyzi Halıcı haz.). Ankara: Yayınları.
- Atasoy, C. (1999). "Kültür ve Medeniyet Açısından Osmanlılar Dönemindeki Türk Musikisi", *Osmanlı Ansiklopedisi*, cilt .10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Ayangil, R. "Türk Müziği Konservatuvarı Hakkında Görüşme". Görüşmeyi yapan: Mehmed Emin Kakan (13-14 Kasım 2008).
- Berker, E. (1985). "Türk Musikisinde Dönemler". *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. 1, 147-168
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman Instrumental repertoire*. Berlin: Verlag für wissenschaft und bildung yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1984). "Türk Tarihinin Ana Hatları- Türk Musikisi Tarihi". *Musiki Mecmuası*, sy. 407, s. 24-25
- İnalçık, H. (2011). *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak*. Kitap İç Bölüm, Hazırlayan Mustafa Armağan, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2007). *Türk Müziğinde Dönem Anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*. İstanbul: Khalkedon Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (1996). "Türkiye'deki Klasik Çağın Algılanması". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 51, 371-380.
- Özalp, N. (1989). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Özel, Ö. "Türk Müziğinde Üslup Gelişimi", *Sazusöz*, sy. 9 online dergi erişim tarihi: 14 Mart 2013: <http://www.sazvesoz.net/tuerk-mueziinin-ueslup-geliimi-ii>
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Müziği Tarihi: Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türkp petrol Vakfı Lâle Mecmuası yayınları.
- Signell, K. (2006). *Makam* (İ. Gökçen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmet Döneminde Musiki ve Musikişinaslar*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

Uslu, R. (2011). *Selçuklu Topraklarında Müzik*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Müziğinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı yay.

Yüksek Öğrenim Kurumu. *Müzik Öğretmenliği Lisans Programı*. Ankara, 2007.