

GELENEKSELDEN POPÜLERE 20. YÜZYIL TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÜRETİMLERİNDE DEĞİŞİMİN İZLERİ

Ahmed Tohumcu*
Nilgün Doğrusöz

Özet

Türk Makam Müziği terimi, Osmanlı/Türk kültürel özellikleri çerçevesinde şekillenmiş olan makamsal müzikleri ifade eder ve Türk toplumunun tarihi boyunca değişen sosyo-kültürel yapısıyla şekillenmesi sonucunda doğal olarak değişimler yaşayarak günümüze ulaşmıştır. Bu süreçte, Türk Makam Müziği'nin form bileşenleri, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi unsurları dönemselsel olarak değişimler gösterirken değişmeyen özelliği bu müziğin makamsal olmasıdır. Bu nedenle Türk Makam Müziği, Türkiye'de geçmişten günümüze ve dolayısıyla gelenekten popülere uzanan tarihsel çizgide, makam kavramı ve bu kavramdan hareketle meydana getirilmiş bütün müziksel oluşumları ifade ve temsil eder. Bahsedilen bağlamda, Türk Makam Müziği üretimleri, oluşum süreçlerinin büyük bir kısmının Osmanlı dönemini kapsaması, bu dönemde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı sonrası modernleşme etkisi ile maruz kaldığı ideolojik akımlar ve özellikle 1980'lerden itibaren başgösteren küreselleşme gibi faktörlerle kültürel açıdan oldukça dinamik bir toplum içerisinde şekillenmiştir. Bu yönüyle Türk Makam Müziği, her ne kadar Türk kültürel değerleri ekseninde ortaya çıkmış ve gelişimini sürdürmüş bir müzik türü olarak algılsa da, bahsedilen faktörlerin etkisi ile farklı toplumsal ve kültürel etkileşimlere maruz kalmıştır. Türk Makam Müziği'nin geleneksel unsurlarının bahsedilen hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmesi ve bu değişimin popüler üretimlerle temsil edilmesi, geleneksel ve popüler üretimler arasındaki farkları ve benzerlikleri vurgulayarak bunların farklı türler şeklinde algılanmasını sağlamıştır. Bu çalışmada, Türk Makam Müziği'nin bahsedilen geleneksel unsurlarının toplumsal değişimle birlikte geçirdiği evrim, üretimler üzerinden incelenerek bu evrim sonucunda 20. yüzyılda popüler müzik üretimlerinin konumu üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Makam Müziği, Toplumsal Değişim, Geleneksel, Popüler

THE TRACES OF CHANGES IN TURKISH MAKAM MUSIC PRODUCTIONS FROM TRADITIONAL TO POPULAR IN 20TH CENTURY

Extended abstract

This study focuses on the changing process, the cultural structure and traces of Turkish Makam Music productions from traditional to popular in 20th Century by altered with the influence of modernization and globalization in its historical process as a result of its evolution, which was occurred by socio-cultural change.

* Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında tamamlanmış olan "Türkiye'nin Müziklerinde 'Makam' Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır.

The notion of makam is an expression tool of musical structure that is produced by cultural textures of a society in terms of cultural aspects. In that context, the makam term has been placed as a cultural element and indicator within musical products of Turkey, and it has common applying fields. By this aspect, the notion of makam has conceptually static and practically dynamic features.

Historically, while the cultural changes of Turkey have no impact on the conceptual qualities of makam, the changes have big impact on practical use of makam. Thus, the term "Turkish Makam Music" is suggested as a subtitle of Turkish music with the aim of restriction of meaning in it by its socio-cultural changes especially in 20th century and it is used in this study for referencing to musical products with makam. Turkish Makam Music, which is separated to various categories, contains only the musics that have makam characteristics in traditional and popular practices. Thus there is an opportunity to determine the socio-cultural changes in the process of transition between traditional and popular via the products of Turkish Makam Music. So, Turkish Makam Music represents and refers to the whole cluster of musical structures of makam with a historical line that lies on the past and present, traditional and popular. If we can accept to read the cultural changes in society over the music, the changes could be confirmed by the analysis of makam practices.

In this context, Turkish Makam Music, which is significant for cultural life in Ottoman society and Republic times is shaped by various dynamics, continues to be about eight hundred years, but it has been changed by the changes in the cultural life of the society. It signifies the makam music productions that are shaped within the Ottoman-Turkish cultural features and it reached today by the changed socio-cultural structure of Turkish society. Consequently, while the cultural characteristics such as form and style has been changing in times, the unchangeable thing has been the makam structure in Turkish Makam Music.

Therefore while the theoretical meanings of makam are non-altered, the practical use of it is changeable rapidly after republican period, and especially after 1980s by technology and globalization. The rapid changes of traditional elements such as form, style, sound and instrumentation have been altered rapidly by the social interaction, and this change underlines the differences and similarities between popular and traditional. For that reason the makam productions especially in republican period is not seen as popular line of Turkish Makam Music and is ignored. However, it is known that the makam music productions of Ottoman times are also altered during the centuries, and this fact is parallel with socio-cultural changes. While Turkish popular music industry of 20th century, such as arabesque, tavern, rock, metal or pop musical genres uses the makam structures in their products, the perception of these genres are differentiated to makam music in socio-cultural context. It is seen that these differences are determined by form, style, instrumentation and sound etc.. Thus, the determination of Turkish Makam Music and the notion of makam has anachronical interpretations in today's perspectives.

As a result, it can be said that the cultural meaning imputed to makam concept, shaped generally in a traditional way and because of the Ottoman time domination on Turkish

music, popular Turkish music productions in 20th century are especially perceived as if they don't have makam structure and features. The reason of this perception is cultural changes of society and consequently the changes of musical productions via the structural and audio-visual elements such as forms, lyrics, styles, sounds, instruments etc. However, even as these elements are changing, the structure of makam is using in Turkish popular music productions in progress. So, as a consequence of that it should be considered that the makam structure is not representing by these elements, but they have an impact on the cultural meanings of makam and this must be considered in fields which makam is used such as performance, education etc.

Keywords: Turkish Makam Music, Social Change, Traditional, Popular

Giriş

İnsanlığın yaratılışından zamanımıza kadar, yaşamın ve kültürlerin değişmeyen tek kuralı değişim ve süreklilik olmuştur. Tarih boyunca bireyler, topluluklar, kavimler ve devletler gelip geçmiş, ancak kültürler ve uygarlıklar değişerek sürekliliklerini korumuşlardır (Güvenç, 2002, s.25). Bu nedenle toplumsal değişmeyi anlayabilmek için toplumların varoluş, gelişme ve yaşamını sürdürme süreçlerinin anlaşılması gerekir. Çünkü kültürün en önemli değişkeni toplumsal bir varlık olan insandır ve insan da dünyaya kültürüyle egemen olmuş, değişen kültürüyle varlığını sürdürmüştür.

Türk Makam Müziği (TMM) terimi de, Osmanlı/Türk kültürel özellikleri çerçevesinde şekillenmiş olan makamsal müzikleri ifade eder ve bu toplumun tarihi boyunca değişen kültürel yapısıyla şekillenmesi sonucunda doğal olarak değişimler yaşayarak günümüze ulaşmıştır. Bu nedenle TMM'nin form bileşenleri, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi unsurları dönemsel olarak değişimler gösterirken değişmeyen özelliği bu müziğin makamsal olmasıdır. Bu bağlamda Türk Makam Müziği, Türkiye'de geçmişten günümüze ve dolayısıyla gelenekten popülere uzanan tarihsel çizgide, makam kavramı ve bu kavramdan hareketle meydana getirilmiş bütün müziksel oluşumları ifade ve temsil eder (Şekil 1).



Şekil 1. Türk Makam Müziği'nin kapsam şeması

Türk Makam Müziği geleneği, 13. yüzyıldan günümüze kadar yaklaşık sekiz yüzyıllık bir geçmişe sahiptir ve bu bakımdan tarihsel sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı Devleti dönemini

kapsamaktadır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminden son dönemlerine kadar özellikle saray çevresinde üretilen ve tüketilen bir müzik olarak TMM, devlet merkezli bir müzik olma özelliğini korumuş ve buna göre şekillenmiştir.

Bu bağlamda, Türkiye'de günümüze kadar gerçekleştirilmiş Türk Makam Müziği üretimleri, üretildikleri coğrafyanın tarih içerisindeki genişliği, gelişme sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı döneminde tamamlaması, Cumhuriyet'in ilanı öncesi ve sonrası modernleşme etkisi ile maruz kaldığı ideolojik akımlar ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küreselleşme gibi faktörlerle kültürel açıdan oldukça dinamik bir toplum içerisinde üretilmiştir. Yakın geçmiş ve günümüzde TMM uygulamalarında bakış açılarına yansımaya bu dinamizm, sosyo-kültürel bağlamda anlamı etkileyen en önemli faktörlerden biridir.

Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yaşanan değişimlerin

Türk Makam Müziği'ne yansımaları

Ergur (2009)'a göre, Osmanlı dönemi toplumsal değişiminin izdüşümleri, bir çok kurumu, pratik, kavram ve temsil düzlemini değiştirdiği gibi müziği de etkilemiştir. Bu bakımdan müziğin günlük hayatın içine diğer sanat ve düşün ürünlerinden daha geçişik olduğu düşünüldüğünde, toplumsal değişmeden diğer toplumsal deneyim kodlama alanlarından daha fazla ve doğrudan etkilendiği söylenebilir (s.170). Ergur'un bahsettiği bu değişimin izleri, modernleşmenin ilk belirtilerini gösterdiği askeri alanda ve askeri müzikte belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Bu bağlamda, Osmanlı yapısal reformları ile birlikte görülen batılılaşma hareketlerinin müzik alanında da kendisini gösterdiği ilk hareket, Batı müziği çalgılarının Osmanlı sarayına girişi olarak görülür. Bu değişim hareketlerinin geçmişi 16. yy.'a kadar uzansa da (Zümrüt, 2000, s.80), 1826 yılında Osmanlı sarayının askeri sınıfı olan Yeniçeri Ocağı ile birlikte siyasi iktidarın egemenlik simgesi niteliğinde olan Mehterhane'nin II. Mahmut tarafından kaldırılıp, onun yerine batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan Mızıkai Hümayun'un kurulması resmî değişimin müziğe ilk yansıması olarak görülmektedir. Durgun (2010)'a göre Tanzimat döneminde oluşmaya başlayan modern yönetim anlayışıyla, kendisini çağdaşı monarşilere göre yeniden tanımlamaya çalışan bir saltanatın göstergeler sisteminde yer alamayan Mehterhane, yeni sistem tarafından atılan ilk kurum olmuş; kendisini batılı anlamda bir monarşi olarak göstermek isteyen Osmanlı, modern askeri bandolar kurarak vitrinini yenilemeye çalışmıştır (s.74).

Mehterhane'nin kapatılıp yerine Mızıkai Hümayun'un kurulması ile birlikte bahsedilen batılılaşma etkileri devletin askeri kurumunda üretilen müzik oluşumlarda da kendini göstermeye başlamıştır ve kurumsal anlamda Türk müziği ve batı müziğinin her açıdan bir arada olduğu bir döneme girilmiştir. Bilindiği üzere, Sultan II. Mahmud'un yeni bir askeri müzik sistemi geliştirmek istemesiyle kurulan ve batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan Mızıkai Hümayun, Türk ve batı müziği eğitiminin bir arada yapıldığı ilk eğitim kurumudur. Mızıkai Hümayun'da eğitim gören öğrenciler sarayın eğitim kurumu niteliğindeki Enderun'dan seçilmiş (Özalp, 1986, s.19), Geleneksel Türk Makam Müziği (GTMM) eğitiminin sürdürülmesinin yanında batı tarzı müzik eğitimi de yapılmış, sarayın geleneksel fasıl topluluğu olan 'Fasl-ı Hümayun' ise 'Fasl-ı Atik' ve 'Fasl-Cedid' olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kaygısız (2000)'a göre ise bir yanda fasıl ve müezzinler topluluğu, bir yanda bando ve orkestralar ile müzik, alafanga ve alaturka olarak ikiye ayrılmış hatta iç içe

geçerek alaturka-franga olmuştur (s.162–167). Bu bakımdan, Mızıkai Hümayun'da bir yandan gelenek korunurken, diğer yandan batılı anlayışla bestelenen marşlarla birlikte, Osmanlı'da bir ulus olarak yeniden anlam kazandırılmaya ve toplumu birleştirici bir gelenek icat edilmeye çalışılmıştır (Durgun, 2010, s.74). Bu nedenle Mızıkai Hümayun, Osmanlı toplumsal algısında yer alan iki tür müziği, şark ve garp müziğinin bir arada yer alarak karşı karşıya geldiği ve böylelikle 'alafranga' ile 'alaturka' kavramlarının toplumda belirginleşmesine vesile olmuş ilk kurum olma özelliği taşımaktadır diyebiliriz.

Osmanlı döneminde modernleşme hareketleri ile birlikte devletin kurumsal bünyesinde yer almaya başlayan batı müziğinin yanında GTMM'nin de devam ettiği ve GTMM'ne karşı herhangi bir olumsuz görüş ve politikanın izlenmediği söylenebilir. Bunun en önemli göstergesi ise sarayda Avrupa'lı bestecilerin yanında, günümüzde GTMM'nin önemli bir temsilcisi sayılan Dede Efendi gibi bestecilerin de görev yapmalarıdır. Ancak değişen padişahlarla birlikte GTMM'ne karşı değişen görüşler çerçevesinde, zamanla bu iki müzik arasında bir gerilim oluşmaya başladığı, batı müziği ve müzisyenlerinin tercih edilmesiyle de bahsedilen alaturka ve alafranga tartışmalarının şiddetlendiği söylenebilir. Bu tartışmaların en önemli örneği ise Dede Efendi olarak görülür. Klasik repertuarın önemli bestecisi olan, Mevlevi Ayini gibi büyük dini formların yanında dindışı formlarda da birçok eser besteleyen Dede Efendi'nin GTMM'nin saray tarafından dışlanmaya başladığını hissetmesiyle birlikte, 'yine bir gülünihal' gibi batı formlarına uygun eserler bestelediği, ancak değişime karşı koyamayarak öğrencisi Dellalzade İsmail Efendi'ye 'bu oyunun tadı kaçtı' dediği ve daha sonra inzivaya çekildiği ve en sonunda hacca giderek burada vefat ettiği bilinmektedir (Salgar, 1995, s.27-28). Dede Efendi'nin batı müziğine benzeyen formlarda eserler bestelemesi bir anlamda sarayda yaygınlaşan batı müziğine karşı bir direniş veya tepki olarak sembolize edilir (Durgun, 2010, s.78-79).

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı birlikte İstanbul'da çeşitli tiyatroların sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynamaya başladıkları, saray çevrelerinde ve aydınların arasında batı müziği ile uğraşanların çoğaldığı görülmektedir (İlyasoğlu, 1999, s.70-71). Yanı sıra eğlence mekânlarının da batılılaşması ve bu dönemde özellikle İstanbul'da birçok gazino, baloz, cafe şantan gibi 'modern' eğlence mekânlarının açılması ile bu mekânlarda hâkim olan tango, fokstrot, vals gibi danslar ve batı müziği türleri toplumda etkisini iyice göstermeye başlamış, bu da batı müziğinin toplumda artık kabul edilebilir bir öge haline dönüşmesine neden olmuştur.

Toplumda görülen batılılaşma etkisinin TMM alanındaki en önemli değişimi ise Ergur (2009)'un belirttiği gibi standartlaşmayı sağlama yönünde geçirdiği evrim olmuştur: "Max Weber'in son derece incelikli ve yetkin araştırmasında ortaya koyduğu gibi, modernleşmenin sonucunda müzik rasyonelleşmektedir. Kapitalizmin örgütlü ve kurumsal hale gelmesiyle birlikte sadeleşen, standart üretim koşulları ve algı kalıpları tarafından biçimlenen, bu anlamda rasyonelleşen bir müzik gerçekliği söz konusudur" (s.170). Bu bağlamda modernleşen Osmanlı toplumunda yaşanan değişimin müzik alanındaki en önemli göstergelerinden biri de üretimde yaşanan bu standartlaşma yani rasyonelleşme sürecidir denilebilir. Ergur'un belirttiği üzere, müzik alanında modernleşmenin sonuçlarını rasyonel düşüncenin etkisiyle meydana gelen bir elenme, sadeleşme sürecinde değerlendirmek gerekir. Bu sürecin en belirgin göstergeleri ise öncelikle TMM'nin 20.

yüzyıldaki rasyonel dönüşümünün somut ifade biçimi olan şarkı formunda ve ses sisteminde daha standart bir ifadeye yaklaşma çalışmalarıyla özetlenebilir.

20. yüzyıl Türkiye popüler müzik piyasasında makamsal üretimlerin seyri Modernleşmenin ürünü: Şarkı

Daha önce belirttiğimiz gibi, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı toplumuna baktığımızda, sosyal ve kültürel alana yansıyan batılılaşma veya başka bir deyişle modernleşme etkisi TMM geleneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Değişimin TMM'ne etkileri ise çok yönlüdür ve sadece repertuarın değil, üslup/tavır, çalgı, ses ortamı ve form bileşenlerinin de değişmesi, toplumsal değişimin ivmesini gösteren bir ibre olmuştur. Dünyada yaşanan sanayileşme, kentleşme ve modernleşme sürecinde kapitalizmin etkisiyle pazara, örgütlere ve teknolojiye bağımlı bir kitle toplumuna dönüşmeye ve böylelikle geleneksel sadakat, bağ ve ortaklıkların çözüldüğü bir toplum yapısına sahip olmaya başlayan Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu ekonomik, politik ve kültürel değişimin ve dolayısıyla yenileşmenin müzikteki karşılığı olarak karşımıza çıkan en önemli değişim ise klasik ve büyük formların zamanla yerini daha küçük bir form olan şarkı formuna bırakmaya başlamasıdır diyebiliriz.

Ergü (2009)'un belirttiği gibi, kulağa fazla doğulu gelen büyük formların elenmesini, kendi hızlı ve ritmik döngüsellğine uygun bir şekilde daha sade, ritmik ve öğrenilmesi kolay olan şarkı formunun büyük ilgi göreyerek popülerleşmesi sağlamıştır. Bu nedenle, Osmanlı dönemi GTMM repertuarını oluşturan kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük usüllerde bestelenmiş, dili ağır, makamsal ve ritmik özellikleri nedeniyle icrası güç formları, tam tersi özellikler taşıyan şarkı formu karşısında hâkimiyetlerini kaybetmişlerdir diyebiliriz.

Bu bağlamda, Berker (2010)'in de belirttiği gibi, gelişen teknolojik uygarlığın, insanın sanata ayıracağı zamanı kısıtlaması yüzünden büyük formda eserlerin yerini küçük formda, özellikle şarkı formunda eserler almış, III. Selim zamanından beri üzerinde çalışılan şarkı formu öne geçmiş, ciddi klasik kuralların yerine halka yakınlığa, insancıl duygulara ve içtenliğe önem verilmiştir (s.30). Bunun izlerini de büyük formlarda eser besteleyen Sultan III. Selim (ö.1808), Sultan II. Mahmud (ö.1839), Şakir Ağa (ö.1840), Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Medeni Aziz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmud Celaleddin Paşa (ö.1899) gibi bestecilerin, toplumsal arz-talep nedeniyle zamanla tek bir forma, şarkıya yönelmesinde bulabiliriz.

18. yüzyıl başlarından Hacı Ârif Bey'e kadar geçen zaman diliminde, şarkı formunun yapısal özelliklerinin birtakım değişiklikler gösterdiği görülmektedir. Şarkı formunun değişkenlik gösteren bu yapısını bir nevi standardize ederek klasik bir şekle dönüştüren ise 19. yüzyılın en önemli şarkı bestekârı olan Hacı Ârif Bey olarak bilinmektedir. Bestelediği şarkılarla Türk müziğinde yeni bir dönem başlatan Hacı Ârif Bey'le birlikte şarkı formu yeni bir kimlik kazanmış ve 20. yüzyılda bestecilerin en çok ve neredeyse tek kullandıkları form olmuştur. GTMM dönemlendirme çalışmalarına bakıldığında da, Hacı Ârif Bey'le birlikte başlayan dönemin, bahsedilen dönem için batı müziğinde kullanılan dönemlendirme ile aynı şekilde, 'romantik dönem' olarak isimlendirildiği görülür (Karadeniz, 2007, s.5-29). Ancak, Hacı Ârif Bey'in GTMM'nde şarkı kullanımı ile başladığı bu yenilik ve üslup farkı, klasik geleneği savunan kişiler tarafından tepkiyle karşılanmıştır.

Şarkı formunun 19. yüzyıldan itibaren popülerleşmesiyle birlikte ‘fasıl’ adı verilen ve aynı makamda değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği, gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan geleneksel toplu icra biçiminin yapısının da değiştiği görülmektedir. 19. yüzyıla kadar kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından başlayarak 20. yüzyılda yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür. Bunun sonucu olarak da, klasik fasılda en fazla on adet civarında büyük formda eser icra edilirken, değişen anlayışla birlikte şarkı formunda eserlerle icra edilen fasıllarda aynı sürede daha fazla esere ihtiyaç meydana gelmiştir. Bu ihtiyacın sonucu olarak ve daha kolay bestelenebilmesi nedeniyle de şarkı formunda eserlerin sayısı TMM repertuarına zengin içerikli fasıllar kazandırabilmek amacıyla özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren hızla çoğalmıştır ve popüler üretimlerde de kullanılarak bu yüzyılın müzik üretimlerinde hâkim form haline gelmiştir.

Çok “sesli” Cumhuriyet politikaları

Osmanlı Devleti’nin yıkılıp 1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle Türk Makam Müziği’nin de yeni bir döneme girdiği ve Cumhuriyet politikalarının bir gereği olarak yapılan devrimlerle birlikte devletin müzik politikalarının TMM evrimsel sürecinde önemli etkiler yaptığı görülmektedir. Bu bakımdan, TMM özellikle Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanından sonra ideolojik ve milli bağlamda çok tartışılmış bir türdür. Bu müziğin Bizans veya Arap etkisiyle şekillenip şekillenmediği veya kimin kimi etkilediği gibi tartışmalar özellikle Ziya Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde “Milli Musiki” isimli bölümde yazdığı görüşlerle başlamıştır. Gökalp, günümüzde klasik anlamda Türk veya Osmanlı müziği şeklinde algılanan müzik türünü esas olarak Türk saymamış, bu müzik türünü milli olmayan yabancı bir tür olarak görmüştür (Gökalp, 1952). Bunun yanında Gökalp’e göre gerçekten Türk olan ve Türk ruhunu yansıtan müzik ise yalnızca halk türkülerinde mevcuttur. Gökalp’in bu görüşleri karşısında ideolojik açıdan tehlikeye giren GTMM’ni korumak amacıyla birçok karşıt görüş de ortaya çıkmıştır. Türk müziğinin halk ve saray eksenli müziklerden oluşan bir bütün ve her ikisinin de Türk kültürel değerlerinin ürünü olduğunu savunan bu kişilere örnek olarak Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel verilebilir. Aslında halk müziğinin her zaman popülerliğini koruyan sade, dili anlaşılır ve güncellenebilir yapısı, gelenekten gelen karmaşık yapıda, dili ağır ve değiştirilemez eserler karşısında üstün bir şekilde algılanmıştır. Bu nedenle de modernleşme sürecinde müzik politikalarında üzerinde kolaylıkla tadilatlar gerçekleştirilerek yani çok sesli hale getirilerek Türk kimliğini çağdaş düzeyde ifade edecek olan eserler halk müziği eserlerinden seçilmiştir.

Bu bağlamda, Osmanlı döneminde Tanzimat hareketleri ile başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanıyla büyük bir ivme kazanan modernleşme hareketleri ile mevcut tek sesli TMM’nin çok sesli hale getirilmek üzere işlenmesi anlayışı ile ortaya çıkan veya “batı müziği” denilen Avrupa tabanlı müzik anlayışıyla ortaya konulan eserler içerisinde makamsal unsurların kullanılmasıyla meydana gelen müziğin Çağdaş Türk Müziği olarak tanımlandığı ve böylelikle Türk Halk Müziği (THM) ve Türk Sanat Müziği (TSM) kavramlarına yeni bir kavramın daha eklendiği görülmektedir. Türk Makam Müziği’nin çokseslilik için uygun olmadığı müzikologlar tarafından tartışılmış olsa da modernleşme sürecinde değişime uğrayan Türk müziği kavramının geniş bir bakış açısıyla ele alınması ve bu kapsamda Çağdaş Türk Müziği’nin de Türk müziği çatısı altında ele alınması kaçınılmaz olmuştur.

Fantezi ve film şarkıları

Cumhuriyet'in müzik politikaları sonucunda çağdaş müzik anlayışının benimsenmesiyle, Türk Makam Müziği eğitiminin 1926 yılından itibaren devlet desteğini kaybettiği, kişisel ve özel teşebbüslerle devam ettiği görülmektedir. Yanı sıra, 1927 yılında yayına başlayan radyolarda 1934 yılında TMM icrasının değişik görüşler çerçevesinde kalkmasıyla birlikte TMM'nin artık kısıtlı bir çevrede, tamamen özel teşebbüslerle üretildiği ve tüketiminde bu çerçevede kısıtlandığı görülmektedir. Bu nedenle, kendi kültürel bağlamından yani TMM'nden uzak kalmak istemeyen toplumun yaygın bir kaniya göre Arap radyolarına yönelmesinin etkisiyle ve II. Dünya Savaşı yıllarında yani 1940'lardan sonra Türkiye'de Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini özellikle Mısır ve diğer Arap filmlerine bırakmasıyla birlikte, artık tamamen ihtiyaca yönelik şarkıların bestelenmeye başladığı bir döneme girildiği; Mısır ve Arap filmlerine Türkçe dublaj yapılırken sözlü müzik eserlerinin yerine de Türkçe eserlerin monte edilmesi zorunluluğunun doğduğu ve bunun sonucunda bir film müziği akımının başladığı görülmektedir. Bu akımla birlikte Mısır filmlerinde yer alan müziklerin süre olarak uzun olması sebebiyle yerlerine konulan Türkçe şarkıların da daha uzun sürmesi gerekliliği ortaya çıkarak daha uzun şarkı sözlerine ve besteleme anlayışına ihtiyaç duyulmuş ve sonuçta klasik şarkı formundan farklı olan ve "fantezi şarkı" adı verilen yeni bir oluşum ortaya çıkmıştır. Fantezi şarkı ve film şarkısı akımı ile pek çok besteci de klasik şarkı formunu terk ederek bu formda eserler bestelemeye başlamışlardır. Bu bestekârların en önemlilerine Sâdettin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk gibi isimler örnek olarak verilebilir.

20. yüzyıla birlikte yaşanan bu değişim sonucunda başlayan fantezi ve film şarkısı akımları sebebiyle şarkı formunun klasik yapısını kaybederek daha serbest bir yapı kazandığı ve artık bir beste formu olma özelliğinin kaybolmaya başladığı görülmektedir. Bu nedenle klasik besteleniş şekli kaybolan şarkı formu, otuzdan fazla şekli olan serbest bir yapıya dönüşmüş, şarkılar da kendi arasında fantezi şarkılar, film şarkıları gibi şekillerde ve hatta daha ileri bir boyut kazanarak Akdoğu (1996)'nın çalışmasında olduğu gibi çocuk ve gençlik şarkıları, fasıl şarkısı, solo şarkı, piyasa şarkısı ve eğlence şarkısı şeklinde sınıflandırılmıştır.

Geleneksel Türk Makam Müziği'nin 20. yüzyıla adaptasyonu: TSM

1950'li yıllara gelindiğinde, artık Saadetin Kaynak'ın kendi deyimiyle halkın nabzına göre ve toplumun her sınıfının beğenisi çerçevesinde (Ergin, 1954) üretilmeye başlanan Türk Makam Müziği örnekleri görülmektedir. Bu doğrultuda, müzik endüstrisi alanında da halkın ilgi ve beğenisine göre yönlendirilmiş repertuar anlayışının yerleşmesiyle birlikte, plakların 'ticari' ve 'eğlencelik' özelliklerinin ön plana çıkarıldığı ve GTMM'nin klasik formlarından kâr, beste, semai gibi eserlerin artık plaklarda pek fazla icra edilmediği ve bunun özendirilmediği görülmektedir (Ünlü, 2004, s.393). Bu nedenle, dönemin politik düzenindeki değişikliklerle birlikte ekonomik ve kültürel alandaki değişim devam etmiş, gazino kültürünün gelişmesiyle de Zeki Müren, Suat Sayın gibi isimler Saadetin Kaynak'ın başlatmış olduğu değişimi devam ettirerek TMM üretimlerinde yeni bir dönem başlatmışlardır. Bu çerçevede dönemin en önemli ürünü ise 20. yüzyıl Türkiye'sinde Geleneksel Türk Makam Müziği'nin bir uzantısı sayılan ve Türk Sanat Müziği (TSM) olarak isimlendirilen türdür.

20. yüzyıl öncesi ortak nitelikler taşıyan, fakat Cumhuriyet sonrasında siyasi açıdan da halk müziklerinin ön plana taşınmasıyla birlikte birbirinden zamanla repertuar, çalgı ve üslup/tavır

gibi unsurlarıyla ayrıştırılmaya başlanan iki farklı türün terminolojik ayrımı ile sonuçlanmasıyla ortaya çıkan bir terim olan TSM, böylelikle THM'nden ayrılmıştır. Ancak TSM ile THM'nin bu şekilde ayrıştırılması sanat ve halk ayrımı şeklinde algılandığı için müzikologlar tarafından da zaman zaman eleştirilmiştir.

Terminolojik açıdan 20. yüzyılda birbirinden ayrılan iki Türk Müziği türünden TSM'nin oluşumunu yeni bir tür şeklinde ifade eden görüşler de mevcuttur:

1960'larda, eski musikinın kalıntıları üzerinde yeni bir 'tür' türedi. Yeni bir dinleyici kitlesi yarattığı gibi, yeni ve acayip bir adla da tanımladı kendini: 'Türk sanat müziği'. Bu musikinın en belirgin yanı, eski musikinın malzemesini asgariye indirip ezgileri basitleştirerek yeni bir pop yaratması ve asıl popa malzeme hazırlamasıdır. Bu türün bestecisi hicaz, rast, nihavend, uşşak, hüzzam gibi birkaç makam dışına çıkamaz; o makamları da yapıcı esnetir, 'hafifletir'. 'Türk sanat müziği'ni sadece bir 'piyasa musikisi' olarak görmek eksik bir değerlendirme olur. Türkiye'de piyasa musikisi, yani gündelik tüketim amaçlı musiki hep vardı; ama burada, poplaşabilmek için makam kavramından gitgide uzaklaşan yeni bir 'tür' söz konusudur. (Aksoy, 1999, s.34)

Aksoy'un yeni bir tür olarak belirttiği TSM, aslında tıpkı şarkı formunda olduğu gibi, modernleşme sonucu değişimler yaşayarak serüvenine devam eden GTMM'nin tarihsel süreci içerisindeki devamını temsil etmektedir. TSM ile birlikte daha sonra yeni bir tarz olan arabeskin ortaya çıkış nedenleri de yine o dönemde toplumsal değişimin müzik cephesindeki yansımalarının nedeni olan siyasi ve ekonomik koşullara bağlanmalıdır diyebiliriz.

Yanı sıra, batı kaynaklı eserlerin toplum tarafından benimsenebilmesi için Türkçeleştirildiği aranjman modasıyla birlikte bir 'Türk Hafif Müziği' akımının başlamasıyla, batı müziğinin popüler izdüşümlerinin GTMM cephesinde yeni bir tür olan TSM şeklinde yansıdığı söylenebilir. Bu bakımdan TSM, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla form bileşenleri, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi geleneksel unsurlarından arındırılmış olan GTMM'nin bir devamı şeklinde düşünülebilir. Son kertede TSM için, GTMM'nin Cumhuriyet politikaları tarafından elenmiş birtakım makamsal oluşumları dışında tamamen şekil değiştirmiş veya bir başka benzetmeyle başkalaşıma uğramış şeklidir diyebiliriz. GTMM'nin içinde evrilen bir form olan şarkı formunun oluşturduğu TSM eserlerinde, geleneksel makam ve usûl yapılarının -her ne kadar bir modernleşme süzgecinden geçse de- kullanılması da bu müziğin GTMM evriminin bir devamı olarak algılanmasına neden olmuştur.

TSM'nin GTMM'nden ayrılan en önemli yanının ise Kemalist inkılâbın getirisi olarak bahsettiğimiz ve fantezi şarkı akımıyla birlikte şekillenen 'dil' farklılığı olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce bahsettiğimiz gibi, Osmanlı döneminde dilde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Cumhuriyet politikaları sonucunda yerini daha sade, halkın anlayacağı bir Türkçeye bırakmasıyla dil, gelenek ile popüler arasındaki en belirgin farkı oluşturmuştur. Yanı sıra, Osmanlı döneminde modernleşme etkisiyle GTMM'nde batı müziği çalgılarının kullanılmaya başlaması ve Cumhuriyet ideolojileri sonucunda makamsal motifler taşıyan eserlerin Batı anlayışıyla çoksesli olarak icrasının bir getirisi olarak; GTMM çalgılaşma anlayışında da değişimlerin meydana gelmesi ve GTMM çalgılarının yanında batı müziği çalgılarının armonizasyon anlayışı ile kullanılmaya başlaması,

TSM'nin ses ortamı (sound) açısından GTMM'nden ayrışmasını sağlamıştır. Bu nedenle, film endüstrisi ile birlikte kayıt endüstrisinin de gelişmesiyle oluşmaya başlayan piyasa müziği içinde TSM'nin yeni ve farklı bir tür olarak belirlediği söylenebilir. Elektrikli gramfonların yani pikapların kullanılmaya başlaması ve bu sayede plak dinlemenin kolaylaşarak daha cazip hale gelmesiyle birlikte müzik piyasasında gözlenen hareket ve canlılık, birçok formda ve türde eserin dönemin ünlü gazino sanatçıları tarafından plaklarda icra edilmesine bağlanabilir (Ünlü, 2004, s.411-423).

Serbest çalışmalara dayalı bir sentezin oluşumu: Arabesk

Daha önce bahsettiğimiz gibi, fantezi ve film şarkısı akımı ile birlikte GTMM'nin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekrar ifade şekli değiştirdiği ve varlığının artık TSM ismi altında simgeleştiği görülmektedir. Bu evrim sonucunda ise TMM'nin gelenekten gelen formal yapısının değişerek, kullarlarından sıyrıldığını ve artık serbest bir anlayışla bestelenen eserlerle ifade edildiğini de daha önce belirtmiştik. Sadettin Kaynak'ın bestecilik alanında gördüğü yoğun ilgi ile yakaladığı başarı nedeniyle, GTMM kökenli bestecilerin de aynı doğrultuda ticari ve popüler nitelikte olabilecek serbest anlayışlı TSM eserleri bestelemeye başlamasıyla birlikte, 1950'li yıllardan itibaren TSM alanında popüler icracıların da çoğaldığı görülmektedir. Aynı dönemde İstanbul'da gelişen gazino kültürünün de serbest icrayı iyice yaygınlaştırdığı söylenebilir. Serbest icra tarzının yaygınlaşması ile ifade şekli değişen TMM'nin artık bireysel icralar ve yorumlar ekseninde şekillendiği ve Müzeyyen Senar, Zeki Müren, Suat Sayın gibi bireysel popüler ses sanatçılarının devrinin başladığı görülmektedir.

Tekelioğlu (1999)'nun da belirttiği gibi, GTMM'nin yapısındaki serbest icra tarzının, zamanla müziğin yapısındaki sadık kalınması gereken geleneksel unsurların serbestleşmesine sebep olduğu ve icra tarzının yanı sıra artık kullanılan çalgılarda da özgür bir oluşumun meydana geldiği görülmektedir. Bu noktada, 1950'li yılların Türkiye'sinde ivme kazanan modernleşme anlayışının da etkisiyle 1960'lı yıllarda meydana gelen kültürel arayış ve buluşlar dikkat çekmektedir. Bu dönemde müziğin değişimindeki ivmenin hız kesmeden yoluna devam etmesi sonucunda GTMM ve dönemdeki popüler oluşumlarda görülen Arap ve batı müziği motiflerini ödünç almış, "sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası hem batıdan hem de doğudan esintiler taşıyan ve 'piyasa müziği' adı verilen bir müzik" (Güngör, 1993, s.81) ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, dönemin devlet politikalarının etkisiyle 1950-1960 yılları arasında yaşanan göç hareketleri ile büyük kentlerdeki nüfusun artması ve gecekondulaşma gibi faktörlerle toplumsal dengelerin bozulması ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi müzik alanında da kendini göstererek, oluşan 'piyasa' müziğinin hızla yaygınlaşması; Suat Sayın, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay gibi isimlerin de bu alanda üretim ve çalışmalar yapmalarını sağlamıştır. Bunun sonucunda ise özellikle Orhan Gencebay'ın çalışmalarıyla, kendisinin serbest çalışmalar, toplumda ise 'arabesk' olarak bilinen ve etkisini uzun yıllar sürdüreceği bir TMM ifade tarzı ortaya çıkmıştır.

Zamanla toplumda geniş bir alıcı kitlesi kazanan arabesk tarzında müziklerin icra edildiği albümler, TMM'nin günümüze kadar beliren yeni ifade çizgisi olarak önem taşımaktadır. Bu tarzı TSM'nden ayıran özellikler ise, Gencebay'ın üslup/tavır, çalgı ve ses ortamına yeni katkıları ile belirginlik kazanmıştır diyebiliriz. Gencebay'ın bağlama ve ses ortamının önemli bir simgesi olacak elektro bağlamanın yanı sıra, GTMM çalgıları, batı müziği çalgıları ve farklı kültürlere ait çalgıları kullanmasının, bu çalışmaların besteleme tekniğinin yanı sıra serbest olarak nitelenmesinde

önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Gencebay'ın bağlama ve elektro bağlama yanında sitar, ud, buzuki, obua gibi solo çalgıları vurgulaması, Mısır etkisi ile yaylı keman ailesinin ve vurmali çalgılar topluluğunun baskın yapısı gibi çok bileşenleriyle arabesk müziğin serbest niteliğinin meydana geldiği görülmektedir.

TMM'nin yeni ifadesi olarak Orhan Gencebay'ın öncülük ettiği bu tarz, aynı zamanda özgür bir yapı sergilediği için toplumun değişik kesimlerinde ilgi görmüş ve ardından Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen, Hakkı Bulut, Gökhan Güney gibi birçok sanatçının izlediği ana çizgi olmuştur. Kendisine has serbest bir tarzla bestelenen arabesk müzik, gördüğü yoğun ilgi neticesinde 70'li ve 80'li yıllarda farklı alandaki birçok sanatçı ve icracıyı da etkisi altına almış, TSM, THM hatta Türkçe sözlü Hafif Batı Müziği alanında birçok sanatçının günümüze kadar uzanan süreçte bu tarzda üretim yapmalarına neden olmuştur.

Arabesk müzik tarzının 20. yüzyılın modernleşme hareketleri sonucu teknolojik gelişmeler doğrultusunda özellikle 1970'lerden sonra değişimi de önemlidir. Teknolojik gelişmelerin müzik alanında hissedildiği bu dönemde ilk önce piyano, daha sonra elektronik org ve *synthesizer* (sintizayzır) eşliğinde tek başına çalıp söyleyen ve piyanist-şantör olarak tanımlanan erkek şarkıcı figürü, arabesk tarzın dolayısıyla TMM'nin yeni temsili şeklinde tanımlanabilir. İlk olarak 1974 yılında Ferdi Özbeğen'in başlattığı bu yeni figür, mekân sahipleri tarafından maliyeti 5-6 kişilik bir müzik grubuna göre daha az olduğu için tercih edilmiştir. Ancak oluşan bu yeni figürle birlikte ortaya çıkan müzikal tarz belirli bir türü kapsamamış ve terminolojik bir boşluğa sebep olmuştur. Bunun sebebi Özbeğen'in dinleyici kitlesini genişletebilmek için dönemin bütün popüler türlerini kapsayan repertuarıdır. Bu bağlamda, TMM ve batı müziğinin yanı sıra tango gibi popüler müzik türleriyle ve dönemin popüler kültürü üzerinde hakimiyet kuran arabesk ile desteklenen farklı bir tarz oluşmuştur. Bu tarz zamanla Özbeğen'i takip eden Ümit Besen, Arif Susam, Nejat Alp, Metin Kaya, Cengiz Kurtoğlu, Cengiz Coşkun ve Coşkun Sabah gibi çağdaşları ve sonraki kuşak icracıları tarafından da benimsenmiş, yaygınlaşan dinleyici ve alıcı kitlesiyle popüler müzik endüstrisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Ancak, makamsal ifadenin bahsedilen karmaşık müzikal yapısından dolayı net bir tanımı ve terminolojik olarak adlandırılması yapılmayan tarz, genellikle taverna olarak isimlendirilen mekanlarda icra edildiği için 'taverna müziği' şeklinde isimlendirilmiş, böylelikle oluşan terminolojik boşluk doldurulmuştur. Müzik marketlerde de 'taverna müziği' olarak kategorize edilen ve bu sayede tür özelliği kazandırılan tarz, araştırmacılar ve müzikologlar tarafından arabesk etkilerinin tespit edilmesinden fakat arabeskin aksine genellikle aşk temalı, eğlence odaklı ve daha dinamik olması gibi sebeplerle arabesk müziğin versiyonu veya 'soft arabesk' gibi kavramlarla tanımlanmıştır. Fakat Özbeğen'le başlayan sade ve batı müziği özellikleri taşıyan tarzın bir süre sonra arabesk özelliği taşıması, bahsedilen bu etkileşimin belirli bir zaman sürecinde oluştuğunu göstermektedir. Piyanonun yerini elektronik orgun almasıyla arabesk icra kolaylaşmış, bunun yanında kullanılan ud ve elektrogitar gibi çalgılar da tarz olarak arabesk yorumla icra edilmiştir. Bu nedenle diyebiliriz ki arabesk sunumu kendi ortamından taverna mekânına taşınarak farklı bir kimlik kazanmış, daha geniş ve farklı bir kitleye ulaşmıştır. Dolayısıyla arabesk müziğin tarzı değil yalnızca kimliği değişmiştir. Başka bir ifadeyle arabesk, taverna mekânına taşınarak 'soft arabesk'e dönüşmemiş, tam aksine müzikal yapısını aynen korumuştur (Tohumcu, 2010, s.10).

Daha önce bahsettiğimiz gibi, taverna müziğinin TMM ifadesinde en önemli katkısı çalgı ve ses ortamı yoluyla gerçekleşmiştir diyebiliriz. Bu müziğin üretiminde ilk kullanılan çalgı olan piyano, tampereman sistemin TMM'ne adaptasyonunu meşrulaştırmıştır. Ancak daha sonra kullanılmaya başlayan org ve synthesizerların pitch bend gibi teknolojik imkânlar sayesinde seslerin frekansını mikrotonal düzeyde değiştirebilme özelliğiyle makamsal ifadeye katkı sağladığı ve TMM'nde günümüze kadar kullanım yolunu açtığı söylenebilir.

Son kertede, 1980'lerle birlikte arabesk tavrın taverna gibi farklı ifade şekilleriyle de TMM'ni temsil ettiği söylenebilir. Çünkü arabesk, Özbek'in de ifadesiyle "genel olarak Türk müziği kuralları içinde çeşitli etki ve kaynakları harmanlayan bir müzik" türü olarak TMM'nde 'yeni şarkı' olarak ortaya çıkmıştır (Özbek, 2010, s.163). Bu nedenle de arabesk müzik türü TMM'nin değişmeyen unsuru olan makam kavramının farklı ifade şeklini meşrulaştırmıştır diyebiliriz. Nitekim 1980'lerde arabeskin artık bütün müzik türleri üzerinde yaygın bir etkisi gözlemlenmektedir. Günümüzü de kapsayan bu süreçte, toplumsal alana hızla nüfuz eden arabesk kültürün, farklı kültürel alanların dahi bu akımdan etkilenmesine neden olduğu ve bu bakımdan özellikle 1980'lerden sonra sosyo-kültürel açıdan yeni bir döneme girildiği söylenebilir.

Türk hafif müziğinden Türk pop müziğine

1950'de Demokrat Parti (DP)'nin iktidara gelmesiyle o zaman kadar yönetime hâkim tek parti iktidarından çok partili döneme geçildiği, bu dönemde kapitalizmin etkisiyle sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimin ivme kazandığını görülmektedir. DP'nin demokratikleşme yolunda izlediği batı yanlısı politikalarla birlikte müzik alanında da batı etkisi artmış, klasik batı müziğinin yanında artık popüler batı müzikleri de yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu nedenle dünyada tüketimin arttığı 1950'lerden itibaren müzik cephesinde değişen siyasi anlayışın izlerini Türkiye'de özellikle batı müziği alanında gözlemlenmek mümkündür. Popüler kültürün içgöç hareketleriyle şekillenen yeni şehir hayatına yayılmaya başladığı bu dönemde yeni eğlence seçenekleri ve müzik türlerinin ortaya çıktığı, Hollywood yıldızlarının tanınmaya başladığı ve Amerikan müziklerinin radyolarda yayınlanarak yerli gruplar tarafından da taklit edilmeye başladığı görülmektedir (Tekelioğlu, 1999, s.151). Dolayısıyla bu dönemde Türkiye'de cazın yanında tango ve rock and roll gibi popüler batı müziği türlerinin tanınmaya başladığı ve yerleştiği görülmektedir. Yanı sıra, DP iktidarının Avrupa ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'yle girdiği dost ilişkiler çerçevesinde oluşmaya başlayan bu yeni tüketim kültürü ekseninde bahsedilen türlerin Türkiye popüler müzik piyasasında taş plaklarda da yer almaya başladığı, halkın da bu müziklere ilgi duymasıyla caz ve hafif müzik solist ve topluluklarının eğlence mekânlarını kuşatmaya başladığı ve bu dönemde kurulan birçok orkestranın mambo'dan ça-ça'ya birçok türde ürünler verdiği görülmektedir (Meriç, 1999, s.132; Ünlü, 2004, s.427).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan yabancı müziklere Türkçe söz yazılması sonucu meydana gelen aranjman müzik modası ile birlikte birçok eserin artık Türkçe sözlerle yorumlandığı ve bu müzik türünün TRT tarafından 'Türkçe Sözlü Hafif Müzik' şeklinde adlandırılarak yayınlandığı da görülmektedir (Tekelioğlu, 1999, s.151). Aranjman modasının giderek yerini yerli bestelere bırakmaya başlamasıyla birlikte Türk Hafif Müziği alanında birçok sanatçının yerli bestelerle ortaya çıktığı da bilinmektedir. Bu bakımdan Türkiye'de hafif müzik olarak isimlendirilen popüler batı mü-

ziğinin ilk büyük başarısı ve miladının, Erol Büyükburç'un 1961 yılında plak olarak yayınladığı *Little Lucy* adlı şarkısının çok büyük ilgi görmesiyle meydana geldiği kabul edilir (Meriç, 1999, s.133). Büyükburç'un bu başarısıyla Türk Hafif Müziği'nin artık özgün bir yapıya kavuştuğu ve müzik toplulukları ve bestecilerin aynı yolda yürümeye başladıkları görülmektedir (Ünlü, 2004, s.427). Bu dönemde geleneksel unsurların devam etmesinin en önemli göstergesi ise yine makamsal yapının kullanılması şeklinde ifade edilebilir. Bu bağlamda, TSM ve arabeskin yanında 1950'lerde Türk Hafif Müziği ile başlayan ve özellikle 70'li yıllardan itibaren Türkiye'de batı popüler kültürünün etkisiyle oluşan müzik üretimleri şeklinde tanımlanabilecek olan Türk Pop Müziği'nde de geleneksel makam kullanımının devam ettiği görülmektedir. Pop ses ortamına sahip makamsal üretimler yapan isimlere örnek olarak Erol Büyükburç, Ajda Pekkan, Sezen Aksu, Zerrin Özer gibi birçok isim verilebilir. 90'lı yıllarda da Aşkın Nur Yengi, Harun Kolçak, Sertab Erener ve Tarkan gibi daha birçok isim bu alanda üretimleri devam ettirerek TMM'nin 21. yüzyıla yine değişim göstererek ulaşmasında rol oynamışlardır.

Anadolu pop-rock

Türk Pop Müziği'nin yanında TMM'nin gelenekselden popüler bir niteliğe dönüşümünde bir diğer önemli oluşum ise 60 ve 70'li yılların rock müziği akımının, THM ile sentezi sonucunda oluşan ve 'Anadolu pop-rock' veya 'Folk-pop' olarak adlandırılan müzik türüdür. Anadolu pop-rock akımı da türkülerin farklı şekilde yeniden yorumlanması nedeniyle, Türk Makam Müziği kapsamında türkülerin çalgılaşma, üslup gibi yorumlama boyutunda yaşanan değişimi göstermesi açısından önemli bir konuma sahiptir. Cumhuriyet politikalarının etkisiyle 1940'lı yıllardan sonra radyolarda yayınlanmaya başlayan 'yurttan sesler' gibi topluluk ve programlarla birlikte itibar kazanan türkülerin, 1950'li yıllardan itibaren batı orkestraları tarafından ilgi görmesi ve büyük otellerde sahne alan caz orkestralarının repertuarlarına girmeye başlamasıyla Erol Büyükburç gibi pop müzik sanatçılarının da türkülerini modernize ederek yorumlamaya başladıkları görülmektedir (Canbazoğlu, 2009, s.21). Önceleri rock and roll şarkıları söyleyen ve bu tarzda besteler yapan Büyükburç, sonraları TMM'ne merak salmış ve 50'lerin sonunda 'yine bir gülnihal' gibi geleneksel şarkıların yanında 'gözleri aşka gülen' gibi TSM şarkılarını ve 'hey onbeşli', 'kızılıklar oldu mu?' gibi türkülerini batı anlayışına göre düzenleyerek sahnede söylemeye başlamıştır. 1960'lı yılların başında Kentet Dogo Orkestrası'nın ça-ça ritminde yorumladığı 'Kara Tren' ise Türkiye'de batı tarzında yapılmış ilk türkü denemesidir ve türkünün ilgi görmesi ile birlikte ilerleyen yıllarda Tülay German'dan Alpay'a pek çok sanatçı tarafından da seslendirildiği görülmektedir (Meriç, 1999, s.133). Bu doğrultuda, dönemin orkestraları da programlarında türkülere yer vermeye başlamıştır.

Taşıdığı alaturka izlerle çok sesliliği bir araya getiren ve sonuç olarak popüler müzik piyasasında Cumhuriyet'in erken dönem denemelerine göre gecikmiş bir doğu-batı sentezi olarak ortaya çıkan Anadolu pop-rock (Tekelioğlu, 1999, s.151); Moğollar, Mavi Işıklar, Siluetler, Haramiler, Apaşlar gibi birçok popüler müzik grubunun yanında, Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca, Edip Akbayram gibi birçok popüler ismin müzik piyasasında ortaya çıkışıyla birlikte etkisini günümüzde de sürdüren bir akımdır. Ancak Anadolu-pop akımının ilk olarak Tülay German'ın seslendirdiği 'Burçak Tarlası' adlı türküyle başladığı kabul edilir (Canbazoğlu, 2009, s.22). Bahsettiğimiz gibi, Anadolu pop-rock akımının repertuarını türküler oluşturduğu için, bu müzik türü de makamsal nitelik taşımasıyla TMM'nin kapsamında yer almaktadır. Ancak popüler müzik piyasasında geleneksel

anlayışın değişimiyle farklı çalgılarla, yorumla ve dolayısıyla ses ortamıyla ortaya çıkan bu müzik türü, geleneksel değil popüler bir nitelik taşımakta ve 20. yüzyılın makamsal ürünleri içerisinde önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Günümüzde yeni bir sentez: arabesk-rock

2000'li yıllara yani günümüze gelindiğinde daha önce bahsetmiş olduğumuz ve 1980'lerden itibaren etkisini arttıran arabesk kültürün yanı sıra, küreselleşmenin etkisiyle Türkiye popüler müzik piyasasında devam eden pop müzik akımının yanında rock ve metal müziğin de Türkiye'de gittikçe popülerleşerek etkisini sürdürdüğü, rock ve metal müzik tarzındaki üretimlerin makamsal özellikler taşımasıyla birlikte oluşan yeni tarzın ise 'arabesk-rock' veya 'arabesk-pop' şeklinde isimlendirildiği görülmektedir. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses gibi isimler tarafından yorumlanmış arabesk tarzda şarkıların *cover* adı verilen yeniden yorumlanması ile birlikte rock ses ortamının arabesk tarzla birleşmesinin yanında, bu alanda özgün bestelerin de yorumlandığı görülmektedir. Örneğin; arabesk-rock/pop tarzında *cover* yapan gruplardan 'İstanbul Arabesque Project', daha önce seslendirilmiş arabesk tarzdaki makamsal eserleri yeniden yorumlayarak eserlerin ses ortamını ve tarzını değiştirmesine rağmen, yaptığı müziği safkan arabesk şeklinde tanımlamakta bu bakımdan arabesk müziğin modern bir versiyonu şeklinde nitelendirilmektedir. Makamsal üretim yapan ve TMM kapsamında değerlendirilen arabesk-pop/rock gruplarına bir diğer örnek ise Luxus grubudur. Müzik tarzlarını nitelendirirken mottolarını *oriental blues* şeklinde tanımlayan fakat *world music* akımı içinde rock temelli melodik müzik yaptıklarını belirten grup, albümlerinde kendi bestelerinin yanında 'haydar haydar', 'Üsküdar' ve 'ada sahilleri' gibi türkülerle 'neden saçların beyazlamış arkadaş' ve 'bir kadeh daha ver' gibi arabesk eserleri yeniden yorumladıkları görülmektedir.

Bahsettiğimiz örneklerde olduğu gibi, 'arabesk-rock' tarzında üretimler gerçekleştiren grupların daha önce seslendirilmiş makamsal nitelikteki eserleri yeniden yorumlayarak ses ortamını ve tarzını değiştirdiği, yanı sıra bu icra anlayışının özgün üretimler gerçekleştiren gruplar ve sanatçılar tarafından da icra edildiği görülmektedir. Örneğin Pentagram gibi metal müzik gruplarının türkü *cover*larının yanında özgün üretimlerinde makamsal bir yapı kullandıkları, Hayko Cepkin gibi sanatçıların da aynı doğrultuda üretimler gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Sonuçlar

Şimdiye kadar ki verilerden hareketle elde edilen sonuçları özetleyecek olursak; Osmanlı döneminde ivme kazanan modernleşme hareketlerinin etkisiyle, geleneksel ve büyük formlardaki üretimlerin yerini 20. yüzyılda dili anlaşılır ve sade bir yapıya sahip çeşitli türlerde karşımıza çıkan şarkı formunda eserlerin almasıyla birlikte 20. yüzyılda makam kullanımının popüler müzik üretimlerinde devam ettiği görülmektedir.

Hem geleneksel hem de popüler Türk Makam Müziği üretimlerinde kullanılan makamsal yapının tarihsel süreç içerisinde form bileşenleri, üslup/tavır çalgı ve ses ortamı gibi unsurlar açısından değişimler gösterdiği görülmektedir. Ancak Osmanlı döneminde daha yavaş gerçekleşen bu değişim, Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1980'lerden itibaren teknoloji ve küreselleşme gibi faktörlerle hızını iyice arttırdığından, kendini daha belirgin çizgilerle göstermektedir.

“Türk Müziği” terimi Cumhuriyet dönemine kadar makamsal nitelikte tek bir müzik türünü ifade ederken Cumhuriyet politikaları ile birlikte THM ve TSM ayrımının yanında Çağdaş Türk Müziği anlayışının da ortaya çıkması, bahsedilen terimin kendi içerisinde bölümlere ayrılmasına ve böylelikle geniş bir anlam kazanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, çalışmada önerilen ve kullanılan “Türk Makam Müziği” terimi ve bu terim kapsamındaki müzik üretimleri, köklü bir geleceğe sahip olmakla birlikte 20. yüzyıldan itibaren popülerleşerek Türkiye’deki toplumsal değişimle paralel bir şekilde değişerek günümüze ulaşan makamsal nitelikteki bütün üretimleri kapsamakta ve temsil etmektedir.

20. yüzyıl Türkiye’sinde, geleneksel unsurların hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmesi, geleneksel ve popüler üretimler arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri vurgularak farklı türlerin meydana gelmesini sağlamıştır. Bu nedenle de özellikle 1950 sonrası oluşan türler günümüzde Geleneksel Türk Makam Müziği’nin bir uzantısı olarak görülmemekte ve Türk Makam Müziği gerek icra, gerekse eğitim gibi alanlarda belirli bir dönemi (Türk müziği tarihinde Cumhuriyet’e kadar olan Osmanlı dönemini) kapsayan bir anlayışla ele alınmakta, algılanmakta ve anlamlandırılmaktadır. Ancak, 19. ve 20. yüzyıllarda modernleşmenin ve özellikle 1980’li yıllardan itibaren ivme kazanan küreselleşmenin etkisiyle Türkiye’de ortaya çıkan arabesk, rock, metal veya pop gibi popüler müzik türlerinde de makamsal unsurlar veya ezgisel motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle bahsetmiş olduğumuz popüler müzik üretimlerinde kullanılan makamsal yapının, form bileşenleri, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi değişen unsurlar içinde değişmeyen tek unsur olması nedeniyle; bu üretimler TMM kapsamında ele alınmalı, TMM’nin geleneksel üretimlerinin 20. yüzyılda günümüze uzanan popüler üretim sürecindeki değişiminin göstergeleri olarak değerlendirilmeli ve bu değişimlerin yaşandığı dönem de Türk Makam Müziği tarihinin bir parçası olarak kabul edilmelidir. Bu durum günümüz müzik icra ve eğitimi gibi alanlarda dikkate alınmalı, yapılacak yorumlama ve analizlerde göz önünde bulundurulmalıdır.

Kaynaklar

- Akdoğu, Onur. (1996). *Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Aksoy, Bülent. (1999). Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 30-35, İstanbul.
- Berker, Ercümen. (2010). *Prof. Ercümen Berker ve Yazıları* (Haz. Ş.Ş. Beşiroğlu, G. Çolakoğlu, Z. Gonca Tohumcu ve F. Merve Küçükaksoy), İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul.
- Canbazoğlu, Cumhur. (2009). *Kentin Türkü’sü Anadolu Pop-Rock*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Durgun, Şenol. (2010). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Binyıl Yayınevi, Ankara.
- Ergin, M. (1954). Sanatının 54. Yılında Sadettin Kaynak, *Cumhuriyet*, 8 Ağustos.
- Ergur, Ali. (2009). *Müzikli Aklın Defteri Toplumbilimsel İzdüşümler*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Gökalp, Ziya. (1952). *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Nazife. (1993). *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Güvenç, Bozkurt. (2002). *Kültürün ABC’si*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İlyasoğlu, Evin. (1999). Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 70-87, İstanbul.
- Karadeniz, Şirin. (2007). Türk Müziğinde Dönem Anlayışı, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Kaygısız, Mehmet. (2000). *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Murat. (1999). Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 132-141, İstanbul.
- Özalp, M. Nazmi. (1986). *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-* (2 cilt), TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Özbek, Meral. (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Salgar, M. Fatih. (1995). *Ölümünün Yüzeğinci Yılında Dede Efendi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tekelioğlu, Orhan. (1999). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 146– 153.
- Tohumcu, Ahmed. (2010). Bir Mekân Temsili: Taverna, *Porte Akademik Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 1, s.5-10.
- Ünlü, Cemal. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Zümrüt, Mehmet Emin. (1999). Türk Musikisi'nde Batı Etkisi ve Batı Musiki Aletlerinin Kullanılması, *Musikşinas*, Boğaziçi Yayınları, sayı 3, s.79-91, İstanbul.