

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research
Cilt: 13 Sayı: 72 Ağustos 2020 & Volume: 13 Issue: 72 August 2020
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

MODERN SONRASI MUSİKİ NAZARİYATI YAZIMINDA PARADOKSAL BİR EĞİLİM: KENDİNE DÖNÜŞ VE OTANTİSİTE ARAYIŞI

A PARADOXICAL TENDENCY IN THE TURKISH MUSIC THEORY LITERATURE: QUEST FOR THE ESSENCE AND AUTHENTICITY

Süleyman Cabir ÇIPLAK*
Songül KARAHASANOĞLU**

Öz

Bu çalışma, modern sonrası Türk musikisi nazariyatı yazımında ortaya çıkan modern öncesinde bir otantiklik arayışı şeklinde bir eğilimin varlığını tespit edip çeşitli kaynakların incelenmesi ile de bu iddianın dayanaklarını ortaya koymaya çalışır. 1920'ler ve 1930'lar Türkiye'sinden günümüze geldiğimizde ülkenin genel düşünsel atmosferindeki "yüksek modernist" eğilimin etkisinin giderek azalması ile gerek müzik gerek sosyal bilimler alanında modernleştirici dönemin koşullanmaları ortadan kalkmaya başladı. Belirli bir merkezden bir hareket olmayıp, birbirinden tamamen farklı görüş ve algıların ürünü olarak ortaya çıksa da modern öncesine dair bir yönelim, bir arayış giderek önem kazandı. Modern sonrasının, modern öncesinde bir hakikat arayışı gibi paradoksal ve postmodern eğilimlerin genel karakteri ile de çelişkili görünen bu iddia çalışmanın ana problemini oluşturuyor. Kaldı ki, bu dönüşümün modern sonrası durumu yaratan genel eğilimlerle, spesifik olarak da benzer epistemolojik gerekçelerle ortaya çıkmasına rağmen, yakın tarihimizdeki modernlik algısının kendine has karakteri ile birlikte düşünüldüğünde neden ve nasıl olacağı da daya iyi açıklanabilecektir. Ayrıca "bir sanatın bilimi" olarak her ikisinin kesişim kümesinde yer alan müzik nazariyatı ve onun yazılı literatürü, her iki alandaki değişimleri bünyesinde barındırması itibarıyla gerek sanatsal gerek düşünsel alanın okunması için uygun bir alandır.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi, Nazariyat, Postmodern, Modern, Modernleşme, Batılılaşma, Otantisite.

Abstract

This study tries to put forward the tendency of "seeking a truth in the pre-modern era" as a recent trend in post-modern music theory literature in Turkish music by investigating and examining various written sources in order for support and attestation of the claim. Today, we are embracing decline of the ultra-modernist tendencies once had its spike in 1920's and 1930's Turkey. Hence, the intellectual atmosphere in Turkey is no more under the domination of these ultra-modernist ideas. The tendency we refer to is not a movement directed by a centre, in contrast, it is outcome of totally distinctive dynamics, tendencies, ideas and comprehensions. The main problem of the study is the claim of seeking a truth in the pre-modern which may seem a bit paradoxical and also contradicting to general tendencies in the postmodern era. The transformation in the epistemology, stems from the unique understanding and practice of Turkish "modern-ness" and the reason for why it has such a unique outcome also lies in the unique conditions of Turkey's close social and cultural context. Furthermore, as a "science of an art", the music theory lies in the intersection of these two areas and its written literature is open to any changes, paradigm shifts and tendencies in both fields.

Keywords: Turkish Music, Theory, Postmodern, Modern, Modernisation, Westernisation, Authenticity.

* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-6860-3663. scabir@gmail.com

** Prof., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü. ORCID: 0000-0003-3861-1088.

1. Giriş

Postmodernizm ifadesi -ki sözcük bazında bakacak olursak, postmodern, “modern sonrası” anlamına gelir- dönemselsel olarak modernizmin metafizik, epistemoloji ve etik gibi alanlardaki standart koyucu işlevinin aşınması ile bunun dolaylı sonucu olarak bilim, sanat, ekonomi kısacası toplumsal yaşamın her alanında modernist eğilimlerin tekel olması durumunu yitirdiği, modernist ilkelerin sert bir biçimde sorgulandığı bir dönemi ifade eder. Huyssen’in tabiri ile postmodern ifadesi “*modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için*” kullanılmıştır (2011, 233).

Postmodern Durum isimli kitabında, modern sonrasında bilginin konumunu sorgulayan bir düşünür olarak Lyotard, bilimsel bilginin tek güvenilir bilgi formu olduğu yönündeki anlayışa meydan okur. Bunu şu ifadelerinde de görebiliriz; “*Bilim, öğrenmenin bir altkümesidir. O da düz anlamsal önermelerden ibarettir,*” (1997, 50). Çünkü Lyotard’a göre bilimsel bilgi, bilgi türlerinden sadece biridir. Bir de bilimsel bilgiye alternatif bir bilgi türü olarak anlatı kavramının varlığından söz eder. Lyotard’a göre anlatsal bilgi, bilimsel bilginin yerine geçecek nitelikte değildir, ancak modern bilimsel bilgide, bilenin dışlanmışlığının getirdiği yabancılaşmanın, bilimsel bilginin kendisini dahi olumsuz yönde etkilediğini ve verimsizleştiğini iddia eder. (1997, 24-26) Kısacası Lyotard, bilimsel bilginin anlatsal bilgi ile bir arada bulunabileceğini, hatta bu durumun her ikisi için de faydalı olabileceğini ifade eder (1997, 27).

Lyotard’ın postmodern kavramını tanımladığı kitabın ek bölümündeki şu ifade de dikkate değerdir; (1997, 158).

Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman yazar ve sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Böylece çalışma ve metnin bir o l a y ı n karakterlerine sahip olması olgusu doğar. Böylece onlar daima yazarları için geç gelecekler veya aynı ölçüde olmak üzere, gerçekleştirecekleri (mise en oeuvre) daima hemen başlayacaktır. Postmodern, geleceğin (post) evvelkiliği (modo) paradoksuna göre anlaşılacak zorunda kalacaktır.

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

Huyssen’e göre postmodernlerin eleştirisi, doğrudan modernistlere yönelik değildi; “*yüksek modernizmin belli bir sofist imgesine*” (2011, 241) yönelikti. Huyssen, modern sonrası durumun dört aslı karakterinden söz eder; birincisi, 1960’ların postmodernizmidir ve her ne kadar kıta Avrupası’nın erken avangart hareketlerini hatırlatıyorsa da esasen Amerikan karakterlidir. İkincisi, “kurumsal sanat” kavramına karşı gelişen put kırıcı bir anlayışın yayılmasıdır. Üçüncüsü, postmodernizm özellikle televizyon ve bilgisayar gibi teknolojik gelişmelere karşı 1920’lerde olduğu gibi saf bir iyimserlikle yaklaşmıyordu. Son olarak da modernist olan yüksek kültür imgesine bir meydan okuma olarak folk ve popun ön plana çıkmasından söz edilebilir (2011, 242-248).

Türkiye özelinde modern sonrası döneme kabaca değinecek olursak, İkinci Dünya Savaşı’na kadar entelektüel ve öncü kesimlerin düşünsel eğilimleri anlamında yaklaşık yüz yıldır batıya paralel hale gelen - belki biraz geriden takip eden- ve bu dönemden itibaren batı ile ilgili bir çatallanmadan söz edebiliriz. Batıda modern sonrası eğilimler ve hareketler başlamışken Türkiye özelinde söz konusu batılılaşma epeyce bir süre temel eğilim olarak kalmıştır ve gerek devlet gerek aydınlar açısından en çok tercih edilen model, bürokrasi irtibatlı herhangi bir durum için ise artık resmi model olarak süregelenmiştir. Bu bakımdan bir süre daha devam edecek olan bir saplanma halinden söz etmek mümkündür.

Ancak sonraki yıllarda birden olmasa da bahsi geçen “batıcılık” eğiliminin günden güne azaldığından söz etmek mümkündür. Özellikle, 1980 sonrasında değişen ekonomik sistem yani kısmi kapitalizmden tam kapitalizme geçiş, yeni oluşan ekonomik sınıflar ve devlet eli ile yükselişe geçirilen milliyetçi-muhafazakâr eğilimlerle birlikte, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki batıcılığın etkisinin azalmaya

başladığı, bir yandan da durağan yapısından ötürü etki alanının da daralmaya başladığı bir süreç ortaya çıkmıştı. Bu dönem bir anlamda yeni Batı medeniyeti -özellikle ABD- ile sosyal anlamdaki farkın giderek azaldığı bir dönemin de başlangıcıydı. Gündelik yaşam biçimleri ve insanların alışkanlıkları, hızlı biçimde daha güncel bir kapitalizm pratiklerine adapte oluyordu. Bu dönem, ileri modernizm ve postmodernizm biçimleri ile Osmanlılık gibi yeni sentezlerin de yükselişe geçtiği bir zamana tekabül eder. Aynı dönemlerdeki ekonomik ve sosyal dönüşümler, musiki alanındaki eğilimler üzerinde de belirleyici rol oynamışlardır.

Ülkemizdeki modernleşme süreci içerisinde, retorik olarak var olan toplumsal yaşamın; rasyonel aklın, bilimin ve ilerlemeciliğin ilkelerine göre yeniden düzenlenmesi iddiası, özellikle siyaset ve spesifik olarak da iktidar alanı ile temas ettiği noktalarda bambaşka bir hal alır. Pozitivizmin bilimsel olmayan bilgiyi dışlaması ilkesi, (Frovlov, 1991, 389) toplumun şekillendirilmesi ve iktidarın tesisi için iktidarın ideolojisine alternatif fikirleri bilim adına dışlayan bir işleve bürünmüştür. Bir bakıma peşinen doğru olduğuna hükmedilen pek çok tema, bilimsel bilgi şekli verilmiş olarak karşımıza çıkar. Hatta bu durum genelde bir iktidar gereci, bir hükmetme biçimi olarak kullanılmışsa da karşı argümanlarda ya da -şu an olmasa da ileride- hükmetmeye aday fikirlerde bile kullanıldığına tanık oluyoruz. Buna, İstanbul menşeli makam musikisi ki literatürde sanat müziği¹, klasik üslup ya da klasik Türk musikisi gibi pek çok farklı isimle anılan üslubun bu ülke insanına yabancı, onun dışındaki halk arasında çalınan ve söylenen her şeyin ise "ultra milli" sayılması (ve her nasıl oluyorsa bu ikisinin birbirinden hiçbir şekilde etkilenmemiş olması) gibi fikirler örnek gösterilebilir. Bu görüş kuşkusuz gücünü ilmi hakikatlerden değil iktidarın kendisinden alıyordu. Hatta Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin Türk musikisini tarihsel bağlamından koparıp, yüzlerce yılın ürünü olan devasa bir yazılı literatürü görmezden gelerek tamamına yakını yüzlerce hatta binlerce yıl evvel yapılmış olan bir takım matematik hesaplarla yarattıkları kalabalıktan batı müziğindeki do majör dizisini içeren kurgusal bir çarğah makamını elde edebilmeleri ve bunun da Türk musikisinin ana dizisi olduğu sonucuna varmaları bu temaya bir başka örnektir. Çünkü ideolojik olarak benimsenmiş bulunan Türk müziğinin batı müziğine evrilmesi fikri, birtakım matematik hesap kalabalığı içerisinde doğa bilimlerinden türeyen ve kayıtsız şartsız teslim olmamız gereken bir hakikat formatında sunuluyordu. Her ne kadar Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi ilk başta gücünü direkt olarak otoriteden almıyorsa da söylemlerini onun ideolojisi ile temellendirerek en iyi ikinci resmi görüş olmaya oynuyordu; başarılı da oldu.

Ancak rasyonel akıl, ne peşinen verilmiş hükümlere kılıf bulmak için ne de kısıtlı bir bilgi ile üretilmiş fakat tartışmasız geçerlilikte olan bir hakikat söylemi için ortaya çıkmıştı. Aksine, rasyonel akıl, olgulardan sonuçlara ulaşan, kendini tekrar tekrar ispat edebilen, yönleme dayalı ve her an sorgulanabilecek olan bir hakikat kurgusuna sahipti. Bu bakımdan Foucault'nun rasyonel bilginin nesnellik iddiası ve iktidar arasında kurduğu ilişki tam da bu noktaya tekabül ediyor (Çelebi, 2005, 512-514). Bütün bu dönüşümlerin sonucu olarak, ülkemizde geleneksel musiki nazariyatı yazımına baktığımız zaman modern sonrası dönüşümlerin etkisi altında ya da daha özel olarak postmodern epistemolojide sosyal bilimler alanındaki modern bilginin doğruluğunun kaynağını her zaman bilimsel yöntemden değil bazı durumlarda otoriteden alan ikiyüzlü tavrı inandırıcılığını yitirmiş olacak ki, nazariyat gibi modern öncesine ait bir kavrama dair modern öncesinden referans arayışının yükselişe geçtiğini görüyoruz. Hatta yine Türkiye'de modern sonrası nazariyat yazımında ortaya çıktığını iddia ettiğimiz bu durum, çelişik olarak modernleşme dönemindeki uygulamaların modernitenin ruhuna pek çoğundan daha çok uygundur. Özetle, modernleşme döneminde ortaya konulan bir paradigmayı yıkıp yerine yenisini yaparken, modernitenin araçları modernleşmecilerden daha etkili bir biçimde ancak çok başka bir karakteristik ve başka bir ruhla kullanılmıştır. Modern sonrası insanın, hakikat kavramına olan güvensizliğinin bir başka yansıması olarak da kendisine "uygulanmaya hazır bir reçete" ile gelinen durumların alıcısı haline gelmesidir. Bu defa kadim bilgi gibi, modernin dışladığı öğeler de seçenekler arasındadır.

Modern sonrası, genelde sosyal bilimler alanında, özelde de geleneksel musiki nazariyatı yazımındaki en temel yansıması, ülkemiz modernleşme tarihindeki bazı şartlanmaların ortadan kalkmış olmasıdır. Aslında bu durum doğrudan müzik ile alakalı bir politikanın sonucu değil, zaman içerisinde çeşitli politik ve ekonomik gelişmelerin ve değişimlerin ürünüdür. Yani Tanzimat'tan bugüne kadar gelen batı-doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-aturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz bir dönemdeyiz. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Geçmişte batı müziği teorisi ile uzlaşa arayan, hatta musikiyi batı müziği içinde eritmenin yoluna ve yöntemine dair süregiden tartışmalar ve ona alternatif olarak yine geleneksel musikinin

¹ Sanat müziği ifadesine alternatif pek çok isimden söz edilebilir. Biz bu yazıda bilinçli olarak, uzun yıllar kullanılmış olan bu ismi kullanacağız.

ne kadar Türk ne kadar da Orta Asyalı olduğunu ispatlama çabası içeren savunmacı söylemlerin² giderek azalıp, daha ziyade elde kalana dair daha farklı gerçek anlamda teorik söylemlerin ortaya atıldığı bir dönemden söz ediyoruz.

Ayrıca, modern sonrasındaki dönüşümü neden musiki nazariyatı yazımı gibi aslında oldukça spesifik olan bir alan üzerinden okuduğumuza değinecek olursak, musiki nazariyatı yazımı, sanata dair bilgilerin sistemleştirildiği bir bilimsel saha olması sebebiyle hem bilimin hem de sanatın kesişim noktasında durur. Hatta, bu iki alana ekonomi, siyaset ve diğer ideolojik alanları da ekleyebiliriz. Bu bakımdan, nazariyat yazımı, pek çok düşünsel, sanatsal ve bilimsel dönüşümden, epistemolojik paradigma değişimlerinden ya da kitle tercihlerinden, kısacası bilime ve sanata dair pek çok şeyden etkilenen bir disiplin olması sebebiyle, düşünsel akımların okunması için bulunmaz bir alandır.

Toparlayacak olursak, batılılaşma adı altında kategorize ettiğimiz eğilimlerin uzunca süre devam ettiğini, ancak sonrasında bir eksen kayması yaşandığını söylemek mümkün. Batıcı eğilim, içeriği değişmeden uzun süre devam etmiş ancak zamanla yerini, modern sonrası eğilimlere bırakmaya başlamıştır. Bu eğilimlerden en belirgin olanı ise müziğin özüne dair sorgulamanın doğallık ya da kendi kendine ispat edilebilirlik değil işin özünde var olana dair modernin öncesinde var olanlar içerisinde bir arayış olarak karşımızda durmaktadır.

2. Bağlam

Modernin sonrası, modern olan neredeyse her şeyin sorgulandığı ve modernin her formunda işin merkezinde duran hakikat kavramının çıkmaza girdiği bir dönemi beraberinde getiriyordu. Bu dönüşüm, düşünsel ortamda, modern epistemolojinin bu şartlanmalarından da bir kopuş bir sıyrılma olarak somutlaşacaktı. Lyotard'a göre postmodern bilgi, üst anlatılara ve köktencilığe karşı olduğu gibi heterojenlik de içeriyor (Best & Kelner, 2011, 203). Foucault ise modern rasyonelliğe başka bir perspektiften bakar ve onun nesnellik iddiasına saldırır. Foucault daha en baştan, nesnel bilginin var olma ihtimalini reddeder ve pozitivizmdeki nesnellik ve tarafsızlık iddiasını da bir iktidar formu ve bu iktidara dair meşrulaştırma gereci olarak görür. (Çelebi, 2005, 516) Bu noktada, "modern sonrası" kategorisinde gördüğümüz her çalışmanın müellifinin Lyotard ya da Foucault'yu kabul etmesi ya da direkt olarak referans vermesi hatta ondan etkilenmiş olması gibi bir mecburiyetten söz edemeyiz. Zira, söz konusu düşünürler modernliğin dünyanın hemen her tarafında sorgulandığı bir dönemde kendi perspektifleriyle birtakım görüşler ortaya koymuşlardı. Ortaya koydukları fikirler ise söz konusu döneme dair daha soyut tespitlerdir. Yani içinde buldukları dönemin genel *ethos*undan bağımsız değillerdir. Bu bakımdan gerek felsefe yazımı gerek nazariyat alanındaki dönüşümlerin tamamı aynı sebeplerden kaynaklanan farklı sonuçlar olarak görmek ve kabul etmek gereklidir.

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

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

² Burada Arel'in "Türk Musikisi Kimindir" (Arel, 1990) isimli çalışmasına işaret ediyoruz.

İlki, söz konusu köktenci batılılaşmaya karşı devlet erkinin eski ilgisini ve şevkini kaybetmeye başlamasıdır. Bunun tabana yayılmasının sonucu olarak, binlerce yıllık geçmişe dayanan bir müzik birikimine dair birşeyler aranıyorsa, nereye bakılması gerektiği konusunda da tereddütler giderek azalmaya başladı. Tereddütler ise yine modernleşme sürecinde ortaya konulan epistemolojik bağlamın sırtını yasladığı otoritenin, neyin nerede aranması gerektiğine dair sınırları da net bir biçimde çizmesi, gerektiğinde de bu epistemolojik bağlamla çelişen anlayışları saf dışı edebilme gücünden kaynaklanıyordu. Örneğin, teorinin temellerini Osmanlı'da aramak, İslam kültür tarihinde aramak ya da Arap, Fars, Yunan gibi komşu toplumlarda aramak, gericilikten devlet ve millet düşmanlığına pek çok yaftalanma potansiyelini içinde barındırıyordu. Daha somut bir örnek için Gökalp ve Arel'in "Türk musikisi kimindir" ifadesiyle kavramlaştırabileceğimiz tartışmasına bakacak olursak (Gökalp, 1923, p. 131), (Arel, 1990, IV) Gökalp, bugün "sanat müziği" ya da "klasik üslup" adı altında kavramlaştırdığımız müzikal üslubunu "Arap, İran ve Bizans kırmızı" olmakla "suçlar". Arel ise cevabında karşı argüman olarak bu üslubun öz, has ve hakiki Türk olduğunu, hatta 60 asır evvel yaşamış olan "Sümer Türklerinden" beri süregelen bir gelenek (Arel, 1948, 4) olduğu yönündeki anti-tezi, ile karşı çıkar. Aynı tartışmayı günümüz bağlamında ele alacak olursak, bu yaftalamanın eskisi kadar bağlayıcı ya da dışlayıcı gücü olduğundan söz edemeyiz. Türk musikisinin Arap, Fars ve Yunan medeniyetleriyle olan irtibatından pek kimsenin utanmışından, bundan bahsetmeye çekindiğinden ya da böyle bir irtibata dayanarak "gayri Türk", "yabancı" ilan etmesinden söz edemeyeceğimiz gibi; gayri Türk olduğu bir şekilde tescillense dahi bu alana olan ilgiyi yok edeceğini söylemek zordur. Yukarıda örneğini verdiğimiz Osmanlı ya da İslam eserlerin incelenmesi kimsenin gerici yaftası yemesine neden olmayacaktır ve en azından devleti elinde bulunduran erk tarafından böyle bir yafta yemeyeceği açıktır.

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

Buna karşın, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi ile gelen kullanışlı kısımların kabulünün ise ne derece hızlı ve oturaklı olduğu şaşırtıcıdır. Bildiğimiz gibi Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, batıdan aldığı nota isimlerini ve sabit do (*fixed do*) sistemini (Hung, 2012, 11) birebir almak yerine, do ifadesinin C dışında bir harf notasına da karşılık gelebildiği, örneğin piyanodaki D sesinin ya da F# sesinin Do olarak kabul edilebileceği, hareketli do (*movable do*) sisteminin (Hung, 2012, 11) Türk musikisi için uyarlanmış bir halini kullanmıştır. Bu kullanım, her ne kadar yabancı bir notalama sistemi olsa da yüzlerce yıllık nazariyat tarihindeki göreceli perde isimlendirmesi mantığı ile benzer bir yapısı olduğu için hem teorisyenler hem de icracılar arasında kısa sürede yayılmıştır. Bir başka ifadeyle, pek çok yönden eleştirilse de aslında kullanışlı ve geleneksel musikinin doğasına "*sabit do*" sistemine kıyasla çok daha yakın ve efektif olacak ki, kolayca kabul görmüş ve kullanılagelmiştir.

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

Ekrem Karadeniz, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisine aleni bir savaş açmıştır ve orada tarihsel bağlamından soyutlanmış, durağanlaştırılmış birçok iddiayı içerisinde kurguladığı bağlamdan soyutlayarak çökertme yoluna gitmiştir. Ancak, burada Karadeniz'in bu modelinde, gösterenle gösterilen arasında kurulan ilişkinin kopartılması değil, yerine yenisinin konulması biçiminde bir sürecin işlediğini söylemek mümkün. Her ne kadar makamların geçmişini sorgulama konusunda Töre-Karadeniz teorisi daha duyarlı olsa da Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin en belirgin tutumu olan "konuyu akustik ve matematik bir alana hapsetmek" tuzağına Töre-Karadeniz teorisi de düşmüştür.

Günümüzde ise gerek eleştirilerde gerek yeniden inşa süreçlerinde hakikat ya da referans arayışında doğa bilimlerinden sosyal bilimlere, daha belirgin olarak da tarih biliminin sahasına doğru bir kayma başlar. Doğa bilimleri ise aslı ispat mekanizması olmak durumundan ziyade, yardımcı alan konumuna çekilir ve bir analiz yöntemi rolü üstlenir. Yani, kesinlik ve mutlakiyet arayışındaki matematik yerine, yeni bilgi ve belgelerle sürekli yanlışlanmaya açık, bu şekilde sınanarak ve değişerek bir savın zaman içinde daha güçlü hale gelebildiği sosyal bilimlere ve birtakım disiplinler arası (*interdisipliner*) alanlara doğru bir kaymadan söz ediyoruz. Bir cümleye indirecek olursak, nazariyat yazımı bilimden ilime doğru bir hareket göstermektedir. Bunu da modern sonrasının belirgin bir göstergesi olarak hakikat kavramının direkt ortadan kalkması değil, aşınması, karakterinin değişmesi biçiminde okuyabiliriz. Açacak olursak, hakikat arayışı bu alan için postmodern ifadesinin ilk telaffuz edildiğinde çağrıştırdığı biçimde tümünden bir yapıbozuma ya da ortadan kalkışa maruz kalmamıştır. Ancak içerik olarak hakikatin tanımının ve tarifinin dönüşümü ile modern sonrasındaki hakikat ve üst anlatisının bazı alanlarda çökmesi, bazı alanlarda daha mütevazı ve yanlışlanabilirliğe açık bir haliyle "hakikatin, hakikaten hakikat olup olmadığının" tartışıldığı bir duruma evrilmiştir.

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

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

3. Modernin Parçalarında Aranan Otantik

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

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

Detaylara girmeden önce bir konunun altını çizmekte yarar var ki, biz burada otantisite/sahicilik/sahihlik kavramını estetik bağlamdaki otantisite kavramı içerisinde incelemeyeceğiz zira bu tartışmak istediğimiz konunun sınırlarını ziyadesiyle aşacaktır. Zira, burada bahsettiğimiz husus, nazariyatın ele alınışındaki paradigma değişiminin; "gereklilik" ya da "doğallık" yerine "geçmişten gelmiş

olmak" kavramının kuram üretiminin asli referans noktalarından biri haline gelmesine dair dönüşümünün yaşanması durumudur.

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

Müzik teorisi alanında, modern öncesi nazariyat yazma eserlerinde kimi zaman geçmiş nazariyat kaynaklarına referanslar verildiğini biliyoruz. Ancak burada üslup olarak günümüzdeki anlamıyla bir otantiklik atfedilip ondan gayrısını yanlış ya da bozulmuş sayan anlayış kimi zaman var olsa da her zaman geçerli değildir. Modern öncesi nazariyatçılar, kendilerinden önce verilmiş hükümleri pratik durumlara, kendi kullanımlarına hatta belki tamamen zevklerine göre tekrar ele alıp modifiye etmekten çekinmemişlerdir. Somut örnekler verecek olursak, aralarında birkaç yüzyıl olan Abdülkadir Meragi (Kolukırık, 2009, 67) ve Abdülbaki Nasır Dede'deki (Tura, 2006, 39) Uşşak makamlarının tekabül ettiği şeylerin arasındaki fark bu kapsamda görülebilir. Daha da genişleterek, Safiyüddin'den bugüne pek az makam ve/veya dizinin içerik olarak aynı kaldığını, değişmediğini söyleyebiliriz. Bunlar gibi sayısız örnek bize otantiklik atfettiğimiz zamanlarda olup biten şeylerin kendi içinde ve dönemin koşullarına göre yeniden ele alınabilen, bizim yaptığımız gibi kutsiyet atfedilmeden daha sonuca yönelik ve akış olarak da diyalektik bir mantık çerçevesinde olduğunu açıkça gösteriyor. Bir başka ifadeyle bize otantiğin sandığımız kadar "otantik" olmadığını gösteriyor.

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

4. Modern Sonrasının Ayak İzleri

Bu bölümde modern sonrası dönemin farklı zamanlarındaki köşe taşlarını gösteren iki kitabı kısaca analiz edeceğiz. Bu eserlerin ise modern sonrası dönemin yeni paradigmaları ve spesifik olarak da kendine dönüş olgusu ile farklı biçimlerde ilişkilenen iki çalışmayı; Yalçın Tura'nın "*Türk Musikisi'nin Mes'eleleri*" (1988) isimli kitap çalışmasını ve Yakup Fikret Kutluğ'un "*Türk Musikisinde Makamlar*" (2000) isimli çalışmasını inceleyeceğiz. Farklı ilişkilene biçimlerinden kastımız ise şudur, Tura'nın eseri modernleşme dönemi musiki nazariyatına yönelik doğrudan ve polemik arayan tarzda bir eleştiri niteliğindedir. Kutluğ'un çalışması ise modernleşme dönemindeki paradigmaya karşı doğrudan bir söylem geliştirmez. Her ne kadar içinden geldiği Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünün çizdiği sınırları çok aşmasa da modern dönemde ortaya konulan paradigmanın ötesine geçerek, makamları tarihsel kaynakları ile birlikte ele almıştır.

Analiz için bu iki eseri seçmemizin nedeni ise, bu eserler tam olarak modern sonrası anlayışı barındırmamalarına ve modernleşmenin uzantısı olan bir dönemin ürünü olmalarına rağmen, modernleşme paradigmalarının iki farklı cephede nasıl aşınmaya başladığını göstermektir. Her iki eser de kendilerinden sonraki dönemin trendlerinin neler olacağına dair bir işaret veriyor, hatta birer taslak oluşturuyordu.

4.1. Türk Musikisinin Mes'eleleri

Bu çalışma, modern sonrası nazariyat yazımında sonraki paradigmanın neredeyse tamamını ortaya koyan öncü niteliği nedeniyle kilit bir rol üstlenmektedir zira, modernleşme sürecinde baskın teorik perspektif haline gelen Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki aksaklıklara cevaben Ekrem Karadeniz'in yaptığı gibi bir sistematik ya da kendi kendini ispat eden bir yapı ile çıkmaz. Eserde çok detaya girmese de ortaya koyduğu teori, modern öncesinde var olan 12 makam üzerine kurulu, avaze, şube ve terkiplerin de yer aldığı, Öztürk'ün sınıflandırmasına göre Safiyüddin teorisini esas alan (Öztürk, 2016, 2) teorik bir

perspektiftir. Kitabın “*Türk musikisi nazariyatına giriş, Türk Musikisi Ses Sistemi*” (1988, 174) isimli bölümünde teoriye kabaca yer verir. Tura’nın eserinin genel hatlarına bakacak olursa da direkt olarak tespit edilen aksaklıkları, nedenleri ile birlikte gerek teknik gerek tarihsel bağlamda ortaya koyar. Buna karşın, ortaya koyduğu teorik perspektiflere yönelik sorunlu gördüğü her duruma da ampirik anlamda “tamir edecek” bir reçete ile de gelmez. Bu haliyle modern sonrasında (işbu çalışma da dahil olmak üzere) kendisinden sonraki bütün çalışmalara sorgulamaları için yol verecek olan bir put kırıcıdır.

Söz konusu meselelerden ilki olarak bestecilik üzerinde durulmuştur. Ancak bu bölüm aslında çokseslilik üzerine bir sempozyumda yapılmış bir bildiri sunumu olduğu için bu başlık altında irdelenen pek çok konudan en çok göze çarpanı polifoni meselesidir. Daha durum tespiti bölümündeki ilk paragrafta geçen “*dünyanın en muhteşem tek sesli musikisine sahip olan Türk milleti*” (1988, 15) ifadesi paradigma değişikliğinin belirgin bir göstergesidir. Kaldı ki bu paradigma değişikliğini farklı başlıklar altında da vurgulayacaktır (1988, 24, 45). İlerleyen satırlarda hiç kimsenin musikinin nasıl ve ne şekilde yönleneceğine dair fetva veremeyeceğini söylemesi (1988, 15), birkaç satır sonra ise “*nereden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele musiki sanatında ideolojilere yer yoktur*” (1988, 15) ifadesi ise açık bir put kırıcılık ve meydan okumadır. Otoritenin, sanat alanındaki rolünü sorgulamakta, sanatın salt “*icra-yı faaliyet*” (1988, 15) ya da bu bağlamda ortaya konulanlar ile yönlendirilmesi gerektiğinden söz eder. (1988, 15-16, 21) Bu ifadelerin geneli, hatta sadece tek sesli müziğin övülmesi ve Türk müziğinin tek sesli olarak da yeterince gurur verici olduğunun ifade edilmesi 1930’ların politik atmosferinde -abartacak olursak- “*vatana ihanet*” kapsamında değerlendirilebilecek kadar absürt bir söylemdi. Ancak 1980’lerde batı müziğinin -ya da çok sesliliğin- üstünlüğü gibi fikirlerin resmi görüş olmaktan çıkmalı epey olduğunu söyleyebiliriz.

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

“*Türk Musikisi Nasıl Zenginleştirilebilir*” isimli, aslında Gazi Üniversitesi’ndeki bir sempozyumda sunulan bildirinin metnini teşkil eden bölümde, modernleşme döneminde ortaya konulan üç kültü sorgular. İlki, halk ve sanat musikisi ayrımıdır. Bunu bilimsel dayanaklardan yoksun, polemik ürünü olarak gördüğünü, ikisinin de Türk Musikisi olduğunu belirtir (1988, 30-31). Bu temayı yabancılaşma ve yozlaşma meselesini irdelerken de ortaya koyar (1988, 22-23). İkinci olarak da zenginleştirme teriminin doğasını sorgular ve Türk musikisinin zaten fakirlik içinde olmadığını, bu bakımdan zenginleştirme ifadesinin de uygun olmadığını ima eder. Üçüncü olarak da makam temelli bir müzik olan Türk musikisinin polifonik hale teknik nedenlerle getirilemeyeceğinden, getirilse dahi kendine has özelliğini kaybedeceğinden söz eder (1988, 30-31). Bu haliyle, batı ya da batı müziği karşıtlığı gibi kategorik bir cephede yer almaz, kaldı ki ilerleyen satırlarda batı müziği tarzında da eserler verilmesi gerektiğinden söz eder. Bu üç tema, özellikle de sonuncusu, bir anlamda Türk musikisinin modernleşmesi sürecinin hemen öncesinde, batı ve doğu musikilerinin bir arada yaşadığı dönemin anlayışına tekabül eder. Çok sesliliğin ilerilik kriteri sayılmaması; yalnızca bir yöntem ve sanatsal biçim olarak ilan edilebilmesi bile geçen yüzyılın ilk yarısına kıyasla çok büyük bir anlayış farkının yaşandığının açık işaretidir.

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

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

gayrı-Türk bir kökeni yüzünden geleneği dışlayacak ve yuhalayacak olan bir eğilimin baskınlığından söz etmek mümkündür.

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

"Bugün, birçok yanına özendiğimiz, imrendiğimiz Batı Dünyası, sanatta ilerleme ve yenileme amacıyla, kendinde bulunmayan herşeye hoşgörü ile bakmakta, onlardan yararlanma denemeleri yapmakta ve yabancı elemanları sindirmeye, özümlemeye çalışmaktadır. Bizler de, sanatımızın gelişmesi, ilerlemesi için, önce, kendimize ait olanı çok iyi bilmek ve değerlendirmek zorunda olduğumuzu unutmamalıyız, imkânlarımızı genişletmek, zenginleştirmek maksadıyla, kendi benliğimizi yok etmeyecek, kendi değerlerimizi öldürmeyecek, tersine, onları güçlendirip geliştirecek şekilde davranmak gerektiğini de akıldan çıkarmamalıyız. Öz benliğini unutmak ve taklidci maymunlar derekesine düşmek, sanat faaliyetlerinde yapılabilecek en vahim hata, en büyük yanlıştır. Tez ile anti-tezin, yeni ve üstün bir senteze ulaşabilmesi ise, ancak, kudretli, yaratıcı sanatkârın hüür irâdesiyle mümkün olabilir." (1988, 16).

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

4.2. Türk Musikisinde Makamlar

Modern sonrası teori yazımında Tura'nın çalışmasına ek olarak, onun çalışmasındaki gibi teorik bağlamı ortaya koymak yerine herhangi bir söylemsel tartışmaya girmeden hatta modernleşme dönemi şartlanmalarını direkt hedef almasa da içerik olarak oradaki şartlanmaları aşan diğer çalışma olarak Fikret Kutluğ'un "Türk Musikisinde Makamlar" isimli çalışmasından (2000) söz edebiliriz. Bu çalışma, modern ve sonrası arasında bir geçiş aşaması olarak da okunabilir.

Öncelikle Kutluğ, Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden geliyordu ve o ekolün bütün önyargılarıyla ve koşullanmalarıyla donanmıştı. Hatta konuyu işleyiş tarzı olarak Arel-Ezgi-Uzdilek'in üslubunu kır(a)madığını, çargâh makamının ilk işlenecek makam olması (2000, 145-150), Arel-Ezgi-Uzdilek'in çargâh makamı kullanımını bir şekilde mazur göstermesi³ ya da şed makamlar (2000, 435-498) şeklinde bir konu bağlığını incelemesi gibi sayısız bulgu ile örnekleyebileceğimiz gibi Arel-Ezgi-Uzdilek'in genel üslubunu koruduğunu görüyoruz. Ancak konuyu hocası Arel gibi yapısalcı bir bakışla⁴ tahlil ettiğini söylemek zordur.

Bildiğimiz gibi Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nde matematiksel bir dayanak arayışı görüyoruz. Ancak, bu arayış İbn-i Sina ya da Farabi gibi bilginlerin musiki ve matematik ilişkilendirmesinden farklıdır. Sözgelimi, İbn-i Sina, musikiyi matematiğin bir kolu olarak görür ve bu şekilde inceler. Belki de fazla teferruata girmeye gerek yoktur zira musiki risalelerinin girişinde attığı başlık şudur: "*matematik ilimlerinin üçüncü dalı müzik*" (Turabi, 2013). Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ndeki bu çabanın temelinde iki eğilimi görmekteyiz. Birincisi, modernizmin, her şeyin doğal yasalara tabi olduğu (Touraine, 2014, 28) konusundaki özünde doğru, ancak pratikte uygulaması söylendiği kadar düz ve basit olmayan bir düşüncenin kendisidir. İkincisi ise meselenin, içinden geldiği tarihsel bağlamından koparılması olarak tarif ettiğimiz, yapısalcı üslubun temellerinde yer alan, fenomenoloji ve hümanizm eleştirisinin tezahürü olarak bilimin inceleme alanına giren konularda insan faktöründen ziyade bir doğa yasası arayışı vardır. Kaldı ki dizilerin doğallığı iddiasının temeli de budur.

Bu noktada Kutluğ'un kitabını Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ndeki anti-tarihsel anlayışa bir yandan söylemsel düzeyde uyumu olan pasif bir karşı çıkış olarak okuyabiliriz. Öncelikle, nazariyata dair bilgileri modern öncesine dair bilinen neredeyse bütün belli başlı teorisyenlerin tarifleri ile etraflı bir biçimde ele almış, modern dönemde ise sadece Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini değil Rauf Yekta ve Ekrem Karadeniz gibi

³ Kutluğ'un kitabında geçen "Arel-Dr.Ezgi sisteminin, eski Çargah makamının varlığına ve kullanılmasına ilişkin bir itirazı bulunmadığı, kurucularının ifadeleri ile sabittir." (Kutluğ, 2000, 150) ifadesine işaret ediyoruz.

⁴ Şu an yayımlanma sürecinde olan "Nazariyat Yakın Tarihinde Tüm dengelimi İzdüşümler: Arel-Ezgi-Uzdilek Teorisinde Yapısalcılığın İzleri" isimli makale çalışmamızda Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin içerdiği yapısalcı temalara değindik.

teorisyenlerin çalışmalarıyla bir arada sunmuştur. Hatta bazı yerlerde, farklı modern ve modern öncesi tarifleri bir araya getirmenin yanı sıra kendi görüşlerine “kendi görüşümüz” şeklinde şerh koyarak bir yargıya varma vazifesini okuyucuya bırakmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden gelen literatürde dahi ortaya çıkan bu üslup farkı, kitabın şekillendiği ve yazıldığı dönem itibariyle birtakım paradigmalardan değiştiğinin açık işaretidir. Çünkü bu döneme geldiğimizde Tanzimat’tan bugüne kadar gelen batı-doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-aturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz; artık musikinin bir yapı olarak kendi kendini var etmesi gibi fikirlere zemin arayışına da gerek olmayan bir dönemin geldiğinin söz konusudur. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Çünkü, müziğe batılı (ya da herhangi başka) bir şekil vermeye çalışan politik sistemden söz edemediğimiz bu dönemde batı müziği teorisi ile uzlaşma alanı arayan izahatçı ve savunmacı üslubun ortadan kalkıp, daha ziyade elde kalana dair gerçekten teorik söylemlerin ortaya atıldığı modern sonrası bir dönemden söz edebiliriz.

Daha önsözünde, eseri literatür eksikliğini gidermek için yazdığını belirtir (Kutluğ, 2000, 19-20) ve Kutluğ, musikiye dair bilgi verirken, konuyu Safiyüddin Urmevi ve onun ekolü olan “Sistemci Okul”dan⁵, başlatarak, Ekrem Karadeniz’e kadar neredeyse bütün önemli görüş ve teorilere yer vermeye gayret eder. Yazarın belirli temalarda kendi düşüncesini açıklama biçimi ise şudur; eğer kendi görüşü bahsettiği teorisyenlerden herhangi birinin görüşlerine paralel ise sadece katılıyor olduğunu belirtmekle yetinir. Kendi görüşü diğerlerinden farklı ise de bunu net biçimde ve somut dayanaklarla ortaya koyar. Ayrıca, her ne kadar söz konusu kitabı Arel’e ithaf etmiş olsa da çarğah makamı ile ilgili bölümde Arel ve Ezgi’nin görüşlerini eleştirmektedir (2000, 151).⁶

İkinci olarak da Kutluğ, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki anti-tarihselliğe karşı bir tutum sergilemektedir. Şöyle ki, Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi’nin söylemlerindeki temel ispat mekanizması, mevcut yapıdaki içsel yasaların ortaya çıkarılması fikrine dayanan bir anlayıştı ve bu anlamda meşruiyetini birtakım sayılardan ve oranlardan kazanmaya çalışıyordu. Ancak, Kutluğ’da bu şekilde içsel dinamiklere yaslanan meşruiyet çabalarına rastlayamıyoruz. Aralıkların ve dizilerin oluşması gibi en temel noktalarda bile metin içerisinde matematiksel bir ispat maksadıyla eklenmiş hesaplara rastlamıyoruz. Tam aksine, bu konuları açıklarken tarihsel süreç içerisinde aralıkların nasıl tanımlandığına dair doyurucu bir literatür görüyoruz. Aynı tarihsel yaklaşımı makam açıklamalarında da görüyoruz. Özetlersek, Kutluğ musikiyi salt ölçülebilir doğa yasalarına dayanan ve kendi içerisine bir “kara kutu” olarak görmez. Onun yerine, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan, farklı zamanlarda farklı anlamlar ve değerler kazanmış olan bir anlamlar bütünü olarak algılar ve açıklamaya çalışır.

Bu tutumu, şöyle okumak mümkündür; geleneksel anlam teorilerinden farklı olarak gösteren – burada musiki- kendi içindeki gösterilene gelip durmuyor, aksine sonsuz bir anlamlandırma sürecindeki bir aşama olarak görüyor (Best & Kelner, 2011, 40). Kaldı ki, postmodern durumun tekçilik yerine farklılık kavramını yücelttiği anlayışın temelinde de bunun yattığını söylemek mümkündür. Bu noktadan hareketle Kutluğ’un da tekçi bir anlayış yerine farklılıkları kutsadığını söylemek mümkün. Kutluğ tarafından musikiye dair bilgilerin gerek modern öncesi gerek modern sonrası dönem ve günümüzdeki farklı anlayışları bir arada barındırabilecek olan daha geniş bir spektrum dahilinde anlaşıldığını ve anlatıldığını söylemek yanlış olmaz. Üstelik, Kutluğ gün itibariyle yirmi yıl sonra dahi aşlamayacak bir eser bırakmış olmasına, hatta modern dönem literatürünün en teferruatlı eserini bırakmış olmasına karşın, eserde geleceği şekillendirmek gibi bir projeksiyon değil sadece “literatür eksikliğini gidermek” (2000, 19-20) gibi mütevazı bir hedef söz konusudur.

Toparlarsak, Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünün dahi geldiği nokta, teorik öğeleri anlayabilmek ve anlatabilmenin en doğru yolunun teknik detayları tarihsel bir perspektifle ele almaktır. Çünkü, eldeki malzemenin farklı zamanlara göre farklı şekillenmesi işin kalbinde yer alıyor. İkinci olarak da Safiyüddin’den Karadeniz’e kadar herhangi bir teori ortaya koymuş olan herkesin belirli ölçüde öznel olabileceğini de hesaba katarsak, musiki nazariyatı gibi bir alanda kesin doğrular yerine kesinliği olmayan yorumların var olması noktasına geliniyor. Ayrıca, eserin halk müziğini de konuya dahil etmesi yine sonraki büyük dönüşümlerden bir başkasının işaretidir.

⁵ Bu isimlendirmenin de tartışılması gerekmektedir

⁶ Gerçi, çarğah konusunda benzeri bir eleştiriyi herşeyi birebir almış olmasına rağmen İsmail Hakkı Özkan’da da görebiliyoruz. Bu konu ile ilgili Özkan’ın çarğah tarifine bakılabilir.

4. Kendine Dönüş

Modernleşmenin etkisinin azalmasının, musiki yazımındaki tezahürlerinden biri olarak “kendine dönüş” kavramından bahsedebiliriz. Yirminci yüzyılın başından son çeyreğine kadarki dönemin teori ile ilgili güncel tartışmalarına, makalelerine ya da literatürüne baktığımızda her ne kadar musiki ile ilgili olsa da esasen musikinin batı müziği olan alakası, doğal diziler ya da çok seslilik gibi kavramlara yapılan vurgunun ağırlığı, bariz bir biçimde görülür. Dizilerin doğallığından, “bu millete neyin yaraşıp yaraşmadığından” tutun da Orta Asya’dan “at sırtında” gelen bir müzik teorisine kadar çok farklı bir atmosfer ve anlayıştan söz edilebilir. Ancak, bu yaklaşımın zamanla *fade out*⁷ olduğu, giderek onun yerine geçmişin en salt biçimiyle, üzerine herhangi ek yapılmadan mümkün olan en öz haline yönelik arayışın yükselişe geçtiğini görebiliriz. Bu dönemin nerede başladığına dair olarak Ayas, 1950’li yıllara geldiğimizde Musiki İnkılabının yavaş yavaş sona ermeye başladığını belirtir. Ayas’ın aktardığına göre 1943 yılında geleneksel musiki öğretiminin kısmen de olsa İstanbul Belediye Konservatuari’nda görülmeye başlanması, 1952 yılında derleme gezilerinin artık yapılmamaya başlanması ve 1960 yılına kadar radyoda batı müziğine ayrılan sürelerinin yavaş yavaş azalması bu sürece giden yolu hazırlamıştır (2014, 134).

Teori yazımı alanında bahsettiğimiz kendine dönüşün baskın öge haline gelmesi fikrini destekleyen çalışmaların listesini verecek olursak aşağıda sayacağımız eserler, salt ilk elden geçmişte var olan bir eserin günümüz Türkçesine kazandırılması, haliyle günümüz okurunun incelemesine sunulması şeklindeki çalışmalardır. Ahmet Hakkı Turabi’nin “*İbn-i Sina Musiki*” (Turabi, 2013) ve “*Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*” (Turabi, 2005) isimli kitap çalışmaları, Fazlı Arslan’ın “*Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiye Risalesi*” (Arslan, 2007) isimli kitap çalışması, Kubilay Kolukırık’ın “*Abdülkadir Meragi ve Şerhu’l Edvarı*” isimli kitap çalışması (Kolukırık, 2009), Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk ve Cenk Güray’ın editörlüğünde Ubeydullah Sezikli’nin çevirisiyle hazırlanan “*Risale-ı Musiki, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin*” isimli kitap çalışması (Kalpaklı, Öztürk, & Güray, 2014), Murat Bardakçı’nın “*Ahmed Oğlu Şükrullah*” isimli kitap çalışması (Bardakçı, 2011), Nilgün Doğrusöz’ün “*Musiki Risaleleri*” isimli kitap çalışması (Doğrusöz, 2012), Recep Uslu’nun “*Mehmet Hafid Efendi ve Musiki*” isimli kitap çalışması (Uslu, 1997), her ne kadar modern dönemin ayak izlerinin duyulduğu bir dönemde yazılmış bir eserin incelemesi olsa da Yalçın Tura’nın literatürde “*Kantemiroğlu Edvarı*” olarak da bilinen “*Kitab-ı İlm-ül Musiki Ala Vechil Hurufat*” isimli kitabı incelediği kitap çalışması (Tura, 2001) ile yine Yalçın Tura’nın incelediği “*Abdülbaki Nasır Dede’ye ait Tedkik ü Tahkik*” isimli eserin incelemesi (Tura, 2006) kitap çalışmaları içerisinde birinci elden modern öncesinde yazılmış bir eserin günümüz literatürüne kazandırılması amacıyla yapılmış çalışmalardır.

Ancak, çalışmaların asıl yoğunlaştığı, modern öncesindeki teorinin aslına, özüne dair arayışının odağı olan bir platform olarak akademik çalışmalardan söz edebiliriz. Pek çok müzikolog ya da komşu disiplinlerden araştırmacı doktora ve yüksek lisans tezlerinde modern öncesine dair bir eserin incelenmesi, analiz edilmesi ya da en azından bir çeviri yazım vasıtası ile günümüz literatürüne kazandırılmasını hedefleyen pek çok değerli çalışma yapmıştır. Bunlardan sadece bizim şahsen ulaşma ve tetkik etme fırsatı bulabildiklerimizden söz edecek olursak, Ahmet Çakır’ın 16. yüzyılda yaşamış olan müzik bilgini Alişah bin Hacı Büke’nin “*Mukaddimetü’l Usul*” adlı eserini incelediği doktora tezi (Çakır, 1999), Ahmet Hakkı Turabi’nin “*El-Kındi’nin Musiki Risaleleri*” isimli yüksek lisans tez çalışması ve (Turabi A. H., 1996) ve İbn-i Sina’nın musiki yazılarını incelediği “*İbn Sina’nın Kitabı’s-Şifası’nda Musiki*” isimli doktora tez çalışması (Turabi, 2002), Ahmet Gürsel Tırışkan’ın “*Haşim Bey’in Edvarı*” isimli yüksek lisans tez çalışması (Tırışkan, 2000), Ahmet Pekşen’in “*Zeynu’l Elhan isimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*” isimli yüksek lisans tez çalışması (Pekşen, 2002), Arif Demir’in Fatih Sultan Mehmed’e sunulmuş ve yazarı bilinmeyen bir edvarı incelediği “*Osmanlı Padişahı II. Mehmed’e sunulan anonim musiki risalesi (Fatih Anonimi)*” isimli doktora tez çalışması (Demir, 2010), Bayram Akdoğan’ın “*Fethullah Şirvânî ve Mecelletun fi’l-Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*” isimli doktora tez çalışması (Akdogan, 1996), Binnaz Başar Çelik’in “*Hızır bin Abdullah’ın Kitabı’l-Edvar’ı ve Makamların İncelenmesi*” isimli doktora tez çalışması (Çelik, 2001), Cihat Can’ın “*XV. Türk Musikîsi Nazariyatı ve Ses Sistemi*” isimli doktora tezi (Can, 2001), Erhan Tekin’in “*Safedi’nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*” isimli yüksek lisans tez çalışması (Tekin E. , 2007), Fatma Adile Aksu’nun “*Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik u Tahkik*” isimli yüksek lisans tez çalışması (Aksu, 1988), Fazlı Arslan’ın “*Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve er-Risaletü’ş-Şerefiyye*” isimli doktora tez çalışması (Arslan, 2004), Ferdi Koç’un “*Abdulaziz B Abdülkadir Meragi ve Nekavetu’l - Edvar İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Musiki Nazariyatındaki Yeri*” isimli doktora tez çalışması (Koç, 2010), Gönül Yeprem’in “*Dimitri Cantemir Edvarı’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi*” yüksek lisans tez çalışması (Yeprem, 2007), Hakkı Tekin’in “*Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletu’l Fethiyye’si*” isimli doktora tez çalışması (Tekin H. , 1999) ve “*Şeyhülislam Esat*

⁷ Bir şeyin yavaş yavaş yok olması anlamına gelir. Müzikte de kullanılan bu terimi olduğu gibi korumayı uygun bulduk.

Efendi ve Atrabu'l-Asar fi Tezkire-i Urefai'l-Edvar Adlı Eseri" isimli yüksek lisans tez çalışması (Tekin H. , 1993), Kenan Verdemir'in "*Cami'ye Ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Verdemir, 1998), Kubilay Kolukırık'ın "*Abdulkadir Meragi ve Şerhu'l-Edvar Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri*" isimli doktora tez çalışması (Kolukırık, 2009), Mithat Arısoy'un "*Seydi'nin, El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Arısoy, 1988), Muhammet Zinnur Kanık'ın "*Mahmud bin Abdulaziz'in Makasidu'l-Edvar Adlı Eseri*" isimli doktora tez çalışması (Kanık, 2011), Nilgün Doğrusöz'ün "*Hariri Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*" isimli doktora tez çalışması (Doğrusöz, 2007) ve "*Risale-i Musiki'deki Makaleler*" isimli sanatta yeterlilik tez çalışması (Doğrusöz, 1997), Mehmet Nuri Uygun'un "*Kadıze Tirevi ve Musiki Risalesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Uygun M. N., 1990) ve "*Safiyuddin Abdulmu`min Urmevi ve Kitabı'l Edvar'ı*" isimli doktora tez çalışması (Uygun, 1996), Ramazan Kamiloğlu'nun "*Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvar-ı Musiki Adlı Eseri*" isimli doktora tez çalışması (Kamiloğlu, 2007) ve "*Şehri Kırşehri el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risale-i Musikisi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Kamiloğlu, 1998), Sadrettin Özçimi'nin "*Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvar*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Özçimi, 1989), Ubeydullah Sezikli'nin "*Abdulkadir Meragi ve Camiu'l-Elhan'ı*" isimli doktora tez çalışması (Sezikli, 2007) ve "*Kırşehrli Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Musiki Adlı Eseri*" isimli yüksek lisans tez çalışması (Sezikli, 2000), Yavuz Daloğlu'nun "*Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*" isimli doktora tez çalışması (Daloğlu, 1993) ve Zeynep Sema Yüceşik'in "*Seyhülislam Esat Efendi Atrabu'l-Asar fi Tezkireti Urefai'l-Edvar*" isimli doktora tez çalışması (Yüceşik, 1990) bu kapsamda örneklerdir.

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere bu çalışmalarda ortak paradigma, eskiden yazılmış bir eserin bir şekilde günümüz literatürüne kazandırılması, günümüz müzisyeninin ya da araştırmacısının kullanımına tahsis edilmesidir. Kaldı ki çalışmaların yayınlanma zamanlarına baktığımızda tamamının 1980 sonrası olduğunu ve günümüze yaklaştıkça sayının da arttığını görüyoruz. Bu çalışmalar bir yerde kendi kendini sınırlayacaktır, zira bu türden bir incelemenin yapılması için varlığı bilinen yazma eser sayısı az çok bellidir ve pek çoğunluğunun da yukarıdaki listede işlenmiş olduğunu görüyoruz. Uzun lafın kısıyası, modern öncesi kuram çalışmalarına, onların modernleştirilmiş özetlerinin değil, bizzat kendilerinin günümüz Türkçesine kazandırılmasına olan akademik ve bilimsel ilginin artışa geçtiği dönemden, aslında modernleşme döneminin baskın teorisinin de açıkça eleştirilmeye başlandığı bir döneme denk gelmesi gibi bir durumdan söz edebiliriz. Bir anlamda karşı argümandan ziyade dağınık ve merkezsiz olarak belge yığılması ile işleyen süreç aslında nazariyat alanında modernleştirici teorinin parçalanmasından başka bir amaca hizmet etmemektedir. Akademik çevrelerde başlayan bu çok bariz eğilimin hatta belki de akımın müziğin icradan tedrisatına diğer alanlarında da karşılık bulacağını tahmin etmek güç değildir.

Tez çalışmalarında bu eserlerden farklı olarak iki çalışmaya daha detaylı eğilmek gereklidir. İlk olarak, Oya Levendoğlu'nun "*XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*" (2002) isimli doktora tez çalışmasından söz edebiliriz. Çalışma, günümüzde anladığımız anlamdaki makam kavramına dair temellerin atan Safiyüddin Urmevi'den yani 13. yüzyıldan günümüze kadar hangi makamların zaman içerisinde, ne tür dönüşümler geçirdiğini kayda değer bütün teorisyenler üzerinden inceler. Eserde, makam kavramının gelenek içerisindeki diyalektik yapısını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Bu haliyle Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki durağan makam kavramının aksine, makamların tarihi geçmişine dair kronolojik nitelikte bir tetkik ortaya koyar. Böylece, söz konusu makamların modernleşme sürecindeki durumlarını da inceleyerek okuyucunun "modern teorilerin geleneğin neresinde durduğunu" sorgulamasına zemin hazırlar.

Aynı şekilde, Okan Murat Öztürk'ün "*Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*" (2014) isimli doktora tez çalışması da bu alanda yeni bir anlayışın ortaya konulduğu çalışmalardan bir diğeridir. Eserin genelinde, modern dönem makam anlatsındaki neredeyse bütün kavramlar teker teker yeniden tanımlanmış, akabinde makamlar geleneksel biçimleri esas alınarak eldeki birikim yeni bir perspektif dahilinde tekrar sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Modern dönemin bütün imkân ve tecrübelerinden yararlanıldığı aşikâr olan bu çalışmada ideolojik yüklenmelerden ya da geleceğe dair ideolojik anlamda bir kurgusundan söz etmek mümkün değil. Daha çok, konunun müzik alanına odaklandığı çalışma, referans ya da hakikat kaynağı olarak da geçmiş yazılı kaynaklar ile birlikte pratikte olanı esas almaktadır. Elbette bu noktada Öztürk'ün halk müziği alanından gelen bir sanatçı ve akademisyen olmasının rolü de büyüktür, zira halk müziği çalışmalarında, halihazırda olanın tespitinin, sınıflandırılmasının ve kullanılmasının en önemli veri kaynağı olmasından ötürü, bunu bir yöntem olarak makam araştırmalarında da kullanmıştır. Bu bakımdan aradığı şeyi ne doğada ne de batı müzik teorilerinde aramaktadır; aranan şey bu topraklarda yaratılmış literatürün kendisinde ve halihazırda pratik edilmekte olanı aramaktadır. Bu da yine öze

dönüşün bir tezahürü olduğu gibi, bir başka modern sonrası gösterge olarak batı merkeziliğin bulanıklaşmasına örnek olarak görülebilir.

Çalışmada modern dönemin musikide var ettiği, yapay bir halk ve sanat ayrımının kabul edilmediği belki de bütün diğer öğeler içerisinde en belirgin olanıdır. Öztürk, musikideki halk-sanat ayrımının ideolojik olduğundan bahseder (2014, 134). Analizler yapılırken de yine halk ve sanat şeklinde iki ayrı kategoriden eserler seçilerek analiz edilmiştir, böylece her iki alanda da makamın tezahür ettiği gösterilir. Ayrıca, ismini perdelerden alan makamlara dair açıklamalar, makam tariflerinin son aşırda giderek angaje olduğu dizi-perde ekseninden çıkararak belki de sosyogenetik bir mirasın yeniden tezahür etmesi biçiminde ses-perde ilişkisine geri götürür. Modern dönemde bu ilişkilerin irdelenmesi, çok daha farklı gündemlerin tartışıldığı bir göstergesi olarak karşımızda durur. Seyir kavramını ise salt bir ezginin hareket yönü olarak değil, ezgi çekirdekleri biçiminde inceleyen Öztürk, makamların dizilere hapsedildiği, farklı karar sesleri olup aynı dizileri içeren makamları birbirinin şeddi olarak görüldüğü Arel-Ezgi-Uzdilek yaklaşımının yerine, makam isimleri taşıyan perde isimlerinin tesadüf olmadığını ve aslında makamların bünyesinden barındırdığı seyirsel özellikler nedeniyle bu durumun ortaya çıktığını açıklayan bir model sunar.

Bu çalışmanın, diğer modern sonrası çalışmalardan en belirgin farkından bahsedecek olursak; genelde modern sonrası yazım, geleceğin nasıl olacağına dair belirgin bir projeksiyon ortaya koymaktan çok modern öncesinin tespit edilmesi noktasına odaklanmıştı. Ancak bu çalışma, kendinden sonrasında ne olacağına dair yeni bir model önermekte, bir projeksiyon içermektedir ve önümüzdeki süreçte diğer çalışmaların ne yöne doğru evrileceği hakkında fikir vermektedir. Bir anlamda, modern düşünsel aygıtların ve yöntemlerin kullanılarak modern öncesinin anlaşılabilmesi şeklindeki bir üsluptan söz edebiliyoruz. Ayrıca, bağlama icracısı olarak Öztürk'ün makam kavramına ve onun geçmişine dair bu derece detaylı bir çalışma yapmış olması da yine modern dönemin bir başka tabusu olan, musiki nazariyatının *sanat müziği*nden gelen kimselerin tekelindeki bir uğraş olduğu yönündeki tabunun yıkıldığı bir durumdur.

Kitap çalışmalarından bir örnekten de söz edecek olursak, Cenk Güray'ın "*Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*" (2012) isimli çalışması da yine bu alanın köşe taşı sayılabilecek çalışmalardan biridir. Güray'ın çalışması musiki nazariyatındaki tarihsel perspektifi herhangi bir ezbere takılı kalmadan, salt bulgular üzerinden Antik Mezopotamya'dan bugüne getirir. Bu eserin belki de en önemli tarafı, tıpkı yukarıda incelediğimiz Levendoğlu'nun ve Öztürk'ün çalışmalarında da olduğu gibi, ideoloji karıştırmadan musikiye dair tarihsel bir yazımının mümkün olduğunu bize gösterir.

Çalışma, en kaba tarifile, şu an sahip olduğumuz müzik birikiminin günümüze kadar geçirdiği yolculuğu ortaya koyar. Antik Yunan müzik kuramının da atası olarak Mezopotamya'dan başlatır (2012, 9-21), akabinde Antik Yunan'daki durumu hem teori hem de çalgılar bakımından inceler (2012, 22-39). Antik Yunan'ın ardından Bizans'taki durumu inceler. (2012, 40-43) Ardından İslam döneminde gerek teoriyi gerek çalgıları hatta onun içerisinde olduğu ezoterizm gibi felsefi olguları da dahil ederek, bir bütün olarak inceler. Daha sonra İslam dünyasında müziğin durumunu ve belli başlı bilginleri etraflıca inceledikten sonra konuyu, çalışmanın da gövdesi sayabileceğimiz 15. yüzyılda müzik kuramlarına kadar etraflı bir literatür ve tarihsel bağlam ile getirmiş olur.

Safiyüddin'le başlayan ve ondan sonra gelecek teori ağırlıklı olarak çalışan "ilim erbaplarını", onların kurduğu ve geliştirdiği tabaka sistemini, dizileri ve dizi döngülerini elde ederken kullandıkları matematiksel biçimleri etraflıca ele alır. Daha sonra, sürecin "iş erbapları" olarak tarif ettiği teorisyenlerin ağırlık kazanacağı bir döneme doğru dönüşümün diyalektik sürecini etraflıca anlattıktan sonra bu dönemin teorisyenleri hakkında da yine etraflıca bilgi verir. Aynı zamanda makam, avaze, şube ve terkip sınıflandırmalarının zaman içerisindeki dönüşümü de yine bu eserde etraflıca yer tutmaktadır. Akabinde modern döneme girilmesi ile yavaş yavaş edvar geleneğinin yerini yeni bir sürece, modernleşme ve batılılaşma olgusuna bırakmasını inceleyerek gerek anlayışın gerek kuramın kendisinin gerek içinden geldiği geleneklerle ortak ve farklı yönlerini ortaya koyan literatüre uzun süre aşılması kolay olmayan bir eser kazandırmıştır.

Eserin genel hatlarına bakacak olursak birincisi, musiki nazariyatının ne Antik Yunan ne Arap ne İran kökleri ile bir problemin olmadığını görüyoruz. Üstelik Gökalp'te epeyce yer tutan bu silsileye Antik Yunan'ın da öncesi olarak Mezopotamya'nın eklendiğini görüyoruz. Bu konu önemlidir, zira batı, genellikle başlangıcını Antik Yunan'a konular ve onu meydana getiren medeniyetlere karşı pek duyarlı olduğu söylenemez. Bu bakımdan Güray'ın ortaya koyduğu perspektif çok farklı bir yerde durmaktadır. İkinci olarak, bağlamanın atası olan çalgıların Hititlerden beri Anadolu'da var olduğunu vurgulamış (2012, 63-64) bu bakımdan uzun yıllar literatürü meşgul eden bağlamanın Orta Asya'dan gelmiş olduğu yönündeki ezberi sorgulamaya açar. Buna ek olarak, eserin daha ilk başlarında klasik üslup ve halk arasında gelişen

üslubun aslında ortak bir geleneğe dayandığını, ancak klasik üslup olarak bilinen üsluba dair daha fazla yazılı birikim olması nedeniyle iki üslubun farklı değerlendirildiğinden bahseder (2012, 12). Ayrıca, yine bağlamanın 18 perdeli sisteminin Safiyüddin'den beri biliniyor ve kullanılıyor olması bilgisi (2012, 137) ile de ilerleyen satırlarda modernleşme döneminin musiki pratiğini "halk" ve "sanat" olarak ikiye ayırması kültüne de açıkça bir karşı çıkıştır. Ve yine bu bağlamda ortak teori yazımı ihtiyacının varlığından, kitabın amaçlarından biri olarak bahseder (2012, 13). Üstelik bütün bunlar olurken salt bir bilim insanı tarzında aksi iddia edilen hiçbir teori ya da genel kabul görmüş tema ile belirgin şekilde karşı iddia ya da polemik havası da içermez.

Özetle eserde, modernleşmenin epistemolojik alanda kurduğu otoritenin ya da kurmak istediği paradigmaya göre uyguladığı filtrelerin izlerine rastlayamadığımız, herhangi bir iddiayı belirgin bir ideolojik bağlama, bir üst anlatıya ya da büyük söyleme yaslanmadan salt bilim çerçevesinde incelendiği bu çalışma, çok farklı bir perspektifin ürünüdür. İncelediği teorisyenlerin ideolojik konumları⁸ hakkında da bilgi verebilirken, çalışmanın kendisinden herhangi bir ideolojinin ya da en azından üst anlatının (evrenselcilik, hümanizm vs. de dahil) etkisi altında yazılmadığının hissedilmesi de çok farklı bir anlayışın ürünüdür. Enteresan olan ise, modern sonrası dönem içerisinde ve Türkiye'deki modernleştirici etkilerin zayıflamaya başladığı dönemlerde yazılmış, modernleşme döneminin paradigması altında koşullanmamış bir çalışma olmasına karşın esasen modernite dediğimiz kavramın temellerinde yatan rasyonel akıl, bilimsellik, nedensellik ve sorgulayıcılık gibi ilkelerle paralellik açısından hakiki anlamda modern dönemin ruhuna çok daha uygun bir çerçeve çizer. Ayrıca 15. yüzyıl ve sonrasında musikinin neden burçlarla, astroloji ile ilişkilendirildiğini ve zamanla bu geleneğin nasıl ve neden silikleşip yok olduğunu, bunun hangi düşünsel etkiler altında olduğunu anlatır. Bu bakımdan o zamandan gelen bir süreklilik içerisinde tıpkı bugün olduğu gibi o gün de belirli düşünsel dönüşümlerin teori yazımını nasıl ve ne şekilde etkilediğine dair okuyucunun kafasında algı oluşturur. Ayrıca geleneksel müziğin teorisi olarak okuduğumuz pek çok kavramın, aslında geleneksel teorinin modern zamanlarda aldığı bir şekil olduğunu ve geleneğin kendisi değil ondan bir kopuş olduğunu ortaya koyması bakımından modern teorileri sorgulamaya açtığı gibi, geleneğin de kendi içinde yine dinamik bir yapıda olduğunu çıkarıyoruz. Bir de ortak ve kapsayıcı bir kuram ihtiyacının hasil olduğunu belirtmesi de, çalışmanın tespitini ötesine geçip bir sonraki adıma dair bir projeksiyon içerdiğini gösterir. Kaldı ki, Güray'ın da bağlama icracısı bir akademisyen olarak makam kavramına ve onun geçmişine dair bu derece detaylı bir çalışma yapmış olması, modern dönemin bir başka tabusu olan geleneksel musiki nazariyatının "sanat müziği" cenahının tekelinde olan bir uğraş olduğu yönündeki tabuyu kıran bir durumdur.

Eserdeki makamsal analizlerin genel çerçevesine baktığımızda ise nazariyat alanında yapılabilecek olan sayısal yöntemlere dair analizin nasıl ve ne şekilde yapılacağına ya da yapılması gerektiğine dair de yeni bir üslup ortaya konulmuştur. "Ezgi çekirdeğinden makama" isimli bölümde, seyr kavramı tümünden farklı bir anlayışla ezgi çekirdekleri biçiminde incelenmektedir. Burada da yine makam analizlerinin pek çoğumuzun içinden geçtiği biçimi ile "nevada rast beşlisi" aramanın ötesine geçerek, söz konusu makamların ana karakterini yansıtan seyirsel ilişkisini anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Özetle, musikinin gelenekten neyi ve nasıl getirdiğine dair teknik incelemeleri de yine Türk musikisinin kendi özelliklerinden kaynaklanan farklı bir teorik çatı ile inceler.

5. Tartışma ve Sonuç

Öncelikle, modern sonrası bizdeki seyrinin batıdaki ile birebir aynı olmasını beklemek büyük bir hata olurdu. Sebebine gelince, modernliğin bu ülkedeki varlığı ile batıdaki varlığı tamamen farklı dinamiklerin ürünüdür. Batıda modernlik, akılcılık ve aydınlanma gibi akımların iktidar ile girdiği uzun mücadelelerden sonra bir hakikat kavramı inşa etmesi ve sonra bunun üzerine yeni bir ekonomik, siyasal ve sosyal paradigma geliştirmesi biçiminde tezahür etmiştir. Yüzyıllar alan bu süreçte iktidar ilişkileri ise yeniden örgütlenmiş, sınıf yapısı değişmiştir. Bizde ise bunun tam tersine, modernliğin gelişi "modernleşme" dediğimiz biçimde, modernitenin olgunlaşmış bir aşaması model alınarak, iktidar tarafından yukarıdan aşağı doğru birtakım kavramların dönüştürülmesi biçiminde olmuştur. Hatta, mevzubahis bizim toplumumuz oluşu için modernleşmenin daha keskin, daha köktenci bir altkütmesi olarak batılılaşmayı da buraya ekleyebiliriz. Bu bakımdan modernite ile modernleşme/batılılaşma arasındaki en belirgin fark, yani modernlik kavramının batıdaki ve bizdeki uygulamaları arasındaki en belirgin fark şu ki modernite ve modernizm içinden çıktığı toplumlar için doğal, bizim için ise yapay bir olgudur. Orada tüme

⁸ Ki ezoterizmi de yaygın olduğu dönem için bu noktada ideolojik bir disiplin saymak yanlış olmaz.

varımcı bir biçimde teşekkül etmişken, bizde tümünden gelimci olarak gelişmiştir. Orada iktidara karşı olarak başlamış ve gelişmişken bizde modernlik aynı zamanda bir hükmetme gereci olarak kullanılmıştır. Bir benzetmeyle anlatacak olursak, batıda “organik” bir olgu iken bizde “genetiği değiştirilmiş” bir olgudur. Bu bakımdan modernliğin ve/veya modernleşmenin etkisinin azalması da yine biz ve batı için tümünden farklı sonuçlar ortaya koyacaktır.

Postmodernlik ya da postmodern durum dediğimiz olgunun da modern içerisinden çıktığından, onun bir versiyonu olduğundan söz edebiliriz. Nasıl ki bu topraklara modernliğin gelişi, batıdan farklı şekilde oldu ise, moderne yönelik eleştirilerin gelişmesi de aynı şekilde bu sosyal bağlama has olarak gelişmiştir. Bu çalışmada ortaya koymaya çalıştığımız kadarı ile, modernleşmenin etkisinin azalması, iktidar alanındaki ilgisini kaybetmesi, modern sonrası düşünsel biçimlerin yaygınlaşması, merkezîyetçiliğin bulanıklaşması gibi durumların bizim coğrafyamızdaki geleneksel musiki nazariyatı yazımı alanındaki kendine has etkisi, modern öncesindeki bir hakikatin aranması biçiminde olmuştur.

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

Bunu birkaç çerçevede ele alabiliriz. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi gerek Foucault gerek Lyotard, farklı şekillerde de olsa, modern rasyonelliğin nesnelliğini sorgular, hatta bu nesnellik iddiasının, söz konusu bilgi yığınının totaliterleştirici bir tahakküm aracı haline getirilmek için kullanıldığından söz eder. Zira, Türk modernleşmesinin salt müzik hatta nazariyat ayağında dahi çeşitli örneklerine defaten rastlamak mümkündür. Ziya Gökalp’le kişileştirilen modern dönemin ayrımları ve yaftalamaları aynı şekilde, Arel, Ezgi ve Uzdilek’in tamamen öznel ve politik temayüllerin karışımından oluşan bir kokteyle bilimsellik ve rasyonalite kostümünü nasıl giydirebildiklerine kabaca da olsa değindik. Bu bakımdan rasyonalitenin ya da pozitivizmin salt bir bilgi üretim biçimi olmasından çok, iktidara dair öznelliklerin bir meşrulaştırma aracı olarak da kullanılabilirliğini görüyoruz. Arel, Ezgi ve Uzdilek’i iktidarla irtibatlandırmak, paradoksal bir iddia gibi gelebilir ancak her ne kadar belirli bir süre “iktidarın dışladıkları” kategorisinde konumlanmış olsa da teorinin içeriği ve gitmek istediği yer, iktidarın batılılaşma ve modernizasyona dair nihai hedeflerine hizmet eder pozisyondaydı, sadece konuya farklı bir şekilde yaklaşıyordu. Ancak, iktidarın fikrindeki küçük değişimler ile yeni resmî ideoloji olmaya aday bir birikim ortaya koymuşlardı. Zira öyle de oldu. Türk musikisi öğretiminin yeniden yapılmaya başlanması ve akabinde Türk Musikisi Devlet Konservatuari’nin kurulması sürecinde Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin monopolistik bir hâkimiyet kurmuş olması da bu bağlamda okunmalıdır.

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

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

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

sonrasına geçiliyordu. Bu temanın diğer boyutu olarak da henüz modernle tanışmış bir toplum, onun eleştirisine girişiyordu. Bu bakımdan ülkenin farklı coğrafi, sosyoekonomik katmanlarında; kırsal ve kentli popülasyon gruplarında farklı seviyelerdeki modernleşmelerden söz edebiliriz. Kaldı ki, en modern kabul edebileceğimiz sosyoekonomik kesimlerde bile modernlik olgusu modern öncesinin değil etkisini, anılarını dahi silecek kadar nesiller yetiştirmiş durumda da değildi. Bu bakımdan henüz modernleşmenin beklenen ve göze alınan sancılarının çekilmesi bile toplumun sadece küçük bir kesimi tarafından yaşanırken ve daha direnç-kabullenme aşamasındayken modern konusunda tereddütler başladı. Toplumun büyük kesimi için ise modernlik daha hiç gelmeden, halen yabancı bir “öteki” iken onun eleştirisi geldi. Pek çok kimse toplumsal hayatta, doğrudan modern sonrasına modernin eleştirisi ile girdi; bir anlamda modernleşmeden *postmodernleşti*⁹. Bunun doğal sonucu olarak da sahilik arayışının modernin öncesinde aranması ilk belirgin gösterge olarak karşımızdadır ve müzik teorisi alanında da bunun somut görüntülerinden çokça söz edilebilir.

Somut örnekleri ele alacak olursak; otantiklik arayışının en bariz örneği akademideki tez çalışmalarında, genel olarak eski yazılı eserlere spesifik olarak edvarlara dair giderek artan ilgidir. Piyano ile makamsal ezgilerin icrasına yönelik bir kuram geliştirebilmek ya da Türk müziğinde pentatonik arayışı gibi bizim kendimize has modern dönemimizin *unique*¹⁰ temaların henüz yok olmasa da niceliğinin ciddi şekilde azaldığını söylemek mümkündür.

Konu edvarlar ve risaleler olunca, modern ve sonrası kıyasında şunu da belirtmek gerekir ki yukarıda bahsettiğimiz günümüz akademisyenleri ve araştırmacıları tarafından incelenen eski eserlerin çok azının varlığı sonradan keşfedilmiştir. Geriye kalanların neredeyse tamamı başta Arel ya da Rauf Yekta gibi kuramcılar ve onların takipçileri tarafından bilinmenin yanı sıra, bir kısmı söz konusu dönem kuramcılarının şahsi kütüphanelerinde yer almaktaydı. Bugün varlığından yeni haberdar olduklarımızın ciddi bir bölümü de yine bu kütüphanelerden çıkarlardır. Üstelik harf inkılabının hemen ardından (eski Türkçe ile yazılan eserler için konuşacak olursak) pek çok kitabın dönemin ortalama eğitime sahip bireyleri tarafından çok az bir eforla okunması mümkünken, bu eserler üzerine yoğunlaşmak yerine çalışmaların odağında batı müziği ve doğal diziler gibi kavramların olduğunu görüyoruz. Günümüz araştırmacılarının ise eski Türkçe eserleri okuyabilmesi için ek bir donanım gereksinim duymalarına rağmen eski nazariyat yazmalarına olan ilginin kat be kat artması, tesadüfle izah edilemeyecek bir korelasyonlar yığınının ürünüdür. Bu bakımdan o günden bugüne, eski eserlere yönelik, görmezden gelinemeyecek kadar belirgindir.

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

KAYNAKÇA

- Akdogan, Bayram (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletun fi'l-Mûsîka Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Müsîkisi Nazariyatındaki Yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Aksu, Fatma Adile (1988). *Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik u Tahkik*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Arısoy, Mithat (1988). *Seydi'nin El-Matla Üzerine Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arel, Hüseyin Sadeddin (1948). Türk Musikisinin Tarihine Dair. *Musiki Mecmuası*, Issue 3, s. 3-4.
- Arel, Hüseyin Sadeddin (1990). *Türk Musikisi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Arslan, Fazlı (2004). *Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve er-Risaletü's-Şerefiyye*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, Ankara.
- Arslan, Fazlı (2007). *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Ayas, Onur Güneş (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bardakçı, Murat (2011). *Ahmed Oğlu Şükrullah*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Best, Steven, & Kelner, Douglas (2011). *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Can, Cihat (2001). *XV. Türk Musikisi Nazariyatı ve Ses Sistemi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

⁹ Bunu örneğin uzantısı, yalnızca bağlamsal bir retorik olarak kullanıyoruz. Düşünsel olarak “postmodernleşme” biçimindeki bir kavramından söz etmiyoruz.

¹⁰ Özgü, biricik, kendine has. Ancak hiçbirini anlatmak istediğimiz ifadeyi karşılamadığı için İngilizcedeki gibi kullanma ihtiyacı hissettik.

- Cevher, Hakan (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz u Soz*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Çakır, Ahmet (1999). *Alışah bin Hacı Bûke'nin Mukaddimetü'l Usul Adlı Eseri*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelebi, Vedat (2005). Michael Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Volume 5, Issue 1, s. 512-523.
- Daloglu, Yavuz (1993). *Yazari Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Demir, Arif (2010). *Osmanlı Padişahu II. Mehmed'e sunulan anonim musiki risalesi (Fatih Anonimi)*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Doğrusöz, Nilgün (2007). *Hariri Bin Muhammed'in Kırselri Edoarı Üzerine Bir İnceleme*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün (1997). *Risale-i Musiki'deki Makaleler*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün (2012). *Musiki Risaleleri*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Frolov, Ivan (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Gökalp, Ziya (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbası.
- Güray, Cenk (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edoar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (1972c). *Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 3*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hung, Jou-Lu (2012). *An Investigation of the Influence of Fixed-do and Movable-do Solfege Systems on Sight-Singing Pitch Accuracy for Various Levels of Diatonic and Chromatic Complexity*. Doktora Tezi, The University of San Francisco, The Faculty of the School of Education Learning and Instruction Department, San Francisco.
- Huyssen, Andreas (2011). Postmodernin Haritasını Yapmak. *Modernite versus Postmodernite* (s. 231-262). İstanbul: Say Yayınları.
- Kalpaklı, Mehmet, Öztürk, Okan Murat, & Güray, Cenk (2014). *Risale-i Musiki Kırselri Yusuf bin Nizameddin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <http://guzelsanatlar.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/39971,risale-i-musiki-e-kitap.pdf> adresinden alındı
- Kamiloğlu, Ramazan (1998). *Şehri Kırselri el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risale'i Musikisi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Kamiloğlu, Ramazan (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edoar-ı Musiki Adlı Eseri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kanık, Muhammet Zinnur (2011). Mahmut bin Abdülaziz'in Makasad'ül Elhan Adlı Eserinin İncelenmesi. *Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı*. İstanbul.
- Karadeniz, Ekrem (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koç, Ferdi (2010). *Abdulaziz B Abdulkadir Meragi ve Nekavetü'l - Edoar İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Musiki Nazariyatındaki Yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kolukırık, Kubilay (2009). *Abdulkadir Meragi ve Şerhu'l-Edoar Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kutluğ, Yakup Fikret (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, Oya (2002). *XIII. Yuzyıldan Gunumuze Kadar Varlığını Surduren Makamlar ve Degisim Cizgileri*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Lyotard, Jean François (1997). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Özçimi, Sadrettin (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edoar*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, Okan Murat (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, Okan Murat (2016). Halk Müsiki Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, Issue 7, s. 1-27.
- Pekşen, Ahmet (2002). *Zeynu'l Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah (2000). *Kırselri Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Musiki Adlı Eseri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah (2007). *Abdulkadir Meragi ve Camiu'l-Elhan'ı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tırışkan, Ahmet Gürsel (2000). *Haşim Bey'in Edoarı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- TDK. (2006, Eylül 26). *Genel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu: <http://tdk.gov.tr> adresinden alındı
- Tekin, Erhan (2007). *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, Hakkı (1993). *Seyhülislam Esat Efendi ve Atrabu'l-Asar fi Tezkire-i Urefai'l-Edoar Adlı Eseri*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Tekin, Hakkı (1999). *Ladikli Mehmet Celebi ve er-Risale'tü'l Fethiyye'si*. Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Touraine, Alain (2014). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: YKY.
- Tura, Yalçın (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Oan Yayınları.
- Tura, Yalçın (2001). *Kantemiroğlu Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Yalçın (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Pan.
- Turabi, Ahmet Hakkı (1996). *El-Kindi'nin Musiki Risaleleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Turabi, Ahmet Hakkı (2002). *İbn Sina'nın Kitabı's-Şifası'nda Musiki*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Turabi, Ahmet Hakkı (2005). *Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Turabi, Ahmet Hakkı (2013). *İbn-i Sina Musiki*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Uslu, Recep (1997). *Mehmet Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Uygun, Nuri (1990). *Kadıızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uygun, Nuri (1996). *Safiyüddin Abdulmu'min Urmevi ve Kitabı'l Edoar'ı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.
- Verdemir, Kenan (1998). *Camii'ye Ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yüceşik, Zeynep Sema (1990). *Seyhülislam Esat Efendi Atrabu'l-Asar fi Tezkire-i Urefai'l-Edoar*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yeprem, G. (2007). *Dimetri Cantemir Edoarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.