



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 10 Sayı: 49 Volume: 10 Issue: 49

Nisan 2017 April 2017

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**ÜSLUP KAVRAMINA ANALİTİK BİR BAKIŞ: TÜRKİYE'DE GELENEKSEL MÜZİKLERDE  
PERFORMANS NORMATLARI\***  
**AN ANALYTICAL VIEW TO THE CONCEPT OF STYLE: PERFORMANCE NORMS IN TRADITIONAL  
MUSICS IN TURKEY**

**İlhan ERSOY\*\***

**Öz**

Müzik hemen her toplumda görülen bir ifade kültürüdür ve ontolojik olarak evrensel bir özellik taşır. Ancak, başka bileşenlerin yanında, nasıl seslendirildiği/performe edildiği ve nasıl anlamlandırıldığı, onu farklı kılar. Performansın nasıl yapıldığına ilişkin genel kabul gören kavram olarak üslup/tavır da bu anlamda önemli bir yer tutar. Yani, hemen her müzik türünde bir üslup bulunur ve bu üslubun performansta görünür/belirgin olması, onu ilgili müzik türünde meşrulaştırır ve ona ait kılar. Üslup, Türkiye'deki geleneksel müzikler içinde çoğunlukla, performans niteliğinin eskiye sıkı-sıkıya bağlılıkla örtüşürülen otantisite ekseninde, estetik ve ideolojik bir çerçevede ele alınır. Performansı biçimlendiren bir değer olarak üslubun özellikle beceri/yetenek gibi müziksel kavram ve dinamiklerin dışında başka kavram ve dinamiklere sahip olup-olmadığı bu makalenin merak konularından biridir.

**Anahtar Kelimeler:** Etnomüzikoloji, Üslup, Performans, Geleneksel Müzik, Müzik Tercihleri.

**Abstract**

Music is an expression culture that has been seen in almost every society and thus it has a universal feature ontologically. Besides the other components or constituents, the way it is vocalized/performed and how it has been made sense differentiates it from the others. Style or genre that has been generally accepted at this point has a vital role about how the performance is done. So, there is a style in almost all kinds of music and the fact that this style is prominent or visible in the performance legitimizes it in the related kind of music and gets it to belong to a particular sort. Style, among the traditional musics in Turkey, is usually approached in the frame of authenticity, esthetics and ideological that has been tightly coincided with the old of the characteristic of performance. Whether the authenticity has got different concepts and dynamics apart from the musical ones such as skills or abilities as a value shaping the performance of authenticity, has been one of the subjects of curiosity in this paper.

**Keywords:** Ethnomusicology, Style, Performance, Traditional Music, Musical Preference.

**1. GİRİŞ**

Müzik, insanlığın anlamlı bir parçası olarak varlığını ancak performans edimiyle belirginleştirir ve ortaya koyar. Ancak bir edimin performans olarak nitelendirilmesi için izlerkiteleye de ihtiyaç duyulur. Bu iki unsurun bir aradalığı, müzik açısından hayati bir önem taşır; aynen, görmenin oluşması için 'göz' ve 'ışık'ın eş zamanlı gerekliliği veya Berkeley'in ünlü felsefi bilmecesindeki: "Ormanda bir ağaç devrildiğinde etrafta sesini duyacak kimse yok ise bir ses çıkar mı?" yaklaşımında vurgulandığı gibi. Elbette üslup kavramının nitelikli bir biçimde irdelenebilmesi için, performans ve izlerkitle gereklidir ancak yeterli değildir. Üslup kavramı ele alınırken, bunların dışında farklı birçok bileşenin bir arada değerlendirilmesi gerekir.

Disiplinleşmeye başladığı ilk dönemlerde müzikoloji, çoğunlukla Avrupa/Batı sanat müziği ekseninde nota yazısına, müzik türlerine, metin merkezli tarihsel müzikolojiye ve yazılı kaynaklara yönelirken; müzikolojiden ayrılıp, disiplinleşen etnomüzikoloji ise çoğunlukla performe/icra edilen müzikler üzerine yoğunlaşır, bu müzikleri transkrip eder ve analiz eder. Görece yeni bir disiplin olan etnomüzikolojide yer alan hemen tüm yöntemlerin, tekniklerin vb. uygulamaların, bir performans üzerine oturtulduğunu, doğrudan ve koşulsuz bir biçimde bu performansa bağımlı ve performansla ilintili olduğunu söyleyebiliriz. Burada müziğin nota üzerinden bir analizi söz konusu değildir, zaten böyle bir analizin niteliği konusunda da tartışmalar vardır<sup>1</sup>. Erol'un (2009: 190) da vurguladığı gibi: "Hiç kimse

\* Bu makale, 12-14 Ekim 2016 tarihleri arasında Bursa'da düzenlenen *Müzikte Performans* adlı "Uluslararası Müzik Sempozyumunda" farklı bir başlıkla sunulan sözlü bildirinin, genişletilmiş ve güncellenmiş metninden oluşur.

\*\* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı.

<sup>1</sup> Notanın kendisi, bütünüyle bir seslendirme üslubu veremeyeceği için, bu çerçevede tek başına önemli kılınmamalıdır. Bu konuda notanın, müziği temsil edebilme kabiliyetinin ele alındığı makale incelenebilir: İlhan Ersoy (2012) "Kolorit' Kavramı Bağlamında Nota Yazısının Kırım Tatar Müziğindeki İşlevselliği". *Akademik Bakış Dergisi*, S. 28, ss. 1-14.

herhangi bir notasyonu sözel ya da işitsel bir geleneğe sahip olmaksızın yorumlayamaz. Bu yüzden bir okuyucu, aşına olmadığı, bilmediği bir müzik türünün notasyonunu okurken onu inşa etmede çaresizdir". Dolayısıyla etnomüzikolojide bilgi üretimine dayanak olan en temel edimlerden biri performanstır. Çünkü müzik, ancak icra edildiğinde (performe edildiğinde) hayat bulur, bir başka söyleyişle; müzik performanssız ol(a)maz. Bunun yanı sıra performans, müzikteki kuramlara ilişkin veriler üretilmesi bakımından en temel edimdir. Dolayısıyla üslup bakımından yeterli koşul olmasa da performansın yok sayıldığı, göz ardı edildiği bir yaklaşım etnomüzikoloji için sorunlu bir yaklaşımdır.

Etnomüzikoloji, kuramsal çıkarımlarını müzik performansları üzerinden yapar. Disiplin, müziksel etkinlikleri veya müziksel olayları betimler ve kavramsal bir ilişkilendirme ile harmanlar. Rice (2010: 113), bu betimlemeleri 3 başlık altında toplar. *Tikel Betimlemeler*; *Normatif Betimlemeler* ve *Yorumsal Betimlemeler*. Bu makalenin de içinde yer aldığı normatif betimlemeler, ele alınan müziksel edimlerin ve konuların ortak özelliklerine vurgu yapar. "... Bir dizi olayın genel olarak nasıl örgütlendiği, derlenmiş bir repertuarın üslupsal özellikleri gibi. Bu tür betimlemeler genellikle bir müziksel repertuara ya da belli bir tür performans pratiğine ilişkin kuralları açığa çıkarmaya ve bu kurallardan yola çıkarak kuram üretmeye çalışır" (Rice'dan Akt: Yıldız, 2013: 37).

Bu makalede, performans ve üslup dolayısıyla normatif beğeniler, bu beğeni ekseninde üretilen söylemler ve bunlar çerçevesinde müziğin nasıl kategorize edildiği ve konumlandırıldığı ele alınır. Müzik seslendirmelerin ve onlara ilişkin söylemlerin estetik, kültürel ve ideolojik<sup>2</sup> zeminlerinin irdelenmesi, etnomüzikolojide -görece- yeni bir yaklaşım olan "etnobilim"e yaslanır. *Etnobilim*, belli bir kültürün, kendi müzik pratikleri hakkındaki zihinsel süreçlerine yönelir ve bu süreçleri anlamaya çalışır. "Etnobilim, alanında çalışan araştırmacılar belli bağlamlar dahilinde toplumun üyelerinin zihinsel yapılarının dünyayı algılamalarına olan etkisi üzerine yoğunlaşır. Etnobilimde önemli olan belli bir kültürün kendi pratiğini nasıl kavramsallaştırdığı o pratikle ilgili nasıl kuramlar geliştirdiğini anlamaya çalışmaktır" (Yıldız, 2013: 42-43). Bu makale de müzikte üslup kavramının Türk müzik kültürü içinde nasıl biçimlendirildiği, nasıl anlamlandırıldığı ve estetik olarak nasıl yargılandığı konusuna odaklanır.

### 1.1. Literatürde Yer Alan Kimi Üslup Tanımları:

Kavramlar var olan olguların anlaşılmasında, bilinmesinde önemli anahtarlardır. Bizler, kavramlar aracılığıyla düşünürüz, anlarız ve biliriz. Düşünme, anlama ve bilme edimleri zihinsel bir zeminde gerçekleşir. Bu zihinsel zeminin dile yansımaları aşamasında terimler devreye girer. Yani önce olgular vardır, sonra kavramlar, sonra da bu kavramları niteleyen terimler. Kavramlar ve olgular arasındaki ilişki, kimilerinde muğlak bir konumdadır. Üslup da böyle, muğlak bir kavramdır. Üslup bu bakımdan, üzerine düşünülmesi gereken bir alan yaratır. Belki de bu muğlaklığı dolayısıyla üslup kavramının etnomüzikoloji disiplininin içinde uyandırdığı merakının ve cazibesinin devam ettiğini söyleyebiliriz. Üslup kavramının bu çerçevede ele alınması, bize müzikte nasıl bir anlam hazinesine sahip olduğunu anlamamıza yardımcı olacak ve tartışmayı kavramsal olarak daha sağlam bir zemine oturtmamıza imkan sağlayacaktır.

Üslup, genel anlamı itibarıyla insanların, iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken kullandıkları, yola ve yönetime yönelik bir kavramdır. Yani üslup, benimsenen "şey" in nasıl yapılacağına ilişkin izlenen bir yoldur. Kavram, genel-geçer bir anlayışla bir "yapış-ediş" in nasıl gerçekleştirildiğine ilişkin bir anlam hazinesine sahiptir.

Üslup, etimolojik bakımdan daha çok *stil* sözcüğü ile ilişkilendirilir. "Stil kelimesinin aslı Latince *stylus* dur. Eskiler, üstleri balmumlu levhalar üzerine yazılar yazarlarken bir takım madeni kalemler kullanmışlardır. İşte bu kalemlere *stylet* denilmekte idi. Yazmakla alakalı işte bu kelimedden *stil* sözcüğü doğarak, yazılanın tarzı anlamında kullanılır oldu" (Gazimihal, 1961: 264). Buradan devşirilerek sözcük zamanla, müzikte de bir "yapış/ediş" tarzını niteler biçimde kullanılmaya başlandı. Apel, *Harvard Dictionary of Music*'te İngilizcede *style* olarak karşılık bulan sözcüğü, "anlatım, ifade ve performans tarzı olarak ve müziksel bir kompozisyonda form, melodi, ritim vb. tüm müziksel bileşenleri kapsayacak biçimde tanımlar (Apel, 1974: 811-812).

Say (2002: 491) da üslubu, stil ile aynı anlamda kullanır ve "müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış" olarak tanımlar. Ayrıca üslubu *Çağ üslubu*; *Ulusal üslup* ve *Kişisel üslup* olarak üç farklı kategoride değerlendirir.

Gazimihal (1961: 264) de üslubu stil ile eş anlamlı kabul eder ve: "Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır" olarak tanımlar.

<sup>2</sup> Gramsci için ideoloji; "maddi bir pratik içindeki kolektif öznelerin, bu pratik içindeki konumlarını tanımlamaları ve bunun mücadelesi dolayısıyla oluşturdukları bilinç olarak somutlanır" (Sancar, 1997: 37).

Üslup kimi kaynaklarda üretim süreciyle (besteleme aşaması/besteci ile) sınırlı olarak değerlendirilir ve bu biçimde tanımlanır. Stravinsky (2000: 52)'ye göre; "üslup, bir bestecinin kavramlarını düzenlemesinin ve zanaatının dilini konuşmasının özgül şeklidir". Yöre (2011:4-5), üslubun, "sanatta kişiye özgü yaratımı belirleyen bir kavram" olarak tanımlandığını aktarır. Akdoğu (1987: 109), da üslubu bu minvalde tanımlar ve besteci eksenli olarak kavramı bireysel bir çerçevede ele alır. Bunun yanı sıra üslup terimini aynı zamanda "geleneksel Türk halk müziğinde tavrı karşılığında kullanılan bir sözcük" olarak değerlendirir. Akdoğu: "Yöresel özellik gösteren söyleniş biçimlerinin, bağlamıyla yapılan seslendirmeler sırasında tezene vuruşlarının da tavrı olarak adlandırıldığı"ni söyler ve kavramı bu defa performans bağlamı ile sınırlı tutar.

Öztuna (1990:472) performans dışındaki diğer müziksel bileşenleri dahil etse de yine besteleme aşamasını öne çıkararak ele alır: "Güzel sanatlarda takip edilen hususi yola "mektep" (ecole), sanatçının iç karakterine ait hususi yola "üslup" (style) denir. Musikide gerek bestekârda gerek icracıda üslup meselesi çok mühimdir. Zira sanatçının ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icracıların diğerlerinden az veya çok fakat mutlaka farklı üslupları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne sahip olanlarda üslup farkı küçüldür. Fakat yine de mevcuttur. Üslubu meydana getiren unsurlar meselesi de çok önemlidir. Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı, üslubu meydana getirir. Bestekârın belli bir güfteyi, makamı, usulü, formu, geçkileri seçmesi üslubu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derece unsurların şahsi bir anlayışla terkibi, üslubun ta kendisidir".

Titon (2009:27) da üslubun, müziksel seslerin organizasyonu ile ilgili hemen her şey ile ilişkili olduğunu söyleyerek kavramın anlam haznesinin genişliğine vurgu yapar: "Örneğin, ses elementleri (dizi, armoni, akort sistemi vb.); zaman elementleri (ritim, ölçü vb.); tını elementleri (insan sesi ve çalgıdaki ses renkleri) ve sound şiddeti (yüksek ve alçak volümlü vb.) bütün bunlar" Titon için üslup bileşenleridir.

## 2. MÜZİKSEL ÜSLUP VE BİLEŞENLERİ:

Yukarıdaki kimi kaynaklardan da anlaşılacağı gibi, müzikte üslubun kesin ve net olarak ne içerdiği; sınırlarının ne olduğu konusunda esasen belirgin bir uzlaşma/mutabakat yoktur. Kavram daha çok içrek (batını/ezoterik) bir yapıdadır. Timothy Taylor (1997) *Global Pop* başlıklı kitabında üslup eksenli müzik üzerine konuşmanın sanıldığı kadar kolay olmadığını söyler. Gerçekten de üsluba dair yerleşik kuralları belirlemek ve kavramsal (*conceptional*) olarak üslup üzerine "kelâm" üretmek güçtür. Bu güçlü, işevruk (*operational*) bir tanım çerçevesinde de geçerlidir.

Etnomüzikoloji literatüründe bir merak konusu olmaya devam eden üslup kavramı için, "kantometri" (*Cantometrics*), bir çalışma yöntemi olarak dikkat çeker<sup>3</sup>. Alan Lomax'ın 1968 yılında *Folk Song Style and Culture* adlı kitabında bahsettiği proje, Columbia Üniversitesi'nde müzik ve dans üsluplarının kültür ile ilişkilendirilmesini esas alır. Bu proje, müziksel üslupların sayısal verilere dönüştürülerek, kültürel yapının temel bir bileşeni olduğunu ortaya koymayı amaçlar.

Türk müziği<sup>4</sup> geleneğinde "müziğin nasıl yapıldığını/yapılış biçimini" niteleyen birden fazla terim bulunur. Bu terimlerden bazıları: "stil", "ağız", "tavır"<sup>5</sup>, "üslup", "tarz" ve "biçem"dir<sup>6</sup>. "Tavır"<sup>7</sup> ve "ağız" terimleri vokal ve çalgısal üsluplar ekseninde bölgesel farklılıkları belirleyen ve niteleyen terimler olarak daha çok Türk halk müziği literatüründe/icasında yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Türk sanat müziğinde ise "üslup" kavramı, bu kapsamda daha yaygın bir kullanıma sahiptir<sup>8</sup>.

Üslup kavramının anlam haznesinin geniş olmasının doğal bir yansıması olarak bir çok farklı zeminde etki alanına sahiptir. Üslup bu etki alanı ile kimi zaman müzikleri biçimlendirir, sınıflandırır, aitlik verir. Üslup bu bakımdan müzik için en temel unsurlardan biridir. Hatta kimi zaman üslup, bir müzik türünün tüm özelliklerini karşılar biçimde; karakteristiğine ve niteliğine yönelik olarak tek başına kullanılabilir.

<sup>3</sup> Burada, yine bir üslup belirleme yöntemi olarak "stilometri"yi de anmak yerinde olur.

<sup>4</sup> "Türk Müziği" ifadesi, bu makalede yalnızca "Türk sanat müziği" ile sınırlandırılmamıştır.

<sup>5</sup> Üsluba alternatif ve aynı anlam haznesine sahip olan "tavır", halk müziklerinde daha yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Performans açısından halk müziklerinde bir homojenlik yoktur: "Tavır kelimesinin kendisinin varlığı bile aslında müziksel performans açısından farklılıkların olduğunu ispatıdır. Eğer bir çalgı, bir ülke toprakları içinde farklı bir düzen ve üslupla seslendiriliyorsa, burada bir müziksel homojenlikten bahsedilemez" (Ersoy, 2014b: 940). Akdoğu (1987: 109), tavır kelimesini "yöresel özellik gösteren söyleniş biçimleri, bağlamıyla yapılan seslendirmeler sırasında tezene vuruşları" olarak tanımlar ve devamında üslup terimini "geleneksel sanat müziğinde tavrı karşılığında kullanılan bir sözcük olarak değerlendirir. Ayrıca tavır sözcüğünü yalnızca bağlama ile sınırlı tutar.

<sup>6</sup> Makalede üslup kavramı, bu terimleri de kapsayacak biçimde ele alınmıştır.

<sup>7</sup> Türk halk müziği jargonunda, tavır, çalgı ekseninde bölgesel veya etnik aidiyetleri nitelerken; ağız ise vokal ekseninde bölgesel veya etnik aidiyetleri niteler. Ancak tavır kavramı yazılı literatürde ya da söylemde kimi zaman ağız kavramını da kapsar.

<sup>8</sup> Türk halk müziği ile Türk sanat müziğinin ayrılığında bahsetmeyi bir "ihnet" olarak görenler bile iki müzik türü arasındaki üslupsal farkları kabul ederler.

Türk müziğinde üslubun homojen bir biçimde bir ulusal aidiyet olarak değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Arel en az altmış yıllık bir geçmişe dayandığını söylediği Türk müziğinin bugünkü haritasını çizerken, aynı tutumu sürdürür: “Dünyanın söz konusu bölgesindeki musiki geleneklerinin benzer bir musiki temeli üzerinde oluşan üslup ve zevk ayrışmaları olarak bile değerlendirilmesine razı olmaz, bunların tümünü Türk musikisinin kolları, parçacıkları gibi görür, bütün bir Ortadoğu, Yakınoğu musikisini Balkanların, Macarların musikilerini Türk musiki kadrosuna alır” (Aksoy, 2008: 151). Tanrıkorur (2015: 34) da üslubu homojen bir biçimde ulusal sınırları aşan bir kültür çerçevesinde değerlendirir: “Yunanlıların Ümmü Gülsüm’ü, Roza Eskenazi ile diğerlerinin söylediği Rumca gazellerdeki halis (ve gerçekten çok temiz) Türk üslubunu görmemek için müziğimizin dil engelinin de üstüne çıkararak güzelliğini kabul ettirme gücüne hayran olmamak için sadece kulakların değil, beynin kalbin ve ruhun da toptan sağır olması lazımdır”. Oysa Aksoy, burada itirazını dile getirir ve üslubun kapsamının değişken ve geniş olduğunu, eleştirel bir biçimde vurgular: “Ondokuzuncu yüzyıl şarkiyatçılığı makam musikisinin İslam dünyasında Ortadoğu ve Doğu Akdeniz dünyasında uluslararası, uluslararası toplumlar arası ortak bir musiki üslubu olduğunu, hiçbir ulusal kökene yerel geleneğe etnik temele hatta dine, dini musiki türüne indirgenemeyeceği olgusunu görememişler... Makam musikisinin sadece İslam dünyasına özgü olmadığı yani aynı bölge içinde yaşayan Müslüman olmayan toplumlarda da benimsenmiş olduğu olgusunu da görememişlerdir (Aksoy, 2008:167).

Ses dizgelerinin de üslupla ilişkisi bulunmaktadır. Ancak aynı ses dizgelerini kullanan hemen her müzik türünün üslubu bakımından homojen olduğunu söylemek mümkün değildir. Örneğin; *entonasyonun* ya da *detonasyonun* aynı müziksel dizge kullanan tüm müziklerde önemsendiği söylenemez. Türk sanat müziğinde ilgili ses dizgelerine sıkı-sıkıya bağlılıkla birlikte oldukça önemli bir edim olan entonasyon<sup>9</sup> eğilimi; Türk halk müziğinde çoğu zamana önemsenmeyen bir edime dönüşebilir. Ayrıca kimi zaman aynı tonal dizgeyi kullansa da cazda kirli tonlamaya, (*dirtyness*) hemen her notanın bemoğleştirilmesine yönelik başka eğilimle bir çok müzik türünden ayrışır. Dolayısıyla müzikte seslerin kendisi tek başına bize bir şey ifade etmez. Resim sanatında renkler nasıl tek başına bizde duygulanım yaratmaya kifayetsiz ise sesler de tek başına bizde duygulanım yaratmaya yeterli değildir. Onların belirli bir estetik, kültürel ve ideolojik bir bilinçle yan yana (yatay) ya da üst üste (dikey) olarak dizilmesi sonucunda bizde duygulanım oluşturur. Dolayısıyla bir üretimde kullanılan malzemenin kendisinden çok, bu malzemenin nasıl hangi anlayışla kullanıldığı önemlidir. Rousseau’nun (2007;62) dediği gibi: “Bir hatip yazılarını kağıda dökmek için mürekkep kullanır, bu, mürekkebin son derece belagatlı bir sıvı olduğu anlamına mı gelir?”. Üslup da bu bakımdan, kullanılan seslerin hangi anlamı üreteceğine yönelik bir edim olarak görülebilir.

Genel geçer bir kabule dayalı olarak üslubun yalnızca performansa/seslendirme aşamasına yönelik bir sınırı olduğu görüşü, yanlısamadır<sup>10</sup>. Ampirik bir yaklaşımla üslubun, tek başına, salt bir seslendirme aşamasından oluşmadığını; seslendirmenin yanı sıra, onu belirleyen birçok bileşenden oluştuğunu söyleyebiliriz. Örneğin, “mekan” bağlamı, üslubu biçimlendiren bir unsur olarak dikkat çeker. Alevilerin, mistik ve sessiz bir ortamda bağlama performansında kullandıkları *şelpenin*; oldukça gürültülü mekanlarda seslendirilen *Boogie-Woogie*’de piyanonun duyurulması amacıyla özellikle sağ elin tuşlara kuvvetli basması gerekliliği, ilgili üslupların oluşmasında önemli unsurlardır. Başka bir unsur olarak “zaman” bağlamı da belirleyicidir. Zaman içindeki teknolojik değişimlerin ve buna bağlı olarak zihinsel farklılıkların müzikteki yansımaları da burada dikkate alınmalıdır. Elektro-bağlamalarda kullanılan performans üslupları, akustik bağlamalarda kullanılanlardan farklıdır. Elektro-bağlamalarda teknik olarak akustik bağlamalarda uygulanan üsluplar (özellikle tüm tellere tezene uygulaması) uygulanabilir değildir. Çünkü üzerindeki manyetikler, tüm tellerin kullanımında kulakları rahatsız edecek biçimde tınlar. Aynı örneği *Country Blues* için de söylemek mümkündür. 1960’lı yıllarda bu müzikler, elektro amplikatörlerle daha da sert çalınmaya başlandı. Yine zamansal eksende, aynı müziksel tür içinde yeni üslupların oluşturulduğuna ilişkin başka bir örneği de Akdoğu’nun (1989) *taksimi* iki kategoride değerlendirmesinden anlayabiliyoruz: “geleneksel taksim” ve “özgür taksim”. Akdoğu’ya göre her iki taksim kategorisinde farklı bir üslup bulunur.

Müziksel üretimlerin/besteleme edimlerinin ve süreçlerinin de üslup biçimlendiren bir potansiyeli vardır. Üslup, bir müzik üretimi aşamasında da belirleyici olmaktadır. Yapısal olarak bir “biçimin/formun” da üslup bileşeni olduğunu söyleyebiliriz. Bu konuda Yavaşca’nın (2015: 36) *medhal* formu için söyledikleri açıklayıcıdır: “Musikide makamın özelliğini kısa bir form içerisinde toparlamak suretiyle bir medhal haline getirdim. Çünkü zaman onu istiyordu... zamana hitap eden bir Türk Musikisi olmalıdır. Uzun uzadıya

<sup>9</sup> Popüler müziklerde ve halk/etnik müziklerde performans, esasen entonasyon ve nota bağımlısı olan sanat müzikleri kadar hassas bir çerçevede değildir.

<sup>10</sup> Kavramın sahip olduğu tüm diğer bileşenleriyle ele alınması bu makalenin sınırlarını aşar. Burada diğer bileşenlerin ancak yüzeysel bir ele alınışı söz konusudur.

peşrev yerine medhal kullanılabilir. Medhal yapacaksanız ona göre yapacaksınız. Önemli olan icralarda bağlantılar kurmaktır". Yine Tanrıkorur (2005: 44) da "... XIX yüzyıldan itibaren özellikle büyük formlu denilen eselerin üretilmesinde bir yavaşlamanın olması, terennümlü parçaların, ... parçayı fazla uzattığı, ağır ve ağıdalı hale getirdiği"nin düşünüldüğünü aktarırken zaman içindeki üslupsal değişimleri vurgular.

Vokal seslendirmede kullanılan "dil" ve "aksan" üslubun belirlenmesi açısından önemlidir. Örneğin dil bakımından Türk sanat müziğinde "İstanbul Türkçesi" oldukça önemli bir unsurdur ve yöresel ya da etnik ağızlar bu müzik türünde kullanılmaz. Kimi müzik türlerinde hiçbir değer yüklenmeyen prozodi<sup>11</sup> kavramı da yine Türk sanat müziği için temel unsurdur. Ancak Türk sanat müziğinde anlaşılır Türkçenin kullanımı, yani prozodi, aslında öyle sanıldığı gibi çok da eskilere dayanmaz. Stokes'un Aksoy'dan Müren'in söylediklerini aktardığı şu alıntı bu konuda güçlü bir veridir: "O zamanın sanatçılarının okuduğu şarkıları ezbere biliyordum. Büyük bir şarkı defterim vardır. Fakat çoğunu dinlerken özellikle meyan dediğimiz üçüncü dizeleri anlayamıyordum. Anlayamamak beni çok üzüyordu. Aylarca sonra aynı şarkıyı başka bir sanatçıdan dinlerken anlamak için çırpınıyordum ama yine anlayamıyordum. Diyordum ki günün birinde ben sanatçı olursam o kadar güzel okumalıyım ki bu dizelerde geçen kelimeleri beni dinleyenler anlasın, rahatça yazabilsin (Stokes, 2012: 100). Ancak, prozodiye hassasiyeti ile meşru görülen Müren, kimi zaman Türk müziğinde yozlaşmanın sorumlularından biri olarak da görülür. Murat Bardakçı, bu minvalde Türk müziğindeki bozulmanın sebeplerinden birinin, Zeki Müren olduğunu ileri sürer: "Türk Müziği'nde özellikle 1950'lerin sonundan itibaren yaşanan ve geleneksel musikimizi bugün yerlerde sürünme noktasına kadar getiren bozulmanın başta gelen sebeplerinden biri, maalesef Zeki Müren'dir! Zeki Müren, hiçbir zaman klasik bir icracı, mükemmel bir yorumcu olmamış, sadece 'piyasa'ya hitap etmiştir"<sup>12</sup>.

Halk müziklerinde ağız olarak terimleştirilen yöresel söyleyiş farklılıkları da üslup bileşenlerindedir. Örneğin Karadeniz (Laz) etnisitesinin günlük kullanımında, dolaşımında olan aksan/dil, türkülerinin seslendirilmesinde de beklenir ve bu, o müziğin vokal olarak temel bir üslup bileşenidir.

Şarkıyı, başka bir müzik evrenine oturtmak da ancak üslup farklılığı ile mümkündür. Bu bakımdan üslup, kimi zaman bir başka müzik türüne/kültürüne ait bir repertuarın (dağarın) başkalaştırıldığı ve diğer bir müzik türüne ait olduğu algısı yaratacak kadar güçlü bir müzik bileşenidir. Örneğin, Şebnem Ferah'ın *Sil Baştan* adlı *Rock* parçasının, Kibariye tarafından seslendirilerek *Arabesk*leştirildiği ve bu kategoride değerlendirildiği görülür. Bir başka örnekte de Teoman'ın *On Yedi* adlı parçasının, Müslüm Gürses tarafından seslendirilmesidir. Üslup, seslendirme boyutuyla bölgesel, bireysel, ya da müziksel tür olarak bir aidiyeti de vurgulayan temel bir bileşendir. *Gele Gele Geldik* adlı bir Urfa türküsü, Neşet Ertaş tarafından seslendirildiğinde, genel geçer bir algı ile bir Abdal müziği, yani bir *bozlak* olarak (Kırşehir türküsü olarak) algılanabilmektedir. Kimi zaman aynı seslendiricinin farklı oturtum (çalgılama/orkestrasyon) aracılığıyla yaptığı seslendirmelerde de üslup ilgili dağarı farklı bir müziksel türe/kültüre ait kılabilir. Örneğin: Sabahat Akkırız'ın *Mevlam Bir Çok Dert Vermiş* adlı parçayı, tek bir bağlama eşliğinde; TRT<sup>13</sup> ideolojisi ile oluşturulan halk müziği orkestrası eşliği ile ve *Orient Expressions* adlı orkestra ile farklı zamanlarda seslendirmesi gibi.

Üslup, "tempo" bileşeni ile de müzikte anlamı ve etkiyi değiştirme gücüne sahiptir. Melih Kibar'ın *Hababam Sınıfı* adlı bestesinin farklı tempolarla; Tokat yöresine ait *Hey Onbeşli* adlı türkünün, Kubat ve Erkan Oğur tarafından ayrı ayrı farklı tempolarda seslendirmeleri sonucunda oluşan farklı duygusal etkilerde olduğu gibi.

Bourdieu, (2015: 105) "üslubun anlam ve değerinin kendisini üretene olduğu kadar onu algılayana da bağlı sembolik bir dışa vurum olduğu" kanaatindedir. Dolayısıyla üslup, tüketim bağlamında da kendini hissettirir. İzlerkitle kimi müzik türlerinde zıplayarak, tepinerek, performansa aktif bir şekilde eşlik ederken; kimi müzik türlerinde ise performansa gözleri kapalı, huşu içinde ve pasif bir şekilde eşlik eder. Dolayısıyla performanslar da buna yönelik biçimlenir.

Üslup konusunda, müziksel birikimin de vurgulandığına şahit olabiliyoruz: Delice (2005: 133), "bütün sanat musikilerinin hele de Osmanlı musikisinin sadece hissiyat meselesi olmadığını ciddi bir bilgi birikimini ve anlama kabiliyetini gerektirdiğini biliyordum" ifadesiyle üslubu, bilgi birikimi yönüyle öne çıkarır.

Bireyler arasındaki iletişimin varlığı onları müziksel tutumları açısından birbirlerine bağlar. Bu iletişim de çoğu zaman içrek (ezoterik/batını) bir karakteristik taşır, yani iletişim belirli bir grubun bilgisiyle sınırlıdır. Üslup, müzik üzerine söylemlerde de konumlandırıcı ve belirleyicidir. Müzik hakkında kullanılan

<sup>11</sup> İlgili dilin, mutabakat sağlanmış kolektif bir kullanım edimi, daha anlaşılır bir hale gelmesi için doğru vurgulama kurallarıdır. Yunancadan alınan bu sözcük, seslerin aldığı özel vurgulamaları da içerir. Sözcük kimi kaynaklarda "Bürün" olarak da karşılanmıştır. "Bürün, 'titrem, vurgu, süre vb. ses olgularının genel adıdır (Vardar, 2002: 52).

<sup>12</sup> Hürriyet Gazetesi: <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=17065964& tarih=2011-02-19>

<sup>13</sup> Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

sözcükler de ilgili üslubu ortaya koyar<sup>14</sup>. Aynı kavramı niteleyen farklı sözcükler burada önemli referans kaynaklarıdır: Müzik mi?-Musiki mi?; Sanatçı mı?-Şarkıcı mı?; Enstrumantalist mi?-Çalgıcı mı? Yani buradaki tercihler, esasen belirli bir üslup çerçevesinde oluşur. Bu çerçevede oluşan jargon, ilgili bireyi bir müziksel kültüre ait kılar. Örneğin Türk müzik kültüründe, “ney çalınmaz”, “ney üflenir”. Öğrenim sürecinde yaygın kullanılan başka bir ifade ise, “eser geçmek<sup>15</sup>”tir. Bu ifade, bir öğretmenin/ustanın, öğrencisine/çırağına yeni bir müziksel yapıtı aktarma sürecini ifade eder. Müziklerin üsluplarına ilişkin farklı görüşler aralarında belirli keskin ayrımların oluşturulması, kültürler arası müziksel değerlerin varlığını ortaya koyar.

Müzikte teknik yönün yanı sıra estetik bir yön de vardır. Yani bütün bu bileşenler dışında üslup, aynı zamanda bir değer yargısı dinamiğidir. Hemen hemen tüm müzik türlerinde “kendilik” olarak gelenekselleş(tiril)miş/güzel olarak kabul edilmiş performans özellikleri vardır. Bu normlar çerçevesinde ilgili müzik; “güzel/meşru” ya da “çirkin/gayr-i meşru” olarak kabul edilir. Bu, müziksel olduğu kadar ve hatta daha çok ideolojik bir kalıba da dönüştürülür. Bu ideoloji kimi zaman sosyolojik birer araç olarak karşımıza çıkar. “Müzik, tını aracılığıyla yarattığı duygusal etkinin yanı sıra, toplumun kültürel, siyasal ve sosyolojik gereksinimlerine hizmet edebilme potansiyeli taşır ve aynı zamanda ideolojik bir tercihi de temsil eder” (Ersoy, 2014b: 932). Yani “bu biçimde” yapılan seslendirme “bizim”; “bunun dışındakiler” ise “onların” gibi, kalın bir çizgi çizilir ve ideolojik bir çerçeve ile ayrılır. Dolayısıyla müzikte performansın niteliği, müziksel tercihler ve ideolojiler ekseninde şekillenir ve tanımlanır. Barkçin’in (2015: 203) ifadesi buna güzel bir örnek oluşturur: “Her tür müziği dinleyebiliriz ama şöyle bir şart var, kimin gönlünden çıkmış? Eseri besteleyen kişinin gönlü güzel ve doğru ise aktarımı da güzel ve doğru şekilde yapılıyorsa mutlaka güzellik ve doğruluk inşa eder. Ben zaman zaman *Pink Floyd* dinlemeyi çok severim. Hiçbir şekilde bizim müziğimize benzemiyor. Fakat orada o besteyi yapmış bir insan var ve onun da bir gönlü var. Ama o gönlün daha çok perişanlığını görüyorsunuz. Yani o hekim değil, hasta. Batı müziği hastaların konuşmasıdır. Bizim müziğimiz hekimlerin konuşmasıdır”. Bu ifadeler, estetik zeminde üslup eksenli, “bizim olan” ve “bizim olmayan” müzikler üzerine bir sınıflandırma olarak önemli bir örnektir.

Görüleceği üzere üslubun birçok bileşeni vardır ve kavram ancak bu bileşenler eşliğinde bütünüyle kavranabilir. Burada bu bileşenlerin yalnızca bir tanesi ile kavramı tanımlama çabası gerçekten ciddi bir problematik oluşturur. Müziksel bir zeminde, genel-geçer bir tanımla üslup; “içinde bulunan çok katmanlı bileşenler kümesi”dir. Bu bakımdan üslubun; “**müziksel davranışlar bütünü**<sup>16</sup>” olarak daha kapsamlı bir biçimde tanımlanması yerinde olacaktır. Üslubun analizinde bu davranışlar bütünüün bileşenleri kimi zaman total bir bütünlük olarak değerlendirilirken, kimi zaman da bu bütünün parçaları tek-tek ele alınır.

### 3. TÜRK GELENEKSEL MÜZİKLERİNDE “MEŞRU ÜSLUP”

Performe/icra edilmiş sanatsal yapıtlara her zaman bir yargı çerçevesinde bakarız ve ilgili yapıt hakkında beğeni/estetik eksenli, olumlu ve olumsuz değerlendirmeler yaparız. Bu değerlendirmelerin olumlu ya da olumsuz olarak sonuçlandırılması, bizlerin estetik değerlerimiz, ilgili yapıt(lar)ın bireyin beklentilerine cevap verip-vermediğiyle; bireye bir şeyler anlatıp-anlatmadığıyla doğru orantılıdır. Yani bir başka ifade ile beğeni eksenli/estetik yargılar, nesnellik değil, öznellik üzerine inşa edilirler. Bir nesneyi güzel olarak tanımlamak için beğenmek koşuldur. Ancak beğeni süzgeci standart ve homojen ölçütler ile oluşturulmaz, dolayısıyla da beğeni yargısında, evrensellik ve homojenlik yoktur. Beğeni yargısında daha çok öznellik, bireysel duygusallık ve haz, başat unsurlar olarak etkindir. Diderot da “nasıl oluyor da ‘bir’ güzelin var olduğu konusunda ortak bir görüşe ulaşılmış oluyor” (Akt: Timuçin, 2005: 6) sorgulaması ile bu çelişik duruma vurgu yapar. Dolayısıyla, üslup kavramı da bu çerçevede ele alınmalıdır.

Hemen hemen tüm müzik türlerinde “kendilik” olarak gelenekselleş(tiril)miş ve kabul edilmiş performans normları vardır. Bu normlar çerçevesinde ilgili müzik; “güzel/meşru” ya da “çirkin/gayr-i meşru” olarak kabul edilir. Bu değerlendirmelerin yapılabilmesinde en belirleyici kavramın üslup olduğunu söylemek yerinde olur. Ancak üslup kavramının estetik değerlerinin somut olarak görülebilmesi, ortaya konulabilmesi pek mümkün değildir. Bu özellikler genellikle ilgili müziksel çevre tarafından (üretenler, icra edenler, dağıtımcılar ve tüketenler gibi) “içrek” bir durumda ve yapıdadır. Bu yapı, yine aynı çevrelerce, müziksel olduğu kadar -ve hatta daha çok- ideolojik bir kalıba da dâhil edilir. Bu ideoloji kimi zaman

<sup>14</sup> Roman müzisyenler arasında, seslendirme üslubuna yönelik ve yaygın kullanım alanına sahip olan jargon, Romanlara dâhil olup-olmamayı belirleyen bir dilsel davranış biçimidir. Örneğin: “Macunlu çalmak”; “keriz yapmak” vb. gibi.

<sup>15</sup> “Eser geçmek” ifadesi zaten bir aktarma, eylemini niteler, usta-çırak ilişkisinin varlığını doğrular bu ifade. Geçmek fiil olarak “iki yakayı” gerekli kılar (Barkçin, 2015: 209). Dolayısıyla geçmek fiili ustayı ve talebeyi sorunlu kılar. Yani iki tarafı burada bu aktörler temsil eder.

<sup>16</sup> Burada kullanılan “müziksel davranış” kavramının anlam haznesi, yalnızca tını üretimi ile sınırlı değil, daha çok “ifade kültürü” kapsamındadır.

sosyolojik birer araç olarak karşımıza çıkar. Bourdieu (2015: 149)'ya göre "üslup, tanımı gereği sadece ötekiler için vardır". Yani, müzikte de "bu biçimde" yapılan seslendirme "bizim"; "bunun dışındakiler" ise "onların/ötekilerin" gibi, kalın bir çizgi çizilir ve ideolojik bir çerçeve ile ayrılır. Türk müzik kültüründe meşru kabul edilen üsluplar bulunduğu gibi, meşru kabul edilmeyen (gayr-i meşru) üsluplar da bulunur. Türk müzik kültürü içinde yaygın kabul görmüş meşru üslup ekollerinden, "klasik üslup"<sup>17</sup>, "tekke/hafız üslubu" ve "radyo üslubu"<sup>18</sup> anılabilir<sup>19</sup>. Meşru görülmeyen üslup ise "piyasa üslubu" olarak tanımlanır. Burada belirtmekte yarar olacaktır; piyasa üslubu, aslında günümüze tarihlenen yeni bir sınıflandırma değildir. Gültekin (1999: 657)'e göre 19. yüzyılda başlayan ve sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşan musiki, kaçınılmaz biçimde yeni mekanlara doğru evrilmiş ve bu evrilme bu mekanlara bağlı olarak yeni bir üslup üretmiştir. "Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmeye başladığı sesli eserlerin geleneksel icra üslubu olan klasik tavrı günden güne unutulmakta/terk edilmekte olup yerini piyasa tavrı denilen icra üslubu almıştır. Böylece piyasa olgusu ve icrada piyasa üslubu oluşmuş ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkmıştır" (Öğütler & Etil, 2012: 107).

"Klasik üslup" ve "piyasa üslubu" gibi kimi terimler, performansın ait olduğu müzik türüne bir iliştiirme ediminin özel ifadesidir. Klasik çerçeveden bakıldığında "doğru" ile "güzel", birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. "Klasik üslup, bence güzel şarkı söylemektir" diyen Meriç de bunun güzel bir örneğini sunar (Meriç, 2016). Dolayısıyla burada klasikliğin dağılması "doğru" ile "güzel" in ayrılmasıyla olmuştur (Timuçin, 2005: 138). Ancak bu üslupların temel parametrelerinin ne olduğu konusunda belirsiz ya da oldukça öznel bir durum söz konusudur. Burada bu öznelliğe ve parametrelerin belirsizliğine ilişkin literatürde yer alan örneklere yönelmek konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

### 3.1. Çalgısal Zeminde Türk Müziği Üslubu ve Farklı Yaklaşımlar

Türk müzik geleneğinde çalgı üslubu hakkında vokal üsluba göre -görece- daha az bir bilgi üretimi olduğunu söyleyebiliriz. Hatta Türk müzik geleneğinde çalgıların kimi sınıflandırılmaları bile vokal üsluplara yani insan ses(ler)ine öykünerek yapılmıştır: Eski kaynaklarda "tamam sazlar" ile "na-tamam sazlar" olarak iki farklı kategori oluşturulmuştur. Yani, insan sesin niteliklerine, olanaklarına ve etkisine yakın olanlar "tamam sazlar", olmayanlar ise "na-tamam sazlar"dır (Behar, 2000a).

Üslup kavramı, söyleme dökülürken çoğu zaman duygu ve estetik değerler üzerine inşa edildiği için, her ne kadar kolektif bir mutabakat varlığı algısı yaratsa da daha önce de vurgulandığı üzere durum böyle değildir. Örneğin, Türk müzik kültürü içinde temel bir çalgı olarak kabul gören *Tanbur*, farklı icracıların üslup farklılıkları ile bu mutabakatı bozar. *Tanbur* için ilk üslup olarak *Tanburi Cemil Bey*'e değinen, ikinci üslup olarak İzzettin Ökte'ye ve üçüncü üslup olarak da *Ercüment Batanay*'a değinen Tanrıkorur (2015: 151) "bu üsluplar dışında çalınan *Tanbur*[un], dinlenmesi biraz zor bir saz durumunda kaldığını" söyler. Oysa Aydemir (2015:98), "*Tanburi Cemil Bey*'in üslubunun bizim düşündüğümüz anlamda klasik Osmanlı müziği üslubundan çok farklı olduğunu" düşünür.

Aynı farklı yaklaşımı *Ud* çalgısı üzerinden de görebiliriz. Cevher (1993: III)'e göre Şerif Muhiddin Targan, "... bir deha, udun yapısını son sınırlarına kadar kullanmaya çalışan gerçek bir virtüözdür. Uda geniş ufuklar veren bize ölümsüz teknik harikalar bırakarak ud dağarının oluşumundaki büyük katkılarıyla bütün çalgılarla boy ölçüştüren, bir büyük kişi, bir büyük kişiliktir". Cevher gibi birçok müzisyen açısından değerli görülmesine rağmen, Tanrıkorur (2015: 53), Şerif Muhiddin Targan'ı, kimi zaman basit ve yetersiz, hatta gelenek dışı olarak görür: "Muhiddin Targan'ın 'Koşan Çocuk', 'Kanatlarım Olsaydı', 'Kaprıs I-II' diye Türk müziğinden çok daha fazla basit Batı müziği etütlerine benzeyen parçalar bestelemesine, udu bir Türk (mesela *Nevres Bey*) gibi değil de birkaç ay ud çalışmış bir İspanyol gitarcısı gibi çal[dığını]" düşünür (Tanrıkorur, 2015: 53).

İlginç bir başka tespit olarak; *Udun* farklı ve uzak bir müzik kültürü platformu olan, senfonik yapılanma içinde yer almasına, *ud* konçertosu bestelenmesine veya *ud* ile seslendirilmesine bir olumsuzluk atfedilmez. *Ud* konçertosu besteleyen ve bir senfoni ile birlikte seslendiren M. Nurettin Beken'e *udun* senfoni içinde kullanılmasında herhangi bir eleştiri ile karşılaşp-karşılaşmadığını sorduğumda, senfoninin üst/yüksek kültür bir müziksel yapıya ait olmasından ötürü, pek eleştirilmediğini söyledi (Beken, 2012).

<sup>17</sup> Delice (2005: 137) de "klasik tavrı derken ritmin önem kazandığı perdelerin düzgün bir şekilde basıldığı, nüanssız fakat öğretici bir icra tarzından bahsediyoruz" ifadelerini kullanır.

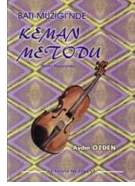
<sup>18</sup> Delice (2005: 137), 20 yüzyılda "nüanslı icra" olarak yeni bir ekolün geliştirildiğini söyler. Bu yeni ekolün, klasik üsluba farklı bir yönelim sağladığını düşünür. Bu üslubu da "radyo tavrı" olarak tanımlar: "Radyo tavrı" diye nitelendirilebileceğimiz bu tavrı, Mesud Cemil'den sonra kurulan ve ritm unsuruna onun kadar önem vermeyen klasik korolar sayesinde ciddi anlamda bir değişim daha geçirmiş klasik icrası son derece ağırlaşmış nüanslar iyice belirginleşmiştir".

<sup>19</sup> Behar (2001a), başka bir kavram ile üslup sınıflandırmasını zenginleştirmektedir: "Akademik üslup". Behar'a göre akademik üslup: "... daha ciddi, biraz mürekkep yalamış müzisyenlerin üslubudur".

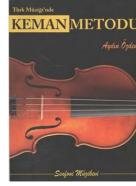
Akdoğu da ud için bir *sonat* bestelemiş ve gelenek dışındaki bir formun içinde udu yadırgamamış, yozlaşma olarak değerlendirmemiştir (Akdoğu, 1996: 549).

Tanrıkorur (2005): "... udi Nevres Bey, ud sazına ırk değiştirten (Araplıktan Türklüğe)" ifadesiyle bir çalgının ulusal ya da bir kültürel aidiyetinin üslup ekseninde belirlendiğini vurgular. Nevres Bey'in çaldığı udta yapısal bir farklılık bulunmamaktadır, bu görüş tamamen üslup ekseninde ileri sürülmektedir ve üslup buna imkan vermektedir. Gerçekten de çalgının kendisi değil, onun icra biçimi, performans edimi yani üslubu, aidiyet açısından belirleyici bir unsurdur. Üslup, bu bakımdan bir başka kültüre ait çalgının "biz"leştirilmesine yönelik önemli bir potansiyel taşıır. Örneğin "keman", köken itibariyle Türk(lüğe) ait olmasa da, kemana özel geliştirilen bir üslubun, onu Türkleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu konuda Özden'in Keman metotları (2003&2011) güzel örneklerdir:

ŞEKİL 1 KEMANDA  
BATI MÜZİĞİ ÜSLUBU



ŞEKİL 2 KEMANDA  
TÜRK MÜZİĞİ ÜSLUBU



Yine bir başka çalgı "klarnet" de, Türkiye'deki üslubu ile Türkleştirilmiş, klarnette bir Türk üslubu yaratılmıştır. Bu, bir çok Avrupalı müzisyenin de farkettiği bir performans üslubu olarak dikkat çekicidir. Mustafa Kandıralı, Barbaros Erköse, Hüsnü Şenlendirici, Şükrü Tunar vb. isimler bu konuda ismi anılmayı hak eden müzisyenlerdir.

### 3.2. Vokal Zeminde Türk Müziği Üslubu ve Farklı Yaklaşımlar

Geleneksel Türk müziği seslendirilmesinde insan sesinin/vokal kullanımının ana malzeme olarak görülmesi konusunda geniş bir mutabakat vardır. Behar'a (1999a) göre de: "... Repertuarın yüzde doksan beşinden fazlası insan sesi için bestelenmiş eserlerden oluşan Osmanlı/Türk musiki geleneğinde ses pek önemliydi". Ancak sesin ana malzeme ve ana değer olduğu konusundaki mutabakata karşın, insan sesinin/vokalin nasıl kullanılacağı konusundaki yaklaşımların farklılıkları oldukça belirgindir. Bu farklılıklar zaman içinde değişen kimi tercihlere bağlı olarak oluşur.

Müzikte kimi bileşenlerin değişimi kaçınılmaz bir süreçtir ve bu değişimler çoğu zaman öznel ve içrek bir eksende olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilir. Kimi değerlendirmelerde ise değişimin olmadığı, olamayacağı gibi görüşler ortaya atılır. Bu farklı yaklaşımlar dolayısıyla Türk müzik geleneği içindeki vokal seslendirme üslubunun geçmişten bugüne belirli bir "standart bir parametresini" tespit etmek son derece zordur.

Değişim karşıtı kimi muhafazakar yaklaşımlar, değişimin Türk müziğine yozluk getirdiğini/getireceğini savunarak, Türk müziğinde sürekliliğin olduğunu ileri sürerler. Onlara göre müzikte, sabit, standart "bir" referans noktası vardır, üslup buna yönelik olarak oluşur ve değişime kapalıdır. Özçimi (2015: 177)'nin düşünceleri bu minvaldedir: "Musikiden söz ederken artık bütün hatları kesinleşmiş hiçbir yeniliğe ihtiyacı olmayan en zirve noktada bir güzelliğe ve estetiğe sahip olmuş bir sanattan bahsediyoruz. Dolayısıyla bu tarihin derinliklerinde, bu sanatın üslup ve tavrı oturmuş zaten. Yani bunun üzerine koyacağımız şeylerin pek çoğu bugün sakil düşecektir diye düşünüyorum ben".

Türk müzik geleneğinde seslendirme edimindeki değişimin varlığını kabul eden ve hatta bunu zorunlu kılan Alaeddin Yavaşça (2015: 34): "Bizim neslin bir evveli Sadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataerđin'dir. Benim faydalandığım, yarına dönük olarak ufkumu açan insanlardır bunlar... onlardan aldığımız zaman da yarına dönük olarak düşündüğüm bir şey varsa onu da eklemek suretiyle bir hamur yaptık" diyerek, esasen kendisinin geçmişi bire-bir sabit tutmadığını açıklar. Bunu diğer ifadeleriyle de vurgular: "... biz 21. yüzyıla ayak basıyoruz 18. yüzyılda olan bir şeyi devam ettireceğiz, ancak yeni şeyler de ekleyeceğiz (Yavaşça, 2015: 36).

Kimi değişimlerin meşru bulunduğunu Münir Nurettin Selçuk hakkındaki görüşlerden de anlayabiliriz. Türk müzik kültürü içinde, getirmiş olduğu yenilikleri ve değişimleri kabul gören Münir Nurettin Selçuk, oldukça olumlu bir eksende değerlendirilmiştir: "Dini musiki icrası ile iç içe olan, gırtlak nağmelerinin süslemelerin, goygoyların bol olduğu eserin genellikle 'bolahenk' akordundan, yani yerinden okunduğu bir hafız veya gazelhan tavrından daha düz, süslemesiz, fakat usule büyük önem atfeden bir



icraya geçişi temsil eder Münir Nurettin" (Delice, 2005: 136). Aksoy, (2008:196) da Münir Nurettin Selçuk'un musikiye sade "düz" okuyuşu getirdiğini söyler: "Ondan önceki hanendeler "gırtlak nağmesi" denilen gırtlak süslemelerini bolca kullanma alışkanlığında idiler. Hafızlara has bu tür okuyuşa "hafız tavrı" denirdir. Münir Nurettin Selçuk gırtlak nağmelerini büyük ölçüde düzleştirdi, temizledi. Bundan başka dindışı musikiyi dini musikiden ayırmak ihtiyacını duyarak her beste şeklinin ayrı bir üslup ve tavır gerektirdiği fikrini bir icracı olarak verdiği örneklerle gösterdi. Münir Nurettin Selçuk'un Paris'te aldığı şan eğitiminin ve Batı üsluplarını içeren opera, tango gibi türlerin seslendirme biçimlerini geleneksel müziğe entegre etmesi, kabul ve taktir almıştır. Behar (2001b) da bu minvalde değerlendirme yapar: "... Önceki dönemlerde egemen olan Türk müziği sesli icra üslupları Münir Nurettin'den sonra kaybolmaya yüz tutmuştur. Daha önceki dönemlerde hafız ağzı denen üslup sesli icralara hakim durumdaydı. Hafız üslubu gerek dini gerekse din dışı eserlerin yerli yersiz birçok gırtlak nağmesi yapılmasını gerektiren 'goygoylu' bir okuyuş tarzına sahipti. Münir Bey ise bu üslubu büyük ölçüde sadeleştirmiş, icraya mahsus nüansı ve yorumu sokmuştur". Yani burada müziksel bir değişim söz konusudur ve bu değişim meşruluk sınırları içinde değerlendirilmiştir. Ancak değişimin hangi ölçütler ile meşru kabul edildiği ve meşru görülen bu değişimin ne kadar süre ile meşru kalacağı konusu da belirsizdir. Vokal seslendirmede norm olarak kabul edilen kimi dinamiklerin, dönemsel bir geçerlilik taşıdığı görülmektedir. Örneğin "nezal ses"<sup>20</sup> dönemsel bir eğilimi de yansıtır. Bugün için çok geçerliliği yoktur.

Üslubun güne uygun bir biçimde müdahale edilebilir bir şey olduğu ve buna da ihtiyaç duyulduğunu düşünenleri yukarıda gördük. Yalnız buradaki değişimin kimi zaman kontrollü ve müzik kültürüne uyumlu olması gerekliliği vurgulanır: "Klasik Türk müziği devrini tamamlamamış, tarihin tabii akışına müdahale edilerek kesintiye uğratılmıştır. Türk müziğinin içinde bulunduğu durum günümüzün küreselleşme sürecinin menfi etkilerinden önce Türk müziğinin beslendiği ruh köküne kasteden müdahale ile ilgilidir. Fakat söz konusu müdahaleye rağmen Türk klasik müziğinin ve talep ettiği ruh ve düşünce tavrının helezonik bir sıçrama yaparak keşfedeceği yeni bir eksende devrini devam etmesi pekala mümkündür. Bu imkânın en güzel örneklerinden biri Tanburi Cemil Bey ve Münir Nurettin Selçuk'tur" (Şentürk, 2016: 79).

### 3.3. Estetik Bir Yaklaşım: "Güzel Müzik"

Güzel, her insanın aradığı bir şeydir. Örneğin bizler giyimlerimizde ve görünümümüzde buna dikkat ederiz, çevremize karşı güzel görünme endişesi taşırız, en azından çirkin görünmemeye özen gösteririz. Belki de insan(lık) başka hiçbir konuya bu kadar ilgi duymaz. "Pek çok kişi sibernetikle ya da gökbilimle ilgili bir takım temel bilgilere ulaşamamış olmasının sıkıntısını duymadan yaşar. Ancak estetik ölçütlerin yokluğu ya da eksikliği herkes için bir sıkıntı konusudur (Timuçin, 2005: 16)... Dostoyevski "Biliyorsunuz insan bilimsiz, ekmezsiz yaşayabilir, güzelsiz yaşayamaz, yapamaz" (Akt: Timuçin, 2005:24) demiştir.

Müziğin birçok öznel değişkeni vardır, belki de en öznel değişken "güzel"lik anlayışıdır. Müzik, ağırlıklı ve yoğun bir biçimde estetik yönü olan bir fenomendir. Bu estetik yön, güzelin ne olduğu üzerine bir sorgulamayı içinde barındırır ve bu bakımdan felsefi ve ideolojik alana da dahil olur. "Müzik olgusal olarak içinde birden fazla unsur taşır. Estetik yaklaşım, müzik içinde var olan birçok unsurun göz ardı edip, onları, öteki ayrıntıları geri plana atıp, hatta yok saymak anlamına da gelir" (Şentürk, 2016: 239).

Müziğin doğru ya da yanlış bir üslup/performans içerdiğini belirlerken hangi dinamiklerden hareket ettiğimize bir bakmak gerekiyor. İnsanın bir takım şeyleri yapıp yapmaması belirli inançsal ve felsefi temellere dayanır. Müzik yaparken ya da onun üzerine düşünce üretirken de aslında bu tip bir sınır içinde kalarak davranırız. Burada "gizil" denetleme mekanizmaları vardır. Bu mekanizmalar toplumun normları ve toplumdaki müzisyenlerin içinde içrek olarak var olan normlar çerçevesinde belirlenir. "Jane Sugarman, araştırmacıların bir müzikal performans sırasında yansıtılan kültürü ya da anlam sistemini topluluğa dair bütünsel ve kendi içinde uyumlu bir bakış açısıyla açıklama eğiliminde olduklarını belirtir" (Akt: Yıldız, 2013: 21). Bu uyum bir ortak zemini işaret eder. Bu zemin, davranış ekseninde bir arada konsolide edilir. Bu kimi zaman dilsel bir davranış kimi zaman da müziksel bir davranış olarak karşımıza çıkar.

Estetik çerçeveden bakıldığında üslupta çoğu zaman öznel yargılar devreye girer. "Ses güzelliği" gibi aksiyomatik bir ifadenin, analitik bir özellik taşımaması, üslubu bu yönden tartışmalı hale getirir. Burada güzelliğin, müziksel teknik açısından ne içerdiği oldukça belirsizdir. Türk müzik kültürü içinde güzel olanın ne olduğu konusunda literatürde yer alan kimi yaklaşımlar bize fikir verir. Örneğin Şentürk (2016: 87): "İnsan kulağına bütün sesler hoş gelemez. Belli frekansları ihtiva eden sesler insan için güzel seslerdir. Dolayısıyla musiki dediğimiz zaman bu güzel sesleri kullanarak ortaya çıkarılan yapılandırılmayı

<sup>20</sup> Gönül Yazar, Bülent Ersoy, Müzeyyen Senar, Behiye Aksoy vb. gibi şarkıcılarda belirgin bir biçimde görülen ses tınlama üslubu

anlıyoruz” derken, verili bir ses dizgesi üzerinden sonuç çıkarır. Dikmen’in (2005: 97) aktardığına göre, Bekir Sıdkı Sezgin: “Herhangi bir eseri yorumlarken eğer kendi tüylerim diken diken olmuyorsa...” kendisini o eseri okumuş saymaz. Dikmen, Sezgin’in müzik performanslarına ilişkin oldukça duygusal bir değerlendirmeyi de kendisi yapar: “... bir eseri ilk öğretim safhasında tarif ederken bile kendinden geçer, sanki karşısında talebeleri değil de konserini dinlemeye gelmiş bir topluluk varmış gibi heyecanlanırdı. Hatta eserin güftesi ile öylesine bütünleşir ve yorumladığı eserlerin şiirini öylesine yaşardı ki çoğu zaman ağlamaktan korkmayan cesur insanların mağrur edası ile önce kocaman mavi gözleri kızarır sonra gözyaşları gözlük çerçevesinin dışında görülür ve neredeyse hıçkırıklarla okuduğu esere peyrevlik edercesine ağlardı. İşte bu gözyaşları mıdır bilinmez kalbi hiç pas tutumamış, Türk musiki sanatına gelmiş geçmiş en yiğit ses sanatçılarından biridir” (Dikmen, 2005: 97).

Çelik, “İçinde aşk var mı yok mu... yani bir bestekarı benden 300 yıl önce yaşamış da olsa dinlediğim zaman bunu bir aşkla mı yapmış ya da bende o duyguyu uyandırıyor mu uyandırmıyor mu, şahsi olarak buna bakıyorum. Bunu kavramsal olarak temellendirmek mümkün bence. Bu müziğin aşk müziği olduğunu söyleyebilirim” (Akt: Şentürk, 2016: 191) diyerek, Türk sanat müziğinin beğenisinin, niteliğinin, temel dinamiği olarak “aşk”ı görür ve bunu kavramsal bir temellendirme olarak değerlendirir. Daha ilerideki bir ifadesinde de “şahsiyet” ve “samimiyet” kavramlarını da devreye sokar.

Itri’nin gerek besteci ve hoca, gerekse fasıl yöneticisi olarak dönemin en büyük ustası olduğunu teslim eden Esat Efendi, Mustafa Itri Efendinin sesini telleri paslanmış, ahengi bozulmuş bir çalgıya benzeter ve şöyle der: “... ‘Tuhaf tavırlı sesi ahenksiz ve akortsuzdu ve telleri paslanmış bir çeng’e benziyordu’. Anlaşılan koskoca Itri’nin sesi pürüzlü, çirkin ve bugünkü teknik deyimle tamamen detone idi. Kendisi de musikişinas ve besteci olan biyografi yazarı Esat Efendi de bu gerçeği açık açık söylemekte hiçbir sakınca görmemiştir” (Behar, 2000b).

Bu değerlendirmelerin estetik/öznel, ideolojik bir zeminde yoğunlaştığını ve temel dinamiklerinin oldukça değişken olduğunu görebiliyoruz. Buna ilişkin hem yazınsal alanda hem de söylemlerde birçok veriye rastlamak mümkündür. Örneğin, neyzen olmanın temel kriteri olarak müziksel becerinin ötesinde, inançsal boyut vurgulanır: “Gençler ellerine bir ney alıyor ve bütün maksatları iyi bir neyzen olabilmek haline geliyor. Hâlbuki amaç iyi bir neyzen olmak mı iyi bir insan olmak mı? İyi bir neyzen olabilmek noktasındaki gayretini iyi bir Müslüman olabilmek noktasında sarf ediyor mu?” (Akt: Çalışır, 2015: 21). Yine, estetik bir yargının temel dinamiğinin inanç/iman olduğunu görebilmekteyiz: “Kötü müzikten kötü sestem yüz çevireceğiz, bu sünnet-i seneyyedir” (Şentürk, 2016: 128). Bu inanç eksenini, kimi zaman bir müzisyenin konumlandırılmasında da önemli bir dinamik durumundadır. Müzisyeni, sanatçıyı tanımlarken, dinsel bir jargona rastlamak pek mümkündür: “Sanatçı kimdir? Sanatçı Allah’ın ilhamıyla iş yapan, peygamber versiyonunun, peygamber sınıfının bir altında yer alan, Allah’a yakın, alıngaçları açık bir kişiliktir” (Şentürk, 2016: 168).

Barkçin (2015: 205), Bekir Sıdkı Sezgin’in “Ben tevhid hissi içime doğmadan hiçbir eseri okumam” dediğini aktarırken; yine görüşme yaptığım Yüksel (2016) de müzisyenlerdeki niteliği anlayabilmek için “önce, yaşam tarzlarına bakmak lazım” diyerek üslubun meşruluk/güzellik dinamiklerini nasıl konumlandığını ortaya koyar.

Dinsel inancın yanı sıra, siyasal inançlar/ideolojiler bakımından da meşruluk zemininin oluşturulduğunu görebiliyoruz: “Solcu çevrelerce Cem Karaca, yakın dönemin en büyük ‘döneği’ olarak ilan edilmişti. Karaca, bir dönem solcu çevrelerce icra ettiği, *Anadolu Rock* müzik türünde Türkiye’de kült halinde iken, bu çevreye göre ‘devrim marşlarıyla girdiği müzik dünyasına, tekbir sesleriyle devam ederek’ siyasal duruşunu değiştirmişti. Dolayısıyla izlerkitle siyasi duruşunu değiştirdiği gerekçesiyle onu ret etmişti. Buna karşın, önceleri sağcı çevrelerce hiç dinlenmeyen, Karaca ‘doğru yolu bulduğu’ gerekçesiyle benimsenmiş ve takdir görmüştü” (Ersoy, 2014a: 96).

Meşru/güzel görülen üslupların, temel dinamiklerinin değerlendirme kriterleri olarak değişebildiğini görmekle birlikte, meşru/güzel görülmeyenlerin de muğlak bir çerçevede irdelendiğini görebilmekteyiz. Meşru görülmeyen üslup olarak “piyasa üslubu<sup>21</sup>”, kimi zaman seslendirenlerin toplumsal konumlarıyla ilişkilendirilerek değerlendirilir: “... yani mekteplilerin değil, alaylıların üslubu. Bunların içinde Çingene kökenli müzisyenler hep ön planda gelmişlerdir. Bu yayvan geniş kitleye dinletilebilen esas

<sup>21</sup> Üslupla ilişkili olarak yaygınlaşmasından ve meşru üsluba hakim kılınmasından endişeler dile getirilir: “Piyasa üslubuna ve piyasa müziği örneklerine, klasik Türk müziğini en üst seviyede icra ederek tanıtmak ve bu kültürü koruyarak yaşatmak amacıyla kurulmuş resmî sanat kurumlarından bazılarının icralarında da rastlanması çok üzücü ve kabul edilemez bir durumdur. Birçoğu kuruluş amacından uzaklaşmış, klasik Türk müziği icra etme arzusunda ve edebilme yeterliliğinde olmayan bu sanat kurumlarının, acilen ele alınarak yeniden yapılandırılmaya ihtiyacı vardır” (<http://turkyurdu.com.tr/890/klasik-muzigimizin-bugunku-sorunlari.html>)

itbarıyla raksa ve eğlenceye yönelik olan ama köprü vazifesi yapan ve yayılma alanı da sağlayan bir tarz” (Behar, 2001a).

Meşru görülen üslupta, performansta kimi özgürlük alanlarının sınırlandırılması gerekliliğine dem vurulur. Burada bir müzik edimi olan süsleme aynı zamanda bir üslup ayrıacı olarak dikkat çeker: “Süslemenin adabı vardır. Süsleme adabının dışına çıkmak, tahrifata sebebiyet verir. Bu tür sözüm ona müzik hareketleri de yorum değildir, tahrifattır. Adabını bilmek ise uzun süre meşk etmekten geçer” (Dikmen, 2015: 111). Bu konuda Meriç, (2016) klasik üslubun piyasaya göre daha az süsleme içerdiğine yönelik niceliksel bir açıklama yapar. Süslemelerin kullanımı da aslında bireysel tercihlerden daha çok yerleşik bir müziksel icranın ve geleneğin yansımasıdır. Ancak her ne kadar süslemenin hacmi, şiddeti önemli görülse de bunun sınırının nerede olduğu konusu içrek bir durumdadır, nesnel bir biçimde ortaya koymak pek mümkün görünmemektedir.

Üsluplar, kimi zaman bir hiyerarşik bir çerçevede ele alınır ve bir müzik kültüründeki üslup normları, bir başka müzik kültüründe hiç değer görmeyebilir ve önemsenmeyebilir. Örneğin piyasa üslubundaki (arabesk<sup>22</sup>) *portamento* (notalar arasında kayma eylemi) ya da kapalı “m”, “n” gibi ünsüz harflerde *melismatik* kullanımları; net ve düzgün bir telaffuza çok önem ve değer verilen, melismaların daha çok ünlü harflerde yer aldığı sanat müziğinde yer bulamaz ve nahoş karşılanır. Arabeskin içinde yer alan (ezgiyle senkronik olmayan) *heterofonik* bir yapının, normal ölçü düzeninden geçici olarak uzaklaşması (kısaltması ya da uzatması) da o müziğin kendine has bir seslendirme üslubudur. Arabeskte, mevcut ve kalıplaşmış bir yapıtta bir kısmı içinde tamamen yeni bir doğaçlama yapabilir. Bu bakımdan, standartlaştırıldığı savunulan popüler müziklerin, müzisyene daha fazla bir özgürlük alanı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır<sup>23</sup>. Üslup eksenli bu hiyerarşik değerlendirmeler tek taraflı değil, karşılıklıdır. Örneğin, (TRT, Kültür Bakanlığı Toplulukları, Devlet Konservatuvarları vb.) kurumsal perspektif, popüler müzikleri ve üsluplarını “yoz” olarak değerlendirir iken; popüler müzik performansçıları, özellikle piyasa/arabesk üslubu sahipleri de kurumsal müzisyenleri çok “mekanik” ve “duygusuz” bulurlar. Dolayısıyla bu, karşılıklı bağımlılık ekseninde bir değerlendirmedir.

#### 4. ÜSLUP EKSENİNDE MÜZİKTE BECERİ/YETENEK KAVRAMLARI

Müzikte beceri/yetenek kavramını tanımlamak ve her müzik kültürlerinde geçerli olabilme gücünü beklemek beyhude bir çabadır. Çünkü her müzik, onu diğerlerinden farklılaştıran değerler dizgesine sahiptir. Yetenek kavramı da bu farklı değerler dizgesi içinde, hemen her müzik kültüründe farklı bir edim karşılığında anlam bulabilir. Müzik yeteneği genel-geçer: “Müziğin temel taşlarından olan işitme, algılama ve bellek gibi alanlara ilişkin bireyin doğuştan getirdiği gizil güçler” (Duru & Gün, 2012: 341) olarak tanımlanabilir. Buradaki tanımda performans ediminin eksikliğinin yanı sıra yetenek, doğuştan; verili bir unsur olarak görülür. Oysa “Racy (2007: 47), yetenek kavramını irdelerken, yeteneğin, belirli bir yönlendirme ve güdülenme sonucunda ortaya çıktığını ileri sürer. Racy’e göre yeteneğin, doğuştan gelip gelmediği konusu tartışmalıdır. Yeteneğin doğuştan geldiği (genetik olduğu) konusunda, ‘ördeklerin usta yüzücüler olarak doğması’ veya ‘Çingenelerin müzik yeteneklerinin olağanüstü olması’ örnekleri çarpıcıdır. Ancak, Racy’e göre: ‘Yetenek, kişinin kendi ailesinin icra ettiği zanaata gösterdiği doğal bir eğilim olarak görülebilir ve ailesel ya da etnik sürekliliğin bir amblemi olarak değerlendirilir’. Dolayısıyla Racy’e göre yetenekli olmak, ilgili bir sanat dalında eğitilmiş ve ona eğilimli olmak demektir” (Akt: Ersoy, 2014a: 95).

Farklı müzik kültürleri içinde, ilgili müziğin değerler dizgesine bağlı olarak bir yetenek tanımı üretilebilir. Bununla ilişkili olarak müziksel meşruluk zemini, kimi zaman, müzik yeteneklerinin/becerilerinin üstünü örtebilir. Bir başka ifade ile müziksel yetenek/beceri, meşru bulunmayan/yoz olduğu varsayılan performanslarda göz ardı edilebilecek bir edim olarak görülebilir. Yani müziksel bir edimin beceri olarak nitelendirilmesi için, meşru üslup içinde olması gibi gizil bir zorunluluk vardır. Bunu, popüler bir şarkıcı Haktan üzerinden oluşan söylemler üzerinden görebiliriz. Kimilerince - daha doğru bir ifade ile popüler müzik çevrelerince- “ses cambazı” olarak görülmesine rağmen, kimilerince de (geleneksel müzik çevrelerince) dikkate bile alınmaz. Haktan’ın arabeske/piyasaya ait değerler ekseninde kullandığı üsluplar ve yaptığı performanslar onu, geleneksel çevrelerce gayr-i meşru olarak konumlandırır. Görüşmemizde, Haktan’ın performanslarındaki becerilerini yorumlamasını istediğimde Yüksel (2016)

<sup>22</sup> Piyasa üslubu, daha çok, bir popüler müzik türü olan “Arabesk” türü ile ilişkilendirilmekte ve örtüştürülmektedir. Hatta piyasa üslubu yerine, arabesk terimi daha yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Hatta meşru olmayan bu üslubun kullanılması esnasında eleştiriler daha çok “arabesk yapmak” olarak terimleştirilir.

<sup>23</sup> Orhan Gencebay, TRT kurumundan ayrılma gerekçesinde geleneksel müziklerdeki özgürlük kısıtlamasına vurgu yapar. Bunun bir yansıması olarak da, kendi müzik türünü “serbest çalışmalar” olarak adlandırır. Bu özgürlük alanının nota-performans ilişkisinde de popüler müzikler lehine olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü daha önce de vurgulandığı üzere, popüler müziklerde performans, nota bağımlısı olan sanat müzikleri kadar hassas bir çerçevede değildir.

Haktan'ı "değerlendirme dışı!" görür ve bir yorum yapmaz. Oysa Orhan Gencebay<sup>24</sup>, bir TV programında Bülent Ersoy'un<sup>25</sup> "doğrusunu (otantiğini/meşru halini) söylemediği" gerekçesiyle Haktan'ı eleştirmesi üzerine Haktan'ı savunarak: "Haktan, evlat sen, marjinalist birisin sınırların ötesinde, sen bildiğin gibi yap, bildiğin gibi yorumla. Senin hakkındır, çünkü sen kendine has birisin dolayısıyla sen özü de biliyorsun, çok ötelere de girebilir ve yapıyorsun. -Senin bu yaptıklarını kolay kolay her babayiğit yapamaz mümkün değil-, sen farklı birisin. Seni kutluyorum..." der. Dolayısıyla yetenek eksenli üslup değerlendirmelerinde, parametrelerin standart olmadığını, daha çok estetik değerler ekseninde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Özellikle bu değerler arasında hiyerarşik bir düzen belirlemek sıkça rastlanan bir edimdir.

## 5. SONUÇ

Müzik, onu üretenler, seslendirenler, dolaşıma sokanlar/dağıtımcılar, tüketenler ve üzerine söz/kelam edenler olmak üzere farklı alanları bulanan, insan zeminli ve insani bir fenomendir. Dolayısıyla müziğin ve onun önemli bir bileşeni olan üslubun anlaşılabilmesi için bu alanların göz önünde bulundurulması bir zorunluluktur. Makalede vurgulandığı üzere müzik özelinde üslup kavramının anlam haznesi oldukça geniştir. Yani üslup kavramına dâhil olan bileşen sayısının fazla olduğunu ve kavramın yalnızca müzik performansı ile sınırlı olmadığını<sup>26</sup>, (bu makalede de değinilemeyen) onun ötesinde ve ardında birçok bileşene sahip olduğunu söylemeliyiz. Bu bakımdan içinde bulunan çok katmanlı bileşenler kümesi olan üslubun; "**müziksel davranışlar bütünü**" olarak tanımlanması yerinde olacaktır.

Müziğin evrensel olduğuna dair iddiaların çürütülmesinde en güçlü argüman belki de üslup kavramı ve edimidir. Çünkü müzik ontolojik olarak evrende (benim bildiğim yakın, lokal/dar bir coğrafyada bile) tüm toplumların sahip olduğu bir şey iken ve bu çerçevede evrensel iken; üslup bakımından çok belirgin bir biçimde farklılaşır. Müziksel üslupların farklılığı ve bunların arasında keskin ayrımların oluşması, kültürlerarası farklı müziksel değerlerin varlığını ortaya koyar. Müziksel olduğu kadar kültürel, estetik ve ideolojik anlam boyutlarına sahip olan üslup kavramı da buna uygun bir zemin hazırlar. Üslup eksenli "müzik kültürü/geleneği" denildiğinde -aynı müzik kültürü içinde bile- herkesin kolektif ve istisnasız biçimde aynı şeyi düşündüğü, bu düşüncelerin aynı dinamiklerle ortaya çıktığı gibi bir yaklaşım yanlıgından ibarettir.

Etnomüzikoloji disiplini ve disiplin pratisyenleri müzikleri taklit, yapay, suni vb. gibi önyargılarla değil, birer etnografik gerçeklik olarak ele alır. Bu makalede de müzikler, üslup ekseninde bir hiyerarşik düzen arayışı ya da bir hiyerarşi dayatması ile değil, bu etnografik gerçeklik çerçevesinde bir ele alınmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede üslup, Türk müzik çevrelerindeki algılanışında karmaşık haznesi ve değişkenliği ile içrek bir çerçeve sunar. Bu çerçeve kimi zaman müziksel bir nitelik olarak algılanır ve hiyerarşik bir düzen yaratılır. Oysa bugün, elimizde müziksel performansların ne kadar geleneksel/meşru bir üslup içinde olduğunu ya da olmadığını tartacak, hassasiyeti yüksek bir "kuyumcu terazisi" bulunmamaktadır. Üslup için ulusal düzeyde veya geleneksel Türk müziğinin yayıldığı alanın tamamını kapsayan bir normatif belirlemek son derece güçtür. Belirlendiği düşünülen normatifler ise, daha çok duygusal zeminlerde anlam bulur. Özellikle duygu, yanılıya karşı bir güvence sağlamaz. Müzikte duygu eksenli yaklaşımları yok saymak olanak dışı olduğuna göre, farklı duyguların ve duygusallıkların oluşabileceğini kabul etmek zorundayız. Ancak bu, nesnelleştirici değil, idealleştirici bir yaklaşımın sonucu olarak kabul edilmelidir.

Meşru olan ve olmayan üslupların, dönemsel bir değer yargısı olarak belirlendiği, tarihsel derinliklerden günümüze, değişen kimi müziksel tutumlardan anlaşılacaktır. Üslup hakkında sınırları ve tanımı itibarıyla mutabakat kurulabilecek ve bu mutabakatın kavramsal ve terimsel bir ifadeye bürünebilecek bir zemini yaratma çabası, problematiktir. Estetik bir yargının da bu problematiğin çözümünde yetersiz ya da öznel kaldığı ortadadır. Ancak bu tip yaklaşımlar, dönemsel sınırlar içinde, bir içrek bilgi olarak müzikçiler arasında yaşamaya devam edecektir. Çünkü değeri değer yapan nesnenin kendisi değil, aslında bizleriz. Bugün, özgür olmanın; üsluplar arası farkın; bir karmaşa ve kargaşa olarak algılandığı bir süreci yaşıyoruz. Bu bakımdan üslup, yarattığı etki ile nesnel olarak tanımlanamayan bir ruh halidir ve müziksel zevke dayalı bir sınırlandırıcı alandır.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XrAmGHVpdQ8>

<sup>25</sup> Bülent Ersoy, müzik performans yelpazesinde hem popüler hem de klasik örneklerini icra edebilen bir yorumcu olarak düşünülebilir. Ersoy, yasaklı olduğu yıllarda arabesk hakim bir performans sergilerken, Özal'ın girişimleriyle yurda dönüşüne izin verilmesi ile birlikte sanat müziğinin klasik örneklerinden oluşan performansları ile öne çıkmaya başlar. Müzisyen stratejisi de bir biçimde üslubu/performansı biçimlendirir (Stokes, 2012: 236).

<sup>26</sup> Bununla sınırlı olsa bile, seslendirmede kullanılan (entonasyon, şiddet, ve diğer nüanslar gibi) bileşenlerin sayısının fazlalığı da kavramın muğlaklığını güçlendirir.

## KAYNAKÇA

- AKDOĞU, Onur (1987). *Lise Türk Müziği*. İzmir: Reform Matbaası.
- AKDOĞU, Onur (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş.
- AKDOĞU, Onur (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- AKSOY, Bülent (2008). *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- APEL, Willi (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- AYDEMİR, Murat (2015). "Tanbur ve müzik", *Müzik Söyleşileri*, ss. 91-102. İstanbul: Kapı Yayınları.
- BARKÇİN, Savaş (2015). "Tevhid ve Müzik", *Müzik Söyleşileri*, ss. 191-212. İstanbul: Kapı Yayınları.
- BEHAR, Cem (2001b, 08 26). "Yirminci Yüzyılın Sesi: Münir Bey". *Zaman Gazetesi*.
- BEKEN, Münir Nurettin (2012). Görüşme. (İ. ERSOY, Röportaj Yapan)
- BOURDIEU, Pierre (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik Yayınları.
- CEVHER, M. Hakan (1993). *Şerif Muhiddin Targan Hayatı Besteciliği Eserleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- ÇALIŞIR, Ahmet (2005). "Hafızlık ve Müzik". *Müzik Söyleşileri*, ss. 11-30. İstanbul: Kapı Yayınları.
- DELİCE, Serkan (2015). "Gerçekten Bir Devrin Sonu Mu? Kâni Karaca'nın Vefatı Üzerine". *Musikişinas*, ss. 133-138.
- DİKMEN, Mustafa Doğan (2005). "Türk Müziğinde Şarkı İcracılığı". *Musikişinas* S. 7, ss. 97-99.
- DİKMEN, Mustafa Doğan (2015). "Üslup ve Müzik", *Müzik Söyleşileri* ss. 103-120. İstanbul: Kapı Yayınları.
- DURU, Elvan Gün & GÜN, Elmas (2012). "Müzikal Yeteneğin Oluşumunda Etkili Olan Faktörler: Kalıtım ve Çevre". *İdil Dergisi*, ss. 339-349.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ERSOY İlhan (2012). "Kolorit" Kavramı Bağlamında Nota Yazısının Kırmızı Tatar Müziğindeki İşlevselliği". *Akademik Bakış Dergisi*, S. 28, ss. 1-14.
- ERSOY İlhan (2014a). "Kültürü Bir Değerlendirme: Toplumsal Normlar Ekseninde Müziksel Tercih". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 30, ss. 90-100.
- ERSOY İlhan (2014b). "Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak 'Yurttan Sesler' Topluluğu". *International Journal of Human Science*, ss. 931-947.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- GÜLTEKİN, Mehmet (1999). "Osmanlı'da Musiki ve 'Hikmete Dair Fenn'in Son Osmanlıları". *Osmanlı Ansiklopedisi*.
- MERİÇ, Tolga (2016). Görüşme. (İ. ERSOY, Röportaj Yapan)
- ÖĞÜTLE, Vefa Saygın & ETİL, Hüseyin (2012). "Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler". *Doğu Batı* S. 62, ss. 91-114.
- ÖZÇİMİ, Sadreddin (2015). "Ney ve Müzik", *Müzik Söyleşileri* ss. 171-190. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ÖZDEN, Aydın (2003). *Batı Müziği'nde Keman Metodu*. İzmir: Senfoni Müzikevi.
- ÖZDEN, Aydın (2011). *Türk Müziği'nde Keman Metodu*. İzmir: Senfoni Müzikevi.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Yayımevi.
- RACY, Ali Jihad (2007). *Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı*, (Çeviren: Serdar Aygün) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SANCAR, Serpil (1997). *İdeolojilerin Serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi.
- SAY, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- STOKES, Martin (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- STRAVINSKY, Igor (2000). *Altı Derste Müziğin Poetikası (Çev: Cem Taylan)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ŞENTÜRK, Rıdvan (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- TANRIKORUR, Cınuçen (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANRIKORUR, Cınuçen (2015). *Müzik Dil Kültürü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TAYLOR, Timothy (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*. Roudledge Publications.
- TİMUÇİN, Afşar (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- TITON, Jeff Todd (2009). *Worlds of Music*. Canada: Pre-PressPMG.
- VARDAR, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- YAVAŞÇA, Alaeddin (2015). "Meşk ve Müzik", *Müzik Söyleşileri* ss. 31-42. İstanbul: Kapı Yayınları.
- YILDIZ, Burcu (2013). "Etnomüzikolojide Tarihsel Yaklaşımlar ve Yöntem Tartışmaları: Yeni Alan Araştırmaları ve Yeni (Etno)Müzikoloji Deneyimleri", *Müzik Dans Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar* ss. 9-32. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- YÖRE, Seyit (2011). "Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Anımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 3, ss. 1-20.
- YÜKSEL, Halil İbrahim (2016). Görüşme. (İ. ERSOY, Röportaj Yapan)
- Web Kaynakları:**
- BEHAR, Cem (1999, Ekim 22). *Aşk Olmayınca... Hanende Güzel Ses*. Mayıs 08, 2016 tarihinde Zaman Gazetesi Arşivi: <http://arsiv.zaman.com.tr/1999/10/22/yazarlar/6.html> adresinden alındı
- BEHAR, Cem (2000a, Ağustos 04). *Aşk Olmayınca... Saz ve Söz*. Mayıs 09, 2016 tarihinde Zaman Gazetesi Arşivi: <http://arsiv.zaman.com.tr/2000/08/04/yazarlar/CemBEHAR.htm> adresinden alındı
- BEHAR, Cem (2000b, Ocak 21). *Aşk Olmayınca... Sesi Güzel mi?* Mayıs 12, 2016 tarihinde Zaman Gazetesi Arşivi: <http://arsiv.zaman.com.tr/2000/01/21/yazarlar/12.html> adresinden alındı
- BEHAR, Cem (2001a, 04 29). *Aşk Olmayınca... Müzik ve Romanlar*. 05 11, 2016 tarihinde Zaman Gazetesi Arşivi: <http://arsiv.zaman.com.tr/2001/04/29/yazarlar/CemBEHAR.htm> adresinden alındı
- <https://www.youtube.com/watch?v=XrAmGHVpdQ8>
- <http://turkyurdu.com.tr/890/klasik-muzigimizin-bugunku-sorunlari.html>
- <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=17065964&tarikh=2011-02-19>