

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ'NİN
EĞLENCE ATMOSFERİNDEKİ DÖNÜŞÜMÜ
İZMİR “FASIL” MEKANLARI ÖRNEK OLAYI**

Hazırlayan
M. Yalçın ÖZTÜFEKÇİ

Danışman
Doç. Dr. Ayhan EROL

İZMİR – 2006

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Geleneksek Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü:İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../...../...

M. Yalçın ÖZTÜFEKÇİ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../..... tarih ve....sayılı toplantısında oluşturulan Jüri , Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göreAnasanat/Anabilim Dalı Yüksek lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik öğrencisi M.Yalçın Öztüfekçi'nin Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir "Fasıl" Mekanları Örnek Olayı konulu tezi incelenmiş ve aday .../...../..... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın Kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin..... Olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv.Kodu:

*Not:Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: Öztüfekçi

Adı :M.Yalçın

Tezin Türkçe Adı: Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki
Dönüşümü: İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı.

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The transformation of the traditional Turkish art
music in the entertainment scenes: The case of *Fasıl* spaces in İzmir.

Tezin Yapıldığı Üniversitesi: D.E.Ü Enstitü: GÜZEL SANATLAR Yıl:2006

Diğer Kuruluşlar:

Dili:TÜRKÇE

Tezin Türü:

Sayfa Sayısı:69

Yüksek Lisans:

Referans Sayısı:31

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: AYHAN

Soyadı: EROL

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1.Sosyo-kültürel değişim

1.Socio-cultural change

2.Müziksel değişim

2.Musical change

3.Geleneksel Türk sanat müziği

3.The traditional Turkish art music

4.Eğlence atmosferi/dünyası

4. Entertainment scene

5.Fasıl Mekanları

5.The fasıl spaces

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Müziksel temellükün her yerde aşikar olduğu postmodern bir dünyada, artık herhangi bir müzik kültürünün varsayılan arılığını koruduğunu söylemek bugün eskisinden daha güçtür. Dolayısıyla geleneksel Türk sanat müziğinin gerçek bir özü olduğu iddiasındaki herhangi bir sav pratikte, ampirik açıdan doğru olmayacaktır, çünkü yüzyıllar boyunca yeni koşullara uyum sağlamak için bu müzik çok karmaşık biçimler almıştır. Bu çalışma genel olarak geleneksel Türk sanat müziğinin 19.yüzyıldan günümüze geçirdiği dönüşümü inceler. Geleneksel Türk sanat müziğinin geleneksel bağlamlar içindeki değişimleri, incelenmesi gereken olgulardan biri ise, bunların kentsel eğlence ortamlarındaki mevcut yorumlarındaki farklılıklar, incelenmesi gereken diğer bir olgudur. Geleneksel Türk sanat müziğinin eğlence atmosferleri içindeki rolü, Osmanlı ve Modern Türkiye tarihi boyunca farklı anlayışlara geniş bir alan bırakarak farklı şekillerde algılanmıştır. Son yirmi yıldaki müzik tarzlarının ayrışıklığı göz önüne alındığında durumun daha karmaşık olduğu çok açıktır.

Fasıl mekanlarındaki müzik pratiklerini anlamak, bugün için geleneksel Türk Sanat Müziği ve eğlence mekanları arasındaki ilişkinin kendine özgü niteliklerine olduğu kadar, sosyo-kültürel ve müziksel değişimle ilişkili genel görüşlerin belirtilmesine bağlıdır. Bu yüzden birinci bölüm sosyokültürel ve müziksel değişimle ilgili kuramları gözden geçirir. İkinci bölüm geleneksel Türk sanat müziğinin 19.yüzyıldan günümüze geçirdiği değişimin dinamikleri üzerinde durur. Üçüncü bölüm ise, önceki bölümlerde zikredilen teorik yaklaşım ile tarihsel perspektif temelinde bir vaka incelemesidir. Bu bölüm eğlence dünyasının son on yıldaki en önemli fenomenlerinden biri olan Fasıl Mekanlarına odaklanır. Türkiye'nin büyük kentlerinde bugün çok sayıda bu müzik mahallerinden bulunmaktadır. Gerçi geleneksel Türk sanat müziğinin tarih içindeki değişimi pek çok araştırmacının ilgisini çekmişse de, son on yılın özgül bir fenomen olarak Fasıl mekanlarının açıklaması yolunda pek az girişim olmuştur.

Bu çalışmanın bir vaka incelemesi olarak yürütüldüğü İzmir'de çok sayıda Fasıl Mekanı vardır. Fasıl mekanları, kendilerini öteki hakim eğlence

mahalleri içinde ifade edememiş olan insanların eğlence mekanları olarak anlaşılabilir. Fasil Mekanlarında icra yapan müzisyenlerin oldukça farklı sosyal ve müziksel deneyimleri olmasına karşın, icra prosedürün repertuar ve makam tercihleri açısından pek çok özelliği tüm gruplarda ortaktır. Eski şarkılar Fasil mekanlarında merkezi bir öneme sahiptir. Ancak bununla birlikte Fasil mekanlarındaki dağar yalnızca geleneksel ya da eski şarkılara ait değildir. Geleneksel repertuarın dışında kalan pek çok şarkı popüler müzik parçalarıdır. Popüler müzik şarkılarının insanların eğlenceye ilgisini çeken bir gösterinin parçası olarak hizmet edebileceği düşünülebilir.

Fasil mekanlarının karakteristiklerini birbirinden kesin çizgilerle ayrılmayan beş özelliğe indirgemek mümkündür.

- 1) Fasil mekanları kentsel eğlence anlayışlarıyla dönüşüm geçiren kimlik mekanlarından biridir.
- 2) Fasil mekanları geleneksel Türk sanat müziği yoluyla inşa edilen bir 'mekan'dır, ve bu yüzden farklılık ve toplumsal sınır nosyonları içermektedir.
- 3) Fasil mekanları bir müzik pratiğinin üretim ve tüketiminin buluşma noktasıdır.
- 4) Başka müzik türü ile yapılandırılan diğer mekanlardan (rock-bar, türkü-bar, club, vb.) ayrılır. Yapısal ve maddi koşullarla kendisini ayırt eder.
- 5) Fasil mekanları geleneksel Türk sanat müziğini teşvik eden sürekliliği olan bir canlı performans mahalidir.

Sonuç olarak bu çalışmanın eğlence atmosferlerinde icra edilen kentsel müzik pratiklerine katkıda bulunacağı umulmaktadır.

ABSTRACT

It is now less possible than ever to talk about a musical culture has maintained with its assumed 'purity' in a postmodern world where musical appropriation is everywhere evident. In practice, thus, any claim to be a true essence of traditional Turkish art music will be empirically incorrect, simply because it has taken very complex forms over the centuries to adopt new conditions. This study generally investigates the transformation of the traditional Turkish art music from the 19th century to present. If the changes of Turkish Art Music within the traditional contexts is one of the facts to be studied, the differences in their present interpretations in the urban entertainment spaces is the another fact. The role of the traditional Turkish art music in the entertainment scenes has been perceived in different ways throughout the history of Ottoman and modern Turkey, allowing great scope for different understandings. When the heterogeneity of the musical styles during the last two decades is taken into account, it is obvious that the case is more complex.

Understanding the musical practices in the Fasil spaces today depends on noting general views of the socio-cultural and musical change as well as unique features of the relationship between the traditional Turkish Art Music and the urban entertainment scenes. Thus, the first chapter includes a survey of theories concerning socio-cultural and musical change. The second chapter deals with the change dynamics of the traditional Turkish art music from the 19th century to the present. The third chapter is a case study within the framework based on the theoretical orientation and historical perspective which is mentioned in the early chapters. This chapter focus on the "Fasil Mekans", which is one of the most important phenomenon of the entertainment world in the last decade. In the cities of Turkey today there are a lot of these music venues. Although the change of traditional Turkish art music in the history has attracted many scholarly attention, there have been few attempts to account for the Fasil spaces as a specific phenomenon of the last decade.

In İzmir, where this study is conducted as a case study, there are numerous Fasil spaces. The Fasil spaces could be conceived as the spaces of entertainment the people who have not been able to express themselves within the framework of prevailing entertainment venues. Despite quite divergent social and musical experiences of musicians performing in Fasil spaces, many aspects of performance procedure in terms of the preferences of repertory and mode (makam) are common to all groups. The old songs are of central significance in the Fasil spaces. However, the musical repertory in the Fasil Spaces does not just belongs to the traditional or old songs. Many songs outside the traditional repertory are popular music songs. It can be considered that popular music songs may serve as the part of a spectacle that will attract people to the entertainment.

It is possible to reduce the characteristic of the Fasil spaces to five main features seperated by no very definite boundary lines:

- 1) The Fasil spaces is one of the spaces of identity transformed by the concepts of the urban entertainments.
- 2) The Fasil mekans are 'space' constructed through the traditional Turkish art music, and therefore involves notions of difference and social boundary.
- 3) The Fasil spaces are an intersection in the production and consumption of a musical practice.
- 4) The Fasil spaces differ from the other entertainment spaces constructed through music such as 'Rock Bar' and 'Türkü Bar'.
- 5) The Fasil spaces are venues which encourage live performances of the traditional Turkish art music.

Consequently, this study hopes to contribute to the urban musical practices performing in the entertainment scenes.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K.DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÖNSÖZ	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL PERSPEKTİF

1.1. Sosyo-kültürel değişim modeli olarak modernleşme	1
1.2. Müziksel Değişim : modernleşme ve kentleşme	4

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE DEĞİŞİM

2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği	10
2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Devlet politikalarıyla geriye itilmesi	12
2.3. Değişimin önemli aktörü olarak 'Piyasa'	15
2.4. Değişimin sonuçları	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZMİR “FASIL MEKANLARI”

3.1 XIX Yüzyıldan günümüze GTSM seslendirilen Eğlence Mekanları	28
3.2. Eğlence atmosferi olarak Fasil Mekanları	31
3.3 İzmir Fasil Mekanlarının Fiziksel Koşulları	35
3.4. İzmir Fasil Mekanlarının Müşteri Profili	37
3.5. İzmir Fasil Mekanları müzisyenleri	40
3.6. İzmir Fasil Mekanları repertuarı ve icra üslubu	43

SONUÇ	54
--------------------	----

KAYNAKLAR	55
------------------------	----

EKLER	58
--------------------	----

EKLER LİSTESİ

EK 1 Usullerin Kullanış Sıklığındaki Değişme	59
EK 2 Makamların Kullanım Sıklığındaki Değişme	60
EK 3 Muhayyer Kürdi Şarkı “Bakışı Çağırır Beni Uzaktan”	62
EK 4 Muhayyer Kürdi Şarkı “Duydum ki unutmuşsun”	64
EK 5 Hürriyet Gazetesi Küpür	66

ÖNSÖZ

Bu çalışma, bugün geleneksel Türk sanat müziğini dinlemek için evimizden çıktığımızda, bu müziği dinletmeyi vadeden 'eğlence' mekanlarının ne sunduğu, nasıl sunduğu, bu sunumların kimler tarafından yapıldığı ve buraların nasıl yerler olduğu sorularıyla başladı. Günümüzde ortak özellik gösteren bu mekanların ortaya çıkmasının sadece on yıl kadar yakın bir zamana dayanıyor olması, bu tür bir incelemeyi motive eden bir başka etkeni. Bundan yarım yüzyıl önce aynı amaçla evinden çıkan ve eğlence mekanlarına giden kişilerin nasıl yerlerde, ne dinlediğinin bilinmediğini göz önünde tutarsak, yaptığımız çalışmanın daha sonra bu çerçevede gerçekleştirilecek çalışmalara hem bir kılavuz olabileceğini, hem de geleneksel Türk sanat müziğinin 2000'li yılların eğlence atmosferlerindeki pratikleri hakkında bütünlüklü bir enformasyon aktarabileceğini söyleyebiliriz.

Bu inceleme 'yönteme ilişkin olarak' 'alan çalışması'na dayanmaktadır. Çalışmanın etnografik malzemesi Kasım 2005 ile Mayıs 2006 tarihleri arasında toplanmıştır. Son yıllardaki inceleme alanlarından kentsel müzik pratikleri içinde yer alan 'fasıl mekanları'nda yapılan gözlemler (observation), söz konusu mekanlarda performans yapan müzisyenlerden, mekana baştan aşağı şekil veren işletmecilerden ve çalışanlarından 'görüşme' (interview) yolu ile alınan malzeme ile birleştirilmiş, ve değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Dolayısıyla buradaki çabayı, Ticari Dünya'da etkinlik alanı bulan geleneksel Türk Sanat müziği pratiklerinin söz konusu mekanlarındaki bağlamını tanımlama, betimleme ve çözümleme girişimi olarak görmek mümkündür.

İzmir "fasıl" mekanları örnek olayında gerek konuya yönelmem ve gerekse yaptığı bu tarz çalışmalarla bu araştırmamda tam bir kılavuz olan değerli danışmanım Doç. Dr. Ayhan Erol' a onca yoğun çalışmaları arasında bile yardımını esirgemediği için teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, alan çalışmamda yaptığım uzun görüşmelere rağmen özveriyle değerli vakitlerini ayıran, çalışmamın olgunlaşmasında büyük emekleri olan, iş saatlerinde bile beni geri çevirmeme inceliği gösteren mekan sahiplerine, işletmecilere, çalışanlara ve müzisyen arkadaşlara minnettarım. Çalışmamın konuyla ilgili araştırmacılara yararlı olmasını, olası eksiklerimin veya yanlışlarımın hoş görülüp bir sonraki çalışmalarda giderilmesini dilerim.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL PERSPEKTİF

1.1. Sosyo-kültürel değişim modeli olarak 'modernleşme'

Bugün müzik değişimini anlamak, toplum ile müzik arasındaki ilişkinin kendine özgü özellikleri kadar sosyo-kültürel değişimle ilgili genel görüşlerin de belirtilmesine bağlıdır (Keammer, 1993; 111). Toplumsal değişim model ya da kuramlarının en çok bilinenleri 'doğrusal' ve 'döngüsel' olarak iki kategoride değerlendirilir. Doğrusal olanı, Yahudi Hıristiyan felsefecileri ya da bir önceki kuşağın sosyologları ve gelişme iktisatçıları arasında pek moda olan 'modernleşme' kuramıdır. Burada yaşanan değişim süreci, esas itibariyle içerden bir gelişme olarak görülür ve dış dünyanın ancak bir 'uyarlanma' itkisi olarak işin içine girdiği düşünülür. Genel olarak söylemek gerekirse Spencer'in 'evrim' modelinde modernleşme süreci, farklı bölgelerde birbirlerine koşut bir gelişmeler dizisi olarak sunulmakta, Marks'ın 'çatışma' modelinde ise, bir toplumun içindeki değişikliklerin başkalarındaki değişikliklerle ilişkilerini vurgulayan daha küresel bir açıklama yapılmaktadır. Bunun yanı sıra Spencer'in modelinde değişim düz, kaygan, tedrici ve otomatiktir, yapılar adeta kendinden evrilirler. Marks'da ise değişim anidir ve bir dizi dramatik olay boyunca eski yapılar parçalanır (Burke, 2000;140).

Sosyolojik yaklaşım değişimi; bir zaman dilimi içinde bir nesnenin ya da durumun temelini oluşturan yapıda başkalaşma olarak tanımlar (Giddens, 2000; 551). Toplumsal değişim üstüne her biri kendine özgü güçlü ve zayıf yanlara sahip Spencer ve Marks'ın yaklaşımları, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ciddi uzlaştırma denemelerine tabii tutulmuştur. 1960'larda Habermas ve Wallerstein bunlardan belki de en önemlileridir. Modernleşme kuramını tümüyle reddeden görüşler ise yine aynı yıllarda 20.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kuramlar, doğrusal gelişme yerine döngüsel gelişme, modernleşen toplum yerine azgelişmişlik, bağımlılık, eşitsiz gelişme, kapitalist dünya sistemi ve merkez-çevre kavramlarını getirerek analizlerinde sınıfsal, uluslar arası ve tarihsel

faktörleri vurgulamışlardır. 1980'lerde bu iki model, yani Spencer'ın evrim modeli ile Marks'ın çatışma modeli üzerinden sentez kurmaya çalışarak öne çıkan sosyologlar ise Giddens, Mann ve Tilly olmuştur.

Tarihsel sosyologların dikkatlerini üstüne yoğunlaştırdıkları en önemli sorunlardan biri de 'Batının Yükselmesi'dir. Açıklanması gereken konu, yalnızca Avrupa'nın nasıl (ve ne zaman) ekonomi ve askerlik alanlarında rakiplerinin önüne geçtiğini değil, aynı zamanda bir Avrupalılar hegemonyası kurulmasının dünyanın geri kalan yerleri için doğurduğu sonuçlar da olduğu için, bu sorun, herhangi bir toplumsal değişim kuramı için iki kat daha öneme haizdir (Burke, 2000;143).

'Klasik' modernleşme kuramı, Batılı olmayan toplumların 'geleneksel toplum'dan 'modern toplum'a doğru geçirmekte olduğu değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci, esas olarak üç aşamalıdır: Geleneksel toplum (tarıma dayalı üretim, cemaat tipi örgütlenme vb), geçiş toplumu ve modern toplum (ileri düzeyde endüstrileşmiş, bireysel hak ve özgürlüklere dayalı bir sistem, cemaat (community) yerine toplum (society) vb). Gelenekselden moderne geçiş sürecinde geleneksel toplumsal ilişki ve biçimler geçiş toplumunda yeni gelişen ilişki ve biçimler arasında uzlaşmaz bir çelişki vardır (Özbek, 1991; 35). Bu 'klasik' modernleşme yaklaşımı 1960'lardan itibaren eleştirilmeye başlanmış, ve geleneksellik ve modernliğin birbirlerini dışlayamayabileceği ve geçiş toplumlarında eski ve yeni arasındaki ilişkilerin karma biçimlerle sonuçlanabileceği öne sürülmüştür. Meseleye kültürel değişim çerçevesinde baktığımızda modernleşme, ne gelenekselin reddi, ne de geleneksel, modernleşmeye karşı olarak konumlandırılmıştır.

1970'lerde Singer'ın, modernleşme kuramını içerden eleştirerek, bunun genel bir kültürel değişim kuramıyla bütünleştirilmesi önerisi bu çerçeveye yerleşir. Buna göre eğer Sanskrit Hindu Büyük geleneği, modern kentte hala sürüyorsa, belki de her toplumdaki gelenekselleştirici ve modernleştirici yönelimler arasında karşılıklı bir etkilenme vardır. Dolayısıyla Hindistan gelenekselliği yenilik, değişim ve modernliğe karşı değildir. Hindistan'ın sinkretik Hindu kültüründen kaynaklanan gelenekselliği, aslında bir değişmeye uyum mekanizmasıdır; Hint kültürünün değişmeyi kabul etme stratejisidir. Hint insanı her türlü yeni ürün, teknik, üslup, davranış biçimi, ilişki tarzını geleneksel kodları iç içe yedirerek bir arada kullanır, geleneksel olanı da değiştirerek meşrulaştırır, anlamlı kılar. Bu anlamda

'modernleşme' ne modern kültürü kabul etmek için geleneksel kültürü reddetmek, ne de tersidir. Geleneksel toplumların problemi yenilik ve değişime uyma problemi (Özbek, 1991; 39). Böylece özgül gelenekler içeriklerindeki çeşitliliğe dayanarak, modern biçimlerle aralarında 'kabul etme', 'yadsıma' ve 'iç içe geçme' ilişkileri geliştirir.

Burke, değişimin iç etkenlerini vurgulayan ve toplumu, çoğu zaman 'büyüme', 'evrim' ve 'çürüme' gibi organik eğretilmeler kullanarak betimleyen modellerle, dış etkenleri öne çıkararak 'ödünç alma', 'yayıma' ya da 'öykünme' gibi terimler kullanan modeller arasında yapılan ayrımı hatırlatır (2000; 128). Bu çerçevede geleneksel toplumların kültürel değişim problemi, ister iç isterse dış etkenlerden kaynaklansın, yenilik ve değişime uyma sorunudur. Gelenekselden moderne geçiş sürecinde geleneksel toplumsal ilişki ve biçimler ile Batı'dan yayılma ya da ihraç yoluyla aktarılan ve 'geçiş' toplumunda yeni gelişen ilişki ve biçimler arasında uzlaşmaz bir çelişki var gibi görünür. Ancak gelenekler çoğu kez modern biçim ve süreçleri güçlendiren bir işleve sahiptir; modernleşme süreçlerinin geleneğin ayağını kaydırması her zaman mümkün değildir; yenilik ve eski (gelenek) iç içe geçerek kaynaşabilir. Geleneksel toplum durağan değildir. Çoğu kez değişimin ürünüdür. Giddens'ın belirttiği gibi "geleneksel ile modern arasında süreklilikler vardır ve bunlar birbirlerinden tamamen ayrı parçalar değildir" (1994; 12). Modernlik arayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayandığı ve ondan güç aldığı için, aralarında 'karma', 'bileşik' ve 'birbirlerini destekleyen' bir ilişki vardır.

Özet olarak söylemek gerekirse, modernleşme kuramının yeniden gözden geçirilmesiyle öne çıkan şey, geleneksel-modern ilişkisindeki 'ikilik' değil, 'karma' ilişki ve biçimlerin varlığıdır. Bir analiz birimi olarak 'eklemlenme' (articulation) kavramı, bu ilişkinin bir süreç olduğunu ve uyum ve çelişki niteliklerini bir arada içerdiğini anlamamıza yardımcı olur. İngilizce ve Fransızca'da eklemlenme kavramının iki anlamı vardır. a) bağlamak, birleştirmek b) bir şeyi tanımlamak, ifadelendirmek. Althusser terimi " her türlü şeyin farklı düzeyleri arasındaki bağlantıyı ve etkililiği gösteren anatomik bir mecaz" olarak kullanmıştır. Bu çerçevede eklemlenme statik bir durum değildir, zaman içinde bir süreçtir. Eklemlenme çelişki kavramını yadsımaz, olsa olsa eklemlenme çelişkinin doğasını belirler (Özbek, 1991; 46). Kaldı ki gelenek denilen şey, belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış bir geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği

içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur. Bütünüyle durağan da değildir, çünkü önceki kuşaklardan kültürel mirasını devralan, her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır (Giddens, 1994; 40). Değişimin herhangi bir biçim ve pratiği belli bir bağlam içinde anlam kazanır. Bu yüzden geleneksel denilen, ve eklenerek biçim değiştiren ögeler arasında süreklilik gösteren biçim, ilişki ve değerlerin anlamı bağlamsaldır. Özetle her toplum yeni (modern) ile ilişkiye kendi tarzında girmektedir. Bu anlamda belli toplumsal kesimlerin değişime yanıtının okunabileceği bir alan olarak müzik, modernleşme sürecinin sosyo-kültürel tezahürünü en belirgin biçimde gösterdiği mecra olması açısından önem kazanmaktadır.

1.2. Müziksel Değişim: modernleşme ve kentleşme

Tarihsel Perspektif müzikteki değişimi anlamaya yardım eder ama tek başına açıklayamaz. Müziksel değişimi tarihsel değişim çerçevesinde yorumlayanlar, bugün yapılmakta olanın, geçmişte yapılanın bir sonucu olduğunu farz ederler. Ama yalnızca geçmişin müziksel etkinliklerinin sonuçlarını betimlemek, bu sonuçları üreten süreçleri ortaya çıkartmak kadar işe yaramaz. Müzikte değişimden ne anlaşılmalıdır sorusuna yanıt aradığımız bu bölümde, konunun net bir şekilde ortaya konması için, değişim, gelişme, evrim, ilerleme terimlerinin kavramsal içeriklerinin anlaşılması gerekir. Müziğin nasıl değiştiği, neyi değiştiği, kimlerin ya da hangi etkenlerin müziği değiştirdiği sorularına geçmeden önce yukarıdaki birbirleriyle ilişkili bu kavramları açıklamamız gerekir.

“Öncelikle vurgulanması gereken nokta, değişme ile ilerlemenin aynı şey olmadığıdır. Değişmeyi ifade etmek üzere evrim ve gelişme gibi kavramların kullanılması ise anlamı belirsizleştirmektedir. Başka bir deyişle çoğu kez evrim ya da gelişmenin ilerleme yerine kullanıldığı görülmektedir. Oysa ne evrim, ne gelişme, ne de ilerleme özdeş kavramlardır. En basit tanımıyla zaman içindeki farklılaşmayı ifade eden değişme, bir zaman boyutunda art arda sıralanan aşamaların var olması gerektiğini koşturamaz. Zaman içinde birbirini izleyen aşamalardan söz etmek, bu aşamalar arasındaki bağlantıları saptamak, kısaca düzenli bir değişimden söz etmek “evrim” kavramının kapsamına girer. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, evrim kavramı söz konusu düzenli değişimin belli bir hedefe yöneldiği, bu hedefin daima iyiyi ya da mükemmeli dile getirdiği sonraki aşamaların öncekilerden üstünlüğü

anlayışını içermez. Üstelik zaman içinde ortaya çıkan farklılıkları “gelişme” olarak nitelenmek de her zaman mümkün olmaz.”

Bir organizma biyolojik bir olgunluğa doğru ilerledikçe gelişir. Dolayısıyla gelişme içkin olarak mevcut olan potansiyelin gerçekleşmesidir. Tohumdaki çiçek potansiyeli, çocuktaki yetişkin potansiyeli gibi. Başka bir deyişle “uygun” gelişme önceden belli olan olgunluk halinin gerçekleşmesidir. “İlerleme” kavramı ise değişimin amaçlı olduğunu, bu amacın iyiyi ve mükemmeli dile getirdiğini ifade ederken, ağırlıklı olarak değer yüklü ya da yerinde bir deyişle “ideolojik” bir nitelik taşımaktadır (Erol, 2002; 132) .

Bizim burada benimsediğimiz perspektif ‘değişim’ kavramını ‘nötr’ olarak alır. Bu çerçevede müziksel değişim, müziksel yaşamın başka hale gelmesine pek çok aktörün birbirinden farklı nedenlerle katkıda bulunduğu bir süreçtir. Amaç zaman içindeki bu farklılaşmanın iyi mi yoksa kötü mü olduğu sorusuna yanıt vermek değil, neden ve nasıl olduğu anlamaya çalışmak ve bu sürece müdahil olan aktörlerin konumlarını nesnel olarak saptamaktır. Şimdi önceki bölümde üzerinde durduğumuz modernleşme kuramları ışığında müziksel değişim meselesine bakalım.

Müzik, tarihsel akış içinde dünyada çok sayıda değişim süreci geçirir, ancak iki önemli süreç -modernleşme ve kentleşme- öteki süreçlerin çoğunu etkisi altına alır ve hükmeder. Modernleşme, müzik üsluplarını türdeşleştirmek şöyle dursun, farklılığa sebep olarak ve farklılığı yoğunlaştırarak çeşitliliğe önem verir. Modernleşme, zaman ve mekanı bir araya getirerek en eski üsluplara ve farklı repertuarları denetleyen yeni tarzları teşvik eder, ve yeniden canlanma (revival) ve yeniden hayat bulmanın (revitalization) sahnesini oluşturur (Bohman, 1988; 130).

Değişim müziğin hem tınısında, hem de anlamları, kullanımları ve işlevlerinde ortaya çıkabilir. Tınıda değişimler temel olarak biçimde değişimlerdir. Biçem oldukça geniş bir terimdir ve çeşitli özelliklerden oluşur. En geniş fark edilen biçem değişimi alanı belli bir toplumda yapılan müzik yapılarında uyarılama yapmaktır. Biçemde değişimin bir başka yönü dağarda yavaş bir değişimdir, bu terim bir toplumda, bir müzik kompleksinde ya da bir bireyce geleneksel olarak seslendirilen parçaların toplamına yöneliktir. Dağarda değişim çoğunlukla belli bir müzik çeşidinin seslendirme sayısına görece olarak ortaya çıkar. Seslendirmenin

değişen oranları yeni kuşak tarafından yeni bir norm olarak ve yeni dağar çok farklı ise biçimde bir değişim olarak algılanır (Keammer, 1993; 112). Modernleşme, müzik dağarları ve müzik kavramları değişiminin kavşağında bir pazar üretir, ve bu repertuara ve kavramlara yeni bir ses vermek için uygun bir teknoloji tercihi yaratır. Modernleşme ve kentleşme sürecin yan yana olması aşikardır. Bu arada kent kavramının çok çeşitli açılardan ele alınıp tanımlanacağını belirtmek gerekir.

Kent demografik açıdan belli bir nüfus büyüklüğüne sahip yerleşmedir. İdari açıdan ise, belli bir yönetsel birim olarak değerlendirilebilir. Ekonomik boyutta kent, tarımsal olmayan üretimin yapıldığı, hem tarımsal hem de tarımsal olmayan üretimin dağıtım ve denetiminin gerçekleştiği, ve pek az kimsenin tarımla uğraştığı bir birimdir. Kent bunun yanı sıra belli bir yaşam biçiminin (kültür) ve sosyal ilişkiler ağının ortamıdır. Bu anlamda sözü edilen kent toplumu, ne sadece nüfusun belli bir mekanda yoğunlaşması ne de sadece mekansal bir yapıdır. Kent bunun yanında ve öncelikle belli bir kültürle yani kente özgü kültürle tanımlanır. Bu çerçevede kent, tarihsel bir özgüllüğe sahip yapısı ve dönüşümü içinde oluşan değerler, normlar ve sosyal ilişkiler sistemidir. Kentleşme, dünyanın her yerinde 20.yüzyıldaki kadar uç ve hızlı hiç olmamıştır (Peker-Önen, 1997; 10). İki süreç (modernleşme ve kentleşme) özellikle halk müziklerinin ya da geleneksel müziklerin farklı yönlerini özellikle de müziğin yapısal yönlerini doğrudan etkiler. Sözelimi bunu müziksel iletişim tarzını değiştirerek ya da seslendiricinin rolünü biçimlendiren bir teknoloji sağlayarak yapar. Karşit olarak kentleşme, çoğu bireyin anlamlı bulduğu bir kültürü paylaştığı yalıtılmış geleneksel topluluğun yerine geçerek o müziğin toplumsal veçhelerini etkiler (Bohlman, 1988; 131).

Müziğin tınısındaki değişimler biçem kadar çalgılarla da ilgilidir. Çalgılardaki teknolojik gelişmeler bu alanda değişimin önemli öğeleridir, çünkü teknoloji müzikte en büyük etkisini tarihsel olarak çalgılarla yapmıştır (Keammer, 1993; 114). Modernleşme süreci ile daha önce el yapımı ve tek elden çıkma çalgılar kitle üretimi ile derin bir değişim geçirir. Başka bir deyişle endüstriyel üretim bandı ile birlikte, çalgı tercihlerini hatırı sayılır dönüşümlerine sahne olur. Ayrıca çalgı çalmayı öğrenmek, topluluğa içkin iletimin belirli yapılarının yer değiştirmesi ve zayıflamasıyla birlikte “öğrenme yöntemleri” de değişikliğe uğrar. Sözelimi belli üsluplar ve repertuarlar kayıtlardan taklit edilmesi sayesinde öğrenme yöntemlerinde radikal yeni seçenekler ortaya koyar.

Modernizasyon, müzik icrasına ayrılan toplumsal bir mekan (space) olarak bir sahne olgusu yaratır. Sahne, seslendirici ve topluluğun geri kalanının da içinde olduğu izlerkitle arasına bir mesafe koyar. Modernleşme, bir kişinin müzisyen olabilme tarzını da dönüşüme uğratır. Bu, geleneksel öğrenme kalıplarını ya dışarıda bırakarak ya da başarı için çeşitli topluluk dışı ölçütleri başarmanın patikaları olarak onları etkisiz kılarak gerçekleştirilir. Virtiozite, çalıcının uzmanlaşmasının bir ölçmleresidir, ve bir dereceye kadar çok sayıda müzik kültürü içinde artan pazarlanabilirliğine ek değer sağlar.

Biçemde ve çalgılardaki değişimler doğrudan tını da değişim yaratır; bilişsel anlama ve müzikle ilgili davranış dizgesindeki değişimler ise tınıda dolaylı değişimlere yol ağar. Müzik değişimi çoğunlukla müziğin kullanım ve anlamında bir değişim biçimini alır. Bugün anlamda değişimin genel bir türü, ritüel -müzikten etnik kimliğin bir ifadesi olan müziğe doğru değişimdir. Bu değişim özellikle yaşam biçimlerinin modern endüstri toplumuna bakarak kesin ve zorlu bir şekilde değiştini düşünen ama onları bir topluluk olarak birbirine bağlayan bağlara değer veren insanlar için önemlidir. Sıklıkla, ritüel olarak gündem dışı kalan geleneksel müzik, bir grubun ayırt edici kültürünün bir simgesi olarak önem taşıır. Geleneksel müzik tarzlarının seslendirilmesi bireyin bir grup içindeki üyeliğini ve gururunu onaylar (Keammer, 1993: 117). Gelenek böylece geçmişin icat edilme sürekliliğiyle var olur. Eski şarkılar bu yüzden geğmişi çağrıştıran simgesel anlam yüklü pratikler olarak değer kazanır. Böylece simgesel değerinden ötürü gelenekselliğin çağdaş bağlamı da meşrulaştırmış olur. Ancak modernleşme ve kentleşme müziğinin toplumsal kaynağını da değiştirir. Bu yalnızca yeni grupların ortaya çıkması değil aynı zamanda geğirgen toplumsal sınırların sonucu olarak bireylerin birden fazla gruba katılma, dolayısıyla birden fazla müzik türüyle ilişkilene özgürlüğüne sahip olması anlamına gelir. Böylece bireyler gerek rastgele gerekse bir seğim konusu olarak birden fazla müziksel dağar ve müziksel davranış modeli ile karşı karşıya kalırlar.

Kimi antropologlar müziksel değişim yörüngesinin paraca desteklenen müzik kompleksleri ya da himayenin doğasından etkilendiğini ne sürmüşlerdir. Devletlerin merkezleşmediği yerlerde müzik daha çeşitli olma eğilimi gösterir. Çünkü bu tür devletlerde küçük politik birimler prestij için birbirleriyle yarışır. Gerçekten de müzik türleri egemen ideolojik koşullara uyarlanarak ayakta kalırlar, Ancak kırsal

müzikler daha direngendirler (Langlois, 1999; 279). Modernleşme ya da herhangi bir modelde işleyen değişim sürecinde güç ve politika ile ilgili sorular, böylece müziksel değişimi ilgilendiren bağlamlarda önemli hale gelir. Müziksel etkinliğin hangi yörüngede ilerleyeceğini geniş toplumsal örgütlerin tiplerine bakarak belirlemek mümkünse de, toplumsal örgütlenmeyle ilgili değerlerin doğası çoğunlukla büyük önem taşır ve toplumdan topluma değişir (Kaemmer, 1993; 121). Toplumda güçlü grupların, özellikle de devlet ya da büyük ticari kaygıların verdiği kararlarla etkilenen müziği, müzik-dışı kararlar belirleyince, müzik değişimi çoğunlukla keskin olur. Amaçlı devlet etkisinin açık örneklerinden birisi, Sovyet bestecilerinden sosyalist idealler doğrultusunda müzik yazmaları istenmesi ve verilen ‘yaratıcılık reçetesi’ ne uymayanların 1948 eleştirisiyle cezalandırılmaları olmuştur. 1826’da siyasal bir eylem olarak devlet eliyle eğitimi başlatılan ve kimi kurumlaşmalarla Osmanlı Devleti’nin Batılı bir devlet olma hayaline görünürlük kazandıran çoksesli Batı müziği ülküsünün, Cumhuriyet’e tevarüs edip kimi farklılıklarla sürdürülmesi, farklı bir algılama düzeyinde gerçekleşse de, bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir başka örnektir (Erol, 2002; 133).

Ekonomik etkenlerin son derece önemli olduğu ve müzik olaylarıyla ilgili kararların çoğunlukla çıkar sağlama olasılığına göre belirlendiği kapitalizm, bu duruma çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. Sosyo-kültürel dizgenin bir parçası olarak ürün ve hizmet sunan ekonomi, müziksel değişim için önemli güdülemeler ve kısıtlamalar getirir. Müziğin elektronik olarak yeniden üretildiği dönemden önce, müzik bir hizmet biçimi olarak himaye dizgesi altındaki müzisyenlerce sağlanırdı. Bu nedenle müzisyenlere zenginlere hizmet veren bahçıvanlar, aşçılar, berberler gibi davranılırdı. Plaklar, bantlar ve compact disclerin gelişimiyle birlikte müzik alınıp satılabilen bir mal ve sonuç olarak çıkar sağlama fırsatı haline geldi (Kaemmer, 1993; 124). Yetenekli bireyin enerjisi sayesinde önce kilise, saray ve evin ayrıcalıklarına yönelen ve günümüzde şirketleşmeye yükselmiş bir müzik endüstrisinin varolması kuşkusuz kapitalizmin zaferlerinden biridir.

Son 150 yıldır müzik değişiminin önemli bölümü büyük ölçüde Batı kültürünün yayılmasına bağlanır. Endüstri devrimi Avrupalıları tüm dünyada ham madde ve Pazar arayışına sürükleyince, yavaş yavaş müzik ve müzik biçimleriyle ilgili kendi görüşlerini başka yerlere de yaydılar. Ayrıca batı eğitim uzmanları çeşitli müzik geleneklerini “geliştirme” ve “dizgeleştirme”ye yeltendiler. Batı uygarlığının bir

ögesi olarak görüldüğü için notanın kullanımı hatırı sayılır bir prestij sağlar; bu nedenle de, aşırı ölçülerde kullanılması eğilimi ortaya çıkar. Nota çoğunlukla öğrenme sürecini hızlandırmak için kullanılır, çünkü endüstrileşme müzisyenlerin sanatlarına ayırabilecekleri daha az zaman olması durumunu getirmiştir. Nota “Batı etkisinin en işleyici, nüfuz edici ve nihayet en sinsi türüdür (Keammer, 1993; 120).

Hıristiyanlaştırma temelinde kullanılan Batı müziği etkisi, müzik endüstrisinin son zamanlardaki etkileri ile karşılaştırdığında gerçekten önemsiz kalır. Ancak söylemek gerekir ki, müzikte değişim, dünyanın Batı müzik biçemlerine doğru dönmesinin bir sonucu değildir. Müzikte meydana gelen belli başlı süreçlerden biri de, iki toplum ya da müzik kültüründen tarzların kaynaşarak yeni bir tür tarz biçimlendirdikleri zaman ortaya çıkan *syncretism* dir. Burada geleneksel öğelerin yeni unsurlarla birlikte kullanılıyor olması ‘eklemlenme süreci’ne, ve bunun modernleşme ve kentleşme sürecinin bir ürünü olduğuna işaret eder.

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE DEĞİŞİM

2.1. Geleneksel Türk Sanat Musikisi

Ana akım müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmalarına da uzun süre hakim olan müziksel sınıflandırma sistemi için bakıldığında, geleneksel Türk sanat müziği, Batı dışı 'sanat' müzikleri içinde yer alır. Batı dışı ya da Batılı olmayan (non-western) sanat müziği ile anlatılmak istenen şey, öncelikle Avrupa çokselli müziği ya da yaygın kullanımla Klasik Batı müziği ile organik bir ilişkisi bulunmamasıdır. Bu anlamda Batılı olmayan sanat müzikleri Hint, Japon, Arap vb. Doğu toplumlarının sanat etiketi ile ürettikleri ve gelecek kuşaklara aktardıkları müzik gelenekleridir. Batı sanat müziği ile en önemli benzerliği, belli toplumsal katmanlar -özellikle merkezi iktidarlar- tarafından desteklenmesi, bu çerçevede tartışmalı da olsa bir teorisinin oluşturulması, yaşamını sürdürecekt müzisyen/sanatçı kadrosuna sahip bulunması, bu müzisyenlerin kendilerini sürekli yeniden üretecek bir eğitim-öğretim modeli için hareket etmesi, ve elbette olgunlaştırılmış belli tür ve üsluplarda repertuarının bulunmasıdır.

Geleneksel Türk sanat müziği, bir himaye sisteminden geçerek meşrulaştırılan bir gelenek olarak, Batı Türklerinin (Anadolu Selçuklu Devletinden Osmanlı Devletine kadar) en önemli entelektüel kazanımlardan biridir. Türk devletlerinin egemenliği altındaki geniş bir coğrafyanın kültürel miraslarıyla harmanlanan bu gelenek, bugüne kadar Türk Müziği, Türk Sanat Müziği, Klasik Türk Musikisi, Osmanlı Musikisi, Edvar Musikisi, Divan Musikisi, Enderun Musikisi, Fasıl Musikisi, Alaturka vb. adlarla anılagelmiştir. Bu çalışmada 'geleneksel Türk Sanat müziği' başlığının tercih edilmesinin nedeni şudur: Birincisi Oransay'ın belirttiği gibi (1976; 105) 'geleneksel' terimini söz konusu müzik pratiklerinin 'köklülüğü' ne işaret eder; ikincisi geleneksel terimi aynı zamanda Cumhuriyet'ten sonra Batı sanat müziği eğitimi almış bestecilerin ürünlerine verilen Türk sanat müziği, ya da çağdaş Türk sanat müziği başlığından kolayca ayrılabilmesine olanak tanır. Burada amaç katı bir nominalist (adcı) strateji izleyerek determinist (belirlenimci) bir yaklaşım için hareket edilmekte olduğu izlenimi yaratmak değildir. 'Geleneksel Türk sanat

müziği' başlığının diğerlerine tercih edilmesi en çok da; ötekilerden daha 'kapsayıcı' ve herhangi bir değer yargısına izin vermeyecek ölçüde bir çağrışıma sahip bulunması ya da en azından bu yargılara direnebilme kapasitesi taşıyor olduğunun düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Geleneksel Türk sanat müziği, bugün esas itibariyle geçmişe ait olarak görülür. Bu geleneğin hala hayatiyetini devam ettirdiği ve daha önünde geniş bir gelişme ufku bulunduğu şeklindeki nostaljik yanılsamayı katı fakat somut gerçeklere tercih eden küçük bir azınlığın dışında, genel kanı budur (Behar, 1993; 5). Buna göre 'inançsal' (cami musikisi, tekke musikisi) ve dünyasal (mehter, fasıl, piyasa ve kentsel halk musikisi) olarak iki kategoride değerlendirilen 700 yıllık bir birikime sahip bu gelenek, 'oluşum' (1520 öncesi), 'doruk' (1520-1826) ve 'unutulma' evrelerine ayrılmıştır (Oransay, 1976; 106). Bu geleneğin unutulma evresiyle ilgili üç önemli kırılma noktası vardır. Birincisi Osmanlı Devleti'nin 1826'da Batılı bir ordu oluşturma çabalarına koşturarak kurduğu batılı müzik örgütü (bando) ile başlayan Batı müziği etkinlikleri ve örgütlenmesidir. Geleneksel Türk sanat müziği, bir yüzyıla yayılan bu gerileme evresinde, Batı müziğinin devlet katında giderek daha fazla değer kazanmasıyla, gözden düşmeye başlamıştır. İkincisi Cumhuriyet'in kurulmasını izleyen yıllarda Osmanlı mirasından yüz çeviren yeni devlet, her türlü Osmanlı seçkin sanatını bir kültürel kalıt olarak kabul etmeye yanaşmamış, ve bu alan içinde değerlendirilen geleneksel Türk sanat müziğinin eğitime ve kurumsallaşmasına ciddi sınırlamalar getirmiştir. İdeolojik ve siyasal ilke olarak Tekke ve zaviyeleri kapatmasıyla da geleneksel sanat müziğinin tekkelerde yürütülen etkinliklerine önemli bir darbe vurmuştur. Başka bir deyişle 19.yüzyılda geleneksel Türk sanat müziği'nin değişim süreci içinde batı müziğinin, devlet eliyle eğitiminin başlatılması ve bu çerçevedeki kurumlaşmaların ve pratiklerin, geleneksel Türk sanat müziğinin hem ticari olmayan dünyadaki hem de ticari dünyadaki pratiklerini etkilemeye başlamıştır. Üçüncü önemli etken ise 19 yüzyılda adamakıllı görünürlük kazanmaya başlayan 'piyasa'dır. Müzik yaşamını biçimlendirme ve denetleme kabiliyetini her geçen gün artıran 'pazar', tezahürünü hem Osmanlı döneminde hem de Cumhuriyet'ten bugüne birbirinden farklı politik, sosyo-kültürel ve teknolojik etkenlerin çerçevelemesiyle göstermiştir.

2.2. Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Devlet politikalarıyla geriye itilmesi

Geleneksel Türk sanat müziğinin bir himaye sistemi içinde yeşertildiğini, bu müziğin bir gelenek olarak kendisini inşa sürecinde bu koruyuculuğun büyük ölçüde devlet tarafından sağlandığını söylemeye bile gerek yoktur. Dolayısıyla her 'sanat' geleneğinde olduğu gibi, Geleneksel Türk sanat müziği'nin, bir sanat geleneği olarak yaşamı, hayatını devam ettireceği koşulların istikrarına, yani söz konusu himayenin sürdürülebilmesine bağlıdır. Başka bir deyişle geleneksel Türk sanat müziğinin en güçlü koruyucusu olan Osmanlı Devleti'nin siyasal kararlarındaki herhangi bir değişim ve bu çerçevede pek çok uygulama, bu müziğin yaşamı için başat bir öneme sahiptir.

Batının her alandaki üstünlüğüne olan inancın önemli bir ivme kazandığı 19. yüzyıl, devletin Batı'ya yöneldiği dönemdir. "Osmanlı Devleti artık savaş yoluyla genişlemeyi değil, yüzyıllardır pek önemsemediği 'diplomasi' yoluyla barışı ve durumunu korumayı amaçlamaktadır. Bir süredir baş edemediği Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için Batı'dan gittikçe daha çok şey öğrenmeye yönelir (Erol, 1998:4) Geleneksel Türk sanat müziğinin bu değişimden nasıl etkilendiğini Oransay çarpıcı biçimde şöyle ifade eder: "Uluslararası Sanat Musikisi'nin 1826 Haziranında devletçe benimsenerek yayılmaya başlamasına kadar Türkiye'de tek bir sanat musikisi, bugün bilimsel adıyla "geleneksel Türk sanat musikisi" olarak adlandırdığımız musiki yaşamaktaydı" (Oransay, 1973; 229).

Devletin batı müziğine gösterdiği ilgi, İstanbul'u Avrupa'da yüzyıllardır devam eden konser turu geleneğinin duraklarından biri olma durumuna getirmiştir. Çok sayıda ünlü sanatçı, dinleti gezilerinin programına; ekonomik getirisi yanında ilgi ve saygı gördükleri Osmanlı Sultanlarının saraylarını da almışlardır (Erol, 1998; 8). Osmanlı Sultanlarının Batı müziğine hem sarayda hem de saray dışındaki verdiği desteğin geleneksel Türk sanat müziğinin kurumsal düzeydeki pratiklerine önemli etkisi olmuştur. Artık yaşamını devletin oldukça önem verdiği başka bir müzik türü ile birlikte geçirmek zorunda kalan sarayın geleneksel musikicileri çeşitli stratejiler geliştirmeye başlamışlardır. Üç büyük sultan döneminde yaşayan Hamamıade İsmail Dede Efendi, deyim yerindeyse bu iki arada bir derede kalmayı yaşayan ve

bunu eserlerinde yansıtan en büyük ustalardan biri olmuştur. Sultanların Dede Efendi'ye bağlılıklarını devam ettirmesi, genç padişahların onu ayakta karşılaması bile, devletin batı müziğine gösterdiği yoğun ilgiye içerleyen Dede Efendi'yi memnun etmemiştir. Talebesi Dellazade'ye birkaç kez “*bu işin tadı kaçtı*” demesi, Dede'nin duygusal tepkisini gösteriş, ancak kimi eserlerinde sınırlı da olsa batı müziğinden etkilendiğini sanki bir iz olarak sonra yapılacak değerlendirmelere bırakmıştır. Dede'nin birkaç parçasının kesin bir şekilde batı müziği etkisinde olduğu, ünlü hicaz yürük semai, rast kar-ı nev, ve içinde gülnihal'inde bulunduğu rast şarkılarının bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Ayrıca Dede gibi dönemin birçok bestecisi bu türden etkiler taşıyan eserlere imza atmışlardır.

Bu arada hem saray müzisyenleri hemde saray dışındaki müzisyenler, önceki bölümde 'gelenek' ve 'modern' (batı) unsurlarını harmanlama ya da bu unsurları birarada yaşatma isteğinin sonuçları olarak 'karma' biçimler türetmişlerdir. Bu biçimler repertuara, çalgılara, usluba açık bir biçimde yansımaları olmuştur. Nitekim geleneksel müzisyenlerin tercih etmeye başladığı batı müziği çalgılarından kimi etkileşim ürünü müzikal biçimlenmelere dek uzanan yenilikler, birbirleriyle etkileşen iki farklı müzik türünün farklı düzeylerdeki kesişmesine ışık tutmuştur. Bunun yanında geleneksel yapının korunduğu müzikal seslendirmelere de devam edilmiştir.

Sözgelimi, daha erken dönemde piyasa eğlence müziğine giren keman, klarnet vb. çalgılar II.Mahmud gününde saray fasıl topluluklarına dahil olmakta gecikmemiştir. Saraydaki klasik fasıl geleneksel haliyle 'Fasl-ı Atik' olarak süredursun, batı-geleneksel müzik etkileşimi ürünü 'Fasl-ı Cedid" çoktan dağar oluşturmaya başlamıştır. Batı müziği çalgıları ile geleneksel çalgıların birarada kullanıldığı ve batının tonal dizgesine yakın makamlarda seslendirilen saz semaileri, hafif şarkılar ve oyun havaları gibi parçaların armonize edilmesiyle oluşan bu repertuar, gelenekten vazgeçmeyen ancak batı müziğine de sırtını çevirmeyen müzisyenler için biçilmiş kaftan olmuştur. Bu biçimlenme aslında toplumsal yaşamdan devletin yeniden örgütlenmesi ve işletilmesinde temel bir tercih olarak öne çıkan 'yeni ve geleneği birarada yaşama ve yaşatma' isteğinin müzik alanındaki erken tezahürüydü (Erol, 1998; 12).

Devletin pek çok alanda yaptığı “tenkîsat”ı Muzika-i Hümayun’a da uygulayan, dolayısıyla da geleneksel Türk sanat müziği pratiklerine doğrudan müdahale eden Abdülhamit, buna karşın bando ve orkestra dağarının geliştirilmesini sağlamıştır. Üstelik tahta çıktığı günden itibaren babası Abdülmecid’den daha fazla batı yanlısı görünen Abdülhamit, Türk Musıkısı üzerine söylediği şu sözlerle geleneksel musikicileri güç durumda bırakır: *“Doğrusu alaturka musikiden pek hoşlanmam. İnsana uykusunu getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır.”* cumhuriyetin resmi ideologlarından Ziya Gökalp’in müzik üzerine görüşleriyle Abdülhamit’in sözlerinin çarpıcı bir biçimde örtüşmesi ilginçtir. Bilindiği gibi Gökalp’in benzer görüşleri Türkçülüğün Esasları başlıklı çalışmasında dile getirilmiş, bu düşünceler yeni devletin ilk atılım evresinde uyguladığı müzik politikasını biçimlendirmede en önemli etken olmuştur (Erol, 1998; 14). Bu belki de geleneksel Türk sanat müziğinin Cumhuriyet dönemi ile birlikte geriye itilmeye başladığını düşünenlere de çarpıcı bir yanıttır. Osmanlı Devleti’nin geleneksel Türk sanat müziği yaşamına vurduğu darbe bununla da sınırlı değildir. Devleti batılılaştırmak yoluyla imparatorluğu içerden ve dışardan gelecek tehditlere karşı korumaya çalışan, gerçekleştirdiği yapısal reformlarla devleti çekişmelerin merkezine oturtan Osmanlı sultanları 19.yüzyılın ilk çeyreğinden imparatorluğun son günlerine kadar kadar geleneksel Türk sanat müziğinin pratiklerine daha önce görülmedik sınırlamalar getirmişlerdir.

Cumhuriyet’in ilk on yılında başlatılan radikal uygulamaların müzik yaşamının topyekün düzenlenmesini de içeriyordu. Yüzünü tamamen Batı’ya dönen, özellikle de Osmanlının her türlü geleneksel mirasına tamamen sırtını dönen bir devlet politikasının söz konusu olduğu düşünülduğünde, geleneksel Türk sanat müziğinin çok daha ciddi sınırlamalarla karşı karşıya kalacağı kesindi. Öyle de oldu ve her alandaki reformları birer inkılap olarak algılayan devlet, müzik üzerindeki yeni uygulamalarını da bu çerçevede işletmeye girişti. Böylece Cumhuriyetin siyasal seçkinlerince gerçekleştirilen ve yeni devletin kültürel modernleşme projesine görünürlük kazandıran uygulamalarından biride ‘Musiki İnkılabı’ oldu. Musiki İnkılabı’ndan kabaca ve öncelikle, geleneksel Türk sanat musikisinden yüz çeviren Cumhuriyet’in bu müzik türünün öğretimini durdurmasından radyoda yayın yasağına kadara uzanan ‘resmi müdahalesini’, ve yeni oluşturulması gereken Çağdaş Türk

Müziği için Batı müziğinin teknik özelliklerini kullanmasına karar vermiş olmasını anlamak gerekiyor. Modernleştirici bir ideolojiye sahip olan Cumhuriyet Devletinin siyasal aktörleri tarafından, iktidar tekeli kullanarak yaptığı müdahalelerden biridir “musiki inkılabı”. Modernleşme kuramının düşünsel kökenini oluşturan ‘ilerleme’ fikrine uygun olarak, ‘ilerici tek parti rejiminin otoriter varlığı, bunu mümkün kılmıştır. Cumhuriyet Devleti musiki inkılabı ile hem Batılı bir çağdaş devlet olma iddiasına hem de toplumun modernleştirilmesi ülküsüne katkı yapacağını düşünmüştür (Erol, 2001; 65).

Cumhuriyet Devleti 1925’de Tekke ve zaviyelerin kapatılarak geleneksel Türk sanat müziğinin tekke boyutunda yürütülen etkinliklerini durdurmuştur. Bu örgütler aynı zamanda birer müzik okulu olarak değerlendirilebileceği için geleneksel müzik pratiklerini her anlamda besleyen bu kurumların yaşamlarına son verilmesi, elbette geleneksel Türk sanat müziğine vurulmuş ilk ve en önemli darbelerden biriydi. Geleneksel Türk sanat müziğini Osmanlı seçkin sanatı olarak değerlendiren, ve Osmanlı’nın her türlü entelektüel mirasına yüz çeviren Cumhuriyet’in ikinci önemli adımı 1917’de kurulan ‘Darül Elhan’ın Türk müziği şubesini 1926’da kapatılarak, bu kurumu Batı müziği etkinliklerine devam edecek İstanbul Belediye Konservatuarına dönüştürmesi oldu. Bu eğitim kurumu anlamında yeni devletin geleneksel Türk Sanat müziğini tamamen dışlama çerçevesinde değerlendirilebilecek en önemli girişimi oldu.

1927 yılında Cumhuriyetin siyasal seçkinlerince en etkili kamu denetimi aracı olarak kurulan radyo yayınlarında kendisine yer bulabilen geleneksel Türk sanat müziği, Maarif vekaletinin yönlendirmeleriyle 1934-36 yılları arasında 1,5 yıla yakın bir süre yayınlardan kaldırıldı. Devlet eliyle konservatuar düzeyinde eğitimi 1970’lerin ortalarına kadar gerçekleştirilmeyen geleneksel Türk sanat müziğinin bir ‘sanat’ müziği olarak eğitimi ve bu çerçevedeki pratikleri, amatör örgütlenmeler olarak musiki dernek ve cemiyetleri eliyle yürütülmeye çalışıldı.

2.3. Değişimin en önemli aktörü olarak ‘piyasa’

Ekonomik etkenlerin son derece önemli olduğu ve müzik olaylarıyla ilgili kararların çoğunlukla çıkar sağlama temeline göre belirlendiği kapitalizmin, müziksel değişimin en önemli aktörlerinden biridir. Her türlü mal ve hizmetin alınıp satılabildiği

iktisadi sistem olarak kapitalizm, serbest pazara ve rekabete bağımlıdır. Piyasa ya da piyasa ekonomisi, farklı soyutlama düzeylerinde çeşitli kurum türlerini tanımlamak için kullanılır. Özet olarak piyasa ekonomisi denildiğinde şu anlaşılmalıdır: malların düzenli olarak üretildiği, dağıtıldığı ve para ve mallar üzerindeki mülkiyet haklarının aktörler tarafından transfer edildiği sözleşmeye dayalı değiş tokuş biçimlerine tabii olan toplumsal ve kurumsal düzenlemelerdir (O'Neill, 2001:16). Sosyo-kültürel dizgenin bir parçası olarak ürün ve hizmet sunan piyasa, müziksel değişim için önemli güdülemeler ve kısıtlamalar getirir.

Sanat etiketi ile üretilen ve himayesi bir toplumsal iktidar grubu tarafından sağlanan tüm müzik geleneklerinde, koruyucunun desteği yitirildiğinde, müzik pratikleri daha geniş bir mutabakat arayışı ile geniş bir himaye sistemi olarak kamuya ve onun beklentilerine yanıt verecek pratiklere yönelmek zorunda kalmıştır. Bu anlamda saray ve seçkin çevrelerden gördüğü desteği, dolayısıyla da koruyuculuğu azalan geleneksel Türk sanat müziği pratisyenleri (besteciler, müzisyenler vb) ticari bir amaçla yüzünü piyasaya çevirmiştir. Kamunun memnun edilmesi esasına yönelik bu eğilim kendisini ağırlıklı 19. yüzyılda göstermeye başlamıştır. Bu yönlenmede en önemli etken kuşkusuz geleneksel Türk sanat müziğinin toplumsal kaynağında yaşanan değişim olmuştur.

19. yüzyıl ortalarıyla birlikte özellikle Abdülmecid döneminde iyiden iyiye geriye itilmeye başlayan Türk Musıkisini Mısır kendine çekmeye başlamıştır. Geleneksel Türk sanat müziği besteci ve icracılarının Mısır'ın ileri gelenlerinden gördüğü destek, başta Zekai Dede Efendi, Veli Efendi, Enderunlu Ali Bey ve Melekset Efendi gibi pek çok ustayı Mısır'a toplamıştır. Klasik Türk Musıkisi müzisyenlerinin Mısır günleri ve oradaki etkilenmelerinin çarpıcı örnekleri daha sonra Zekai Dede'de açıkça görülmüştür. Bu etkileşimin izleri 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlarında moda olan 'Mısır Tavrı' olgusuyla pekişmiş ve Mısır Tavrı hem geleneksel Türk sanat müziğine hem de yüzyıl başında olgunlaşmaya başlayan kentsel eğlence müziğine yeni bir boyut kazandırmıştır (Erol, 1998; 11).

Tanzimat'la birlikte artık zevki ve eğilimi değişmeye başlayan Türk toplumu, artık kar ve beste gibi ağır ve sanatlı türlere eskisi kadar ilgi duymaz olmuş, ayrıca farklı müzik türlerine de eğilimi artmıştır. Böylece başta Hacı Arif Bey ve Şevki Bey olmak üzere dönemin ustaları çabuk ve kısa zamanda tüketilen ve kolay anlaşılabilir

şarkı türüne yönelmişlerdir. Böylece geleneksel Türk sanat müziği müzisyenleri, göç, kentleşme ve modernleşme süreçleriyle ilişkili düşünülmesi gereken dinleyici beklentilerini karşılamak için, geleneği öteki müzik türleri (Batı müziği, halk müziği vb) birlikte harmanlayarak, 'karma' ya da 'sinkretik' türlere yöneltmiştir. Tüm bu eğilimlerin 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ağırlık kazanmasının nedeni elbette bu piyasadır. Çünkü her türlü değişime uyarlanabilme kapasitesiyle piyasa, bu beklentileri geleneksel ve yeni mekanlarda, yeniden biçimlenen müzik dinleme alışkanlıklarıyla sunabilmeyi başarmıştır. Piyasa müziği ya da Kentsel eğlence müziği denilince anlaşılması gereken şey bu dönüşümün yaşandığı zaman, mekan ve bunlara bağlı pratiklerdir.

Aslında piyasa ve piyasa tavrı, 19.yüzyılın ikinci yarısında kıraathanelerin yaygınlaşmasıyla geleneksel Türk sanat müziği icralarında yaşanan değişime işaret eder. Sosyal statü itibarıyla geleneksel tavrıdan hafif olarak görülen bu icra üslubu, gelenekle uzun süre yan yana yaşayabilmiştir. Bu tavırların barış içinde bir arada yaşama durumları, yüzyılımızın başından itibaren (20 yy.) Klasik Türk Musikisi repertuarının notayla yayınlanmasından sonra değişmiştir. Yapıt kağıda dökülüp 'icra budur' dendiğinde, pratikte varlıkları hoş görülen bazı yorum ekolleri, mevcut dengeler içinde, giderek meşruluklarını yitirmişlerdir (Behar, 1987; 74).

1920'li yıllarda dahi Udi Arşak ve Onnik Zodyan gibi bazı belli başlı nota yayıncıları, neşrettikleri fasıl mecmualarında 'piyasa tavrında yazılmıştır' ibaresini koymakta bir sakınca görmüyorlardı. Onnik Zodyan 1925 yılında yayınladığı fasıl mecmualarında hiçbir meşruiyet kaygısı gütmeden şöyle yazabilmekteydi: "Fasıllarımız muktedir musiki üstatları tarafından tetkik ve tasdik edildikten sonra tab edilmekte olup her fasılın muhteviyatı en ziyade rağbet-i umumiyyeyi celb eden piyasa tavrında yazılmıştır". İcraya gelince piyasa tavrı ile icra edilen eserlerde tempo biraz yürütülür, fasıl içindeki eserlerin arasına geçiş mahiyetinde aranağmeler serpiştirilir, melodik boşluklar nağme parçacıklarıyla doldurulur ve –en önemlisi- eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere –ama usulünü bozmadan- ilave ettiği süsleme ve nağmecikleri her icrada farklı olabilmesiydi. Buna günümüzde icracı argosunda keriz adı verilmektedir (Behar, 1987; 75).

Piyasa tavrı elbette kentin eğlence anlayışlarının ürünüdür. Kentsel eğlence müziği ise kabaca, kent halkının açık havada (mesire, bahçe, meydan) ve kapalı yerde (ev, kiraathane, kahvehane, konak) eğlenirken, içki içerken, dans ederken kullandığı müziktir. Türkçesi kolay anlaşılır konuşma dili, ezgileri canlı kıvrak ya da sığ-duygusal, yalınkat, kısa biçimli olur. 'Piyasa müziği, ya da kentsel eğlence müziği, aslında fasıl müziğinin dalına giren eserlerin kentsel eğlence müziği olarak çalındığında bunlara piyasa tavrında çalındığı için bu isim verilmiştir. Tür olarak şarkıları, köçekçe, longa, sirto, madra gibi oyun havalarını, fasıl müziğinden alınma peşrev ve saz semailerini yeğlemiş, kar, beste ve ağır semai gibi türlere ilgi göstermemiştir (Oransay, 1976; 115). 19. yüzyılın ikinci yarısında etkinlik alanını genişletmeye başlayan piyasa müziğinin; önce nota yayıncılığı ardından 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde başlayan taş plak, radyo; ve onun ardından da 1950'lerde çok etkili olan sinema endüstrisi ile birlikte etkisini her geçen gün biraz daha artırmıştır. Burada öne çıkan en önemli değişim unsuru 'piyasa'da seslendirme yapan müzisyenlerin geleneksel icra tarzının dışında seslendirme yaparak üslupta değişikliğe gitmeleri olmuştur. Elbette geleneği farklı müzik türleriyle harmanlayan, yani modern ile ilişkiye kendi tarzında giren geleneksel müzikçiler 'karma' tarzlarla longa, sirto, rumba gibi melez türlerde ürünler vermişlerdir. Ayrıca tango, mazurka, vals gibi batı salon danslarından esinli ürünlerle, yakın doğu arap müziklerinden de unsurlar benimseyerek biçimde önemli değişimlere imza atmışlardır.

Bu gelişmeler içinde ürün veren besteciler yeni ya da farklı kişiler değildir. Bu dönemde yaşayan şarkı bestecileridir. Popülaritesi artan şarkıya yönelen bu isimler salon danslarından esinli parçalar da ortaya koymuşlardır. Ayrıca dönemin gözde türü piyasa müziğinin beslenme kaynağı, kıvrak ezgileriyle, şen sözlü şarkılarıyla köçekçeler olmuştur. Gelenekte köçeklerin dans etmesiyle eşlenen bu tür, asrın oyun havalarıyla paralellik göstermiş ve bunu fark eden Hüseyin Saadettin Arel ve Arif Sami Toker gibi isimler yeni köçekçeler yazarak dağara eklemişlerdir (Oransay, 1973; 235).

Özet olarak söylemek gerekirse sanatsal kaygı ile eğlence dünyasının beklentileri arasında oluşan pek çok ara tür, gelenekle yakınlık-uzaklık ilişkisine göre biçimlenmiş, hem adı hem de tınısal/müziksel çerçevesiyle müzik yaşamını çeşitlendirmiştir. Böylece 'tavşan şarkıları'ndan 'longa'ya, 'fokstrot'dan 'sirto'ya, 'rumba'dan 'vals'e ya da 'kanto'dan 'tango'ya kadar uzanan geniş bir yelpaze, gündelik yaşamın sesi olmuştur.

2.4. Değişimin sonuçları

Geleneksel Türk sanat müziğinde yaşanan bazı değişimlerin doğrudan devletin politik kararların ve tercihlerinin bir sonucu, bazılarının ise toplumsal dinamiklerin içinde yaşanan 'kültürleşme'nin sonucu olduklarını görüyoruz. Mesela, 30 Kasım 1925'de tekke ve zaviyelerin kapatılması, tekke musikisinin (tasavvuf musikisinin), üretildiği, öğretildiği, yaşatıldığı merkezlerin kapatılması demektir. Bunun sonucu olarak tekke musikisi tarihe karıştı. Bunun yanında 19.yüzyılda cami musikisinde ise hiçbir etki olmadan ilginin azalması, meslek adamlarının geleneksel bilgileri koruyup sonraki kuşaklara aktarmadaki görece isteksizlikleri sonucu dağarın büyük bölümü yok olmuş, azalmış veya değişime uğramıştır. Cumhuriyet öncesinde Longa, Rumba ve Kanto gibi 'melez' ya da "sinkretik" türler, modernleşme sürecindeki 'karma' biçimler yaratma anlayışının sonucu olarak 'kültürleşme' sürecinin ürünleriydi. Sonuçta, görünen bir sebep olsun olmasın mutlak bir değişimin altını çizmemiz gerekir. Bir de, geleneksel Türk sanat müziğinde zamanla kuruyan bu dalları yeşertme çabaları ve hareketleri görülür.

Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili olarak, Batı müziğinin Osmanlı müzik yaşamına girmesiyle birlikte başlayan, Cumhuriyet Devleti'nin radikal kararlarıyla iyice kendini gösteren ve özellikle piyasa dinamikleri içinde gerçekleşen etkileşimleri, dolayısıyla da değişimleri şöyle özetleyebiliriz.

- 1) Repertuarda değişim
- 2) Makamlarda değişim/makam çeşitliliğinin azalması
- 3) Çalgılarda değişim
- 4) Seslendirme/icra tarzında/düzeninde değişim
- 5) Eğitim-öğretim modelinde değişim

"XIX. Yüzyıl ortalarından başlayarak şarkıya verilen önemin sonucu eski, ağır, mistik, uzun, sözleri ağıdalı eserlerin yerine daha kolay anlaşılır, güfteleri akılda kolay kalabilir eserler bestelenmeye başlamıştır. Bu formun gittikçe rağbet kazanmasıyla, İstanbul'un çalgılı kahvelerinde bu tür eserlerden düzenlenmiş bir fasıl musikisi doğmuştur. Klasik fasılda eserlerin sıralanmasında da değişiklik yapılmıştır " (Özalp 1992:223). Ayrıca Peşrev gibi çalgısal fasıl bölümlerinin hane sayılarının azalmasıyla beraber genel olarak çalgısal dağarın azalması, sözel

türlerin, çalgısal türlerin önüne geçmesiyle ilgili Özalp şunları söylemiştir: “Ülkemizde radyo yayınları başladıktan sonra söz musikisine ağırlık verilmesi, saz eserleri için yeterli zaman ayrılmaması , bazı programlarda yalnızca bunların az bir bölümünün icra edilmesine sebep olmuştur. Bugün bile yayınlarda sözlü eserlere göre saz musikisine çok az bir zaman tanınmaktadır. Oysa geçen yüzyıllarda bu tür musikinin büyük önemi vardı. O yıllardan kalan saz eserlerinin “hane” sayısına bakılacak olursa, verilen önem kendiliğinden belli olur (1992; 3).

20.yüzyılın başındaki başlıca çalgısal türler; Taksim, peşrev, saz semai, sirto, longa ve oyun havaları olarak, sözel türler ise; Kar, kar-ı natık, beste, ağır semai, yürük semai ve şarkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çağda, çalgısal türlere; *Medhal*¹ ve *Konser Saz semai*² sözel türlere ise; fantezi ve vals gibi yeni türler eklenmiştir. Seslendirme sıklığı ve dağarın genişlemesi bakımından şarkı, fantezi ve vals gibi sözel türlerin ezici bir üstünlüğe erişmesi, fasıl musikisinin giderek bir eğlence musikisine dönmesi, fasıllardan büyük formların atılması, başta çalınan peşrevlerde hane sayılarının azalması, sonlarda türkülere daha fazla yer verilmesi önemli değişimlerdir. Bu ‘sadeleşme’ yi Tanrıkorur şöyle dile getirmiştir: “...XIX.yüzyıl Türk Musikisinde-dünyanın belki biraz daha hızlı dönmeye başlayan saatlerinin de etkisiyle- uzun terennüm’lü, bol tekrarlı ağır ve ağırdalı “kar”lar, yerlerini daha küçük, kısa terennüm’lü “karçe” veya “kar-ı nev” (= yeni moda eser) lere; “darbeyn” Beste’ler yerlerini “Hafif” (hatta”düyek”) Beste’lere; 2. beste, 2 semai düzenindeki klasik fasıllar, yerlerini çeşitli usullerde şarkıların zincirlendiği “saz semaisi” yerine bazen “longa” larla (=bir tür oyun havası) dahi bitebilen halk tarzı fasıllara bırakıyor; bütün formlardaki yaratmalarda batı etkisine hep daha fazla hoşgörülü (hatta özendirici) bir tutum gözleniyordu...” (1998; 273). Tüm bunlar elbetteki geleneksel Türk sanat müziğindeki değişen repertuara işaret etmektedir.

Müziğin tınısındaki değişimlerin biçem kadar çalgılarla da ilgili olduğunu, çalgılardaki teknolojik gelişmelerin değişimin önemli öğeleri olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştik. Kimi çalgılar sesleri hoşça gittiği ve önceki/geleneksel/yerel çalgılardan daha tınlayıcı ve her yerde kullanılabilir olduğu için, kullanılmakta olan çalgıların yerine geçebilir. Sözelimi 19.yüzyılın ilk yarısından itibaren pek çok

¹ Peşrev gibi çalgısal bir giriş parçası olan, fakat peşrevin aksine hep 2/4’lük(nim sofyan) ya da 4/4’lük (sofyan) ölçüler içinde, kısa ve kıvrak motiflerden örülmüş 2, en çok 3 haneden bireşen tür.

² Çalıcının teknik ve anlatım alanındaki ustalığını gösterebilmesi için yazılan saz eseri.

geleneksel Türk sanat müziği çalgısı, yerini Batılı kemana bırakmıştır. Muzika-ı Hümayun'da yoğunlaşan Batı müziği çalışmalarının etkisiyle geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan keman gibi klarinet'te kendisine yer bulmuş ve geleneksel müziğin tınısında değişime yol açmıştır. Klarinet'in 19.yüzyılın ilk çeyreğinde olgunlaşan kentsel eğlence müziğinde daha önce kullanılmaya başlaması, popüler müziğin yenilik arayışlarını ve işlevleri açısından bir çalgının yapacağı katkıyı düşünmesi ve 'gelenek' ya da 'arılık' gibi bağlantılara çok fazla bel bağlamaması ile ilişkilidir (Erol, 2002; 136). Geçmiş yüzyıllarda kullanılan çenk, mıskal, girift, musikar, çeng, santur (bazı devlet koroları hariç), çöğür, kopuz, sine kemani, bozok rebab (yine bazı tasavvuf musikisi toplulukları ve özel konserler hariç), şeştar³ gibi çalgılar geleneksel Türk sanat müziği ediminde yer almış ancak bugün kullanılmamaktadır. (Özalp, 2000; 222).

Mızıkay-ı Humayun ile birlikte Klarinet, keman, viyola, viyolonsel, kontrabas gibi enstrümanlar kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca üç telli olan klasik kemençe (tırnak kemençe) Arel'in çok seslendirme çalışmaları ile gelişmiş, uluslararası sanat musikisinin orkestra beşilinden (iki keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas) esinlenerek 4 tele çıkmış ve soprano kemençe, alt kemençe, tenor kemençe, bas kemençe, kontrabas kemençe gibi isimlerle yapılandırılmıştır. Dış görünüşleri klasik kemençe gibidir. Ancak bas ve kontrabas kemençe de ses tırnakla değil parmak ucuyla basılarak elde edilir. Bugün için birkaç sembolik koro haricinde kullanılmamaktadır. Ancak Arel'in şevklendirmesiyle bas kemençe yerine viyolonsele eğilenler oldukça artmıştır (Oransay, 1973; 240). Tampere dizgeye sahip olmalarına rağmen piyano, gitar ve flüt sıkça kullanılmış, özellikle eğlence müziğinde elektro org ve elektrik gitar yaygınlaşmıştır. Bunların yanında cumhuriyet döneminde ortaya konan ve Halk Müziği'nde de sıkça kullanılmış olan cümbüş bir açık hava çalgısı olarak büyük kabul görmüş ve halen kullanılmaktadır. Zeynel Abidin'in 1930 larda yaptığı bu enstrümandan yola çıkarak tanbur-cümbüş tipi de icat edilmiş ve kullanılmıştır. Ayrıca mandolin ve gitar tipleri de yapılmış ama tutunamayarak unutulmuştur. Tanburi Cemil Bey'in bulduğu ve halen korolarda, topluluklarda kullanılan yaylı tanbur ise çok sevilmiş ve tutulmuş bir enstrümandır. Ayrıca cümbüş ile beraber yaylı tanbur kayıtlarda sıkça kullanılmış, sevilen renkler olmuştur.

³ XVII. Yüzyılda Şeşteri Murat Ağa'nın ismi geçer.

Geleneksel Türk müziğinin batılı anlamda bir konser düzeni yoktu. Konser salonlu, programı, smokinli, fraklı, sahneli, şefli icra düzeni 20. yüzyıl ürünüdür. İlk halka açık konser örneklerine ikinci meşrutiyetten sonra rastlanmaya başlanmıştır. Batı müziği etkisiyle biçimlenen bir olgu olarak geleneksel Türk sanat müziğindeki bu seslendirme tarzı/düzeni önemli bir müziksel değişim anlamına gelmektedir. Batılı tarzda bir dinleti düzeninin, batılaşma çabalarının ivme kazandığı 19. yüzyılda ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Geleneksel Türk sanat müziğinin meşruiyet krizine sürüklendiği bu dönemde başlayan ve Cumhuriyet'ten sonra da devam eden bu tercihi devlet katında ve toplumsal alanda meşruiyet arayışı olarak görmek gerekir. Dolayısıyla da hem Ticari olmayan dünya da hem de ticari dünya da bir konser düzeni esas alınarak gerçekleştirilen performansları, Batı müziğinin yarattığı 'çağdaş' 'uygar' ya da 'ciddi' müzik çağrışımlarına ortak olmak ve bundan yararlanmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu icrada ve icra düzeninde gerçekleşen bir müziksel değişimdir. Müsebbibi ise Batı müziği ve onun yarattığı etkidir.

Bir sahne düzeni, belli icracı sayısı ve öteki standartlarla seslendirilmeye başlanan geleneksel Türk sanat müziğinin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle ticari olmayan dünya da bir prestij arayışı olarak başlaması bunlarla sınırlı kalmadı elbette. Batı orkestra konserlerinde olduğu gibi bir 'şef' önderliğinde Türk müziği icralarının da yine Cumhuriyetten önce başlamış olduğunu belirtmek gerekir. Ali Rıfat Çağatay bu uygulamayı 1920 yılında Kadıköy'deki Hale sinemasının sahnesinde, başkanı bulunduğu Şark Musiki cemiyetinin verdiği bir konseri değnek ile yöneterek başlattığı rivayet edilir. Bu tür icraların yaygınlaşması ise 1940'lı ve 1950'li yıllarda özellikle Mes'ut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk'un 'koro' yönetimleri sayesinde mümkün olmuştur (Behar, 1993; 122).

Gerçi serhanendenin tüm fasıllarda yer alması zorunluluk olmasa da, fasıl sırasında hazır bulunan serhanende ile, diğer hanendelerle icra sırasındaki uyumu ve koordinasyonu sağlaması açısından, batılı anlamdaki dinleti düzeninde görev yapan 'şef' arasında işleve ilişkin bir bağlantı kurulabilir. Ancak zaman, mekan, sahne düzeni, icracı sayısı, kıyafet ve müziksel davranış açısından bakıldığında, tamamen farklı bir bağlamda işlerlikleri olduğu açıktır. Dolayısıyla bu, fasıl heyetleri başında bulunan, ve elindeki tef, bendir ya da daire ile usul vuran '*serhanende*' geleneğinden önemli bir kopmaya işaret etmektedir.

Oransay (1973) geleneksel Türk sanat müziğinin teknik özelliklerinin (perde, usul, makam, çalgı) değişimi ile ilgili fasıl musikisi ile piyasa musikisinin son elli yıl içindeki dağılımını incelenmiş, edindiği istatistiki bilgileri çizelge (Ek 1, s. 61 ve Ek 2, s.62) şeklinde sunmuştur. Usul ve makamların kullanım sıklıklarına ilişkin veriler, XX. Yüzyılda değişimin portresini çıkarması açısından önemlidir.

XX. Yüzyılda eğlence musikisinin öteki dallara oranla ağır basmasının sonucu *büyük usuller*(15 zamanlıdan büyük usuller) gitgide daha az kullanılmaya başlamış,*küçük usuller* (3-15 zamanlı usuller)içinde de eşit olmayan öğelerden kurulan ve genel olarak *aksak* denen usuller, eş boylu öğelerden bireşen usullere oranla hayli gerilemişlerdir. Ek 2' de görüldüğü gibi 1910 yılında 157 düyek parçaya karşı 1970'de 275 parça saptanmakta, buna karşılık ağır, orta ve yürük aksakla ölçülmüş ezgiler 340'dan 214'e, devr-i hindi ile ölçülenler 82'den 15'e düşmüş bulunmaktadır. Adı değişmiş usuller de vardır: *Mevlevi evferi ne evfer, evfer ile aydın a aksak,çifte sofyan a yürük aksak, Süreyya ya Türk aksağı, katakoftiye müsemmen, mandıraya devri turan* denmektedir.

“1750' lere dek kullanılmış makamlardan en gözde olanları *Hüseyni* (toplam 209 yaratıyla %10.84) , *Bayati* (toplam 141 yaratıyla %7.32), ve *Uşşak'* dır(toplam 118 yaratıyla %6.12). Öte yandan *Saba* (%4.62) ve *Rehavi* (%4.57) ile *Acem*(%4.20) ve *Segah* (4.15) eş sıklıkta kullanılmıştır.” (Durmaz, 1991; 63). “1750-1850 arası, 21 gözde bağdarın vermiş olduğu yaratılar göz önünde tutulursa, kullandıkları makam sayısında bir önceki döneme göre %50 artış olmuş, önceki dönemden 7 makam (Pencgah, Zavil, Huzi, Sultan-i irak, Hisar, Kürdi, ve Evc-aşiran) söz konusu 21 bağdarca kullanılmamış, 5 makam (Neva-sümbüle, Necd-i Hüseyni, Rekb, Müberka ve Zir-efgend) bir daha görülmemek üzere 1750 öncesi gözden düşmüş, öte yandan 40 yeni makam dağı katılmıştır” (y.a.g.e 66).

1850 sonrası dağılımın en gözde 4 makamının sırasıyla *Hicaz*(169 yaratıyla %9.24), *Uşşak* (153 yaratıyla %8.36), *Nihavend* (136 yaratıyla %7.43), *Muhayyer* (118 yaratıyla %6.45) olduğunu görüyoruz. (y.a.g.e 69) 1885'den günümüze(1991) makam dağılımına bakıldığında ise en gözde makamların *Hicaz* (1492 yaratıyla %10.32), *Nihavend* (1142 yaratıyla %7.90), *hüzzam* (961 yaratıyla %6.65), *Uşşak* (828 yaratıyla %5.73), *Kürdili hicaz-kar* (803 yaratıyla %5.57) olduğu görülür.

Cumhuriyet'in ilk elli yılında kullanılmış makamların sayısı 110 kadardır. Bunların yeni bulunan beş tanesi yalnızca tek bir sanatçı tarafından kullanılmış, ötekiler içinde kimi çok gözde tutulmuş, kimi zorla yaşatılmaya çalışılmış, kimi giderek moda olmuş, kimi de yavaş yavaş gözden düşmüştür. Makamların kullanım sıklıklarını gösteren çizelgede (Ek 2, s.62) görüldüğü gibi *hicaz* makamı en sık kullanılan makam olma durumunu korumuş, *nihavent*, *hüzzam* ve *kürdilihicazkar* gözdeleşirken *uşşak*, *suzinak*, *hicazkar*, *rast*, *karcığar*, *hüseyni*, *saba*, *bestenigar* gibi geçen yüzyılın en sevilen makamları daha az kullanılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde siyasal sakınca görülerek bir makamın adının değiştirildiği de olmuştur. Örneğin, padişahlığın kaldırılmasından sonra sultan-ı yegah'a milli-yegah denme eğilimi gibi.

Makam repertuarındaki değişimle ilgili olarak 6 müzisyen ile görüşüm. Görüşmecileri seçerken ticari ve ticari olmayan müzik piyasasının içinde yer alan farklı müzisyenler olmasına özen gösterdim. Aralarında konservatuar mezunu, öğretim görevlisi, TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) sanatçısı, TRT'de şef, alaylı amatör/alaylı profesyonel müzisyen olan, değişik kişilerden edindiğim enformasyon, makam dağarındaki değişimin nedenini nasıl açıkladıklarını gösterir niteliktedir. Aldığım yanıtlar, görüşmecilerin konuya yaklaşımını şu şekilde ortaya koydu:

Yaşam şekillerinin değişmesi hayatın her safhasında kendini hissettirdi. Meşhur Osmanlı mutfağı yerini fast-food'a, geniş sohbetler yerini ayak üstü muhabbetlere, zengin kelime dağarı, yerini günlük ihtiyacı gideren birkaç kelimeye, geniş balkonlu ve yüksek tavanlı evler yerini 60 m²'lik stüdyo evlere, günlük çok parçalı ve aksesuarlı giysiler yerini daha sade ve rahat spor kıyafetlere bıraktı. Bu bütüncül değişim içinde estetik zevkler de sadeleşmeye gitmiş ve günlük hayatla uyumlanmış. Bunun sonucu olarak Muhayyer-kürdi'nin muhayyeri gitmiş, kürdisi kalmış, yine Kürdili Hicazkar'ın hicazkarı gitmiş kürdisi kalmıştır.

Selim Öztaş'a göre "güz gülleri" şarkısının tutması kolay algılama kriterlerinin (basit ezgiler, küçük zamanlı usuller ve küçük soluklu nağmeler) azami ölçüde kullanılmış olmasına bağlı bir sonuçtur. Bu kriterler bu şarkının hızla benimsenmesini beraberinde getirmiştir. Kolay algılanan makamların daha çok tercih edilmesi, bu makamlarda yaratıların artmasını beraberinde getirmiş, ortada

birkaç temel makam sivrilmiş gibi görünmüştür. Böylece birkaç makamdan oluşan birleşik makamlar yerini daha konsantre ve hemen duygusunu ortaya koyan makamlara bırakması kaçınılmaz olmuştur. Yine Öztaş'a göre, besteciler kendisi gibi önü açık gördüğü makamların üzerine gitmiş, farklı kulvarlardaki besteciler de (rockçılar, popçular) kolay ezgi üretilen bu dizgeleri tercih etmiştir. Kitlenin tanıdığı makamlar, tabiri caizse üzerinden defalarca geçilen asfalt gibi oturmuş, kemikleşmiş ve hafızalarda yer etmiştir. Yeni yetişen neslin bu duygulara aşına olması ve eski makamları tanımaması, bir sonraki nesle aynen aktarılmış, makam repertuarının kullanım sahasındaki daralma bu sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Seçtiğim iki muhayyer kürdi şarkıdan birisinin (Bakışı çağırır beni uzaktan, Ek 3, s.62) makamın gereklerini nazari açıdan yerine getirmesi, diğerinin (Duydum ki unutmuşsun, Ek 4, s.64) ise bundan tamamen farklı bir yapı göstermesi söz konusudur. Nazari olarak incelendiğinde "bakışı çağırır beni uzaktan" isimli şarkının seyre muhayyerli girdiği görülür. Ama "duydum ki unutmuşsun" isimli muhayyer kürdi şarkı, muhayyer dizisini işlemeyen direk olarak kürdi dizisiyle seyre başlamış ve bitmiştir. Bu karşılaştırma da, bir 'değişim' ve 'sadeleşmeyi' göstermesiyle, görüşmecilerimin meseleye yaklaşımını destekler niteliktedir.

Geleneksel Türk sanat müziği, 19.yüzyılda ivme kazanan modernleşme ve kentleşme süreci içinde kendini yeniden üretecek yeni yollar ve modeller oluşturmak zorunda kalmıştır. 'Meşk' esasına dayalı güçlü bir pedagojik bileşene sahip bu gelenek, nota yazısının ağırlıklı kullanılmaya başlaması ve müziğin öğretim ve aktarımının 'rasyonel' esaslara göre düzenlenmesiyle, yani para karşılığında müzik öğretiminin başlamasıyla bir başka eksene doğru yol almaya başlamıştır.

Geleneksel Türk musikisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir bağımsız profesyonelleşme anlayışının ortaya çıkması, çok daha sonraki döneme rastlar. 19. yüzyılın son çeyreğinde musiki icra edilen umuma açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kiraathaneler, daha sonra gazinolar vs.) çoğalmasıyla 'piyasa' olgusu ve icrada 'piyasa üslubu' oluştu ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıktı. Buna paralel olarak aynı dönemde birtakım değerli müzisyenler "benim musiki birikimim demek ki para ediyormuş, ben de para karşılığında öğreteyim, böylece hayatımı kazanayım" diye düşünmeye başlayabilmişlerdi (Behar, 1993; 38). Gerçi geleneksel Türk sanat müziğinin Batı

müziği ile karşı karşıya gelmesinden önce birkaç müzik yazısı (Ebced, Hamparsum, Kantemir vb) kullanılmışsa da, 19.yüzyılda ivme kazanan notasyon kullanımı Batı müziği etkisinin önemli bir sonucudur. Elbetteki Cumhuriyet dönemine kadar bir profesyonelleşme çizgisi izleyen bu eğitim yöntemi, önceki aktarım modeli olan meşkten önemli bir kopmadır. Ayrıca Cumhuriyet'in ilk yıllarını izleyen yıllarda ses kaydı yoluyla taklit edilen eserler, müzik öğrenim yönteminde köklü değişiklikler yapmasa da , önemli seçenekler sunmuştur. Yani modernleşmeyle öne çıkan teknolojik gelişmeler, müzik öğrenim yöntemlerine yeni soluklar getirmiştir.

Geleneksel Türk sanat müziğindeki değişimler gerek geleneğin içinde bulunan gerekse dışında yer alanlar tarafından birbirinden farklı biçimlerde değerlendirilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinin dış etkilere kapalı olmadığını düşünenler, dışardan temellük edilen (kendine mal edilen) unsurların geleneğin sürekli kendini yeniden üretmesinin araçlarını sağladığını belirtirler. Buna göre Klasik Türk Müziği, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bazı yabancı etkileri özümseyip adapte edebilmesini bilmiştir. Tanburi Emin Ağa'dan Refik Fersan'a kadar stilistik evrim çizgisi, makam kullanımı, melodik yapı ve biçimlerdeki değişimler bunu belgelemektedir (Behar, 1987; 120). XIX. yüzyılda başlayan değişimi bir bozulma, kötüye gitme olarak algılayıp bütün bu farklılaşmalara 'yozlaşma' diyen bir grup oluşmuştur. Bu devri 'yozlaşma devri' olarak niteleyen Yılmaz Öztuna şöyle demiştir: " XX. Asrın ikinci çeyreğinde bu ekol, tereddi (gerileme,soysuzlaşma) etmiştir. Gene şarkı formu kullanılmış, fakat üslup bozulmuş, çirkinleşmiş, acemileşmiştir. Tabii son yarım asır içinde de iyi şarkılar besteleyen hayli bestekar vardır. Fakat bu, umumi manzarayı ve hükmümüzü değiştirecek mahiyette değildir. 1960'dan sonra ikinci ve çok şiddetli bir tereddi(yozlaşma,dejeneresans) devri açılmıştır" (Öztuna, 1987; 96).

Geleneksel Türk sanat müziğinin geçirdiği değişime daha ılımlı yaklaşanlar da vardır: "...Her sanat dalı sürekli değişim içerisindedir. Toplumun değişik sanat anlayışı gereği yüzyıllar içinde türlü sanat akımları doğmuş, bunların bir bölümünün modası geçmiş, bir bölümünün yerini yenileri almıştır. Yeni bir sanat anlayışı daha önceki sanat akımlarının sentezinden ortaya çıkmıştır. Elbetteki 19. yüzyılda bestelenen bir eser 17. yüzyılda bestelenen bir eserle aynı olmayacaktır. Her çağın anlayışını, musiki zevkini, sanat akımını gözden uzak tutmamak gerekecektir. Nitekim birkaç yüzyıl arayla bestelenen eserlerde form açısından da , ritmik ve melodik gelişmeler yönünden de büyük farklar vardır. Bu durum eskiler başarılı da yeniler başarısız demek değildir" (Özalp, 1992; 3).

Bunların yanı sıra bu değişimi normal karşılayanlar da vardır. "...Türk Hayatının ayrılmaz bir parçası olan Türk Musikisini, bu hayattan kopuk ve hayatın akışı dışında düşünmek mümkün değildir. Hayatı, değişme ve gelişmeden ayrı düşünemeyeceğimize göre, o hayatın ayrılmaz bir parçası , belli bir biçimde tezahürü olan bir sanatı da o gelişmelerden ve değişmelerden ayrı düşünmemiz mümkün olabilir mi?..." (Tura, 1988; 23). Ancak Tura'nın tutumunu çoğu kez başka yazılarında değiştirdiğini, ve yaşanan değişimden rahatsızlık duyduğunu belirtmek gerek.

Değişen yaşam şartları ile zamanın kullanımı, ekonomisi ve önemi de değişmiştir. 'bir dakika' ile ölçülen bekletmek için izin süresi 'bir saniye' ye inmiş, bu bağlamda boş zamanın değerlendirilmesi de aynı şekilde hızlı, ekonomik ve zorlanmadan uyumlanan etkinlikler şeklini almıştır. Eskiden, hazırlıkları ile beraber bütün bir günü kaplayan boş zaman etkinlikleri, şimdilerde paketlenmiş, küçülmüş, günlük yaşamın içinde soft bir geçişle yerini almıştır. Bir ritüel olarak yaşanan sanat etkinliklerine katılım son derece hızlı, günün içine entegre olmuş şekilde yaşanan ve genel yaşam akışında en az pürüz oluşturacak şekilde yapılanmış, giyim, takma-takıştırma, fuaye muhabbetleri, ritüel sonrası kritiklerine kadar indirgenebilen ve rahat gözlemlenebilen bir hal almıştır. Bunun sonucu olarak talep kanadındaki bu denli keskin değişimler, arz kanadını da şekillendirmeğe götürmüş, bu ikili alışveriş dinamiği, müzik dinleme etkinliklerini de geçmişe göre farklılaştırmıştır. Bu etkinlikler gündelik yaşamla uyumlanmış ve gelenekten bir kopuş sergilemiştir. XV. Yüzyılda Safiüddin'in ramazan ayı boyunca her gün bir tane olmak üzere bestelediği Nevbet-i Müretteb ardışı, geleneksel Türk sanat müziğinin kabul edilen en büyük formuydu. Bu formun sadeleşerek yerini fasıla bırakması, faslında daha sonra kendi ardışı içinde sadeleşmesi ve küçülmesi, XIX. Yüzyılda başlayan romantik ekolle, geniş soluklu formlardan ziyade şarkı formunun ağırlık kazanması, peşrevlerin 4 hane yerine, 1 hane 1 teslim çalınması hep bu bağlamda düşünülmesi gerekir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZMİR “FASIL MEKANLARI”

3.1. XIX yüzyıldan günümüze GTSM seslendirilen Eğlence Mekanları

Geleneksel Türk sanat müziği her zaman esas itibariyle İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi belli başlı Osmanlı kentlerinde gelişen bir şehir musikisi olmuştur. İcracı, besteci ve dinleyicilerini de şehirde yaşayan bütün kesimlerde bulabilmiştir. Dolayısıyla da bu müziğin her zaman sadece bir saray musikisi olduğunu savunmak gerçeklere uygun düşmemektedir (Behar, 1993; 29). Gerçekten de öyledir, ancak bu, geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli hamisinin saray olduğunu, şehirlerdeki saray dışı müzik etkinliklerin 19.yüzyıldan itibaren etkinlik alanı bulabildiği gerçeğini görmezden gelmemize engel olmamalıdır. Yani Osmanlı Devleti'nin klasik döneminden itibaren geleneksel Türk sanat müziği pratiklerini her konuda destekleyen kentler olmuş, ve 19.yüzyıldan itibaren olgunlaşmakta olan “piyasa”ya da önemli ‘kaynak’ oluşturmuştur.

Saray ve çevresinde gerçekleştirilen geleneksel müzik etkinlikleri 19. Yüzyılın ortalarından itibaren ev, konak, yalı vb. yerlere kaymıştır. Geleneksel Türk sanat müziğinin saraydan bu kopuşu, dışarıdaki müzik mekanlarının oluşumunu başlatmıştır. Müzisyenlerin ve bestecilerin bu mekanlardan kazanç sağlaması ilginin artmasını sağlamış, bu yolla ‘piyasa müziği’ oluşmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak bazı müzisyenler piyasada yer edinme kaygısıyla bu mekanlara kaymış, bazıları ise bu gruba tepkilerini, sarayda kalarak ve bizzat geleneksel müziğin savunucusu kimliğini üstlenerek göstermişlerdir. Saraydakiler piyasadakileri kınamış, piyasa müzisyenleri ise sarayı karşılarına almışlardır. Bugün, isimler değişse de aynı hizipleşme yaşanmaktadır. Halen kurum sanatçılarının (TRT, Devlet koroları, Türk Müziği Konservatuarları vb.) piyasada çalışmalarının devlet eliyle yasak edilmesi, yasak olmasa bile bu sanatçıların bu mekanlarda bırakın müzik yapmalarını görünmelerinin bile hoş karşılanmaması bu hizipleşmenin bütün gücüyle yaşandığını göstermektedir.

Bu çerçevede geleneksel Türk sanat müziğinin seslendirildiği mekanları ikiye ayırmak mümkün. Birincisi ‘sanat’ amaçlı icraların yapıldığı ‘Ticari-olmayan dünya’,

ikincisi ise tamamen 'piyasa' kurallarına ve dinamiklerine göre biçimlenen mekanlarda seslendirilen Ticari dünya. Ticari-olmayan profesyonel olmayan demek değildir. Ticari olmayan müzik dünyası çoğu durumda para öder. Bununla birlikte ticari dünyadaki gibi dinleyicilerin memnun edilmesi ana amaç değildir. Devletin kültür politikalarındaki bir rolünü yerine getiren ticari-olmayan müzisyenler çoğunlukla devlet kurumları tarafından kullanılırlar. Ticari olmayan dünya içindeki öteki temsilciler Cemiyetlerdir. Bunlar para almadıkları gibi etkinlikleri dahil tüm masraflarını kendileri karşılarlar. Ticari dünyada ise müzisyenlerin sanatsal ve ekonomik olarak hayatta kalması ürünlerini satın alan müşterilerin arzularına doğrudan doğruya bağlıdır ve bu yüzden onlara, yani işverenlere de bağlıdır. (Beken, 1998; 56). Ticari olan dünya'da etkinliklerini sürdüren müzisyenlerin performans mekanları 19.yüzyıldan itibaren önemli eğlence yerleridir. Bunların en önemlileri 19. yüzyılda çay bahçeleri ve kahvehanelerdir. 20.yüzyılda özellikle de Cumhuriyetten sonraki dönemdeki önemli eğlence mekanları ise, saz, pavyon ve gazino'dur.

TİCARİ OLAN DÜNYA		TİCARİ OLMAYAN DÜNYA	
AİLE ORYANTASYONLU MEKANLAR	ERKEK ORYANTASYONLU MEKANLAR	DEVLET DESTEKLİ KURUMLAR	DEVLET DESTEĞİ OLMAYAN KURUMLAR
GAZİNO	MEYHANE	TRT	KOROLAR (Sivil Toplum Örgütleri dahil)
TAVERNA	KIRAATHANE	DEVLET KOROLARI	DERSHANELER
RESTORANT	KAHVEHANE	ÜNİVERSİTELER	
OCAKBAŞI	SAZ	KONSERVATUARLAR	
<i>FASIL MEKANLARI</i>	PAVYON	BEL.KONSERVATUARLARI	

Şekil 1. Ticari-Ticari olmayan dünyada geleneksel Türk sanat müziği performans mekanları

Ticari dünya içindeki müzisyenlerin 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra kayıt endüstrisinde de görev yaptıklarını, ayrıca Ticari dünya ile Ticari olmayan dünya arasında etkileşimin öteden beri devam ettiğini, buralarda çalışan müzisyenlerin ait olduğu alanın dışında icra yaptıklarını unutmamak gerekir. Bu çalışma da odak yaptığımız 'Fasil Mekanları'nın Cumhuriyetten sonra çeşitli evrelerde öne çıkan saz,

pavyon ve özellikle gazino gibi eğlence mekanlarıyla ile önemli farklılıkları olsa da, bazı açılardan temel benzerlikleri vardır.

Cumhuriyetle birlikte önceden varolan batılı eğlence mekanları (gece klübü, kafe vb.) ve henüz kurulan alaturka mekanlar yeniden biçimlenmeye başladı. 1950'lerden günümüze uzanan bu eğlence mekanları arasındaki benzerlik ve farkları Beken şöyle özetliyor: "Gece Klübü, bir gösterinin (show) sunulduğu ve ayrıca dans etmek amacıyla müzik yapılan yerdir. Pavyon ve saz aynı zamanda gece klübü olarak da kullanılır. Ancak Pavyon ve saz ile karşılaştırılan gece klübü onlardan 1-fiziksel mekan 2-personel 3-sanatçı kadrosu 4- izleyici niteliği olarak ayrılır. Ek olarak pavyon ve saz, düzenli bir personel olan konsomatris ile kendisini ayırt eder. Klüplerde konsomatris kimi zaman bulunabilir. Ancak diğerlerine oranla çok daha az sayıdadır. Pavyon'un alaturka versiyonu olan Saz'da konsomatris sahnedeki şarkıcı olarak görünür(Hanende konsomatris). Böylece pavyon ve saz aileler için uygun olmayan ve erkeklerin gittiği yerlerdir. Bir gece klübünde çalışma saatleri 22:30-3:00 iken bir pavyon ve saz da bu süre 23:30-06:00'dır. Gazino ise karma müzik yapısı, fiziksel mekan, dekorasyon, çalışma kadrosu ve aile-oryantasyonlu özelliği ile gece klübü, pavyon ve sazdan tamamen farklıdır." 'Meyhanenin alafrangası' olarak algılanan gazinoların 'karma' özellik kazanması 20.yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştı. 1917 devriminden sonra İstanbul'u mesken tutan Beyaz Ruslar'ın yaptığı tango, fokstrot, çarliston vb. dansları büyük ilgi görmüş ve ticari müzik dünyası çok geçmeden tango, rumba ve çarliston yıldızlarını yaratmıştı. Kısa bir süre sonra gazinolar alaturka ile alafranga müziğin aynı mekanda bir arada izlenebildiği mekanlara dönüştü (Beken, 1998; 60). Bu çerçevede modernleşme sürecindeki eğlence anlayışı içinde geleneksel Türk Sanat Müziği pratiklerinin 'karma' tarzda biçimlendiği en önemli mekanlar gazinolardır.

1950'lerle özellikle de 1960'lardaki kapitalist ilişkilerin gelişmeye başlaması, 'geleneksel' tüketim kalıplarını değiştirmişti. Böylece 'eğlence', Türkiye'nin gündelik yaşamında 'modern' bir tüketim kalıbı ve serbest zaman etkinliği olarak algılanmaya ve yaşanmaya başlamıştı. Gazinolar bu anlamda büyük izleyici kitlelerini ağırlıyor, rekabet ortamına en iyi hizmeti sunmayı hedefliyordu. Bu etkinlikte izleyici kitlesinin genele yakın memnuniyetini sağlamak, gazinoların 'karma' program anlayışı ile mümkün olmuştu. Gazinonun karma modelini oluşturan iki faktör vardı. Temel olarak Beyoğlu bölgesindeki Avrupalılar tarafından kurulmuş 'Alafranga' mekan ve

yine temel olarak kahvehanelerden türeyen 'Alaturka' gösteri. Assolist, geleneksel Türk sanat müziği repertuarı ile geceye imzasını atar. Assolistin altında ise kanto, tango, rumba, aranjman, rock 'n' roll ya da türkü söyleyenlerin yanı sıra piyasada ticari olmayan müzik dünyasında yetişmiş geleneksel sanatçılar bulunurdu.

Gazinolar geleneksel Türk sanat müziğinin en gözde isimlerini ağırladı (Selahaddin Pınar, Müzeyyen Senar, Zeki Müren Bülent Ersoy, vb.) Birçoğu aynı zamanda film yıldızı olan bu isimlerin kendi dönemlerini kapatmasıyla gazinolar da yavaş yavaş ömrünü doldurmaya başladı. Büyük kentlerde tek-tük yaşam savaşı veren gazinolar yıl içinde yaptığı bir-iki büyük galanın haricinde günlük programlarıyla müşteri çekmeye çalışsa da bunda çok da başarılı olamadı. Büyük hacimli mekanların birkaç yüz kişiyle idareten dolması, büyük galaların dışında ilginin giderek azalması, işletmecileri yıldırıldı. 1980'lerin sonlarına doğru ise artık gazino nostaljik bir mekan oldu. Gelişen teknolojik olanaklara ve yine gelişen kitle iletişim araçlarıyla bütün çehresi değişen eğlence dünyası, eskiden taşıdığı izlerle yeniden yapılanmaya başladı. 1990 ve sonrasında gazinoyu hatırlatan, ancak mekan, müzik ve işletme olarak farklılıklar taşıyan yeni eğlence merkezleri oluştu. Gazinonun karma niteliği parçalanarak, her tarzın özellikle ağırlık taşıdığı ayrı ayrı mekanlar yapılanmaya başladı (Rock bar, Türkü bar, vb.). Bunlar sözde yalın bir tarz adıyla yapılanmış olsalar da gazinonun karma niteliğini taşıyan ancak ağırlıklı seslendirildiği tarza göre isimlenen mekanlardı. Ağırlıklı olarak geleneksel Türk sanat müziği repertuarının seslendirildiği 'fasıl mekanlar'ı da bu yıllarda doğdu ve yayılmaya başladı.

3.2. Eğlence atmosferi olarak Fasıl Mekanları

Geleneksel Türk sanat müziğinde Fasıl ya da fasıl müziğine farklı bakış açılarından yaklaşılabılır. Geleneksel anlamda Fasıl musikisi, dünyasal kapalı yer musikisi olarak sanat musikisinin en yüksek düzeydeki adıdır. Bütün öteki dallarda musiki tapınma, tören, eğlenti, içki, bebek uyutma, okula başlatma gibi bir olgunun süsleyici ögesi olduğu halde, fasıl musikisinde olgu musikinin kendisi, verdiği güzellik zevkidir. 'Sanat sanat içindir' anlayışına en çok yaklaşan, dağarı en zengin olan ve usta bağdarları (bestecileri) en çok çekmiş bulunan bu musiki dalı, kural olarak 'fasıl' denilen ardışık biçiminde sunulur. Bir fasılda ağır akışlısından yürüğüne doğru dizilmiş olarak, ve hepsi de aynı makamdan olan sırasıyla birer baş taksim, peşrev, kar, iki beste, bir ağır semai, birkaç şarkı, birer yürüksemai ile saz semaisi bulunur, arada başka taksimler de yapılabilir. Fasıl musikisinin yaratı türleri içinde kar, beste, ağır ve yürük semailer ile şarkı ırsal (vokal), taksim, peşrev ve saz semaileri çalgısal türlerdir (Oransay, 1976; 113). Fasıl müziğinde son iki yüzyıl içinde en göze çarpan özelliklerden biri bestecilerin iki yerleşik fasıl üslubuna yönelmiş olmalarıdır. Bunlardan birincisi hepsi aynı makamdan seçilmiş iki beste ile birer ağır ve yürük semaiden bireşme dört parçalık 'hanende fasıl'dır. Diğeri ise birer peşrev ile saz semaisinden bireşme çalgısal fasıllardır.

Toplu söyleme geleneğine sahip⁴, birbiri ardınca durmadan, bağlantılı şekilde icra edilen (ardaki saz ve ses taksimleri(gazel) hariç), aynı makamdan oluşan ve usullerine göre sıralanan bir tür konser şekli olan fasıl, tarihsel olarak sürekli değişim içinde olmuştur. Özalp bunu şöyle ele alıyor:

“Türk sanat musikisinin sözlü eserleri bilinebilen yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar toplu programlar halinde icra edilmiştir. Sanat musikisinde gazel , yani taksim formu ayrı tutulursa , solo eser okuma geleneği yoktur. Bunun tam aksine Türk Halk musikisi genellikle solo olarak okunmuştur. Bu sebeple özellikle klasik repertuarımız bu icra geleneği üzerine kurulmuş ve gelişmiştir. Küme faslı, Meydan faslı ince saz toplulukları adı verilen bu programlarda eser sıralaması şu esasa göre yapılırdı. Zamanın uzunluğu ya da kısalığına göre düzenlenen eserler az ya da çok sayıda olurdu. Peşrev, kar, beste, ağır semai, yürük semai, saz semaisi ve bu eserlerin arasına serpiştirilmiş ses ve saz taksimleri .Programı zenginleştirmek için beste iki adet icra edilebilirdi ki bunlara “beste-i evvel, beste-i sani” yani birinci beste denmesi bundan kaynaklanır. Besteler genellikle besteleniş tarihlerine göre de değerlendirilirdi. Bu gelenek 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra az çok değişikliğe uğramış, şarkı formuna verilen önemle birlikte ağır semailerden sonra muhtelif ritimlerde şarkılar eklenerek eser sayısı artırılmıştır. Programın başında peşrev yerine “medhal” sonunda saz semaisi yerine de sirto ve longalar çalınır olmuştur. 1920-1925 li yıllardan başlayarak solo icralar başladığından toplu programların sayısı azalmış, büyük form eserlerin icrasından yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Günümüzde (1992) ise sayılı sanatkarların dışında değil büyük form eserler, klasikleşmiş şarkılara bile çok az yer vermeye başlanmıştır. Bugün klasik koroların dışında toplu programlara ilk eser olarak ağır aksak usulünde bestelenmiş bir şarkı ile başlamak gelenek haline gelmiştir. Hele köçekçe ve tavşanca takımlarının çalınması unutulmuş gibidir. Çok renkli fasıllar halinde köçekçe takımlarının gerdaniye, karcıgar ve hicaz makamlarından olanları sırası geldikçe hatırlanmakta,kısa süreler için birkaç örnek verilmektedir. Oysa hüzzam,hicazkar mahur, suzidil ve şedd-i araban gibi makamlardan bestelenmiş çok güzel takımları vardır” (Özalp, 1992; 3).

Nebet-i Müretteb ardışı zamanla yerini fasıla bırakmış, fasıl da yukarıda belirtildiği gibi birtakım değişikliklere uğrayarak bugüne gelmiştir. Fasılın eski kaynaklarda ‘eğlence’ ile birlikte anıldığını görüyoruz. Halen, eğlence yapmak ile fasıl

⁴ “...Terennüm terimi gibi, Fasıl teriminin de musikimizde iki anlamı vardır. Birincisi popüler de diyebileceğimiz ‘halk tarzı fasıl’, halkımızın ev toplantılarında “haydi bir fasıl yapalım” deyiminde severek yaşattığı ‘birlikte şarkı söyleme’ dir ki; Kar,beste ve semailerin ağırlıkta olduğu ‘klasik fasıl’ların aksine özellikle son 80-90 yıldır şarkı ağırlıklıdır...” (Tanrıkorur, 1998; 122)

“...Şarkıların aranağmelerle birbirine bağlanmasından başka aralarda Saz ile Taksim yapmak veya Söz ile Gazel okumak adettir. Bu, günümüzde Fasıl içinde yanlış bir uygulama ile bazı Şefler tarafından solo eser okutulması şekline dönüşmüştür. Geleneksel Fasıl icrasında Gazel ve Taksim’in dışında tek bir san’atçı nın solo okuması yoktur.” (Aydoğdu, 2006; 1) <http://www.turkmusikisi.com/formlar/tmfasil.html>.

yapmak aynı anlamda kullanılmaktadır. XVI. Yüzyılda Gelibolulu Ali' nin Surname-i Humayun adlı eserinde dönemin eğlence anlayışını anlatan bölümler vardır.

Geleneksel Türk sanat müziği, tarihte kayıtlı olan ilk eseri olan nevruz beste'den, Sibel Can'ın söylediği ve neredeyse duymayanın kalmadığı Lale Devri şarkısına kadar uzun ve sürekli değişim içinde olmuş bir tarihe sahiptir. Nevbet-i müretteb takımının yerini fasıla bırakması, faslın da sadeleşerek yeni bir şekil alması, şarkı formunun ön plana çıktığı romantik dönem, usullerin, makamların kullanımındaki değişiklikler, nazariyattaki devrimler, III. Selim'in Nizam-ı Cedid hareketi, II. Mahmut'un Tanzimat fermanı, saray bandosunun kurulması, batı notasının kabulü, çalgılarda arayışlar, çalgıların eklenmesi ve çıkarılması, Dikran Çuhancıyan'ın geleneksel Türk sanat müziği makamlarını kullanarak yazdığı opera ve operetleri, Fahri Kopuz'un arap vals, Hüseyin Saadettin Arel'in çoksesli denemeleri, eski bir form olan köçekçelerin 20. yüzyıl eğlence dünyasında tekrar gündeme gelmesi, Medhal, konser saz semai, longa ve sirto gibi biçemlerin geleneksel Türk sanat müziğine katılması, XX. Yüzyılda yaygınlaşan yazılı okullar, dergiler, dernekler ve daha sonra açılan konservatuvarlar, Saadettin Kaynak'ın yaptığı arap film müzikleri, Mısır'dan gelen müzisyenler, Mısır'a giden ünlü müzisyenler, genel olarak Orta doğu, Rusya ve Arap Ülkeleri ile etkileşimler, Hint etkisi, fonogramın ve gramafonun icadı ve ülkeye girmesiyle oluşan müzik endüstrisi, teknolojik imkanların gelişmesiyle kurulan müzik stüdyoları, eğlence mekanlarında yeni kurulan ses sistemleri, ülkeye yeni giren radyo ve televizyonun etkisi, geleneksel Türk sanat müziği'nin ilk performans mekanları olan kıraathaneler, daha sonra içkili lokantalar daha sonra gazinolar, geleneksel Türk sanat müziği icrasının 1990'ların bir fenomeni olarak ortaya çıkan 'fasıl mekanları'na kadar geçen süreç içindeki önemli uğraklara işaret eder.

Bu çalışmanın odağında yer alan 'fasıl mekanları', ticari dünyada gerçekleştirilen geleneksel Türk sanat müziği pratiklerinin, 1990'ların ortalarından itibaren yaygınlık kazanmaya başlayan en önemli eğlence yerlerinden biridir. Fasıl mekanlarını bu çalışmada toplanan etnografik veriye de uygun olarak, "içerde ağırlıklı canlı olarak geleneksel Türk sanat müziği repertuarı seslendiren bir icra grubunun bulunduğu ve müşterilerinin bu müzik grubunu ya da türünü dinlemek ya da bu seslendirme süresince orda bulunmak için geldiği içkili ve yemekli mekanlar" olarak tanımlamak mümkündür. Bu 'işevuruk' (operational) bir tanımlamadır. Aynı müzik türü ile inşa edilen ve bu çerçevede hizmet veren bütün mekanları kapsar.

Sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği her alanı 'yer' (place) değil, daha çok 'mekan' (space) olarak düşünmek gerektiği hatırlanırsa, mekanların bölümlenmesi ilkesinden yola çıkarak, İzmir eğlence atmosferini bir üst mekan olarak belirlersek, Fasil Mekanları adı verilen performans mahallerini de alt mekan olarak görebiliriz.

Modern toplumsal sistem, mali ölçütler koyarak, çalışmayı yasallaştırarak, başka deyişle boş zamanın ve harcanabilir gelirin miktarını etkileyen çalışma saatlerini kurallara bağlayarak, serbest zamanı şekillendirme ve denetleme olanağına sahip olmuştur. Modern dönem, günlük yaşama rasyonel ilkelerin dayatıldığı bir toplumsal düzendir. Çalışma ve serbest zaman için zaman ve mekan bellidir (Aydoğan, 2000; 135). Fasil mekanları elbetteki modern yaşamın hem eğlence hem de bu eğlence içine kimi kimlik kodlarının kolayca iliştilerilebileceği yerler olarak serbest zamanın harcandığı önemli mekanlardır. Tarihsel olarak 'gazino' kültürünün hüküm sürdüğü 1970'lerin irili ufaklı mekanlarıyla gerek fiziksel koşulları ve müşteri profili ile gerekse müzisyen ve işletmeci profili açısından benzerlikleri vardır.

'Fasil Mekanları' 90'lı yılların ortalarından itibaren başta İstanbul, Ankara ve İzmir'de olmak üzere bütün büyük şehirlerde hızla yayılmıştır. Kentin eğlence anlayışına bir alternatif olarak doğan 'fasıl mekanları' gazinoyu özleyen müşteriler için yeni bir kapı olmuş, talebin artmasıyla ve adedin artmasıyla rekabet ortamı kızışmıştır. Kimi mutfağı ile, kimi müziği ile kimisi mekan özellikleri ve hizmeti ile ön plana çıkmaya çalışmış, kimisi de zamanla bu ortamda tutunamayıp kapanmıştır. 'Fasil Mekanları' bu isimle medyada da yer almış, "Türkiye fasıl Mekanları Yarışması" adı altında bir yarışma da düzenlenmiştir. Hürriyet gazetesi'nin düzenlediği bu yarışma (Bkz. Ek 5. s. 66) Türkiye'deki ilk on mekanı belirlemiş ve ödülleri vermiştir.

"Fasil mekanları"nın temel özelliklerini özet olarak şöyle sıralamak mümkündür:

- 1) Fasil mekanları bir müzik pratiğinin üretim ve tüketiminin buluşma noktasıdır.
- 2) Fasil mekanları geleneksel Türk sanat müziği aracılığı ile inşa edilen mekanlardır (space); farklılık ve toplumsal sınır nosyonu içerir. Başka müzik türü ile yapılandırılan diğer mekanlardan (rock-bar, türkü-bar, club, vb.) ayrılır. Yapısal ve maddi koşullarla kendisini ayırt eder.
- 3) Fasil mekanları, geleneksel Türk sanat müziği'ni teşvik edebilen/uyarabilen ve sürekliliği olan bir canlı performans mahalidir (venue).
- 4) Geleneksel Türk sanat müziğinin dağarı ve icra üslubunu izleyen müzisyenlerden kuruludur.

3.3. İzmir Fasil Mekanlarının Fiziksel Koşulları

Mekanı mutlak bir kavram olarak görürsek, maddeden bağımsız ve 'kendinde bir şey' haline gelir. Olguları ayırt edebileceğimiz ve sınıflandırabileceğimiz bir yapıya sahip olur. Görelî mekan görüşü ise, onun sadece birbirleriyle bağlantı halindeki nesnelere varlığı sayesinde var olan, bu nesnelere arasındaki bir ilişki olarak anlaşılmasını gerektirir. Mekanın görelî olarak bakılabileceği başka bir yön daha vardır ki ve bu ilişki mekan olarak adlandırılır (Harvey, 2003; 18). Birer eğlence mahalleri olarak fasıl mekanları, geleneksel Türk sanat müziği ile ilişkili mekanlardır. Geleneğin varsayılan zaman derinliğine gönderme yapabilecek fiziksel karakteristiklerle ve müşterilerin beklentilerine yanıt verecek esneklikte inşa edilmeye çalışılmıştır.

Ancak bununla birlikte mekansal biçim sonsuz uyarlanabilirlikte olmadığı gibi, onunla ilgili sosyal talepler de aralarında kolayca uzlaşamaz. Gerçekleşen fiziksel biçim de mecburen birtakım çelişen taleplerin tümünün uzlaşmasının sonucudur (Harvey, 2003; 84). Fasil mekanları gerçekten de çelişen taleplerin tümü için bir uzlaştırma mekanı olmasa da, hem kendi içlerinde hem de kendi aralarındaki farklılıklarla bu taleplere yanıt verecek esnekliklerle inşa edilmiş mekanlardır.

İzmir fasıl mekanları genellikle 60-300 m2 arasında değişen bir kullanım alanına sahip. Tam dolu olduğunda 55-500 kişi ağırlanabiliyor. Oturma biçimi 4 kişilik masalar ya da gruplar için birleştirilmiş uzun masalardan oluşuyor. Masalar mümkün oldukça sahneyi görebilecek şekilde konumlanıyor. Hepsini aynı zamanda birer yemekli mekan oldukları için masalar yerleşirken aralarında boşluklar olmasına

özen gösteriliyor. Çoğu klimalı ve ısınma sistemine sahip. Bir ikisi dışında hepsinde garsonlar tek-tip üniforma giyiyor. Üniformalar aynı renk, çoğu kravatlı ve temizliğe azami dikkat gösteriliyor. Aynı zamanda yemekli olan bu mekanların garsonlarının genel görünümü dışında vücut temizliklerine de son derece önem veriliyor. Şef garsonların giysisi diğerlerinden farklı. Büyük mekanlarda komi-garson-şef garson zinciri var. İzmir fasıl mekanlarının müzik yapılan bölümleri 'sahne' olarak düzenlenmiş ve mekana en hakim yerlerde konumlanmış. Bir iki mekanın tümünde, ya da iki bölümlü mekanların bir bölümünde ses düzeni yok. Geri kalan bütün mekanlara, mekanın hacmini düşünerek, kapasite yönünden ve teknolojik yönden farklılık gösteren ses düzenleri kurmuşlar. Ses yükseklikleri özellikle programın ilk bölümlerinde, yemek masalarında karşılıklı sohbet edebilecek kadar düşük tutuluyor. Bunun nedeni olarak işletmeciler, mekanın sadece müzik amaçlı bir mekan olmadığını öne sürerek, yemek yiyerek sohbet etmek isteyen müşterilerinde ağırlandığını hatırlatıyorlar. Sonlara doğru hepsinde ses düzeyi yükselerek eğlence noktalanıyor. Dans etmek, oynamak için ayrıca bir pist açmamış hiçbir mekan. Müziğe ara verildiğinde bir iki mekan dışında, geleneksel Türk sanat müziği kayıtları (kaset, cd, vb.) çalmıyor. Genelde popüler albümler tercih ediliyor. Mekanların ışıklandırması restoran olduğunu hatırlatır tarzda ışıklı. Özel bir mekan döşemesi yok.

Mekanda yenilik oluşturma ve farklılık yaratma çabasına ciddi bir biçimde görünürlük kazandırılmış bir uygulama da masalardaki makam ve şarkı isimleridir. Balçova'daki 'Bistro Alaturka' da her masanın üstünde bir yüzünde makam ismi, diğer yüzünde de o makama ait bir şarkı ismi bulunan şiltler bu özelliği ile mekanı öteki mekanlardan ayırıyor.

İzmir'de bugün bulunan fasıl mekanlarının sayısı 12-15 civarında. Bu sayı 4 yıl önce 5 idi. 4 tanesi dışında hepsi Alsancak semti ve civarında konumlanmış. Bunlardan en gözdeleleri şunlar: Meyhane Endülüs (Alsancak), Pirpirim Ocakbaşı Restoran (Alsancak), Meyhane Alsancak (Alsancak), Hanende (Alsancak), Mercan Restoran (İnciraltı), Bistro Alaturka Restoran-Bar (Balçova), Yeni Liman Balık Restoran (Alsancak), Neyzen (Alsancak), Beylerbeyi (Alsancak), Mevlana (Buca), Sarnıç Restoran (Gaziemir), Nihavend (Alsancak).

3.4. İzmir Fasil Mekanlarının Müşteri Profili

David Reisman, günümüzde eğlenceye katılmanın bir sorumluluk haline geldiğini, ama bunun kendiliğinden oluşan bir toplumsal etkileşim olmadığını belirtiyor. Buna göre eğlenceye katılma, hiçbir şeyi grubundan saklamadan yapan bireyin mahremiyetini elinden alan bir durum olarak vurgulanıyor. Kentsel sanayi toplumundaki toplumsal roller, etkileşim çevreleri, toplumsal ritüeller ve serbest zaman davranışlarını içine alan çalışmalar yapan Erwing Goffman, yüzme havuzları, casinolar, diskolar, parklar, spor alanları, oyun alanları gibi eğlence mekanlarındaki etkinlikleri incelemiştir. Goffman, bu eğlence mekanlarını bireyin kendisi için yapıldığını hissettiren mekanlar olarak tanımlamış ve bunları “hayal imalathaneleri” olarak adlandırmıştır. Bu terimle Goffman, başkalarıyla kıskanmacı tüketime dayalı toplumsal ilişki biçiminin gerçekleştiği yerleri ya da yalnızca haz alınan yerleri kastetmektedir. Hayal imalathaneleri, farklı toplumsal konumlardaki insanlarla rahatça bir arada olmayı ve kalabalıkta varolduğunu hissettiren bir deneyim duygusu yaşatır (Aydoğan, 2000; 167). Bu çerçevede fasıl mekanlarına gelen müşterilerin büyük bölümünün bu deneyim duygusunu yaşadığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle Fasil mekanlarında serbest zamanlarını geçiren insanlar, bunu kitle toplumunda ortaya çıkan sosyal belirsizlikler üzerinde bir çeşit düzenli denetim görevi yapan beklentiler dizisinin yerine getirilmesi olarak görürler.

Bu bir anlamda modernizme karşı işlevsel tepkiler olarak da kabul edilebilir. Çünkü tüm dünya’da kentsel yaşam biçimlerinin egemen olması, yerelliklerin yok olması anlamına gelmez. Yerellikler yeniden üretilebilir. Bireylerin sosyal statülerinin ürettikleri ile değil, tüketim kalıplarıyla belirlenmesi boş zaman faaliyetlerinin artışı ile doğrudan orantılıdır. Bu durumda standart tüketimler yerine, farklılıklara dayalı tüketimler statü getirmeye başlamaktadır. Böylece yerel özellikler yeni bir kaynak haline gelmektedir. Her ülke, her topluluk yerelliği yeniden üretmektedir (Arslanoğlu, 1998; 94). Böylece fasıl mekanı müdavimlerine, modern yaşamda yerel bir kaynak olarak öne çıkardığı geleneksel Türk sanat müziği pratikleriyle, insanlara farklılıklara dayalı bir tüketim kalıbı seçeneği sunmaktadır.

Doğum günü ve bazı özel geceler (mezuniyet, kutlamalar, vb.) haricinde İzmir fasıl mekanlarının sürekli müşterilerinin yaş ortalamasının 30-50 yaş ve daha yukarısı olduğu görülür. Müzisyenler ve işletme sahiplerinden aldığım enformasyon

doğrultusunda gençlerin daha çok bu özel gecelerde ya da hafta sonları yoğunlukla gelmeleri medya ile ilişkili oldukları ile açıklanır. Geleneksel Türk sanat müziği pratiklerinin medyadan uzaklığı, gençlerin ilgi yetersizliğine sebep gösterilebilir. Tek bayan ya da tek erkek müşteriden daha çok kadın-erkek çiftlerden, ailelerin veya aile grubu olarak gelenlerin yoğunlukla oluşturduğu profil dikkati çeker. İşletme ve işletme çalışanlarından edindiğim görüşme bilgilerine göre gelenlerin daha çok orta gelir düzeyi ve üstü olduğu söylenebilir. Bu mekanlar aralarında medyatik kişiliklerin de görülebileceği, 'kalbur üstü' tabir edilen üst düzey yöneticilerin sıkça geldikleri yerlerdir. Cinsiyet dağılımı eşit olan genellikle damsız alınmayan bu mekanların erkek oryantasyonlu yerler olmadığı rahatça söylenebilir.⁵ Büyük hacimli mekanların bazı bölümleri aile-bekar bölümü olarak ayrılrsa da mekan tam dolduğu zaman bölümler ortadan kalkabilir. Ayrıca bodyguard çalışmayan mekanlarda bu görevi garsonlar üstlenmiştir. Çıkacak olası olayları anında bastırmak üzere hazırlıklı ve bilinçlidirler.

Bir yaşam biçimini diğerlerinden ayıran şeyin ortak beğenilerle ilgili özel bir yakınlığı paylaşma duygusu olduğu ve dolayısıyla duyarlılıkların bütün yaşam biçimlerinde tekrar tekrar karşılaşacak odak noktaları bulunduğu açıkça görülebilmektedir. Duyarlık kavramı burada, birçok noktada, örneğin bazı fikirler ya da değerler, müzik, yemek ya da giyim zevkleri ile ilgili konularda belirli bir grubun algıladığı ortak bir yakınlığa işaret etmektedir (Chaney, 1999; 137). Fasıl Mekanlarına gelen müşterilerde bu türden bir ortak duyarlılığı, geleneksel Türk sanat müziğine olan ilgi ile ilişkilendirmek mümkündür. Ancak bu ilginin derecesi ve orada geçirilen zaman içindeki müziksel ve müzik dışı davranışların birbirinden farklı olduğunu belirtmek gerekir. Bunun nedeni genel olarak modern tüketimin sonu gelmez arayışçı karakteridir kuşkusuz. Chaney modern tüketimcilikteki hazcılığın, pazarın olanaklı kıldığı kışkırtıcı ilgi odaklarının bitmez tükenmez yeniliklerinde, zevk ve anlamın birbirlerine bağımlılığını keşfetmek anlamında bir arayış olarak algılanması gerektiği öne sürer (y.a.g.e 27). Fasıl mekanlarında serbest zaman geçirmek, birbiride farklı müziksel ve müzik dışı unsurlarla inşa edilmiş seçenek mekanlar arasında bir tercih olarak, fark edilebilmek için sürdürülen varoluşçu bir arayış olarak görülebilir. Ancak bununla birlikte geleneğin yeniden icat edilme sürecinde bu arayışın bitmez tükenmez yenilik arayışı ve beklentileriyle

⁵ Önceki haliyle gece klübü olan ve daha sonra fasıl mekanına çevrilmiş olan nihavend'de eski erkek gruplu müşterilerin bir alışkanlık olarak gelmeye devam ettiklerini gözlemledim.

sarmalandığını gözden kaçırmamak gerekir. Bu anlamda Fasil mekanlarındaki müşterinin orada seslendirilen repertuardan icra üslubuna kadar farklı beklentiler içinde olduğunu ve müziğe ilgisinin farklı çerçevelerde işlerlik kazandığını da belirtmek gerek.

Müşteriler müziğe ilgisine göre üç grupta toplanabilir: 1) Sadece müzik dinlemek için gelen, mekanda çalışan müzik grubu ile tanışma düzeyinde ilgi duyan ve daha önce müzik dersi almış ya da amatör korolarda bulunmuş kısacası bu müziğe 'gönül vermiş' katılımcı müşterinin oluşturduğu grup. 2) Arkadaşıyla, akrabasıyla, özel misafiriyle, patronuyla ya da iş arkadaşlarıyla 'fasıl' olduğu için değil de 'fasıl da' olduğu için gelen, herhangi bir yerde bir şeyler yiyip-içmeyi planlayarak evinden çıkan, bunda da müzikli bir mekanı tercih eden, ara sıra müziğe mırıldanarak, ritim tutarak eşlik eden orta ilgili müşteri grubu. Bu grup, müzisyenleri masaya gidip gitmemekte kararsız bırakır. Müzisyenlerle yaptığım görüşmelerde dinleyicinin alenen söylemesinin yanı sıra, eliyle ritim tutması, başıyla müziğe eşlik etmesi müzisyeni cesaretlendiren işaretler. 3) Sadece yemek yemek için gelen, restoran yönüyle seçtiği mekanda özellikle müziğin en az duyulduğu köşeleri seçen, müziğe katılımı hiç olmayan, müşteri ilgisinin en az olduğu grup. Müzisyenler çoğu zaman bu masalara gittiğinde olumsuz olacağını bilse de "bir arzunuz var mı?" şeklinde kibarca bir talep ile şansını deniyor. Müşteriyi rahatsız etmeden bunu yapması işletme için çok önemli. Onun için müşteri ile ilk diyalog'u kuracak kişiyi müzisyenler seçiyor. İçlerindeki en kolay iletişim kuran kişi tayin ediliyor ve o kişi sözcü oluyor.

Bir ve ikinci grup peçeteyle istek yapıp müzisyenden şarkı talebinde bulunurlar. Bu dinleyici grupları, repertuarı belirlemede etkin rol oynar. Eskiye ait bir iz taşıyan, geçmişte yaşanmış bir olayla eşzamanlı olarak dinlenmiş, öğrenilmiş ve yeniden duyulduğunda o anıyı tazeleme gücü olan 'durumsal anlamlı' şarkılar, geleneksel Türk sanat müziğinin canlı performans mekanlarının repertuarına sıklıkla yön verir. İstek yapan müşteri grubunun, kendince anlam yüklü bu şarkılarını sık sık istemesi, müzisyenlerin bu grubu/kişiyi o şarkıyla tanınmasına sebep olur. Hatta bu kişiler tekrar geldiğinde müzisyenler, o şarkıyı otomatik olarak çalar, hediye eder ve 'bahşiş' ('alatura' ya da 'levan')⁶ koparmayı bilirler.

⁶ Şarkı talebinde bulunan müşterinin, müzisyenlere kendi rızasıyla verdiği paranın romanlar arasındaki ismi. Bu, diğer piyasa müzisyenlerince de bilinen ve kullanılan 'işe vuruk' bir tanımlamadır.

Müşterilerin seslendirmeye katılması ortamdaki memnuniyeti artırır ve herkes (müşteri-müzisyen-işletmeci) memnun olur. Aynı kişiler klasik bir konsere gitseler eşlik edemezler. Ama 'Fasıl mekanları'nda eşlik edebilme özgürlüklerini kullanırlar. Müzisyenler sık sık bu katılımı destekler. Bu ticari dünya da gerçekleştirilen icralardaki müzisyen ve izlerkitle davranışları ile, ticari olmayan dünyada gerçekleştirilen icralar sırasındaki müzisyen ve izlerkitle davranışlarının çok açık bir biçimde farklılaştığını gösteren bir durumdur. Müşteri-sanatçı ilişkisini daha görünür kılmak için, konserlerdeki mesafe tamamen yok edilerek, müzisyen ile dinleyici bir masada buluşur. Bu durum 'disko', ya da 'masa-masa' olayını açıklar.

3.5. İzmir Fasıl mekanları müzisyenleri

Çağdaş kültürde özgürleştirici bir unsur olarak görülen çeşitlilik ile etkin bir homojenlik elde etme yönündeki baskılar arasında kaçınılmaz bir çelişki bulunmaktadır (Chaney, 1999; 155). İzmir fasıl mekanlarında performans yapan birbirinden farklı müziksel eğitim ve 'piyasa' deneyimine sahip müzisyenler, bu çelişkiyi uzlaştırmaya çalışan insanlardır. Gözlem yaptığım 12 mekan içinde (Meyhane Endülüs, Pirpirim Ocakbaşı Restoran, Meyhane Alsancak, Hanende, Mercan Restoran, Bistro Alaturka Restoran-, Yeni Liman Balık Restoran, Neyzen, Beylerbeyi, Mevlana, Sarnıç Restoran, Nihavend) bütün çalanlar erkeklerden oluşuyor. Programın başından sonuna kadar sürekli sahnede kalan 2 bayan solist dışında, diğer bayan solistler programın ilerleyen saatlerinde pop, türkü,arabesk ve diğer türlerden oluşan karma repertuarıyla, eğlendirme amaçlı olarak, ayakta ve dolaşarak şarkı söylüyorlar. Performanslarını erkekler, pantolon-gömlek-kravat (bazen), bayanlar abiye elbise, sahne kıyafeti ya da özel sahne için alıkları elbiselerle performans yapıyorlar. Mekanını müzik yoluyla inşa eden işletmeci, müzisyenlerin kıyafetindeki özeni konser salonundaki gibi bir birliktelik sağlayarak, ciddi bir iş yapıyormuş düşüncesini bu düzeyde çalışanına aşılama amacı güder. Sürekli sahnede, müzisyenlerle beraber oturarak performans yapan bayan şarkıcıların kıyafetleri özel farklı kıyafetler dışında diğer müzisyenlerle renk ve şekil itibarıyla uyum gösteriyor. Hiçbir mekanda günlük kıyafetle(blue jean, spor giyim, vb.) performans yapılmıyor. Solistlerin bir-ikisi dışında tümü konservatuar mezunu ya da başka bir üniversiteyi bitirmiş. Çalanlara bakıldığında neredeyse tamamına yakınının orta-ilköğretim düzeyinde olduğunu ya da hiç okula gitmediğini görüyoruz.

Müzisyenlerin eğitim durumları ile genel bir şey söylemek mümkün değil. Dolayısıyla müzisyen profili Türk Müziği konservatuarı mezunu üniversite öğretim görevlisinden, küçük yaşlarda yakın çevresinden gördükleri, öğrendikleri ile müziğe başlamış, bütün gelirini müzikle kazanan bir toplumda kendini geliştirmiş farklı birikimlere sahip roman müzisyenlere dek bir yelpazeye sahip.

Bir müzisyenin kendini geliştirmesi, öncelikle bir başka müzisyeni kendine model alıp üslubunu onunla biçimlendirmesi ile oluşur. Modern koşullarda çalgı öğrenme, yakın sosyal çevrenin yönlendirmesi ve biçimlendirmesi ile ve kaydedilmiş verileri kitle iletişim araçlarından dinleyerek gerçekleşir. Romanların stajları diyebileceğimiz ilk performans deneyimleri, yakınlarının ya da büyüklerinin ellerinden tutup birlikte gittikleri piyasa işleriyle oluşuyor. Amatör koro konserleri de profesyoneller için gelir kaynağı olmasının yanı sıra genç müzisyenler içinde dağar geliştirme ve tecrübe edinme fırsatları olarak anlam kazanıyor. Roman olmayan diğer müzisyenler ise ya konservatuarlı ya da özel derslerle(yakın çevresindeki müzisyenlerden) ve derneklerde kendini yetiştirmiş. İzmir fasıl mekanlarında çalışan birçok müzisyen TRT disiplininin geçmiştir. Bir dönem sözleşmeli çalışan ya da halen sözleşmeyle müzisyenlere her mekanda rastlamak mümkün. TRT ile çalıştığı mekanı beraber götüren müzisyenler işletmeciler için kimi zaman çalışma saatlerindeki çakışmalara rağmen tercih sebebi. Mekanında TRT den sanatçılar çalıştırma aynı zamanda bir prestij sebebi.

Ticari olmayan dünyadaki seslendirme disiplini, 'fasıl mekanları' nda yok. Örneğin bir konser programında asla sahnede konuşulmazken, 'fasıl mekanları'nda bütün müzisyenler çoğu zaman sahnede konuşabiliyor, gülebiliyor. Sabit sahnesi olan ve bütün performansı sahnede başlayıp bitiren mekanların müzisyenleri, ötekilere göre daha ciddi bir tavır içinde oluyorlar. Masa masa dolaşmaya izin vermeyen bir işletme, müzisyenlerin birçok davranışını kısıtlayan ve yönlendiren bir tavır sergiliyor. Aynı tarz giyim, mekana giriş-çıkış adabı, işin başlaması ve bitmesi, bölümlerin başlangıç ve bitiş saatleri gibi prensipler işletmenin kuralları olarak müzisyenlerin davranışlarını düzenliyor. Pirpirim sahibi Celal Bey'in sadece yakasındaki düğmeleri fazla açtı diye bir müzisyeni 'aşırı rahat' bulup işten çıkarması, yine çalışma saatlerine uymayan müzisyenlere taviz vermemesi, sahnede ikram olsa bile asla içki içirmemesi, müzisyenleri sürekli kontrol altında

tuttuğunu gösteriyor. Böylece işletmeci dominasyonu sonucu müzisyenin sahne içi ve sahne dışı davranışları düzenlenmiş oluyor.

Performans sırasındaki davranışların hep ölçülü showdan uzak ve sadece seslendirme için olması 'fasıl mekanları'nda çalgıcılardan beklenen bir davranış. Show yapılacaksa, dinleyici ile monolog ya da diyalog kurulacaksa bunu solist yapıyor. Bunun yanında çalgıcılar, sahnede birbirlerini uyarıcı bir dil de geliştirmişler. Bir objeye/olaya dikkat çekmek için ya da sevinme, şaşırma ya da kızma tepkilerini ifade etmek için sazlarından çıkardıkları sesleri kullanıyorlar. Kanunda eşğin tellerin bağılandığı tarafına atılan mızrap darbeleri, kemanda ve klarinette tize doğru yapılan ani glisandolar hep bir tür işaret ve dikkat çekme dili olarak benimsenmiş ve yayılmış.

Ayrıca 'fasıl mekanları'nda sadece okuyan solist yerine hem çalan hem söyleyen biri daha çok tercih ediliyor. Çalarken söylemeye uygun bir enstrüman olan ud bu anlamda en çok kullanılan enstrüman. Eğer solist hiç bir şey çalmıyorsa elinde zilli bir defle 'fasıl' okuyor. Eski fasıllarda şefin elinde defle komutlar veren solist olması, bugün de defle okuyan soliste simgesel bir anlam yüklüyor. Hatta 'fasıl yapalım' dendiği zaman halk arasında elin dış yüzüne def gibi vurularak 'nihansın dideden' gibi bir şarkının mırıldanması da herkesçe bilinen bir davranış olarak dikkat çeker. Fasıl mekanı olduğuna dair önemli bir seslendirme geleneği modelini en azından görüntü düzeyinde yaşatmak için müşterilere def dağıtılması da sadece meyhane Endülüs'te gördüğüm bir fark. Müzisyen ile müşteri arasında yatay bir ilişki kurgulatarak, katılımı sağlama bir hedef olarak görünür.

Müzisyenlerin icra sırasında dinleyiciler/müşteriler ile iletişimi sağlamak, bu iletişimi pekiştirmek ve her açıdan (müzisyen-işletmeci-müşteri) memnuniyet sağlamak için kullandıkları tabirler vardır. Performans için kullandıkları 'ortamı okumak' ya da 'nabza göre şerbet vermek' tabirleri bunlardan en önemlileridir. 'Ortamı okumak' değişimi/ifadesi dinleyicinin ne dinlemek istediğini anlamak demektir. 'Nabza göre şerbet vermek' ise ortamı okuyan müzisyenin bunu en uygun repertuarı seçerek uygulaması anlamında kullanılır.

Özellikle Pahsa'da çalışan Kutlu Bey gibi bu işe gönül bağı ile bağlı olan müzisyenler, bu mesleği para kazanmaktan daha farklı bir yere koyuyorlar. Masa

dolaşmaya bu açıdan karşı çıkan bu anlayışa karşın, profesyonel olarak bu meseleye bakanlar (romanlar ve bazı müzisyenler) masa dolaşmayı ve alatura toplamayı meşru bir etkinlik olarak düşünüyorlar.

3.6. Fasil Mekanları repertuarı ve icra üslubu

Gözlemlerim ve görüşmelerim sonucu edindiğim enformasyona göre, bu eğlence mekanlarında ağırlıklı geleneksel Türk sanat müziği seslendirdiğini söyleyebiliriz. 1990 larda tamamen yok olan Gazinonun, karma repertuar niteliğini ‘fasıl mekanları’nın devam ettirdiğini yine rahatlıkla ifade edebiliriz. Gözlem ve görüşmelerim sonucunda, bütün mekanların yalnızca Geleneksel Türk sanat müziği repertuarı ile yetinmediğini gördüm. Türküden arabeske, arabeskten pop müziğine , pop müziğinden günün sevilen dizi-film müziklerine kadar, Fasil Mekanı repertuarı geniş bir yelpazede oluşuyor. Ancak hepsinin ortak özelliği programların ilk bölümünün ya da ilk şarkı demetinin mutlaka geleneksel Türk sanat müziği repertuarına ait olması. Hatta ilk bölüm herkesin bilebildiği şarkıların en az seslendirildiği, daha çok ‘klasik’ sayılan repertuarın bulunduğu özel bölümdür. Burada dinleyiciye ‘beğendirme kaygısı’ nın olmaması müzisyenleri daha çok ‘sanat yapmaya’ iten faktördür. Başka bir deyişle, gecenin erken saatlerinde henüz gelmeye başlayan ya da gelen müşterilerin müziğe ilgisinin en alt seviyede olduğu bu saatler, müzisyenlerin ‘sanat yaptığı’ beceri ve repertuar zenginliklerini sergiledikleri ilk bölümü oluşturur. Bir anlamda usta seslendiricilik bağlamında bir meşruiyet arayışı olarak kabul edebiliriz bu ilk bölümleri.

Pasha’nın udi solisti Kutlu Bey’in ifadesi ile “gerçek fasıldan çok uzaklaşmış olan faslı hiç değilse 1. bölümde tattırma, sadece bir avuntu. Onun deyişiyse zaten “fasıl kalmadı fasıldan alınan zevk kaldı”. İlk bölümde çalgısal müzik yapıldığı da görülür. Örneğin Beylerbeyi Restoran’da tek kanun ile çalışan Kanuni Celal Bey ilk bölümü enstrümantal geleneksel Türk sanat müziği⁷ şarkılarına, longa, saz semai ve sirtolara ayırıyor. Bir keman ve bir gitarla müzik yapılan Neyzen’ de ise solist Meral Hanım çıkmadan önce enstrümantal bir bölüm var. Farklı olarak gitarın kullanıldığı bu mekanda Rus roman, çardaş, kalinka, ederlizi gibi yabancı enstrümantal parçalarda çalınıyor. Karma repertuar anlayışı sergilenirken bazen

⁷ Ticari olmayan müzik piyasasında yer alan koroların ya da TRT’nin konser repertuarı ile ‘fasıl mekanları’ndaki ilk bölüm repertuarını yakınlaştıran şey, hiç şüphesiz ‘beğendirme kaygısı’nın olmamasıdır. Bu unsur ticari ve ticari olmayan dünyayı birbirinden ayırır.

geleneksel Türk sanat müziği okuyan solistin inip yerine sahne kıyafetiyle, elinde mikrofon ile bir pop şarkıcısının çıktığını görebiliriz. Hanende de fasıl ekibi haricinde çıkan Güler Hanım, Endülüs Meyhane’de üçüncü bölümden sonra sahne alan Sevil Hanım pop müziği repertuarıyla ve günün sevilen şarkılarıyla müşteriye sesleniyor.

‘Fasıl mekanları’ repertuarı, müşteri-müzisyen-işletmeci üçgeninde şekillenir. Mekanların görece farklı repertuarları da bu üçgende hangi unsurun hakim olduğuna bağlı olarak değişir. Hangi unsurun ya da unsurların hangi mekan ya da mekanlarda dominant olduğuna bu üçgenin her unsuru ile yaptığım görüşmeler ve gözlemler ışık tuttu. Gezdiğim 4 mekan (Hanende, Yeni Liman Balık Restoran, Beylerbeyi ve Meyhane Alsancak) tamamen müşteri isteğine göre şekillenen bir repertuara sahip. İlk bölümün hemen ardından(bazen ilk bölümü ya da girişi oluşturan bir şarkı demetinin ardından) müşteri isteklerine geçiliyor. Bu noktadan sonra sahne anlayışı kalmıyor, sahne terk ediliyor ve müşterilerin masalarına giderek istekleri soruluyor. Tek-teğ bütün masaları dolaşarak devam eden programın bu bölümüne işletmeci ve müzisyenler farklı isimler vermiş. ‘Masa-masa dolaşma’, ‘disko’⁸, ‘meydan faslı’⁹ gibi isimler aslen farklı anlamlar taşısa da bu müzisyen davranışını anlatmak için kullanılıyor. Kimi mekanların bu davranışa izin vermemesi, işletmeci dominasyonunun bir sonucu olarak ortaya çıkıyor. Piripirim Restoran, Mercan Restoran, Bistro Alaturka Restoran Neyzen, Mevlana, Sarnıç Restoran ve Nihavent Restoran, işletmecinin buna izin vermediği mekanlar.

Konuyla ilgili mekanların işletmecileriyle ve çalışanlarıyla görüştüm: Piripirim Restoran Sahibi Celal Bey, “Dilencilğe benzer bir hareket. Mekanın kalitesini düşürüyor. Ben müzisyen olsam şahsen istemem, sanatçı adam yakışmaz” diyerek bu konudaki tavrını açıkladı. Bisto Alaturka’nın garsonu ile yaptığım görüşmede ise ‘masa dolaşmanın olup-olmadığını’ sorduğum da şu yanıtları aldım: “Mekanımız çok nezih bir mekandır, peçeteyle bazen, arasında parayla istek yapılıyor, biz de onu müzisyene iletiyoruz. Hatta mekanımızın kalitesini görerek bırakın masa dolaşmayı, para versek (alatura) uygun olur mu diye soran müşterilerimiz bile var.”

⁸ Belli bir mekandan bağımsız müzisyenlerin dolaşarak müzik yapması ‘disko’ deniyor. Bu ‘işevuruk’ (operationel) bir tanımladır. Amaç mekanla sınırlı kalmadan, hedef müşteriye dolaşarak bulup, istekleri karşılığında para kazanmak.

⁹ Kalabalık ses topluluğuna eskiden Küme-Meydan Faslı denirdi. Musikimizin tek seslilik yapısı içinde, geniş ve yüksek bir ses hacmi sağlamak ve bunu geniş dinleyici kitlesine duyurmak için kurulmuştu. (Aydoğdu, G. Türk Musikisi’nde Fasıl, Erişim:03.07.2006, <http://www.turkmusikisi.com/formlar/tmfasil.html>)

Görünen o ki mekanın bir tarzı olduğunu belirtmek ve içerideki olayları buna göre yönlendirmek işletmecinin bir tercihi. Burada 'kalite' nin başka işletmeci için ayrı bir anlam taşıdığını gördüm. Mekanında özellikle müzisyenlerin dolaşmasını isteyen Alsancak Meyhanesi sahibi Elmas Hanım'da müşterisinin gerçekten eğlenebilmesi için müzisyenlerin onun tabiri ile 'meydan faslı' na çıkması şart. Kaliteli bir eğlence müşterinin de bizzat müziğe katılımı birlikte şarkı söyleyip, deşarj olması ile mümkün. Ancak bunun için bir zaman tayin etmiş. Müzisyenler ilk bölümü oturdukları yerden icra etmek zorundalar. Duruma göre daha sonraki bölümlerde meydan faslı' na çıkabilirler. Aynen bu anlayışla ilk bölümü sahnede geçirerek diğer bölüm ya da bölümlerde masalara giden müzisyenlerin çalıştığı diğer mekan isimleri de şöyle: Endülüs Meyhane ve Hanende. Yeni Liman Balık Restoran ve Beylerbeyi'nde ise işletmeciler ilk bölümü ya da diğer bölümleri sahnede geçirme zorunluluğu koşmuyor. Uygun olanın bu olduğunu kabul etseler de, eğer müşteri isterse ilk bölüm olmaksızın masalara gidilip müzik yapılabilir. Bu durum ise müşteri dominasyonunu ortaya koyar. Mekanların neredeyse tamamında çalışan roman müzisyenlerin tercihi ise masalarda çalma yönünde. Müşteri istesin, istemesin eğer işletmeci serbest bırakmışsa dominasyonun müzisyene kaydığı anlarda 'alatura toplama' işlemi masalardan yapılıyor. Bu konuda müzisyen ile işletmecinin karşı karşıya geldiği durumlarda olabiliyor. İşletmecinin masa dolaşmaya izin vermediği halde müzisyenlerin şanslarını denemek istemesi sonucunda işletmeci-müzisyen tartışmaları kaçınılmaz oluyor. Burada değinmeden geçemeyeceğim başka bir durum da, müzisyenin bol alatura geliyor diye bir masaya odaklanması. Meyhane Endülüs'te yaptığım gözlemler sırasında buna bir örnek gördüm ve sonra mekan sahibi Şinasi bey ile görüştüm. Şinasi Bey, masa dolaşmayı onaylamasa da müzisyenlerin baskısına dayanamayarak buna izin vermiş. Ancak müzisyenlerin bol para (alatura) aldıkları bir masanın fazla üzerine giderek, diğer masaları ihmal etmeleri Şinasi Bey'i tabiri caizse çileden çıkarmış. Ticari müzik piyasasında yer alan bir 'fasıl mekanı'nın işletmecisi ile müzisyenini karşı karşıya getiren bu olay, müzisyenin kısa vadede para kazanma istemi ile işletmecinin uzun vadede para kazanma isteğinin bir sonucu olarak açıklanabilir.

Gaziemir Sarnıç Restoran 'daki 'arabesk' yasağı ise işletmenin dominasyonu sonucu repertuarın farklılaştığı bir başka durum. İşletmenin çizgisini bozduğu gerekçesiyle arabesk asla çalınmıyor. Orada çalışan aynı müzisyenlerin farklı mekanlarda çalışırken arabesk de seslendirmiş olmaları, işletme

dominasyonunun etkisinin doğrulayan bir örnek. Pirpirim Restoran'da ise sadece patron Celal Bey sevdiği için mekanın solisti Okan'ın daha önce seslendirmediği halde Orhan Gencebay' dan bir bölüm oluşturacak kadar repertuar edinmesi de işletmenin repertuarı şekillendirebilme gücüne başka bir örnek.

'Fasıl mekanları' hiçbir ideoloji'nin ya da akımın simgesi olmayan 'nötr' yerlerdir. Adı geçen on iki mekanda yaptığım gözlemler repertuarda bu şarkıların yer almadığını gösterdi. Bu anlamda , "bir emekçi şarkısını duymak ne kadar zor ise bir ülkücü şarkısını duymak da o kadar güçtür" yargısına varabiliriz. Bunun sonucu olarak da kendi düşüncesine ait bir müziği ısrarla isteyen müşteri tarzının dominasyonu söz konusu olmaz ve işletme zamanla bu tarzdaki müşteriyi uyarır, ya da eler.

'Fasıl mekanları' nda müzik genellikle 20:00-20:30 gibi başlayıp, hafta içi 24:00-01:00, hafta sonu ise 02:00' ye kadar devam ediyor. Çoğunlukla, 45 dak. müzik, 15 dak ara şeklinde bir program anlayışı var. Aralarda dinletilen playback müzik sadece bir-iki mekanda geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili. Daha çok günün sevilen, popüler müzik ürünleri tercih ediliyor. Bölümlerin her birisi bir makam seçilerek oluşturuluyor. Makam sırası takibi esas. Hangi makamla başlanmışsa o makamdan şarkılarla bir bölüm oluşturuluyor. İsteklerle bu akış bozulmazsa bir bölüm tek makamla noktalanıyor. Akış sırası yine isteklerle bozulmazsa, ağırdan hareketliye bir seyir izleniyor. Fasıl'ın bağlı çalma anlayışı her zaman benimsenen bir yöntem değil. Bağlı biçimde ağırdan, hızlıya bir ritim anlayışı ve aynı makama ait eserlerin seslendirildiği bölüm birinci bölüm oluyor. Türküler ağır da olsa son bölüme bırakılıyor. Türküler de genellikle kendi içinde makam sırasına ve hızlanma akışına uyarak şekilleniyor. Solist aynı zamanda girişleri, çıkışları belirleyen ve repertuarı oluşturan şeftir. Geleneksel Türk sanat müziği pratiklerinde solistin mutlak üstünlüğü, fasıl mekanlarında da devam eder. Söz hakkından, kazanılan paraya kadar imtiyazları vardır.¹⁰

Geleneksel Türk sanat müziği repertuarındaki üç kıtalık şarkılar(ilik bölümde olsa bile), iki kıtaya indirgenerek okunuyor. Müzisyenlerle yaptığım görüşmelerde, "şarkı ne kadar uzunsa o kadar sıkıcı oluyor. Mümkün oldukça kısa tutmak, dikkati

¹⁰ Ayrıca, geleneksel Türk sanat müziği ediminde 'iyi saz çalma' nın bir ölçüsü de eşliktir. Yani, bir sazende soliste ne kadar iyi eşlik ediyorsa o kadar iyi sayılır. Başka bir deyişle, tekniği ne kadar iyi olursa olsun, eşliği zayıf olan bir sazende iyi müzisyen sayılmaz.

üst düzeyde tutmak için gerekli” fikrinin yanında, “şarkılar hareketli olana doğru bağlı okunmalı. Bu anlamda potpori yapmak hep işe yaramıştır” görüşünün hakim olduğunu öğrendim. Gözlemlerim de bunu doğruladı. Hafta sonları müşterinin en yoğun olduğu günlerdir. Bu günlerde, daha seri akışta bir program anlayışı, potporilerin ağırlıkta oluşu ve şarkıların son dönüşlerinin mutlaka kesilerek uzatılmaması dikkatimi çekti. ‘Masa-masa dolaşma’ vakasında ise durum daha spesifik bir hal alır. Her şarkının giriş sazı, nakaratı ve son dönüşleri kesilerek, parça da normal metronomundan daha hızlı okunarak performe edilir. Hatta bazı şarkıların sadece nakaratı okunarak geçilir. Şarkının doğruluğundan ziyade müşterinin memnuniyeti esastır ve dolaşacak daha çok masanın olması zamandan hep kazanmayı gerektirir.

Son zamanlarda oldukça popüler olan TV dizi müzikleri kelimenin tam anlamı ile ‘patlama’ yaşadı. Sevilen ve reyting rekorları kıran dizilerin müziklerinin birçoğunun makamsal olması ve geleneksel Türk sanat müziği enstrümanlarının kullanılması, ‘fasıl mekanları’ repertuarında hızla yerini almasını sağladı. Müşterilerin yoğun talebi üzerine bu mekanlarda çalışan bütün müzisyenler bu müzikleri öğrenmeye koyuldu. Müşteri unsuru bu baskısıyla devrede kaldı.

‘Fasıl Mekanları’, kentsel eğlence mekanları içinde birçok kesimden oluşan kalabalığı bir arada görebildiğimiz merkezler. Başka bir deyişle, ‘fasıl mekanları’ kentin karışık sosyo-kültürel yapısının bir mekana indirildiği yerler olarak gözlemlenir. “Bireyin kendisi için yapılandırıldığını hissettirmesi” yönüyle ‘fasıl mekanları’ Erwin Goffman’ın ‘hayal imalathaneleri’ tanımıyla anlam kazanır. Fasıl mekanlarının birer hayal imalathanesi olma görünümü, belli bir insan grubunu bu mekanlara çeken bir unsur olarak görünür. Gelen bu karma grup için Geleneksel Türk Sanat Müziği ortak payda gibi görünse de, beklentiler sadece bu türle sınırlı kalmaz. Bir boş zaman etkinliği olarak işlev gören, bu canlı performans mekanları, bir çok zevk unsurunu içinde barındırdığı sürece yaşam şansını artırmış olur.

Gözlem yaptığım 12 mekanın sunduğu repertuar birbirinden farklılık gösterir. Ağırlıklı geleneksel Türk sanat müziği repertuarına sahip olan ve müzisyen-işletmeci-müşteri üçgeninde şekillenen repertuarlar öncelikle ‘fasıl müziği’ kapsamında farklılık taşır. İzmir’deki fasıl mekanlarında çalışmış birçok müzisyenden biri olan klarinetçi Feridun ile 8 Mayıs ta yaptığım görüşme sırasında

ortaya çıkan, bazı mekanların eski çalmak anlamında 'ağır' repertuara sahip olması fenomeni ayırıcı bir özellik olarak görülür. Buradan yola çıkarak, hangi mekanların 'ağır' ya da 'eski' çaldığını anlamak için gözlem sonuçlarına baktığımda şu sonuç çıktı: 'eski' repertuar çalan mekanların müzisyen yaş ortalaması diğerlerinden fazla. Mercan restoran ve Pasha'da çalan müzisyenlerin özellikle solistleri diğerlerinden yaşlıydı. Solistin repertuarı tayin etme insiyatifi sonucu ortaya çıkan repertuar toplamda görece daha az 'yeni' şarkı içerdiği sonucunu çıkardı. Sahne performansı, birikimin ortaya konduğu bir bütün olarak anlaşılmalıdır. Bu bütün; sahne tecrübesi, repertuar, eğitim, davranış şekli vb. gibi parçalardan oluşur. Repertuarın da içinde bulunduğu bu bütün, müzisyenlerin "habitus"¹¹ u ile açıklanır.

Sonuç olarak 'Masa-masa dolaşılmayan' mekanlarda (Pirpirim Ocakbaşı Restoran, Sarnıç Divan Restoran, Bistro-Alaturka, Neyzen, Nihavend, Mevlana, Mercan Restoran) istekler gelene kadar bazen son bölüme kadar müzisyenler kendi repertuarlarını ortaya koyuyorlar. Bazen ise tek-tük gelen istekler dışında bütün program repertuarı müzisyenlerin (daha çok solistin) insiyatifinde geliyor. Masa-masa dolaşılan mekanlarda ise (Meyhane Endülüs, Meyhane Alsancak, Hanende, Yeni Liman balık Restoran Beylerbeyi) İsteklere geçme daha çabuk ve masaya giderek yapılıyor. Bu sebeple repertuar daha çabuk isteklerle şekilleniyor. İstekler de ortak listedeki şarkılardan oluşuyor.

Her ne kadar bazı mekanların repertuarı ötekine göre daha 'eski' ya da 'yeni' görünse de temelde hepsinin birleştiği bir repertuar da var. Müzisyen-izlerle etkileşimi ile anlam kazanan performans, bu etkileşimi hızlandıran ve aktif tutan belli başlı şarkılar bütünü kemikleştirmiş. Müzisyenlerin 'gaza getirme' olarak tanımladıkları, müşteri ilgisini bir anda toplama etkisini sağlayan malzeme bu şarkı bütününden oluşur. İyi 'program yapma' deyim yerindeyse doğru zamanda doğru şarkıyı çalma ile mümkündür. Yine işe vuruk bir tanımlama olan 'program yapma' müzisyenin seyirciyle iletişim kurabilmesi, herkese kendini dinlettirmesi ve müşteriyle beraber işletmecinin alkışını alabilmesi için gösterdiği davranışlar bütünü olarak tanımlanır. Mekan ismi gözetmeksizin her mekanda her gece çalınan, çalınmasa bile kesinlikle istenen bir repertuardan söz etmek mümkündür.

¹¹ Pierre Bourdieu'nun sosyal bilimlere kazandırdığı habitus kavramı "insanların geçmiş deneyimlerinde temellenen alışkanlıklar bütünüdür (Erol, 2003; 55).

İzmir Fasıl Mekanlarındaki Ağırlık Ortalaması En Yüksek Şarkılar

- SENİ BEN ELLERİN OLSUN DİYE Mİ SEVDİM (K.HİCAZKAR)
- AGORA MEYHANESİ (K.HİCAZKAR)
- ÇİLE BÜLBÜLÜM (MUHAYYER)
- BU AKŞAM BÜTÜN MEYHANELERİNİ DOLAŞTIM İSTANBULUN (K.HİCAZKAR)
- AH BU ŞARKILARIN GÖZÜ KÖR OLSUN (K.HİCAZKAR)
- VEDA BUSESİ (M.KÜRDİ)
- DUYDUM Kİ UNUTMUŞSUN (M.KÜRDİ)
- İSTANBUL SOKAKLARI (M.KÜRDİ)
- AVUÇLARIMDA HALA (M.KÜRDİ)
- LALE DEVRİ (K.HİCAZKAR-M.KÜRDİ)
- DALGALANDIM DA DURULDUM (M.KÜRDİ)
- OKYANUS (KÜRDİ)
- GÜLÜ SUSUZ SENİ AŞKSIZ BIRAKMAM (KÜRDİ)
- BENİM DÜNYAM (KÜRDİ)
- SENEDE BİRGÜN (HİCAZ)
- SÖYLEYEMEM DERDİMİ (HİCAZ)
- NASIL GEÇTİ HABERSİZ (HİCAZ)
- ŞİMDİ UZAKLARDASIN (SUZİNAK)
- KIRMIZI GÜLÜN ALI VAR (HİCAZ)
- ADA SAHİLLERİ (HİCAZ)
- YAR SAÇLARIN LÜLE LÜLE (HİCAZ)
- MUHABBET BAĞI (HİCAZ)
- BEN SENİ UNUTMAK İÇİN SEVMEDİM (SEGAH)
- DÖNÜLMEZ AKŞAM (SEGAH)
- LEYLA BİR ÖZGE CANDIR (SEGAH)
- BAK YEŞİL YEŞİL (SEGAH)
- BİR ŞARKISIN SEN ÖMÜR BOYU SÜRECEK (SEGAH)
- ESKİ DOSTLAR (RAST)
- SEVMEKTEN KİM USANIR (RAST)
- AĞLAMA DEĞMEZ HAYAT (RAST)
- BEYOĞLUNDA GEZERSİN (MAHUR)

- KALENİN BEDENLERİ (MAHUR)
- AKŞAM OLDU HÜZÜNLENDİM BEN YİNE (UŞŞAK)
- TELGRAFIN TELLERİ (UŞŞAK)
- VAY SÜRME Lİ (UŞŞAK)
- BENZEMEZ KİMSE SANA (BEYATİ)
- AYVA ÇİÇEK AÇMIŞ (HÜSEYİNİ)
- KİMSEYE ETMEM ŞİKAYET (NİHAVEND)
- HUYSUZ VE TATLI KADIN (NİHAVEND)
- GÖZLERİNİN İÇİNE BAŞKA HAYAL GİRMESİN (NİHAVEND)
- GÖKYÜZÜNDE YALNIZ GEZEN YILDIZLAR (NİHAVEND)
- YILDIZLARIN ALTINDA (NİHAVEND)
- UNUTTURAMAZ SENİ HİÇBİRŞEY (NİHAVEND)
- BİR İHTİMAL DAHA VAR (NİHAVEND)
- KALAMIŞ (NİHAVEND)
- YEMENİ BAĞLAMIŞ (NİHAVEND)
- ÖMRÜMÜZÜN SON DEMİ (HÜZZAM)
- BU NE SEVGİ AH (HÜZZAM)
- AKASYALAR AÇARKEN (HÜZZAM)
- İNDİM HAVUZ BAŞINA (HÜZZAM)
- ORMANCI (HÜSEYİNİ)
- BEYAZ GİYME (SEGAH)
- ÇÖKERTME (MUHAYYER)
- MİHRİBAN (M.KÜRDİ)
- URFANIN ETRAFI (HİCAZ)

'Fasıl mekanları' bir gecelik programında mutlaka duyulan bu parçaların hepsi geleneksel Türk sanat müziği repertuarı içerisinde yer almaz. Karma bir repertuar olarak belirginleşen ortak repertuarın makam analizi yapıldığında Oransay'ın ve Durmaz'ın gözde makamlar sıralamasıyla paralellik taşıdığı görülmektedir: Birbirine yakın makamları bir grupta düşünürsek; 9 Hicaz ve 1 Suznak, 9 Nihavend, 7 Muhayyer Kürdi, 6 Segah, 4 Kürdili Hicazkar, 4 Hüzzam, 3 Rast ve 3 Mahur, 3 Uşşak ve 1 Beyati ve 1 Hüseyini, 2 Muhayyer. Seslendirme sırasında kullandığı dizge ve duyum olarak birbirine yakınlık gösteren makamlara ait şarkılar birbiri ardınca sıralanır. 'Fasıl mekanları' program formatının her bölüm için bir makam seçilmesi özelliği sonucunda benzer makamdaki şarkıları art arda

duyabiliriz. Bu aynı zamanda, TRT Radyo programlarında da, bir makamın şarkılarının tek başına bir fasıl oluşturmak için yetersiz kaldığı durumlarda da başvurulduğu bir yöntemdir. Aynı makam içinde olma ‘Fasıl mekanları’nda performans sırasında şarkıları çağrışım yapması açısından avantaj gibi görünse de, birbirine çok benzeyen aranağmelerin karışma ihtimali açısından da dezavantaj taşır. Yaptığım gözlemler sırasında dikkati dağılan birçok müzisyenin benzer aranağmeleri birbirine karıştırdığını gördüm. Ayrıca burada yeri gelmişken, şarkıların birbirine bağlandığı fasıllarda kullanılan aranağmelere, yaygın olarak ‘koda’¹² da denmektedir.

Seslendirme tarzı da mekanlar arasında farklılık gösterir. Segah “bak yeşil yeşil” şarkısının, Mercan Restoran’da hüzzam gibi çalınması, Nihavend Restoran’da “Kalamış” şarkısının arasındaki gazelde ritim soloların ve taksimlerin bir gösteriye dönüşmesi, Pirpirim Restoran’da “akşam oldu hüzünlendi ben yine” şarkısının, Hanende’ da neredeyse iki kat daha hızlı okunması gibi. Sarnıç Restoran’ da solist olan Ebru Şengel, aldığı TRT disipliniyle şarkıların sözlerini daha anlaşılır, notalarına dikkat ederek en az süsleme (melismatik) seslendirme ile ve nefes yerlerine dikkat etmesi ile diğer piyasa müzisyenlerinden ayrılır. Bu disiplini almış, diğer TRT tecrübeli solistlerde de benzer özellikleri görmek mümkün. (Pirpirim Restoran’da Okan, Endülüs Meyhane’de Oğuz). Buna karşın, masa-masa dolaşırken hep beraber söyleniyor olması seslendirme de farklı bir tarz ortaya koyuyor. Vokal seslendirmeye ayrı bir özen göstermeden; nefeslere, notalara dikkat etmeyerek bazen şarkının kendisinde olmayan abartı süslemelerle (keriz) rahat ve kaygısız bir seslendirme tarzı dikkat çeker. Çalgılamada ise yine TRT disiplini almış olan çalgıcıların, birbirlerini daha çok dinleyerek çaldıkları ve adeta tek enstrüman çalıyormuş gibi çalmaya özen gösterdikleri dikkat çeker. Süslemeler sınırlı ve abartısızdır. Bunun dışında sadece piyasadan yetişmiş müzisyenlerden oluşan grupların daha özgür bir seslendirme tarzı benimsedikleri toplu çalma bilincinden uzak ve kişisel becerilerin ön planda olduğu bir seslendirme tarzı sergiledikleri görülür. .Bu davranışların hepsi “habitus” kavramı ile örtüşen bir anlam taşır.

Gözlem yaptığım 12 mekan içindeki 3 mekan haricinde, çalgı grupları benzer çalgılardan oluşmuş. Gözlem yaptığım 9 mekanda çalınan çalgıların Klarinet, kanun, keman, ud, darbuka ve/veya def olduğunu gördüm.Bu çalgıların bulunduğu beşli

¹² Batı Müziği’nde bitiriliş, sonlandırış bölümü için kullanılan terim.

(Klarinet, kanun, keman, ud, darbuka) 'roman beşlisi' veya 'ince saz' diye tanımlanıyor. Birinin bile olmaması durumunda ekibin eksik kaldığı kabul ediliyor. Yaptığım görüşmeler esnasında yıllarca piyasada fasıl yapmış, eskilerin en iyi fasılçılarından kabul edilen Udi İbrahim Şenmızrap'a bu çalgılardan birini atmamız gerekse hangisini çıkarırdınız diye sorduğumda, elini göstererek "bu çalgılar bir elimin parmakları gibidir. Birinin olmaması demek elin sakat kalması demektir" şeklinde yanıt vermişti. Bu beşlinin hepsinin kullanıldığı Meyhane Endülüs ve Sarnıç Restoran dışında kalan bütün mekanlar eksik enstrümanla çalışıyor. Sadece kanundan oluşan (Beylerbeyi) bile var. Mekan sahipleri ile ve işletmecilerle görüştüğümde ise hepsi "biz de tam kadro çalıştırmak isteriz ama maddi imkanlara göre davranmak zorundayız" şeklinde açıklamada bulundular. Tek kanunla çalışan Beylerbeyi'nden yola çıkarak edindiğim gözlem sonuçları, 10 mekanda da kanun sazının kullanıldığını gösterdi. Kanundan sonra öncelik sırasını 3 mekan firesi ile keman alıyor. 5 mekan da klarinet ve ud yok. Bununla beraber en küçük olan ve ses seviyesi en düşük olan üç mekan da ritim saz kullanmıyor. Bunların dışında Gitar veya keyboardu bir eşlik çalgısı olarak kullanan mekanlar da var. Nihavend Restoran'daki keyboard hem mekanın daha önceki şeklinden kalan görsel ve işitsel alışkanlıktan¹³ hem de şu anda sunulan programda etkili ve faydalı olduğu düşüncesi ile saz ekibi (keman, darbuka, kanun) arasında bulunuyor. Sadece gitar ve kemanla çalışan Neyzen Restoran'da ise solist Meral'in batı müziği, ve pop parçalarını da okuması bu ikiliyi kullanışlı kılmış. Bistro Alaturka Restoran' da ise geleneksel Türk sanat müziği gecenin sonunda yer verilen bir tarz. Girişte tek gitarla mekan açıldığından beri çalışan (10 yıl) emekli bando astsubayı Sebahattin Bey halen çalışıyor. Bazen Ud ve kanundan oluşan ekibe de eşlik ediyor. Bistro Alaturka' da bir duvar piyanosu' da var. Mekan sahibi Şenol Bey aynı zamanda piyanist. Oda zaman zaman müziğe eşlik ediyor. Gitarın veya piyanonun kanun ve ud ikilisine eşliğinden büyük keyif aldığını, geleneksel Türk sanat müziğinde bu enstrümanların da eşlik olarak kullanılması gerektiğini düşünüyor. Bu düşüncesi, kendi mekanında bu enstrümanların kullanımını meşru kılıyor.

¹³ Bu mekan 'fasıl mekanı' olmadan önce uzun yıllar 'keyif bar'isminde bir gece klübü olarak çalıştı. Sabah 04:00' e kadar devam eden programda pop, fantezi, geleneksel türk sanat müziği, arabesk, türkü, greek gibi birçok türü farklı saatlerde dinlemek mümkündü. Mekanı müşteri kalitesinin iyice düşmesi ve olayların artmasından bunalarak 'fasıl mekanı' na çeviren Pervin Hanım, daha nezih bir müşteri kitlesine ulaşmak için bu yapılanmaya girdiğini söylüyor. Ancak eski alışkanlıkların getirdiği izler (keyboard kullanımı, eski solistlerin arada çalışması) devam ediyor.

SONUÇ

Fasıl mekanları, ağırlıklı olarak geleneksel Türk sanat müziği repertuarının seslendirildiği ve müşterilerin özellikle bu icraları dinlemek ya da bu icraların seslendirildiği ortamlarda bulunmak için geldiği içkili eğlence yerleridir. “Fasıl Mekanları” terimi, bu eğlence yerlerinin temel aktörleri olan müzisyen, işletmeci ve müşterilerce kullanılmaktadır. Bu çerçevede terim geleneksel Türk sanat müziği ile bağıntı sağlayan bir kavram olarak düşünülmektedir.

“Fasılın kalmayıp fasıldan alınan zevkin kaldığı” ifadesiyle yakınan müzisyenin yanında, arabesk çalmanın ve söylemenin tadını çıkararak müzisyenlerin, bütün repertuarını türkülerle oluşturan solistlerin, dinleyiciyi memnun etmek için pop şarkıcısını fasılın ortasında çıkararak işletmecinin ve bütün gece ‘fasıl mekanı’nda oynamak için ‘misket’ çalmasını bekleyen müşterinin oluşturduğu karmaşık bir bütündür ‘İzmir Fasıl Mekanları’. Bu mekanlarındaki müziksel akış müzisyenler, müşteriler ve işletmeciler tarafından bir rıza gösterme ve direnme zemininde oluşturulur. Müzisyenlerin fasıl mekanlarındaki performansları genel olarak belli bir repertuar ve üslup tercihleriyle öne çıkarken, müşteriler fasıl mekanlarındaki icranın kendi sosyal ve kültürel deneyimlerine dayalı zevklerini yansıtmalarını talep etmektedirler. Mekan sahipleri ise bu yüzden izlerkitlenin/müşterilerin tercihlerini gözleterek onları memnun etmeye çalışmaktadırlar.

Fasıl mekanlarında icra edilen müzik, endüstriyel olmayan geleneksel Türk sanat müziği pratiklerinin eğlence atmosferlerindeki tezahürlerinden biridir. Bununla birlikte söz konusu mekanlar kendi müziğini de birlikte yaratmıştır. Müziksel ve müzik dışı deneyimlerin bir bileşkesi olan bu olgu, kişisel olarak başka yerlerde deneyimlenebilir, ancak fasıl mekanları ayrıştırılabilen bu unsurların bir araya getirildiği bir bağlamdır. Fasıl mekanları hem geleneksel Türk sanat müziğinde hem de Türk popüler müziğinde gerçekleşen hatırı sayılır değişimlerin ne olduğunu; birbirleri içine nasıl girip birbirlerini nasıl beslediğinin gözlemlenebileceği bir çerçeve sağlamaktadır. Fasıl mekanlarında gerçekleştirilen pratikler, günümüzün kayıt endüstrisi, televizyon ve sinemanın tartışmasız etkisiyle biçimlenen bir müziksel tüketim estetiğinin de geniş bir bölümünü yansıtmaktadır.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

AKDOĞU, Onur., Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ofset Matbaası, İzmir, 1995.

ARSLANOĞLU, Rana., Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Asa Yayınları, Bursa, 1998.

BEHAR, Cem., Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.

BEHAR, Cem., Zaman, Mekan, Müzik, Afa yayıncılık, İstanbul, 1993.

BOHLMAN, Philip., The Study of Folk Music in the Modern World, Indiana University Pres, 1988.

BURKE, Peter., Tarih ve Toplumsal Kuram, (Çev. Mete Tunçay), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000.

CHANEY, David., Yaşam Tarzları, (Çev: İrem Kutluk), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.

EROL, Ayhan., I. ve II. Müzikoloji Sempozyumu Bildirileri, Kitap Matbaacılık, İstanbul, 2001.

EROL, Ayhan., Popüler Müziği Anlamak, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2002.

GİDDENS, Anthony., Modernliğin Sonuçları, (Çev: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

GİDDENS, Anthony., Sosyoloji, (Çev: Hüseyin Özel-Cemal Güzel), Ayraç Yayınları, Ankara, 2000.

HARVEY, David., Sosyal Adalet ve Şehir, (Çev.Mehmet Moralı), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

KEAMMER John E., Human İn Music Life, Anthropological Perpectives On Music, (Çev. Yetkin Özer=Yayınlanmadı), University of Teksas Pres, Austin, 1993.

LANGLOİS, Tony., "Magrip'te Müzik ve Çekişen Kimlikler" Ortadoğu'da Milliyetçilik, Azınlıklar ve Diasporalar, Derleyen Kristen E. Shulze, Colm Campbell ve Martin Stokes, (Çev. Ahmet Fethi), Sarmal Yayıncılık, İstanbul, 1999.

O'NEILL, John., Piyasa, (Çev: Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

ORANSAY, Gültekin., Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, 50. yıl kitabından Ayrı Basım, Ankara, 1973.

ORANSAY, Gültekin., Musiki Tarihi, Yaykur Açık Öğretim Dairesi Yayınları, Ankara, 1976.

ÖZALP, M.Nazmi., Türk Musikisi Beste Formları, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1992.

ÖZALP, M.Nazmi., Türk Musikisi Tarihi I, Eğitim Basımevi, İstanbul, 2000.

ÖZBEK Meral., Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim, İstanbul, 1991.

ÖZTUNA, Yılmaz., Türk Musikisi'nde Teknik ve Tarih, Türk Petrol Vakfı Lale Neşriyatı, İstanbul, 1987.

PEKER, Mümtaz, ÖNEN, Engin, BALKIZ, Bekir Göç., Kentleşme sorunları ve Yerel Siyaset, Saray Medikal Yayıncılık, İzmir, 1997.

TANRIKORUR, Cinuçen., Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, Ötüken Yayıncılık, İstanbul, 1998.

TURA, Yalçın., Türk Musikisinin Mes'eleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

URRY, John., Mekanları Tüketmek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1999.

MAKALELER

EROL, Ayhan., “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, **Bibliyografya**, Sayı:3, (sayfa 43-99), 2002.

EROL, Ayhan., “İzmir Rock Scene. Rock-Bar müzisyenlerinin çokboyutlu habitusu”, **Popüler Müzik Yazıları**, Sayı:1, (sayfa: 50-87), 2003.

EROL, Ayhan., “Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği” **Tarih ve Toplum**, Sayı:178, (sayfa 4-17), 1998.

TEZLER

BEKEN, Münir Nurettin., “Musicians, audience and power: the changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul, dissertation of PHD, Univ. Of Maryland, The Original Manuscript by UMI, Microform: 9902746, 1998.

DURMAZ, Serhad., “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Makam Dağarındaki Değişmeler”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üni. Sos. Bil. Enstitüsü, İzmir, 1991.

İNTERNET

Aydoğdu, G. Türk Musikisi’nde Fasil, Erişim:03.07.2006,
<http://www.turkmusikisi.com/formlar/tmfasil.html>

EKLER

EK 1

Usullerin Kullanış Sıklığındaki Değişme (Oransay, 1973; 267)

1. ÇİZELGE
Usulların Kullanış Sıklığında Görülen Değişme⁴⁰

Usullar	1910	1970	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1940	1941- 1950
1a nimsöfyan	—	19	—	—	7	11	1
b söfyan	67	40	5	6	9	17	3
c tek söfyan	2	—	—	—	—	—	—
ç yürük söfyan	4	1	1	—	—	—	—
2a nımdüyek	—	1	—	—	—	1	—
b ağır düyek	15	3	—	2	1	—	—
c düyek	157	275	42	43	90	93	7
ç değişmeli düyek	—	5	—	2	2	1	—
d rumba	—	1	—	—	1	—	—
3a sengin semai	45	35	16	3	15	1	—
b semai	1	77	7	10	42	17	1
c vals	1	26	3	4	11	8	—
ç yürük semai	33	19	4	4	9	2	—
d değişmeli semai	—	1	—	—	—	—	1
4a türk aksağı	17	33	16	9	2	5	1
b süreyya	6	—	—	—	—	—	—
c ağır aksak semai	2	—	—	—	—	—	—
ç aksak semai	27	5	1	2	1	1	—
d curcuna	122	167	73	37	45	11	1
e değişmeli curcuna	—	5	—	3	1	1	—
5a ağır aksak	72	18	6	5	4	3	—
b ağır evfer	4	—	—	—	—	—	—
c orta aksak	—	5	4	1	—	—	—
ç aksak	262	180	64	44	44	24	4
d evfer	27	2	2	—	—	—	—
e yürük aksak	6	11	5	3	—	3	—
f mevlevi evferi	2	—	—	—	—	—	—
g değişmeli aksak	—	6	3	2	1	—	—
h aydın	12	—	—	—	—	—	—
ı çifte söfyan	13	10	9	—	—	—	1
i raks aksak	—	1	—	—	—	—	1
6a devrihindi	82	15	4	6	1	4	—
b müsemmen /katakofiti	13	25	7	5	9	4	—
c değişmeli müsemmen	—	2	—	2	—	—	—
ç raks	1	—	—	—	—	—	—
d devrirevan	5	—	—	—	—	—	—
e evsat	2	—	—	—	—	—	—
7a değişmeli	—	10	—	—	7	3	—
b serbest usul /serbest	—	2	—	1	1	—	—
TOPLAM	1000	1000	272	194	303	210	21

EK 2

Makamların Kullanım Sıklığındaki Değişime (Oransay, 1973; 268)

2. ÇİZELGE

Makamların Kullanılış Sıklığında Görülen Değişime
(ss = sırasayısı)

Makamlar	1910		1970		TRT		Türkülü
	ss	tane	ss	tane	ss	tane	ss tane
hicaz	1	285	1	606	1	610	1 746 (1304)
uşşak	2	231	5	395	5	344	2 695
suzinak	3	211	7	180	8	189	8 462
hicazkâr	4	172	9	164	9	179	9 371 (617)
rast	5	168	6	302	6	316	6 621
nihavent	6	160	2	481	2	506	7 615
karcıgar	7	146	8	166	10	166	11 432 (552)
hüseynî	8	128	10	153	7	190	3 654 (7/969)
hüzzam	9	121	3	469	4	350	4 543 (1002)
saba	10	117	17	85	16	79	— 345
hicazkârkürdî	11	101	4	428	3	393	5 662 (970)
mahur	12	92	12	129	11	157	10 436
bestenigâr	13	92	19	66	23	54	— — (18/270)
bayatî	14	85	21	59	18	74	— — (16/359)
ısfahan	15	78	25	50	19	69	19 176 (246)
muhayyer	16	55	14	102	13	122	12 375
bayatîaraban	17	55	23	51	27	47	— — (25/231)
şevkefza	18	51	29	39	29	45	24 159
ferahnak	19	50	24	50	22	56	— — (22/233)
buselik	20	49	26	43	20	60	— — (29/127)
yegâh	21	47	35	25	33	38	— —
kûçek	22	42	—	0	—	0	— — (92/20)
evc	23	41	27	40	21	57	— — (17/279)
suzidil	24	40	22	57	24	51	15 178
hisarbuselik	25	40	42	14	38	26	— —
acemaşîran	26	38	15	100	17	78	— — (15/414)
dûgâh	27	38	32	26	42	21	— — (38/130)
şehnaz	28	37	30	35	28	47	26 148
arazbar	29	34	62	3	57	7	— — (54/65)
tahir	30	33	41	15	43	21	— 54
segâh	31	31	11	134	12	137	13 365
neva	32	29	36	23	39	24	22 188
evcara	33	28	38	21	36	30	— — (43/114)
acemkürdî	34	27	13	104	15	103	— — (26/223)
hüseynîaşîran	35	27	46	8	47	17	— — (50/90)
ferahfeza	36	25	33	26	31	41	— — (30/164)
muhayyersûnbüle	37	25	97	1	49	13	— —

Makamlar	1919		1970		TRT		Türkölü	
	ss	tane	ss	tane	ss	tane	ss	tane
nühüft	38	25	58	4	54	9	—	68
şehnazbuselik	39	25	48	7	44	19	—	64
acembuselik	40	23	—	0	—	0	—	(69/43)
acem	41	22	—	0	52	10	—	(41/124)
rehavi	42	21	103	1	50	13	—	36
gölizar	43	20	45	10	45	18	—	(56/61)
muhayyerkürdi	44	20	16	89	14	109	—	—
sipihr	45	20	37	22	—	—	—	25
şevkitarap	46	19	60	4	72	4	—	48
nevabuselik	47	19	68	3	59	7	—	—
pesendide	48	18	—	0	69	4	—	—
hisar	49	17	80	2	58	7	—	(58/53)
ısfahanek	50	17	—	0	—	—	—	(88/22)
müstear	51	17	39	21	40	22	—	115
arazbarbuselik	52	16	28	1	66	4	—	(77/36)
nikriz	53	16	44	12	37	29	—	91
ırak	54	15	51	6	51	11	—	(31/172)
nişabur	55	15	—	0	81	1	—	—
şedaraban	56	15	18	78	26	49	20	177

3. ÇİZELGE

SÖZLÜ ESERLER DAĞARININ BİREŞİMİ VE MAKAMLARIN CANLILIGI²

Makam	Sözlü Eserler		Öteki Eserler	Birbirine Oranı
	Toplamı	Şarkılar		
1 şevkefza	50	46	4	1150:100
2 hicazkâr	126	112	14	800:100
3 suzinak	97	86	11	782:100
4 hicaz	177	154	23	669:100
5 evcara	29	25	4	625:100
6 bayatıaraban	55	47	8	587:100
7 hüzzam	115	98	17	576:100
8 muhayyer	54	46	8	575:100
9 karcıgar	65	54	11	490:100
10 ferahnak	47	39	8	487:100
11 uşşak	138	111	27	411:100
12 kürdilhicazkâr	28	22	6	366:100
13 nihavend	90	69	21	328:100
14 bestenigâr	66	50	16	312:100
15 şehnaz	33	25	8	312:100

EK 3

Muhayyer Kürdi Şarkı "Bakışı Çağırır Beni Uzaktan" (TRT geleneksel Türk Sanat müziği repertuar kitabından tıpkıbasım)

-Muhayyerkürdi Şarkı-
BAKIŞI ÇAĞIRIR BENİ UZAKTAN

1114

Curcuna (D-184)

Beste: Selâhaddin Pınar
Güfte: Fuat Edib Bakır

Bakışı çağırır beni u. zak tan (-SAZ-)
tan (--SAZ--) Ya rın ca ça tı lır
kaş lar ne den dir (---SAZ---) Bir yan dan
hoş la nır a zar la mak tan Bir yan dan
gâ zün de yaş lar ne den dir
(-----SAZ-----) De rin dir al num da
gur bet çix gi si (-SAZ-) De ğiş mez
di yor lar bah tın ya zı sı (---SAZ---)
Gön lü mün i çin de var ki bir sı zı
Her ak şam ye ni den baş lar na den

114

dir (---SAZ---) Has re ti bağ la yıp
sa zın te li ne (--SAZ--) ne (---SAZ---)
Yıl lar dır çık mışım gur bet e li
ne (---SAZ---) Düş mü şüm bu yüz den
e tin di li ne Üs te lik
yâr be ni taş lar ne den dir

Bakışı çağırır beni uzaktan
Varınca çatılır kâşlar nedendir
Bir gandan hoşlanır azarlanmaktan
Bir yandan gözünde yaşlar nedendir

Derindir alnında gurbet figisi
Değişmez diyorlar bahtın yazısı
Gönlümlün içinde var ki bir sezi
Her akşam yeniden başlar nedendir

Hasreti bağlayıp sazın teline
Yıllardır çıkmışım gurbet eline
Düşmüşüm bu yüzden elin diline
Ostelik yâr beni taşlar nedendir

EK 4

Muhayyer Kürdi Şarkı "Duydum ki unutmuşsun" (TRT geleneksel Türk Sanat müziği repertuar kitabından tıpkıbasım)

TRT MÜZİK BAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ NO:364

MÜZİK: SELÂHATTİN ALTINBAŞ
SÖZ: TURBUT YARKENT

SENÂİ

SÜRE : 4:40

MUHAYYER - KÜRDİ ŞARKI
DUYDUM Kİ UNUTMUŞSUN GÖZLERİNİN RENGİNİ

3604

♩ = 160

(SAZ...)

DUY DUM KI UNUT MUŞ SUN GÖZ LE Rİ NİN REN Gİ Nİ

DUY DUM KI UNUT MUŞ SUN GÖZ LE Rİ NİN REN Gİ Nİ

YA ZIK OL MUŞ O GÖZ LER DEN SA NA A KAN YA Ş LA RA

YA ZIK OL MUŞ O GÖZ LER DEN SA NA A KAN YA Ş LA RA

BİR ZA MAN LAR SEV BİN LE A TE Ş LE MEN BA ŞI MI

DİZ LE Rİ NİN YE Rİ NE DA YA SAY DİN TA Ş LA RA

BİR ZA MAN LAR SEV BİN LE A TE Ş LE MEN BA ŞI MI

DİZ LE Rİ NİN YE Rİ NE DA YA SAY DİN TA Ş LA RA

3604

3604

OYDUM Kİ UNUTMUSUN BÖZLERİMİN RENGİNİ
 YAZIK OLMUS O GÖZLERDEN SANA AKAN YAŞLARA
 BİR ZAMANLAR SEVİNİLE ATEŞLENEN BAŞINI
 DİZLERİNİN YERİNE DAYASAYDIM TAŞLARA

HANI BENDİM YEDİ RENK HANI TENDE CAN İDİM
 HANI GÜNDÜZ HAYALİN GECELER RUYAN İDİM
 DEMEK Kİ SENİN İÇİN AŞK DEĞİL YALAN İDİM
 ACIRIM NEDER OLAN O EN GÜZEL YILLARA

TURGUT YARKENT

İÇİN en iyi 10 mekan



K R AGOP

Eski İstanbul usulü

İstanbul'un en eski meyhanelerinden. 1938'den beri hizmet veriyor. Agop İnciyan tarafından kuruldu, oğlu Hayko devam ettirdi, Şimdi K r Agop'un gelini Silva Hanum ve torunu Daniel geleneği devam ettiriyor. İki katlı, müstakil, 150 yıllık bir Kumkapı binasındaki lokantada büyük kısmı Loncalı Romanlardan oluşan altı kişilik bir saz ve fasıl heyeti var. Ekip Şefi Rıdván Bey, 74 yaşında. Ekip, keman, ud, darbuka, kanun, def, klarnetten oluşuyor. Darbuka ve klarnet daha çok yaz gecelerinde d kkánın önünde yapılan fasıllarda kullanılıyor. Fasıl heyeti her gece çıkıyor. Müzisyenler masaların arasında dolaşıp müzik icra ediyorlar. Genellikle deniz mahsullerinin bulunduğu lokantada, Ermeni mezesi topik de yapılıyor.  rdekli Bakkal Sok. No: 7 Kumkapı, İstanbul. Tel: (212) 517 23 34-35

ENDÜLÜS

Her gün müzik var



Gece boyunca ilerleyen saatlerinde sahne alan Sevil günün pop ve tanzim  y l yor. Haftanın  c günü ise oryantal gösterisi var. Haftanın ise 45 YTL olan fiks m n  10 çeşit soğuk meze, 4 çeşit serisi, salata, meyve veya tatlıdan oluşuyor. Yarım 35'lik ayla gece tamamlanıyor. Kıbrıs Őehitleri 1435 Sokak No: 4/ Tel: (0232) 463 66 00-463 68 00.

KESER M ZİKİHOL

Yarışma birincisi sahnede

Fasıl 21.15'te başlıyor. Bekir Uluataer'in solistliğinde beş kişilik bir saz heyeti var. Genç kuşağın umut vaat eden bestecilerinden biri olan Bekir Uluataer, TRT1'in düzenlediği Türk Müziği Beste Yarışması'nda birinci oldu. Keser Müzikhol, 150 kişiyi ağırlayabiliyor. YaklaŐık sekiz yıldır hizmet veren m zikholde 23.30'dan sonra sanat  Mustafa Keser sahneye çıkıyor. Et ve balık ürünleri bulunuyor, zengin bir meze çeŐidine sahip. M davimleri arasında Seda Sayan, Ebru GündeŐ, Selahattin Alpay var. Beylerbeyi İskelesi Arabacılar Sok. No: 5 Beylerbeyi İstanbul. Tel: (0216) 321 79 09



MÜZİĞİ SANATÇILARINDAN OLUŞAN BÜYÜK JÜRİ SEÇTİ



İçin en iyi 10 mekan



KÖR AGOP

Eski İstanbul usulü

İstanbul'un en eski meyhanelerinden. 1938'den beri hizmet veriyor. Agop İnciyan tarafından kuruldu, oğlu Hayko devam ettirdi, şimdi Kör Agop'un gelini Silva Hanım ve torunu Daniel geleneği devam ettiriyor. İki katlı, müstakil, 150 yıllık bir Kumkapı binasındaki lokantada büyük kısmı Loncalı Romanlardan oluşan altı kişilik bir saz ve fasıl heyeti var. Ekip şefi Rıdvan Bey, 74 yaşında. Ekip, keman, ud, darbuka, kanun, def, klarnetten oluşuyor. Darbuka ve klarnet daha çok yaz gecelerinde dükkanın önünde yapılan fasıllarda kullanılıyor. Fasıl heyeti her gece çıkıyor. Müzisyenler masaların arasında dolaşıp müzik icra ediyorlar. Genellikle deniz mahsullerinin bulunduğu lokantada, Ermeni mezesi topik de yapılıyor. Ördekli Bakkal Sok. No: 7 Kumkapı, İstanbul. Tel: (212) 517 23 34-35

ENDÜLÜS

gün müzik var



in ilerleyen saatlerinde sahne alan Sevil günün pop ve yor. Haftanın üç günü ise oryantal gösterisi var. Hafta

KESER MÜZİKHOL

Yarışma birincisi sahnede

Fasıl 21.15'te başlıyor. Bekir Uluataer'in solistliğinde beş kişilik bir saz heyeti var. Genç kuşağın umut vaat eden bestecilerinden biri olan Bekir Uluataer, TRT1'in düzenlediği Türk Müziği Beste Yarışması'nda



birinci oldu. Keser Müzikholde 23,30'dan sonra sanatçı Mustafa Keser yıldız hizmet veren müzikholde 23,30'dan sonra sanatçı Mustafa Keser

Fasıl dinlemek için e

Fasıl, aslında klasik Türk müziğinde bir bestekârın aynı makamda bestelediği iki beste ile iki semaiye verilen isim. Örneğin Dede Efendi'nin Sultân-ı Yegâh faslı demek, bestekârın o makamda bestelediği iki beste ile iki semai demek. Yine klasik Türk müziğinde fasıl, en geniş anlamıyla bir konser programı anlamına geliyor. Elbette bugün "fasıl dinlemeye gitmek" bambaşka bir anlam içeriyor. Eğlence için fasıl programları, genellikle meyhanelerde ve benzeri yerlerde bulunuyor. Ortalama bir fasıl ekibinde kanuni, udi, klarinetçi, kemancı ve darbucacı bulunuyor. Eğlence yerlerinde çıkan fasıl ekiplerinin repertuvarları da üç aşağı beş yukarı aynı oluyor. Biz de bu hafta jüri üyelerimize, Türkiye'de fasıl dinlemek için gidilebilecek en iyi 10 mekanı sorduk. Listeye İstanbul ağırlığını koydu.

EN İYİ 10

1. Kör Agop - İSTANBUL
2. Şato Pınar - İSTANBUL
3. Endülüs - İZMİR
4. Keser Müzikhol - İSTANBUL
5. Gümüş Kaşık - ANKARA
6. Fener Köşkü - İSTANBUL
7. Osmancak - İSTANBUL
8. Borsa - ADANA
9. Bizbize - İSTANBUL
10. Kallavi - İSTANBUL



ŞATO PINAR

Her ay bir bestekar

Üç katlı bina-
nın üçüncü
katında Türk mü-
ziğinin önemli yo-
rumcularından
Zeki Çetin cuma
ve cumartesi
21.00 - 01.30 arası
sahneye çıkıyor.
Program fasilla
başlıyor. Sonra
solist Burcu Kaya
çıkıyor ardından
Zeki Çetin üç sa-
ate yakın sahnede
kalıyor. Gecenin tamamında Türk sanat müziği söyleniyor. Bu mekanda yıl-
lardır her ay bir bestekârı anma gecesi yapılıyor. 18 Şubat gecesi Sadettin
Kaynak'ı anma gecesi. 4 Mart'ta Selahattin Pınar, daha sonra ise Münir Nu-
rettin Selçuk anılacak. Zaman zaman Ankara Radyosu, Kültür Bakanlığı Kla-
sik Türk Musikisi Korosu'ndan misafir sanatçılar sahneye çıkıyor. Gazeteci-
ler, işadamları, sanatçılar ve tabii özellikle de doktor profesörler müdavimler
arasında. Turgut Özal Bulvarı No: 41 Maltepe. Tel: (0216) 442 00 00



ENDÜLÜS

Altı gün müzik

İzmir Alsan-
cak'taki Meyhane
Endülüs'te hafta-
nın altı günü fasıl
müziği yapılıyor.
Fiks mönü ve ala-
kart uygulaması-
nın bulunduğu
mekanda profes-
yonel sanatçılardan
oluşan fasıl
grubu, ağır şarkı-
larla başladığı
programının iler-
leyen saatlerinde
hareketli şarkılar-
la devam ediyor. Gecenin ilerleyen saatlerinde sahne a
fantezi şarkılarını söylüyor. Haftanın üç günü ise orya
içi 35 YTL hafta sonu ise 45 YTL olan fiks mönü 10 çeş
ara sıcak, 3 çeşit et serisi, salata, meyve veya tatlıdan o
rakı veya 35'lik şarapla gece tamamlanıyor. Kıbrıs Şeh
A. Alsancağ İzmir. Tel: (0232) 463 66 00-463 68 00.



GURMELER, MÜDAVİMLER VE TÜRK SANAT MÜZİĞİ SAN.

Mimar,
gurme,
yazar

Aydın Boysan

Yemek
kültürü
yazarı

Deniz Gürsoy

Adanalı
gurme

Erol Altun

Devlet
Klasik Türk
Müziği
Korusu
elemanı

Aykan Özgün

İstanbul
Rehberler
Odası Bşk.
Yrd.

Nur Öztürk

İş
g

Hasan Ers

Fasıl dinlemek için e

Fasıl, aslında klasik Türk müziğinde bir bestekârın aynı makamda bestelediği iki beste ile iki semaiye verilen isim. Örneğin Dede Efendi'nin Sultân-ı Yegâh faslı demek, bestekârın o makamda bestelediği iki beste ile iki semai demek. Yine klasik Türk müziğinde fasıl, en geniş anlamıyla bir konser programı anlamına geliyor. Elbette bugün "fasıl dinlemeye gitmek" bambaşka bir anlam içeriyor. Eğlence için fasıl programları, genellikle meyhanelerde ve benzeri yerlerde bulunuyor. Ortalama bir fasıl ekibinde kanuni, udi, klarinetçi, kemancı ve darbukacı bulunuyor. Eğlence yerlerinde çıkan fasıl ekiplerinin repertuarları da üç aşığı beş yukarı aynı oluyor. Biz de bu hafta jüri üyelerimize, Türkiye'de fasıl dinlemek için gidilebilecek en iyi 10 mekanı sorduk. Listeye İstanbul ağırlığını koydu.

EN İYİ 10

1. Kör Agop - İSTANBUL
2. Şato Pınar - İSTANBUL
3. Endülüs - İZMİR
4. Keser Müzikhol - İSTANBUL
5. Gümüş Kaşık - ANKARA
6. Fener Köşkü - İSTANBUL
7. Osmançık - İSTANBUL
8. Borsa - ADANA
9. Bizbize - İSTANBUL
10. Kallavi - İSTANBUL



ŞATO PINAR

Her ay bir bestekar

Üç katlı bina-
nın üçüncü
katında Türk mü-
ziğinin önemli yo-
rumcularından
Zeki Çetin cuma
ve cumartesi
21.00 - 01.30 arası
sahneye çıkıyor.
Program fasilla
başlıyor. Sonra
solist Burcu Kaya
çıkıyor ardından
Zeki Çetin üç sa-
ate yakın sahnede
kalıyor. Gecenin tamamında Türk sanat müziği söyleniyor. Bu mekanda yıl-
lardır her ay bir bestekârı anma gecesi yapılıyor. 18 Şubat gecesi Sadettin
Karnak'ı anma gecesi 4 Mart'ta Selahattin Pınar, daha sonra ise Münir Ni-



ENDÜLÜS

Altı gün müzik

İzmir Alsan-
cak'taki Meyhane
Endülüs'te hafta-
nın altı günü fasıl
müziği yapılıyor.
Fiks mönü ve ala-
kart uygulaması-
nın bulunduğu
mekanda profes-
yonel sanatçılardan
oluşan fasıl
grubu, ağır şarkı-
larla başladığı
programının iler-
leyen saatlerinde
hareketli şarkılarla
devam ediyor. Gecenin ilerleyen saatlerinde sahne
fantezi şarkılarını söylüyor. Haftanın üçünü ise orva

