

TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK EĞİTİMİ'NE MÜZİKOLOJİ DİSİPLİNİ'NİN YAPABİLECEĞİ KATKILAR : “TARİHSEL MAKAM KURAMININ MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILABİLMESİ İÇİN DÜŞÜNCELER”

Yrd.Doç.Dr .Cenk GÜRAY
Atılım Ü. GSF.

ÖZET

Hafıza aktarımı bir coğrafyaya ve bu coğrafyada yaşayan topluma has özgün müzik geleneğinin oluşmasındaki temel araçtır. Her müzik kültürü kendi dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılmaktadır. Bu kalıplar belli bir kültürdeki müzikal ortaklıkları ya da daha genel anlamıyla bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve icra ile aktarabilmek için yerel icracının ihtiyaç duyduğu tüm müzikal yapı, işaret, formül ve şifreleri içermektedir. Bu şifrelerden biri olan makamlar, Anadolu'ya ve çevre coğrafyalara has müzik uygulamalarında ezgi tasarımını sağlayan yapılardır. Yaklaşık 5000 yıllık bir süreçte “yazılı” belgelerle takip edilebilen “makam kuramı” değişik zaman dilimindeki kültürel tercihleri bünyesinde koruyup, aktarabilen “dinamik” karakteri ile Anadolu coğrafyasındaki geleneksel müziğe temel oluşturan sosyal ve kültürel altyapı ile tarihsel değişimleri bünyesinde saklama ve hatırlama yetisini gösterebilmektedir. Anadolu'daki kuram geleneğinin temel kaynağı olan “Edvar’lar” “icra geleneğini” kullanılan ses malzemesi ve bu ses malzemesi üzerinde kurulan ilişkiler üzerinden tanımlarken, bu icra geleneğinin dayandığı felsefi temeli oluşturan “müzik-evren-insan” ilişkisi ile ilgili de çok önemli bilgileri bünyesinde barındırmaktadır. Bu yüzden bu tarihsel kuram geleneğinin müzik eğitimine yansıtılabilmesi geleneksel müziğin taşıdığı önemli kültürel birikimin müzik icracısı ve eğitimcilerine kazandırılabilmesi için çok önemli görünmektedir. “Müzikoloji” disiplini böylesi bir kuram geleneğini sosyal kültür, müzik ve felsefe temelinde analiz edip, bu üç noktaya dair sonuçları ortaya çıkarabilecek ve bunları müzik eğitiminin emrine sunabilecek bir sistematigi bünyesinde taşımaktadır. Tarihsel kuram kaynaklarına dayalı olarak yapılacak karşılaştırmalı analiz çalışmaları, hafıza yoluyla aktarılan icra örnekleri ile birleşince Anadolu'daki kadim müzik kültürünün tarihsel değişimi, felsefi özellikleri ve kültürel dayanakları ile ilgili çok önemli bilgiler ortaya çıkabilecektir. Bu değerli bilgiler ise tarihsel kültür kimliğinin bilincinde olan ve bunu uygulamalarında kullanabilecek müzik icracısı ve eğitimcilerinin yetişmesi için kullanılabilir. Anadolu'nun dünya müzik kültürüne yapacağı özgün katkıların sayısının ve etkisinin artması ancak bu yolla mümkün görülmektedir.

1. Giriş: Müzik eğitimi, beceri ve kültür arası bir yolculuk

Müzik, bir toplumun özgün kültürünü temsil eden en önemli belirtileri bünyesinde taşıyan önemli bir sosyal olgu olarak dikkat çekicidir¹. İnsanlık kültürünün en eski dönemlerinden beri doğa ve doğüstü ile ilişki kurmak için öncül bir yol olarak kabul edilen ve bu ilişkiyi güçlü ifade gücü ile kuran müzik, bu işleviyle toplumların tarihsel süreçteki kültürel değişimlerinin de en önemli şahitlerinden biri haline gelmiştir. Bu yönüyle müzik, toplum içindeki kişilerin kültürel kimliklerinin tanımlanmasında da çok önemli bir işlev üstlenmektedir². Eğitim kurumlarındaki müzik dersleri ile ilgili kendi hafızalarımızdaki tecrübelerimizi hatırladığımız zaman, ağırlığın kendi toplumumuz ile ilgili kültürel algılayışı derinleştirmekten ziyade beceri geliştirme ve politik olarak öngörülen kimlik modeline uygun insan yetiştirme çabasına verildiğini gözlemleyebilmekteyiz. Bundan dolayı eğitim, bireyin kültürel köklerle bağlantılarını güçlendirip, geleceğe güvenle hazırlama konusunda müziğin önemli katkısından yoksun kalabilmektedir.

XIX. yüzyılda sistematik olarak gelişmeye başlayan müzikoloji disiplini³ o zamandan bu zamana müziği kültürün önemli bir unsuru olarak irdeleyen⁴ ve müzikteki değişimlere dayalı olarak toplumsal değişimler üzerinde fikir yürütülebilecek bir zemin hazırlayan⁵ bir disiplin olagelmıştır. Geleneksel müzikler üzerine yapılan araştırmalar bu zaman dilimi içinde

¹ Güray, 2009

² Güray, 2009

³ Uslu, 2006

⁴ Merriam, 1977

⁵ Güray, 2009

müzikolojinin ve alt disiplini etnomüzikolojinin⁶ en önemli uğraş alanlarından birini teşkil etmiştir⁷. Claude Palica bu bağlamda müzikoloğun işlevini oldukça açık şekilde tanımlamaktadır (1963):

“Müzikoloji ister sözlü ister yazılı geleneğin sonucu olarak yaşamaya devam eden müziği ve onun altındaki insan kaynağını aydınlatacak her şeyle ilgilenir”

Müzikoloji, yukarıda ortaya konulan kapsam ve hedefleri doğrultusunda, toplumların müzik kültürünün oluşumuna şahit olduğu gibi, bu müzik kültüründeki zaman içindeki değişimlerin sosyal sebeplerini irdelemek ve çıkardığı sonuçlarla toplumun ortak hafızasını tazeleyip, kültürel kimlik bilincini güçlendirmek gibi bir amacı da dolaylı olarak üstlenmektedir⁸. Son yıllarda müzikoloji disiplinin bu amacını destekleyen çalışmaların sayısının arttığı ve kapsamlarının genişlediği gözlemlenebilmektedir. Bu konudaki bazı çalışmaların incelenmesi Türkiye’de hedeflenebilecek yön ile ilgili tartışmalara ışık tutabilecektir.

2. Müzikoloji ve eğitim ilişkisi: Toplumun ihtiyaçlarına göre eğitim politikası oluşturabilmek

Son yıllarda dünyadaki müzik eğitimcilerinin müzikoloji disiplini ve bu disiplinin eğitime verebileceği katkıları fark etmeye başladığı görülebilmektedir.

Campbell, 2003⁹ tarihli makalesinde bu ortak çalışmaların 1960’lı yıllarda bir avuç eğitimcinin katkılarıyla ortaya konmaya başladığına dikkat çekmiş ve etnomüzikoloji metodunun eğitime uygulanması ile ilgili çalışmaların ise 1980’li yıllarda başladığını anlatmıştır. Campbell’a göre etnomüzikoloji ve müzik eğitiminin çocukların müzik kültürü, akıl-vücut, müzik-dans ilişkilerinin tarzlara dayalı olarak irdelenmesi ve değişik kültürlere özgü müzik algılama modellerinin oluşumu gibi çok önemli ortak çalışma alanları gittikçe artan bir yoğunlukla keşfedilmekte ve bütünlük çalışmalarının sayısı artmaktadır. Bu artış müzik eğitimcileri için müzikal becerilerin geliştirilmesi ve özgün repertuarların anlaşılabilmesi için önemli katılar sağlamaktadır (2003). Esasında bu konudaki temel teşkil eden çalışmalardan bir kısmını İngiliz antropolog John Blacking (1928-1990) gerçekleştirmiş ve çocukların müziği algılama ve öğrenme süreçleri ile müziğin çocukların tabiatları ve yetişmesindeki etkisi üzerine çalışmaları yürütmüştür (Cambell, 2000).

Vulliamy ve Shepherd (1984) ise müziğin kişisel yaratıcılıktan ziyade sosyal yapı tarafından belirgileştirilen bir olgu olduğu görüşünü öne sürmekte ve bu yüzden toplumsal kültürün tüm unsurları ile beraber değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Bu yüzden müzik doğal olarak genç insanların gelişiminde sadece beceri açısından değil kişisel, kültürel ve insani açıdan da önem taşımaktadır. Yazarlar bu noktada Afrika geleneksel müziği ile “Batı” müzik kültürü arasında bu bağlamda bir karşılaştırma yapmışlar ve Afrika müziğinin ana ait gerçeklikle yakın ilişkisinin aksine, Batı müziğinin gerçeğin bütünlüğünün dışına çıkan ve bireylerin kültürel ve sosyal kökleriyle bağlantısını belirsiz hale getiren bir durumu olduğunu ifade etmişlerdir. O yüzden insani yön taşıması hedeflenen bir müzik programı gelenekselden popülere geniş bir müzik yelpazesini dikkate almak zorundadır (1984).

⁶ Etnomüzikoloji 1950’li yıllarda, karşılaştırmal müzikolojinin yerine müziğin kültürel konumunu araştıran ve kültürlerarası boyuta taşıyan çalışmalar adlandırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Campbell, 2003). Her ne kadar Avrupa temelli müzik kültürünü merkez edinen görüş (Berger, 1956) (Uslu, 2006), bu coğrafyanın dışındaki kültürlerin geleneksel müzikleri ile ilgili çalışmaları müzikoloji ve sosyal antropolojinin ortak alanı olarak kabul edilebilecek olan “etnomüzikoloji” disiplini altında toplamışsa da (List, 1979) günümüzde tüm müzik kültürleri ile ilgili analiz çalışmalarının “müzikoloji” başlığı altında yürütülebileceği fikri de tartışılmaktadır (Uslu, 2006), (Kingsbury, 1997)

⁷ Bohlman, 1988, Nettl, 1983

⁸ Güray, 2009

⁹ Campbell, 2003

Mansfield da değişik müzik kültürlerinin araştırılıp sonuçlarının müzik eğitiminde kullanılmasının icra, metot ve bestelemeye farklı estetik anlayışlarının tartışılmasında etkisi olabileceğini savunurken, kültür araştırmalarının her şeyden önce müzik algısının anlaşılabilmesi adına vazgeçilmez olduğunu savunmaktadır (2002). Özellikle “bizim kültürümüzdeki gibi”¹⁰ birden fazla müzik kültürünü içselleştirmiş toplumlarda bu yaklaşımın etkisinin daha fazla olması beklenebilir. Kuramda iki (çift) müziklilik (bi-musicality) olarak ifade edilen¹¹ bu kavram insan gruplarının veya bireylerin müzik uygulamalarında iki ayrı müzik sistemi ve stilinin var olmasını anlatmaktadır. Verimli bir eğitim için bu iki yapı arasında farklılığın estetiği (Mansfield, 2002) ya da “müzikalite”(O’flynn, 2005) temelinde bir bağlantı kurulması gerekmektedir. O’flynn müzikaliteyi üç ana başlık altında toplamıştır (2005):

1. Tüm kültürler bir yapıyı müzikal olarak tanımlamalarına yarayacak bir grup kavramsal ve pratik özelliği paylaşır.
2. Bir kültür yapısına ait insanların müziği algılama ve icrası başka bir kültür yapısına ait insanlar tarafından paylaşılabilir. Kullanılan diziler, çalgılar, klasik müzik-halk müziği ilişkisi bu tip ortaklıklara örnek olarak gösterilebilir.
3. Bazı kültürlerde müziği uygulama ve ortaya çıkarma yolları sadece o kültüre özgü bir içerik taşıyabilir.

Müzikalite temelinde kurulan ve yukarıdaki kavramsal tartışmaları dikkate alan bir müzik eğitimi modeli hem kültürler arasında özgü hem de kültürler arası özellikleri devreye sokarak toplumlara has müzik eğitimi anlayışından yola çıkacak evrensel bir müzik eğitimi anlayışı ortaya koyabilecektir (O’flynn, 2005). Boyce-Tillman ise, müzik eğitiminin en önemli rollerinden birinin toplumu bir arada tutan değerlerin aktarılması ve bu şekilde toplumsal kültürün oluşumuna katkıda bulunulması olduğunu ifade etmiştir (2004).

Görüldüğü gibi dünyada müzik eğitimi ile müzikoloji ilişkisi yoğunlukla tartışılmaktadır. Böylesi uygulamaların eğitim aracılığıyla Türkiye’ye yapabileceği katkıları tartışabilmek için öncelikle geleneksel müzik kültürümüzün aktarım unsurlarını ve bu unsurların kültürel kimliğin oluşumundaki önemlerini tartışmak gerekmektedir.

3. Toplumsal müzik kültürünün oluşması: Aktarımı sağlayan yapıların kültürel işlevleri¹²

Müzik hafızasının aktarımı bir toplumun kendi müzik geleneğinin oluşumundaki temel etmendur. Hafıza aktarımı aracılığıyla hem aynı dönemin insanları arasında hem de farklı kuşaklar arasında müzik geleneğinin iletilmesi ve bu yolla ortak bir müzik kültürünün oluşması sağlanmaktadır¹³. Bu şekliyle, hem yatay de hem dikey anlamda bir aktarımı yansıtan bu süreç, durağan olmayan ve değişimi içinde taşıyan bir yapıdır. Zamana ve mekâna dayalı kültürel tercihler müzik kültüründeki değişimi de şekillendirmektedir, ancak bu değişim sınırsız bir değişim değildir¹⁴. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılmaktadır. Bu kalıplar belli bir kültürdeki müzikal ortaklıkları ya da daha genel anlamıyla bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tüm müzikal yapı, işaret, formül ve şifreleri içermektedir. Jeffrey’in(1992) aşağıdaki tanımında değindiği gibi bu yapıların algılama, icra etme ve yaratabilme gibi üç ana işlevi vardır:

¹⁰ Bu duruma Öztürk de dikkat çekmiştir (2006b).

¹¹ O’flynn, 2005

¹² Güray, 2009

¹³ Nettl, 1973

¹⁴ Bohlman, 1988

“ Bir müzik kültürü esas olarak kavrama yetisine sahip bir yapıdır, yani bir müzik kültürü ancak insanların kendi kültürleri için kabul edilebilir müzik ürünlerini algılamak, icra etmek ve yaratabilmek için bilmeleri gereken şeyleri ifade ederek tanımlanabilir.”

Bu anlamıyla geleneksel müzik kalıpları algılama ve icra etme işlevleri ile bir müzik geleneğinin istikrarını ve yaratma işlevi ile de değişimini teşvik ederler¹⁵. Bu kalıplar doğal değişebilme özellikleri ile yeni üretimlerin önünü açarken aynı zamanda bu yeni üretimlerin kabul edilebilirlik sınırlarını da belirlemektedir. Bir değişiklik müzik kültürünün sosyal ve estetik yöndeki kabul edilebilirlik sınırlarının dışına çıktığında hafıza ile aktarılamayacaktır. Kısacası böyle bir değişim müzik kültürünün kendini koruma refleksi sayesinde unutulacaktır. Bazı değerler bu çerçevede birikip, gelenekle bütünleşip “stil” haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır¹⁶. İnsanlık tarihinin son iki yüzyılı yazılı kültür ve iletişim araçlarında baş döndürücü gelişim ve etkin sosyal değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Dolayısıyla bu süreç, geleneksel kültürlerin genel değişim çizgilerinin dışında kabul edilebilecek bazı yön değişikliklerine de şahit olmuştur. Bu değişimlerin kendi coğrafyamızda yansımaları da önemli sonuçlara yol açmıştır.

4. Müzik kültürü: Sarsıcı değişim süreçlerinin tercümanı¹⁷

Anadolu’daki müzik kuramının son iki asırdaki değişim çizgileri takip edildiğinde, yukarıda bahsedilen doğal akış ve bu doğal akışın elverdiği değişim çizgisinin dışına taşan bazı noktalar sezilmektedir. Bu noktalar, kuramın sözlü kültüre destek olarak yazılı iletimi de içeren yapısı sebebiyle aktarılabilen ve bu değişimlere sebep olan sosyal olgulara dair tarihsel bilgileri günümüze taşıyabilmektedir.

Makamlar ve *Usûller* Anadolu’ya özgü bir müzik kültürünün oluşması, icrası ve aktarılmasını sağlayan temel müzik kalıpları olarak dikkat çekmektedir¹⁸. Usûller ritim tasarımını, makamlar ise ezgi tasarımını gerçekleştiren kalıplar olarak bu coğrafyaya ait ve yukarıda bahsedildiği şekilde Osmanlı dönemine dek aktarılan müzik kuramının da ana eksenini oluşturmaktadır. Bu müzik kuramı ve taşıdığı kalıplar etrafında şekillenen Osmanlı’nın müzik kültürü, yöresel ve kültürel farklılıklar yalnızca üslup açısından birbirinden ayrılabilen¹⁹ iki ana akım etrafında şekillenmiştir. Geçiş noktalarının ve sınırlarının çok açık olarak belirlenmesinin mümkün olmadığı bu iki akımın ilki kent kültürü içinde şekillenmiş ve sıklıkla klasik kavramıyla²⁰ betimlenmiş olan müzik üslubu, diğeri de kırsal kesim merkezli olarak şekillenen ve halk müziği olarak tanımlanan üsluptur^{21,22}. Tarihsel süreç içinde tespit

¹⁵ Bohlman, 1998; Jeffrey 1992; Öztürk, 2006.

¹⁶ Bohlman, 1988

¹⁷ Güray, 2009

¹⁸ Behar, 1998, 2005; Öztürk, 2006 ; Aksoy, 2008.

¹⁹ Bu konuyla ilgili tartışmalar Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından beri ülkenin müzik gündemini meşgul etmektedir. Yekta(Behar, 2005), Tanrıkorur (2004) gibi araştırmacılar bu iki müzik yapısının arka planındaki ortak kuramsal tabana dikkat çekerken, Yılmaz(1988), Alaner(1988) gibi araştırmacılar böylesi bir ortaklığın söz konusu olmadığını ifade etmektedirler. Görüldüğü üzere tarihsel sürece dayalı kapsamlı bir analiz çalışması yapılmayan bu alanda zaman içinde bir kamplaşma da oluşmuştur.

²⁰ Klasik kavramını yoğunlukla kullanan ilk yazar “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı eseriyle Mahmut Ragıp Gazimihal’dir (1928). Osmanlı döneminin büyük kısmında sadece “Musiki” adı altında tüm üslup ve türlerin toplandığı görülürken, Avrupa’lı araştırmacı ve gezginler dışında ilk defa Rauf Yekta “Türk Müziği” kavramını aynı bütünsellik içinde kullanmıştır. Değişik dönemlerde ise söz konusu klasik üslup “havass” (Yekta, 1925), “sanat(Oransay, 1964)” ve “şark musikisi (Gökalp, 1923) (Saygun, 1987)” gibi isimlerle tanımlanmıştır. Her isimlendirme genelde değişik bir ideolojik veya sosyal yönlendirmeyi de bünyesinde taşımaktadır.

²¹ Güray, 2006

²² Bu iki yapının sadece farkının sadece “üslupsal” mı olduğu yoğun bir tartışma konusu olagelmıştır. Bu konudaki ilk detaylı yorumları ortaya koyan Rauf Yekta “*Türk Müziği’nin gerek tarihsel gerekse teknik açılardan birbirinden ayırt edilmemesi gereken “avama” hitap eden spontane bir Halk Müziği kanadı ile daha*

edilebilen üslup sahibi bestecilerinin çokluğu ve yazılı kültürün az da olsa aktarımı desteklemek amacıyla kullanımı, klasik üslubun halk müziği üslubundan farklı olarak değerlendirilmesini gerektirebilecek iki ana unsurdur²³. Ancak Osmanlı geleneği incelendiğinde görülebilir ki yazılı kültür, meşk geleneğinin aktarımdaki baskınlığını etkilememekte; ismi ve üslubu belli olan bir besteci bile ancak tanımlanmış müzik kalıplarının sınırları içinde kendi yaratıcılığını gösterebilmektedir. Bu olgu gibi 20. yüzyılın etnomüzikoloji çalışmalarında sıkça rastlanan benzeri durumlar²⁴; “bestekâr ve yazılı kültür” özelliklerine sahip müzik yapılarının da halk müziği üslubu içinde kabul edilmesi gerekliliğini ifade etmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yüzyılı, köklü değişimlere tanıklık etmiş bir dönemdir. Her anlamda eski gücünü kaybetmekte olan imparatorluk, hayatta kalabilmek için son çareyi yüzünü “Batı’ya” dönmekte bulmuş ve tüm kurumlarını buradan aktarılan modeller ile dönüştürmeye başlamıştır²⁵. Osmanlı kimliğinin merkezinde duran müzik²⁶, bu dönüşümden belki de en fazla etkilenen alanlar arasındadır. Geleneksel müziğin en önemli aktarım merkezlerinden mehterhâne, Batı ülkelerinde kullanılan tarzda bir askeri bando ile yer değiştirirken, Enderun’daki²⁷ eğitim de Batı Klasik Müziği’ne doğru kaymıştır²⁸. Kuramsal anlamda ise; Osmanlı’ya has müzik geleneği Batı’nın oturmuş müzik kuramı üzerinden anlatılmaya çalışılmış²⁹, bu doğrultuda geleneksel müzik Batı müziğine, geleneksel kuram ise Batı müzik kuramına benzediği oranda değerli addedilmiştir. Osmanlı’nın son dönemindeki Batılılaşma anlayışını belli bir oranda takip eden ve kültürel yapılanmasının ana hatlarını bu anlayış üzerine inşa eden Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında da, geleneksel aktarım mekanizmalarındaki bu soruna bir çözüm getirilmediği gibi geleneksel müziğin başka bir aktarım merkezi olan dini teşekküller de, aynı dönem içinde kapatılmıştır³⁰. Sebeplerinin o dönemin şartları içinde değerlendirilmesi gereken bu uygulama; belki de öngörülemeyen bir sonuca yol açmış, “Enderun ve Mehterhane’den sonra üçüncü ana aktarım mekanizması olan “Tekkeler’i” de yitiren geleneksel müziğin aktarımı ve hatta eğitimi kişisel çabalar ile sınırlı kalmıştır³¹.

Bu duruma ek olarak Osmanlı’nın kültürel mirasını sahiplenmeden kurulan yeni Milli Devlet Osmanlı’ya ve Osmanlı’yı yapılandıran “yabancı, öteki” unsurlara ait olarak gördüğü klasik musiki’yi reddetmiş³² ve halk müziği örnekleri ile bütünleştirilen “Batı” klasik müzik yapılarının modern cumhuriyetin müzik çerçevesini çizmesi gerektiği görüşünü öne sürmüştür³³. Bunun üzerine halk müziği örneklerini kapsayacak ayrı kuram arayışları

ince ve raffine bir zevke hitap eden bir “havass” kanadı bulunduğunu” (Gökalp, 1923[Behar,2005]) ifade eder. Bu konuyla ilgili başka tartışmalar Cinuçen Tanrıkorur(2003) ve Onur Akdoğu’nun(1996) da eserlerinde görülebilir.

²³ Bohlman, 1988

²⁴ (Seeger, 1950). (Barry 1914)

²⁵ Öztürk, 2006.

²⁶ Judetz, 2000

²⁷ Osmanlı’larda II. Murat (1421-1451) döneminde kurulmuş olan ve devletin son yıllarına kadar varlığını sürdüren saray okulu.

²⁸ Tanrıkorur, 2004

²⁹ Öztürk, 2006

³⁰ Tanrıkorur, 2004

³¹ Tanrıkorur, 2004

³² Signell’e(2006) göre “*Türk Sanat Musikisi açıkçası bir Osmanlı Uygarlığı ürünüdür ve böyle olduğundan dolayı da, o kültürü ideolojik nedenlerle reddedenlerin bilinçli bir muhalefetine uğramıştır.*”

³³ Bu durumu açıklığa kavuşturabilmek için “*Milli Devlet’in ve Milli Musiki’nin*” kuramcılarının sözleri incelenebilir: “*Bir parçasını yukarıya sıraladığım o, türlü türlü adlandırmalar, bilinç altında veya tamamıyla bilinçli bir aşağılama, bir küçümseme duygusunu da yansıtmaktadır: Bütün şarkın malı olan, Bizans’tan aktarılan, veya saraydan dışarı taşmış...Böylece Türklük ile ilgisi bulunmayan bir musiki*”(Saygun, ?)

gündeme gelirken; Osmanlı dönemi klasik müziği üzerinde yoğunlaşan kuramcılar ise kendi eserlerinde halk müziği örneklerini dışlamaya başlamışlardır³⁴. Müzik eğitim kurumlarının programlarında da klasik musiki örnekleri hemen hemen hiç yer almamış, halk müziği örnekleri ise ait olduğu kültürel kavramdan kopuk, Batı müziği odaklı bir bakış açısı ile yer alabilmiştir. Bu yüzden olarak tarihsel geleneğinden aldığı ifade gücünü ve aktarım araçlarını kaybeden müzik kuramı; bir de yansıttığı müzik kültürünü bütüncül olarak ifade edememe tehlikesi ile yüzleşmiştir³⁵. Müzik eğitimi de kuramı ve ifade ettiği sosyal altyapıyı kültürel olarak destekleyememiştir. İşin daha düşündürücü tarafı, geç de olsa kurulan Türk Müziği Konservatuar'ının(1976) ve sonraki kurumların eğitim programlarına söz konusu “Batı müzik kültürü üzerinden ifade edilmiş” kuramların girmesidir ki, bu yüzden söz konusu tartışmalı noktalar eğitimin içinde de yer almaya ve bu yolla aktarılmaya başlamıştır³⁶. Bu sosyal ortam, doğası gereği değişimi zaten içinde barındıran geleneği; böylesine ani ve güçlü bir yön değişikliği ile tarihsel çizgisinin dışına taşan ve doğallık sınırlarını aşan bir yabancılaşma ile yüz yüze getirmiştir. Gücünü binlerce yıldır sadece kendine benzemesinden alan bu toprakların müzik geleneği, eğitimin getirebileceği aktarım gücünden de yoksun olarak bu gücünü kaybetme tehlikesini hissetmektedir. Oysaki makamlar, bu coğrafyanın insanların geçmişi hatırlamasını ve geleceği hayal etmesini sağlayacak gücü bünyelerinde taşımaktadır.

5.Makamların silikleşen hatırası: Edvar kültürü³⁷

Şu an elimizdeki makam kuramı, hemen hemen kesintisiz olarak takip edilebilen yaklaşık 5000 yıllık bir gelenek yolculuğunun izlerini bugüne taşımaktadır³⁸. Eski Mezopotamya, Eski Yunan öncesi Anadolu, Eski Yunan, Roma, Bizans, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihlerinde takip edilebilen bu kuram, Anadolu coğrafyasındaki uygarlıklar arası kültür içerikli bağlantıların, dönem dönem değişen estetik tercihlerin, kültürü etkileyen politik kararların ve sosyal değişim süreçlerinin izlerini günümüze kadar taşıyabilen insanlık tarihinin en köklü “hafıza miraslarından” birini temsil etmektedir³⁹. Makamlar çok temel olarak iki müzikal unsurdan oluşmaktadır, bu unsurlar bir kültürün ses dünyasını anlatan “ses malzemesi” ve bu malzemelerin “organizasyon” şekilleridir. Organizasyonu tarih içinde “makam kuramı” günümüze taşımıştır. Kuramın temsil ettiği ve üzerinde yapılandığı “ses malzemesini” günümüze taşıyan en önemli unsurlar ise “geleneksel çalgılardır”. Bu anlamıyla çalgılar, halkın sesli hafızasından kuramla beraber yansıyan ikinci somut simgeyi oluşturmaktadır. Bu iki simge bir bütün olarak ise bir kültürün tarihsel hikâyesini, o kültürün

“Bugün işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark Musikisi, Garp Musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir ? Şark musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetmizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Garp musikisinin imtizacından doğacaktır.”(Gökalp, 1923[Behar,2005]).

Bu konuda Okyay'ın (2002) sözleri de ilginçtir:

“İlk kuşak bestecilerimiz yaratılarında halk müziğimizin yapı taşlarını çoğu kez bir renk, bir alıntı olarak kullanmakla yetinmişlerdi. Türküü, oyun havasını, hoyratı, ağıtı değil de, kendi özgür besteleme tekniklerini ve çokseslilik örgüsünü eserlerinin ana fikri olarak görmüşlerdi. Bu nedenle; solo ve koro sesleri için yapılan türkü düzenlemeleri bile toplumun geniş kesimlerince benimsenmedi. Çalgı eserlerinde halk müziği çalgıları dışlandı, senfonik orkestralarımıza, çalgı topluluklarına giremedi. Geleneksel müzik kültürümüzün öbür yarısı, geleneksel Türk sanat musikisi ise bu devrim projesinde hemen hiç dikkate alınmadı. Bu müziğin farklı ses sistemi, zengin ezgi ritm ve biçim örgüsü ve geleneksel çalgıları da çoksesli sanat müziğimizi daha özgün ve daha zengin yapmada kullanılabilirdi. Tam tersine bu müzik kültürü, çoksesli müzik eğitimi ve seslendirici kurumlardan uzun yıllar adeta afaroz edildi”

³⁴ Öztürk 2006b, 2008

³⁵ Güray, 2006 ; Okyay, 2002.

³⁶ Tura, 1988.

³⁷ Güray, 2009

³⁸ Güray, 2009

³⁹ Güray, 2009

kendi kimliğini tanımlamak için kullandığı en önemli üretimlerden biri olan “müziği” odak noktasına alarak yansıtmaktadır. Eski Mezopotamya ve Mısır insanların evreni anlamak için müziği ya da müziği anlamak için evreni keşfetme çabası, Eski Yunan’ın “rasyonel” düşüncesi doğrultusunda “müzik ilmiyle” insanı anlaması, Bizans’ın “ilahi güzelliği” arayan sanatına eşlik eden ezgiler, çalgı ve kuramın Osmanlı’ya geçmişin “sırlarını” taşıması, bu sırları aktarırken her yüzyıl “dönüşerek” içeriğindeki unsurların değişmesi ve bu “dönüşüm” süreci içinde önce gelenek içinde sonra da geleneğe rağmen gerçekleştirilen reformların⁴⁰ “uygulama aracı” olması ile Türkiye cumhuriyetinin ortaya koyduğu “yeni” müzik kültürüne ait satırlar bu kadim hikâyenin başlıkları arasındadır. Çalgı ve kuram temelinde aktarılan bir ezgi organizasyonundan böylesi yoğun bir bilginin çıkarılabilmesi, bu yapıların geçmişi anlamak ve geleceği tasarlamak için önemini oldukça açık şekilde ortaya koyabilmektedir.

Makam kavramının yanı başında tarih içinde taşıdığı kültürel olgulardan belki de en önemlisi “müzik-evren-insan” ilişkisidir⁴¹. Eski Mezopotamya’dan beri müziği evreni anlamının başlıca yollarından biri olarak gören bu coğrafyanın insanı, bu keşfin “şifrelerini” makam kuramının içlerine serpiştirmiştir. Bu şifreler Anadolu gibi bir “manevi organizasyonlar” coğrafyasının özgün kültürünü şekillendiren en önemli unsurlardan biri olurken aynı zamanda Anadolu’daki inanca dair müziklerin temelini de oluşturmuştur. XV. ve XVI. Yüzyıllardan itibaren bu şifrelerin makam kuramından ayrılması, onların tarihin derinliklerinden taşıdığı kültür özelliklerinin de unutulmasına yol açmıştır. Bu durum müziği tarihin her döneminde önemli bir kültür unsuru olarak algılayan Anadolu insanının kimlik algısıyla ilgili bir hafıza kaybı yaşaması sonucunu ortaya koyan sebeplerden biri olarak görülebilir. Böylesi geleneksel müzik odaklı bir hafıza kaybını oluşturan diğer sebepler de, makam geleneğinin mesnedinden ayrılması sonucu daha rahatlıkla uygulanabilen, müzik kültürünü “politik” bir anaç doğrultusunda dönüştürme yaklaşımları olmuştur. Bu dönüştürme yaklaşımları Osmanlı’nın son iki yüz yılını ve Türkiye Cumhuriyeti dönemini kapsamıştır ve kalıcı etkiler bırakmıştır⁴².

Bu değişim zincirini hem tetikleyen hem de değişimden sürekli olarak etkilenen en somut yapılar, doğal olarak makam kuramı ve uygulamasıdır. Müzik-evren-insan ilişkisini kuran halkaları oluşturan makam kavramı bu işlev ortadan kalkınca bu bağlantıyı “dönme-devir” simgeselliği içinde ifade eden “edvar anlayışını” da kaybetmiştir. Bu durum kuram ve icradaki değişimleri hızlandırmış ve değişimler bu yapıların kökleriyle bağlarını daha da zayıflatmıştır. Sonuç olarak “açık” bir ezgi üretim fonksiyonunu da temsil eden makam kavramı “durağan” bir yapıya dönüşmüş, pek çok terkip kaybedildiği gibi bu durağan yapı yeni terkiplerin ortaya çıkmasını engellemiş, makam kavramı arkasında taşıdığı kültür birikimini unutmuş ve gücünü köklere dayalı değişimden alan bir müzik geleneği ameli ve nazari açıdan kaybolma tehlikesiyle yüzleşmiştir. Tarihi dört unsur nazariyesinin müzik kuramındaki yansımadaki değişiklikler, uzun dönemlere yayılmış olan değişimin gücü ve sonuçları ile ilgili önemli bilgileri sağlayabilmektedir.

6. Bin yılın hatırası: Dört unsur nazariyesi⁴³

Evrene dair kadim kuramlardan olan dört unsur nazariyesi, tarihsel makam anlatısının da merkezinde duran, insan-evren ilişkisini kurmayı amaçlayan bir anlayışı yansıtmaktadır⁴⁴. Eski Yunan döneminden beri aktarılan bu kuram, değişik oranlarda birleşerek evrendeki tüm varlıkları oluşturan dört unsurun, evrenin düzenini sağlayan formülleri benliğinde sakladığını

⁴⁰ Güray, 2009; Öztürk, 2006

⁴¹ Güray, 2009

⁴² Güray, 2009.

⁴³ Güray, 2009

⁴⁴ Güray, 2009

ve bu formüllerin insan tabiatını da şekillendirdiğini anlatır⁴⁵. Evreni ve aynı paralelde insan ruhunun çekirdeğini oluşturan bu oranlar, aynı zamanda sesler arası ilişkinin de matematiksel temelini oluşturmakta ve ezgi organizasyonları, çalgılar, insan ve evren arasında güçlü bir bağlantı kurmaktadır⁴⁶. Dört unsur nazariyesinin Eski Yunan döneminden beri gelen aktarım sürecinin incelenmesi, sosyal değişimlerin bir coğrafyanın kültürel şifrelerinin anlaşılması adına önemini, bunları aktarabilme veya yok edebilme gücünü anlatması adına ciddi önem taşımaktadır. Çizelge 1, değişik dönemlerde bu kavramın müzik açısından ifade ettiklerini özetlemektedir.

Çizelge 1: Dört unsur nazariyesinin tarihsel aktarım süreci⁴⁷

DÖNEM	Dört unsur nazariyesinin kapsamı
M.Ö. VI ve V. yüzyıllar- Empedokles ve Platon	<i>Değişik oranlarda birleşerek evreni oluşturan dört unsur olan toprak, su, ateş ve havadan oluşan yapılar gelip geçici iken bu kaynakların kendileri ölümsüzdür. Platon'a göre bu dört unsuru yoğurarak ondan evreni oluşturan ve onun düzenini sağlayan formüller ile oranlar, insanı ve ruhunu da şekillendirmektedir Müzikal uyum ya da harmoniya insanlara adeta bu oranları ve dolayısıyla dünyanın düzenini anlatan bir hediyedir ve dolayısıyla müzik "ilahi güzelliği" yansıtan en önemli araçlardandır</i>
M.S. I-II. Yüzyıl (?)-Aristides Quintilianus	<i>Dört unsur ile müzik yapıları ve insan tabiatı arasında ilişkiler kurulmuştur. Örneğin toprak insanın dokunma duyusu ile ilgilidir. Bu yüzden toprak, doğası ve fiziki olarak en alta yer alan konumu gereği içinde lirin en pes seslerini barındıran hypaton dörtlüsü ile benzerlik taşımaktadır.</i>
IX. ve X. Yüzyıllar-Ihvan-ı Safa ve El-Kındi	<i>Eski Yunan'da lir'in telleri ile özdeşleşen dört unsur, Ortaçağ İslam döneminde ud'un dört teli ile özdeşleşmiş ve dört unsur'un özelliklerinin bu dört telde ve dört telden oluşan ezgi organizasyonlarında yani şubelerde⁴⁸ yansıtıldığı ifade edilmiştir. Şubeler ve oluştukları teller, dört unsurun tabiatını yansıtmakta ve insan ruhunu aynı doğrultuda etkilemektedir. Üzerinde antik kaynaklarda da bir uzlaşma olmayan hava ve ateş unsuru Eski Yunan dönemindeki kuram anlayışına göre yer değiştirmişse de, anlamsal olarak aktarım sürmektedir.</i>
XV. yüzyıl- Kadızeade Tirevi	<i>Dört unsurdan yansıyan şubeler, perdelerin müzik içinde işlev kazanmasının da etkisiyle yegah, düğah, segah, çargah isimleriyle anılmış ve petsen tiz tarafa doğru yegah şubesi su, düğah şubesi hava, segah şubesi yer(toprak) ve çargah şubesi ateş unsurları ile eşleştirilmiştir. Unsurların tabiatlarından kaynaklanan ve çalgılardan yansıyan tarihsel sıralama bu dönem itibarıyla değişmiştir.</i>
XVIII. Yüzyıl Nayi Osman Dede	<i>Nayi Osman Dede 24 şube⁴⁹ tanımlamış ancak bu şubelerin aslının dört olduğunu söylemeyi de ihmal etmemiştir.</i>
XVIII. yüzyıl- Tanburi Küçük Artin	<i>Avazelerin etkisinin altında oluştuğunu söylediği 110 şube tanımlamıştır.</i>
XVIII.XIX yüzyıl- Abdülbaki Nasır Dede	<i>Şube ve avazeleri birbirlerinin kolu sayarak hepsine terkip ismini vermiştir</i>
XIX. yüzyıl- Kiltzanidis	<i>Ana şubelerden ayırt ettiği 167 adet şube tanımlamıştır.</i>
XIX. yüzyıl-Haşım Bey	<i>Dört ana unsur'un yegah, düğah, segah, çargah adlı dört şube'ya karşılık geldiği Eski Yunan filozofu Pythagoras'a (M.Ö. VI. Yüzyıl) gönderme yapılarak verildiyse de eserin ilerleyen kısımlarında dört şube bu kez yegah, aşiran, irak ve rast yapıları ile özdeşleştirilmiştir.</i>
XX. yüzyıl-Rauf Yekta	<i>Makam sınıflandırmasını terkip, şube gibi geleneksel kurama ait kavramlar aracılığıyla yapmamış ve tüm organizasyonları makam başlığı altında değerlendirmiştir.</i>

Tarihsel süreç içinde dört unsurun kavram, şubelerin ise kavramı simgeleyen yapılar olduğu gözükmemektedir. Dikkat edilirse, önce kavramın ifade ettiği anlam ve müzikle bağlantısı değişmiş, dönüşmüş ve simge bu doğrultuda gücünü kaybetmeye başlamış, silikleşmiş ve kaybolmuştur. Simgenin kaybı ise aslında kavramın kültür içindeki anlamının kaybıdır.

⁴⁵ Wellezs, 1961

⁴⁶ Quintilianus,

⁴⁷ Güray, 2009.

⁴⁸ Şube'ler makam ve avazelerin yanında kuramsal olarak bütün bir makam oluşturamayan ancak makam ve avazelerle birleşerek yeni terkipleri oluşturabilecek dört adet organizasyonu tarif etmektedir.

⁴⁹ Meragi çizgisini takip eden kuramcılar şube sayısını 24 saate karşılık gelecek şekilde 24 olarak yansıtmış, Safiyüddin'in takipçileri ise kuramlarını 4 şube üzerinde yapılandırmıştır. Bu durum İran ve Arap gelenekleri arasındaki bir farka da dikkat çekmektedir (Öztürk, 2009).

Anadolu'daki tarihsel müzik algısına dair çok önemli unsurları içinde bulunduran bu kavramın kaybı müzik birikiminin de kaybı haline gelmektedir. Müzikoloji disiplini bu anlamsal çerçeveyi tekrar oluşturabilmektedir, bu çerçeveden topluma uygun bir eğitim modeli geliştirebilmek ise müzik eğitimcilerine düşmektedir. Bu anlamsal yapının toplum içinde tekrar işlerliğe sokulabilmesi aidiyetin oluşumu ve müzik aktarımının niteliği açısından çok önemlidir.

7. Sonuca dair: Eğitim bize yarını aydınlatacak geçmiş hatırlatabilir mi?

Bir toplum adına müziğin ifade ettiği kavramların, eğitim ve icra aracılığıyla hatırlanabilmesi hem toplumsal kültürün daha tutarlı olarak ortaya konmasına, hem de geleneksel estetik anlayışının ortaya çıkardığı değişim sınırlarının algılanmasına hizmet edecektir. Bu hizmet toplumsal uzlaşmaların sığ tartışmalar dışına çıkmasını sağlayabileceği gibi, ortaya konan müzik ürünlerinin tarihsel estetiği yansıtamama tehlikesini de ortadan kaldıracaktır. Bu anlamda müzikolojinin geleneksel makam kültürü, çalgı kültürü, müziğin insan tabiatı ve gelişimi üzerindeki etkisi gibi kavramlar üzerinde gerçekleştirebileceği çalışmalar, toplumun müzik algısı ve müziği kullanım şekilleri ile ilgili müzik eğitimcilerine önemli malzemeler sağlayabilecektir. Şüphesiz ki eski Yunan döneminde müzik eğitiminin ortak bir kültür oluşturulmasında kullanımından, Edvar geleneğinin müzik ekseninde evreni algılamasına kadar müzikolojinin eğitimin hizmetine sunabileceği, yarını şekillendirme gücü olan önemli konular mevcuttur. Müzik eğitimcilerinin bu malzeme üzerinde yapılandırabilecekleri özgün eğitim modellerinin, manevi açıdan bütünleştirici ve teknik açıdan işlevsel bir müzik eğitimi için gerekli olduğu aşikârdır.

Görüldüğü üzere müzik eğitimi ile müzikolojinin ortaya koyabileceği ortak projeler, toplumsal kültüre katkısı artan bir müzik eğitimi anlayışını da müjdelemektedir. Öncelikle, müzik eğitim bölümlerinin ve konservatuarların eğitim programlarını yapılandırması gereken bu anlayış, ilerleyen dönemlerde eğitim ve icrasını böylesi bir bilinç temelinde gerçekleştirecek eğitimci ve icracıların sayısını arttıracaktır.

Anadolu'daki tarihsel müzik geleneğinin pek çok yön henüz meçhuldür ve bu yönlerin keşfi bir tarihsel müzik geleneğinin keşfi, bir yaşam kültürünün keşfi demektir. Bu keşfin müzik eğitimcileri aracılığıyla toplumun her kesimine yayılabilmesi ve ortak bir aklın bu çerçevede oluşturulabilmesi de hayalin bir parçasıdır. Bu bölüm pörçük hayallerin "hayal avcısı" araştırmacı, müzisyen ve eğitimciler tarafından birleştirilebilmesi bizi aşama aşama "bir bulmacanın tamamlanmasıyla" oluşan gerçeğe götürecektir. En büyük hayal de budur...⁵⁰

8. Kaynakça (Metindeki sıraya göre)

Palica C., "Ethnomusicology Revisited'in içinde" Author(s): Alan P. Merriam Source: Ethnomusicology, Vol. 13, No. 2 (May, 1969), pp. 213-229 1963.

Güray C., "Tarihsel süreç içinde makam kavramı", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Uslu R., "Müzikoloji kaynakları", İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.

Merriam A.P., "Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective", 1977 Nettl B.'nin "The Study of Ethnomusicology-Twenty-nine issues and concepts" içinde, University of Illinois Press, 1983, USA.

Campbell P.S., "How musical we are:John Blacking on Music, Education and Cultural Understanding", Journal of Research in Music Education 2000; 48; 336.

⁵⁰ Güray, 2009

- Campbell P.S., “Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture”, *Research in Music Education*, n.21, Callaway International Center for Music Education, USA, 2003
- Berger D.G., “Ethnomusicology Past and Present“, *Music Educators Journal*, Vol. 54, No. 7 (Mar., 1968), pp. 77-79+127-131 Published by: MENC: The National Association for Music Education ,1956
- List G., “Ethnomusicology: A Discipline Defined “, *Ethnomusicology*, Vol. 23, No. 1 (Jan., 1979), pp. 1-4 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology 1979
- Kingsbury H., “Should Ethnomusicology Be Abolished? (Reprise)”, *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 2, Special Issue: Issues in Ethnomusicology (Spring - Summer, 1997), pp. 243-249 Published by: University of 1997
- Bohlman P.V., “The Study of Folk Music in the Modern World”, Indiana University Press, 1988, USA.
- Nettl B., *The Study of Ethnomusicology-Twenty-nine issues and concepts*”, University of Illinois Press, 1983, USA.
- Vulliamy G., Shepherd J., “The Application of a Critical Sociology to Music Education”, *B. J. Music Ed.* (1984) 1, 247-266. *Printed in Great Britain.*
- Mansfield J. “Differencing Music Education” *B. J. Music Ed.* 2002 19:2, 189±202, Cambridge University Pres.
- O’flynn, “Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education”, *International Journal of Music Education*, International Society for Music Education, Vol 23(3) 191-203 [(200512)23:3] 10.1177/0255761405058238 <http://ijm.sagepub.com> 2005.
- Boyce-Tillman J. , “Towards an ecology of music education”, *Philosophy of Music Education Review*; Fall 2004; 12, 2; ProQuest Direct Complete pg. 102.
- Jeffrey P., “Re-envisioning past musical cultures-Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant”, Chigago University Pres, 1992.
- Öztürk O.M.”Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım: Westernize Edilmiş Bir Geleneğin Dünyü ve Bugünü”, *Uluslar arası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*, 5-7 Nisan 2006, Nilüfer Belediyesi, Bursa.
- Öztürk O.M., “Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru”, *Pan’a 20. yıl Armağanı*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006. **b**
- Öztürk O.M., “Buzurg Makam: An Analytical Approach to The Need of A Unifying Theory In The Traditional Turkish Music, Türk Müziğinde Uygulama - Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre04-06 Mart 2008, İTÜ Maçka Sosyal Tesisleri.
- Behar C. “Aşk olmayınca meşk olmaz”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1998.
- Behar C., “Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği:Gelenek ve Modernlik”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005,
- Aksoy B., “Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- Yılmaz N., 1988.”Bildiri”, *Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi Bildirileri*, Ankara, 14-18 Haziran.

Alaner B. , 1988.” Türk Müzik Tarihinin Ana Hatları İle Sınıflandırılması”, Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara, 14-18 Haziran.

Gazimihal M.R., “ Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz”, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2006. (ilk basım 1928)

Yekta R., “Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri (I)”, Servet-i Fünun, no. 1480, s.89, İstanbul, 1925.

Oransay G., “Die Traditionelle Turkische Kunstmusik”, Küğ Yayınları, Ankara, 1964.

Güray C., ”Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, 2006, Ankara.

Gökalp Z.,”Türkçülüğün Esasları”, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1923,

Saygun A.A., “Atatürk ve Musiki-O’nunla birlikte O’ndan sonra”, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.

Tanrıkörur C., “Türm Müzik Kimliği”, Dergah Yayınları, 2004, İstanbul.

Tanrıkörur C., “Müzik, kültür, dil”, Dergah Yayınları, 2003, İstanbul.

Akdoğru O., “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler”, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1996.

Seeger C., “Oral Tradition in Music”, Nettl B.’nin“The Study of Ethnomusicology-Twenty-nine issues and concepts” içinde, University of Illinois Press, 1983, USA.

Barry P., “The transmission of Folk Song”, Nettl B.’nin“The Study of Ethnomusicology-Twenty-nine issues and concepts” içinde, University of Illinois Press, 1983, USA.

Judetz E.P., (Çeviren: Bülent Aksoy)“Türk Musiki Kültürünün Anlamları”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Signell K. L., “Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006,

Okyay E., “21.yy. Başında Türkiye’de Müzik”, SCA Müzik Vakfı, 21.yy başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, 2002, Ankara.

Tura Y., “Türk Musikisinin Meseleleri”, Pan Yayıncılık İstanbul, 1988.

Öztürk O.M., “Kişisel görüşmeler”, Gaziosmanpaşa-Ankara, 2009.

Wellesz E., “A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford Pres, UK, 1961.

Quintilianus A., “Aristides Quintilianus on Music: in Three Boks”, Yale University Press, USA, 1983.

- *Bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki değerli teşvik ve katkılarından dolayı Sayın Hocam Okan Murat Öztürk’e içten teşekkürlerimi iletirim.*
- *Bu çalışmaya da temel teşkil eden “Tarihsel Süreç İçinde Makam Kavramı” adlı kitabımı yıl içinde yayımlayacak olan Pan Yayıncılık’ın değerli çalışanlarına, Sayın Işık ve Ferruh Gençer’in kişiliklerinde, bana ve müzik kültürümüze verdikleri destek adına sonsuz teşekkürlerimi iletirim.*
- *Makamları konu edinen yüksek lisans tezindeki katkılarından dolayı tez danışmanım Sayın Erdoğan Okyay’a ve hocam Doç..Dr. Süleyman Erguner’e şükranlarımı iletmeyi bir borç bilirim.*