

## İÇİNDEKİLER

1.	“BİN YILIN MİRASI’NA” DAİR BİR KAÇ SÖZ .....	9
1.1	Anadolu’daki Müzik Kuramının Kökleri .....	9
1.2	Müzik Hafızasının Aktarımı ve Müzik Kültürünün Oluşumu .....	10
1.3	Müzik Kuramının Yeniden İfade İhtiyacı: Bütünleşik Bir Anadolu Müziği’ne Doğru .....	11
2.	YAZIDAN SES DUYMAK: Mezopotamya, Mısır, Anadolu ve Antik Yunan .....	14
2.1	Eski Mezopotamya’da Müzik Kuramı .....	15
2.2	Antik Yunan Müzik Kuramı “Şehrin kaderi yıkılmaktı, tahta atı içeri aldıkları andan itibaren.” .....	22
2.2.1	Antik Yunan Uygarlığında Telli Çalgı Kültürü .....	23
2.2.2	Antik Yunan Müzik Kuramının Kavramsal ve Felsefi Boyutu .....	27
2.2.3	Antik Yunan Müziğinde Melodik Yapıyı Oluşturan Unsurlar .....	30
2.3	Mezopotamya-Antik Yunan Kültürleri Arasındaki İlişkiler ve Anadolu .....	36
3.	BİZANS: ANTİK YUNAN VE İSLAM UYGARLIĞI ARASINDAKİ KÖPRÜ .....	40
4.	İSLAM ORTAÇAĞI VE MÜZİK .....	44
4.1	İslam’ın Doğuşu ve Genel Olarak Dönemin Müzik Kültürü .....	44
4.2	İslam Tasavvufu ve Müzik .....	45
4.3	Ortaçağ İslam Dünyasında Müzik ve Müzik Kuramını Hazırlayan Ortam .....	50
4.4	Ortaçağ İslam Dünyası Müzik Kuramları .....	52
5.	XV. YÜZYILDA MÜZİK KURAMI .....	65
5.1	Giriş .....	65
5.2	Edvar: İki Okulu Birleştiren Köprü .....	66
5.2.1	İlim Erbabı Okul: Edvar’ın İlk Devri .....	66
5.3	Perdeler: Bir Dönüşümün Ayak İzleri .....	70
5.3.1	İlim Erbabı Okulda Perdenin Devir İçindeki İşlevi .....	71
5.3.2	İş Erbabı Okulda Perdenin Devir İçindeki İşlevi .....	74
5.4	Makam, Avâze ve Şube: İnsandan Evrene, Noktadan Devire .....	81
5.5	Nevruz Cins’nden Hüseyinî’ye: Geçmişteki Kökler, Gelecekteki Yönler .....	88
6.	SİLİKLEŞEN HATIRA: EDVAR GELENEĞİ .....	91
6.1	Giriş .....	91
6.2	Yüzü Batıya Dönmek: Bir Dönüşümün Hikâyesi .....	92
6.3	İki Avrupalının Müziği Sorgulaması: Nota Defterlerinden Analitik Bir Makam Görüşüne .....	97

6.4	XVII. Yüzyıl ve Sonrasında Perde Sistemi .....	99
6.5	Edvar Geleneğindeki Değişim: XVII. Yüzyıl Sonrası Organizasyon ve Sınıflandırma Anlayışı .....	101
6.5.1	Organizasyon Yapısı: Perdeden Makama .....	102
6.5.2	Edvar: Silikleşen Bir Gelenek .....	108
6.6	Perdeler ve Ses Organizasyonları Arasındaki İlişkiler: Ezgi Çekirdeğinden Makama .....	116
6.6.1	Hüseyini Perdesi Etrafında Oluşan Çekirdekler .....	117
6.6.2	Eviç-Acem, Gerdaniye, Muhayyer Perdeleri Etrafında Oluşan Ezgi Çekirdekleri .....	118
6.6.3	Nevâ Perdesi Etrafında Oluşan Ezgi Çekirdekleri .....	119
6.6.4	Dügâh Perdesi Etrafında Oluşan Ezgi Çekirdekleri .....	120
6.7	İcra ve Kuram İlişkisi: Makam Tarifleri Üzerinden Müziği Algılamak.....	121
7	DÜNDEN BUGÜNE: BİR SİSİN İÇİNDE YOL BULMAK.....	128
8.	SON SÖZ .....	138
	EK .....	139
	KAYNAKÇA .....	146

## 1. “BİN YILIN MİRASI’NA” DAİR BİR KAÇ SÖZ

“Devir ilk başladığı yere döner”

### 1.1 Anadolu’daki Müzik Kuramının Kökleri

Makamlar,<sup>1</sup> Anadolu ve çevre coğrafyaların geleneksel müziklerinde ezgi tasarımı sağlayan yapılardır. Bu yapıları oluşturan ses malzemesine ses sistemi, bu sesleri kendi içinde ilişkilendiren kurallar zincirine ise makam kuramı adı verilir. Makam kuramı, çalgılarda somut şekilde görülebilen ses sisteminin, yazılı ve sözlü kurallar aracılığıyla ezgi üretebilmek için nasıl tasarlandığını anlatır. Makam teriminin ezgi tasarımlarını ifade etmek için kullanılması İslam döneminden sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yüzden, kökleri İslam döneminden önceye giden bu kuram *geleneksel müzik kuramı* ya da sadece *müzik kuramı* olarak da isimlendirilebilir.

Anadolu’daki geleneksel müzikler, hafızayı temel alan meşk<sup>2</sup> geleneği ile kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Tarihin her döneminde bu iletim zincirinin temeli olan icra geleneği yaşamış, aktarılmış, kuram ise genel olarak icranın gittiği yönde ve ölçüde oluşturulmuştur. Bu nedenle makam kuramı, Anadolu’daki geleneksel müzik yapılarının<sup>3</sup> zaman içindeki değişimini de yansıtır. *Edvar*<sup>4</sup> ismi verilen el yazması kuram kitapları makam kuramını günümüze kadar ulaştıran ana kaynaklardır. Söz konusu bu eserlere Ortaçağ İslam ve Osmanlı döneminde sıklıkla rastlanmaktadır. XV. yüzyıl öncesi Arapça ve Farsça kullanılırken, XV. yüzyıldan sonra yoğun olarak Türkçe edvarlar da yazılmıştır. Bu eserler incelendiğinde, günümüze kadar ulaşan geleneksel müzik kuramı anlatılarının, neredeyse 5000 yıllık bir mirasın halkaları olduğu görülebilir. Kökleri *Eski Mezopotamya* ve *Eski Mısır* müzik geleneklerine dayanan bu kuram zinciri, M.Ö. IV. yüzyıldan itibaren *Antik Yunan müzik kuramını* oluşturmuştur. Tarentumlu Aristoxenus’un (M.Ö. IV. yüzyıl) *Elementa Harmonica’sı*, Aristides Quintillianus’un (M.Ö. IV. yüzyıl) *De Musica’sı*, Euclid’e (M.Ö. III. yüzyıl) mal edilen *Sectio Canonis*, Geresalı Nicamachus’un (M.Ö. II. yüzyıl) *Enchiridion’u*, Ptolemy’nin (Ptolemeus-Batlamyus) (M.Ö. II. yüzyıl) *Harmonica’sı* gibi Antik Yunan kaynakları ve Pythagoras’ın ortaya koyduğu düşünceler, bahsi

<sup>1</sup> Arapça kıyam kelimesinden gelmektedir. Durulacak yer anlamındadır. Ortaçağ İslam döneminden beri ezgi tasarımını şekillendiren yapıları ifade etmektedir.

<sup>2</sup> Özellikle Osmanlı-İslam sanatlarının eğitiminde kullanılan ve ustadan çırağa hafıza, yani ezber vasıtasıyla aktarım yaparken beceri geliştirmeyi hedefleyen metot. Meşk kavramı, kimi durumda gayet sistemli bir eğitim geleneğini betimlerken, bazı hallerde de halkın yaşayışı içinde son derece doğal olarak işlevini gerçekleştiren bir aktarım müessesesini anlatmaktadır.

<sup>3</sup> Anadolu Geleneksel Müzik Yapıları terimi çalışma boyunca, ortak bir kuram üzerinden çeşitlenen Anadolu’daki geleneksel müzikleri ifade etmek için kullanılacaktır.

<sup>4</sup> Nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemini ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır. Edvar kelime anlamı olarak devirler veya daireler demektir. Bu kaynaklar, makam kavramını daireler aracılığıyla açıklamaya çalışmalarından dolayı bu ismi almışlardır.

geçen dönemdeki müzik kuramının ana hatlarını oluşturmaktadır.<sup>5</sup> Aynı dönem Anadolu'sunun müzik geleneklerini<sup>6</sup> de temsil ettiği söylenebilecek bu kuram, kısmen Roma, ancak daha yoğunlukla Bizans'ın *Ortodoks Hıristiyan Müzik Geleneği* aracılığıyla Ortaçağ'a dek aktarılmıştır.<sup>7</sup> Ortaçağ'da İslam dünyası bu mirası keşfetmiştir. Özellikle VIII. yüzyıldan itibaren *Antik Yunan müzik kuramını* konu alan kitapların çevirisi hızlanmış ve bu çevirilerle oluşan birikim, *Ortaçağ İslam müzik kuramının* temellerini oluşturmuştur.<sup>8</sup> Ortaçağ İslam dünyasında İshak el-Mavsili (767-839), Ahmed İbn'el-Mekki, Yunus'el-Katib, Ali İbn Yahya ve Zalzal (ö.720), El-Kındî (ö. 874), Farabi (879-950), El-Masudi (ö.957), Ebul'-Feracel-İsfahani (ö.967), İbn-i Sina (980-1037) ve İbn-i Zaila (ö.1048) gibi kuramcı ve icracılar, bu birikime dayanarak döneme has bir müzik kuramını yapılandırmıştır.<sup>9</sup> Onların takipçilerinden Safiyüddin Urmevi (1217-1294) Osmanlı dönemi müzik kuramını önemli oranda etkilemiş,<sup>10</sup> Osmanlı devrindeki kuram çalışmaları ise günümüz kuramını ortaya çıkaran ana unsurlar olmuştur. Dolayısıyla geleneksel müzik kuramının tarihsel yolculuğunun incelenmesi, binlerce yıllık bir zaman dilimindeki sosyal ve kültürel değişimlerin izlerinin tespitini de olası kılmaktadır.

## 1.2 Müzik Hafızasının Aktarımı ve Müzik Kültürünün Oluşumu

Müzik hafızasının aktarımı, bir toplumun müzik geleneğinin oluşumundaki temel etmendir. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılır. Bu kalıplar belli bir kültürdeki müziksel ortaklıkları ya da daha genel anlamıyla bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tüm yapı, işaret, formül ve şifreleri içerir. Jeffrey<sup>11</sup> bu kalıpların müzik kültürüne ilişkin üç temel işlevi üstlendiklerini söylemiştir:

*“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 şeyler olarak tanımlanabilir.”*

Bu anlamıyla geleneksel müzik kalıpları, algılama ve icra etme işlevleri ile bir müzik geleneğinin istikrarını ve yaratma işlevi ile de değişimini teşvik ederler.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Yılmaz 2002:1; Can 2001.

<sup>6</sup> Dinçol 2003.

<sup>7</sup> Okyay 1988, Wellesz 1961.

<sup>8</sup> Bardakçı 1986: 52-53.

<sup>9</sup> Wright 1978.

<sup>10</sup> Arslan 2007.

<sup>11</sup> Jeffrey 1992.

<sup>12</sup> Bohlman 1988, Jeffrey 1992, Öztürk 2006c.

Bu kalıplar bir yandan değişebilme özellikleriyle yeni üretimlerin önünü açarken, diğer yandan bu yeni üretimlerin kabul edilebilirlik sınırlarını da belirlerler. Böylece, müzik kültürünün sosyal ve estetik yöndeki kabul edilebilirlik sınırlarının dışında kalan bir değişiklik, hafızayla aktarılamayacaktır. Kısacası böyle bir değişim, müzik kültürünün kendini koruma refleksi sayesinde unutulacaktır. Bazı değerler bu çerçevede birikip gelenekle bütünleşerek “stil” haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır.<sup>13</sup> Hafıza aktarımı aracılığıyla, hem aynı dönemin insanları hem de farklı kuşaklar arasında müzik geleneğinin iletilmesi ve bu yolla ortak bir müzik kültürünün oluşması sağlanır.<sup>14</sup> Yazılı kültürün ve kayıt olanaklarının devreye girmesi bu aktarım mekanizmasında farklılıklara yol açmış, değişimin hızını ve etkisini arttırmış, hafızayla aktarılması mümkün olmayan kökten değişikliklerin kültüre yansiyabilmesini sağlamıştır. Bu yüzden insanlık tarihinin son iki yüzyılı geleneksel kültürlerin genel değişim çizgilerinin dışında kabul edilebilecek bazı yönelimlere şahit olmuştur. Anadolu, bu tür değişimlerin en yoğun yaşandığı coğrafyalar arasındadır.

### 1.3 Müzik Kuramının Yeniden İfade İhtiyacı: Bütünleşik Bir Anadolu Müziği'ne Doğru

*Makamlar ve Usûller* Anadolu'ya özgü bir müzik kültürünün oluşmasını, icrasını ve aktarılmasını sağlayan temel müzik kalıplarıdır.<sup>15</sup> Ritim tasarımı usûl, ezgi tasarımı ise makam temelinde gerçekleştirilir. Bu iki unsur, Osmanlı dönemi müzik kuramının da ana eksenini oluşturmaktadır. Kuramsal temeli bu ekseninde belirlenen Osmanlı'nın müzik kültürü, ancak üslup açısından birbirinden ayrılabilen<sup>16</sup> iki ana akım etrafında şekillenmiştir. Geçiş noktaları ve sınırları çok açık olarak belirlenemeyen bu iki akımdan biri kent kültürü içinde şekillenmiş olan ve sıklıkla *klasik* kavramıyla<sup>17</sup> betimlenen üslup diğeryse kırsal kesim merkezli olarak şekillenen ve halk müziği olarak tanımlanan üsluptur. Klasik üslubun halk müziği üslubun-

<sup>13</sup> Bohlman 1988.

<sup>14</sup> Nettl 1973.

<sup>15</sup> Behar 1998, 2005; Öztürk 2006b; Aksoy 2008.

<sup>16</sup> Bu konuyla ilgili tartışmalar Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından beri ülkenin müzik gündemini meşgul etmektedir. Yekta (Behar, 2005), Tanrıkorur (2000) gibi araştırmacılar bu iki müzik yapısının arka planındaki ortak kuramsal tabana dikkat çekmektedir. Örneğin Rauf Yekta “*Türk müziği'nin gerek tarihsel gerekse teknik açılarından birbirinden ayırt edilmemesi gereken “avama” hitap eden spontane bir halk müziği kanadı ile daha ince ve rafine bir zevke hitap eden bir “havass” kanadı bulunduğunu*” (Gökalp 1923 [Behar 2005] ) ifade eder. Cınuçen Tanrıkorur (2003) ve Onur Akdoğu'nun (1996) eserleri de bu fikri değişik noktalardan desteklemektedir. Yılmaz (1988), Alaner (1988) gibi araştırmacılar böyle bir ortaklığın söz konusu olmadığını savunurlar.

<sup>17</sup> 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, Avrupalı 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 1981) gibi isimlerle tanımlanmıştır. Her isimlendirme genelde değişik bir ideolojik veya sosyal yönlendirmeyi de bünyesinde taşımaktadır.

dan farklı olarak değerlendirilmesini gerektiren iki temel neden bulunur: Tarihte tespit edilebilen özgün bestecilerin bu alanda daha çok olması ve yazının –az da olsa– aktarımı desteklemek amacıyla kullanımı.<sup>18</sup> Ancak Osmanlı geleneğinde yazılı kültür, meşk geleneğinin aktarımdaki baskınlığını etkilememiş; ismi ve üslubu belli olan bir besteci bile ancak tanımlanmış müzik kalıplarının sınırları içinde kendi yaratıcılığını gösterebilmiştir. XX. yüzyılda bazı etnomüzikoloji çalışmaları, benzer durumlara başka kültürlerde de sıkça rastlandığını göstermiş;<sup>19</sup> belirli bir bestekârı olan ve yazıyla aktarılabilen müzik yapısının da halk müziği üslubu içinde kabul edilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur.<sup>20</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılı, köklü değişimlere tanıklık etmiştir. Her anlamda eski gücünü kaybetmekte olan imparatorluk, hayatta kalabilmek için son çareyi yüzünü Batı'ya dönmekte bulmuş ve tüm kurumlarını buradan örnek alınan modeller ile işletmeye başlamıştır.<sup>21</sup> Osmanlı kimliğinin merkezinde duran müzik,<sup>22</sup> bu dönüşümden belki de en fazla etkilenen alanlardandır. Geleneksel müziğin en önemli aktarım merkezlerinden mehterhâne, Batı ülkelerinde kullanılan tarzda bir askeri bando ile yer değiştirirken, Enderun'daki<sup>23</sup> eğitim de Batı klasik müziğine doğru kaymıştır.<sup>24</sup> Osmanlı'ya has müzik geleneği Batı'nın oturmuş müzik kuramı üzerinden anlatılmaya çalışılmış,<sup>25</sup> bu doğrultuda geleneksel müzik Batı müziğine, geleneksel kuram ise Batı müzik kuramına benzediği oranda değerli addedilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti de Osmanlı'nın son dönemindeki Batılılaşma anlayışını takip etmiş ve kültürünün ana hatlarını bu anlayış üzerine inşa etmiştir. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında geleneksel aktarım mekanizmalarındaki bu soruna bir çözüm getirilmediği gibi, geleneksel müziğin başka bir aktarım merkezi olan dinî teşekküller de kapatılmıştır. Sebeplerinin o dönemin şartları içinde değerlendirilmesi gereken bu uygulama, öngörülemeden başka bir sonuca da yol açmıştır: Geleneksel müzik, "Enderun ve Mehterhane'den sonra üçüncü ana aktarım mekanizması olan "Tekkeler"i' de yitirmiş, dolayısıyla bu müziğin aktarımı ve eğitimi sadece kişisel çabalara bağlı bir hale gelmiştir".<sup>26</sup>

Osmanlı'nın kültür mirasını sahiplenmeyen yeni Millî Devlet ayrıca Osmanlı'nın kökenindeki "yabancı, öteki" unsurlara ait olduğunu düşündüğü Klasik Musiki'yi reddetmiş<sup>27</sup> ve halk müziği örnekleri ile bütünleştirilen Batı klasik müzik yapı-

<sup>18</sup> Bohlman 1988.

<sup>19</sup> Seeger 1950, Barry 1914.

<sup>20</sup> Nettl 1973.

<sup>21</sup> Öztürk 2006d.

<sup>22</sup> Judetz 2000.

<sup>23</sup> Osmanlı'da II. Murat (1421-1451) döneminde kurulan ve devletin son yıllarına kadar varlığını sürdüren saray okulu.

<sup>24</sup> Tanrıkorur 2001.

<sup>25</sup> Öztürk 2006d.

<sup>26</sup> Tanrıkorur 2001.

<sup>27</sup> Signell'e (2006) göre "Türk Sanat Musikisi açıkçası bir Osmanlı uygarlığı ürünüdür ve bu nedenle, o kültürü ideolo-

larının modern cumhuriyetin müzik çerçevesini çizmesi gerektiği görüşünü öne sürmüştür.<sup>28</sup> Bunun üzerine halk müziğine özgü ayrı kuram arayışları gündeme gelirken, Osmanlı dönemi klasik müziği ile ilgilenen kuramcılar kendi eserlerinde halk müziği örneklerini dışlamaya başlamışlardır.<sup>29</sup> Böylece, tarihsel geleneğinden aldığı ifade gücünü ve aktarım araçlarını kaybeden müzik kuramı, bir de yansıttığı müzik kültürünü bütüncül olarak ifade edememe tehlikesi ile yüzleşmiştir.<sup>30</sup> Maalesef, son yüzyıl içinde kurama dair ortaya konan çalışmaların hemen hepsi bu tartışmalı noktalardan nasibini almıştır. İşin daha düşündürücü tarafı söz konusu kuramların, geç de olsa kurulan Türk Müziği Konservatuarı (1976) ile diğer müzik eğitim kurumlarının programlarına girmesi ve böylelikle bu tartışmalı noktaların örgün eğitimin içine de taşınmış olmasıdır.<sup>31</sup> XX. yüzyılda Anadolu'nun müzik geleneği, böylesine ani ve güçlü bir yön değişikliği ile doğal değişim sınırlarını aşan bir yabancılaşmanın eşğine gelmiştir. Gücünü binlerce yıldır sadece kendine benzemesinden alan bu toprakların müzik geleneği, artık bu gücünü kaybetme tehlikesini hissetmektedir.

Elinizdeki kitap Anadolu'daki tarihsel müzik geleneğinin birikimini tutarlı ve bütüncül bir şekilde aktarabilecek bir müzik kuramının ön çalışmaları olarak kabul edilmelidir. Bir amaç da benzeri çalışmalara bu anlamda destek verebilmektir. Çalışma boyunca kadim geleneğin günümüze taşıdığı müziksel özellikler -ulaşılabilen kaynaklar çerçevesinde- analiz edilecek; Anadolu'daki müzik geleneğinin tarihsel kökleriyle ilgili fikirler yürütülerek, hedeflenen kuramsal yapıya dair sonuçlar çıkarılmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda söz konusu kaynakların ışığı altında müziği var eden sosyal boyut da tartışmaların eksenine taşınacak ve Anadolu'nun kültürel kimliği üzerine düşünceler üretilmeye çalışılacaktır. İnanıyorum ki "geçmişteki değişimleri ve sebeplerini" algılayabildiğimiz oranda yarını şekillendirebilme yollarını bulmamız mümkün olacaktır.

*jik nedenlerle reddedenlerin bilinçli bir muhalefetine uğramıştır." Bütün şarkın malı olan, Bizans'tan aktarılan veya saraydan dışarı taşmış... Böylece Türklük ile ilgisi bulunmayan bir musikî." (Saygun 1981).*

<sup>28</sup> "Millî Devlet'in ve Millî Musikî'nin" kuramcılarında olan Ziya Gökalp'ın sözleri, bu durumu açıkça yansıtmaktadır: "Bugün işte şu üç musikinin karşındayız: Şark Musikisi, Garp Musikisi, Halk Musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Garp musikisinin imtiazından doğacaktır." (Gökalp 1923 [Behar 2005]). Bu konuda Okyay'ın (2002) sözleri de ilginçtir: "İlk kuşak bestecilerimiz yaratılarda halk müziğimizin yapı taşlarını çoğu kez bir renk, bir alıntı olarak kullanmakla yetinmişlerdi. Türküyü, 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 ritim ve biçim örgüsü ve geleneksel çalgıları da çoksesli sanat müziğimizi daha özgün ve daha zengin yapmada kullanılabildi. Tam tersine bu müzik kültürü, çoksesli müzik eğitimi ve seslendirici kurumlardan uzun yıllar adeta afaret edildi."

<sup>29</sup> Öztürk 2006b, 2008a.

<sup>30</sup> Güray 2006, Okyay 2002.

<sup>31</sup> Tura 1988.