



## SİMBİYOTİK BİR İLİŞKİ: KÜLTÜREL BİR ALAN OLARAK MEKÂN VE MÜZİK\*

### A SYMBIOTIC RELATIONSHIP: SPACE AS A CULTURAL FIELD AND MUSIC

İlhan ERSOY\*\*

#### ÖZ

Her fenomenin bir varlık alanı vardır ve hiçbir kültürel fenomen, doğasının gereği bu varlık alanının dışında tam olarak anlaşılamaz. Dolayısıyla bir kültürel fenomeni anlamlandırabilmek için diğer bağlamsallıklar gibi onun üretildiği, icra edildiği/sunulduğu ve tüketildiği bağlam olarak varlık alanı dikkate alınması gereken önemli bir dinamiktir. Varlık alanını karşılayan uzam, uzay, yer ve alan gibi birden fazla sözcük mevcuttur. Ancak bu makalede, içindeki ilişkiselliği, somut unsurlarının yanı sıra soyut unsurlarının oluşturduğu atmosferi, bu atmosferin yarattığı duygulanımı ve bu bütünlüğü nitelemesi bakımından mekân sözcüğü diğer sözcüklere tercih edilmiştir. Mekân, içinde etkileşimsel bir ilişki ağı olan şeyler bütünlüğüne işaret eder. Bu etkileşimsel ilişki ağının temel nesnesi insandır. Yani, bir varlık alanı olarak mekân, insan ile arasındaki karşılıklı ilişkinin bir sonucu olarak oluşur. Dolayısıyla bu makalede insan mutlak pasif ya da mutlak aktif olarak değerlendirilmez. Buna bağlı olarak, ne fiziksel, kültürel çevrenin insan üretimlerini kontrol edip, biçimlendirdiği yaklaşım olan çevresel determinizm (*environmental determinism*); ne de

---

\* Makalemın son halini almasında, yapıcı eleştirileri, yorumları ve olumlu katkılarından ötürü Alternatif Politika dergisinin kıymetli hakemlerine teşekkür ederim.

\*\* Doç. Dr., Ege Üniv., Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, ilhan.ersoy@hotmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2912-1821>.

\* Makale Geliş Tarihi / Article Received: 21.11.2020  
Makale Kabul Tarihi / Article Accepted: 31.01.2021

çevredeki koşulların alternatifli olanaklarının içinden tercihini kullanan aktif bir insan yaklaşımı olan “olanakçılık” (*possibilism*) gibi tek yönlü ve katı yaklaşımlar tercih edilmiş; bunun yerine karşılıklı ilişkiselliği odağına alan “olabilircilik” (*probabilism*) makalenin temel yaklaşımı olarak benimsenmiştir. Müzikler ile mekânlar arasında sıkı ve vazgeçilmez bir ilişki vardır. Bu makalede bu ilişkinin niteliği; “iki unsurun var olabilmesi için birbirlerine olan yaşamsal bağımlılığı” anlamına gelen “simbiyotik” kavramıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla makalenin hipotezi, müzik ve mekân arasında simbiyotik bir ilişkinin olduğu şeklindedir. Makalede, müzik ile mekân ilişkisi hakkında genel bir çerçeve çizilmekle birlikte daha çok bu ilişkinin Türk müzik kültürü içindeki etkisine ve çeşitliliğine yönelinmiş; bu çeşitliliği niteleyen tür kavramının mekân temelinde nasıl belirginleştiği, var olan yazılı ve sözlü literatür ışığında ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Çevre, Müzik, Mekân, Müzik Türleri.

#### ABSTRACT

Every phenomenon has a field of existence, and due to its nature, no cultural phenomenon could be completely comprehended outside this field of existence. Therefore, in order to be able to make sense of a cultural phenomenon, as in other contextualities, its field of existence as the context where it is produced, executed/presented and consumed is an important dynamic that needs to be considered. There are multiple words corresponding to field of existence such as location, space, place and area. However, in this article, the word space has been preferred over others as it qualifies the relationality within itself, the atmosphere of it formed by abstract and tangible elements and the affectivity and integrity created by this atmosphere. Space as a field of existence, forms as a result of its bilateral relationship with the person. Therefore, in this article, the person cannot be deemed absolutely passive or absolutely active. In connection to this, this article did not prefer one-dimensional and strict approaches such as environmental determinism where the

physical and cultural environment controls and shapes human production or possibilism which is an active human approach that uses a preference among alternate opportunities of the conditions in the environment; instead, “probabilism”, which focuses on bilateral relationality, was adopted as the main approach of the article. There is a close and indispensable relationship between music pieces and spaces. In this article, the quality of this relationship is defined with the concept of “symbiotic”, which means “vital connection between two elements for mutual existence”. Therefore, the hypothesis of this article is that there is a symbiotic relationship between music and space. While the article draws a general framework in the relationship between music and space, it rather turns towards its effect and diversity in the Turkish music culture, and it is aimed to reveal how the concept of genre which qualifies this diversity becomes noticeable on the basis of space in the light of the written and verbal literature.

**Keywords:** Culture, Environment, Music, Space, Music Genres.

## GİRİŞ

Kültür, diğer canlılardan ayıran temel dinamik olarak, insanın yaşamda var olabilmek için doğa karşısında uyarlanma<sup>1</sup> yönelimli ürettiği bir olgudur. İnsanlar bu kültürel üretime muhtaçtır çünkü diğer canlılara göre oldukça dezavantajlı bir anatomik yapıya sahiptir. Kültür insanlara, doğa karşısındaki bu dezavantajını, avantaja çeviren önemli mekânizmalar sunar. Önceleri barınmak ve korunmak amacıyla doğal yerlerin kültürel olarak biçimlendirildiği, daha sonraları kendisinin yapay olarak üretildiği, tasarlandığı yerler olarak mekânlar önemli kültürel üretimlerdir. Bu bakımdan insanın biçimlendirdiği ve/veya ürettiği mekânlar hem bir özne hem de bir nesne olarak bir kültürü çeşitli yönleriyle temsil etme kabiliyeti taşır. Daha genel bir ifadeyle, mekân ve kültür arasında iç-içe geçmiş, karşılıklı ve bağımlı bir ilişki vardır; kültür mekâna yansır iken, mekân da kültüre yansır. Auge (2014: 42), “... çevre insanların kolektif yaşamını etkiler, buna karşılık insanlar da çevrelerini etkiler” derken bu karşılıklı ilişkiyi vurgular.

---

<sup>1</sup> Uyarlanma, tanımlanmış bir çevrede birarada yaşayan organizmalar ya da organizma nüfuslarının hayatta kalma ve üreme olanaklarını yükselten biyolojik ve/veya davranışsal uyumlarını sağlayan süreçtir (Bates, 2018: 93).

Mekân ile kültür arasındaki etkileşime yönelik farklı yaklaşımlar söz konusudur. Bu yaklaşımlardan “çevresel determinizm” (*environmental determinism*) insanın ve ürettiği kültürün çevre karşısında bağımlı ve pasif/edilgen olduğu görüşündedir. Bu görüşün M.Ö. 5. yüzyıla Hipokrat’a kadar dayanan bir tarihçesi vardır. 14. yüzyılda İbn-i Haldun’un da ünlü “coğrafya kaderdir” sözü onu bu yaklaşımın bir temsilcisi konumuna taşır. Fernand Braudel ve Arnold Toynbee gibi kimi düşün insanları da uygarlığı coğrafya ile ilişkilendirirler. Çevresel determinizm Charles Darwin’in *Türlerin Kökeni* adlı çalışmasıyla ivme kazanmıştır. Yakın tarihte ise Ritter, Humboldt, Mackinder, Ratzel, Semple ve Huntington gibi düşünürleri de bu yaklaşımın temsilcileri olarak sayabiliriz (Akt: Arı, 2017: 5). Burada son dönem antropologlardan Jared Diamond’ı da anmak gerekir. Diamond’ın *Tüfek Mikrop Çelik* (2004) ve *Çöküş* (2006) adlarıyla Türkçeye çevrilen kitaplarını da çevresel determinizm yaklaşımına dahil edebiliriz. Bu kitaplarda Diamond yüksek medeniyetlerin sadece zengin biyocoğrafya çeşitliliğine sahip ekosistemlerde ortaya çıktığını ileri sürer.

Diğer yaklaşım olarak “olanakçılık” (*possibilism*) ise insanı, aktif bir güç olarak görür. Bu yaklaşım Paul Vidal Blache’ye kökenlenir. Bu yaklaşımın antropolojideki temsilcisi olarak Franz Boas ve Julian Steward sayılabilir. “Bu anlayışta gelişmeyi sağlayan gerçek güç doğal ortam değil, toplumların birbirleri ile etkileşimleri ile elde ettikleri bilgi birikimi ve tarihi karakterdir. İnsan toplulukları bu ilişkiler ve tarihi mirasa bağlı olarak doğal koşulların sunduğu olanaklar arasından olası seçimler yaparlar” (Arı, 2017: 8).

Bir de bu iki yaklaşımın bir sentezi niteliğinde kabul edilen “olabilircilik” (*probabilism*) yaklaşımından bahsedilebilir. Bu makale olabilircilik yönelimli olarak mekân ve insan arasındaki ilişkiyi karşılıklı olarak ele alır. Makalenin içinde kimi zaman mekânın insan tutum ve davranışlarını belirleyeceği gibi çevresel determinizm etkisi hissedilse de, çözümlemeler dönüşümlü (*refleksif*) bir paradigma ile ortaya konulmaktadır.

Mekân, Arapça kökenli bir kelimedir ve etimolojik açıdan “yerde/uzayda nesnenin kapladığı alan” anlamına gelir. Mekânın en temel nesnesi ise insandır ve onun oluşturduğu toplumdur. “Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkileyen nitelikli uygulama alanıdır” (Korkmaz 2007: 400).

Mekânı toplumsal bir ekseninde ele alan ilk yazarlardan biri Lefebvre’dir. Lefebvre mekân ve toplumsallık arasındaki karşılıklı bağımlılığı Marksist kuram ekseninde; mekânı hem bir toplumsal üretim hem de onun dönüşümünde etkili

bir unsur olarak irdeler<sup>2</sup> (Lefebvre, 2014). Ona göre, insanların üretmelerinin bir sonucu olarak mekânlar, aynı zamanda politiktir (Lefebvre 2008'den Akt: Mert, 2011: 180). Giddens'e (1990) göre de mekân: "Toplumsal faaliyetin coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel ortam"ıdır (Akt: Stokes, 1998b: 125). Turan'a (2011: 46) göre: "Mekân stratejik ve siyasi anlamlar taşıyan toplumsal bir üründür". Schick de mekânı "... zaman kavramı ile birlikte şekillenen ve sosyo-kültürel bir eylemin gerçekleştiği ortam..." olarak tanımlar (Akt: Günlü 2013: 24). Günlü'nün (2013: 23) vurguladığı gibi: "Mekân, salt duvarlar ya da geometrik şekiller olarak değil, bunların dışında gözle görülür ya da hissedilebilir bir sosyal paylaşım bölgesi olarak ele alınmalıdır". Dolayısıyla "mekânlar... yeryüzünde bir hacim kaplamaktan çok daha derin işlevlere sahiptir" (Bilgin 2013: 134).

Müziği de içeren kültürel çalışmalarda mekân kavramıyla anlamsal düzeyde kesişen *Scene*; *Landscape*; *Soundscape* gibi kimi kavramlara; mekân kavramının ele alındığı *Ekomüzikoloji*; *Kültürel Ekoloji*; *Beşeri Coğrafya*; *Kültür Alanı* gibi kimi farklı disiplinler çalışmalarına rastlamak mümkündür.

*Scene* kavramının anlam haznesinin sınırları oldukça muğlaktır. Kimi zaman herhangi bir kültürel gruba, kimi zaman bir etkinliğin atmosferine, kimi zaman da "... pazarlama, üretim, performans, coğrafi hareketli, yerel ve küresel arasındaki ilişkileri içeren müziksel eylemlerin geniş spekturmuna" işaret edebilir (Aslan ve Yükselsin, 2015: 876). Çerezcioğlu'na (2011: 134) göre kavram "hem belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için hem de yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri sınırlamak için kullanılabilir". Erol (2009: 232) ise kavramı, "paylaşılan bir müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubu üzerine odaklanan belli müzik türleri ya da üslupların üretimi ve tüketimi ile ilişkili olayları tanımlamada kullanılan bir terim" olarak ele alır. Anlam hazneleri oldukça geniş olan ve daha çok toplumsallığa sınırlanan kimi scene tanımları dışında, mekansallığa merkezlenen ve mekansallıkla ilişkilendirilen kimi tanımların varlığı kavramın bu makalede değinilmesine olanak sağlar.

Scene, mekan zemininde müziksel etkinlikte bir araya gelen ve ortak bir müzik beğenisi geliştiren, affinity/beğeni kamusu vb. gibi kavramsallaştırılan kültürel gruba, yine bir mekansal bütünlük çerçevesinde imler. Bu çerçevede örnek teşkil edebilecek birkaç tanıma bakacak olursak; Bennett ve Peterson, Scene'i "... sınırları belli bir mekanda üreticiler müzisyenler ve hayran grupları

<sup>2</sup> Lefebvre özlü bir biçimde, mekânı üçlü model üzerinden irdeler: Ona göre mekân: *mekânsal pratik*, *mekân temsili* ve *temsili mekân* olmak üzere, akışkan ve diyalektik olarak irdelenmelidir.

kümesinin ortak müzik zevklerini gerçekleştirdikleri belli bir zaman dilimi içinde deneyimlenen odaklanmış bir toplumsal etkinlik” olarak tanımlar (Akt: Erol, 2018: 30). Shuker (2005: 238)’e göre, “içinde uzamsal kodlar barındıran scene kavramı, mekânın kültürel bağlamıyla ilişkili olan bir pratiktir”. “Scene kavramı belirli bir coğrafi alan ile müzik arasındaki ilişkinin tam merkezine konumlanır” (Satır, 2016: 242). “Scene, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde bir mekân ile eşlendiğinde ise, yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır. Ancak burada amaç tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle (audience), soundlar ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapılır” (Erol, 2009: 235).

*Landscape* (kültürel coğrafi görünüm) terimi insanın kültürel coğrafyadaki izinin olduğuna ve bu izin belirleyici olduğuna yönelik bir anlam taşır. İnsanların yerleştiği her yer onun kültürünü, kültürel damgasını içerir. *Soundscape* (işitsel peyzaj), birden fazla ses kaynağı ve çevresel etkileşim sonucunda oluşan işitsel ortamın bireylerin ya da toplumun algılama ve anlama biçimlerini merkeze alır ve kısaca “sessel çevre<sup>3</sup>” olarak adlandırılabilir. *Ekomüzikoloji*, kültürel bir sınırlılık olarak mekân yerine daha çok sınırsız bir doğaya, aktivist bir nitelikte yaklaşan akımdır. *Kültürel Ekoloji*, bir toplumun çevresine uyarlanma ve etkileşme sürecinin incelenmesidir. Antropolji disipininde kültürel ekolojinin bir çalışma alanı olarak önem kazanması ve olgunlaşmasında, Emiroğlu ve Aydın’a (2003) göre J. H. Steward’ın katkısı büyüktür. “Steward’a göre her toplumun farklı bir kültüre sahip olması kendi fiziksel çevrelerine uyarlanmalarının doğrudan bir sonucudur” (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 531). *Beşeri Coğrafya*, “insanı özellikleri ve faaliyetlerini çevreleriyle ilişki içinde ve meydana getirdikleri mekânsal örgütlenme biçimiyle inceler” (Tümertekin ve Özgüç, 2019: 42). *Kültür Alanı*, toplumsal ya da kültürel açıdan belirlenebilir bir nüfusu, doğal bir çevreyi ve bu ikisi arasında olduğu varsayılan, ifade edilen ya da varlığı saptanan etkileşimi belirtmekte kullanılan antropolojik kavramdır.

Kültürel alanlar olarak mekânlar, birçok kültür ve sanat faaliyetlerinin anlamlandırılmalarında önemli veri kaynaklarını oluştururlar. Müzikler de farklı süreçleriyle mekân ile simbiyotik ilişki içindedir. Müzik, üretim, seslendirme, dolaşım (dağıtım) ve tüketim olmak üzere farklı süreçlerin bütünü olarak düşünülmelidir. Yalnızca üretildikleri değil, seslendirildikleri, dolaşıma (dağıtıma) çıktıkları ve tüketildikleri mekânlar bakımından da müzikler incelemeye değerdir.

<sup>3</sup> 1920’lerin başlarında müzik ve sound genellikle bölgenin “landscape” geleneği olarak kabul edilirdi (Connell ve Gibson, 2001: 11)

## 1. MEKÂN VE MÜZİK

Her kültür, özel bir "yer bilinci"nin varlığına işaret eden bazı standart mekânsal göstergelere sahiptir (Giddens, 2010: 31). Bu mekânsal göstergeler çoğu zaman bir üretimin sanat olup olmadığı konusunda da belirleyici bir özellik taşır. Örneğin Shiner'a (2017: 15) göre, "müze, konser salonu ve edebiyat müfredatı gibi kurumlar şeylerin sanat olarak tayin edilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır". Performansa dayalı etkinliklere ev sahipliği yapan mekânlar, sergilenen unsurun var olan normlarının, icracı, dinleyici ilişkisinin, mekân bağlamında çevrelenerek muhafaza edilmesi ile düzenleyici ve konservatif bir anlam yüklenirler. Mekânın belirleyiciliği ve biçimlendirici etkisi için Bachelard'ın çekmecelerde yer alan "hazır giysiler" metaforu konunun anlaşılması bakımından oldukça işe yarar. Bu metafora göre: "... mekân olarak bu platformun önceki yaşanmışlıkların ve geleneğin bir nevi sonraki kuşaklara aktarılacak üzere istiflendiği ve ilgili icracının bu giysi ile norm haline dönüşen kimi edimleri hayata geçirdiği" (Akt: Balkaya, 2013: 883) söylenebilir. Aynı mekân içinde sürdürülen performansın, gerek dinleyici gerekse icracı için gelenekselleşme sürecinde daha kapalı ve bütüncül algıya daha müsait bir yapıda gerçekleşmesi, mekânı sistemin kurulması bakımından önemli unsurlardan biri yapar (Özdemir, 2016: 1155). "Bir mekân, sahip olduğu düzenleyicilik, denetleyicilik, sürdürülebilirlik gibi kimi misyonları ile edebî, fikrî veya sanatsal bir ekolün/akımın inspiration (esin) kaynağını barındırır hatta kimi özellikleri ile sağaltıcı bir etki de yapar" (Balkaya, 2013: 881). Erol (2009: 85) da mekânların, "müziksel zevke dayalı farklılık ve sınır nosyonları içerdiğini" söyler. Beşiroğlu'nun köçekçe hakkındaki tespiti mekânın belirleyiciliğine örnek olarak anılabilir. Beşiroğlu'na (2011: 53) göre: "Köçekçe müziğinin ve dansının ortaya çıkışını anlayabilmek için öncelikle Osmanlı meyhaneleri incelenmelidir".

Hudson (2006) gibi kimi yazarlar, müzik yoluyla insanlar ve mekânlar arasında güçlü kimlik duygularının geliştirildiğini vurgular (Akt: Tümertekin ve Özgüç, 2019: 130,136). "Kültürel kimlik söz konusu olduğunda mekân ve müzik kavramları arasında karşılıklı bir yaratma ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür" (Küçükkebe, 2017: 96). Müzikler mekânlara kimlik verirken, aynı zamanda da mekânların dokusundan, yapısal özelliklerinden doğrudan etkilenir. Diğer bir deyişle "mekân hem yaratılmakta hem de yaratmaktadır" (Leyshon vd. 1995: 425). Stokes da (1998b: 4) müziğin bu gücü taşıdığını düşünür: "Müzik önceden yapılandırılmış bir toplumsal mekândaki herhangi bir işaretleyici olmanın ötesinde, mekânı dönüştürecek araçları sunan bir olgudur". Becker (2013: 408), mekânın sanatsal üretimlerin niteliği konusunda belirleyici olduğunu düşüncesindedir. Smith (1994: 233) *Soundscape* adlı çalışmasında: "Müziğin ayırt edici bir ses türü olarak, insan coğrafyasındaki kültürel dönüşüm için önemli

olduğunu ve kendi araştırma gündemini hak ettiğini savunur”. Connel ve Gibson (2001: 90), birçok yerin müzik yoluyla tanındığını ve müziğin belirli coğrafi, sosyo-ekonomik ve politik bağlarla ilişkili olduğunu söyler. Gerçekten de müzik, “kendi doğal ilişkimiz ve çevre ile olan ilişkimiz hakkında fikir verebilir” (Shepherd’dan Akt: Smith, 1994: 234). R. Murray Schafer (1993), içinde yaşadığımız mevcut sesler dizisinin sonik ortamımızı oluşturduğunu, ancak hava ve beslenme yoluyla vücudumuza giren toksitlerde olduğunun aksine; buna sürekli bir biçimde maruz kalmalarına rağmen insanların sesleri daha az farkında olduklarını söyler. Dönmez (2019: 226), bölgesellik/yerellik özellikleri taşımayan hemen hiçbir müzik kültürünün olmadığını, tüm müzik kültürlerinin/türlerinin doğasında belirli bir mekânsallığın bulunduğunu söyler. Levitin (2015) tını kavramının müzikteki anlamını altı unsur üzerinden inceler ve ‘mekânsal konum’u bu unsurlardan biri olarak ele alır. Levitin’e göre müzik içkin bir kavram olan tını, mekânla açıklanabilir bir özelliğe sahiptir. Becker’in (2013: 39) “herhangi bir sanat eserinin sonuçta olduğu gibi olması için gerçekleştirilmesi gereken bütün faaliyetler...” olarak kavramsallaştırdığı *Sanat Dünyaları* söylemi, bu makale özelinde mekân ve müzik ilişkisi açısından oldukça nitelikli bir katkı sağlar. Burada Becker, üretilen kültürel pratiğin tüm bağlamlarıyla değerlendirilmesi gerektiğinin altını güçlü bir biçimde çizer ve mekânın da bu bağlamlar arasında olduğunu vurgular. Bu vurgusunu ve katkısını, Amerika’daki bölgesellik ve müziksel üsluplar hakkındaki tespitlerinde görmek mümkün olacak:

Caz New Orleans’ta veya başka bir tekil yerde bir müziksel gelenek olarak ortaya çıkmadı. Ülkenin farklı yerlerinde birbirlerinden bağımsız bir biçimde ortak özellikleri Avro-Amerikan ve Afro-Amerikan karışımı bir müziksel gelenekten gelmeleri ve icraya yönelimlilik olan popüler müzik türleri ortaya çıktı. Bu müzikler farklı bağlamlarda ortaya çıktılar, bu yüzden her biri kendine özgü bir biçimde farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Güneybatı’da Blues ve piyanoyla çalınan Ragtime’in üslup üzerinde güçlü bir etkisi oldu. Ortabatı Güneydoğu’da sirk ve çadır müzisyenlerinin bando geleneği, ensturmantal bir Ragtime üslubuna yol açtı. Chicago ve New York’ta yerleşik siyahi topluluklar Avro-Amerikan öğelerin ağırlıkta olduğu bir üslupla meşruiyet kazanmaya uğraştılar. Kuzeybatı ve Batı kıyılarında siyahi halk geleneğinden gelen güçlü bir etkinin olmayışı bando ve dans müziği geleneği ile akraba olan çok zayıf bir müziksel üslubun ortaya çıkmasına neden oldu. New Orleans’ta iki çok güçlü gelenek ve Blues kilise müziği şehre özgü bir müziksel geleneği ortaya çıkardılar, gelişip ilerlediler. Her bölgenin kendine özgü performans koşulları vardı (Becker, 2013: 369,370).



Yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere müziğin mekânla olan simbiyotik ilişkisine yönelik genel geçer bir kabulleniş vardır<sup>4</sup>. Bu kabulleniş, kimi müzik türlerinin tanımlarına da yansımıştır. Berendt (2003: 201) için *Blues*: “her şeyden önce, kırsal kesimin ... müziğidir”. Washabaugh, (2006: 29) da *Flamenkoyu*, Endülüs bölgesine atıfta bulunarak açıklar. Kimi zaman tüm ulusta homojen olmamasına rağmen, ilgili müzik türlerine ulusal kapsamda, yani makro düzeyde bir mekânsallık atfedilmiştir. Örneğin, *Tango* denilince akla ilk olarak Arjantin; *Flamenko* denilince İspanya; *Salsa* denilince Küba; *Fado* denilince de Portekiz gelir. Kimi zaman da bir ulusun içindeki siyasal ve/veya kültürel bölgeler ayrıç olarak işe yarar. Hindistan’da, müzik merkezli bir ayırım olarak birincisi Kuzeydeki *Hindu*; ikincisi Güneydeki *Karnat* olmak üzere iki makro bölgenin varlığı dikkat çeker (Berendt, 2003: 419). Fryer ve Cornish müzik mekânlarını lokal, ulusal ve küresel olarak üç başlıkta irdeler (Akt: Leyshon, vd. 1995: 424). Türkiye’de de halk müzikleri açısından bölgesellik/yöresellik son derece belirleyicidir. Hatta ilgili mekân içinde kimi zaman müziksel türler ve bileşenler göz ardı edilir ve “Malatya türküleri”, “Sivas türküleri”, “Karadeniz türküleri”, “Ege türküleri”, “Rumeli türküleri” gibi bölgesel ya da kentsel adlandırmalar öne çıkarılır ve müzikler mekân ekseninde sınıflandırılır.

Bu makalede müzik ve mekân ilişkisi iki farklı ancak kimi zaman kesişen iki ölçek ekseninde değerlendirilecektir: “Makro Alanlar” (Geniş Ölçekli Alanlar) ve “Mikro Alanlar” (Dar Ölçekli Alanlar)<sup>5</sup>. Müziklerin mekânsal sınıflandırmaları kimi zaman, küresel ölçekte (dünya müziği<sup>6</sup>/world music vb.), kimi zaman coğrafi bir yön belirlenimiyle (Batı müziği, Doğu müziği vb.), kimi zaman kıtasal (Afrika müziği, Avrupa müziği vb.), kimi zaman ulusal (Türk müziği, Rus müziği vb.), kimi zaman da yöresel (Karadeniz müziği, Teke müziği vb.) ölçekte ve makro düzeyde heterojen bir kapsamın içinde karşımıza çıkarken; kimi zaman da cami müziği, tekke müziği, oda müziği gibi mikro düzeyde, görece homojen bir kapsamda karşımıza çıkar. Kimi zaman bir müziksel tür, hem makro düzeyde, hem de mikro düzeyde yaşam bulabilir. Örneğin Semahlar için “Sivas, Erzincan, Malatya vb. gibi Alevi nüfusunun yoğun olduğu şehirler

<sup>4</sup> Bu konuda Inançer (2015) gibi mekân müzik ilişkisini zayıf bulanlar da vardır: “... musiki icrası için özel bir mekân ve mahal gerekmez, hamamda da, piknikte de, karada da, denizde de, evde bulaşık yıkayıp çamaşır asarken de, araba kullanırken de, camide de , konser salonunda da musiki icra edilir”.

<sup>5</sup> Bu farklılık coğrafyada “sit” ve “situasyon” sözcükleri ile karşılaşılır. (Ayrıntılı bir okuma için: Tümertekin ve Özgüç, 2019).

<sup>6</sup> Dünya müziği bir yandan etnisite, yerellik, ruhanilik, geleneksellik nosyonlarının söylemsel olarak yeniden inşasına dayanan ticari bir terimken, bir yandan da yerel kaynakların müzisyenler, prodüktörler ve firmalar için müzik icrası ve müzik üretimine yeni birtakım olanaklar açtığı bir kültürel mekânı ifade etmektedir (Değirmenci, 2009: 163).

“makro” alanları oluştururken; bu şehirlerin içinde daha dar mahaller, türdeş Alevi yerleşim yerleri ve/veya cem evleri ise “mikro” alanları temsil eder” (Ersoy, 2019: 48).

Müziklerin mekân yoluyla nitelendirilmeleri ve/veya sınıflandırılmaları sistemli ya da sistemsiz olsun, bir biçimde literatürde yer edinmiştir. Müzikte tür sınıflandırmalarının “Ölçütsüz”; “Tek Ölçütlü” ve “(ilişkisiz) Çok Ölçütlü” olmak üzere üç kategoride ele alındığı çalışmada, ölçütlerden birinin mekân olduğu “birbiriyle ilişkili çok ölçütlü” yeni bir model önerilir (Ersoy, 2017). Oransay (1976) mekânı müzik türlerinin bir ölçütü olarak kabul eder ve bunu “kişinin yaşamıyla (ortamla) ilgili ayrımlar” olarak ele alır. Tanrıkorur (2011: 48), farklı ölçütlerle müzik sınıflandırması yapar ve bir ölçütü mekâna ayırır. Akdoğan (1996) müzik türlerinin irdelenmesinde -ilişkisiz- çoklu ölçüt kullanır. Türk müziği başlığında altıncı maddede “müziğin konusu, amacı, seslendirildiği ortam, kullanılan dizgeler, çalgılar, ezgisel ve sözel anlayış, tek ya da çok sesli oluş da türü belirler” diyerek mekânsallık için özel bir ele alış sergilemez; ancak, “yörelere ya da bölgelere göre” başlığıyla yalnızca geleneksel halk müziğinde de olsa mekânsal ayrımı kullanır. Ufki (2002: 76), mekânsal çerçevede müzikleri ikiye ayırır: “Musiki iki türdür; birincisi ev musikisi veya bir oda içinde dinlenilebilen musikidir; diğeri ise çok gürültülü, savaşta ve açık yerlerde dinlemeye uygun mehter müziğidir”. Duygulu (2018) müzikleri diğer dinamiklerin yanı sıra “makam koridoru”, “ses bölgesi” ve üslup bölgesi” gibi farklı hacimlerdeki bölgesellikler olarak ele alır. Dönmez (2019: 36,37) mekân müzik ilişkisinin “Canlı Müzik Mekânları” başlığında anlam kazandığını söyler ve bu ilişkiyi bu çerçevede ele alır. Bu ele alış da profesyonel ve amatör müzik mekânları olarak iki kategoride değerlendirir. Profesyonel mekânları, “müziğin ticari bir gereç olarak kullanıldığı, dolayısıyla müzisyenlerin para kazandığı mekânlar” olarak; amatör mekânları da “meşk yoluyla müziksel eğitim ve sosyalleşme sağlamak amacı taşıyan... aşık kahvesi, müzisyen dernekleri, müzik dernekleri ve amatör korolar gibi mekânlar” olarak açıklar.

Nettl ve Bohlman (1991), etnomüzikoloji disiplini içinden mekânın çerçevesini işevuruk şekilde şöyle çizer: “Bir etnomüzikolog için alan [mekân]; coğrafik ve linguistik alan, bir etnik grup, bir köy, kasaba, varoşların yaşadığı bir bölge, şehir, çöl, ormanlık ve kutuplardan bir yer olabilir”. Dolayısıyla mekânların sınırları çoğu zaman değişken ve geçişlidir. Mekânın makro ve/veya mikro olarak sınıflandırılması aslında içinde yaşadığımız evimizin bir odasından başlayarak, binaya, mahalleye, kente, ülkeye, kıtaya kadar uzanan ve birbirinin içine geçmiş çok katmanlı bir yapının varlığını ortaya koyar. Ancak, bu hiçbir zaman müzik ile mekân ilişkisinin olmadığı ya da ele alınamayacağı anlamına

gelmez. Özellikle belirli bir müzik kültürü içinde bu ilişkinin anlamlı sonuçlar üreteceğini söylemeye bile gerek yoktur.

### **Müzik Türlerinin Temel/Mikro Mekânları Olarak: “Kültür Ocakları”**

Hemen her farklı kültürün doğduğu ve merkezlendiği bir yer vardır. “Kültürün doğduğu ve merkezlendiği bu yere o kültürün kaynak alanı yani ‘kültür ocağı’ denir. Tarih boyunca giyim-kuşam, beslenme, dil, müzik ve mimari gibi kültürün çeşitli özellikleri bu ocak alanlarından çıkıp yayılmıştır” (Tümertekin ve Özgüç, 2019: 98). Kültür ocağı, antropolojide “çekirdek bölge”<sup>7</sup> olarak kavramsallaştırılır. Mikro düzey olarak düşünülebilecek kültür ocağı, bir mekân olarak kültürel yalıtımın merkezini oluşturur. Müzik türleri de bu kültür ocakları merkezinde mekânsallaşır ve kendiliğini kazanırken aynı zamanda diğer müzik türlerinden de farklılaşır. Daha basit ve genel bir ifadeyle, hemen her kültürel bileşende (sanat dalında) olduğu gibi müzikte de herhangi bir türün oluşabilmesi için mekânsal olarak kültürel bir yalıtım<sup>8</sup> gerekir. Bir kültürel yalıtım olarak mekân, çoğu zaman müzik türünün açıklanmasında başvurulan temel argümanlardan birini oluşturmaktadır. Türkiye’de temel müzik türleri<sup>9</sup> olarak Türk Halk Müzikleri ve Türk Sanat Müzikleri<sup>10</sup> kimi zaman mekân kavramı ekseninde açıklanır ve bu ekseninde birbirlerinden farklılaştırılır.

### **Mekânsal Bağlamda Türk Halk Müzikleri**

Makro düzey açıklamalarda, “geleneksel halk kültürleri bir kural olarak kırsal ve tarımsaldır (Tümertekin ve Özgüç, 2019: 128), halk müzikleri de anonim yaratılar olarak “kendi yöresel rengiyle kıra, köye damgasını vurmuştur” (Behar, 2002). Erol’un (2009: 72), Ling’ten aktardığına göre de “halk müzikleri genel geçer bir tanımla yazı kullanmaksızın bir kuşaktan diğerine aktarılan/öğretilen kırsal kesim müzikleridir”. Tanpınar (Akt: Karaca, 2005: 55) “... çeşnisi ancak coğrafyaya tabi olan bir üsluptur” diyerek halk müziğinin bölgesel, yerel bir karakter taşıdığına işaret eder. Bela Bartok’un ifadesi de aslında bu bağlamda oldukça belirleyicidir. Bartok halk müziklerini “köylü müziği” ifadesiyle, mekânsal çerçevede tanımlar. Burke (1996: 101) de müzik araştırmalarında teknolojik gelişmelerin getirdiği avantajları vurgularken Bartok’un halk müziğini işaret eden bu ifadesini aynen kullanır: “Bartok köylü müziğinin önemli bir kısmını balmumu silindirlerine kaydetti ve bu ona

<sup>7</sup> Alman difüzyonizminde “kültür çemberi” olarak adlandırılmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 528)

<sup>8</sup> Kültürel yalıtım; değerlerin ve etkisinin uzandığı alanlar, uzamlar anlamında kullanılmıştır.

<sup>9</sup> Müzikte Tür kavramında “Temel Tür” ve Alt Tür” ayrımı hakkında ayrıntılı bir okuma için: Ersoy (2017).

<sup>10</sup> “Türk sanat müzikleri” ifadesi bu makalede, Osmanlı musikisinin de içinde yer aldığı kadim bir musiki geleneğini kapsayan hacimde kullanılmıştır.

kaydettiklerini birbirleriyle karşılaştırma olanağı sağladı”. Yönetken de (2006: 11), Ankara dolaylarındaki alan çalışmalarındaki tespitlerini aktarırken “köy şarkıları” ifadesini kullanarak bu minvalde bir değerlendirme yapar. Türk halk müziği olarak nitelendirilen müziksel bütünlük kimi zaman bir teritoryal çizgide ve mekânsal çerçevede “Anadolu Müziği” olarak adlandırılır. Meriç’in (2011: 55) de tespitleri halk müziklerinin mekansallığına ve bu mekansallık aracılığıyla sanat müziklerinden farklılaşmasına yöneliktir: “Osmanlı döneminde halk arasında kabul gören müzik türü, âşık geleneğinin uzantısı olan halk müziğiydi. Eğlenceler, daha ziyade kırsalda âşık/ozan buluşmaları şeklinde yapılıyordu. Sarayda ise alaturkanın hükmü sürüyor ve fasıllar düzenleniyordu. Bunlar birbirinden bir hayli kopuktu. Bol *tenna dirnalı* ağır alaturka, halka ulaşamazken, halk müziği de saraya girmiyordu ya da padişahın hoşlanacağı şekilde törpülenerek huzura çıkıyordu”.

Türk halk müziklerinin alt türleri de kimi zaman mekânsal ifadelerle nitelendirilir. “Yol Havası”, “Yayla Havası”, “Gurbet Havası” gibi mekânsal göndermeler bu ifadelerle örnek olarak verilebilir. Sosyalizasyona dayalı olarak döngüsel yapılan kimi müzikli toplantılar da halk müziklerinin Türkiye’deki başka mekânlarını belirler. Bunlar, köy odaları, konaklar gibi mikro mekânlardır. Bu mekânlarda, Sıra Geceleri, Ferfene Geceleri, Yârenlik, Barana Havaları, Oturak Âlemleri ve Kürsübaşı gibi müzikli toplantılar gerçekleştirilir. Türkiye’de halk müziklerinin kurumsallaşmasında anılması gereken önemli bir topluluk “Yurttan Sesler<sup>11</sup>”dir. Bu topluluk da makro düzeyde bir mekânsallık içerir, yani yurt burada temel mekânı oluşturur. Mekânlar kimi zaman farklı kültürel pratiklerin bir arada yer aldığı yerler olarak ulusal kültürün oluşmasında önemli bir mekânizma olarak belirleyici bir özellik taşır. Bu bağlamda mekânsal adlandırmalar kimi zaman siyasal, ideolojik ve kültürel bir manevraya da imkan sağlar. Örneğin, Türk müziği, Hint müziği, Yunan müziği gibi kimi nitelendirmeler, ulusal sınırların bir bütün olarak mekânsallaştırıldığı ifadelerdir.

### ***Endemik Müzikler: Mekânsal Bir Kategori Olarak “Halk Müzikleri”***

Burada analogik bir yaklaşımla, halk müzikleri için yeni bir kavramsal açılım önermek istiyorum. Tarımbilimlerinde, yalnızca kendine özgü koşulların olduğu yerlerde yaşayan bitkilere “endemik” bitki denir. Buradan hareketle halk müziklerinin de “endemik müzikler” olduğu, kendi kültürel mekânsal yapılarının olduğu söylenebilir. Ancak vurgulamak isterim; halk müziklerinin kırsala veya köye ait olması; her kırsalda ya da köyde aynı müziğin üretildiği,

<sup>11</sup> Yurttan sesler “bütüncü kültür kuramı” ekseninde önemli ve işlevseldir. Bütüncü Kültür Kuramı: Bir topluluğu tüm biyolojik, toplumsal ve kültürel yönleriyle bir bütün olarak anlamaya ve bütün kültürleri içine alacak evrensel bir kültür bilgisine ulaşmaya çalışan kuramsal bir yönelimdir.

seslendirildiği ya da tüketildiği anlamına gelmez<sup>12</sup>. Halk müzikleri, ilgili topluluk tarafından “endemik müzikler” olarak kendi çevresel koşullarına bağlı biçimde ve bir çok müziksel bileşen yoluyla diğerlerine göre farklılaşır. Türk halk müziği repertuvarında yer alan müziksel türlerin kimi zaman mekânsal bir sıfatla anılması, endemikliğe birer gönderme olarak okunabilir. Örneğin, “Konya Divan Ayağı”, “Balıkesir Bengisi”, “Teke Zortlatması” gibi. Endemik olmanın somut bir göstergesi de halk çalgılarıdır. Adlarında keskin bir mekân vurgusu olmasa da kimi halk çalgıları çevresel adaptasyonla üretilmektedir. Yapısal olarak *çömlleklerin* ve *uduların* kilden oluşturulması çöl bölgesi koşullarıyla ilişkili olarak mekânsal bir sonuçtur. Güney Batı Ege (Teke) bölgesindeki sulak alanların sonucu olarak da, *sipsi*, *kabak kemane* gibi çalgılar da endemik çalgılar olarak karşımıza çıkar.

### Mekânsal Bağlamda Türk Sanat Müzikleri

Cook (1999: 55), genel geçer bir çerçevede sanat müziklerinin “... çıkış noktası açısından saray ve soyluların müziği” olduğunu ve “bu müziklerin yalnızca bu çevrede üretilip tüketildiğini” söyler. Türk sanat müziği olarak adlandırılan kadim müzik geleneği, her ne kadar Batılı anlamda birebir örtüşmese de<sup>13</sup> mekânsal aidiyeti bakımından Türk müzik literatüründe de saraylara<sup>14</sup>, imparatorluk merkezlerine ve kentlere konumlandırılır.

Benlioğlu (2018), himaye edilen Osmanlı müziğini “saray”, “şehir” ve “tekke” olmak üzere üç farklı mekânda ele alır. Sarayları, “sanat koruyuculuğu vasfıyla... genel olarak her kültürde önde gelen himaye merkezleri...” olarak; Şehirleri, çokkültürlü bir sentez mekânı olarak; Tekkeleri ise, yalnızca dini musikinin değil, din dışı musikinin üretildiği ve hatta musiki nazariyatı çalışmalarının gerçekleştirildiği mekânlar olarak tanımlar. Benlioğlu, aralarındaki etkileşimi de vurgulayarak bunları, Türk sanat müziklerinin temel mekânları olarak kategorize eder. Saraylar, tekkeler, mevlevihaneler ve dergâhlar gibi mekânlar diğer kaynaklarda da sıklıkla Türk sanat müzikleri için referans noktası kabul edilmişlerdir (Öğüt ve Etil 2012; Ayas 2018; Aksoy 2008; Yöndemli 2004). Bu kurumlar müziğin üretilmesinin, seslendirilmesinin ve tüketilmesinin yanı sıra aslında öğretim kurumları olarak da Türk sanat

<sup>12</sup> Konuyla ilgili olarak Stokes’un (1998a) tespit ettiği gibi, siyasal, bölgesel/coğrafi bir sınırlar, her zaman kültürel alanları belirleyemez. “Fındıklar ve Sazlar: Bir Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime İlişkin Gözlemler” adlı makalesi buna iyi bir örnektir. Stokes bu makalesinde aynı kültürel grubun mensuplarının birbirlerine son derece yakın olan iki bölgede farklı müzik kültürleri ürettiklerini tespit etmiştir.

<sup>13</sup> Benlioğlu (2018: 69), “Batı patronaj merkezlerin kilise ya da papalık tarafından uygulanan modelin, Osmanlı uygulamasında kurumsal olarak bir karşılığı” olmadığını düşünür.

<sup>14</sup> Saray ifadesi burada sembolik ve metonomik bir çerçevede kullanılmaktadır. Muzika-ı Humayun, “Saray Bando” anlamında, bir başka mekânsal nitelendirir.

müzikleri mekânlarıdır. Adı geçen mekânlarda Türk sanat müziklerine ilişkin teorik ve uygulamaya dönük tüm düzeylerde öğretim yapılmış, “aynı zamanda imparatorluk coğrafyasındaki yaygın teşkilatıyla merkezi müzik geleneğinin yayılmasında ve çevre kültürünün etkilerinden beslenmesinde de önemli rol oynamıştır” (Ayas, 2018: 48).

Behar (2001), bir yayınında Osmanlı/Türk müziğini “saray<sup>15</sup>” sıfatı ile birlikte kullanır, Behar’a göre: “Saray müziği denilince üretimi, icrası üslubu ve dinleyici kitlesi saray ve yakın çevresiyle sınırlı bir müzik türü akla gelir”. Saray, aslında içindeki diğer mekânsal katmanları barındıran bir bütün olarak da okunabilir. Türk sanat müzikleri için mikro düzey ekseninde kültür ocakları olarak mekân ile müzik arasındaki ilişkinin somutlaştığı en iyi örneklerden biri saray içinde yer alan Enderun’dur. Enderun, Fatih Sultan Mehmed döneminde asıl olarak devletin idari ve askeri istihdamına yönelik bir eğitim kurumu olarak kurumsallaşmıştır. Kurumda daha sonra, belagat/dil, matematik, hukuk/şeriat ve müzik başta olmak üzere diğer sanat dallarında eğitim vermeye başlanmıştır. Kurum II. Mahmud döneminde modernleşme hareketleri çerçevesinde (1833) kapatılmış, ancak buradaki eğitim, yine sarayın patronajı ile donanmış olan Muzika-i Hümâyun gibi halef kurumlarda sürdürülmüştür. Yine “Seferli Odası da meşkhane olarak 17. yüzyılda bir mekân olarak musiki aktarımında ve gelişiminde önemli bir yer almıştır” (Behar, 2020: 66).

Kimi görüşlerde sanat müziklerinin kültür ocakları olarak vurgulanan saray sınırlılığı, yönetici sınıfların, seçkinlerin, tüccarların daha sonraki dönemlerde ise burjuvazinin yaşadığı yerler olarak genişletilebilir. Ancak bir mezranın, köyün veya kasabanın sakinlerinin “sanat müziği” ile ilgili üretim, seslendirme ve tüketim olmak üzere süreçsel bütünlüğe tamamen dahil olduğunu söyleyebilmek oldukça zordur. Dolayısıyla Türk sanat müziklerinin kültür ocaklarının, saraylar/imparatorluk merkezleri ve kısmen de kentler olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Çünkü sanat müzikleri tarihsel ve kültürel olarak bu kültür ocaklarında hayat bulmuş ve himaye edilmiştir.

Saray, temel fonksiyon olarak finansın sağlandığı patronaj/hâmilik yeridir<sup>16</sup>. Benlioğlu (2018: 9) da patronaj ediminin Türk müzik kültürü içindeki varlığına dikkat çeker: “Genel karakteri itibarıyla bir şehir müziği olan Osmanlı

<sup>15</sup> Literatürde karşılaşılan “divan musikisi” ifadesi de musikin saraya aitliğini ifade eden bir mekânsal göndermedir.

<sup>16</sup> Sarayın kimi zaman saz/halk şairlerini de himaye ettiği, desteklediği kaynaklarda yer alır (Köprülü 1989; Köprülü 1962). Gerçekten de 15. yüzyılda Osmanlı sarayı saz şairlerine açtı (Aksoy 2008:40), ancak bu yalnızca istisnai bir yer verme olarak değerlendirilebilecek sınırlılıkla ve nitelikte idi. Bu, hiçbir zaman sarayın sürekli ve değişmeyen bir müziksel üretim ve tüketim tercihi olmadı (Ersoy, 2018: 646).

dönemi müziğinde sarayın temel rolü nitelikli sanatçı ve eserlerin desteklenmesidir”. Ancak Behar (2020: 74), bu müzik türündeki patronajı saray ile sınırlamaz ve özel meclislere de önem atfeder: “19. yüzyılın ortalarına dek müziğin ve müzisyenin varlığını ortaya koyabildiği, meraklısı ve dinleyicisi ile bulunduğu en önemli mekânlardan biri özel meclisler olmuştur. Müzik ve müzisyenler açısından meclis sahipleri her zaman saraydan çok daha önemli birer sponsor/patron olmuşlardır”. Behar (2020: 63) ayrıca Türk sanat müziklerinin mekânsallıklarının bir süreklilik ve bütünsellik değil, dinamiklik ve tikellik içerdiğini savunur: “Sarayın, padişahın ve yönetici sınıfın zaman zaman üstlendiği teşvik edici rolü de inkar etmek söz konusu değildir, ama tâ on altıncı yüzyıldan beri ve her dönemde musikişinaslar arasında sarayın ‘patronajı’ndan yararlanamayanlar ezici çoğunluğu teşkil etmişlerdir”.

“Patronaj, eşit olmayanlar (bir yanda önderler/hamiler, öte yanda yandaşlar/himaye edilenler) arasındaki kişisel ilişkilere dayanan bir siyasal sistem olarak tanımlanır” (Burke 2011: 74). Burada patronajın, müzik tercihleri dışında siyasal ve ideolojik erekler taşıdığını da belirtmekte fayda var. Örneğin kilisenin Orta Çağ dönemindeki müzik patronajının; yine Osmanlı döneminin Tekke ve Mevlevihanelerin patronajlarının inançsal ve ideolojik zemini göz ardı edilemez<sup>17</sup>.

Mekânlarda mikro düzeyde de olsa kimi zaman yalnızca bir müzik türü ile sınırlı kalmaz. Örneğin “tekke müziği” ifadesi aslında homojen ve tek bir müzik türünü değil, içinde farklı müzik türlerini barındıran bir mekânı niteler. Tekkelerde, Tekke ilahisi, Durak<sup>18</sup>, Tekke Na’atı gibi farklı türler mevcuttur. “Mevlevi Ayini” ya da “Mevlevi Müziği” ifadesi de aynı anlamdadır. Bir başka mekânsal ifade de “cami müziği” dir. Cami müzikleri de tekke müziklerinde olduğu gibi, bir tür olmaktan çok camide seslendirilen türleri kapsayan bir ifadedir. Cami müziği içinde tür olarak nitelendirilebilecek üretimlerden bazıları şunlardır: Ezan<sup>19</sup>, Salat<sup>20</sup>, Kamet<sup>21</sup>, Tekbir<sup>22</sup>, Tesbih<sup>23</sup>, Na’at<sup>24</sup> ve Methiye<sup>25</sup>.

<sup>17</sup> Benlioğlu (2018: 101), bu patronajın aslında ilgili dönemde müziğe toplumsal meşruiyet sağladığını, bu tip kutsal/ideolojik kurumların müziğin kamusal bir zemin bulmasında da etkili olduğunu düşünür.

<sup>18</sup> Tekkelerde zikir ya da ayinlerde Türkçe sözlerle ayinin belirli kesitleri arasında seslendirilen vokal bir türdür.

<sup>19</sup> Müslümanlara namaz vaktinin geldiğini bildirmek, onları namaz kılmak üzere camiye davet / çağrı işlevi gören doğaçlama okunan vokal bir türdür.

<sup>20</sup> Hz. Muhammed’e dua ve selam işlevi gören vokal bir türdür.

<sup>21</sup> Namaz kılındığı esnada müezzin önderliğinde ezandan ödünçlenen sözlerle ve bunlara kimi eklerle vokal seslendirilen bir türdür.

<sup>22</sup> Türkçede “Allah büyüktür” anlamına gelen yalnızca “Allahu Ekber” sözünü vokal olarak seslendirmek.

<sup>23</sup> Allaha yakarış, yalvarış işlevi gören vokal bir türdür.

Bunlar dışında ibadete özgü duaları ve bunların ezgilendirilmesinin genel bir adlandırılması olan ilahi de cami müziği içinde değerlendirilebileceği gibi kimi zaman camiyi de aşan makro bir düzeyde karşımıza çıkar.

Mekânsal ekseninde müziklere bakmak, müziğin kendiliği açısından oldukça verimli bir perspektiftir. Eğer cami müziklerine, mevlevi müziklerine ve tekke müziklerine işlevsel bir perspektif ile bakacak olursak bu müzikler arasında esaslı bir farklılık bulmak buradaki müziksel çeşitliliği anlamak açısından pek mümkün olmayacaktır. Ancak perspektifimizi mekân ekseninde geliştirirsek, bu müziklerin farklılıklarını anlayabiliriz. Yani mekân, diğer müziksel bileşenler ekseninde birbirleriyle benzeşen kimi müzik türlerini farklılaştıran önemli bir araç olarak işe yarar.

Mekân ve müzik ilişkisi, kimi zaman tek bir müziksel bileşen ekseninde de ortaya çıkabilir. Örneğin kimi müzik oturtumlarının<sup>26</sup> adlandırılmaları da mekân çerçevesinde gerçekleştirilir. Aksoy (2008: 191), Osmanlı döneminde “ince saz” adı ile nitelendirilen oturtumun saraylarda, tekkelerde, musiki meşkhanelerinde bir de özel musiki meclislerinde dinlendiğini söylerken mekânın bu oturtum için belirleyici olduğunu da aktarmış olur. Türk sanat müziğini mekân ekseninde ve mikro düzeyde açıklayan bir diğer yazar da Behar’dır. Ona göre (2015: 56): “Türk musikisi oda musikisidir yani ‘chamber music’... daha az sayıda icracılarla daha küçük mekânlarda icra edilen bir musiki”dir.

### ***Bir Müzik Mekanı Olarak “İstanbul”***

“Her şeyden önce Osmanlı Türk müziği her zaman esas itibariyle İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi belli başlı Osmanlı kentlerinde gelişmiştir. Nitelik itibariyle bir *şehir musikisi* olmuştur. Bu kentler dışına yayılmış olduğu pek söylenemez” (Behar, 2003: 47). Ancak Türk sanat müziklerinin mekanları olarak bu kentlerden İstanbul oldukça özgün bir yer işgal eder. Ayas (2015: 228) da şehir müziği ifadesini İstanbul ekseninde aktarır: “Osmanlı müziği geleneği aslında İstanbul gibi büyük şehirlerde aydınların ve çeşitli katmanlardan şehir halkının ortak beğenisini ifade eden bir şehir müziğidir”. Behar (2020: 33), İstanbul’un önemini “Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin oluştuğu kent” olarak niteleyerek bu konudaki görüşlerini açık bir biçimde ortaya koyar. Behar’ın mekan olarak İstanbul ile ilgili diğer tespitleri

<sup>24</sup> Hz. Muhammed’in güzel ve iyi niteliklerini anlatan sözlerin vokal olarak seslendirilmesinde kullanılan bir türdür.

<sup>25</sup> Allah ya da Hz. Muhammed için övgü içerikli sözlerin vokal olarak seslendirilmesini içeren türdür.

<sup>26</sup> Oturtum, ilgili seslendirmede kullanılan ses kaynaklarına ve bu kaynakların görevlendirilmesine yönelik bir anlam içerir.



şöyledir: “... musiki geleneğine zaman zaman -ait olduğu İmparatorluğa ya da daha geniş bir İslâm/Ortadoğu medeniyet dairesine veya bu müzik geleneğine katkı yapmış etnik ve dinsel unsurlara (Türk, Ermeni, Rum, Yahudi vb.) hiçbir atıf yapmaksızın- sadece ve basitçe ‘İstanbul Musikisi’ de denebilmiş olması boşuna değildir. Hiçbir zaman münhasıran başkente sıkışmış olmasa da oluşum süreci İstanbul’da cereyan eden ve esas itibarıyla bu şehrin ahalisinden neşet etmiş olan bu musikin başkenti de her dönemde yine İstanbul olmuştur” (Behar, 2020: 9). Yine aynı yayınında Behar, Türk müziğinde oluşan doğal dönüşümün de İstanbul’a bakılarak daha iyi anlaşılacağı düşüncesindedir:

“... onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı/Türk müzik geleneğinin oluştuğu mekân olan İstanbul şehrine ait ‘büyük resimle’ beraber başkentin geçirdiği değişimi anlamaya çalışmak bizi daha anlamlı sonuçlara götürebilir... Kahve ve kahvehanelerin ortaya çıkışı ve hızla yayılışıyla birlikte bunların oynadıkları kültürel roller on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’daki müzik değişimini etkilemiş olan önemli çevre faktörlerinden biridir... daha öncelerden ve özellikle İranî geleneklerden tevarüs edilmiş müzikal yapılar on altıncı yüzyıl zarfında İstanbul’da değişir, farklılaşır, yavaş yavaş terk edilir ve son örnekleri yirminci yüzyıla dek uzanan ‘tarz-ı Osmânî’ musiki oluşmaya başlar” (Behar, 2020: 8, 11, 31).

Türk sanat müziklerinde “İstanbul Türküsü” olarak mekânsallıkla anılan müziksel üretimlerin varlığı da şaşırtıcı olmasa gerek. Çünkü kentler özellikle sanayi devriminden sonra aldıkları göçler yoluyla kültürel yapıları gittikçe heterojenleşen yerleşim yerleri olmuşlardır. Bunun sonucunda “özellikle kentin çeşitli kültür alanları arasındaki sınırların belirsizliği, aradaki akışkanlık ve geçirgenlik avam ile havas kavramlarının sosyolojik karşılıklarının sabit ve tanımlı olmalarını engeller... Tarz olarak türkünün esasen kırsal kökenli olmasına rağmen ‘İstanbul Türküsü’ tabirinin bir oksimoron olarak görülmeyip kendi içinde bir çelişki barındırmaması ve bu gruba dahil olan eserlerin her dönemde ve her çevrede zevkle çalınıp dinlenmesi bile bu geçişkenliğin bugüne kadar gelmiş bir diğer ince tezahürü değil midir?” (Behar, 2020: 107).

Sanat müziklerinin şehir müzikleri olarak kategorize edilmesinde İstanbul dışında kalan kimi imparatorluk merkezlerini ve şehirleri de özel olarak anmak yerinde olacaktır. Çünkü şehir niteliği taşıyan hemen her yerde bu müzik geleneğinin yaşadığını söylemek oldukça yanıltıcı olacaktır. Bu çerçevede Diyarbakır’ın bu müzik geleneği için önemli bir merkez olduğunu, Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin *Atrabü’l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi’l-Edvâr* adlı eserinden anlayabiliyoruz. Bu eserden, bahsi geçen Türk müziği bestekârlarının büyük çoğunluğunun İstanbul doğumlu olan ve orada yaşayanlardan oluştuğunu, ikinci

sırada ise Diyarbakır'ın yer aldığını öğreniyoruz. Korkmaz (2018: 9,10) da bu görüşü destekler ve Diyarbakır'ı diğer şehirlerden farklı bir konuma yerleştirir, Türk sanat müziklerinin bir kültür ocağı olarak niteler ve bunun sebebini jeostratejik konumuna bağlar: “Özellikle 17. yüzyılın son çeyreği ile 18. yüzyılın ilk yarısında kalan zaman diliminde Diyarbakır'da pek çok hânende, sâzende ve bestekâr yetişmiştir... Anadolu'da pek çok köklü ve büyük şehirde bugün klasik olarak adlandırdığımız İstanbul merkezli musikiye ait hiçbir iz bulunmayışı, buna karşılık Diyarbakır'ın en önde gelen bestekâlarından biri olan Seyyid Nûh'u yetiştirmesi nasıl izah edilmeli?... Diyarbakır, kültür ocağı oluşunu her ne kadar ehemmiyetini kaybetmiş olsa da İpekyolu üzerinde bulunan bir şehir olmasına, vaktiyle Artuklular Devleti'nin yönetim merkezi olarak kullanılmasına aynı bölgede hüküm sürmüş diğer pek çok devletin ise başlıca merkezlerinden birisi olmasına borçludur”.

Anlaşılacağı üzere, saraylar ve içinde barındırdığı tekkeler ve mevlevihaneler gibi mikro mekânlarla birlikte İstanbul ve Diyarbakır gibi kimi şehirler de Türk sanat müziklerinin temel mekânları olarak değerlendirilmelidir.

### **Ortak Müzik Mekânları Olarak “Kahvehaneler” ve “Gazinolar”**

Kahvehaneler ve gazinolar, Türk müziğinin (halk ve sanat) iki farklı müzik damarının aynı ortamda yer aldığı, aralarındaki sınırların belirsizleştiği kadim ve önemli mekânlardandır. Bu mekânlara bakmak, bu müziklerin nasıl bir yön aldığı ve dönüşüm yaşadıklarını anlamaya yardımcı olur. Behar, kahvehanelerdeki müzik kültürü ile saray içindeki müzik kültürü arasındaki ilişkiyi benzerlik ekseninde ele alır. Behar (2020: 110), “Kahvehanelerdeki müzik performanslarının sarayı da etkilediği[ni], kahvehanelerdeki repertuarın özellikle 16. yüzyıl ile 17. yüzyılda sarayda da icra edil[diğini].... aynı ortalama müzik zevki hem saray, padişah, ulema, ekâbir ve tekke efrâdı hem de şehrin sıradan sakinleri tarafından paylaşılabil[diğini]... Hem saray hem de şehir birbirine yakın çok benzer müzikal tercihlerde birleşebil[diğini]” söyler. Bu konuda Işın da kahvehaneleri, Türk sanat müzikleri ile Türk halk müziklerinin kesişme noktası olarak değerlendirir. Işın'a göre kahvehaneler, “âşık tarzı, anonim edebiyat ile tasavvuf ve divan geleneklerinin kesişme noktasında yer alır... Kırsal kesimin arkaik mitosları ile şehir hayatının ütopyaları bu kahvehanelerde içiçe yaşamışlardır” (Işın, 1995: 249). Behar bir minyatür üzerinden yaptığı çıkarımla, kahvehanelerde gelişen müziksel melezliğe popüler kültür bileşenlerinin ve müziklerinin de dahil edildiğini aktarır: “Bir yandan ud, ney ve rebab gibi genellikle soylu, saraylı, seçkin veya ‘eski’ çalgılar var, diğer yandan da bu çalgıların icra ettiği İstanbul işi avâmî nitelikte bir müzik eşliğinde ellerinde çalparayla raks eden köçekler. Seçkin ve seçkinci bir müzik

geleneğinden gelen çalgılarla popüler ve raksa uygun bir müzik icra ediliyor ve bu durum yadırganmıyor. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda müzikal karşılaşmaların birçoğu kamuya açık yerlerde, kahvehanelerde gerçekleşmiş olmalıdır” (Behar, 2020: 114). “Kahvehanelerin bazıları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ‘Semai Kahvehaneleri’ne dönüşmüş... Türk sanat müziğinin hâkim olduğu performansların yapıldığı bu mekânların çoğuna 19. yüzyılın son çeyreği ile birlikte Batı müziği çalgıları da girerek eğlence amaçlı kullanılmaya başlanmıştır (Turan, 2011: 30,31). Işın, Semai kahvelerinin 1826 ‘da Yeniçeriliğin ortadan kaldırılması ile Vak’a-i Hayriye’ye kadar oluşan klasik kahvehane kültürünün bir mirası olduğunu söyler: “Semai kahveleri... toplumsal tabanı Yeniçeriliğe dayanan ve kültürel dünyası aşık edebiyatıyla beslenmiş asker-esnaf zümrenin yarattığı kahvehane tipinin 19. yüzyıl başlarında dönüştüğü yeni bir mekân türünü temsil ederler... bu mekânlar geleneksel aşık tarzının ördüğü kültürel evrenin yeni kimliğin zevklerine uygun biçimde restore edilmiştir” (Işın, 1995: 248). Dolayısıyla “kahvehanelerin yaygınlaşması ile âşık tarzı şiir geleneğinin de gelişimi arasında bir paralellik vardır... ve kahvehaneler, âşık tarzının doğuş yeri olarak kabul edilebilir” (Düzgün 2005’ten Akt: Balkaya, 2013: 883,884). Beken de kahvehaneleri, müzik dışı farklı kültürel pratikleri de dahil ederek ele alır. “Kahvehaneler, toplumsal yaşamın değişiklikleriyle aynı paralellikte ilerleyerek zamanla gölge oyunları, ortaoyunu, meddahların, cambazların yer aldığı farklı toplumsal etkinliklerin ve geleneksel sanatların icra edildiği mekânlar olarak öne çıkmıştır” (Beken 2003). Kahvehanelerin içindeki müziksel etkinlikler, daha sonraki dönemlerde gazino, meyhane ve taverna gibi görece daha yeni mekânlara kimi farklılıklar ve dinamiklerle geliştirilerek taşınmaya başlanmıştır.

Beken, gazinoların diğer eğlence mekânlarından farklılaştığını düşünür. “Gazino kelimesi Fransızca casino’dan gelmektedir. Kelime olarak yazlık, kışlık, askeri vs ile kullanıldığında birbirinden farklı mekânları tasvir edilebilir. Mamafih, gazinoyu tanımlarken vazgeçilmez özellikler olarak içki yemek ve müzikli eğlence programını düşünmek ve gece kulübü pavyon, saz, düğün salonu, taverna vs gibi diğer benzer mekânlardan ayırmak gerekmektedir” (Beken, 2011: 86). Gazinolar, yalnızca müziksel zeminde değil, müzik dışı kimi popüler kültür üretimlerinin de dahil edilmesiyle kahvehanelerden daha geniş bir yelpaze sunar. “Safiye Ayla gazino programlarına Dede Efendi’nin klasik formdaki acemaşiran bestesiyle (Bin cefa görsem ey sanem senden) başladığını ve programını şarkılarla ve türkülerle devam ettirdiğini düşündüğümüzde tablo daha da renklenir”. Yine Ayas’a (2015: 180) göre, popüler müzik ile geleneksel sanat müziğinin bu mekânlarda şehirlerde içiçe geçmiş ve kutuplaşmada daha esnek bir hal almıştır. 1950’li ve 1960’lı yıllarda gazinolarda Ajda Pekkan gibi

pop seslendiren şarkıcıların assolist olarak sahne alması, gazinoların Türk müzik geleneği içindeki normatif yapıyı ve bu müzik türleri arasındaki hiyerarşiyi de dönüştürdüğü söylenebilir. Gazinolar bu çerçevede başka bir mekânda bulunamayacak kadar müzik çeşitliliğini barındıran mekânlar olarak oldukça özgün bir yer edinmiştir. Lund ve Lund, (2015), “Arabesk”, “Anadolu Rock” ve “Belly Dans” gibi üç farklı müziksel türün neden Türkiye’de oluştuğu, Türkiye’de sınırlı kaldığı ve neden Batı dünyasında oluşmadığı konusunda makro düzeyde mekânsal bir vurgu yapar. Daha sonra Türkiye özelindeki bu makro mekânsallığı mikro düzeyde gazinoya indirgeyerek, gazinonun, “...bu üç stil arasında... çoklu müzikal melezlerin kurulmasına yardımcı olduğunu” söyler (Lund ve Lund, 2015: 190). Stokes, bu mekânlardaki müziksel çeşitliliği patronajın sonlanmasına ve toplumsal temele dayar: “Gazinolar 18. yüzyıl sonlarındaki meyhane ve kahvelerin (kabaca söylersek Hıristiyanlar tarafından işletilen barlar ve Müslümanlar tarafından işletilen kafelerin) bir uzantısıdır. Klasik müzik tarzı burada daha çok şarkı yapısına, taksimlere ve sözsüz peşrev ile semailere odaklanan fasıl adlı özel bir biçime dönüştü. Saray hamiliği yok olmuştu, bestekarlar ve icracılar da bu kazancı yüksek yeni piyasayı keşfe koyuldu” (Stokes, 2012: 53-54).

Türkiye’nin bir döneminin önemli bir gerçeği olarak taverna müziği de kenti mekân edinmiş popüler müzik örneklerinden biridir. Taverna müziği, eğlence yaşamının özellikle Türkiye’deki (İstanbul, Ankara ve İzmir gibi) büyük kentlerde yer alan ve kentteki sosyolojik dönüşüm ve değişime tanıklık eden ve belirli bir dönemi kapsayan (1975-1985) bir müzik türü olarak dikkat çeker. Özellikle 1980’li yıllarda tavernalar da gazinolar gibi popüler müziklere mekânsal olarak önemli bir alan açmıştır. Tavernalar müşteri ve mekân olarak gazinoyu andırırsalar da genellikle sadece piyanist-şantörlerden oluşan program ile farklı bir çizgi sergiler (Beken, 2011: 87).

## 2. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE “MEKÂNSAL ESNEMLER” VE “ÖZCÜ YAKLAŞIMLAR”

Müzik türlerinden kimileri kültür ocakları ile sınırlı kalmış; kimileri bu kültür ocaklarını aşmış, esnetmiş veya dönüştürmüş; kimileri ise bağımsız bir biçimde yeni mekânlar üretmiş, böylece müzikte mekânsal çeşitlilik artmıştır. İster Türk sanat müzikleri olsun ister Türk halk müzikleri olsun, tarihsel olarak kültür ocakları ile olan bağı göz ardı edilemezse de günümüzde mekânsal açıdan esnemeye ve çeşitlenmeye başladığı kabul edilmelidir. Mekânsal esnemeyi anlamak için Appadurai’a bakmak faydalı olacaktır. Appadurai (2005), “küresel

kültürel akış” olarak temellendirdiği ve onu oluşturan beş<sup>27</sup> farklı alanın varlığı ekseninde yeni bir anlam dünyası olduğuna yönelik bir teori çizer. Bu teori genel olarak yaşamdaki değişimin, akışın vurgusunu taşır. Bu makalenin konusuna giren etnik alan (*ethnoscapes*) Appadurai’e göre, kendi yerelinden küresele doğru hareket halindeki insanları ve kültürlerini niteler. Giddens (2010) mekânsal çeşitliliği ve dönüşümleri, “yersel ve zamansal olarak performansın bağlamından koparılan ve yeniden yerleştirilen bir çeşit yerinden çıkarma dinamikleri ürünü” olarak tanımlar. Virillo da (1991: 13), “burası ile orası artık anlamsız hale geldi” (Akt: Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 876) diyerek mekânın bulanıklaştığını düşünür. Harvey (2014: 104) mekânın zaman yoluyla yok edildiğini, hatta merkezsizleşmenin (*a-centralization*) gerçekleştiğini iddia eder. Harvey’in vurucu bir biçimde merkezsizleşme kavramsallaştırması önemlidir. Ancak müziğin network ağında yeni bir sanal merkez edindiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Çünkü müzik mekânsızlaşmadı, bu ağ yoluyla gerçeklikten sanala doğru esnedi. Başka bir söyleyişle müzik, sınırlı gerçek ve fiziksel bir ortamdan, sınırsız bir sanal ortama taşındı<sup>28</sup>. Bu taşınmada internetin kullanımının yaygınlaşmasının rolü göz ardı edilemez. Bunun sonucu oluşan kolektiviteyi, yüz yüze iletişimin ötesine taşınan bir ortak mekân olarak ve bir sanal scene olarak değerlendirmek mümkündür. Günümüz koşulları bu bağlamda daha geniş yelpazede senkretik (hibrit) bir kültürel üretime olanak sağlamakta ve aynı zamanda “modernleşme kentleşme ve endüstrileşme sürecinde yalnızca belli bir yere aidiyetin farkındalığına eşlik eden hayali kültürel kimliklerin, yine simgesel anlamlandırma yolu ile inşa edilmesine imkan yaratılmaktadır” (Durgun, 2015: 180).

Türk sanat müziklerinin, mekânsal esnemelerinde 19. yüzyıla özel bir parantez açmak gerekir. Bu dönemden itibaren kültür ocakları olan saraylardan (ve diğer imparatorluk merkezleri ve kentlerden) dışarı taşmış; sokaklarda, evlerde, konaklarda, yalılarda, baloz<sup>29</sup>larda, pavyonlarda, gece kulüplerinde, kıraathanelerde/kahvehanelerde, konser salonlarında, gazinolarda seslendirilmeye başlanmıştır. Hatta Akçura’nın (2019: 59) aktardığına göre kimi zaman Boğaziçi’nde Mehtap Turlarının gerçekleştirildiği vapurlar da mekân olarak kullanılmıştır<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Bu beş alan şunlardır: Etnik Alan; (*ethnoscapes*); Medya Alanı (*mediascapes*); Teknoloji Alanı (*tecnoscapes*); Finans Alanı (*finanscapes*) ve İdeolojik Alanı (*ideoscapes*).

<sup>28</sup> 2020 yılının bahar aylarında baş gösteren pandemi (Covid 19 virüs) salgını dönemindeki müziksel etkinlikler, bunun en anlamlı örneklerini oluşturmaktadır.

<sup>29</sup> Etimolojisi baloya dayanan baloz sözcüğü, içinde içki içilen dans edilen ve müzik barındıran mekanları niteler.

<sup>30</sup> Bu turlardaki müzikler (Safiye Ayla, Deniz Kızı Eftalya, Selahattin Pınar gibi) dönemin ünlü müzisyenleri tarafından seslendirilmiştir (Akt: Akçura, 2019: 59).

Birçok müziksel bileşenin aynı olmasına karşın Türk sanat müziklerinin mekânsal esnemeleri, özellikle özcü yaklaşım benimseyenler tarafından vulger bir yafta ile “piyasa” müziği olarak sınıflandırılmaya başlanmıştır. Piyasa, bir mekân olarak Türk müzik kültürü içinde spekülâtif bir malzeme olmuştur. Bu mekân içindeki müziklerin niteliği, türü ne olursa olsun sürekli bir biçimde aşağılanmış, kendine ait olduğu düşünülen mekânların dışına yani temel kültür ocakları dışına taşınmaları özcü yaklaşımda oldukça sert itirazlara/eleştirilere maruz kalmıştır. Oransay (1976: 115), piyasanın müziksel niteliğini şöyle aktarır: “19. yüzyılın ortalarında olgunlaşmaya başlayan ‘piyasa müziği’, ya da başka bir adlandırma ile ‘kentsel eğlence müziği’ halkın açık havada (mesire yeri, bahçe, meydan) ve kapalı yerde (kıraathane, ev, kahvehane, meyhane) eğlenirken; içki içerken, dans ederken kullandığı müziktir”. Öztuna da gazinoları, “içki içilen Türk musikisi dinlenen bir yer” olarak yergi içeren bir şekilde tanımlar (Akt: Beken, 2011: 87). Ayas’ın (2014: 194) aktardığına göre: “Gazimihal gramofonda, plaklarda, radyoda, meyhanede, müzikholde çalınan ve geniş kitleler tarafından dinlenen bütün müzikleri ‘adi müzik’ (yoz) kategorisi altında birleştirmektedir”. Tanpınar’ın şu ifadesi de aynı minvaldedir: “Büyük Garp musikisinin yanına konabilecek yegâne büyük musiki ananesine sahip olan bir milletiz. O musikiyi gazinolardan kurtarmamız gerekmiyor mu?” (Akt: Karaca, 2005: 37).

Bir mekân olarak gazinolar hakkında olumsuz söylemlere Nevzat Atlığ’ın Kültür Bakanlığı’na bağlı bir koroya atanan ve daha öncesinde gazinoda müzisyenlik yapan bir şefe yönelik ifadeleri anlamlı bir örnek teşkil eder: “Bu ülkede, gazinolarda, kabarelerde okuyan ve çalan şarkıcılar, çalgıcılar, müzik otoritesi olarak kabul edilip bu mevkiye konulmuştur ve bunu devlet yapmıştır...Başka ülkelerde bir lokalde eğlence merkezinde müzik yapan bir kemancının orkestrada bir sandalyesinin olması asla mümkün değildir; kaldı ki, müziğe istikamet verecek bir konumda olsun<sup>31</sup>” (Akt: Güntekin, 2012: 96). Atlığ, mekansal tutumuna ilişkin başka bir ifadesinde de, konser salonuna referans vererek, Devlet Korosu sahnesini Türk musikisinin takdim edileceği en yüksek mekânı olarak değerlendirir (Akt: Güntekin 2012: 132). Alaeddin Yavaşca’nın tutumu da onun mekan ve Türk sanat müzikleri ilişkisine nasıl yaklaştığını açık bir biçimde ortaya koyar:

Alaeddin Yavaşca’nın özel bir muayenehane açmak niyetiyle bankadan 2500 lira meslek kredisi aldığı bir dönemde

<sup>31</sup> Burada, bahsi geçen tutuma zıt bir örneği, popüler müzik müzisyenleri üzerinden verilebilir. Bu müzisyenlerin, kimi zaman farklı mekanlarda, farklı müzik türlerini seslendirmeleri bu camia içinde onların becerilerinin yetkinliğini ortaya koyar. Örneğin Hüsnü Şenlendirici: “Köy düğününden gelip siyah beyaz giyiniş papyonla bir soliste eşlik etmek önemli bir şey” (Akt: Akgül, 2011: 140) derken, mekansal farklılıkların, farklı müzisyen rollerine denk geldiğini ve bu farklı rollere girebilmenin önemli bir beceri gerektirdiğini vurgular.

Kazablanka ve Küçükçiftlik gazinolarının sahibi Mahmut Anlar, Zeki Müren'in kendisini zor durumda bırakması nedeniyle Alaeddin Yaavaşca'ya assolist olarak gazinolarında çalışmayı teklif eder. Önerdiği ücret gecede 3000 liradır ki o günlerde Müzeyyen Senar 1500, Zeki Müren 1200 lira almaktadır. Kabul ettiği takdirde bankaya olan kredi borcu bir gecelik çalışması karşılığında kapatılacağı gibi, senelik meblağ hemen banka hesabına ödenecektir. Alaeddin Yavaşca teklifi hiç düşünmeden red eder, 'ben musikiyi ibadet anlayışı içerisinde yapan bir kişiyim, repertuvarımı teşkil eden eserlerin bestekarlarının mühim bir kısmı Evliyaulahtandır. Burada mesele içki tüketimiyle ilgili dini hassasiyet değildir. Daha ziyade temsil ettiği müzik geleneğinin itibarını korumak ve meşk aldığı ustalarının hatırasını incitmemek kaygısı ön plandadır (Akt: Ayas, 2015: 359).

Oğuz (2007: 30,32), "kültürel mekânın korunması kültürün korunması demektir... Mekânını kaybeden ve icra edilmeyen eski kültürler yok olmaya başladı" derken bu hassasiyeti ortaya koyar. Seferis de (2000: 8) bu minvalde düşünür: "Belli bir sanatsal ifadeyi onu doğuran ortamdan ona kaçınılmaz olarak yabancı gelecek bir başka ortama aktarmak yanıltıcı olacaktır". Aksoy (2008: 234), sanat müziklerinin mekânsal esnemeleri ile ilgili şunları düşünür: "Osmanlı musikisi bir konser salonu musikisi değil, bir meclis musikisiydi (bunu söylerken bu musikinin en seçkin ürünlerini düşünüyorum). Önce plaklara ve konser salonlarına sonra da radyoya taşınması Türk musikisinin icrasına alışılmadık unsurlar girmesine yol açtı. Bu musiki konser salonunu çok yadırgadı. Türk musikisine başka bakımlardan çok şey kazandırmış olan plak sanayi ile radyo musikiden alınan hazzı azalttı, musiki kültürünü yaygınlaştırırken sığlaştırdı".

Aynı itiraz mevlevi ayinlerinde temel bir edim olan semânın mekânsal esnemesine karşı yapılır: "Bugün özellikle kendini 'mütedeyyin' olarak nitelendiren ancak bu kültürden çok uzak olan bir kesimin nişan, düğün, sünnet törenlerinde belediyelerin yahut özel kurumların Ramazan eğlencelerinde hatta lokanta işyeri açılışlarında birkaç kuruş karşılığında olur olmadık yeşil, pop-arabesk müzikler eşliğinde dönen gençleri görebilmek mümkün... Bu sema değildir, içler acısı bir durumdur, yalnız sema açısından değil müzik açısından da içler acısı bir durumdur" (Çevikoğlu, 2017: 243).

Mekânsal esneme konusunda Türk halk müzikleri için de durum farklı değildir. 20. yüzyılın sonlarında daha çok kırsala ait/sınırlı olan bu müzik kültürü kentlerde konser salonları, türkü barlar gibi kimi yeni mekânlara yerleştirilmiştir. Türkü barlar, kentleşme sürecinde ortaya çıkan, genellikle Türk Halk Müzikleri temel türüne ait (Bozlak, Hoyrat, horon vb. gibi) farklı alt

türlerin seslendirildiği bir mekân olarak dikkat çeker. Bu bağlamda Anadolu yerel kültürünün kendisini kentte var etmeye zemin hazırlayan mekânlar olarak “türkü barlar, bir taşra temsiliyeti olarak kentlilik algısını anlatır” (Kayhan, 2010: 156). Türkü barlar, kent mekânları olarak Türk halk müziklerinin tınısal ve oturtumsal değişimlerine ev sahipliği yapmıştır. Türkü barlarda, “türküler bağlamanın yanında gitar ile icra edilir ya da bağlama popüler müziğin çalgıları gibi elektronikleşir” (Beşiroğlu, 2011: 134). “Her ne kadar yerel veya etnik sesle yoğrulmuş olsalar bile elektronik olarak üretilen müzik ve bunların icra edildiği mekânlar metropol hayatının vazgeçilmez parçası haline gelmiştir” (Mert, 2011:180).

Mekânsal esneme, elbete Türk müzik kültürü ile sınırlı değildir. Bu esnemenin kendini kurtarabilen müzik kültürünün olduğunu iddia etmek son derece güçtür. Günümüzde endüstri bandına girmeyen müzik hemen hemen kalmamıştır. Bu konuda Erol’un tespitleri yerindedir: “Müzik dinleme deneyimi elektronik kitle iletişim araçları icat edilmeden önce konaklar, konser salonları, opera evleri, festival alanları, ritüel ortamlar ve düğün salonları vb. mekânlarda gerçekleştirilen canlı icralarla mümkündür. Toplumsal etkileşimin belkemiğini oluşturan bu canlı icralar hala önemli sanat, eğlence ve dikkate değer bir sosyal role sahiptir. Bununla birlikte müziğin ticari olarak önemli hale geldiği endüstrileşmiş toplumlarda insanlar müzik dinleme gereksinimlerini bugün çoğunlukla kitle medyasından sağlamaktadır” (Erol, 2018: 116). Özellikle sanayi devrimiyle birlikte gelişen müzik teknolojisi etkileri, öncelikle merkezlendiği kentlerde hissedilmeye başlandı. Teknolojik gelişmelerin kentleri de aşması sonucunda uluslararası bir ağ olarak WEB tabanlı platformların da günümüz müzik mekânları olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Gerçek mekânlardan sanal ve soyut mekânlara yerleşen müzik, kimi zaman otantik kültür ocaklarına öykünülerek icra edilir ve simgesel olarak işaretlenir. Örneğin, kırsala ait bir müzik türü bir televizyon stüdyosuna ya da bir sahneye taşınırken, ait olduğu kültür ocağının kimi simgeleriyle donatılabilir. Böylece kültür ocaklarından hareketle mekânın müziksel türe olan katkısı simgesel de olsa devam ettirilir.

Mekânsal esnemelerin gerçekleştiği makro mekânlar modern kentlerdir. Geleneksel kültürlerden ödünçlediği kimi kültürel bileşenler ile popüler kültürler kendilerini kentte konumlandırmıştır. “Popüler kültür durmadan değişen esas olarak da şehirsiz alanlarda yaşayan büyük, türdeş olmayan nüfus gruplarına dayanan bir kültür türüdür” (Tümertekin ve Özgüç, 2019: 129). Bir popüler kültür bileşeni olarak popüler müziklerin de bu çerçevede değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Stokes, (2012: 53), “Türkiye’de popüler müziğin izini süren bir tarih, aynı zamanda kent mekânlarının da izini sürer” derken bir mekân olarak



kentin özellikle popüler müziklerle olan ilişkisine vurgu yapar. Dolayısıyla kentin müziksel bir senkretizm ortamı hazırladığını söyleyebiliriz. Behar (2015: 23), kentteki bu senkretik ortama yönelik olarak Hacı Arif Bey'i örnek verir ve onun şarkılarının Osmanlı sarayındaki müzik öğreticiliğine rağmen orada sınırlı kalmadığını şehirde de tanındığını ve dolayısıyla popüler olduğunu aktarır. Yani buradaki durumdan da anlaşılacağı üzere kentler, popüler müzikler dışında da farklı müzik geleneklerinin birleştiği mekânlar olarak önemli yerleşim yerleridir.

Türkiye'de kentte oluşan ve piyasa müziği içinde sınıflandırılan en etkili müziksel türlerden biri de arabesktir. Arabesk müzik mekânsal olarak kentlerin müziğidir<sup>32</sup>. Burada mekânsal belirlenim oldukça güçlüdür. Çünkü kırsaldan kente göçen sosyolojik/kültürel bir gruba ait olan bu müzik, sosyolojisi köye, kırsala ait olan topluluğa rağmen köyde ve kırsalda değil, bu sosyolojik/kültürel grubun kente göçüyle birlikte ortaya çıkmıştır. Arabesk, göç öncesi kent toplumunun da müziği değildir. Arabesk müzik mikro düzeyde de oldukça geniş bir ifade haznesine sahiptir; her ne kadar doğruluğu, geçerliliği tartışılabilir da "dolmuş/minibüs müziği"<sup>33</sup> olarak da nitelendirilmiştir. Caz, Blues ve Rap gibi Amerika kıtasına ait müzikler de buna benzer bir mekânsallık üzerinden okunabilir. "Caz Afrika'ya ait değildir. Doğduğunda orada hiç bilinmiyordu ve dünyanın pek çok bölgesine kıyasla hala da daha az bilinmektedir... Caz siyah ve beyazın karşılaşmasıyla doğdu, bu nedenle de karşılaşmanın en yoğun olduğu yer olan ABD'nin güneyinde ortaya çıktı" (Berendt, 2003: 29). Bir başka mekânsal esneme örneği olarak *tangoya* da bakmak faydalı olacak. Cumhuriyet döneminin elit kesimince yüksek kültüre yerleştirilen ve resmi müziği haline gelen tango, kökeni itibarıyla oldukça farklı bir mekânsallığa sahipti. Tango, Arjantin'de banliyölerde, şehrin çeperlerinde ve kimi zaman erotik çağrışımlar barındıran bir müziksel türdü.

<sup>32</sup> Yukarıda Türk sanat müziklerinin de kent merkezli olduğu söylenmişti. Ancak özellikle postmodernizmin etkisiyle teknolojinin ve kültürel yaşamın oluşturduğu yeni yaşam biçimi, kentleri yeniden inşa etmiş, yeni kentler oluşmuştur. Popüler müziklerin mekânları olarak kentler; teknolojinin olanaklarıyla, kitle iletişim araçlarının etkinliğinde modern yaşamla birlikte yeni bir biçim olarak tanımlanabilir. "Ticaret merkezi olan kentler, çok çeşitli müzik türlerinin birbirlerini zenginleştirecek şekilde bir araya gelebilmesine olanak sağlayan tonlanma merkezleri oldu" (Finkelstein, 1996; 22).

<sup>33</sup> Arabesk müziğin "dolmuş müziği" olarak nitelendirilmesi, mekânsal bir ilişkisinin sonucudur. Dolmuş müziği ifadesi, kente göçenlerin ve yerleştikleri gecekonduculardan ulaşım sağlayabilmek adına belediyelerin buna el atana kadar kendilerinin ürettiği bir çözümle ilişkilidir. İfadede yer alan dolmuş sözcüğünün türetilmesi, taşıtın dolunca hareket etmesiyle olan bağıntısının bir sonucudur. Işık ve Erol (2002; 80) da arabeskin, "... gecekonducularda yaşayanların kendi ulaşımını sağlamak için kendi hayatlarını kolaylaştırmak için keşfettikleri dolmuşlarda..." yaygınlaştığını söyler.

### 3. SONUÇ

İnsanın varlığı ve devamlılığı, içinde yaşadığı mekân ile olan uyarlanma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Bu uyarlanma sürecinin temel mekânizması kültürdür. Kültür ile mekân arasındaki etkileşim aktif, dinamik ve karşılıklıdır. Dolayısıyla bu karşılıklı ilişkinin nitelikli bir biçimde anlaşılmasını sağlayan temel yaklaşım olarak “olabilircilik” (*probabilism*) diğer yaklaşımlara göre daha açıklayıcıdır. Zira diğer yaklaşımlardan çevresel determinizm (*environmental determinism*) ve “olanakçılık” (*possibilism*) yaklaşımlarının tek yönlü ve donuk olmaları, onların bu ilişkinin niteliğini açıklamada yetersiz kalmalarına neden olmaktadır. Örneğin çevresel determinizm, kültürlerin tamamen doğa tarafından şekillendirildiğini, dolayısı ile benzer fiziki çevrelerin benzer kültürler ortaya çıkardığını savunur. Bu iddiayı müzik özelinde somutlaştıracak olursak, benzer çevresel koşullarda benzer müzik kültürlerinin varlığı zorunlu bir sonuçtur. Oysa bu son derece tartışmalı bir çıkarımdır. Bir diğer yaklaşım “olanakçılık” da yine tek yönlü ve katı yaklaşım olarak aynı kültürel grupların farklı çevresel koşullarda bile aynı müzikler ürettiği gibi katı sonuçlara mecbur kılabilir. Ancak bu sonuç da tartışmalıdır. Çünkü birbirlerine hiç de uzak olmayan farklı bölgelerde yaşayan kimi etnik grupların (örneğin Romanların, Lazların ve Gürcülerin) farklı müzik kültürlerine sahip oldukları rahatlıkla görülebilir. Dolayısıyla karmaşık ilişkiler ağı barındıran mekânlar, benzersiz ve belirli keskin sınırlar içerme konusunda katı yaklaşımları kaldıramayacak bir fenomendir. Ayrıca günümüzde içinde yaşadığımız dünyada üretilen mekânlar, insanın tarihin daha önceki dönemlerinde yaşadıkları mekânlardan tamamen farklıdır. Zaman içinde oluşan bu mekânsal farklılıklar kimi zaman birleştirici bir deneyim sunmasına rağmen, kimi zaman da parçalanma ve dağılma deneyimleri yaratır. İnsan mekânı deneyimler, algılar ve kavrarken aynı zamanda onu biçimlendirir ve onun aracılığıyla düşünür ve davranır.

Kültürel çalışmalarda, mekân sözcüğü salt ve mutlak bir lokasyonu, matematiksel ve geometrik bir alanı fazlaca aşan bir unsur olarak ele alınır. Bu bağlamda makalede, sayısal bir işlem içeren kantitatif (nicel) bir yöntem değil; daha çok kavramsal, davranışsal ve kültürel bir ilişki ağına yönelen kalitatif (nitel) bir yöntem benimsenmiştir. Mekân kavramı bu çerçevede, kimi kültürel pratiklerin gerçekleştirildiği, makro ve/veya mikro düzeyde belirginleşen ve kültürel sınırlara haiz bir yer olarak tanımlanmış ve bu tanım çerçevesinde ele alınmıştır. Kültürel pratikleri içinde barındıran mekânlar, içindeki ilişkisellik ve toplumsal örgütlenmeyle birlikte, kimlik/aidiyet içeren yönüyle de ilgili toplum/kültür hakkında kimi verilerin inşa edildiği ve aktarıldığı yerler olarak önem taşır. Kültürel bir fenomen olarak müzik de bir varlık alanına sahiptir ve aynı zamanda mekânsal bir pratiktir. Dolayısıyla müziklerin mekânlar üzerinden

okunmaları, onların kavranmasında, açıklanmasında ve anlamlandırılmasında göz ardı edilemeyecek kadar güçlü bir analitik araç olarak iş görür. Mekân bağlamında müzikleri ve çeşitliliğini anlamaya yönelik yapılan bu çalışmada müzikler, mekânların hem bir önceli hem de sonucu olarak, karşılıklı bir ilişki içinde ele alınmıştır. Bu ele alışı göre; müzikler, mekânsal bir örgütlenme olarak da tanımlanabilir.

Mekân, aslında temel bir müzik disiplini olan etnomüzikolojinin ontolojisi ile doğrudan bir bağlantı içerir, bir başka söyleyişle etnomüzikoloji temel verilerini mekânsal ekseninde “alan çalışmalarından” elde eder. Dolayısıyla etnomüzikolojinin bilgi üretebilmesi için ilgili müziksel pratiğin kendi mekânında izlenmesi ve alımlanması son derece önemlidir. İçinde bulunan kültürel kodlar, davranışlar ve anlamlarla birlikte mekân, çok katmanlı yapısı gereği etnomüzikoloji disiplini için oldukça verimli bir çalışma alanıdır. Müzik mekân ilişkisinin müziksel aşamalarının ve mekân içindeki müziksel edimlerin her biri ayrı ayrı ele alınıp literatürün genişletilmesi, etnomüzikoloji disiplini açısından faydalı olacaktır. Örneğin makalede değinilemeyen ancak üzerine düşünülmesi gereken bir çalışma nesnesi de mekân ekseninde müzisyen adlandırmalarıdır. Gerçekten de mekânlar kimi zaman müzisyenlerin kategorize edilmelerinde işlevseldir. Örneğin, sahne müzisyenliği, konser müzisyenliği, stüdyo müzisyenliği ve düğün müzisyenliği gibi kategoriler mekânsal ekseninde gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla mekân müzik ilişkisinin ele alındığı bu tip çalışmalar, ileri aşamalarda makro düzeyde belki de fiziksel haritaların, daha nitelikli kültürel haritalara evrilmesine ve müzik kültürlerinin haritalarının üretilmesine yol açacaktır.

Müzik, özellikle 20. yüzyıldan itibaren kullanım değerinden, değişim değerine yerleştiğinden, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle bir yönüyle somutlaşmış ve metaya dönüşmüş, dolayısıyla mekânsal bağlamda yeni bir boyut kazanmıştır. Teknoloji aracılığıyla taşınabilir ve ekonomik bir değere dönüşen müzik, özellikle tüketim süreci itibariyle artık toplumsallık kadar bireyselliğe de indirgenmiştir. Bir dönem taşıma imkanı olmayan, gramafonlardan başlayarak; plaklar, kasetçalarlar, CD’ler, DVD’ler, MP3 playerlar, USB bellekler vb. taşınabilir metalarla müzik tüketicisinin ayağına kadar gelmişken, teknolojinin eriştiği son aşamada ağ üzerinden rahatlıkla müzik tüketimi gerçekleştirilebilmektedir. Kısacası müzik metalaşma ile kazanmış olduğu somutluğu, dolaşım ve erişim becerisi içinde sanal bir ağ ortamına yerleştirilmesiyle eskiye göre daha da soyutlaşmıştır. Mekânlar, kimi zaman ilgili müzik icrasının sergilenmesine yönelik amaçla inşa edilirken, kimi zaman ise müzik kültürlerinin doğal dinamikleri, ilgili yeri ve mekânı kendilerine sergilenme alanına dönüştürürler.

Belirtilmesi gereken bir başka konu da müziklerin ve çeşitliliklerinin yalnızca mekân kavramına indirgeyerek anlaşılamayacağıdır. Bunun yerine makalede mekân kavramı, müziklerin kendilikleri ve çeşitlilikleri açısından belirleyici dinamiklerden yalnızca biri olarak değerlendirilmiştir. İndirgemeci yaklaşımın noksanlığı ve geçersizliği tüm ifade kültürlerinde gözlemlenebilir. Çünkü kültürün kendisi birbirleriyle ilişkili sistematik bir bütündür. Müzik de bu bütünün bir parçasıdır.

### KAYNAKÇA

Akçura, Gökhan (2019), İstanbul Şarkıları Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.).

Akdoğan, Onur (1996), Türk Müziğinde Türler ve Biçimler (İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi).

Akgül, Özgür (2011), “Romanlar Sahnede: Bir Dönüşüm Öyküsü”, Aytar, Volkan ve Kübra Parmaksızoğlu (Der.), İstanbul'da Eğlence (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları): 137-146.

Aksoy, Bülent (2008), Geçmişin Mirasına Bakışlar (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Appadurai, Arjun (2005), Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization (Minneapolis London: University of Minnesota Press).

Arı, Yılmaz (2017), “Çevresel Determinizmden Politik Ekolojiye: Son 100 Yılda Dünya'da ve Türkiye'de İnsan-Çevre Coğrafyasındaki Yaklaşımlar”, Doğu Coğrafya Dergisi, 22 (37): 1-34.

Aslan, Uğur ve İbrahim Y. Yükselsin (2015), “Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (40): 876-888.

Auge, Marc ve Jean-Paul Colleyn (2014), Antropoloji (Ankara: Dost Kültür Kitaplığı).

Ayas, Güneş (2014), Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim (İstanbul: Doğu Kitabevi).

Ayas, Güneş (2015), Müzik Sosyolojisi (İstanbul: Doğu Kitabevi).

Ayas, Güneş (2018), Müziği Boğan Gürültü (İstanbul: İthaki Yayınları).

- Balkaya, Adem (2013), “Mekân Poetikası Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları”, *Turkish Studies*, 8 (1): 881-889.
- Bates, Daniel G. (2018), *21 Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları) (Çev. Suavi Aydın).
- Becker, Howard S. (2013), *Sanat Dünyaları* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları) (Çev. Evren Yılmaz).
- Behar, Cem (2001), “Musiki Coğrafyası”, *Zaman Gazetesi* (22.05).
- Behar, Cem (2002), “Kentın Sesi”, *Zaman Gazetesi* (06.02).
- Behar, Cem (2003), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).
- Behar, Cem (2015), *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).
- Behar, Cem (2020), *Orada Bir Musiki Var Uzakta* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).
- Beken, Münir Nurettin (2003), “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino”, [http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek\\_00.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_00.htm) (07.08. 2020).
- Beken, Münir Nurettin (2011), “İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar”, Aytar, Volkan ve Kübra Parmaksızoğlu (Der.), *İstanbul'da Eğlence* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları): 85-94.
- Benlioğlu, Selman (2018), *Saray ve Mûsikî III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi* (İstanbul: Dergâh Yayınları).
- Berendt, Joachim E. (2003), *Caz Kitabı* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları) (Çev. Neşe Ozan)
- Beşiroğlu, Şehvar Ş. (2011), “Osmanlı'da Eğlence Aktörleri: Çengiler, Köçekler, Tavşanlar”, Aytar, Volkan ve Kübra Parmaksızoğlu (Der.), *İstanbul'da Eğlence* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları): 45-54.
- Bilgin, Nuri (2013), *Tarih ve Kolektif Bellek* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık).
- Burke, Peter (1996), *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* (Ankara: İmge Kitabevi) (Çev. Göktuğ Aksan).

Burke, Peter (2011), Kültürel Melezlik (İstanbul: Asur Yayınları) (Çev. Mustafa Topal).

Connell, John ve Chris Gibson (2001), *Sond Tracks Popular Music Identity and Place* (London & New York: Routledge).

Cook, Nicholas (1999), Müziğin ABC'si (İstanbul: Kabalcı Yayınevi) (Çev. Turan Doğan).

Çerezcioglu, Aykut (2011), Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Çevikoğlu, Timuçin (2017), Bir Hayalin Peşinde Klasik Türk Müziği (İstanbul: Küresel Kitap).

Değirmenci, Koray (2009), "Dünya Müziği (world music) Söylemlerinde Romanlık ve Roman Müzik İcrası: Selim Sesler ve Hüsnü Şenlendirici Örneği", *Toplum ve Bilim*, 114: 159-187

Diamond, Jared (2004), *Tüfek Mikrop ve Çelik* (Ankara: Tübitak) (Çev. Ülker İnce).

Diamond, Jared (2006), *Çöküş* (İstanbul: Timaş Yayınları) (Çev. Elif Kıral).

Dönmez, Banu Mustan (2019), *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık).

Durgun, Şenol (2015), *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik* (Ankara: A Kitap).

Duygulu, Melih (2018), *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* (İstanbul: Pan Yayıncılık).

Emiroğlu, Kudret ve Suavi Aydın (2003), *Antropoloji Sözlüğü* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları).

Erol, Ayhan (2009), *Müzik Üzerine Düşünmek* (İstanbul: Bağlam Yayınları).

Erol, Ayhan (2018), *İslam, Alevilik ve Müzik* (İstanbul: Bağlam Yayınları).

Ersay, İlhan (2017), "Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi", *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11: 1-16.

Ersoy, İlhan (2018), “Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: Toplumsal Katmanlar”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 7: 639-652.

Ersoy, İlhan (2019), “Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak Semah”, Eurasian Journal of Music and Dance, 14: 32-62.

Finkelstein, Sidney (1996), Müzik Neyi Anlatır (İstanbul: Kaynak Yayınları) (Çev. M. Halim Spatar).

Giddens, Anthony (2010), Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum (İstanbul: Say Yayınları) (Çev. Ümit Tatlıcan).

Gündüz, Ahmet ve Songül Karahasanoğlu (2020), “Küresel-Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama”, İdil, 69: 875-885.

Günlü, Alkan (2013), Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Güntekin, Mehmet (2012), Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında (İstanbul: 21. Asır Yayınevi).

Harvey, David (2014), Postmodernliğin Durumu (İstanbul: Metis Yayıncılık) (Çev. Sungur Savran).

Işık, Caner ve Nuran Erol (2002), Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği (İstanbul: Bağlam Yayıncılık).

Işın, Ekrem (1995), İstanbul'da Gündelik Hayat (İstanbul: İletişim Yayınları).

İnançer, Ömer Tuğrul (2015), “Tasavvuf ve Müzik”, Eker, Yasin ve Ahmet Sadık Hıdır (Der.), Müzik Söyleşileri (İstanbul: Kapı Yayınları): 133-15.

Karaca, Nesrin Tağızade (2005), Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki (Ankara: Hece Yayınları).

Kayhan, Aslı (2010), “Kentte Taşra ya da Kentin Taşrası Tartışmasına Müzik Mekânından Bakmak”, Akbal Süalp, Z. Tül ve Aslı Güneş (Der.), Taşrada Var Bir Zaman (Ankara: Çitlembik Yayınları): 143-165.

Korkmaz, Harun (2018), Mûsikî'nin Diyârbekri: Klasik Türk Mûsikîsinde Diyarbekirli Bestekârlar (Erzurum: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları).

Korkmaz, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, Kûlahlıoğlu İslam, Ayşenur ve Süer Eker (Der.), Edebiyat ve Dil Yazıları - Mustafa İsen'e Armađan (Ankara: Grafiker Yayıncılık).

Küçükebe, Hande D (2017), “Mekân Müzik ve Kimlik İlişkisi Ekseninde Çamdibi Müzisyen Kıraathanesi ve 'Arefe Çalgısı' Uygulaması”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 11: 93-110.

Lefebvre, Henri (2014), Mekânın Üretimi (İstanbul: Sel Yayıncılık) (Çev. Işık Ergüden).

Levitin, Daniel J. (2015), Müziğin Etkisindeki Beyin (İstanbul: Pegasus Yayıncılık) (Çev. Sinan Çulhaođlu).

Leyshon, Andrew, David Matless ve George Revill (1995), The Place of Music (New York & London: The Guilford Press).

Lund, Corlenia ve Holger Lund (2015), “Style and Society İstanbul's Music Scene in the 1960s and 1970s: Musical Hybridism the Gazino and Social Tolerance”, Helms, Dietrich ve Thomas Phleps (Der.), Speaking in Tounses (Bielefeld: Transcript): 177-198.

Mert, Ceren (2011), “İstanbul'un Küresel Akışları İçerisindeki Dijital Sesleri ve Mekânları”, Aytar, Volkan ve Kübra Parmaksızooğlu (Der.), İstanbul'da Eğlence (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları): 179-186.

Nettl, Bruno ve Philip V. Bohlman (1991), Comparative Musicology and Anthropology of Music (Chicago ve London: Chicago University Press)

Oğuz, Öcal (2007), “Folklor ve Kültürel Mekân”, Milli Folklor, 76: 30-32.

Oransay, Gültekin (1976), Müzik Tarihi (Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi).

Öğütte, Vefa Saygın ve Hüseyin Etil (2012), “Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları”, Doğu Batı, 62: 91-114.

Özdemir, Erdem (2016), “Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahvehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”, Rast Müzikoloji, 1: 1153-1165.

Satır, Ömer Can (2016), “Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 239-256.

Schafer, R Murray (1993), The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World (New York: Destiny Books Rochester Vermont).



- Seferis, Yorgo (2000), “Önsöz” Igor Stravinsky Altı Derste Müziğin Poetikası (İstanbul: Pan Yayıncılık) (Çev. Cem Taylan): 7-11.
- Shiner, Larry (2017), Sanatın İcadı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları) (Çev. İsmail Türkmen).
- Shuker, Roy (2005), Populer Music: The Key Concept (London: Routledge).
- Smith, Susan J. (1994), “Soundscape”, The Royal Geographical Society, (3): 232-240.
- Stokes, Martin (1998a), “Fındıklar ve Sazlar: Bir Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime İlişkin Gözlemler” (Çev. Mine Koçak), Dans Müzik Kültür – Folklorla Doğru Çeviri Araştırma Dergisi, 63: 149-164.
- Stokes, Martin (1998b), “Etnisite, Kimlik ve Müzik” (Çev. Altuğ Yılmaz), Dans Müzik Kültür – Folklorla Doğru Çeviri Araştırma Dergisi, 63: 123-149.
- Stokes, Martin (2012), Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları) (Çev. Hira Doğrul).
- Tanrıkorur, Cinuçen (2011), Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi (İstanbul: Dergâh Yayınları).
- Turan, Deren (2011), Mekân-Müzik ilişkisi Açısından Türkiye'de Taverna (İzmir: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı).
- Tümertekin, Erol ve Nazmiye Özgüç (2019), Beşeri Coğrafya: İnsan, Kültür, Mekân (İstanbul: Çantay Kitabevi).
- Ufki, Ali (2002), Topkapı Sarayında Yaşam (Çev. A. Berktaş) (İstanbul: Kitap Yayınları).
- Washabaugh, William (2006), Flamenko, Tutku, Politika ve Popüler Kültür (İstanbul: Ayrıntı Yayınları).
- Yöndemli, Fuat (2004), Mevlevilikte Sema Eğitimi (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları).
- Yönetken, Halil Bedi (2006), Derleme Notları I. Kitap (Ankara: Sun Yayınevi Yayınları).