

# musikişinas

boğaziçi üniversitesi  
türk müziği kulübü yayını

bahar 99

sayı: 3

## KAYIP MUSİKİLER\*

*Bülent Aksoy*

---

“Kayıp Müzikler” teması sadece küçük cemaatlerin, etnik ve dini cemaatlerin, aşiretlerin musıkisi için değil, daha yaygın musiki türleri, hatta bütün dünya musıkisi için de çok anlamlı; dahası, insanda hayal gücünü harekete geçirebilen, zengin çağrışımlar uyandıran bir tema..

Önce, şu soru üzerinde biraz durmak gerekir. “Kayıp musiki” nedir? Bir musiki türü ve geleneği kaybolabilir mi?

Çok basit bir tanımla, ezgilerini yaşatamayan, yani yazılı olarak günümüze ulaştıramayan musiki geleneklerine “kayıp musiki” diyoruz. Eski Mısırlıların, İbranilerin, Sümerlerin, Asurluların, Elamlıların, Hititlerin, Eski Yunanların ve öteki eski uygarlık ve kültürlerin musikileri gibi..

Ama bir musiki, ardında hiçbir iz bırakmadan büsbütün kaybolur mu? Ben yüzde yüz kaybolmayacağını, kaybolamayacağını düşünüyorum. O “kayıp” denilen musikinin hiç olmazsa bir takım unsurları, daha sonraki musiki gelenekleri içinde, dönüştürülmüş olarak yaşar. Musiki sanatının esin kaynağı olarak hep kendini kullanan, göndermelerini hep kendine yöneltme alışkanlığı içinde olan, hep kendinden söz eden bir sanat olduğunu düşünerek söylüyorum bunu. Belki öteki güzel sanatlarda öyledir, ama musiki bu özelliği daha belirgin bir biçimde taşıyor. Musiki, musikiciler ve musiki görenekleri arasında bir söylem biçimidir. Böyle söylerken, sanattaki klasik “yansıtma” (mimesis) kuramının musikiye uygulanmasının çok zor, belki de imkansız olduğunu da söylemiş oluyorum. Nitekim, bu kuramı musikiye uygulayanlar bugüne kadar pek anlamlı olmayan yargılara varmışlardır.

Felsefedeki zorunluluk ile rastlantılilik ilişkisi yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Hayatı anlamak güçtür; çünkü rastlantı çok ağır basar. Belli

---

\* 25 Ekim 1997 İ. İstanbul Müzik Şenliği “Kayıp Musikiler” Paneli konuşma metni

bir biçimi, yapısı, doğrultusu olmayan o uçsuz bucaksız, karmakarışık hayat, zihnimizde kurduğumuz soyut zorunluluk bağlantılarını tepetakla eder. Buna karşılık, sanatta da, zorunluluk ağır basar. Sanat, o biçimsiz, doğrultusuz, karmakarışık hayatı yoğurup bir düzene sokar. Bir düzenlilik vardır orada. Bu yüzden, sanat hep belirli kurallar çerçevesinde gelişir, değişir. Yeni kurallar, yeni yapılar da hep eskinin içinden çıkarılır. Eski, yeninin tohumlarını içinde taşır. Gelecek, geçmişin içindedir. Bu yüzden, sanatın tarihini yazmak hayatın tarihini yazmaktan çok daha kolaydır.

Genel olarak sanat için geçerli olan nitelikler, özel olarak musiki söz konusu olunca çok daha geniş ölçüde geçerlilik kazanıyor. Anton Webern'in yeni musikinin felsefesini anlatırken söyledikleri önemlidir. Webern'e göre (bkz. Yeni Müziğe Doğru, Çeviren Ali Bucak, Pan Yayıncılık 1986), musikideki gelişmelerin çeşitli aşamaları hep birbirine malzeme vermiştir. Teknik açıklamalarına yer vermeden birkaç görünüşü anmak isterim.

- "Senfoni şeklinin başlangıçtaki A-B-A düzeni Gregor şarkılarında da vardır."
- "Diyatonik dizi icat edilmedi, keşfedildi; bu yüzden verilmiş birşeydir o. Bu dizi kilise metodlarının içindedir."
- "20. yy musikisindeki herşey Bach'ta vardır."
- "12 ses, majör ile minörün tek bir dizi içinde erimesinden başka birşey değildir. Bu, bir inkarla filan gerçekleşmiş birşey değildir. Olgun bir meyve ağaçtan nasıl düşerse, musiki de tonaliteyi bir kenara bırakmak zorunda kalmıştır."

Bütün bunlar, büyük bir hızla değişen, çok keskin dönüşümler geçiren Batı musikisiyle ilgili. Aynı derecede hızla değişmeyen, daha yumuşak geçişlerle değişen başka musiki geleneklerinde ise, eskinin daha belirgin bir biçimde varlığını sürdürdüğünü düşünebiliriz. Kısacası, musiki ürünleri mutlak anlamıyla kaybolmaz. Bir yerlerde yaşıyordur geçmiş, ama nerede?..

Madalyonun bir de öbür yüzü vardır. Webern'in işaret ettiği gibi, musiki çok kere basit oyunlar üzerine kuruludur(belki öbür sanatlarda da bu böyledir). Eldeki malzemenin, yemek pişirirken olduğu gibi tuzun, baharatın, salçanın, kokulu bitkilerin, yağın değişik oranlarda kullanılmasıyla çok farklı, birbirine yabancı lezzetler elde edilebilir. Bu malzemeden herhangi birine ağırlık verilmesi bazen başlı başına bir

dönüşüme yol açabilir; o musıkiyi, o yemeği öylesine değiştirir ki, ortaya çıkan ürün bambaşka birşey olur, eskiden kalma unsurlarının tanınması zorlaşır. Böylece “eski”, bozbulanık birşey olur. Böyle bir gelişme düzeni içinde, musıki zamanla gitgide “kaybolabilir”. Bu da gerçekten bir “kayıp”tır. Çünkü bir ürün, onu oluşturan bileşenleri içinde ise, asıl kimliğini gösterir; bileşenleri değişince bileşim, kimlik “kaybolur” (Ancak kurulan yapılara göre kaybın dozları değişebilir).

Sonuç olarak, demiş oluyorum ki, musıki hem kaybolan, hem de kaybolmayan bir şeydir. Musıkide bir gelişme sürecini, hem kaybolma hem de kaybolmama olgusuyla açıklamış oluyorum..

\* \* \*

İnsanlık o “kayıp musıki”leri bulabilmek için çok uğraşmıştır. Özellikle o efsanevi kayıp eski Yunan musıkisi için yazılanlar ciltleri doldurur. Konumuz “kayıp musıkiler” olduğu için, biz de kayıp musıkilerin peşine düşelim. Ben, Osmanlı-Türk musıkisi açısından “kayıp”ın ne anlama geldiği konusuna eğilmek istiyorum öncelikle. “Kayıp” sözü, Osmanlı açısından da çok zengin bir söz. Çünkü “kayıp” az değil burada.

“Kayıp” çok ama, bu musıki de, özellikle başlangıçta kayıplardan beslenmiştir. Osmanlı’da bir klasik musıki geleneği kurulmadan önce İslam dünyasında olgunlaşmış bir musıki vardı (tarihi İran ve Horasan bölgelerinde). Safevi ve Timurlu döneminin, Herat okulunun musıkilerinden bize birşey kalmamıştır; kaybolmuştur bu musıki yüzyılların akışı içinde.

Ama aslında büsbütün kaybolmamıştır tabi; “erimiştir” demek daha doğru. İşte osmanlı başlangıçta bu musıkiyle beslenmiştir. O dönemin en büyük bestecisi Marağalı Abdülkadir’di. Abdülkadir’in besteleri oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud aracılığıyla Osmanlı musıki ortamına ulaştı ve repertuarın baş köşesine yerleşti. Ama o eserler belki ancak bir yüzyıl kadar yaşadı, sonra kayıplara karıştı. Gelgelelim, o bestelerin izleri, anısı silinmedi. Daha sonra, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda bestelenmiş bir pek çok eser Abdülkadir’e mal edildi. Bugün Türk musıkisi repertuarındaki otuz kırk dolayında eser konserlerde hala onun eseriymiş gibi çalınır, okunur. Şimdi bu eserlerin Abdülkadir’in kendi eserleri olmadığını söyleyebilecek durumdayız. Ancak söz konusu eserlerde öylesine tutarlı bir üslup vardır ki, bunlar adeta çok kişilikli tek bir

bestecinin eseri olduğu izlenimini uyandırır. İşte o eserleri onyedinci yüzyılda Osmanlı bestecilerince, ama Abdülkadir ve öteki Osmanlı öncesi eserlerin etkisi altında bestelendiğine pekala inanabiliriz (yani, yine hem “kayıp” hem değil sorunu). Daha sonra Osmanlı geleneği geliştikçe bu üslup, kimi musiki adamlarının “Acemane” dedikleri üslup da değişmiş, yerli renk öne çıkmış, Osmanlı üslubu oluşmuştur.

Burada şunu söylemek gerekli. İslam-Doğu dünyası kurduğu büyük bir musiki geleneğini Osmanlı senteziyle günümüze ulaştırmıştır (Osmanlı öncesi musikiler, eski İran, eski Arap ve Hint musikiler kayıptır). O bakımdan, Osmanlı musiki sentezinin Türkleri de aşan çok önemli tarihi bir anlamı da vardır.

Bütün dünya musikisi başlangıçta sözlü bir geleneğe dayanıyordu. Yazılı musiki görece olarak yakın bir dönemin ürünüdür. Sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçişi katıksız bir ilerleme olarak göremeyiz. İnsanlığın ilerlemesi düz bir çizgi üzerinde gelişen , gitgide daha olumlu nitelikler kazanan, mekanik bir ilerleme olarak görülemez. İlerlemenin her basamağı yeni bir şey getirirken, eskiden kalma birşeyleri de silip süpürür. Kazanılan iyi bir nitelik başka bir iyi niteliğin kaybedilmesine de yol açar; zaten yenilik bir şeyleri kaybetme pahasına göze alınmış birşeydir çok kere. İlerlemenin bir bedeli vardır.

Sözlü geleneklerde daha çok icra üslubuyla kendini gösteren bir musiki söz konusudur. Sözlü ürünlerin yazıya geçirilmesi sürecinde o icra şekilleri kaybolur, büsbütün kaybolmasa bile törpülenir, zamanın eğilimlerine uydurulur, standartlaştırılır. Bütün sözlü gelenekler bu işlemde payını almıştır.

Sözlü geleneklerde doğaçlamanın da büyük önemi vardır. Ezginin yazılı bir örneği ortada olmadığı için, icracı ezgiyi seslendirirken adeta yeniden besteler; böylece aynı ezgiler değişik icracılar elinde değişik üsluplara kavuşur. Bu açıdan, sözlü gelenekleri gelişmemiş, ilkel gelenekler olarak göremeyiz; sözlü gelenekler olarak kalmanın estetik dayanakları, estetik gerekçeleri de vardır.

İşte Osmanlı-Türk musikisi de bu geleneklerden biridir. Bu musiki ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yazım sürecine girmiştir. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda yazılmış dört nota defteri olmasaydı (Ali Ufki, Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Kevseri) bu yüzyılların ezgisi hakkında hiçbir fikrimiz olmayacak, o dönemlerin musikisi büsbütün

kayıplara karışacaktı. Buna rağmen şu soru sorulur: o dört defterde yazılı ezgiler icra edildikleri gibi mi yazılmıştır; yoksa bu notalar o eserlerin birer iskeleti, ezgileri hatırlatmaya yardımcı işaretler midir?

Bu parçaların asıllarına çok yakın olduğunu kabul etsek bile, türk musikisinin nota üzerinde incelenemeyecek, ancak icra ile varolan bir musiki fikrine ve zevkine dayandığı gerçeğini tekrarlamamız gerekiyor. İcra kaydedilmezse, eser uçup gider, kaybolur. Taksim, gazel, mevlid, ezan gibi doğrudan doğruya doğaçlamaya dayanan musiki şekillerinin yaygınlığı kaybolma tehlikesini tabi daha da artırır. Türk musikisine çok şey vermiş, kendisinden sonraki bütün icracıları etkilemiş olan Tanburi Cemil Bey plak çağına yetişememiş olsaydı, böyle bir üstadın varlığından habersiz olacaktık.

Yukarıda andığım el yazmalarında notaları yer alan ezgiler yazıldığı gibi seslendirildiğinde, bugünün yani yirminci yüzyıl musikisindekilere pek benzemeyen ezgiler ortaya çıkmaktadır. Kimi aynı ezgilerin eski ve yeni şekilleri de elimizdedir. Ama bunlardan bir kısmı öylesine farklıdır ki, apayrı ezgiler olduğunu sanabiliriz. Demek ki, kimi eski ezgiler yüzyıllarca süren bir musiki işleminin nesnesi olmuş; her dönemin zevki bu eserlere damgasını vurmuş ve bunlar sonunda başlangıçtaki yapılarından bir hayli farklı yapılara bürünerek günümüze ulaşmıştır. Musikinin bir bütün olarak geçirdiği yapısal dönüşümler de o eserlerin üzerine binmiştir. Aynı eserlerin zamanla hem bozulduğunu, hem de bir mükemmelleştirme çabasının ürünü olduğunu düşünebiliriz. Bütün sözlü gelenekler hem kendilerini öldürür; hem de yeniden üretir. Böyle bir musiki dünyası içinde, tabi, zamanında notaya alınmayan ezgiler kaybolur. Nitekim, Osmanlı-Türk musikisi repertuarının da ancak yüzde onu günümüze ulaşabilmiştir. Bu kaybın verdiği acıyı da en güzel Yahya Kemal dile getirmiştir: “Belki hala o besteler çalınır / Gemiler geçmeyen bir ummanda”. Biliyorsunuz, İtri'nin kayıp besteleridir bunlar.

Benzer bir değişim süreci Rum ortodoks musikisi için de geçerlidir. Bugün İstanbul Rum ortodoks kiliselerinde icra edilen dini musiki, Bizans sonrası ortodoks musikisinin onsekizinci yüzyılda uğradığı yapısal dönüşümü yansıtan bir musikidir. “Klasik Bizans musikisi”, yani asıl Bizans musikisi de bu anlamda “kayıp” (hem kayıp hem değil) bir musikidir.

Aynı işlemin teksesli, geleneksel ermeni ilahilerinin yazımında da kendini gösterdiği, Hampartzum öncesi Ermeni musıkisi ile Hampartzum sonrası musikinin aynı şey olamayacağı söylenebilir.

Musevi sinagog musıkisi ise Osmanlı-Türk musıkisinin makamları ile usullerine dayandığı için, Türk musıkisinde ne olmuşsa, o musıkide de aynı şeyler olmuştur.

Eski musıkiyi ancak yirminci yüzyıla ulaştığı şekliyle biliyoruz. Bunun nedenlerinden biri sazların değişikliğe uğramasıdır. Geçmişin en önemli sazları arasında yer alan eski ud, çeng, mıska gibi sazlar kayıplara karışmıştır. Bu kayıp sazlardan biri olan “girift” adlı sazın ne işe yaradığını bilen bir musıkici bile yoktur bugün. Santur ile rebap da can çekişiyor bugün. Bu sazlar olmayınca eski musikinin tınısından yoksun kalıyoruz; yani gene bir kayıpla karşı karşıya kalıyoruz. Öte yandan, tanbur, ney, kanun gibi terkedilmemiş sazların bile geçmişte nasıl çalındığını doğru dürüst bilmiyoruz.

Osmanlı musıkisinin kayıplarından biri de mehter musıkisidir. Mehterhane'nin kapatıldığı 1826 yılından 1911'e kadar, yani tam 85 yıl Osmanlı imparatorluğunda mehter çalınmamıştır. Bu tarihte yeniden kurulan mehterin de aslıyla bir ilişkisi kalmamıştı. Mehterhane kapatılırken, kimse bu kurumun müzesini bile kurmayı düşünmemişti. 1952'den sonraki mehterler de kayıpları telafi edemedi; mehter sadece hamasi törenlere hizmet eder hale geldi. Gelgelelim, terkedilmiş mehter sazları yeniden canlandırılmadı. Sazların icra şekilleri unutuldu. Eski mehterin repertuarı da unutulmuştu ki, gene Ali Ufki ile Kantemiroğlu imdada yetişti. Onların yazdıkları mehter havalarıyla mehter repertuarının ne olduğunu bir ölçüde öğrenebildik. Ama dünyanın en eski askeri musikilerinden biri kabul edilen, Batı dünyasında silinmez izler bırakmış olan asıl mehteri hala iyice tanımıyoruz. Mehter de kayıp bir musikidir.

Türk musıkisinde icra yirminci yüzyılda teknik yönden büyük bir gelişme göstermiştir. Eski icra bugünkü icraya göre teknik yönden bir hayli zayıftı. Bu başarıya rağmen, icranın uğradığı bir kayıp vardır. Osmanlı musıkisi bir konser salonu musıkisi değil, bir “meclis musıkisiydi” (bunu söylerken, bu musikinin en seçkin ürünlerini düşünüyorum). Önce plaklara ve konser salonlarına, sonra da radyoya taşınması Türk musıkisinin icrasına alışılmadık unsurlar girmesine yol

açtı. Bu musiki konser salonunu çok yadırgadı. Türk musıkisine başka bakımlardan çok şey kazandırmış olan plak sanayii ile radyo musikiden alınan hazzı azalttı; musiki kültürünü yaygınlaştırırken sığlaştırdı. Musikinin kitle iletişim araçlarından dinlenilmesi, öte yandan, dinleyici ile icracıyı da birbirinden kopardı. Bu, ancak icra ile zenginleşen bir musiki türü için can alıcı bir önem taşır. Adorno, plak sanayii ile radyonun konserlere giden ortalama bir musiki dinleyicisinin bir saz çalma ve nota öğrenme hevesini elinden aldığını söyler; Adorno'nun bu yargısına katılıyorum. Ama sadece plak ile radyo değil, konser salonu da olumsuz bir etmen olarak girmiştir musiki dünyasına; özellikle Türk musıkisinde.

Bu musikinin konser salonlarına taşınması icranın sahiciliğinden bir şeyler götürmüştür. Mikrofon kullanılması gereği, kalabalık saz toplulukları ve çok geniş kadrolu korolar kullanılması gibi etmenlerden hiç söz etmiyorum; bunları biliyorsunuz.. Konser salonu yalnız Türk musikisi için değil, Batı musikisi için de “yabancılaştırıcı” bir mekandır. Oraya önceden bilet alınarak gidilir; bazen bir bilet için kuyrukta beklenir. Konsere giden biri kılığını kıyafetini bir konser salonuna “yakışacak” biçimde seçer; konser hazırlığı konserden birkaç saat önce başlar; sosyal bir olaydır konsere gitmek.. Şef smokin giyer; sazlar da gece elbiselerini, rugan ayakkabılarını giyerler. Dinleyici olarak biliriz ki, o gün konsere çıkacak olan icracılar saf bir musiki zevki uğruna değil, herşeyden önce görevleri gereği, para kazanmak için oradadırlar. Sazlardan biri o gün çalmak istemese bile, çalmak zorundadır.. Öte yandan, konserde kalabalık bir dinleyici topluluğu vardır; icracı dinleyiciyi tanımaz. Ayrıca, salonda hiçbir musiki zevki olmayan insanlar da vardır (dinleyicinin anlayışsızlığı, yersiz alkışlar, abartmalar yüzünden icra hevesini kaybedip konsere çıkmaktan vazgeçen Türk musikisi icracıları tanıyorum). Bu kadar çok dinleyiciyi memnun edebilmek başlıbaşına bir denge işidir; bir “program”, bir “halkla ilişkiler” meselesidir.

Konser salonunun yarattığı bildirişimsizlik radyo ve plak musıkisinde daha da artar. İcracı, radyo yahut bant stüdyosunda yüzünü hiç görmediği dinleyiciler için, daha doğrusu, stüdyodaki teknik cihazlar için çalar. Orada, seslendirilen eserin banda iyi kaydedilip kaydedilmediği önemlidir çünkü; iyi kaydedilmemişse, icracı bir kere daha çalmak zorunda kalır. Bu bütün dünya musikisi için geçerlidir. Ama Türkiye’de bir “radyo musikisi” gerçeği de vardır. Bu yüzdendir ki, zamanla kurumlaşan radyo

Türk musıkisinde “radyo standartları”nı getirmiştir. İşin garip yanı, bu standartların Türk musıkisine saygınlık kazandırma” adına uygulamaya sokulmuş olmasıdır.

Günümüzde stüdyo musıkisinin büsbütün aşırı uygulamaları da vardır. Bugün Batı dünyasında pek çok icracı bir eseri plağa doldururken, önce stüdyoda dört beş kere çalmakta; birinci icradan üç beş, ikinci icradan beş on, üçüncü dördüncü icralardan da beğendiği notaları seçip tek bir icra haline getirmekte, böylece icra edilmemiş bir musıkiyi piyasaya sürmektedir. Çok şükür, Türk musıkisinde böyle şeyler olmuyor diyebilirsiniz; ama Ercüment Batanay’ın, İhsan Özgen’in tamamıyla “laboratuvar musıkisi” niteliğindeki bazı icralarından oluşan diskler çıkardıklarını biliyoruz.

Bütün dünya musıkisinin uğradığı bir kayıp vardır: amatörlük. Konser musıkisi amatörlüğü bir noktadan sonra bağışlayabilir, radyo ve plak musıkisi ise hiç bağışlamaz. Dinleyici, mızacı gereği, kusursuzluk, mükemmellik bekler; bu yüzden bu ortamlarda, icrada içtenlik önemini yitirir; teknik ustalık, üslupçuluk, çarpıcı şeyler prim kazanır (bu, Batı musıkisinde, Türk musıkisinde olduğundan çok daha ciddi bir olumsuz etmendir). Amatörlük yirminci yüzyıl başlarına kadar safiyetini ve heyecanını koruyabilmiştir Osmanlı musiki hayatında. Bugün artık büsbütün unutulmuş olan, aile çevresinde musiki icra etme geleneği de bu amatörce musiki zevkinin bir uzantısıydı.

Osmanlı musıkisinin asıl mekanı musiki meclisleri ile tekkelerdi. İnsanlar bu mekanlarda sadece musiki icra etmek ve dinlemek için biraraya gelirlerdi. Bu dar mekanlar homojen bir dinleyicisi olan musiki ortamları oluştururdu. Böyle bir ortamda icracı ile dinleyici arasında güçlü bir bildirişim kurulabiliyordu. İracılar aynı zamanda birer dinleyiciydiler: sadece dinleyiciler için değil kendileri için de çalarlar; okurlardı. Tekkelerde ise tasavvuf neşvesi ile musiki aşkının birleşmesi, çok kere, kendini kaptıranları vecde getiren, sahici bir musiki ortaya çıkarıyordu. Eski Yunan filozofları musikinin insan ruhunda çok şaşırtıcı, inanılmaz etkiler yarattığını görmüşlerdi. Nitekim, Eflatun, Devlet adlı eserinde insanlarda çılginca duygular uyandıran makamları, kuracakları devlette yasaklayacaklarını söyler. Bazı musiki eserlerini faydalı, bazılarını da zararlı saymak, tabii, çok öznel bir soyutlamadır; ama Eflatun’un söylediği şey, musiki sanatının özü bakımından yine de çok çarpıcı. Çünkü musiki,

Nietzche'nin terimleriyle söylersek, Apolloncu değil Dionisoscu bir sanattır. Öyle hissediyorum ki, bu dionizyak coşkunun hissedilmesi eski musikinin canlı bir yanıydı. Ben de tıpkı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba adlı romanın da bize anlattığı gibi, eski tekke musikisinin antik Dionisos ayinlerinin, antik musiki dünyasının neşesini yaşatmış olduğunu hayal ediyorum. Bugün bu meclis musikisi artık büsbütün kaybolmuştur.

Amatörlüğün ölmesi katıksız bir musiki zevkinin de ölmesi demektir. Osmanlı-Türk musikisi yirminci yüzyıla kadar profesyonelleşememişti. Hatta yirminci yüzyılda bile amatör heyecanın büsbütün ölmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Zaten, Türk musikisi gibi "akıl"dan çok "kalb"e seslenen bir musikide amatörlük büsbütün kaybolursa musikinin kendisi de kaybolur.

Ama, bugünün, özellikle son yirmi yılın yetenekli genç musikicilerinin icralarını dinlediğim zaman, ortalama tekniğin geçmiştekine oranla çok geliştiğini, ama ezgilerin gönülden kopmadığını görüyorum. Yani bugün, profesyonellik ve teknisyenlik biraz daha ağır basmış gibi görünüyor.

Sözlerimi şöyle bağlamak istiyorum: Osmanlı-Türk musikisi dünyanın en talihsiz musiki gelenekleri arasında değil; ama bu musikideki kayıplar da az değil. Bugün bu musiki üzerinde araştırmalara yönelenlerin amacı, biraz da o kayıpları araştırmak, kaybolup gidene dikkati çekmek olmalıdır...

\*\*\*