ADIYAMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ISSN: 1308–9196 / e-ISSN:1308-7363

Yıl: 18 Sayı: 51 Aralık 2025

Yayın Geliş Tarihi: 02.09.2025 Yayına Kabul Tarihi: 28.12.2025

DOI Numarası: https://doi.org/10.14520/adyusbd.1776292
Makale Türü: Araştırma Makalesi / Research Article
Atıf/Citation: Birer, M. (2025). Klâsik Türk Müziğinde Profesyonel Müzisyen Prototipi: Uygulanma Alanları ve Kazanç Örüntüleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (51), 810-844.

KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİNDE PROFESYONEL MÜZİSYEN PROTOTİPİ: UYGULANMA ALANLARI VE KAZANÇ ÖRÜNTÜLERİ

Murat BİRER*

Öz

Profesyonellik; bilim, sanat ve felsefe dünyasında farklı içerik ve bağlamları dolayısıyla bugün bütüncül bir anlayışla tanımlanması güç olan kavramlardan biri olarak değerlendirilse de klâsik Türk müziği özelinde çoğunlukla maddi kazanca ve meslekleşmeye endeksli bir çerçeve içinde yorumlanmaktadır. Çalgılı kıraathane ve gazinoların varlık göstermeye başladığı yaklaşık olarak 19. yüzyılın ikinci yarısı içinde, müzisyenliğin de meslekî düzeyde geçerlilik kazanmaya başlaması, Osmanlı müzik dünyasında bir profesyonel müzisyen tipolojisini gündeme getirmiştir. Gazino ve kıraathane müzisyenliğinden başta olmak üzere zaman içinde; taş plâk sanatçılığından radyo icracılığına, sinema ve dublaj sanatçılığından talk show programcılığına ve nihayet internet çağı uygulamalarına uzanan bu "profesyonel" müzisyenlik anlayışının giderek çok daha geniş bir alana yayıldığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla Türk müziğinde hem yeni arz-talep dengeleri, hem de estetik açıdan yeni standartların geliştirildiğine işaret eden bu alternatif ve çok yönlü "sanat düzeni"nin profesyonelliğe alan açan kazanç örüntüleri ekseninde araştırılması, icracılığa farklı bir çerçeveden bakma olanağı sağlayacak veriler içermektedir. Söz konusu süreçlerin tarihsel bir panoramasını çizerek elde edilen verilerin gelişim seyirlerini inceleme ve karşılaştırma amacı güden bu çalışma, aynı zamanda Osmanlı asırlarından günümüze kadar müzikte üstatlıktan profesyonelliğe evrilen süreci "müzisyenlik mesleği" özelinde mercek altına almayı hedeflemektedir. Çalışmanın

* Dr. Öğr. Gör., Manisa Celâl Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, murat.birer@cbu.edu.tr, Manisa/Türkiye.

şekillendirilmesinde nitel araştırma yöntemi, belgesel tarama modeli ve doküman analizinden faydalanılmıştır.
Anahtar Kelimeler: *Profesyonel müzisyen, amatör müzisyen, gazino icracılığı, müzik mekânları, müzik teknolojileri*

THE PROTOTYPE OF THE PROFESSIONAL MUSICIAN IN CLASSICAL TURKISH MUSIC: FIELDS OF PRACTICE AND INCOME PATTERNS

Abstract

Although professionalism is a concept that remains difficult to define in a holistic manner due to its diverse meanings across science, art, and philosophy, within the context of Classical Turkish Music it has largely been interpreted through a framework centered on material income and occupational institutionalization. Beginning in the second half of the nineteenth century, with the emergence of instrumental coffeehouses and gazinos, musicianship gradually acquired professional legitimacy, giving rise to a distinct professional musician typology within the Ottoman musical sphere. Initially rooted in gazino and coffeehouse performance, this understanding later expanded to include gramophone recording artists, radio performers, cinema and dubbing artists, talk show presenters, and, eventually, digital-age practices. This expansion reflects the formation of new supply–demand relations and evolving aesthetic standards in Turkish music. Examining this alternative and multifaceted artistic order through income-based structures that enable professionalism offers a novel perspective on performance practice. By outlining a historical panorama of these developments, this study aims to analyze and compare their trajectories, while also examining the transformation from mastery to professionalism in music through the lens of musicianship as a profession. The study employs a qualitative research approach based on document review and documentary analysis.

Keywords: *Professional musician, amateur musician, music-hall performance, music venues, music technologies*

1. GİRİŞ

Klâsik Türk müziğinin ücreti mukabilinde icra edilmesi ve bunun bir geçim kaynağı olarak değerlendirilmesi fikrinin izleri, her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî ve askerî açıdan yükselme dönemlerine kadar uzansa

da[1] bu tür faaliyetlerin 19. yüzyılın ikinci yarısına dek Müslüman cemaatlerce nispeten istisnaî düzeyde seyrettiği kanaati genellikle literatürde yaygındır (Behar, 2023: 73-74). Nitekim geleneksel meşk ahlâkıyla yetişen üstatların yüzyıllar boyunca müziği sanat yapma kaygısıyla manevi bir eksende, "amatör" olarak ele aldıkları ve müzikten maddi kazanç sağlamayı bilinçli olarak tercih etmedikleri yönündeki aktarımlar bu kanaati desteklemektedir (Behar, 2023: 72-80; Ayan, 2020: 34-35; Özalp, 2000: 128). Ne var ki bu üstatların bir bölümünün ekonomik açıdan avantajlı sınıflara mensup oldukları veya en azından, geçimlerini temin edecek sabit bir mesleğe sahip oldukları, ancak bu yolla müziğe özgür şekilde zaman ayırabildikleri gerçeği de gözler önündedir. Dolayısıyla Udî Nevres Bey gibi geçim zorluğu çekmelerine rağmen piyasa ortamlarında çalışmayı kararlılıkla reddeden istisnaî müzisyenler yanında (Özalp, 2000); Mahmud Celâleddin Paşa, Şehzade Seyfeddin Efendi, Suphi Ziya Özbekkan gibi ekonomik açıdan avantajlı olup, müziği zevki için icra eden isimler de müzik tarihinde azınlıkta değildir.[2]

Öte yandan, padişahların müziğe ayırdıkları zamana ve gösterdikleri rağbete göre düzenlenme süreleri farklılık gösteren saray fasıllarında, sabit maaş karşılığında hünerlerini sergileyen müzisyenlerin Osmanlı tarihi boyunca genellikle azınlıkta kaldıkları gözlenmektedir (Behar, 2023). Dahası, düzenlenen

[1]Osmanlı sarayına ait masraf-ı şehriyarî defterlerini inceleyen İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın şu ifadesi, bu fikri destekleyen tespitlerden sadece bir tanesidir: "İkinci Bayezid'in oğullarından yukarıda adı geçen Amasya Valisi Sultan Ahmed musiki meraklısı olup muayyen zamanlarda meclisinde saz heyetleriyle fasıllar yaptırdığını mahiyyetindeki maaşlı musiki heyetinin bulunmasından anlamaktayız." (Uzunçarşılı, 1977: 83)

[2] Mahmud Celâleddin Paşa, 19. yüzyılda Osmanlı'da vezirlik yapmış başarılı, sanatkâr, çok yönlü bir devlet adamıdır. Sultan Abdülâziz'in oğlu olan ve pek çok sanatta hüner gösteren Şehzade Seyfeddin Efendi, aynı zamanda pek çok sazı da başarıyla çalmış büyük bir bestekâr olarak anılır. Konak hayatı içinde özel derslerle yetişen Suphi Ziya Özbekkan ise devlet adamı ve besteci Ziya Paşa'nın oğlu olarak, Türk müziğinde özellikle besteci kimliğiyle öne çıkmış bir başka önemli sanatçıdır. Aynı zamanda kemençe ve ses icracısı olan Özbekkan, hukuk alanında tahsil görmüş ve devlet katında üst düzey görevlerde bulunmuştur. Adı geçen dört mûsikîşinasla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özalp, 2000.

bu fasılların, sadece müstakil müzik programları olarak değil, saray eksenli büyük çaplı eğlence etkinliklerinin bir parçası olarak da değerlendirilebildiği örneklere sıklıkla rastlanmaktadır.[3] Saray erkânı kadar, üst rütbeli devlet adamlarının ve sarayla yakın ilişkiler kuran varlıklı kesimin ücret mukabilinde düzenledikleri eğlencelere de sirayet eden bu fasıl kültürü, sınırlı da olsa profesyonel müzisyenliğin ilk işaretlerini veren örnekleri bünyesinde barındırması açısından dikkate değerdir.[4] Zira bu müziksever varlıklı ailelerin verdikleri özel davetlerde, dönemin ünlü müzisyenlerinin, bazılarının sabit maaşla, çoğu zaman da belirli bir ücret veya değerli hediyeler karşılığında sanatlarını icra ettiklerine dair pek çok anekdot mevcuttur (Kıyak, 2025; Özalp, 2000). Dahası; çeşitli mesire yerlerinde, mehtap âlemlerinde, meyhanelerde, kahvehanelerde, ortaoyunu ve Karagöz mekânlarında ve hatta hamamlarda müzik icra edildiği örnekler göz önüne alınırsa[5], Osmanlı döneminde profesyonel müzisyenliğin, geç dönemlerdeki kadar radikal bir düzlemde olmasa da saraydan halk tabanına kadar sınırlı düzeylerde varlık gösterdiği sonucuna varılabilir. Nitekim özellikle esnaf loncalarında yetişen mûsikîşinasların Osmanlı şehir hayatında aktif şekilde varlık göstermeleri[6], profesyonel müzisyenliğin eski dönemlerde kendi içinde bir tür kurumlaşma yoluna girmeye başladığını düşündürmektedir. Evliya Çelebi'nin aktarımlarına göre İstanbul esnafı içinde önemli bir yere sahip olduğu anlaşılan müzisyenler, şu başlıklarla tanıtılmıştır:

[3] Konunun saray eğlenceleri ile ilgili ayrıntılarına girmek bu çalışmanın kapsamını genişleteceğinden detaylı bilgi için ayrıca bkz. And, 1982: 165-173; Arslan, 2014.

[4] Ziya Paşa, Mahmud Celâleddin Paşa, Said Halim Paşa, Pertev Paşa, Münir Paşa gibi mûsikîşinas devlet adamlarının konaklarında yapılan fasıllarda da benzeri bir atmosfer söz konusu olmalıdır. Konuyla ilgili çeşitli anekdotlar için bkz. Özalp, 2000. Eserin *Tanbûrî Cemil Bey* maddesinde geçen şu satırlar konumuz açısından manidar bir örnektir: "[…] Sultan saraylarında, konak ve yalılarda Kemanî Memduh, Bülbülî Salih, Kemençeci Vasil, Lavtacı Civan ve kardeşleri […] gibi sanatkârlarla birlikte oldu." (2000: 146)

[5] Bkz. Çilli, 2023; Koçu, 2002; Sevengil, 1998; Akçura, 2019; Ilıcak, 2010.

[6] Bkz. Koçu, 1959: 5314-5335.

"Hânende, mutrıb ve rakkaslar esnafı, Mutrıblar sitâyişnâmesi, Oyuncular, çalıcılar ve güldürücüler esnafı." (Kahraman ve Dağlı, 2017: 634-649).

18. yüzyılda "Esnaf Loncaları" adı altında yapılanan İstanbul esnafının yaklaşık 20. yüzyıla dek varlık gösterdiği düşünülebilir. Reşat Ekrem Koçu'nun aşağıda aktardığı bilgiler ışığında mûsikî loncaları içinde ün yapan müzisyenlerin pek çoğu 20. yüzyıl başlarında tanınmış olan isimlerdir:

> "Piyasa sazende ve hanendelerinin en namlıları Loncadan yetişmiştir; bunlar arasında geçen asır sonlarının şöhretleri kemanî Memduh Bey, kemanî İhsan Efendi, kemanî Aşkî Efendi, kemanî Bülbül Salih Efendi, kemanî Ağa, kemanî Tahsin Efendi, kemanî Kâni, klârinet İbrahim Efendi, hanende Ahmed Beydir. Bu satıların yazıldığı sırada ise, Loncanın beş bine yaklaşan nüfusu arasında hayatını sazı ve sesi ile kazananların sayısı 60-70 arasına düşmüş bulunuyordu. […] Lonca bir halk musiki mektebidir; yakın bir istikbalde bu mektebin sessiz sedasız kapanmasiyle, Büyük şehire bir ıssızlık çökeceğini kabul etmek lâzımdır." (Koçu, 1959: 1645).

Dolayısıyla müzikli eğlence mekânlarının aktifleşmeye başladığı ve klâsik üslûbun belirli müzik ortamlarında çözülmeye başladığı yaklaşık olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzikte profesyonelleşmenin çeşitli safhaları ve yayılma alanları daha net şekilde takip edilebilmektedir. Nitekim bu süreç, bir anlamda müzisyenliğe zaman içinde yeni estetik standartlar getirecek olan "piyasa müziği"ne geçişin de doğrudan işaretlerini vermektedir. Türk müziği çevrelerinde alternatif bir bağlam oluşturduğu anlaşılan piyasa müzisyenliği, 20. yüzyılda bir anlamda amatör ve profesyonel müzisyen ayrımının işaret ettiği farklı sanatsal içeriklerin dışavurumunda, yer yer kutuplaşmaya varan yeni anlayış ve arayışların gündeme getirilmesinde etki sahibi olmuştur.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, konunun genel yapısı ve içeriği gereği nitel araştırma yöntemi esas alınmıştır. Kısaca: "Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi

ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma" (Karataş, 2015: 63) şeklinde tanımlanan nitel araştırmalar, bu çalışmada da esas alınan yorumlayıcı anlayış ve disiplinler arası bakış açısını merkeze almaktadır (a.g.e.). Nitel araştırmanın diğer özellikleri arasında yer alan, çalışılan konunun kendi bağlamında ele alınması ve insanların onlara yükledikleri anlamları da içerecek bir perspektifle yorumlanması (a.g.e.) süreci de yöntem olarak çalışma boyunca merkezî bir konumda tutulmuştur. Metodolojik açıdan bu tanım ve açıklamalarla uyumlu şekilde çalışılan araştırma konusu, belgesel tarama modeli ve doküman analizinden de istifade edilerek geliştirilmiş; ayrıca çalışma boyunca yazılı, sözlü ve dijital kaynakların belirli bir sisteme göre taranarak analiz edildiği ve yorumlandığı karşılaştırmalı bir yaklaşım benimsenmiştir. "Araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemi" (Sak, vd., 2021: 228) olarak tanımlanan ve "Belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsayan" (Sak, vd., 2021: 230) doküman analizi ise çalışmada belgesel tarama ile eş zamanlı olarak kullanılmıştır.

Bu metodik veriler ışığında klâsik Türk müziğinde profesyonel müzisyenlik kavramı "amatörlük" kavramıyla karşılaştırmalı bir bakış açısı oluşturacak şekilde ve içerik, kapsama alanı, gelişim seyri gibi takip edilebilir bir araştırma sırası ekseninde tümdengelim yöntemi merkeze alınarak etraflıca incelenmiştir.

3. MÜZİSYENLİKTE AMATÖR-PROFESYONEL AYRIMININ TEMEL DAYANAKLARI

Klâsik Türk müziğinde amatör-profesyonel ayrımı, 19. yüzyılın ikinci yarısı içinde açığa çıkmaya başlayan, müziğin başlı başına bir meslekî kazanç alanına dönüştürülmesi süreciyle eş zamanlı bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu sürecin doğal bir getirisi olan müzikte "piyasalaşma" olgusu ve bunun etrafında

şekillenen yeni estetik dinamikler, aslında sanatsal ve fikirsel boyutta konumuz açısından kayda değer, temel bir yol ayrımına da işaret eder. Bu yol ayrımının yeni bir müzisyen tipolojini gündeme getirdiği temel detaylara girmeden önce, söz konusu kavramların dolaşımdaki anlam yörüngelerine eğilmek, sözlükbilim ve etimoloji eksenli standart tanımlamalarla kültürel faktörlerin kıyasında taze açılımlar getirebilir:

Fransızca *professionel* sözcüğünden Türkçe'ye geçen ve etimolojik olarak "Meslekten, uzman" (Nişanyan, 2002: 363) gibi temel anlamlarla karşılanan *profesyonel* kavramı, Avrupa dillerinde 18. yüzyıla kadar avukatlık, öğretmenlik gibi sözel içerikli meslekler için kullanılan bir sıfat olarak işlev görmüş, zamanla hekimlik mesleği kapsamında da kullanılır olmuştur (www.nisanyansozluk.com, 2025).[7] Güncel kullanımda sıklıkla karşılaşılan <pro-> ön ekli kavramın *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te aktarılan birincil tanımı ise konuya farklı bir boyut daha kazandırmaktadır: "Bir mesleği, bir iş veya sporu zevk için değil kazanç sağlamak amacıyle yapan, onu meslek edinmiş olan (kimse)." (Ayverdi, 2006: 2528) Verilen tanımda "uzmanlık" ve "gelişmişlik" vurgusu geri plânda tutularak, "meslekten olma" durumu ve "para kazanma" amacı ön plâna çıkartılmıştır. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü'*nde bu ilk tanım hemen hemen korunmakla birlikte, buna ek olarak kavrama, "Ustalaşmış, uzmanlaşmış." (https://sozluk.gov.tr, 2025)[8] şeklinde ikinci bir tanım daha eklenmiştir. Bu açıklamalardan hareketle "maddi kazanç elde etme", "meslek olarak yapma" ve "alanda uzmanlaşmış/ustalaşmış olma" kriterlerini içeren daha bütüncül bir tanıma ulaşılabilmektedir.

Sözlükte "Bir sanatı, sporu veya herhangi bir işi meslek olarak ve para kazanmak için değil zevk için yapan kimse." (Ayverdi, 2006: 126) şeklinde aktarılan *amatör*

[7] Kaynakçaya URL, 1 koduyla aktarılmıştır.
[8] Kaynakçaya URL, 2 koduyla aktarılmıştır.

kavramı ise, konuya klâsik Türk müziği özelinde ve *profesyonel* kelimesiyle mukayeseli olarak yaklaşıldığında, bambaşka bir perspektifle okunabilmektedir: Müzik sanatını bir nevi kutsallaştıran ve doğal olarak, bu sanat dalının paha biçilemez bir konumda olduğu düşüncesini merkeze alan geleneksel/klâsik Türk müziği icra anlayışı (Behar, 2023; Alus, 1994), kavramın "Meraklı, hevesli kimse" (Ayverdi, 2006: 126) ve "Acemi, uzman olmayan kimse" (a.g.e.) şeklinde aktarılan diğer anlamlarıyla bir nevi tezat oluşturmaktadır. Nitekim bunun tam karşısında konumlanan *profesyonellik* kavramının meslekî ve maddî bağlamları çerçevesinde Türkçe sözlüklere yansıtılan temel manâsı, klâsik Türk müziğinin geleneksel doğası dikkate alındığında, içinde olumsuz çağrışımlar barındıran bir anlam yörüngesi oluşturmaktadır. Zira geleneksel fasıl ve meşk ortamları incelendiğinde, üstatların genellikle müziği maddi kazanç sağlama amacı gütmeden icra ettikleri ve öğrettikleri; piyasa müzisyenlerinin ise, genellikle bu sanatın "klâsik/geleneksel" yapısını esnetme eğilimindeki "piyasa üslûbu" ekseninde, yeni bir anlayışı benimsemeye başladıkları yönünde pek çok anekdot mevcuttur.[9] Dolayısıyla kavramın *Türk Dil Kurumu Sözlüğü'*ndeki "Ustalaşmış, uzmanlaşmış." (https://sozluk.gov.tr, 2025)[10] şeklinde aktarılan ikinci manâsı, konunun kültürel bağlamı açısından ilkinden çok farklı nüanslar taşımaktadır: İlk tanım, profesyonel bir icracının sanatından mutlaka maddi kazanç sağlıyor olması gerektiğine işaret ederken (a.g.e.), tersten okunduğunda, sanatından maddi kazanç sağlamayan bir sanatçının o sanatta usta bile olsa, "profesyonel" kabul edilemeyeceği fikrine yaslanmaktadır. İkinci tanımda ise, maddi bağlamından bağımsız olarak, herhangi bir alanda ustalık gösteren kişinin, salt bu alandaki maharetine, üstünlüğüne, yetkinliğine vurgu yapıldığı görülmektedir. Konuya klâsik Türk müziği üzerinden yaklaşıldığında, gelenekçe

[9] Bkz. Çelebi, 2004: 78; Ünlü, 2004: 84.
[10] Kaynakçaya URL, 2 koduyla aktarılmıştır.

en makbul icra "tarzı" olarak kabul edilen klâsik üslûbu[11] benimseyerek, sanatlarını maddiyat kaygısı gütmeden, sadece sanat yapma gayesiyle öne çıkartan ve istisnaî ustalıklarıyla kendilerini sanat erbabına kabul ettirmiş olan sanatçıların, mûsikînin gerçek üstatları olarak değerlendirildikleri fikri literatürde de genel kabul görmektedir.[12] Bu noktada, sanattan maddi kazanç sağlamayı bilinçli olarak reddeden ve icra ettikleri sanatı paha biçilemez nitelikte gören bu üstatları, amatör kelimesinin kapsadığı sıradan bir "hevesli" veya "acemi" tanımlamalarına sıkıştırmak doğru değildir. Bununla birlikte, müziği bir meslek dalı olarak seçmeyerek, sadece kendi zevkleri için müzik yapmış olmaları dolayısıyla bir tür "amatör"; ama icracılıktaki istisnaî ustalıkları dolayısıyla da kesinlikle alanlarında birinci sınıf, "ustalaşmış, uzmanlaşmış", yani "profesyonel" olarak değerlendirilmeleri gerektiği fikri makul görülebilir.

Öte yandan, bir padişahın huzurunda müzik yaparak düzenli maaş alan sınırlı sayıdaki sanatçının, aynı zamanda sanatlarında seçkin bir konuma sahip birer üstat oldukları gerçeği yadsınamaz. Dolayısıyla burada hem bir tür maddi kazanç alanının, hem de uzmanlık gerektiren "klâsik" düzeyde bir sanatsal mertebenin yücelttiği bütünleyici bir denge söz konusudur. Bu bakımdan söz konusu sanatçıların, bir ölçüde profesyonellik kavramının içerdiği her iki manâyı da kapsayan bir konuma yaklaştıkları söylenebilir.

Diğer yandan, Osmanlı-Türk müziği dünyasında hemen hemen 20. yüzyıla dek müzisyenlikte profesyonel-amatör gibi ayrımlara pek rastlanmadığı bilinir. 20. yüzyılda ise artık kimi yazarların bu ayrımı açıklıkla yapacak şekilde dönem müzisyenlerini sınıflandırabildikleri örnek metinlere rastlanmaktadır: Örneğin eski İstanbul yaşayışını canlı gözlemleriyle ustaca kaleme alan gazeteci yazar ve karikatürist Sermet Muhtar Alus (1887-1952*), İstanbul Yazıları*'nda bu ayrımı

[11] Klâsik üslûp konusunda ayrıntılı bir çalışma için bkz. Birer, 2023.
[12] Örneğin bkz. Alus, 1994.

"Piyasadaki Hanendeler" ve "Hususî Hanendeler" şeklinde yapmıştır. Yazarın "Hususî Hanendeler"le ilgili olarak aşağıda alıntılanan açıklamaları, söz konusu ikiliği açıkça hissettirecek bir bağlam oluşturmaktadır:

> "Sonraları piyasa sazlarına karışan bir ikisi müstesna, hususî hanendelerin hepsi amatör, yani musikiyi meslek, daha doğrusu geçim yolu edinmemiş, filan nezarette mümeyyiz, falan kalemde kâtip, rütbeli, nişanlı, efendiden kişilerdi… Hususî hânende ve sazendelerden mürekkep incesaz, piyasa takımlarından kat kat üstün sayılır, bunları toplamak, dinlemek her kula müyesser olmazdı." (Alus, 1994: 202)

Hemen hemen çoğunun çocukluk ve ilk gençlik yılları 19. yüzyılın ikinci yarısı içinde geçen bu sanatçıların dönem piyasasındaki "profesyonel" müzisyenlerden "kat be kat üstün sayılmaları", aslında sanatlarının estetik açıdan paha biçilemez görülmesi sebebiyledir. Nitekim icra sanatındaki ustalıklarının, dönemin ince zevk sahibi mûsikîşinaslarınca da her zaman tescil edilmiş olması, bu gerçeği destekler niteliktedir.[13] Bunun tam karşısında konumlandırılan—dolayısıyla da belli bir anlayışın temsili çerçevesinde konumlandırılan profesyonel sanatçıların pek çoğunun ise mûsikî formasyonu ve estetiği açısından genellikle yetersiz bulunduğuna ve mûsikî erbabınca tenkit gördüğüne dair pek çok anekdot vardır.[14]

3.1. Yol ayrımı: Klâsik üslûp-piyasa üslûbu ayrımının profesyonelleşmedeki izdüşümleri

20. yüzyıl, aynı zamanda Türk müziğinde profesyonel müzisyenlik anlayışının gözle görülür şekilde iki kutupta gelişme gösterdiği bir başka döneme işaret etmektedir: Bu iki kutup, temelde klâsik üslûbu ve piyasa üslûbunu temsil eden çevreler özelinde incelenebilir. 20. Yüzyıla doğru çalgılı kıraathâne, kahvehane,

[13] Alus'un satırlarında bu tescillenmenin izlerini yakalamak mümkündür (Alus, 1994: 202-205).

[14] Bu tenkitlerin ayrıntılarına ve gerekçelerine değinen toparlayıcı bir çalışma için bkz. Birer ve Maral, 2023. Ayrıca bkz. Birer, 2023.

müzikhol, birahane, bahçe ve gazinolara yönlenen profesyonel sanatçıların kayda değer bir bölümünün plâk sektöründe de varlık gösterdikleri ve genellikle erken dönem piyasa üslûbunu temsil ettikleri bilinir. Bu isimler arasında özellikle Hafız Burhan, Hanende Karakaş, Ağyazar Akyüz gibi ünlü sanatçılar,[15] söz konusu üslûp anlayışını çok geçmeden bir sonraki nesle aktarılacak, böylelikle bu yeni icra "tarzı", gazino ve plâk endüstrisi eliyle geliştirilip daha geniş halk kitlelerinin beğenisine sunulacaktır.[16]

Diğer taraftan, plâk dolduran sanatçılar içinde icra özellikleri ile klâsik üslûba bağlı kalmayı tercih eden ve içkili gazino ortamlarında varlık göstermeyen isimlere de rastlanmaktadır: Lale ve Nerkis Hanımlar, Vedia Rıza Hanım, Âkile Artun, Semahat Özdenses gibi ses sanatçılarını bu kapsamda değerlendirmek gerekir. Bu isimlerin bir bölümü, 1927'de ilk yayınlarına başlayan İstanbul Radyosu'nun faaliyetleri içinde zamanla klâsik üslûba farklı bir estetik düzen getirecek yeni bir profesyonel müzisyen tipolojisini gündeme getirecektir. Radyo'da Mesut Cemil, Ruşen Kam ve Vecihe Daryal'dan oluşan ilk çekirdek kadro ilerleyen yıllarda genişleyecek, radyo icracılığı, 1938'de kurulan Ankara Radyosu ve 1949'da kurulan yeni İstanbul Radyosu ile iyiden iyiye Türk müziğinin gündemine yerleşecektir. Geçim vasıtası olarak son derece kısıtlı bir bütçe vaat etmesine rağmen bir devlet radyosunda kadroya girerek maaşlı çalışan statüsüne sahip olmak, aynı zamanda klâsik üslûbu merkeze alarak profesyonel düzeyde müzisyenlik yapmak anlamını taşımaktadır. Bu bakımdan gazino icracılığının karşısında, yaklaşık olarak 1930'lu yıllar itibariyle düşük bir

[15] Erken dönem piyasa üslûbunun gelişim safhaları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Birer, 2023; Birer ve Maral, 2023.

[16] Örneğin plâk dolduran ilk Türk kadın hanendelerinden Hikmet Rıza Hanım'la 1929 yılında yapılan bir röportajda, plâklardan ne kadar kazanç sağladığı sorusuna sanatçı şu cevabı vermiştir: "Eskiden hiç nisbetinde […], ehemmiyetsiz bir şeydi. Şimdi her plâk için elli lira alırım." (Gezgin, 2007: 33). Bu kazanç bağlamının 1930'ların Türkiye'sindeki gelişim seyrini "müziğin ekonomi-politiği" ekseninde ele alan kapsamlı bir çalışma için ayrıca bkz. Işıktaş, 2024.

maaş vaadiyle de olsa, alternatif bir kazanç kapısı oluşturacak şekilde radyo sanatçılığının gündeme getirildiği yeni bir dönemden söz etmek mümkün olmuştur.

Ek olarak radyo döneminden bu yana klâsik üslûp-piyasa üslûbu ikilemini kendi müzisyenlik vizyonları içinde birleştirmeye çalışarak, her iki alanın maddi-manevi nimetlerinden birlikte faydalanmaya çalışan sanatçıların sayısı da oldukça fazladır. Özellikle gazino çalışmalarına ağırlık verip belirli periyotlarla radyoda da emisyon alan bu sanatçıların, dönemlerinin en şöhretli isimleri olmaları şaşırtıcı değildir: Örneğin Hafız Burhan, Denizkızı Eftalya, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Muallâ Gökçay, Perihan Altındağ Sözeri, Saime Sinan, Muallâ Mukadder gibi daha pek çok ünlü sanatçı, gazino çalışmalarına ağırlık verirken, belli zamanlarda radyo emisyonlarını da beraberinde sürdürmüşlerdir. (Kütükçü, 2012) Bu ünlü sanatçılara eşlik eden sazendelerin durumu da benzer bir yapıdadır: Yorgo Bacanos, Şerif İçli, Kadri Şençalar, Aleko Bacanos, Sadi Işılay, Necati Tokyay, Ahmet Yatman […] gibi başat isimler, gazino ve radyo programlarını birlikte götüren sazendeler arasındadır (Özalp, 2000).[17] Bunların yanında, gazino programlarına çıkmayıp salt radyo icracısı kimliği ile öne plânda kalmayı tercih eden Melahat Pars, Sıdıka Çandarlı, Cevriye Ceyhun, Müzehher Güyer, Sadi Hoşses, Ahmet Çağan, Mesut Cemil, Vecihe Daryal, Hadiye Ötügen, Cevdet Kozanoğlu… gibi isimler ise radyo geleneğinin klâsik üslûba yön veren usta temsilcileri arasında yer almışlardır (Kütükçü, 2012; Yazgan, 2006; Özalp, 2000). Ayrıca radyo icracılığında öne çıkarak, belirli bir dönem müzikli eğlence

[17] Aynı zamanda film müziği besteciliği ve icracılığı da yapmış profesyonel bir müzisyen olan Ahmet Yatman'ın müzikal kimliği hakkında yazılmış kapsamlı bir çalışma için bkz. Bozkurt Hepkorucu, K. ve Eruzun Özel, A. (2024). "Kanunî Ahmet Yatman'ın Müzikal Kimliğini Oluşturan Kültürel Unsurların İncelenmesi." Türk Müziği, 4(4), 280-291. Türk müziğinde popülerleşme olgusu ile film müzikleri arasında ilişkiler kurarak Sadettin Kaynak özelinde yapılan etraflı bir araştırma için ayrıca bkz. Özdemir, S. ve Beşiroğlu, Ş. (2011). "Türk müziğinin popülerleşme sürecinde film müzikleri ve Sadettin Kaynak." İTÜDERGİSİ/b, 6(1), 19-30.

mekânlarında da faaliyet göstermiş olan Mefharet Yıldırım, Radife Erten, Nevin Demirdöven, Sabite Tur Gülerman, İnci Çayırlı gibi usta isimler, bugün öncelikle Radyo sanatçısı kimlikleriyle anılmaktadırlar.

Klâsik üslûbun radyo dışındaki profesyonelleşme alanlarına değinilecek olursa, özel konserler vermek üzere kullanılan salonları da konu özelinde değerlendirmeye almak gerekir. 1930 yılında İstanbul'da Münir Nurettin Selçuk'la başlayan vokal solo konser programları, bir ilk örnek olarak, klâsik icra sanatı ile maddi kazancı birleştiren, piyasa müzisyenliğine alternatif, yeni bir faaliyet alanı olarak değerlendirilebilir. Bu yolla Fransız Tiyatrosu, Şan Sineması, Saray Sineması gibi önemli sanat mekânlarının solo konserler için istisnaî olarak kullanılmaya başlanması, klâsik Türk müziğinde "modern" konser programlarının yapılandırılması adına son derece etkili olmuştur (Bertuğ ve Kıyak, 2023). Bu tür özel konserler; Selçuk'un ardından Safiye Ayla, Mefharet Yıldırım, Alâeddin Yavaşça, Feriha Tunceli, Tülûn Korman, Bekir Sıdkı Sezgin gibi önde gelen klâsik Türk müziği solistlerince çeşitli saygın mekânlarda/salonlarda devam ettirilmiştir.

Radyo ve konser faaliyetleri dışında, 20. yüzyılda klâsik üslûbun profesyonel müzisyenlik kapsamındaki diğer bir gelişme alanı ise 1975 yılında İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun kurulmasıdır. Devleti temsil etme işlevini de bünyesinde taşıyan ve Abdülkadir Meragî'den[18] Suphi Ziya Özbekkan'a uzanan oldukça zengin bir besteci silsilesi ekseninde seçme bir repertuvarı seslendiren topluluk, uzun yıllar İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde periyodik konserler vermiştir (Balcı, 2021; Güntekin, 2012). Klâsik üslûbun yeni bir anlayışla sunulduğu bu özel programlar, radyoculuğa alternatif bir kadrolu sanatçı kimliğini bünyesinde barındırması açısından önem taşımaktadır: Sanat merkezli,

[18] Bugün Abdülkadir Merâgî'ye atfedilen eserlerin, daha geç dönemlerde, en azından 17. yüzyılda yaşamış bir besteciye veya bestecilere ait olduğu fikri akademik çevrelerce genel kabul görmektedir (Aksoy, 2008: 25).

vakarlı, sade ve disiplinli bir estetik "üslûbu" savunması yanında, dolaylı olarak müziğin bir geçim vasıtası olarak kullanılması amacına da hizmet ediyor olması, klâsik koro sanatçılığının da profesyonel müzisyenlik kapsamında ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Tıpkı radyolar gibi zamanla klâsik koroların da sayıca artırıldığı ve farklı şehirlerde benzer bir anlayışla faaliyet gösterdikleri bilinmektedir (Kütükçü, 2012).

Bir anlamda önce radyonun ve daha sonra da klâsik koronun karşısında konumlanacak piyasa müzisyenleri ise, daha özgürlükçü bir sanat anlayışını popüler kültür ekseninde temsil edecek şekilde icra pratiklerini geliştirmeye devam etmişlerdir. Türk müziğinin popülerleşmesi şeklinde de okunabilecek bu sürecin iki yüzü olan, mekân ve ses kaydı temelinde ilerleyen profesyonel müzisyenlik anlayışı, 20. yüzyıl boyunca Türk müziğinde özellikle gazino ve plâk sanatçılığı kavramlarının yerleştiği verimli bir döneme işaret etmektedir (Akçura, 2019; 2002; Ünlü, 2004).

Yüzyıl boyunca bu iki temel sahada gerçekleşen teknolojik yenilikler ve gelişim safhaları çok geçmeden sinema, tiyatro ve dans ekseninde geliştirilen müzikal faaliyetleri de bünyesine katmıştır. Zamanla televizyon, özel radyolar, özel TV kanalları, bilgisayar, ses teknolojileri ve internet sistemleri ile göz kamaştırıcı boyutlara ulaşarak çeşitlenen bu icraat alanları, etkileri günümüze ulaşan gelişme evreleriyle müzisyenler için bugün bile önemli sayılacak geçim kaynakları arasında yer almaktadır. Konuyla ilgili ayrıntılar, mekân ve teknoloji bağlamındaki içerikleriyle ilerleyen bölümlerde daha detaylı olarak örneklendirilecektir.

3.2. Profesyonel müzisyenliğin mekânsal yansımaları

Osmanlı döneminde öncelikle saray (kapalı ve açık bölümleri), kasır ve konaklarda maaş karşılığı müzisyenlik yapan sınırlı sayıdaki müzisyen kitlenin,

bugünkü anlamıyla profesyonel müzisyenliğin klâsik Türk müziği özelindeki öncülüğünü yaptıklarına daha önce değinilmişti. Bunların dışında, asıl görevi askerî içerikli eserler icra etmek olan mehterhane bölüğünün, mevcut repertuvarları dışında, belirli zamanlarda klâsik fasıllar da icra ettikleri düşünülürse, mehter müzisyenlerini de Türk müziği açısından sarayın profesyonel sanatçıları arasına dâhil etmek yerinde olacaktır. Genellikle mehterhane ocaklarında, sarayın açık alanlarında ve halka açık alanlarda müzik icra eden bu müzisyenlerin aynı şekilde yüksek rütbeli kimi devlet adamları adına çalışan daha küçük katlarda da varlık gösterebildikleri bilinmektedir (Tanrıkorur, 2022: 23).

Osmanlı asırlarında müziğin gelişmesinde her ne kadar saray erkânı ile üst rütbeli sanatsever devlet görevlilerinin himayelerinin önemli etkileri olsa da şehir kültüründe müzisyenlerin bir himayeden bağımsız olarak da faaliyet alanı oluşturdukları ve bu gelişimde başat rolü üstlendikleri söylenebilir (Aksoy, 2008: 38). Bu bakımdan "klâsik" müziği de sadece bir üst sınıf eğlencesi olarak değerlendirmek yanıltıcı bir perspektif oluşturacaktır. Nitekim kahvehane, kıraathane, meyhane, hamam, hatta darü'ş-şifâ gibi kapalı mekânlarda ve mesire yeri, bahçe, sandal/vapur (deniz) gibi açık/yarı açık alanlarda belirli zamanlarda müzik icra eden sanatçıların varlığından bahseden yazarlar vardır (Aksoy, 2008; Aksoy: 2003; Ilıcak; 2010; Çilli; 2023, Behar, 1987). Bu müzisyenlerden bir bölümünün en azından emekleri karşılığında bir ücret aldıkları muhakkaktır. Bununla birlikte bu ücretin boyutları ve tatminkâr olup olmadığı hakkında tartışmasız verilere ulaşmak şu an için mümkün görünmemektedir.

Belirli mekânlarda sabit şekilde müzisyenlik yaparak maddi kazanç sağlama fikrinin gündeme gelmesi ve profesyonel müzisyenliğin halka açık bağımsız bir meslek olarak kelimenin tam anlamıyla varlık göstermeye başlaması, müzikli

eğlence mekânlarının şehir hayatına resmen girişiyle başlamıştır (Akçura, 2019; Behar, 2023). İstanbul'un belirli semtlerinde açılmaya başlayan gazinolar ve haftanın belirli günlerinde fasıllar icra edilen kıraathanelerdeki mûsikî faaliyetleri, klâsik Türk müziğinde yeni bir kavram olan "piyasa mûsikîsi"nin gelişmesine zemin hazırlarken, maddi kazancı merkeze alan "profesyonel müzisyenlik" kavramının da yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir.[19] Kıraathane kültürü müzik açısından zamanla yok olmaya başlasa da gazinolar, birahaneler, meyhaneler, bahçeler, saz salonları, müzikholler, gece kulüpleri, restoranlar ve hatta pavyonlar, Türk müziği icralarının halka sunulabildiği mekânlar olarak 20. yüzyıl boyunca kitlelere hizmet etmeye devam edecektir (Sakaoğlu ve Akbayar, 2008; Akçura, 2022; Aksüt, 2017). Bu açıdan 20. yüzyılda profesyonel müzisyenliğin uygulanma alanlarında mekân çeşitliliği açısından hızlı bir artış gözlendiği söylenebilir. Öncelikle gazinoların çeşitlenmesi ile bu mekânlardaki sahne düzeni de zaman içinde gelişme göstermiş, geniş kitlelere hitap edebilecek bir kapasite ile Türk müziğine hem görsel hem de işitsel açıdan müşteri memnuniyetini önceleyen çok boyutlu bir düzen getirilmiştir. Birer kazanç kapısı olarak işlev gören radyo ve plâk stüdyolarının müzikal açıdan salt işitsel düzeyde veriler sunmasına karşın, tüketici kitlenin duyularını çok daha kapsamlı boyutlarda etkileme amacına hizmet eden gazino sahneleri Türk eğlence hayatında etkin rol oynamış, yüzyılın sonuna kadar, gittikçe azalan bir ivmeyle de olsa varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

Ek olarak günümüzde salt işitsel işleviyle en üst düzey icra becerisini, dolayısıyla profesyonelliği üstlenen stüdyo müzisyenliğini, üretimdeki artış ya da

[19]İstanbul'da eğlence kültürünün değişim sürecine mekânsal açıdan yaklaşan etraflı bir çalışma için bkz. Ceylan, 2004. Ayrıca 1939-1967 yılları arasında faaliyet gösteren Taksim Belediye Gazinosu'nu "Modernleşme Projesinin Mekânı" olarak ele alan Sena Yapar'ın, bu mekân özelinde ele aldığı konular, 20. yüzyılın önde gelen hanende ve sazendelerinin başat bir faaliyet alanı olması bakımından kayda değerdir. Bkz. Yapar, 2018. Konuya, İstanbul'un bir başka gözde müzik mekânı olan Maksim Gazinosu özelinde yaklaşan Beken'in çalışması için ayrıca bkz. Beken, 1998.

dalgalanmalar uyarınca önemli bir başka kazanç alanı olarak değerlendirmek gerekir. Ayrıca görsel ve işitsel verilerin birlikte sunulabildiği farklı eğlence mekânları, düğün salonları ve belirli otellerde faaliyet gösteren müzisyenlerin büyük çoğunluğu, çeşitli organizasyon ve konseptlerin bir parçası olarak genellikle sanat değeri düşük repertuvarlardan oluşan klâsik Türk müziği icralarını belirli bir ücret karşılığında konuklara dinletebilmektedirler.

20. yüzyılda gazinolar kadar etkin olmasa da Türk müziğinin icra mekânları arasında anılabilecek konser ve müzikli tiyatro sahneleri ile revü, müzikal, kabare ve operetler için ayrılan sahneleri de ayrıca anmak gerekir. Örneğin Safiye Ayla'nın oynayıp seslendirdiği *Alabanda* ve Mualla Gökçay'ın oynayıp seslendirdiği *Abbâse/Bağdat Gecelerinde Bir Aşk Macerası* isimli revülerle Fikriye Şakrakses'in oynayıp seslendirdiği *Ayşe Opereti*, içinde oyunculuğun da sergilenmiş olması dolayısıyla ayrı bir sahne düzeni gerektirmeleri bakımından mekân boyutunda birer alternatif oluşturmaktadır (Akçura, 2020). Ayrıca *Neşe-i Muhabbet, Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra, Şen Sazın Bülbülleri, Bir Zeki Müren Müzikali, İyi Aile Gazinosu, Müzeyyen* gibi müzikallerle çok ses getiren *Muhabbet 92* isimli kabare, içinde yoğun şekilde klâsik Türk müziği icralarını barındırmaları yanında, oyunculukla müziği/müzisyenliği birleştiren sahne düzenleriyle ayrı bir ek gelir kaynağı olarak anılmaya değerdir.[20] Bunların yanında, klâsik Türk müziği sanatçılarının rol aldıkları bazı filmlerde, mûsikî icra edilen çeşitli ortamları da profesyonel müzisyenliğin mekân temelli uygulanma alanları arasında anmak gerekir.

Diğer taraftan, 21. yüzyılda artarak devam eden ve klâsik üslûba dair estetik kaygıları çoğunlukla göz ardı ederek eğlence ve ücret faktörünü ön plâna almaya başlayan amatör korolar bünyesinde, sınıflarda ve konser alanlarında ücret

[20] Bu programlardan bazılarını bugün *youtube* platformunda izlemek mümkündür. Örnekler için bkz. URL, 3; URL, 4; URL, 5.

karşılığında müzisyenlik yapan sanatçıların bu yolla yeni bir kazanç kapısı oluşturmaları da dikkate değer bir başka detaydır. Buna ek olarak, korolarda repetitörlük ve konser salonlarında da ücretli müzisyenlik yaparak ek gelir sağlayan profesyonel müzisyenlere de sıklıkla rastlanmaktadır. Aslında 1930'lu yıllardan günümüze konser faaliyetleri, gerek korolar bünyesinde gerekse solo programlar açısından Türk müziği sanatçıları için başlı başına bir profesyonel faaliyet alanı olarak değerlendirilebilmektedir. Münir Nurettin Selçuk, Necmi Rıza Ahıskan, Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin gibi klâsik üslûbun yetkin temsilcileri yanında (Birer, 2023), belli gazino sanatçılarının da faaliyet alanları arasında olduğu anlaşılan konser solistliği, Türk müziğinde zamanla çeşitli açık, yarı açık ve kapalı konser mekânlarında profesyonel müzisyenliğin bir başka uygulanma alanı olarak iz bırakmıştır. Gazino sanatçıları arasında; 1969 yılında Zeki Müren'in ve 1988 yılında Emel Sayın'ın Aspendos'ta; 1992 yılında Muazzez Abacı'nın ve 1998 yılında Müzeyyen Senar'ın Rumeli Hisarı'nda vermiş oldukları özel konserler ise, tüm dünyada olduğu gibi, artık konser mekânlarının sadece salonlardan ibaret görülmediğini örneklemeleri bakımından dikkat çekicidir.[21]

Bunların dışında; müzikli film ve klip çekim alanları, radyo konser alanları, televizyon çekim alanları, kültür merkezleri ve ses kayıt stüdyolarını da bu alanlarda çalışan profesyonel müzisyenler için cazip faaliyet alanları/mekânları olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca düğün, özel gün vb. vesilelerle gerçekleştirilen çeşitli organizasyonlar, fuarlar, turneler, matineler ve festivallerin bir parçası olarak oluşturulan çeşitli boyutlardaki kurulabilir sahne platformlarını da Türk müziği icra eden müzisyenler için birer ekonomik kazanç alanı olarak profesyonellik kapsamı içinde ele almak gereklidir.[22]

[21] Örnek kayıtlar için bkz. URL, 6; URL, 7; URL,8.

[22] Konunun 1923-2023 yıllarını kapsayan gelişim seyrine ansiklopedik bir perspektifle yaklaşan Derya Bengi ve Erdir Zat'ın *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 1-*

Bütün bu "mekân" çeşitliliğine ek olarak, Osmanlı'dan günümüze dek varlık gösteren sokak müzisyenliğinin doğası gereği sokak ve caddelerle toplu ulaşım araçları ve istasyonların da icra mekânları olarak değerlendirilmesi mümkündür. Dahası, günümüzde internet, ses ve kayıt teknolojilerinin sağladığı geniş olanaklar sayesinde hemen her tür açık ve kapalı ortamda—hatta "siber uzayda," sanal mecralarda, dolayısıyla fiziksel mekânın sınırlılıklarının dışında da—müzik icra edilebilmekte, paylaşılabilmekte ve bu yollarla yeni maddi kazanç olanakları yaratılabilmektedir.[23]

3.3. Profesyonel müzisyenliğin teknoloji temelli uygulanma alanları

Klâsik Türk müziğinin, birbiri ardına açılan müzik mekânları yoluyla popülerleşmeye ve daha geniş kitlelere yayılmaya başlaması, kısa bir zaman sonra ses kayıt teknolojilerinin Türkiye'de revaç bulmaya başlaması ile şehrin eğlence kültüründe giderek sektörleşmenin önünü açmaya başlamıştır. İlk olarak kovan denilen özel ses taşıyıcılarının kullanıldığı ilk ses kayıt denemeleri, kısa zaman sonra daha gelişkin bir sistem olan taş plâk teknolojilerinin gündeme gelmesiyle yeni bir kazanç sektörünün oluşmasına alan açacaktır. Bu yolla 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Türkiye'de artık firmalaşma yoluna giden ses kayıt sektörü, taş plâk sanatçılığının da gündeme gelmesine ön ayak olacaktır[24].

Bu süreç yaklaşık olarak 1960'lı yıllarda 45 ve 33 devirli plâkların yaygınlaşmasından sonra 70'li yıllarda kaset, 80'li yıllarda CD, 90'lı yıllarda DVD, MP3, MP4 gibi teknolojilerin Türkiye müzik piyasasında yer edinmeleriyle geniş bir sektör yaratacak, müzisyenler için hem tanınırlık hem de bir ekonomik

---

2-3 serisi ile Derya Bengi'nin 1950, 1960, 1970 ve 1980 yıllarını içeren ve dört cilt halinde yayınlanan *Sazlı Cazlı Sözlük* serisi içinde Türk müziğinin popülerleşme sürecine dair son derece dikkat çekici örneklemeler barındırmaları bakımından ayrı bir değer taşımaktadır.

[23] İstanbul'da eğlence kültürüne interdisipliner bir perspektiften yaklaşan toparlayıcı bir kitap için bkz. Aytar ve Parmaksızoğlu, 2011.

[24] Bu konunun ayrıntıları için hacimli çalışmasıyla Cemal Ünlü'nün *Git Zaman Gel Zaman* (2004) isimli kitabına başvurulabilir.

kazanç alanı oluşturacaktır. Günümüzde ise kayıt tekniklerinin daha da geliştirilmesiyle müzik icraları artık stüdyolarla sınırlandırılmamaktadır.

Ses kayıt teknolojileri ile doğrudan ilişkili olan mikrofon ve ses sistemlerinin gelişimi de sahne sanatı açısından ayrıca incelenmesi gereken bir başka alandır. İlk dönemlerde sahne ile seyirci arasındaki mesafenin azlığı dikkate alınarak mekânın doğal akustik yapısına bağlı şekilde, çoğunlukla mikrofonsuz olarak çalınıp söylenen bir ses düzeni yerleşmiş olsa da zaman içinde; özellikle mikrofon teknolojisindeki gelişmeler, gelişen amfi, mikser ve hoparlör sistemleri ile efekt olanakları, 20. yüzyıl sahnelerinde müziğin işitsel kalitesinde ve tasarımında fark edilir şekilde bir değişim yaratmıştır. Bu durum, dijital çağa geçilen 1990'lı ve 2000'li yıllarda dijital mikserler, kablosuz mikrofon sistemleri, daha gelişkin monitör ve hoparlör sistemleri, dijital ses ağları, akustik tasarım, akustik düzenleme panelleri, çok kanallı dijital kayıt sistemleri gibi yeniliklerle çok geçmeden müziğin sunumunda göz alıcı perspektifler oluşturacak yepyeni bir işitsel "düzen" getirilmiştir. Bunların yanında özellikle sahne şovlarında; led aydınlatma sistemleri, hareketli spotlar, ışık-ses senkronizasyonu, sis ve ses makineleri, modüler sahne sistemleri, motorlu perde ve platformlar, assoliste özel takip ışığı, döner sahne, yürüyen dekorlar, asansör gibi uygulamaları da işitsel arka plânı tamamlayan ve güçlendiren görsel teknoloji örnekleri olarak, 20. yüzyıldan günümüze uzanan başat yenilikler arasında ele almak mümkündür. 21. Yüzyılın ilk çeyreği kapanırken yaşamın her alanına giren yapay zekâ uygulamalarının da müziğin tasarımı, üretimi, iletimi, … gibi her safhada giderek daha da belirleyici bir konum kazandığı-ve profesyonellik kavrayışına yeni parametreler eklediği-gözlemlenmektedir.

Anılan teknolojik dönüşümlerin domine ettiği medya kanalları üzerinden bir okuma daha yapmak mümkündür: Az önce değinilen kaydedilmiş materyallerin yanı sıra kitlesel yayın temelli mecralara ilk örnek radyodur. 1927 itibariyle

yayınlarına başlayan ilk İstanbul Radyosu'nun başı çektiği radyoculuk faaliyetleri içinde canlı yayınlar, emisyon plâk kayıtları ve bant yayınları şeklinde ilerleyen müzik programları, zaman içinde bu alandaki teknolojik imkânların artmasıyla Radyo müzisyenlerine seslerini yurt çapında daha net ve temiz bir seviyede duyurma olanağı vermiştir. İstanbul'dan sonra sırasıyla Ankara, yeni İstanbul ve İzmir radyolarının kurulması, Türk müziği icracıları adına sevindirici olmuş, 1964 yılında tüm radyo yayınlarının TRT adıyla anılan özerk kuruma bağlanması ile yayıncılıkta yeni bir döneme geçilmiştir. Hem radyo hem de bir televizyon kanalı olarak işlev gören TRT yayın programları, özel radyo ve televizyon kanallarının kurulduğu 1990'lı yıllara kadar yayıncılık açısından Türkiye'de merkezî bir rol üstlenmiştir. Çeşitli sanatçıların bu yolla özel programlar yaparak veya bu programların birer parçası olarak adlarını ve "sanatlarını" duyurma olanağı bulmaları, istihdam edilmeleri ya da alternatif kazanç örüntüleri oluşturmaları açısından değerlidir.

90'lı yıllarda ise gerek özel müzik programları ve *talk show* uygulamaları gerekse gelişme gösteren müzik klipleri ile iyiden iyiye gündeme yerleşen popüler müzik sanatçıları, farklı müzik türlerine evrilen genel dinleme (ve izleme) alışkanlıklarının etkisiyle Türk müziği sanatçılarını giderek daha dar bir medya alanında faaliyet göstermeye zorlayacaktır. Ne var ki özellikle TRT Radyo 1 ve 4, TRT FM, TRT Nağme, TRT Ankara Radyosu, TRT İstanbul Radyosu, TRT İzmir Radyosu gibi TRT bünyesindeki kanallarla Radyo Alaturka, Best FM, Radyo Klas, Radyo Umut, Radyo Gönül, Radyo TSM gibi özel radyo kanallarının belirli periyotlarla klâsik Türk müziği yayınları yapmaları, radyoculuk sektörü açısından kayda değerdir. 2000'li yıllarda ise, özel ve internet tabanlı radyo kanalları eliyle bu yayın faaliyetleri devam ettirilmiş, çeşitlendirilmiştir. (Kütükçü, 2012)

Televizyon kanalları içinde ise TRT 1, TRT 2, TRT 4 ve TRT Müzik başta olmak üzere; Star, Kanal 6, Kanal D, Show TV, ATV, TGRT, Kanal 7 gibi pek çok özel

kanalda yer yer Türk müziği yayınları yapıldığı, ayrıca Kral TV, Genç TV, Eko TV, Power Türk TV, NR1 Türk HD, Dream Türk HD, Power TV gibi popüler müzik kanallarında da yeri geldikçe "Türk Sanat Müziği" adı altında çeşitli kliplerin yayınlandığı bilinmektedir. (Kaptan, 2002) Zeki Müren, Emel Sayın, Muazzez Abacı, Bülent Ersoy, Hüner Coşkuner, Muazzez Ersoy, Yılmaz Morgül gibi isimlerin başı çektiği "Türk Sanat Müziği" adı altında sunulan müzik klipleri, bu açıdan örnek gösterilebilir.[25] Ayrıca, Emel Sayın, Mustafa Keser, Bülent Ersoy, Muazzez Ersoy, Nalan Altınörs, Yıldırım Bekçi, Elif Güreşçi, Sadun Aksüt, Avni Anıl, Cinuçen Tanrıkorur, Alâeddin Yavaşça, Ahmet Özhan, Ahmet Şahin, Mehmet Kemiksiz gibi icracı isimlerin çeşitli yıllarda, televizyon kanallarında müzik programları yaptıkları, bunların dışında kalan pek çok sanatçının da çeşitli *talk show* programlarına konuk oldukları eldeki dijital belgelerle sabittir.[26] *Eşref Saati, Akşam Sefası, İnleyen Nağmeler, Şarkılar Bizi Söyler, Gönül Penceresi, Türk Sanat Müziği Konseri, Radyo Konseri*… gibi programlarla *Popstar Alaturka, Hayalin için Söyle, O Ses Türkiye* gibi ses yarışmaları ile devam eden bu yayın faaliyetlerinin genellikle popülarite ve *show* eksenli bir gündemi olduğu gerçeği yadsınamaz.[27]

Televizyon kanalları bünyesinde gerçekleşen müzik programları yanında, çeşitli sanatçıların oynamış oldukları müzikal içeriği olan televizyon dizilerini de teknoloji ile profesyonel müzisyenliği birleştiren bir başka icraat alanı olarak değerlendirmeye almak gerekir: Örneğin Ahmet Özhan'ın başrolünü oynadığı 1982 yılında yayınlanan *Hacı Arif Bey* isimli dizi, TRT 1 vasıtasıyla izleyiciyle buluşan bir televizyon projesidir. Bunun dışında, Muazzez Ersoy'un başrolünü oynadığı *Kalbimi Kıra Kıra* ve *İntizar* adlı dizileri 90'lı yıllarda, Emel Sayın'ın

[25] Örneğin Hüner Coşkuner'in seslendirdiği "Bu akşam bütün meyhanelerini dolaştım İstanbul'un" dizesiyle başlayan eserin yayınlanan klibi için bkz. URL, 9. Ayrıca Emel Sayın'ın seslendirdiği "Ah bu şarkıların gözü kör olsun" isimli eserin klibi için bkz. URL, 10.
[26] Örneğin bkz. URL, 11; URL, 12.
[27] Bu programlara *youtube* kanalları üzerinden ulaşılabilir.

başrolünü oynadığı *Aşkım Aşkım* isimli dizi de 2001-2008 arasında Türk izleyicisiyle buluşturulan örnekler arasındadır.[28] Ayrıca dizi müzikleri alanında, klâsik Türk müziği icraları ile öne çıkan önemli müzisyenler de mevcuttur. Bunlar arasında özellikle *Ekmek Teknesi, İkinci Bahar, Sev Kardeşim, Çınaraltı* gibi dizilerin müziklerini yapan ve seslendiren İncesaz grubunun apayrı bir yeri vardır.[29]

Televizyon dizilerine oranla klâsik Türk müziği yorumcularının tanınırlığı ve ek kazanç temini açısından çok daha verimli ve öncelikli bir sektör olduğu anlaşılan, sinema özelinde faaliyet gösteren isimler, nispeten daha kalabalık bir çerçeve oluşturur: Münir Nurettin Selçuk, Suzan Yakar Rutkay, Müzeyyen Senar, Ahmet Üstün, Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, Gönül Yazar, Behiye Aksoy, Sevim Çağlayan, Sevim Tuna, Ahmet Özhan, Emel Sayın, Bülent Ersoy, Müşerref Akay gibi şöhretli sanatçıların faaliyet alanları incelendiğinde, istisnaî olarak Türk sineması açısından da veri sundukları dikkati çekmektedir.[30] Buna mukabil pek çok Yeşilçam oyuncusunun da gazinolarda şarkı söyleyerek benzeri bir anlayışla bir tür ek iş yaptıkları bilinir: Bir dönem assolistlik yapan Hülya Koçyiğit başta olmak üzere; Fatma Girik, Filiz Akın, Neriman Köksal, Feri Cansel, Selma Güneri, Sevda Ferdağ, Ayhan Işık, İzzet Günay, Murat Soydan, Sadri Alışık, Ekrem Bora, Göksel Arsoy gibi şöhretler, gazinolarda da belirli dönemlerde klâsik Türk müziği

[28] Bu dizilere *youtube* kanalları üzerinden ulaşılabilir.

[29] 1997 yılında kurulan İncesaz grubu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. URL, 13.

[30] Anılan sanatçıların filmografileri bugün internet platformlarında dolaşımda olsa da 1950 öncesi filmlerin pek çoğu bugün çeşitli sebeplerle izlenilememektedir. Özellikle Münir Nurettin Selçuk ve Perihan Altındağ Sözeri'nin başrolü paylaştıkları *Üçüncü Selim'in Gözdesi,* Müzeyyen Senar'ın başrolünü oynadığı *Kahveci Güzeli* ve *Kerem ile Aslı*, Suzan Yakar Rutkay'ın 1946-56 arasında gösterimde olan pek çok filmi buna örnektir. Bununla birlikte özellikle Zeki Müren'in başrolünü oynadığı *Kâtibim, Beklenen Şarkı, Hep O Şarkı, Berduş, İnleyen Nağmeler, Bahçevan, Kalbimin Sahibi, Düğün Gecesi, Son Beste, Kırık Plâk…* gibi filmler başta olmak üzere, yıl olarak günümüze yaklaştıkça, ilgili sanatçıların filmlerine ulaşmak daha da kolaylaşmaktadır. Bu konuda özellikle *youtube* platformu, son derece zengin bir arşiv sunmaktadır.

alanında ses icracılığı yapan isimlerin başlıcalarıdır.[31] Ayrıca Belkıs Özener, Handan Kara, Nesrin Sipahi, Şükran Özer Doruk, Sevim Şengül, Âfitap Karacan, İnci Çayırlı gibi isimlerin belirli filmlerde, rol icabı ses sanatçısını oynayan oyunculara, eser icralarında dublaj yapmaları, ayrı bir kariyer alanı olarak değerlendirilebilir.[32] Bunların yanında film müziklerini icra eden saz sanatkârlarını da unutmamak gerekir: Yorgo Bacanos, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar, Sadi Işılay, Şükrü Tunar, Feyzi Aslangil gibi üstatlar, aynı zamanda film müziklerini icra eden önde gelen sanatçılar arasındadır.[33]

Sinema, televizyon ve radyo kültürünün gözle görülür oranda azaldığı günümüz sanat dünyasında ise internet teknolojileri ve dijitalleşme süreci, bu üç alanı da kapsayacak şekilde son yirmi beş yılda oldukça hızlı bir gelişme evresine girmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak da müzisyen kitlelerin bu teknolojiyle uyumlanan yeni platformlarda varlık göstermeye başlaması, takip edilebilir bir olgudur. Nitekim bu sürecin; *Twitter, TikTok, Instagram, Facebook, Snapchat, Twitch, Douyin* gibi sosyal medya hizmetleri ve *YouTube, Spotify, Fizy, Apple Music, Deezer, Soundcloud, Amazon Music, Idagio, TuneLn, AidioMack, Shazam…* gibi dijital platformların çeşitli uygulamalar/aplikasyonlar vasıtasıyla yeni eksenler oluşturduğu ve profesyonel Türk müziği icracılarının, artık bu teknolojilerin önemli bir bölümünden maddi/manevi faydalanacak şekilde kariyerlerine yön vermeye başladıkları gözlenmektedir. Konuya farklı bir düzlemde bakılacak olursa *Udemy* gibi eğitim içerikli ve *GarageBand, FL Studio*

[31] Bu isimlerin yer aldığı gazino afişleri için bkz. URL, 14.

[32] 2020'de yayınlanan, Kalan Müzik'ten çıkan *Yesilçam Şarkıları 1-2-3* serisi, konuyla ilgili toparlayıcı bir arşiv sunmaktadır.

[33] 1953 yılında vizyona giren Cahide Sonku ve Zeki Müren'in başrolünü oynadıkları *Beklenen Şarkı* filminden bir sahnede bu sazendelerden bazılarını izlemek mümkündür: URL, 15.

Mobile, Caustic 3, edjing Mix, BandLab gibi müzik üretim amaçlı uygulamaları da icracılıkla dolaylı ilişkiler kurulabilmesi açısından anmak gerekir.[34]

2020 yılında dünya gündemine yerleşen Covid 19 salgınının etkileri dolayısıyla kaçınılmaz olarak eve kapanma süreçlerinin başlaması, özellikle geçimini müzikten kazanan sanatçıları oldukça etkilemiş, bunun doğal bir sonucu olarak, teknolojik imkânlara daha fazla ağırlık vermeye başlayan ve müziklerini *online* şekilde kitlelere duyurma yoluna giden müzisyenlerin sayıca arttığı gözlenmiştir. Bu süreçte *WhatsApp, Zoom, Mikrosoft Teams, Google Meet, Skype, FaceTime, Messenger, Discord* gibi video telefon uygulamaları vasıtasıyla haberleşme olanağının nimetlerinden, gerektiğinde müzik verilerini de paylaşarak faydalanan sanatçılar, daha özelde; *Instagram Live, YouTube Live, Facebook Live, TikTok Live, Twitch* gibi canlı yayın odaklı telefon uygulamalarından da istifade etmeye çalışmışlardır. Son dönemde revaçta olan ve etkisi kısa sürede gündelik hayatın hemen her alanına giren Yapay Zekâ destekli uygulamalar ise, giderek hızlanan gelişim safhalarıyla bu çalışmanın kapsamını aşan oldukça zengin veriler sunmaktadır.

4. TARTIŞMA ve SONUÇ

Klâsik Türk müziği icrası açısından nispeten yeni bir çalışma alanına işaret eden profesyonelleşme kavramı, icracılığın çok ötesine çekilebilecek bir anlam yelpazesine sahip olması bakımından geliştirilmeye ve farklı üst başlıklar altında yeni bağlamlar kurularak incelenmeye değer bakir bir çalışma alanına işaret etmektedir. Bu çalışmada, Türk müziğinde başlı başına bir meslekleşme sürecine giren icracılığın Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçteki anlam yörüngeleri tespit edilmiş ve profesyonel icracı prototipinin faaliyet alanlarına tarihsel bir perspektifte temas edilmiştir. Bu bağlamda söz konusu müzisyen profillerinin,

[34] Dijitalleşme süreçlerini müzik endüstrisi üzerinden analitik bir düzlemde ele alan, konu açısından toparlayıcı bir makale için ayrıca bkz. Şakalar ve Şakalar, 2024.

literatürde ağırlıklı olarak maddi kazanç ve meslekleşme ile ilişkilendirilerek anlamlandırıldığı, bunun dışında kalan kitlenin ise uzman, üstat, usta gibi sıfatlarla anıldıkları gözlenmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı'da profesyonel müzisyenliğin sınırlı alanlarda uygulanma alanı bulduğu, yüzyılın ikinci yarısı içinde ise bu kısıtlı alanlara ek olarak, kıraathane ve gazinolarla bazı bahçelerde ücret mukabilinde düzenli fasıllar yapan müzik topluluklarının faaliyet gösterdikleri tespit edilmiştir. Yüzyılın sonlarında fonograf teknolojisinin gündeme gelmesiyle müzisyenler için çok sınırlı da olsa, ayrı bir kazanç kapısının açılmasına zemin sağlanmış, 20. yüzyılda ise çok geçmeden ünlü sanatçıların kayda değer ücretler almaya başladıkları ayrı bir piyasaya dönüştürülmüştür. Maddi kazanç alanlarının artmasıyla müzisyenlikten geçim temini fikrinin belirli kitlelerce benimsenmesi, 20. yüzyılda hem müzik mekânlarının artırılarak çeşitlenmesine alan açarken, gelişen teknolojinin doğrudan etkisiyle radyodan sinemaya televizyondan internet alanlarına yayılan çok geniş bir sahada revaç bulmaya başlamıştır. Diğer yandan gelenekte, müziğin bir maddi kazanç aracı olarak görülmesine sıcak bakmayan kitle içinde, geçim yollarının kısıtlanması veya kişisel bazı tercihlerle bir ara yol bulmaya çalışan müzisyenlerin, Radyo'nun veya Klâsik Koro'nun kadrolarına girerek "klâsik" sanat anlayışlarını korumayı amaçlamaları, klâsik içerikte biletli konserler vermeleri veya bu anlayışa hizmet eden plâklar doldurmaları, 20. yüzyılda yeni bir profesyonel müzisyen tipolojisini de gündeme getirmiştir. Dolayısıyla klâsik üslûp-piyasa üslûbu ikiliği üzerinden de okunabilecek bu sürecin profesyonelliğe yansıtıldığı alanlar; radyo, klâsik koro, (belirli kişilerle sınırlı olarak) konser ve plâk icracılığı özelinde klâsik eksende; gazino, meyhane vb. eğlence mekânları, albüm ve konser faaliyetleri ile özel radyo ve TV kanallarına yansıtılan popülarite kanadı ise piyasa ekseninde değerlendirilebilir. Bu sürecin tamamlayıcı bir öğesi olan okulluluk olgusu ise, hem piyasa ortamlarında hem de klâsik çevrelerde çoğunlukla bir statü

göstergesi olarak profesyonellik vurgusunun destekleyici bir öğesi olarak konumlandırılmaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, bugün internet, yapay zekâ, kendini pazarlama, sosyal medya, görünürlük, teknolojik destek vb. katmanlar özelinde daha da geliştirilen Türk müziği icra faaliyetleri, geçmişe oranla artık çok daha geniş platformlarda sunulabilmekte, hatta çeşitli kurum, vakıf vb. oluşumların sponsorluk ve destekleriyle daha zengin içeriklerle sunulabilmekte ve çeşitlenebilmektedir.

Çıkar Çatışması Bildirimi:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek/Finansman Bilgileri:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Etik Kurul Kararı:

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Akçura, G. (2002). *Gramofon Çağı/Ivır Zıvır Tarihi 2.* İstanbul: Om Yayıncılık.

Akçura, G. (2019). *İstanbul Şarkıları.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akçura, G. (2020). *Bir Şehr-i İstanbul ki…* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Akçura, G. (2022). *Yıldızların Altında: Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılar'da Musikî*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da Eğlence Hayatı.* İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Alus, S. M. (1994). *İstanbul Yazıları.* İstanbul: İ.B.B. Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arslan, M. (2014). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Aytar, V., & Parmaksızoğlu, K. (2011). *İstanbul'da Eğlence.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ayverdi, İ. (2006). *Büyük Misalli Türkçe Sözlük 1-2-3*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Balcı, E. (2021). *Nevzat Atlığ Mûsikîmizle Övünmemiz İçin*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Behar, C. (1993). *Zaman-Mekân-Müzik.* İstanbul: Afa Yayınları.

Behar, C. (2023). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beken, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in The Music at The Maksim Gazino Of İstanbul*, Yayınlanmamış doktora tezi, University of Maryland, Baltimore County.

Bengi, D. (2022). 50'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D., & Zat, E. (2020). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası – 1 (1923-1950).* İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D., & Zat, E. (2021). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası – 2 (1950-1980).* İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Bengi, D., & Zat, E. (2022). *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası – 3 (1980-2023).* İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Bertuğ, İ., ve Kıyak, H. (2022). *İstanbul'un Sesi: 40 Yılın Ardından Münir Nureddin Selçuk,* İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Birer, M. (2023). *Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Birer, M., & Maral, H. A. (2023). "Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları." Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (24): 21-43.

Bozkurt Hepkorucu, K. ve Eruzun Özel, A. (2024). "Kanunî Ahmet Yatman'ın müzikal kimliğini oluşturan kültürel unsurların incelenmesi." Türk Müziği, 4(4): 280 291.

Ceylan, F. (2004). *Eğlence Kavramının İstanbul'da Geçirdiği Değişim Süreci ve Mekana Etkisi.* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çelebi, A. H. (2004). *Bütün Yazıları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çilli, Ö. (2023). *Osmanlı'da Eğlence: İstanbul'un Sosyal ve Kültürel Hayatından Manzaralar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dinç, A. C., Ö. (2000). *İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Durdağ, S. (2008). *Fonograftan Radyoya… 1877'den Günümüze Asırlık Serüven*. İstanbul: Ankara Büyükşehir Belediyesi.

Gezgin, H. S. (2007). *1929'da Plâklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar.* İstanbul: Tavanarası Kitapları.

Güntekin, M. (2012). Nevzad *Atlığ'ın Tanıklığında*. İstanbul: 21. Asır Yayınları.

Ilıcak, N. G. (2010). *Sadi Yaver Ataman'ın Gözüyle İstanbul Folkloru*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Işıktaş, B. (2024). *Erken Cumhuriyet'in Sesleri,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Kahraman, S. A. & Dağlı, Y. (2017). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. İstanbul, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaptan, A. (2002). *1927'den Günümüze Anılarla Radyo-Televizyon*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Yayınları.

Karataş, Z. (2015). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri." Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi, 1(1): 62-80.

Kıyak, H. (2025). *Eski İstanbul'un Müziği: Sermet Muhtar Alus.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Koçu, R. E. (1959). *İstanbul Ansiklopedisi.* İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi Yay.

Koçu, R. E. (2002). *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*. İstanbul: Doğan Kitap.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları.

Özalp, N. M. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Özdemir, S. ve Beşiroğlu, Ş. (2011). "Türk müziğinin popülerleşme sürecinde film müzikleri ve Sadettin Kaynak." İTÜDERGİSİ/b, 6(1): 19-30.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi 1-2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi." Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4(1): 227-256.

Sakaoğlu, N. ve Akbayar, N. (2008). *Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.

Şakalar, G. Y. & Şakalar, A. (2024). "Müzik Endüstrisinde Dijital Dönüşümün Stratejik Etkileri Üzerine Bir Analiz." USBD. 3(2): 61-77.

Sevengil, R. A. (1998). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2022). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*. Ankara: Belleten.

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yapar, S. (2018). *Modernleşme Projesinin Mekânı: Taksim Belediye Gazinosu.* İstanbul: Libra Yayıncılık.

Yazgan, T. (2006). *Önce Radyo Vardı*. İstanbul: Tekin Yayınları.

URL

URL, 1: https://www.nisanyansozluk.com (Erişim Tarihi:14.08.2025)

URL, 2: https://sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi:03.06.2025)

URL, 3: https://www.youtube.com/watch?v=idjFvEk53Vs (Erişim Tarihi: 21.08.2025)

URL, 4: https://www.youtube.com/watch?v=Z95ifTz62I8 (Erişim: 21.08.2025)

URL, 5: https://www.youtube.com/watch?v=7TAgr5p4ZpY (Erişim: 21.08.2025)

URL, 6: https://www.youtube.com/watch?v=91VvMfnNF1A&list=RD91VvMfnNF1A&start_radio=1 (Erişim tarihi: 20.08.2025)

URL, 7: https://www.youtube.com/watch?v=XIcmAn5XTZI&list=RDXIcmAn5XTZI&start_radio=1 (Erişim tarihi: 20.08.2025),

URL, 8: https://www.youtube.com/watch?v=YneklHmCKfY&list=RDYneklHmCKfY&start_radio=1 (Erişim tarihi: 20.08.2025)

URL, 9: https://www.youtube.com/watch?v=CjmUJAekqiY&list=RDCjmUJAekqiY&start_radio=1 (Erişim tarihi: 28.08.2025).

URL, 10: https://www.youtube.com/watch?v=IIzpYqCWDew&list=RDIIzpYqCWDew&start_radio=1 (Erişim: tarihi: 28.08.2025).

URL, 11: https://www.youtube.com/watch?v=0glZv9yfyRI&list=RD0glZv9yfyRI&start_radio=1 (Erişim tarihi: 28.08.2025),

URL, 12: https://www.youtube.com/watch?v=hoZIktdq6tg&list=RDhoZIktdq6tg&start_radio=1 (Erişim tarihi: 28.08.2025

URL, 13: https://www.kralmuzik.com.tr/biyografisi/incesaz (Erişim tarihi: 27.08.2025)

URL, 14: https://turkiyeningazinotarihi.blogspot.com/ (Erişim tarihi: 20.08.2025)

URL, 15:

https://www.youtube.com/watch?v=Q8rYK7h6pKY&list=RDQ8rYK7h6pKY&start_radio=1 (Erişim tarihi: 28.08.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Although the phenomenon of professionalization in Classical Turkish music dates back to the early periods of the Ottoman Empire, it largely reflects a practice that remained exceptional, particularly among Turkish-Muslim communities. Performers of Turkish music, much like master-apprentice instructors in the meşk tradition, generally refrained from viewing musicianship as a profession for financial gain. Instead, they embraced mastery and expertise in art, maintaining this perspective until the emergence of music venues in the latter half of the nineteenth century. Accordingly, musicians trained during this period may be classified as “amateur” in terms of financial compensation, while simultaneously “professional” in the secondary sense of artistic mastery and expertise. Professional musicianship, often examined through the lens of financial remuneration, has followed a trajectory—from palaces, mansions, and waterfront residences (yalıs) to coffeehouses, reading salons (kıraathanes), and eventually entertainment venues serving alcohol—that provides a rich context for this study. Particularly for musicians who were compelled to earn their livelihoods by performing in public venues, the necessity of catering to diverse audiences introduced compromises that gradually reshaped artistic standards. These conditions soon popularized the notions of “market music” (piyasa müziği) and the “market style” (piyasa üslûbu). In contrast, radio musicianship, which emerged as a new professional avenue in the twentieth century, presented Classical Turkish music in a revitalized form, allowing it to regain prestige despite its limited economic scope.

The establishment of the Classical Choir in the final quarter of the twentieth century institutionalized a performance arena committed to safeguarding the classical aesthetic. Solo concerts held at prestigious venues such as Saray Cinema, Şan Cinema, and the French Theatre—also functioning as respected concert halls—likewise served as spaces where this artistic standard was preserved, despite their limited financial prospects. Conversely, nightclub performers (gazino sanatçıları), commanding high performance fees, occupied an economically attractive position. The advancement of sound recording technology further transformed the concept of producing albums into a distinct revenue-generating industry. The unstoppable growth of popular culture in the twentieth century expanded professional opportunities for Turkish music

performers, extending their work into cinema, television series, dubbing, broadcasting, acting, event performance, studio recording, and, most recently, digital platforms.

Method

Given the scope and focus of the research, a qualitative research design was adopted, supplemented by documentary survey methods and document analysis. Document analysis—defined as "a scientific research method that can be characterized as the collection, review, questioning, and analysis of various documents as the primary source of research data" (Sak, Sak, Şendil & Nas, 2021: 228), and as encompassing "the processes of locating, reading, taking notes, and evaluating sources for a specific purpose" (Sak, Sak, Şendil & Nas, 2021: 230)— was employed in this study concurrently with documentary review.

Findings

1. Professionalism and Amateurism in Context

This section examines the concept of professionalism in comparison with its counterpart "amateurism," focusing on its traditional interpretation within Turkish music circles from the past to the present.

2. The Spatial Dimension of Professionalization

The discussion then turns to the spatial contexts of performance, illustrating the evolution of open-air, semi-enclosed, and enclosed venues within a chronological framework.

3. Technological Developments

Another significant dimension of the study explores the technological backdrop, detailing its sensory and visual impact on music-making and outlining approximately 150 years of technological advancement in Turkey.

Conclusion and Discussion

This analysis highlights the transformation of Turkish music performance spaces from constrained environments shaped by technological limitations, financial hardships, and occasional political impositions, to the diverse and expanding professional sectors of the present day. During the first half of the twentieth century, professional musicians frequently pursued careers that simultaneously encompassed radio, nightclub, and record production. Among the most prominent vocalists were Hafız Kemâl, Hafız Burhan, Celâl Tokses, Mustafa Çağlar, Denizkızı Eftalya, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Muallâ Gökçay, Sevim Deran, and Nesrin Sipahi. They were often accompanied by distinguished instrumentalists, including Yorgo Bacanos, Şerif İçli, Kadri Şençalar, Aleko Bacanos, Sadi Işılay, Necati Tokyay, Nubar Tekyay, Ahmet

Yatman, İsmail Şençalar, Şükrü Tunar, İzzettin Ökte, and Feyzi Aslangil, all of whom were active in radio, nightclub, and record production spheres. Several vocalists also participated in the film industry, such as Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri, Muallâ Mukadder, Zeki Müren, Gönül Yazar and Nesrin Sipahi. In contrast, some musicians—Semahat Özdenses, Melahat Pars, Cevriye Ceyhun, Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Vecihe Daryal, Hadiye Ötügen, and Cevdet Kozanoğlu—chose to limit their careers to radio, embodying a distinct artistic vision. Although many of these musicians continued performing into the latter half of the century, new stars emerged in the 1950s through the nightclub, radio, television, and recording industries. Notable figures included Sevim Çağlayan, Muazzez Abacı, and Bülent Ersoy. Today, these artists, alongside a vast new generation of performers, sustain their professional careers across the diverse platforms of the digital age.