

Görüşme Makalesi

Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme

Orkun Zafer Özgelen¹

Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Ağustos 2026

Kabul: 13 Eylül 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Cenk Güray

Doğaçlama

Makam teorisi

Meşk

Tarihsel müzikoloji

Türk müziği

Öz

Bu çalışma, Türk müziği teorisi, tarihsel müzikoloji ve icra alanlarındaki çalışmalarıyla tanınan Cenk Güray ile gerçekleştirilen görüşmeden hareketle Türk müziğinin aktarım, kuram, üretim ve gelecek perspektiflerini ele almaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde görüşme tekniğinin kullanıldığı çalışmada, görüşme sırasında ortaya konulan düşünceler ilgili örnekler ve kaynaklarla desteklenerek makale formatında değerlendirilmiştir. Görüşmenin temel eksenlerini meşk sisteminin günümüzdeki işlevi, makam kavramının tonal ve modal sistemlerle ilişkisi, doğaçlama ve taksimin müzikal üretimdeki rolü, geleneksel müzik hafızasının çağdaş bestecilik yaklaşımlarıyla ilişkisi, tarihsel müzikolojinin Türk müziği araştırmalarına sağlayabileceği katkılar ve Türk müziğinin geleceği oluşturmaktadır. Güray'ın değerlendirmelerinde meşk, yalnızca repertuar aktarımına dayalı bir öğretim yöntemi değil, teori, icra ve farklı düşünsel alanları bir araya getiren bütüncül bir müzik eğitimi anlayışı olarak öne çıkmaktadır. Makamın ise yalnızca perde dizileri üzerinden değil, ezgisel hareketler ve işlevler doğrultusunda değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Doğaçlama, geleneksel müzik hafızasının icra ve bestecilik yoluyla yeniden üretimini sağlayan temel unsurlardan biri olarak ele alınırken; tarihsel müzikoloji açısından müzik kaynaklarının dönemin edebiyat, felsefe, astronomi, astroloji ve inanç dünyasıyla birlikte okunmasının gerekliliği ortaya konulmaktadır. Görüşme sonucunda Türk müziğinin geleceğinin, geleneğin değişmeden korunmasından ziyade onun üretim mantığının ve düşünsel arka planının anlaşılması ve bu birikimin çağdaş teorik, teknolojik ve yaratıcı imkânlarla yeniden ilişkilendirilmesiyle şekillenebileceği düşüncesi belirginleşmektedir.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2026). Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme. *Türk Müziği*, 6(3), 273-282. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22847022>



Fotoğraf 1. Prof. Dr. Cenk Güray hocamla görüşme sonrası (Yazarın kişisel arşivi, 6 Kasım 2025)

¹ Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

Nitel bir çerçeve içinde kaleme alınan çalışmamızda veri toplama amaçlı yararlanılan görüşme tekniği kullanılmıştır (Akman Dömbekci ve Erişen, 2022). Mülakat esnasında Güray'ın verdiği örneklerin detaylandırılması ve kaynaklarla desteklenmesi görüşmenin makaleye dönüşmesi sonrasında yapılmıştır.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziğinde meşk sistemi, tarihsel süreklilik açısından bugün nasıl bir işlev taşımaktadır?

Prof.Dr. Cenk Güray: Tekrar teşekkür ederim bu imkânı verdiğiniz için ve taltif eden sözlerin için. Sorunun içindeki temel kavramla ilgili düşüncemi açıklayarak başlayım. Meşk geleneğinin tarihsel işlevinin bugüne eskiden daha güçlü bir biçimde yansması gerektiğini düşünüyorum. Neden daha güçlü bir biçimde? Bu hamasi bir şey değil. Modern zamanların ve sonrasının insanları gittikçe kendini sınırlıyor. Ve resmin bütününe görmekte zorlanıyor. Esasında meşk sistemi bize bütüncül bir müzik aktarımı pratiği verir. Ben hep şu örneği veririm; mesela Zekai Dede'nin şöyle bir lüksü olabilir miydi? Ben bir besteciyim ama edebiyatı hiç bilmiyorum' deme lüksü olabilir miydi? Hiç zannetmiyorum. Yani böyle bir soru sormak aklının hiçbir yerinde yoktu. Çünkü doğal olarak edebiyat birikimini, felsefi birikimini, bütün düşünsel alanlardaki birikimi ve müzik birikimini bir arada düşünüyordu bu insanlar. Bütüncül olarak yetişiyorlardı. Sadece Mevlevi meşrep kişilerde yok bu. Belki Mevlevi meşrep kişilerde daha bile derinlikli olmuş olabilir. 200, 300 yıl öncenin müzik insanları aynı zamanda önemli düşünce insanları aynı zamanda edebiyatla ilgili uzmanlıkları var. Bunun dışında onu besleyecek yan alanlarda; mesela pek büyük bir kısmı hattattır. Diğer sanat alanlarıyla da etkileşim içerisindedir. Dolayısıyla Erkan Oğur hocayla söyleşimizde de bahsettiğimiz; müzik nereden başlıyor? doğadaki bir uyumun bir tür yansımasıdır müzik. En nihayetinde doğanın belki de ilk başladığı ana gidiyoruz ve oradaki vahdeti görüyoruz. Ve hep onu arıyoruz esasında. Dolayısıyla o vahdeti bulmak için bütüncül bakmak, bütün birleşenleriyle bakmak gerekiyor. Meşk sistemi bugün daha acil olarak bizim ihtiyacımız. Neden? çünkü örneğin ben müzik teorisinde çalışan biriyim diyelim, makamları iyi kötü bilebilirim. Ama bugün artık 'ben divan edebiyatından çok fazla anlamıyorum' deme lüksüm var. Ve kimse eleştirmeyebilir. Dolayısıyla böyle bir sınırlanmışlık içinde yaşarken, bütünlüğü görebilmek için meşk sistemine daha fazla ihtiyacımız var. Peki nasıl? Bugünün insanı dar zamanlarda yaşıyor. Hem hocalar hem öğrenciler. Bir tür hoca-öğrenci ilişkisi bu değil mi? Üstat ve öğrencisi bir arada çalışacak, uzun zaman geçirecekler. Belki binlerce eseri beraber geçecekler. Değil mi? böyleydi bu olay? Bugün böyle bir zaman var mı? Mesela Sinan benim öğrencim, onunla bir araya geldiğimiz zamanlar belki birkaç saattir en fazla, üstelik başka şehirde yaşıyoruz. Ama yanı şehirdeyken bile sınırlıydı. Dolayısıyla bunun için başka metotlar geliştirmek lazım. Örneğin Ertuğrul Bayraktar hocamızın fikriyle, önce Okan Murat Öztürk hocam sonra ben ve diğer pek çok akademisyen, teorisyen, icracı arkadaşımızın ortak çalışmalarıyla ortaya konmuş olan 'ezgi çekirdeği'² yaklaşımında, geçmişteki bütüncüllüğe dair bir model görüyoruz. Neden? Çünkü bu model sadece bir ezgiyi analiz eden, onun hangi makam olduğunu anlamaya yardımcı olan bir yöntem değil, en küçük bir motifteki özellikten, onun bir cümleye nasıl evirildiği, daha büyük bir esere evirildiği, söz yapısıyla nasıl ilişki kurduğu, nasıl bir ezgi mimarisi oluşturduğunu bu yaklaşımla ortaya koyabiliyoruz. Analiz edebiliyoruz. Tabii işin bilme kısmı ayrı aktarabilme kısmı ayrı. Ezgi çekirdekleri aynı zamanda bunu oldukça anlaşılır, akılda kalıcı ve pratikten beslenen ve pratiği de besleyecek biçimde anlatıyor. Tamamen icrayla bağlantılı bir biçimde anlatıyor. Dolayısıyla bu teorik yaklaşımın, usta-çırak ilişkisi içinde süregiden teorik aktarımı, bunun inşa ettiği ezgisel ve sözel mimariyi ve en küçük yapıdaki yapıdaki özelliğin en büyük yapıya kadar taşındığı estetiği aktarabilmede belli bir mahareti olabileceğine inanıyoruz. Ezgi çekirdeği yöntemine Hüseyini üzerinden şöyle bir örnek verilebilir (Figür 1).

² Ezgi çekirdeklerinin" çalışma prensibini, bir makâma "duyuşsal" benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir "algoritmaya" benzetebilmenin mümkün olduğunu tekrar belirtmemiz gerekir. Ezgi çekirdeğinin oluşum prensiplerini ortaya çıkaran kurallar, perdelerin birbirleriyle ilişkileri sonucunda ortaya çıkan işlevleri açısından sınıflandırılabilir. Bu ezgi çekirdeği içindeki "perdeleri", "işlevleri dolayısıyla" dört farklı "perde tipine" ayrılarak açıkladık. Söz konusu perde tipleri; "merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)", "ortak tanımlayıcı perde (T)" " , "pekiştirici perde (P)" ve "süsleyici perde (S)" olarak ele alınmıştır.

"Merkez tanımlayıcı" perde olarak adlandırılan perde, "ezgi çekirdeğinin" ana ekseninde-merkezinde yer almaktadır. Bu perdenin çevresindeki "üç ya da dört perde" bu perdeyi merkez/kutb alacak bir biçimde hareket etmekte ve bu perde üzerinde "kararlı bir dengenin" oluşmasını sağlamaktadır. Çoğu kez, "merkez tanımlayıcı perdeyi" merkez/kutb edinen "perde kümesinde" oluşan "kendine özgü" ezgiler, bir makâmı "bu perde üzerinden" şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde adlandırabilme niteliğine sahiptir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 1003-1004).



Figür 1. Hüseyini ezgi çekirdeği örneği (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 1005)

Sadece bu model değil pek çok model var, kıymetli çalışmalar var. Tarihsel gelenekten beslenen ve bugünkü icra teori bağlantısına dair önerisi olan modellerin; eğitim sisteminde, müzik üretimi sisteminde yer alabilmesi; usta-çırak ilişkisinin bugün yaşatılabilmesiyle alakalı önemli bir mesafeyi kat etmemizi sağlayacaktır diye düşünüyorum.

Bugün (Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı'nda bir söyleşi) Erkan Oğur hocayla gerçekleştirdiğimiz çalışma da Oğur hocanın müzik ve icraya dair fikirlerinin paylaşımıyla alakalıydı. En nihayetinde Oğur hocayla birebir meşk yapma fırsatı bulamayan kişilerin de bu düşünceleri; bu tip söyleşilerde, söyleşilerden oluşacak kitaplarda veya bunların elektronik ortamlarda oluşturulan kayıtlarıyla dinliyor olabilmelerine fırsat sağlayacaktır. Dolayısıyla burada bir metodoloji gerekiyor. Fakat bu metodolojinin tarihsel süreci doğru tahlil etmesi gerekiyor. Ve günümüze müzik üretimi adına pratik bir şey söylemesi gerekiyor. Sadece tarihi çok iyi analiz etmekle kalmaması, günümüz müzik üretiminde bunu nasıl sağlayacağını da işaret etmesi gerekiyor. Bunun yollarını oluşturursak geçmişteki meşk sisteminin bugün tekrar aktif olarak kullanılmasının yollarını arayabilecek duruma gelebiliriz.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Makam kavramının Türk müziğindeki algısı ile Batı müziğindeki tonalite anlayışı arasında sizce temel farklar nelerdir?

Prof.Dr. Cenk Güray: Buradaki temel sorun tonal sistem, modal sistem ve makamsal sistem arasındaki alışverişleri işaret ediyor. Dolayısıyla ben bunların hepsini kapsayacak cevaplar vereyim, yine tatmin edici olmazsa ek sorular da alabiliriz. Bu sistemlerin genel farklılıkları; mesela tonal sistem zaman içinde belirli derecelerin ön plana çıktığı bir tür dizidir. Belirli dereceler üzerinden hareket eden ama hareketinin ezgisel formülünü bilmediğimiz ama en nihayetinde hareketinin temel kırılma noktalarında dizinin dereceleri olan bir tür üretim biçimidir. Modalite ise esasında o derecelerin oluşmasında belirli ezgisel fonksiyonları da ihtiva eden bir ezgi yapıları sınıflandırmasıdır. Bu ikisi arasında yoğun bir geçişkenlik vardır. Tonal armoni, modal armoni gibi alanlar bu geçişkenliğe dair bir sürü şey ihtiva eder. Yani bir modalite üzerinden bir tür çok seslendirme düşündüğümüz zaman oradaki ezgiye dair bazı temel hareketleri de göz önüne alırız. Tonalitede ise o hareketlerin yoğunlaştığı bazı merkezleri göz önüne alırız. Dolayısıyla aynı bağlamda her ikisinin birbiriyle kaynaştığı noktalar da olabilir. Her ikisi de şu an itibarıyla polifonik düşünce üreten yerler olarak görünebilir. Makam teorisinin genel gelişimi bu yönde ilerlememiş. Başlangıç olarak modal, ezgisel yapılar ki onlar daha çok kilise modları üzerinden hareket ediyor ama belirli ezgi formülleri var orada. Ezgisel kalıplar var. Kilise modlarının Avrupa'da ilerlediği yönde benzer bir ezgi kalıbı fikriyle ilerlemiş. Ama zaman içinde modlardaki ezgisel hareketlerin daha geri planda kalması ve tonal sistemden etkileşimle derecelerin ön plana çıkıyor olması ve bu derecelerle beraber ezgisel hareketlerin ve kalıpların bir anlam kazanıyor olması makam sistemini bu düşünceden ayırmış. Makam sisteminin ise 19. yüzyıla kadar hiçbir zaman bir dizi derecesi üstünde ilerlememiş. Ezgi formülü olarak anlatılmış. Tabii ki bazı perdeler burada ön plana çıkmış ama bu perdeler Batı müziğindeki karşılıkları gibi bir tür gerilim-çözülüm ilişkisinin aktörü olmamış. Her ne kadar doğal duyuşta bir gerilim-çözülüm olsa bile, onlar ezgiyi Batı müziğinden gelen fonksiyonların dışında farklı fonksiyonlarla tanımlama gibi bir işleve sahip olmuş. En nihayetinde tonal sistemin ve modal sistemin işlevsel sesleri makam müziği tarafında birebir aynı işlevlerle karşılık bulmamış, işlevler değişmiş ve bu işlevlerle örtüşen sesler değişmiştir. 19. yüzyılda ise özellikle Batı müziğindeki tonal sistemin, belki biraz modal sistemin etkileşimleriyle ortaya çıkan bir teorik anlayış makam müziği üzerinde etki göstermeye başlamış. Rauf yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi gibi isimlerin teorilerini zaten çok iyi biliyoruz. Ve böylelikle Batı müziğindeki işlevsellikler üzerinden alınan örnekler makam müziğine uyarlanmaya gayret edilmiş. O müzikal yapının temel özellikleri çok fazla analiz edilmeden, başka bir müziğin özellikleri o yapıyla entegre edilmeye çalışılmış. Burada çok başarılı sonuçlar da olabilir. Ama en nihayetinde belirli bir yabancılaşma olduğu da hepimizin malumu. Bugün geldiğimiz noktada kendi fonksiyonlarıyla, ezgisel hareketleriyle, bu hareketler üzerinde oluşan formlarla beraber makamsal müziği tekrar

anlamamıza yönelik yeni yaklaşımlar yeni teorilerin ortaya çıktığını görüyoruz. Tamamıyla kendi doğasından kaynaklı özgün yaklaşımlar ortaya çıkıyor. Sizlerin de bu konu da kıymetli çalışmaları var tebrik ediyorum. Dolayısıyla bu süreci incelediğimiz zaman çok doğal olarak başlamış ama sonra bir miktar da yabancılaşmayla beraber birbirine uyuşturulmaya, terkip edilmeye çalışılmıştır. En nihayetinde bu yabancılaşmayla çok doğru sonuçlar da ortaya çıkmamış. Günümüz teorik yaklaşımları dediğimiz zaman Türkiye dışındaki dünyada oluşan bazı müzik teorisi yaklaşımları var. Onlar da daha bütüncül, sadece tonal sistem onunla bağlantılı bir modal sistem fikrinin daha dışına çıkmış teorik yaklaşımlar var. Ve bu yaklaşımlar sadece Batı müziğinin içindeki ezgisel hareketleri çözümlemeye ve buradan bir polifoni üretmeye yönelik değil, pek çok mikrotonal sistemi de belirli bir teorik yaklaşımda analiz etmeye yönelik çalışmalar. Mesela çok popüler shenker analizi. Bu analiz makam müziğine uyarlanabilmektedir. Örnekler var. Ülkemizde de bu çalışmalar yapılıyor. Ben daha fazla şu yöne önem vermek gerektiğini düşünüyorum; müziğin kendisini, özünü anlamaktan kaynaklı yeni teorik yaklaşımlar. Elbette bu dünyadaki pek çok teorik yaklaşımlarla etkileşim halinde olacaktır. Bu artık kaçınılmaz. Mesela biz Ertuğrul Bayraktar hocamla iki hafta sonra Viyana'ya gidiyoruz. Müzik teorisi sempozyumuna bizi de davet ettiler. Binary harmony üzerine. Yani ikili ya da çift armoni. Temel iki sesin oluşturduğu armonik özellikler, oradaki bazı erken dönem müziklerinde görülen paralel yürüyüşlerin içinde üretilen birli beşli gibi armoniklerin aktif olduğu çok seslendirme hareketleri de bunun içinde. Hatta ülkemizde de bununla alakalı Muzaffer Sarısözen hocanın Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yaptığı derlemelerde bazı paralel beşli yürüyüşler vs. vardır. Kemal İlerici armonisinin iki ses üzerine dayanan bir tarafı da var. Temel ses ve o derecelerin aktarımı üzerinden ortaya konan bir tarafı da var. Bunlar da bu anlayışın içinde. Dolayısıyla binary harmony üzerinde çalışan pek çok kişi birbiriyle etkileşim halinde artık. Bir baktım programa dünyanın pek çok ülkesinden kişiler geliyor. Ve en nihayetinde herkes kendi müziğinden örnekler getirecek. Ve belki de orada Orta Avrupa'nın Alp dağlarındaki müziğine dair bir örnek belki bize bir yol açacak. Ama kendi müzikal repertuarımızın özelliklerini doğru anladıktan sonra burayla etkileşimde halinde olmak bizim de ufkumuzu açacaktır. Hem geleceğe dair bakış açımızı genişletecektir hem de geçmişle bağlantımızı güçlü şekilde devam ettirecektir.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Müzik kültürümüzde doğaçlamanın (taksim) tarihsel rolü ve günümüzdeki işlevi nasıl değerlendirilebilir? ve çağdaş bestecilik teknikleriyle bu geleneksel müzik hafızası nasıl buluşur?

Prof.Dr. Cenk Güray: Müziğimizin esası doğaçlamaya dayanıyor. Bunu iki yönde söylüyorum. Birincisi sadece doğaçlamaya dayalı belirli müzikal türler var. Bunlar pek çok defalar form da teşkil ediyor. Mesela daha önce üstünde durmadığım bir alan benim için önemli bir kanıt teşkil etti o da; Kur'an tecvidi. Biz şimdi Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde bir tez yürütüyoruz. Yazarı Hamit Ömer Ekicim'in doktora tezi.³ Ve bu doktora tezi esnasında Kur'an tecvidinin ne kadar güçlü bir form yapısına dayandığı, yani esasında doğaçlama olarak ortaya konan bir müziğin çok güçlü bir formu da teşkil edebileceğine dair detaylarla karşılaştık, İsmail Biçer hocanın icraları üzerinden. Belirli doğaçlama hatları var ama o doğaçlama hatlarının bir araya gelmesiyle beraber büyük bir form oluşuyor. Ve o uzunluğuna kısalığına göre bir sureyi ya da bir ayeti oluşturuyor. Bu tip örnekleri çoğaltabiliriz. Yani doğaçlama bizim müziğimizde çok kritik ve önemli ve o an için icra edilen bir besteleme tekniği gibi de geliyor bana. Mesela bugün Murat Salim Tokaç hocanın taksimlerinde bir kompozisyon ürünü olduğuna dair birçok detayla karşılaşsınız. Başlangıç kısmı, ilerleme, genişleme kısmı, meyan bölümü köprüleri vs. Taksim de bu anlamda bir form teşkil eder. Ve doğaçlama olması bu form yapısına dair hiçbir tereddütü de ortaya koymaz tam aksine bu formu temsil eden icracılara biz 'iyi icracı' deriz. Bunun dışında bestecilik, başta da bahsettiğimiz gibi meşk geleneğiyle geliyor ve eser üzerinden hareket ediliyor. Yani bir besteci ustalarından öğrendiklerini hatırlayarak yeni eserler üretiyor. Ve bunun da başlangıcı o bilgisine dair doğaçlama ezgileri üretebilme kapasitesine dayanıyor. Bunun birinci şartı; repertuarı çok iyi bilmesi, ikinci şart; teoriyi iyi bilmesi ki bu repertuar içinden nasıl yeni bir ürünü ortaya çıkaracağını ona anlatan teoridir. Teorinin hem ezgi üretimi kısmıdır hem formu ortaya çıkarma kısmıdır hem makamı anlama kısmıdır. Dolayısıyla bizim geleneğimizde bir besteci eser bestelediği zaman eline kâğıdı alıp 'şu ölçüyü şöyle yazayım vs' demekten daha çok ezgi

³ Bkz. Ekicim, H. Ö. (2025). Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

üretmek ve deneyerek beste yapar. Sözlü bir şey tasarlayacaksa şiiri alır veya çalgısal bir şey yapacaksa çalgısını eline alır ve ona göre düşündüğü makamdan ezgi üretmeye başlar. Veya kafasında bir anahtar ezgi vardır, onu genişletir. Esasında buradaki süreç te bir doğaçlama sürecidir. Temelinde doğaçlama vardır en azından. Ama bu doğaçlamaların nihayetinde doğaçlamalar bir fikre doğru evrilir ve bu fikirler nota vasıtasıyla kaydedilebilir, sabitlenebilir ve bir beste oluşur. Ama biliriz ki bunun arka planında gelenekten gelen çok güçlü bir beslenme vardır, hafıza vardır. Ve o hafızadan beslendiği için bu kişi böyle ezgiler üretebilmektedir. En nihayetinde doğaçlama ve taksim bu yönüyle bizim müziğimizin üretim aracıdır, canlı kalma aracıdır ve aktarılma aracıdır. Bunu rahatlıkla söyleyebilirim. Yani müziğimiz aktarılabilirse ve yaşatılabilirse bunu biz doğaçlamaya borçluyuz. Çünkü doğaçlama bizim hafızamızın o andaki karşılığıdır.

Sorunun diğer bölümüne gelirsek; çağdaş bestecilik teknikleriyle bu geleneksel müzik hafızası nasıl buluşur? bunu da bir önceki soruya bağlayarak cevaplayacağım. Eğer bir besteci müziğin özünden ortaya çıkan bir teoriyi anlayarak hareket ediyorsa, yani mesela makam algısını makam müzik kültürünün için gelen bir teorik yaklaşımla algılayıp, o yaklaşımın sirayet ettiği eserleri doğru analiz edip bunları çağdaş bestecilik anlayışlarıyla (mesela atonal müzik, on iki ton besteciliği gibi) değişik anlayışlarla bezeyerek bir sonuca gitmeye çalışıyorsa burada başarılı olmaması için hiçbir sebep yoktur. Çok enteresan ürünler ortaya çıkabiliyor. Bizim Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çok kıymetli besteciler ve öğrenciler var. Ve ben bu deneyimleri çok seviyorum. Bizde Muammer Sun, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ekolleri var. Onların bıraktığı alt yapı üzerinden yeni teknikleri, yeni arayışları da devreye sokarak çok enteresan eserler ortaya koyan hem hocalarımız hem de öğrencilerimiz var. Ben onları yakinen takip ediyorum. Mutlaka diğer kurumlarda da çok kıymetli işler çıkmaktadır. Senin mesela bir çalışmanı yeni duydum.⁴ Bu durumun önü çok açık ama mesele müziğe kaynaklık eden hafızayı doğru anlamak. Bunu biz sadece bir müzik malzemesi olarak görüp çağdaş tekniklerle birleştirelim diye bakarsak buradan bir yere gidemeyiz. Buradaki teoriyi doğru anlayıp, bestecilik için kullandığımız anlayışı o teoriden yapılandırmalıyız. Ankara Devlet Konservatuvarı'na sıklıkla gelen bir eleştiri vardır. Özellikle Türk beşleriyle ilgili. Hepsini saygıyla anıyorum. Pek çok noktada haksızlık yapıldığını düşünüyorum. Mesela şöyle bir genel söylem vardır; türküler çok seslendirdiler. Sen de bu konuyla ilgilisin, ben hepsinin müziklerini dinliyorum okuyorum. Hepsinin anlayışı birbirinden farklı. Hiçbiri de 'şöyle bir ezgi var buna ikinci bir ses yazayım' diye meseleye böyle bir basitlikte bakmamış, böyle bir yüzysellikte bakmamış. Arka planındaki notlarda yoğun analizler, yoğun araştırma çalışmaları, yoğun egzersizler ve daha iyisini yapma çabasını görüyoruz. İşin bir kısmı çok seslendirme ama bir taraftan da orkestrasyon. Orkestra tercihleri o kadar farklı ki hepsinin. Hepsinin kişiliğini görebiliyorsunuz. Yani bu öyle 'piyano başına oturayım şu ezgiye bir ses yazayım, orkestra çalsın' gibi bir şey değil ama böyle bir hafiflik içinde anlatılıyor. Çok üzülüyorum. Böylelikle bu kişilerin emekleri de görmezden geliniyor bazen. Hepsi çok emek vermiş. Bu çalışmalar sonucunda da bugünkü anlamda bir müzik kültürü oluşmuş. Mesela Adnan Saygun'un Karadeniz bölgesinden Darüelhan derlemelerinin notasyonları var. Ben bu kadar kemeçe notasyonu hiç görmedim. Vardır belki ama ben görmedim. Ama Saygun'un yaptığı işin kıymetini azaltmaz bu. O derlemeler üzerinden horon yazıyor orkestra için. Dolayısıyla bu şekilde bizim hocalarımızın meseleye yaklaştığı ciddiyette ve o özden beslenen bir anlayışla bakarsak buradan çok güzel sonuçlar çıkabileceğini düşünüyorum.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziği araştırmalarında “tarihsel müzikoloji” yaklaşımını benimsemek sizce ne tür yeni ufuklar açar?

Prof.Dr. Cenk Güray: Bu güzel soru için teşekkür ederim. Bir örnek üzerinden gideyim. 15. yüzyıl müzik teorisi kaynaklarıyla ilgili çalışıyorum, âvâze diye bir kavram var. Bu âvâzeler yedi adet gezegenle örtüşüyor. 12 ana makam 12 ay ve burçla, dört şube dört unsurla birleşiyor. Bazen de İranî kaynakla 24 şube olabiliyor. Âvâzeyi bir türlü anlayamamıştık. Nasıl oluyor? Gezegenlerle ilişkilendiriliyor ama bu metodolojik bir ayrım değil. Orada bu kavramı makamla ayıran bir şey olması gerekiyordu. Bir âvâze neden âvâze denir? mesela Gerdaniye. Edvar kitaplarında genel geçer bir tabir vardı; iki makamın birbirine terkip edilmesiyle bir âvâze oluşuyor diye. Ben bunu çözdüm demeyim ama

⁴ Üzeyir Hacıbeyli XVII Beynelxalq Musiqi Festivali. Dostluq Konserti. Tarzenin (Tar ve halk çalgıları orkestrası için) premieri. 2025. https://www.youtube.com/watch?v=cz5_qu0YP-Q

en azından nasıl bir fikriyatla ortaya konduğunu, aynı dönem yazılmış olan ilm-i nücum yani astroloji kaynaklarından yaklaştım. Makamlar yıldız hareketleriyle değişkenlik göstermeyen burçlara dayalı ve daha doğrusal hareketler. Oysaki âvâzeler gezegenlerin burçlarla ilişkisine göre değişkenlik gösteren, belirli zamanlarda farklı özellikler gösterebilen bir esneklik içeriyor. Bunun yanında bir de doğrusal ezgi hareketlerinden daha çok başladığı noktaya dönen bazı ezgi hareketleri de taşıyor. Dolayısıyla daha devrîsel bir anlayışla Antik Yunan'daki yedili harmoni sistemine daha çok benziyor. Diğer tarafta on ikili bir sistem var ona da makamlar benziyor. Buradaki o devrîsel özelliği nasıl anlayabiliriz? Belki Gerdaniye'yi anlatırken Rast hareketiyle başlaması kendi içinde Rast hareketinin bir dönüşüm içererek tekrar Rast perdesine gitmesi fakat perdelerle beraber Hüseyini'nin bitiş hareketiyle tamamlanması. Yani Gerdaniye ve Rast perdeleri arasında bir tür döngüsel hareketlilik ve bu döngüsel hareketin Rast fikriyatıyla başlayıp Hüseyini fikriyatıyla bitmiş olması. Yani doğrusal bir seyirle bu makamı anlatamıyorsunuz, kendi içindeki Rast hareketinin katmanını Hüseyini katmanıya buluşturarak, birbiriyle temas eden iki daire halinde anlatmak daha makul görünüyor. Dolayısıyla ben bunu ilm-i nücum kaynaklarına bakmasam çözümleyemeyecektim. Bu arada yine aynı dönemdeki edebiyat kaynaklarına baktığımızda da mesela Kaygusuz Abdal aşağı yukarı aynı dönemlerdedir, yıldız sembolizmalarıyla ilgili bir sürü şiirini görürsünüz. Yine o dönemin gezginlerinin notları gerek inanç sisteminde gerek sosyal hayatın belirli yerlerinde o evrenden, kozmik gelenekten kaynaklı bir tür mistik anlayışın hâkim olduğunu bize anlatır. Hatta devir fikrinin hâkim olduğunu görebiliriz. Hatta sema, semah gibi gelenekler o dönem itibarıyla sıklıkla görülebilmektedir. Dolayısıyla Mevlevî menakıplarından tutun, diğer menakıpnamelere, inançsal eserlere, ilm-i nücum kitaplarına ve bunun yanında medresede okutulan astronomi kitaplarına, orada da belirli evrensel ilkeler müzikle örtüşmekte ve bütün o tarihsel detayları ihtiva eden her bir kaynağa hâkim olmadan müzik düşüncesini anlamak çok mümkün değildir. Çünkü müzik düşüncesi bir taraftan matematikle, bir taraftan fizikle bir taraftan felsefeyle ilişkilendirilir. Hangi noktaya gelmeye çalışıyorum? esasında tarihsel müzikoloji çalışmaları ilk soruda bahsettiğimiz gibi müziğe dair resmin bütününe görmemiz için çok önemli. Parçaları oradan topluyoruz çünkü. Ama bunu yaparken sadece müzik kaynaklarıyla sınırlı kalmamız gerekiyor. O dönemin bütün kaynaklarının çapraz okuması yap-boz gibi görünen bazı noktaların bizim için meçhul kısımlarının aydınlatılmasında çok önemli. Mesela bir âvâzenin bir gezegenle ilişkisini ben nasıl ispatlayacağım? müzik teorisi kitabında böyle bir bilgi var ama ben bunu ne yapacağım? ama ilm-i nücum kaynaklarına baktığım zaman gezegenlerin değişimlerine göre hangi unsurların etkin olmaya başladığını görebiliyorum. Dört unsurdan hangisi daha etkin? hangi burç ön plana çıkıyor? görebiliyorum. O zaman o âvâze üzerinde burçla ilgili makamların tarihlerde daha baskın olduğunu, belli tarihlerde su unsuru yerine ateş unsurunun daha baskın olduğunu gözlemleyebiliyorum. En nihayetinde bunu okumasam sadece müzik teorisi kaynağından bunu anlamam mümkün değil. O dönemki kişiler bütün resmi görebiliyorlardı. Ve bu meselenin farkındalardı. Ama bu bilgiler bizim için artık aşikâr değil. Ama o dönemin anlayışıyla bunları incelediğimiz zaman şifreleri çözmek o kadar zor değil. En azından bir miktar dokunabiliyoruz o dönemin müziğine. Birebir o dönemin insanı olamayız. Ama anlayışımızı genişleterek o dönemi doğru anlamaya çalışabiliriz. Buradaki esas espri o dönemi tamamıyla anlamak değil, bu müzik kültürünün özelliklerinden günümüze ne getirebiliriz? daha fazla neyi taşıyabiliriz? çünkü günümüz insanındaki bu zamansal daralma, kategorileştirme noktasında bilgisel daralma, güncel bilgilerin bombardımanı altında esas özü kaybetme gibi riskler ancak bütün evrensel resmi gördüğümüz zaman bizim için giderilebilecek bir noktaya geliyor. Bunun için tarih kaynaklarına bütüncül bir bakışla bakmaya ihtiyacımız var.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziğinin geleceğini, hem akademik hem icra bakımından nasıl görüyorsunuz?

Prof.Dr. Cenk Güray: Ben her zaman kişiliğim gereği umutlu bakma taraftarıyım. Pek çok tartışmasa şunları duyuyoruz: 'eski müzik artık ortadan kayboldu, klasik Türk müziği artık üretilmiyor, halk müziği pop müzikle karıştı' gibi fikirlerle karşılaşıyoruz. Bunlarla ilgili belirli noktalarda haklı gördüğüm hususlar olsa da ben müzik dünyamızı çok dinamik ve umut verici görüyorum. Mesela halk müziği açısından bu noktada daha bile hareketli bir müzik dünyası gördüğümü söyleyebilirim. Çünkü bugün bakıyoruz besteciler var, aşıklık geleneğinin devamı niteliğinde temsilci var. Mesela Musa Eroğlu hem bir müzik adamı hem de aşıklık geleneğinden beslenerek yeni eserler ortaya koyan bir üretici.

Erkan Oğur halk müziği geleneğinden beslenerek yeni müzikler ortaya koyan bir kişi. Dolayısıyla halk müziği alanında böyle bir hareketlilikten bahsetmek mümkün. Klasik Türk müziği alanında bu hareketlilik biraz daha sakin görünse bile enteresan çalışmalara rastlayabiliyoruz. İncesaz gibi toplulukların yaptığı çalışmalar gelenekten çok kopuk değil. Kültür bakanlığı korolarının, mesela bizim Murat Salim Tokaç hocayla beraber oluşturduğumuz araştırma uygulama topluluğu araştırma temelli çalışmalar yapmaktadır. Geleceğe güzel bir perspektif açan bir topluluk. Bunun dışında üniversiteler içindeki icra heyetleri geleneğe sahip çıkan ve yeni bestelerin önünü açan fikirlerle bu alanı bezemektedirler. Mesela Göksel Baktagir, Derya Türkan, Yurdal Tokcan, Murat Salim Tokaç, Tahir Aydoğdu gibi kişiler hem icra alanında hem bestecilik alanında üretimler yaparak klasik Türk müziği olarak tabir ettiğimiz alanı canlı tutmaktadırlar. Bu arada ben temel olarak hiçbir zaman ayırım noktasında değilim. Bütün müzik kültürlerinin ortak bir etkileşim halinde olduğunu düşünüyorum. Ancak form, üslup özelliklerinin de böyle bir ortaklık fikri içinde kaybedilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Yani klasik Türk müziği denilen bir alan varsa kendi özellikleriyle korunmalı ama bu alanın halk müziğiyle bağlantısı da koparılmamalı. Bunun yanında vazgeçilmez bir durum olan batı müziğiyle etkileşimler, dünya müzikleriyle etkileşimler ise hiç olmadığı kadar fazla. Çünkü artık bu imkanlar o kadar fazla ki herkes her yere gidebiliyor, bütün dünya bir arada. Mesela çok rahatlıkla bir İtalyan müzisyenle bir proje yapabilirsiniz. Önce uzaktan başlarsınız, kayıtlar yaparsınız daha sonra bir araya gelebilirsiniz. Bir sürü imkân var. Akademik alan ise beni daha da umutlandırıyor. Mesela biz demin de konuştuk, biz ikinci kuşak akademisyenler olarak görebiliriz kendimizi. Bir önceki kuşak; Ruhi Ayangil, Şehvar Beşiroğlu, Hakan Cevher, Gülçin Yahya Kaçar gibi hocalar akademik silsileyi bütünüyle işaret ederek ve hatmederek kendi kariyerlerini oluşturmuş ilk kuşağı belki de. Ondan önce de örneklerimiz var tabii mesela yurtdışı doktoralı Güntekin Oransay. Ama kuşak olarak bu kuşak ilk olabilir. Çünkü o dönemin şartları içinde sanatkarlık üzerinden akademiye bir geçiş vardı. Mesela Alaeddin Yavaşca hocanın ‘profesör’ ünvanına sahip olması akademik süreç içinde değildi. Sanatsal birikimden kaynaklı payeler orada oluşuyordu ve tabii ki fazlasıyla hak ediyordu. Biz ikinci kuşağız. İlk kuşak zemini oluşturdu. Şu an üretim vakti ve üretimlerin bizim kuşaktan itibaren de geliştiğini görüyorum. Bu sayısal olarak da içerik olarak böyle. Her ürünün bilimsel olarak müthiş katkılar yapan ürünler olarak görmeyebiliriz. Daha başarılı olan vardır, daha mütevazı çalışmalar vardır. Hepsinin meselenin üzerine bir taş koyduğunu gözlemleyebiliyorum. Ve bunların sayısal olarak çokluğu üzerine gelecek çalışmaların da zeminini güçlendirecektir. En nihayetinde akademinin gelişimi zaten böyle olacaktır. Dolayısıyla şu an başlayan süreç benim için çok daha zengin sonuçların çıkmaya başlayacağını bir habercisi gibi. Kendi çalışmalarında da görüyorum. Mesela bazı çalışmalarım içime daha fazla siniyor, bazısında hala bazı sorunlar görüyorum. Bu çok doğal bir şey, hepimiz bunu yaşıyor olabiliriz, daha iyisini yapmaya çalışıyorum. Kendi öğrencilerimi daha iyisini yapmaya ve beni de geçmeleri adına teşvik etmeye çalışıyorum. Ve burada belli sayıda çalışmalar ortaya çıkıyor, bunların bir kısmı o alanda daha fazla bir kısmı daha az etki yaratacak, yönleri tekrar tasarlayacağız tekrar düşünceğiz ve hep beraber daha iyisini yapacağız. En nihayetinde bu şekilde bir zenginlik oluşturacağız diye düşünüyorum. Ben her zaman şunu öne sürdüm; Anadolu müzik kültüründeki zenginlikler sadece Anadolu’ya ait değil. Dünyanın en önemli noktalarından biri burası. Medeniyetlerin, kültürlerarası etkileşimlerin en fazla olduğu çok önemli bir yer. Ve buradaki kültür resmin eksik kalan parçasını tamamlamaya yetecek malzemeyi sağlayabilir. Benim umudum burada. O yüzden çok umutlu bakıyorum.

Sonuç

Cenk Güray ile gerçekleştirilen bu görüşme, Türk müziğinin geçmişten günümüze uzanan aktarım, kuram ve üretim süreçlerinin birbirinden bağımsız alanlar olarak değil, ortak bir müzik hafızasının farklı görünüşleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Görüşmede ele alınan meşk, makam, doğaçlama, tarihsel müzikoloji ve Türk müziğinin geleceği başlıkları, farklı sorun alanlarına temas etmekle birlikte, temelde geleneğin nasıl anlaşılması, aktarılması ve çağdaş müzik dünyası içerisinde nasıl yeniden üretilebileceği sorusunda birleşmektedir. Bu bağlamda gelenek, yalnızca geçmişten devralınan ve korunması gereken sabit bir repertuar bütünü olarak değil; icra, teori, hafıza ve üretim arasındaki etkileşim sayesinde süreklilik kazanan dinamik bir yapı olarak belirginleşmektedir.

Görüşmenin öne çıkan düşüncelerinden biri, meşk sisteminin yalnızca eser aktarımına dayalı bir öğretim yöntemi olmadığı, müzik insanının farklı bilgi ve sanat alanlarıyla ilişki kurmasını sağlayan bütüncül bir eğitim anlayışını temsil ettiğidir. Güray'ın değerlendirmeleri, modern uzmanlaşmanın oluşturduğu sınırlı bilgi alanlarına karşı meşkin temsil ettiği bütüncüllüğün günümüzde yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte tarihsel meşk pratiğinin geçmişteki biçimiyle yeniden kurulmasının günümüzün zaman, mekân ve eğitim koşulları içerisinde güç olduğu da kabul edilmektedir. Bu nedenle “ezgi çekirdeği” gibi teori ile icra arasındaki ilişkiyi güçlendiren modeller ile kayıt, söyleşi ve elektronik aktarım imkânlarının geleneksel usta-çırak ilişkisinin çağdaş koşullardaki devamlılığı açısından işlevsel olabileceği düşünülmektedir.

Görüşmede makam teorisi konusunda ortaya çıkan yaklaşım da benzer biçimde müziğin kendi iç dinamiklerinin merkeze alınması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Makamın yalnızca perde dizileri ve dereceler üzerinden açıklanması yerine, ezgisel hareket, işlev ve kalıplarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batı müziği teorisinin kavram ve modelleriyle kurulan ilişkinin Türk makam müziği teorisi üzerindeki etkileri tartışılırken, çağdaş teorik arayışların makam müziğinin kendi üretim mantığını ve ezgisel özelliklerini açıklayabilecek modeller geliştirmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte bu yaklaşım, farklı müzik teorileriyle etkileşimi reddeden kapalı bir anlayıştan ziyade, öncelikle incelenen müziğin özgün yapısını kavrayarak farklı teorik yaklaşımlarla ilişki kurulmasını önermektedir.

Doğaçlama ise görüşmede Türk müziğinin yalnızca belirli bir icra pratiği olarak değil, müzikal hafızanın üretime dönüştüğü temel alanlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Taksim ve diğer doğaçlama pratiklerinde görülen biçimsel örgütlenme, doğaçlama ile kompozisyon arasındaki sınırların düşünüldüğünden daha geçirgen olduğunu göstermektedir. Güray'ın ifadesiyle doğaçlamanın müzikal hafızanın “o andaki karşılığı” olması, geleneğin tekrar yoluyla değil, her icrada yeniden üretilerek sürdürüldüğünü düşündürmektedir. Bu bakımdan çağdaş bestecilik ile geleneksel müzik hafızasının buluşması da geleneksel malzemenin yüzeysel biçimde çağdaş tekniklerle bir araya getirilmesinden ziyade, söz konusu müziğin teorik ve estetik yapısının anlaşılmasıyla mümkün görünmektedir.

Görüşmenin tarihsel müzikolojiye ilişkin bölümü ise Türk müziğinin geçmişini anlamada disiplinler arası ve çapraz okumalara duyulan gereksinimi belirginleştirmektedir. Müzik teorisi kaynaklarının dönemin astronomi, astroloji, edebiyat, felsefe ve inanç dünyasına ait metinlerle birlikte değerlendirilmesi, tarihsel kavramların yalnızca günümüz teorik kategorileri üzerinden açıklanmasının oluşturabileceği sınırlılıkları aşmaya imkân vermektedir. Güray'ın âvâze kavramı üzerinden verdiği örnek, tarihsel müzikolojinin yalnızca geçmişe ait bilgileri tespit eden bir alan olmadığını; kavramların ortaya çıktıkları düşünsel evren içerisindeki anlamlarını yeniden kurmaya çalışan bir yaklaşım olduğunu göstermektedir.

Bütün bu değerlendirmeler Türk müziğinin geleceğine ilişkin görüşlerle birlikte düşünüldüğünde, görüşmenin temelinde geçmiş ile gelecek arasında doğrusal değil, üretken bir süreklilik fikrinin bulunduğu söylenebilir. Güray, Türk müziğinin gerek icra gerekse akademik üretim bakımından canlılığını koruduğunu; farklı geleneklerin ve dünya müziklerinin giderek artan etkileşiminin yeni olanaklar yarattığını belirtirken, bu etkileşim içerisinde form ve üslup özelliklerinin kaybedilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Akademik alandaki üretimlerin artmasını da gelecekte daha nitelikli çalışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir birikim süreci olarak değerlendirmektedir.

Sonuç olarak görüşmeden hareketle Türk müziğinin sürekliliğinin, geleneği değişmeden muhafaza etmekten çok geleneğin üretim mantığını, hafızasını ve düşünsel arka planını anlayarak onu yeni koşullar içerisinde yeniden işletebilme becerisine bağlı olduğu söylenebilir. Meşk bu hafızanın aktarımını, makam teorisi müziğin iç örgütlenmesini, doğaçlama hafızanın yaratıcı biçimde yeniden üretimini, tarihsel müzikoloji ise bütün bu unsurların tarihsel ve düşünsel bağlamlarının anlaşılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla Türk müziğinin geleceği açısından temel mesele, geçmiş ile çağdaşlık arasında bir tercih yapmak değil; geçmişten devralınan bilgi ve deneyimi çağdaş teorik, teknolojik ve yaratıcı imkânlarla ilişkilendirebilecek yöntemler geliştirmektir. Bu açıdan Güray'ın görüşleri, Türk müziğinin geleceğine yönelik yaklaşımın koruma kadar anlama, aktarım kadar üretme ve gelenek kadar yenilenme kavramları üzerine kurulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Prof. Dr. Cenk Güray Biyografisi

Prof. Dr. **Cenk Güray**, 1973 yılında Ankara’da doğdu. Anadolu’nun geleneksel müzik kültürüne, bir yandan bu kültürün temel çalgılarından bağlamayı icra ederek, diğer yandan müzikoloji ve müzik teorisi alanındaki akademik çalışmalarıyla katkı sunmaktadır. Mühendislik, yapay zekâ, müzikoloji, Türk din musikisi, makam teorisi ve geleneksel müzik icrasını bir araya getiren disiplinlerarası akademik geçmişi, çalışmalarının ayırt edici özelliklerinden biridir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü’nden 1995 yılında mezun

olan Güray, aynı bölümde yüksek lisansını 1998, doktorasını ise 2003 yılında tamamladı. Mühendislik alanındaki eğitiminin ardından akademik ilgisini müzikoloji ve müzik teorisine yöneltti. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Anabilim Dalı’ndaki yüksek lisans eğitimini 2006 yılında “Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı” başlıklı teziyle tamamladı. Bu çalışma, geleneksel makam yapılarını yapay zekâ teknikleri aracılığıyla ele alması bakımından Güray’ın mühendislik altyapısı ile müzikolojik çalışmalarını buluşturan disiplinlerarası yaklaşımının erken örneklerinden birini oluşturdu. 2006 yılında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı’nda doktora çalışmalarına başlayan Güray, bu eğitimini 2012 yılında “Anadolu’daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi” başlıklı teziyle tamamladı. Bu çalışmalar doğrultusunda araştırmaları; Anadolu’daki müzik ve inanç ilişkileri, semâ ve semah gelenekleri, Türk din musikisi, Alevilik-Bektaşilik, geleneksel Türk müziği teorisi, makam ve edvâr geleneği, Osmanlı-Türk müzik kültürü ve farklı tarihsel ve kültürel coğrafyalardaki makam geleneklerinin karşılaştırılması gibi alanlarda yoğunlaştı. Güray’ın bilimsel çalışmalarının önemli eksenlerinden birini, Anadolu ve çevre coğrafyalardaki müzik kültürlerini tarih, inanç, kültür, teori ve icra arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendirme yaklaşımı oluşturmaktadır. Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı ve makam teorisinin tarihsel kaynakları, edvâr geleneği, Anadolu inanç sistemlerinde müzik, semâ-semah ilişkisi, dinî müzik gelenekleri, Osmanlı kent müziği, müzik ve kimlik ilişkileri ile karşılaştırmalı makam teorileri üzerine araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu alanlarda çok sayıda ulusal ve uluslararası bilimsel toplantıya katılmış; bildiriler sunmuş, makaleler ve kitaplar yayımlamıştır. Akademik çalışmalarının yanında aktif bir bağlama icracısı olan Cenk Güray, müzik teorisi ile icra arasındaki ilişkinin çalışmalarındaki merkezi önemini uzun yıllardır sürdürmektedir. Geleneksel müzik icrası ve kuramı alanlarında Erhan Kürkçü, Mehmet Semiz, Okan Murat Öztürk, Veysel Aydın, Selçuk Sipahioğlu, Hasan Erdoğan, Süleyman Erguner ve Tahir Aydoğdu gibi isimlerle çalışmıştır. Caz teorisi ve tarihi üzerine Durul Gence ve Murat Arkan ile çalışma fırsatı bulmuş; Erkan Oğur’un müzikal ve düşünsel birikiminden yararlanmıştır. İcraya yönelik çalışmalarında Ali Fuat Aydın ile Zeybek müziği ve Ege müzik kültürü üzerine yoğunlaşmış; Dr. Murat Salim Tokaç ve Erguvan Topluluğu ile Osmanlı kent müziği geleneği üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Güray, ABİS-Deneysel Müzik Topluluğu, Akdeniz Orkestrası, Yağmur Öncesi ve ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Bağlama Orkestrası gibi çeşitli topluluklar aracılığıyla müzikal çalışmalarını sürdürmüştür; bu çalışmalar kapsamında farklı müzisyen ve icracılarla ortak üretimlerde bulunmuştur. İcracı olarak Türkiye’de ve dünyanın çeşitli ülkelerinde konserlere, caz ve geleneksel müzik festivallerine, televizyon ve radyo programlarına ve kayıt çalışmalarına katılmış; atölye çalışmaları ve ustalık sınıfları yönetmiş, yurt içinde ve yurt dışında albümler üretmiştir. Bu yönüyle Güray’ın akademik müzik araştırmaları ile sahne ve icra deneyimi birbirini tamamlayan iki temel çalışma alanı olarak gelişmiştir. Bilimsel çalışmalarının yanı sıra çok sayıda ulusal ve uluslararası araştırma ve kültür projesinde araştırmacı, proje yürütücüsü, kurul üyesi ve koordinatör olarak görev almıştır. “Türk Müziğinin ve Kültürünün Tarihsel Kaynağı Olarak Edvarlar”, “Bizans Sonrası Hristiyan ve İslam Coğrafyalarında Makam Müziğine Kuramsal Yaklaşımların Karşılaştırmalı Analizi”, “Türk-Kazak Müzik Ortaklığı” ve “Anadolu ve Çevre Coğrafyalarda Makam Müziği Ansiklopedisi” bu çalışmalar arasında yer almaktadır. Ayrıca Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi çerçevesindeki makam ve Arap dünyasında müzik konulu bilimsel faaliyetlerde ve geleneksel müzik kültürlerinin araştırılması ve aktarılmasına yönelik çeşitli projelerde görev üstlenmiştir. Akademik yaşamı boyunca Anadolu İnanç Sistemlerinde Müzik, Geleneksel Türk Müziklerinde Makam Analizi, Geleneksel Türk Müziklerinde Form Analizi, Ortaçağ İslam Dünyasında Müzik, Anadolu’da Alevilik-Bektaşilik, Geleneksel Türk Müziği Teorisi ve Karşılaştırmalı Ses Sistemleri gibi alanlarda dersler vermiştir. Böylece tarihsel ve kuramsal araştırmalarını lisans ve lisansüstü düzeyde müzik eğitimiyle de bütünleştirmiştir. Cenk Güray, akademik ve sanatsal çalışmalarının yanı sıra müzik kültürünün kurumsal olarak araştırılması, korunması, aktarılması ve uluslararası düzeyde görünür kılınmasına yönelik faaliyetlerde de bulunmaktadır. International Council for Traditional Music (ICTM) ve Etnomüzikoloji Derneği gibi bilimsel ve mesleki kuruluşlarda yer almış; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu bünyesindeki Atatürk Kültür Merkezi Bilim Kurulu üyeliğinde bulunmuştur. Güray aynı zamanda, 2017 yılında kurulmasına öncülük ettiği Anadolu Müzik

Kültürleri Derneği'nin başkanlığını yürütmektedir. Dernek aracılığıyla Anadolu müzik kültürünün icra ve teori alanlarındaki zenginliklerinin Türkiye ve dünya insanların "ortak belleğindeki" önemini altını sanatsal ve akademik faaliyetlerle çizmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirmektedir. Bu çalışmalar, geleneksel müzik kültürünün yalnızca korunması değil, akademik araştırma, icra ve kültürlerarası etkileşim aracılığıyla yaşayan bir kültürel miras olarak değerlendirilmesi anlayışını yansıtmaktadır. Prof. Dr. Cenk Güray, halen Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Akademik araştırmaları ile aktif müzik icrasını birlikte sürdüren Güray'ın çalışmaları; Anadolu ve Osmanlı-Türk müzik kültürünün tarihsel, kuramsal, inançsal ve icraya dayalı boyutlarının bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Evli ve bir kız çocuğu sahibi olan Cenk Güray, akademisyenlik, araştırmacılık ve icracılığın yanı sıra Anadolu'nun müzik kültürünün bilimsel ve sanatsal yollarla gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik çalışmalarını sürdürmektedir.

Web: <https://cenkguray.com/> Web: <https://cenkguray.com/>



Dr. Orkun Zafer Özgelen, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balcı ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008'de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia'da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu'nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu'ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde'nın "Dorian Gray'ın Portresi" adlı romanının müzikal adaptasyonu olan 'Dorian' isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müziğisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği'nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023 yılında Nebi Birgi tarafından yazılan 'The Diva' müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı'nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Kaynakça

- Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>
- Bayraktarkatal, M. E., Güray, C. (2021). *Makamın Yapıtışı. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Tokaç, M, S & Güray, C. Ed.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ekicim, H. Ö. (2025). *Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Interview Article

From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology

Orkun Zafer Özgelen⁵

Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Received: 7 August 2026

Accepted: 13 September 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Cenk Güray

Turkish music

Meşk

Makam theory

Improvisation

Historical musicology

Abstract

Drawing on an interview with Cenk Güray, who is known for his work in Turkish music theory, historical musicology, and performance, this study examines perspectives on the transmission, theory, production, and future of Turkish music. Employing an interview technique within a qualitative research approach, the study presents the ideas articulated during the interview in article form, supported by relevant examples and sources. The main themes of the interview include the contemporary function of the meşk system; the relationship of the concept of makam to tonal and modal systems; the role of improvisation and taksim in musical production; the relationship between traditional musical memory and contemporary approaches to composition; the potential contributions of historical musicology to research on Turkish music; and the future of Turkish music. In Güray's assessments, meşk emerges not merely as a teaching method based on the transmission of repertoire, but as a holistic approach to music education that brings together theory, performance, and diverse intellectual domains. He also emphasizes that makam should be understood not solely in terms of pitch collections, but through melodic movements and functions. While improvisation is considered one of the fundamental means through which traditional musical memory is reproduced in performance and composition, the perspective of historical musicology highlights the need to read musical sources in conjunction with the literature, philosophy, astronomy, astrology, and systems of belief of their respective periods. The interview ultimately foregrounds the view that the future of Turkish music may be shaped not by preserving tradition unchanged, but by understanding its logic of musical production and intellectual foundations and by reconnecting this accumulated knowledge with contemporary theoretical, technological, and creative possibilities.

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



To cite this article

Özgelen, O.Z. (2026). From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology. *Türk Müziği*, 6(3), 273-282. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22847022>



Photograph 1. After the interview with Prof. Dr. Cenk Güray (Author's personal archive, November 6, 2025)

⁵ Dr., Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

In this study, which was conducted within a qualitative framework, the interview technique was employed for data collection (Akman Dömbekci & Erişen, 2022). The examples provided by Güray during the interview were elaborated upon and supported with relevant sources after the interview had been developed into article form.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: What function does the meşk system in Turkish music serve today in terms of historical continuity?

Prof. Dr. Cenk Güray: Thank you again for giving me this opportunity and for your kind words. Let me begin by explaining my view of the central concept in your question. I believe that the historical function of the meşk tradition should be reflected in the present more strongly than ever before. Why more strongly? This is not simply a matter of glorifying the past. People in modern and postmodern times are increasingly confining themselves to narrower domains and finding it more difficult to see the whole picture. In essence, the meşk system provides us with a holistic practice of musical transmission.

I often give the following example: could Zekai Dede have afforded to say, “I am a composer, but I know nothing about literature”? I do not think so at all. Such a question would probably never even have occurred to him. This is because musicians of that period naturally considered their knowledge of literature, philosophy, other intellectual domains, and music as an integrated whole. They were educated holistically. Nor was this limited to people of a Mevlevî disposition, although it may have reached an even greater depth among them. Musicians of two or three centuries ago were also significant intellectual figures, and many possessed considerable expertise in literature. They were also engaged in complementary fields that enriched their musical world; for example, a large proportion of them were calligraphers. They interacted with other forms of art as well.

This brings us to something we also discussed in our conversation with Erkan Oğur: where does music begin? Music is, in a sense, a reflection of the harmony found in nature. Ultimately, we go back perhaps to the very beginning of nature and encounter the vahdet—the underlying unity—there. In fact, that is what we are always searching for. To discover that unity, therefore, we need to adopt a holistic perspective and consider all of its constituent elements together.

Today, our need for the meşk system is more urgent. Why? Let us say, for example, that I work in music theory. I may have a reasonable knowledge of makams, but today I can afford to say, “I do not know very much about Divan literature,” and perhaps no one will criticize me for it. When we live within such narrowly defined boundaries, we need the meşk system even more in order to perceive the whole.

But how can this be achieved? People today live under severe time constraints—teachers and students alike. Meşk is essentially a kind of master–student relationship, is it not? The master and the student work together and spend long periods of time together. They may work through thousands of pieces together. That was how the system functioned, was it not? Do we have that kind of time today? Sinan, for example, is my student. When we meet, we may spend only a few hours together at most, particularly because we now live in different cities. Yet even when we lived in the same city, our time together was limited. We therefore need to develop alternative methods.

One example is the “melodic nucleus” (ezgi çekirdeği) approach,⁶ originally conceived by our teacher Ertuğrul Bayraktar and subsequently developed through the collaborative efforts of my teacher Okan Murat Öztürk, myself, and many other colleagues who are academics, theorists, and performers. In this approach, we see a model of the holistic perspective that existed in the past. Why? Because this model is not merely a method for analyzing a melody and helping us identify its makam. It enables us to trace how a characteristic found in the smallest motif develops into

⁶ It should once again be emphasized that the operating principle of “melodic nuclei” can be likened to an “algorithm” that generates melodies displaying perceptual similarity to and affiliation with a particular makam. The rules underlying the formation of a melodic nucleus can be classified according to the functions that emerge from the relationships among pitches. We have explained the “pitches” within a melodic nucleus by dividing them, according to their functions, into four different “pitch types”: the “central defining pitch/qutb (M),” “shared defining pitch (T),” “reinforcing pitch (P),” and “ornamental pitch (S).” The pitch referred to as the “central defining pitch” occupies the principal axis or center of the “melodic nucleus.” The “three or four pitches” surrounding it move in such a way as to take this pitch as their center/qutb, thereby establishing a “stable equilibrium” around it. In many cases, the “distinctive” melodies formed within the “pitch cluster” centered on the “central defining pitch” possess characteristics that make it possible to identify a makam through that pitch without ambiguity (Bayraktarkatal & Güray, 2021, pp. 1003–1004).

a phrase, how that phrase evolves into a larger work, how it relates to the verbal structure, and how it ultimately creates a melodic architecture. In other words, all of these processes can be analyzed through this approach.

Of course, knowing something and being able to transmit that knowledge are two different matters. The concept of melodic nuclei also presents this knowledge in a highly comprehensible and memorable manner—one that emerges from practice while simultaneously contributing back to practice. It explains the process in direct connection with performance. We therefore believe that this theoretical approach has considerable potential for transmitting the theoretical knowledge sustained through the master–apprentice relationship, the melodic and verbal architecture constructed through that transmission, and the aesthetic principle through which a characteristic of the smallest structure is carried through to the largest structure. The melodic nucleus method can be illustrated through the following example in Hüseyini (Figure 1).



Figure 1. Example of the Hüseyini melodic nucleus (Bayraktarkatal & Güray, 2021, p. 1005)

This is not the only model; there are many other models and valuable studies. I believe that incorporating models that draw on the historical tradition and offer perspectives on the relationship between theory and performance today into both music education and musical production could enable us to make significant progress toward sustaining the master–apprentice relationship under contemporary conditions.

The event we held today with Erkan Oğur—a conversation at the Bahçeşehir University Conservatory—was likewise intended to share his ideas on music and performance. Ultimately, people who do not have the opportunity to engage in one-to-one meşk with Oğur can still gain access to these ideas through conversations of this kind, books compiled from such conversations, or recordings made available through digital media. What we therefore need is a methodology. Yet this methodology must accurately analyze the historical process while also offering something practical for musical production today. It should not merely analyze history thoroughly; it should also indicate how the knowledge derived from that analysis can contribute to contemporary musical production. If we can develop such approaches, we may find ways of bringing the historical meşk system back into active use under present-day conditions.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: What do you consider to be the fundamental differences between the understanding of makam in Turkish music and the concept of tonality in Western music?

Prof. Dr. Cenk Güray: The fundamental issue here concerns the interactions among tonal, modal, and makamic systems. I will therefore try to give an answer that encompasses all three, and if that is still not satisfactory, we can address additional questions.

As for the general differences among these systems, the tonal system, for example, can be understood as a kind of scalar organization in which certain scale degrees have gradually assumed prominence over time. It is a mode of musical production that operates through particular degrees: although we may not know the precise melodic formula governing its movement, the principal points of articulation in that movement ultimately correspond to degrees of the scale.

Modality, by contrast, is essentially a classification of melodic structures that also incorporates particular melodic functions in the formation and organization of those degrees. There is considerable permeability between these two systems. Fields such as tonal harmony and modal harmony contain numerous examples of this interaction. In other words, when we consider a form of polyphonic organization based on modality, we also take into account certain fundamental movements within the melody. In tonality, by contrast, we consider particular centers around which those movements become concentrated. There may therefore be points at which the two merge within the same context. At present, both may be regarded as systems capable of generating polyphonic thought.

The historical development of makam theory, however, did not proceed in this direction. Modal melodic structures initially developed—particularly through the church modes—with certain melodic formulas and characteristic melodic patterns. Makam developed along a comparable idea of characteristic melodic patterns to that seen in the historical development of the church modes in Europe. Over time, however, melodic movement within the modes receded somewhat into the background, while degrees became increasingly prominent under the influence of the tonal system, and melodic movements and patterns came to acquire meaning in conjunction with those degrees. This development differentiated the makam system from that line of thought.

Until the nineteenth century, the makam system was never conceived primarily in terms of scale degrees. It was explained through melodic formulas. Certain pitches naturally assumed prominence, but these pitches did not function as agents of a tension–resolution relationship in the same way as their counterparts in Western music. Although a natural sense of tension and resolution may still be perceived aurally, these pitches served to define melodic movement through functions different from those derived from Western music. Ultimately, the functional tones of tonal and modal systems did not find direct equivalents with identical functions in makam music; the functions changed, as did the pitches corresponding to those functions.

In the nineteenth century, however, a theoretical understanding shaped particularly by interactions with the tonal system of Western music, and perhaps to some extent with its modal system, began to exert an influence on makam music. We are, of course, very familiar with the theories developed by figures such as Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, and Suphi Ezgi. In this context, attempts were made to adapt models based on functional principles derived from Western music to makam music. Characteristics originating in another musical system were thus integrated into makam music without always sufficiently analyzing the fundamental characteristics of the musical structure itself. Some highly successful results may certainly have emerged from this process. Nevertheless, we are all aware that it also produced a certain degree of alienation.

At the point we have reached today, we are witnessing the emergence of new approaches and theories aimed at understanding makamic music anew through its own functions, melodic movements, and the forms generated through those movements. Original approaches are emerging directly from the intrinsic nature of the music itself. You have also produced valuable work in this field, and I congratulate you on that.

Accordingly, when we examine this process, we see that it began quite naturally, but that, over time, attempts were made to reconcile and synthesize these systems, accompanied by a certain degree of alienation. Ultimately, this alienation did not always produce particularly accurate results. When we speak of contemporary theoretical approaches, there are now various approaches to music theory that have emerged outside Türkiye. Some of these are more holistic and move beyond a conception limited to the tonal system and a related modal system. These approaches are concerned not only with analyzing melodic movements within Western music and generating polyphony from them, but also with analyzing a wide range of microtonal systems within particular theoretical frameworks.

One example is the widely used *Schenkerian analysis*. This analytical approach can be adapted to makam music; examples already exist, and such studies are also being conducted in Türkiye. However, I believe greater emphasis should be placed on developing new theoretical approaches that arise from understanding the music itself—its very essence. Naturally, such approaches will interact with the many theoretical perspectives that exist around the world. This is now unavoidable.

For example, my teacher Ertuğrul Bayraktar and I will be going to Vienna in two weeks. We have been invited to a music theory symposium on *binary harmony*, that is, two-part or dual harmony. This includes the harmonic characteristics generated by two fundamental pitches, as well as polyphonic movements involving intervals such as unisons and fifths within the parallel motion found in certain early musical traditions. We also have examples related to this in Türkiye. For instance, some of the materials collected by Muzaffer Sarısözen at the Ankara State Conservatory contain parallel fifths and similar movements. Kemal İlerici's harmonic system likewise has an aspect based on two pitches, as well as another dimension constructed through the fundamental pitch and the transposition of those degrees. These can also be considered within this framework.

Many scholars working on binary harmony are therefore now interacting with one another. When I looked at the symposium program, I saw participants coming from many different countries. Ultimately, everyone will bring examples from their own musical traditions. Perhaps an example from the music of the Alpine regions of Central Europe will open up a new path for us. But once we have correctly understood the characteristics of our own musical repertoire, engaging with such approaches will broaden our horizons. It will both expand our perspective on the future and enable us to maintain a strong connection with the past.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: How can the historical role of improvisation (*taksim*) in our musical culture and its function today be understood? And how can this traditional musical memory engage with contemporary compositional techniques?

Prof. Dr. Cenk Güray: The foundation of our music lies in improvisation. I mean this in two respects. First, there are certain musical genres that are based entirely on improvisation. In many cases, these also constitute forms in their own right. For example, an area that I had not previously focused on provided me with important evidence in this regard: Qur'anic *tajwīd*. We are currently supervising a dissertation at the Faculty of Divinity of Ankara University. It is the doctoral dissertation of Hamit Ömer Ekicim.⁷ During the course of this doctoral research, particularly through the performances of İsmail Biçer, we encountered details demonstrating the extent to which Qur'anic *tajwīd* is grounded in a strong formal structure—in other words, how music produced through improvisation can itself constitute a highly developed musical form. There are particular lines of improvisation, and when these improvisational lines are brought together, a larger form emerges. Depending on its length, this may encompass a *sūrah* or an *āyah*. Many similar examples could be given.

Improvisation is therefore extremely important and fundamental to our music, and I regard it almost as a compositional technique realized in the moment of performance. For example, in Murat Salim Tokaç's *taksims*, one can identify many features that point to a compositional structure: an opening section, development, expansion, a *meyan* section, bridges, and so forth. In this sense, *taksim* itself constitutes a form. The fact that it is improvised does not cast any doubt on its formal structure. On the contrary, we describe performers who are capable of realizing this form effectively as “good performers.”

Composition, moreover, as I mentioned earlier, emerges from the meşk tradition and develops through engagement with existing works. In other words, a composer creates new works by drawing on what has been learned from masters. The starting point of this process is the ability to generate improvised melodies on the basis of that accumulated knowledge. The first prerequisite is a thorough knowledge of the repertoire; the second is a strong command of theory, because theory explains how a new musical product can be generated from that repertoire. Theory encompasses the generation of melody, the construction of form, and the understanding of makam.

Accordingly, in our tradition, when composers create a work, rather than taking a sheet of paper and saying, “I will write this measure in this way,” they compose primarily by generating and experimenting with melodies. If they are creating a vocal work, they begin with the poem; if they are composing an instrumental work, they take up their instrument and begin generating melodies in the makam they have in mind. Alternatively, they may have a key melodic idea in mind and develop it further. In essence, this too is an improvisational process—or at least improvisation lies at its foundation.

Eventually, however, these improvisations evolve toward a musical idea. These ideas can then be recorded and fixed through notation, resulting in a composition. Yet we know that behind this process lies a powerful foundation derived from tradition—a musical memory. It is precisely because the composer draws upon this memory that such melodies can be generated. Ultimately, improvisation and *taksim*, in this respect, are means through which our music is produced, kept alive, and transmitted. I can say this with confidence: if our music can be transmitted and sustained,

⁷ See Ekicim, H. Ö. (2025). Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği (AI-assisted melody generation based on the analysis of makam use in Qur'anic recitation through the melodic nucleus model: The case of Hâfız İsmail Biçer). (Unpublished Doctoral Dissertation). Institute of Social Sciences, Ankara University, Ankara.

we owe this to improvisation, because improvisation is the manifestation of our musical memory at that particular moment.

Turning to the other part of your question—how can this traditional musical memory engage with contemporary compositional techniques? I will answer this by connecting it to the previous question. If a composer proceeds with an understanding of a theory that emerges from the essence of the music itself—for example, if the composer understands makam through a theoretical approach arising from within makam music culture, accurately analyzes the works in which that approach is manifested, and then seeks to combine this understanding with contemporary compositional approaches, such as atonal music or twelve-tone composition, there is no reason why the result should not be successful. Highly interesting works can emerge from such processes.

At the Ankara State Conservatory, we have highly accomplished composers and students, and I greatly value these kinds of experiments. We have traditions established by Muammer Sun, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, and Necil Kazım Akses. Building upon the foundations they established, both our faculty members and students are producing highly interesting works by incorporating new techniques and pursuing new directions. I follow their work closely. I am certain that very valuable work is also being produced at other institutions. We have just heard, for example, one of your own works.⁸ This field offers considerable possibilities, but the essential issue is to understand correctly the musical memory from which the music itself derives. If we regard this merely as musical material to be combined with contemporary techniques, we will not get very far. We need to understand the underlying theory correctly and construct our approach to composition on the basis of that theory.

There is a criticism frequently directed at the Ankara State Conservatory, particularly in relation to the *Turkish Five*. I remember all of them with great respect, and I believe they have been treated unfairly in many respects. There is, for example, a common claim that they simply polyphonized folk songs. You are also interested in this subject, and I listen to and study the music of all of them. Each had a very different approach. None of them approached the matter so simplistically as to say, “Here is a melody; let me add a second voice to it.” None treated it with such superficiality. In the notes underlying their work, we encounter extensive analysis, intensive research, rigorous exercises, and a constant effort to achieve something better.

Polyphonization is certainly one aspect of this work, but orchestration is another. Their choices in orchestration differ so greatly that the individual personality of each composer becomes clearly perceptible. In other words, this was never simply a matter of “sitting down at the piano, adding another voice to a melody, and having an orchestra play it,” yet it is sometimes described with precisely this kind of superficiality. I find that very regrettable, because the considerable efforts of these composers are sometimes overlooked as a result. They all devoted an enormous amount of work to what they did. Through these efforts, a musical culture in the modern sense eventually emerged.

For example, Adnan Saygun produced notations of the Darülelhan collections from the Black Sea region. I have never seen so many notations for *kemençe*. Perhaps other examples exist, but I have not encountered them. That does not diminish the value of Saygun’s work. Drawing on those collections, he composed a *horon* for orchestra. I therefore believe that very valuable results can emerge if we approach the subject with the same seriousness as our teachers did and with an understanding rooted in the essence of the music itself.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: What new horizons do you think the adoption of a “historical musicology” approach could open up in research on Turkish music?

Prof. Dr. Cenk Güray: Thank you for this excellent question. Let me proceed through an example. I work on fifteenth-century sources of music theory, in which there is a concept known as *âvâze*. These *âvâzes* correspond to the seven planets. The twelve principal makams correspond to the twelve months and the signs of the zodiac, while the four *şube* correspond to the four elements. In some Iranian sources, there may also be a system of twenty-four.

⁸ Üzeyir Hacıbeyli XVII Beynelxalq Musiqi Festivali. Dostluq Konserti. Tarzenin (Tar ve halk çalgıları orkestrası için) premieri. 2025. https://www.youtube.com/watch?v=cz5_qu0YP-Q

For a long time, we could not fully understand the âvâze. How was it constituted? It was associated with the planets, but that alone did not constitute a methodological distinction. There had to be something that differentiated the concept from makam. Why is an âvâze called an âvâze? Take Gerdaniye, for example. There was a commonly repeated formulation in the *edvâr* treatises stating that an âvâze emerges through the combination of two makams. I would not claim that I have definitively solved the issue, but I was at least able to approach the intellectual framework within which the concept emerged by examining contemporaneous sources on *ilm-i nücûm*, that is, astrology.

Makams are associated with zodiacal signs, which do not vary according to the movements of the stars, and they display more linear forms of movement. Âvâzes, by contrast, possess a certain flexibility: they vary according to the relationship between the planets and the signs of the zodiac and can display different characteristics at particular times. In addition, they contain certain melodic movements that return to their point of departure rather than proceeding in a predominantly linear fashion. They therefore reflect a more cyclical conception and bear a closer resemblance to the sevenfold system of harmony in Ancient Greece. On the other hand, there is also a twelvefold system, to which the makams bear greater resemblance.

How, then, can we understand this cyclical characteristic? Consider Gerdaniye, for example. It may begin with a Rast movement; that Rast movement undergoes a transformation within itself and returns to the Rast pitch, yet the overall movement is completed through a concluding motion associated with Hüseynî. In other words, there is a kind of cyclical movement between the Gerdaniye and Rast pitches, and this cycle begins with a Rast conception and concludes with a Hüseynî conception. You cannot adequately explain this makam through a linear *seyir*. It seems more appropriate to bring the layer of Rast movement within it together with the Hüseynî layer and represent them as two intersecting circles.

I would not have been able to analyze this without consulting sources on *ilm-i nücûm*. At the same time, when we examine literary sources from the same period, we encounter similar evidence. Kaygusuz Abdal, for example, lived approximately during this period, and many of his poems contain stellar symbolism. Likewise, the accounts of travelers from the period indicate that a kind of mystical understanding derived from this conception of the universe and from a cosmic tradition prevailed in certain aspects of both belief systems and social life. We can even observe the predominance of the idea of **devîr**, or cyclical movement. Traditions such as *semâ* and *semah* were also frequently encountered during this period.

Therefore, from Mevlevî *menâkıb* narratives and other *menâkıbnâmes* to religious works, books on *ilm-i nücûm*, and the astronomy texts taught in the *medrese*—in which certain universal principles likewise intersect with music—it is very difficult to understand musical thought without acquiring a command of the full range of sources containing these historical details. Musical thought was connected simultaneously with mathematics, physics, and philosophy.

What am I ultimately trying to emphasize? Historical musicology is extremely important because, as we discussed in the first question, it enables us to see the whole picture of music. It allows us to gather the different pieces of that picture. In doing so, however, we must not restrict ourselves solely to musical sources.

Cross-reading all the sources from a given period is extremely important for illuminating those unknown elements that otherwise appear to us like missing pieces of a puzzle. For example, how can I demonstrate the relationship between an âvâze and a planet? A music theory treatise may contain such information, but what am I supposed to do with it? When I examine sources on *ilm-i nücûm*, however, I can see which elements become active according to changes in the planets. Which of the four elements becomes more influential? Which zodiac sign comes to the fore? I can observe these relationships. I can then see that, in relation to a particular âvâze, the makams associated with a given zodiac sign become more prominent at certain times, or that at particular times the element of fire becomes more dominant than the element of water. Ultimately, without reading these sources, I would not be able to understand any of this from a music theory source alone.

People of that period were able to see the whole picture, and they were aware of these relationships. For us, however, this knowledge is no longer self-evident. Yet when we examine these matters through the intellectual framework of the period, deciphering these codes is not so difficult. At the very least, we can come somewhat closer to the music of that

period. We cannot become people of that historical era ourselves, but by broadening our understanding, we can try to comprehend the period more accurately.

The essential point, however, is not to understand that period in its entirety, but to ask: what can we bring from the characteristics of that musical culture into the present? What more can we carry forward? Contemporary life entails certain risks: the compression of time, the narrowing of knowledge through categorization, and the possibility of losing sight of the essential core under the constant bombardment of new information. These risks can only begin to be overcome when we are able to see the broader, universal picture. For this reason, we need to approach historical sources from a holistic perspective.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: How do you see the future of Turkish music, both academically and in terms of performance?

Prof. Dr. Cenk Güray: By nature, I always prefer to remain optimistic. In many discussions, we hear statements such as, “The music of the past has disappeared,” “Classical Turkish music is no longer being produced,” or “Folk music has become mixed with popular music.” Although I believe there are certain respects in which such observations may be justified, I see our musical world as highly dynamic and promising.

In terms of folk music, I would even say that we are witnessing a particularly vibrant musical environment. Today, for example, we have composers and representatives who continue the *âşık* tradition. Musa Eroğlu, for instance, is both a musician and a creative artist who produces new works while drawing upon the *âşık* tradition. Erkan Oğur likewise creates new music rooted in the folk music tradition. It is therefore certainly possible to speak of considerable vitality in the field of folk music.

Although this vitality may appear somewhat less pronounced in Classical Turkish music, we can still encounter very interesting work. The music produced by ensembles such as İncesaz, for example, is not greatly detached from tradition. The choirs of the Ministry of Culture also contribute to this field. The research and performance ensemble that we established together with Murat Salim Tokaç, for instance, undertakes research-based work and offers a valuable perspective for the future. In addition, performance ensembles within universities enrich the field through approaches that both sustain the tradition and encourage the creation of new compositions. Musicians such as Göksel Baktagir, Derya Türkan, Yurdal Tokcan, Murat Salim Tokaç, and Tahir Aydoğdu keep what we call Classical Turkish music alive through their work in both performance and composition.

At the same time, I fundamentally do not favor rigid divisions. I believe that all musical cultures exist in a state of mutual interaction. Nevertheless, I also believe that the characteristics of form and style should not be lost within this idea of interconnectedness. In other words, if there is a field we call Classical Turkish music, it should be preserved with its own distinctive characteristics, but its connection with folk music should not be severed. At the same time, interaction with Western music—which is now unavoidable—and with the musics of the world is greater than ever before. The possibilities are now so extensive that people can connect with virtually anywhere in the world. You can very easily collaborate on a project with an Italian musician, for example. You may begin remotely, make recordings, and later come together in person. There are numerous possibilities.

The academic field makes me even more optimistic. As we were just discussing, we might consider ourselves the second generation of academics in this field. The preceding generation—scholars such as Ruhi Ayangil, Şehvar Beşiroğlu, Hakan Cevher, and Gülçin Yahya Kaçar—perhaps constituted the first generation to build their careers by completing the full sequence of academic stages. Of course, there were earlier examples, such as Güntekin Oransay, who earned his doctorate abroad. But as a generation, this may have been the first, because under the conditions of that period, there was a transition from artistry into academia. For example, our teacher Alaeddin Yavaşca’s title of “professor” was not obtained through an academic career path. Such titles were conferred on the basis of artistic accomplishment, and of course he fully deserved that recognition.

We are the second generation. The first generation established the foundations; now it is time for production, and I can see scholarly output developing from our generation onward. This is true both quantitatively and in terms of

content. We may not regard every publication as making an extraordinary scientific contribution. Some studies will be more successful, while others will be more modest. Yet I can see that each of them adds something to the field. Their increasing number will also strengthen the foundations for future research. Ultimately, this is how an academic field develops.

For me, therefore, the process currently underway seems to herald the emergence of much richer results. I see this in my own work as well. Some of my studies satisfy me more than others, while in some I can still identify certain problems. This is entirely natural; perhaps all of us experience this. I am constantly trying to do better. I try to encourage my students to do better as well—and to surpass me. A certain body of work is emerging in this way. Some of these studies will have a greater impact in their respective fields, others a more limited one. We will redesign our directions, reconsider our approaches, and together strive to do better. Ultimately, I believe that this is how we will create a rich scholarly environment.

I have always maintained that the richness of Anatolian musical culture does not belong to Anatolia alone. This is one of the most important regions in the world.

It is a highly significant region where civilizations and intercultural interactions have intersected with exceptional intensity. The material found here may be sufficient to complete some of the missing pieces in the broader picture of culture. That is where my hope lies. For this reason, I am very optimistic.

Conclusion

This interview with Cenk Güray demonstrates that the processes of transmission, theory, and musical production extending from the past to the present in Turkish music should be understood not as independent domains, but as different manifestations of a shared musical memory. Although the themes addressed in the interview—meşk, makam, improvisation, historical musicology, and the future of Turkish music—engage with different areas of inquiry, they ultimately converge on the question of how tradition can be understood and transmitted, and how it can be reproduced within the contemporary musical world. In this context, tradition emerges not merely as a fixed body of repertoire inherited from the past and requiring preservation, but as a dynamic structure that acquires continuity through the interaction of performance, theory, memory, and musical production.

One of the principal ideas emerging from the interview is that the meşk system is not merely a teaching method based on the transmission of musical works, but represents a holistic approach to education that enables the musician to engage with different fields of knowledge and the arts. Güray's assessments suggest that the holistic perspective represented by meşk should be reconsidered today as a response to the restricted domains of knowledge produced by modern specialization. At the same time, it is acknowledged that reconstructing historical meşk practice in its original form is difficult under contemporary conditions of time, space, and education. For this reason, models such as the "*melodic nucleus*" (*ezgi çekirdeği*), which strengthen the relationship between theory and performance, together with the possibilities offered by recordings, interviews, and digital forms of transmission, may provide functional means of sustaining the traditional master–apprentice relationship under contemporary conditions.

The approach to makam theory that emerges from the interview is similarly grounded in the idea that the internal dynamics of the music itself should be placed at the center of theoretical inquiry. Rather than explaining makam solely through pitch collections and scale degrees, the interview emphasizes the need to consider melodic movement, function, and characteristic patterns. In discussing the effects on Turkish makam music theory of its engagement, particularly from the nineteenth century onward, with concepts and models derived from Western music theory, the importance of developing contemporary theoretical models capable of explaining makam music's own logic of musical production and melodic characteristics becomes apparent. At the same time, this approach does not advocate a closed theoretical framework that rejects interaction with other theories of music. Instead, it proposes that such interaction should proceed from an understanding of the distinctive structure of the music under examination.

Improvisation, meanwhile, is considered in the interview not merely as a particular performance practice within Turkish music, but as one of the fundamental domains in which musical memory is transformed into musical

production. The formal organization found in *taksim* and other improvisational practices suggests that the boundaries between improvisation and composition are more permeable than is often assumed. Güray's characterization of improvisation as the "manifestation of musical memory at that particular moment" suggests that tradition is sustained not through repetition alone, but by being recreated in each performance. From this perspective, the encounter between contemporary composition and traditional musical memory appears possible not through the superficial combination of traditional material with contemporary techniques, but through an understanding of the theoretical and aesthetic structure of the music concerned.

The section of the interview devoted to historical musicology further highlights the need for interdisciplinary and cross-disciplinary readings in understanding the history of Turkish music. Examining music-theoretical sources in conjunction with texts concerning the astronomy, astrology, literature, philosophy, and systems of belief of the period makes it possible to move beyond the limitations that may arise when historical concepts are interpreted solely through contemporary theoretical categories. Güray's example of the concept of *âvâze* demonstrates that historical musicology is not merely a field concerned with identifying information about the past; rather, it is an approach that seeks to reconstruct the meanings of concepts within the intellectual world in which they emerged.

When all these considerations are viewed together with the perspectives expressed on the future of Turkish music, it can be argued that the interview is fundamentally underpinned by the idea of a productive, rather than linear, continuity between the past and the future. Güray maintains that Turkish music continues to demonstrate vitality in both performance and academic production. While noting that the increasing interaction among different traditions and the musics of the world creates new possibilities, he also emphasizes that characteristics of form and style should not be lost in the course of such interaction. He similarly regards the growth of academic output as a cumulative process that establishes the foundations for higher-quality research in the future.

In conclusion, the interview suggests that the continuity of Turkish music depends less on preserving tradition unchanged than on the ability to understand the productive logic, memory, and intellectual foundations of tradition and to reactivate them under new conditions. *Meşk* facilitates the transmission of this memory; *makam* theory explains the internal organization of the music; improvisation enables the creative reproduction of musical memory; and historical musicology provides an understanding of the historical and intellectual contexts of all these elements. The central issue for the future of Turkish music, therefore, is not to choose between the past and the contemporary world, but to develop methods capable of connecting inherited knowledge and experience with contemporary theoretical, technological, and creative possibilities. From this perspective, Güray's views demonstrate that an approach to the future of Turkish music should be founded on understanding as much as preservation, production as much as transmission, and renewal as much as tradition.

Biodata of Prof. Dr. Cenk Güray



Prof. Dr. **Cenk Güray** was born in Ankara in 1973. He contributes to the traditional musical culture of Anatolia both as a performer of the *bağlama*, one of the principal instruments of this tradition, and through his academic work in musicology and music theory. His interdisciplinary academic background, bringing together engineering, artificial intelligence, musicology, Turkish religious music, *makam* theory, and traditional music performance, constitutes one of the distinctive features of his work. Güray graduated from the Department of Mining

Engineering at Middle East Technical University in 1995, completing his master's degree in the same department in 1998 and his doctorate in 2003. Following his education in engineering, he directed his academic interests toward musicology and music theory. In 2006, he completed his master's degree in the Department of Musicology at Başkent University State Conservatory with a thesis entitled "*The Use of Artificial Intelligence Techniques for a Model Proposal Reflecting Makam Structures*." This study represented one of the early examples of Güray's interdisciplinary approach, bringing together his engineering background and musicological research through the application of artificial intelligence techniques to traditional *makam* structures. In 2006, Güray began doctoral studies in the Department of Turkish Religious Music at Ankara University Faculty of Divinity, completing his doctorate in 2012 with a dissertation

entitled “*An Examination of the Relationship between Belief and Music in Anatolia within the Framework of the Concepts of Semâ and Semah.*” In connection with these studies, his research has focused on the relationships between music and belief in Anatolia; the traditions of semâ and semah; Turkish religious music; Alevism and Bektashism; traditional Turkish music theory; makam and the edvâr tradition; Ottoman-Turkish musical culture; and comparative studies of makam traditions across different historical and cultural geographies. One of the principal strands of Güray’s scholarly work is his approach to the musical cultures of Anatolia and its surrounding regions through the interrelationships among history, belief, culture, theory, and performance. He has conducted research on the concept of makam and the historical sources of makam theory in traditional Turkish music, the edvâr tradition, music in Anatolian belief systems, the relationship between semâ and semah, religious musical traditions, Ottoman urban music, relationships between music and identity, and comparative theories of makam. He has participated in numerous national and international academic conferences in these fields, presented papers, and published articles and books. Alongside his academic work, Cenk Güray is an active bağlama performer and has long maintained the relationship between music theory and performance as a central dimension of his work. In the fields of traditional music performance and theory, he has worked with Erhan Kürkçü, Mehmet Semiz, Okan Murat Öztürk, Veysel Aydın, Selçuk Sipahioğlu, Hasan Erdoğan, Süleyman Erguner, and Tahir Aydoğdu. He has had the opportunity to study jazz theory and history with Durul Gence and Murat Arkan and has benefited from Erkan Oğur’s musical and intellectual knowledge. In his performance-oriented studies, he has focused on Zeybek music and Aegean musical culture with Ali Fuat Aydın and has worked on the tradition of Ottoman urban music with Dr. Murat Salim Tokaç and the Erguvan Ensemble. Güray has continued his musical activities through various ensembles, including the ABİS Experimental Music Ensemble, Akdeniz Orchestra, Yağmur Öncesi, and the Middle East Technical University Turkish Folklore Society Bağlama Orchestra, collaborating with various musicians and performers within the scope of these activities. As a performer, he has participated in concerts, jazz and traditional music festivals, television and radio programs, and recording projects in Türkiye and various countries around the world. He has also conducted workshops and masterclasses and produced albums both in Türkiye and abroad. In this respect, Güray’s academic research in music and his experience in performance have developed as two complementary areas of his work. In addition to his scholarly activities, Güray has served as a researcher, project director, board member, and coordinator in numerous national and international research and cultural projects. These include “Edvâr Treatises as Historical Sources of Turkish Music and Culture,” “A Comparative Analysis of Theoretical Approaches to Makam Music in Post-Byzantine Christian and Islamic Geographies,” “Turkish-Kazakh Musical Partnership,” and “Encyclopedia of Makam Music in Anatolia and Surrounding Geographies.” He has also participated in scholarly activities concerning makam and music in the Arab world within the framework of the International Council for Traditional Music, as well as in various projects devoted to the study and transmission of traditional musical cultures. Throughout his academic career, Güray has taught courses in areas such as Music in Anatolian Belief Systems, Makam Analysis in Traditional Turkish Musics, Form Analysis in Traditional Turkish Musics, Music in the Medieval Islamic World, Alevism and Bektashism in Anatolia, Traditional Turkish Music Theory, and Comparative Tuning Systems. In this way, he has integrated his historical and theoretical research with music education at both undergraduate and graduate levels. In addition to his academic and artistic work, Cenk Güray is involved in activities aimed at the institutional study, preservation, transmission, and international visibility of musical culture. He has been involved in scholarly and professional organizations such as the International Council for Traditional Music (ICTM) and the Ethnomusicology Association and has served as a member of the Scientific Board of the Atatürk Cultural Center under the Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History. Güray also serves as president of the Anatolian Musical Cultures Association, which he helped establish in 2017. Through the association, he undertakes artistic and academic activities intended to emphasize the significance of the richness of Anatolian musical culture in performance and theory within the “shared memory” of people in Türkiye and around the world. These activities reflect an understanding of traditional musical culture not merely as something to be preserved, but as a living cultural heritage sustained through academic research, performance, and intercultural interaction. Prof. Dr. Cenk Güray currently serves as a faculty member in the Department of Music Theories, Department of Music Sciences, Ankara State Conservatory, Hacettepe University. Combining academic research with active musical performance, his work focuses on the historical, theoretical, belief-related, and performance-based dimensions of Anatolian and Ottoman-Turkish musical culture through a holistic and interdisciplinary approach. Married and the father of one daughter, Cenk Güray continues his work as an academic, researcher, and performer, while also contributing to the transmission of Anatolia’s musical culture to future generations through scholarly and artistic means.

Web: <https://cenkguray.com>



Dr. **Orkun Zafer Özgelen** began his musical training by playing the bağlama. In 2000, while still in high school, he was admitted to the Department of Instrumental Training at the ITU Turkish Music State Conservatory, and in 2004 he entered the Composition Department at the ITU Conservatory for his undergraduate studies. He studied repertoire with Erol Sayan; piano, composition, and theory with Faris Akarsu; harmony and theory with Nail Yavuzoğlu; composition with Oğuzhan Balci; Turkish makam music with Feridun Öney; and musical form with Neşe Yeşim Altınal Çoban. In 2008, with an Erasmus scholarship, he studied orchestration and composition for two years at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, Italy. In 2010, he founded the ITU Musical Theatre Ensemble, through which he organized performances and concerts at numerous festivals and invited events. After serving as the ensemble's founding conductor, he was invited by the Koç University Musical Theatre Ensemble in 2015, where he worked for one year as music director and instructor. He also arranged and served as music director for the musical *Dorian*, an adaptation of Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*. In 2021, *Türk Makam Müziğisinin Seyir Defteri I*, which he co-authored with Assoc. Prof. Şerife Güvençoğlu, was published by Pan Publishing. In 2023, he participated as arranger and pianist in the album *Türk Makam Müziği'nden Esintiler*, prepared with Assist. Prof. Funda Esin. In the same year, he composed the music for *The Diva*, a musical written by Nebi Birgi. In February 2024, Özgelen completed the Musicology and Music Theory program at ITU and received his doctoral degree. In 2025, his book *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* was published by Eğitim Publishing. He currently serves as an academic at the ITU Turkish Music State Conservatory.

References

- Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme tekniği (Interview technique in qualitative research). *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)*, 22(Özel Sayı 2), 141–160. DOI
- Bayraktarkatal, M. E., & Güray, C. (2021). *Makamın yapıtaşı (The building block of makam)*. In M. S. Tokaç & C. Güray (Eds.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası (Atlas of makam music in Anatolia and neighboring regions)*. Publications of the Atatürk Cultural Center.
- Ekicim, H. Ö. (2025). *Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden bareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği (AI-assisted melody generation based on the analysis of makam use in Qur'anic recitation through the melodic nucleus model: The case of Hâfız İsmail Biçer)*. Doctoral Dissertation. Institute of Social Sciences, Ankara University, Ankara.