



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Kompozisyon Sanat Dalı

HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE OLAN DÜŞÜNCELERİ VE PRELUDÉ İSİMLİ ESERİNİN İNCELENMESİ

Önder ÖZKOÇ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2012

HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN ÇOKSESİLİK ÜZERİNE OLAN DÜŞÜNCELERİ VE
PRELUDÉ İSİMLİ ESERİNİN İNCELENMESİ

Önder Özkoç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Kompozisyon Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

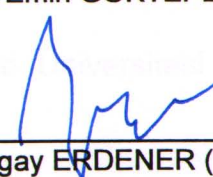
Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

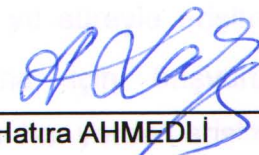
Önder Özkoç tarafından hazırlanan "Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve "Prélude" İsimli Eserinin İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 18.01.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Mehmet Emin GÖKTEPE



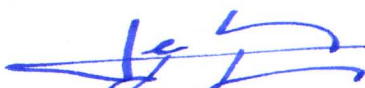
Yrd. Doç. Turgay ERDENER (Danışman)



Dr. Hatıra AHMEDLI



Burhan Önder



H. Levent Kuterdem

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ş.Armağan TARIM

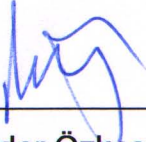
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.01.2012



Önder Özkoç

TEŞEKKÜR

Tezimin ortaya çıkma sürecinde bilgisi ve deneyimleriyle bana yol gösteren değerli hocam ve tez danışmanım Yrd. Doç. Turgay Erdener'e, Hüseyin Sadettin Arel'in çoksesli bestelerinin el yazmalarını bana verme inceliğini gösteren Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal'a ve yardımlarından ötürü arkadaşlarım Revnak Yengi, Burcu ve Melih Dedeoğlu'na teşekkürü bir borç addederim.

ÖZET

ÖZKOÇ, Önder. Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prélude İsimli Eserinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012

Osmanlı/Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nin çağdaşlaşma yolunda çoksesli bir yapıya büründürülmesi gerektiği ya da Klasik Batı Müziği sahasına 20.yüzyılın başlarında adım atan Türkiye Cumhuriyeti bestecilerinin bu sahada eserler verirken kendi topraklarının müzikleri olan Osmanlı/Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nden yararlanmaları gerektiği fikri kökleri Tanzimat'a kadar giden bir düşünce olup bu düşünceyi savunanlar içerisinde hem verdiği eserler hem de kurguladığı teorik sistem ile diğerlerinden ayrılan en önemli kişilerden biri olan Hüseyin Sadettin Arel, çokseslilik konusundaki farklı düşünceleri ile 20.yüzyıl Türkiye'sinin en önemli besteci, teorisyen ve düşün adamlarından birisi olmuştur. Onu farklı kılan yönler bestelerinde, teorik sisteminde ve kaleme aldığı fikirlerinde rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

Bu çalışmada 2.Bölüm'de Arel'in hayatı, şahsiyeti, müzik hayatı ve yapmış olduğu bestelerinden bahsedildikten sonra 3.Bölüm'de çokseslilik üzerine olan düşünceleri Türk Ocağı'nda vermiş olduğu iki konferans aracılığı ile aktarılmıştır. Ardından 4.Bölüm'de Arel'in Yaylı Dörtlü için bestelemiş olduğu Prelüde isimli eserin form, tematik, dizisel, armonik ve müzikal örgü(texture) analizi yapılırken makam kavramına, 5.Bölüm'de de Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri incelenmeye çalışılırken Arel'in fikirlerini hazırlayan düşüncelere, Arel'in teorik sistemine, bu bağlamda makam kavramı ve Çargâh makamının geçmişteki kullanımlarına ve Antik Yunan Müziği'ne değinilmiştir. Sonuç Bölümü'nde ise tüm bu değinilen konular ışığında Arel'in önemi ve farklı yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

Hüseyin Sadettin Arel, Osmanlı/Türk Müziği, Makam, Mod, Çokseslilik

ABSTRACT

ÖZKOÇ, Önder. Hüseyin Sadettin Arel's Ideas on Polyphony and an Analysis of His Piece Prelude, Master's Thesis, Ankara, 2012.

The inspiration that Ottoman/Turkish Music and Turkish Folk Music is required to be transformed into a polyphonic structure on the way to modernism or the idea that composers of Turkish Republic stepping into Classical Western Music in the early 20th century, should make use of Ottoman/Turkish and Turkish Folk Music, born on their own land, while composing in Western Music, can be traced back to the Tanzimat Reform Era. Hüseyin Sadettin Arel, one of the most distinctive figures among the adherents of this innovative approach not only with his compositions but also with the theoretical system he designed, proved to be one of the most significant composers, theoreticians and thinkers of 20th century Turkey with his exceptional ideas on polyphony. His distinctive perspective can easily be observed in his compositions, theoretical system and conception.

In this study, Chapter 2 discusses some biographical aspects of Arel's life, personality, music career and compositions. Chapter 3 presents his conception on polyphony through the two conferences he gave for "Türk Ocağı". In Chapter 4, his composition "Prelude" for String Quartet is analysed in terms of form, theme, mode, harmony, and texture, while Chapter 5 focuses on the analysis of Arel's ideas on polyphony. Chapter 5 also dwells on different schools of thought that formed the basis of Arel's inspirations, Arel's theoretical system, and in this context, the concept of maqam and the use of Çargâh maqam in the past and Ancient Greek Music are discussed. Final Chapter aims to emphasise the importance and distinctiveness of Arel in the light of above mentioned aspects.

Key Words:

Hüseyin Sadettin Arel, Ottoman/Turkish Music, Maqam, Mode, Polyphony

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
BÖLÜM 1: GİRİŞ VE AMAÇ	1
1.1. GİRİŞ	1
1.2. AMAÇ	2
BÖLÜM 2: HAYATI, ŞAHSİYETİ, MÜZİK HAYATI VE BESTELERİ	3
2.1. HAYATI	3
2.2. ŞAHSİYETİ	6
2.3. MÜZİK HAYATI	7
2.4. BESTELERİ	9
BÖLÜM 3: ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	14
BÖLÜM 4: PRELÜD'ÜN ANALİZİ	23
4.1. FORM ANALİZİ	23

4.2. TEMATİK VE DİZİSEL ANALİZ – MAKAM KAVRAMI	38
4.2.1. Makam Kavramı	39
4.2.2. Tematik ve Dizisel Analiz	57
4.3. ARMONİK ANALİZ	73
4.4. MÜZİKAL ÖRGÜ ANALİZİ	74
 BÖLÜM 5: H.S.AREL'İN ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE OLAN DÜŞÜNCELERİNİN İNCELENMESİ	 81
5.1. H.S.AREL'İN FİKİRLERİNİ HAZIRLAYAN VE DÜŞÜNCELERİNİN GELİŞTİĞİ ORTAM	81
5.2. H.S.AREL'İN OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ SİSTEMİ	90
5.3. MAKAM KAVRAMININ VE ÇARGAH MAKAMININ GEÇMİŞTEKİ KULLANIMLARI	96
5.4. ANTİK YUNAN MÜZİĞİ VE MOD KAVRAMI	123
5.5. ÇOKSESLİ YAPIDA OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ	131
 BÖLÜM 6: SONUÇ	 142
 KAYNAKÇA	 145
 EK – 1- OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ'NDE PERDELER	 152
EK – 2- PRELÜD'ÜN NOTA YAZIM PROGRAMI İLE YAZILMIŞ ŞEKLİ	153
EK – 3- H.S.AREL'İN EL YAZISI İLE PRELÜD	165
EK – 4- CD – PRELÜDE'ÜN MİDİ KAYDI	

BÖLÜM 1: GİRİŞ

1.1. GİRİŞ

Osmanlı/Türk Müziği¹, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih sahnesine çıkmadan önceki dönemlerde farklı coğrafyalarda tohumları atılan, imparatorluğun hüküm sürdüğü zaman zarfında evrilerek 16. ve 17. yüzyıllarda asıl kimliğine kavuşmuş ve hali hazırda da yaşamaya, evrilmeye devam eden; Osmanlı İmparatorluğu'nun bünyesinde barındırdığı tüm etnik ve dini yapıların müzikal birikimlerinden etkilenmiş ve onları etkilemiş bir sentez müziğidir. Doğuşundan itibaren tek sesli olarak bestelenen ve icra edilen makamsal mahiyetteki bu müzik, 19.yüzyılın sonlarından itibaren çağdaşlaşmanın bir ölçütü sayılan çokseslilik ile harmanlanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşımın önde gelen ismi olan Hüseyin Sadettin Arel, Osmanlı/Türk Müziği'nin artık geleneksel olarak tek sesli icra edilmesinin yanında, modern bir ülke sanatının gereklerinden olduğunu düşündüğü çokseslilik kavramının bu müziğe girmesi gerektiğini savunmuştur. Bu düşünceleri doğrultusunda da Osmanlı/Türk Müziği çalgıları için birçok makamsal ve çoksesli eser bestelemiştir.

Arel çokseslilik kavramını Osmanlı/Türk Müziği içerisinde ve onun unsurları ile savunmuş ve uygulamalar yapmış olması bakımından selefleri ve çağdaşları arasında ayrı bir konumda yer almaktadır. Bu bakımdan Arel'in duruşu dikkate değer bir şekilde farklıdır.

Arel'i farklı kılan yönlerden bir diğeri ise getirmiş olduğu Osmanlı/Türk Müziği teorisidir. Bu teorisinde hem zamanına kadar gelen Osmanlı/Türk Müziği'ni

¹ Osmanlı/Türk Müziği ifadesi yerine, Divan Müziği, Türk Sanat Müziği, Geleneksel Türk Müziği, Osmanlı Müziği gibi isimler de verilmektedir. Biz Cem Behar'ın kullanmış olduğu Osmanlı/Türk Müziği ifadesini tercih ettik. Buradaki *Osmanlı* kelimesi bu müziğin doğuşunun ve gelişiminin gerçekleştiği coğrafyayı ve medeniyeti, *Türk* kelimesi ise Osmanlı Medeniyeti'nden sonra bu müziğin evrilmeye devam ettiği ve hali hazırda yaşamayı sürdürdüğü medeniyeti ve coğrafyayı nitelemektedir. Kanaatimizce bu tür tartışmalı konularda önemli olan, kavramlara verilen isimlerin üzerinde inceliklerle durmak değil o kavramı doğru olarak anlatabilecek ifadeyi bulmak olmalıdır. Çünkü bu tür ifadelerin her birinde eksik ya da fazla yanlar olabilmektedir.

açıklamaya hem de tasavvur ettiği çoksesli yapıdaki Osmanlı/Türk Müziği' nin teorik alt yapısını oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda da Klasik Batı Müziği'nde kullanılan fakat Osmanlı/Türk Müziği geleneğinde olmayan bazı kavramlara kendi teorisinde yer vermiştir. Arel'in teorisi kendisinden sonra büyük kabul görerek Osmanlı/Türk Müziği eğitim ve öğretiminde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. Bu bakımdan da Arel farklı bir yerde durmaktadır.

Arel, Osmanlı/Türk Müziği'ne getirmiş olduğu hem teorik yaklaşımıyla hem de çoksesli yapıdaki Osmanlı/Türk Müziği olgusuyla kendisinden sonra gelenleri etki altında bırakmış olması açısından, Osmanlı/Türk Müziği'nin sürekli evrimleşen yapısı içerisinde kendisine önemli bir yer edinmiştir.

1.2. AMAÇ

1.2.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı/Türk Müziği'nde çokseslilik olgusunu ilk savunanlardan biri olan Hüseyin Sadettin Arel'in bu konudaki düşüncelerini, uygulamalarını ve Prelude isimli eserini incelemektir.

1.2.2. Çalışmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi, Hüseyin Sadettin Arel'in Osmanlı/Türk Müziği'nde çokseslilik konusunda, kendisinden önceki düşünceler ve uygulamalardan farklı bir takım unsurlar barındıran fikirlerini ve uygulamalarını incelemekte yatmaktadır.

BÖLÜM 2: HAYATI, ŞAHSİYETİ, MÜZİK HAYATI VE BESTELERİ

2.1. HAYATI

“Hüseyin Sadettin Arel, 18 Aralık 1881 günü İstanbul’da, babasının Vefâ semtindeki konağında doğdu. Mehmet Emin Efendi’nin ikinci eşi Fatma Zekiye Hanım’dan doğmuştur. Babası Mehmet Emin Efendi o tarihte henüz Kazasker olmamıştı, ilmiye sınıfından ve ‘Haremeyn’ payesinde idi (tümgenerale eşit ilmi-adli-kazâi Osmanlı rütbesi).

Arel, 5 yaşında evde tahsile başladı. İlmiye (ulemâ)² ailesi çocuklarının erken öğretime başlatılması ve resmi öğretimleri yanında yetenekleri nisbetinde özel eğitime de tabi tutulmaları gelenektir. Arel’in öğrenimine başladığı yıllar, Osmanlı İmparatorluğu’nda, İkinci Abdülhamit’in (1876-1919) ilk saltanat yılları idi. Arel, 6 yaşında Vefâ’da taş mektebe verildi, sonra Şemsü’l-Maârif ve Nümune-i Terakki okullarına devam ederek, Mekteb-i İbtidâi diploması aldı. O yıllarda mahalle mekteplerinin hepsi, Maârif Nezâreti’ne (Eğitim Bakanlığı) bağlı Mekteb-i İbtidâi (ilkokul) haline getirilmiş değildi. Arel, hiç mahalle mektebine gitmeksizin Tanzimat eğitiminin bir kurumu olan resmi ilkokulda okudu.

Bu sırada babası, İzmir Kadısı oldu ve ailece İzmir’e taşındılar. Orada Fransız kolejine yazıldı, orta ve lise kısımlarından diploma aldı. Böylece Arel, o zamanın Anadolusunda bir Katolik orta öğrenim kurumunda tahsil yapmış oluyordu. Bu da babası Mehmet Emin Efendi’nin siyasi görüşü ile ilintiliydi. Mehmet Emin Efendi, Yeni Osmanlılar ve Meşrutiyetçiler ile ilgisi olan ve Türkiye’de 1960’a kadar yürürlükte kalan 1876 Kanun-i Esâsisi’ni hazırlayanlardan biridir. Yeni Osmanlılar ve Meşrutiyetçilerle ilişkisi yüzünden İkinci Abdülhamit rejimince mimli idi ve yine bu yüzden çok uzun yıllar için İzmir’de kendisine anlı, şanlı, bol maaşlı, fakat âtil, politik hiçbir fonksiyonu olmayan bir adliye görevi verildi. Arel, çocukluğunun ikinci kısmını ve ilk delikanlılığını bu suretle İzmir’de yaşadı.

Mehmet Emin Efendi, oğlunun tamamen Avrupa kültürü içinde yetiştirmek niyetinde değildi...Ona göre Müslüman Türk olarak yetişmek için gerçek eğitim yeri medrese idi... Bu sebeple Arel, İzmir medreselerine devam ederek orta kısımdan “icâzet” adı verilen diploma aldı. Ancak “rüus” denen yüksek medrese diploması İzmir’de alınamıyordu, İstanbul medreselerinin birinden mezun olmak gerekiyordu...Bunun için Mehmet Emin Efendi oğlunu yüksek tahsil için İstanbul’a ağabeyinin yanına gönderdi.

² Kolaylık sağlaması açısından bazı Osmanlı Türkçesi olan kelimelerin günümüz Türkçesi ile olan karşılıklarını parantez içerisinde vermeye çalıştık.

Arel'i, İstanbul'da yanında kaldığı ağabeyi Kazasker Ali Haydar Efendi, kendisinden 30 yıl ve birkaç ay büyüktü. Otur emrini almadan ağabeyinin karşısında oturamaz ve onun huzuruna başı açık çıkamazdı, fes giymeye mecburdu. Aydın bir din ve ilim adamı olan Ali Haydar Efendi, İslami ilimlerde babası Mehmet Emin Efendi'yi bile geride bırakmış bir bilgindi ve kendisinden çok küçük olan kardeşinin yüksek öğrenimine özen göstermeye kararlı idi.

Ailenin kışlık konağı Vefa'da, yazlık yalısı ise Sarıyer'de idi. 1896 yazında Arel, uzun yıllar sonra ilk defa İstanbul'a geldiği günlerde bir Pazar günü, Büyükdere'deki Rusya'nın yazlık sefarethanesi önünde çalan bir Türk bandosunu dinledi ve büyülendi. İlk defa batı müziğine hayran kaldı ve Türk müziğinden farkları olan bir sanat olduğunu anladı. Türk müziği ile İzmir'de pek az uğraşabilmiş, biraz ud çalmaya çalışmıştı. Babası Mehmet Emin Efendi, oğlunun ağır eğitimine sekte vereceği endişesiyle müziğin dinimizde haram olduğunu söyleyip oğlunun hevesini kökünden kesmek istedi. Ancak genç Arel, Gazâli'nin "İhyâü Ulumi'd-din" adlı eserinde müziği öven cümlelerin bulunduğu sayfayı açıp babasının çalışma masasının üzerine koydu, yanına da Şeyhulislam Es'ad Efendi'nin bir bestesinin notasını iliştiirdi. Çocuk yaştaki Arel, babasını eski tabirle ilzâm(cevap veremez hale getirmişti, susturmuştu) etmişti. Kazasker Efendi, bunu kavradı ve oğlunun ud çalmasına artık karışmadı.

Asıl olarak müzik tahsiline 16 yaşından sonra İstanbul'da başlayan Arel, ağabeyinin konağına gelip kendisine ders veren Şekerci Cemil Efendi'den ud ve Türk müziği öğrendi. Konağa bir yandan da Almanca, İngilizce ve Farsça hocaları gelip gidiyordu. Bu dilleri mükemmelen öğrenen Arel'in Aralık 1906 tarihinde resmi sicil cüzdanında "Arabî, Farisi, Alman, Fransız ve İngiliz lisanlarını tekellüm (konuşma) ve kitabete (yazmaya) muktedirdir (becerebilen)" kaydı işlenmiştir. Yüksek medreseyi bitirip aile geleneğine uyarak "İstanbul Rüusu" denen en yüksek medrese diplomasını aldı. Mekteb-i Hukuk-ı Şahane'ye başladı ve 4 Eylül 1906 tarihinde, hukuku o yıl bitirenler arasında en yüksek derece ile tamamlayarak mezun oldu ve her yılın birincisine padişah adına verilen altın madalyayı aldı.

Bâb-ı Ali geleneğinde belirli bir tahsil yapan genç, bir devlet kapısına kâtip yardımcısı, bir çeşit stajyer devlet memuru olarak girer ve ilk yıllarda ücret almaz, sonra aslı kadroya geçirilirdi. Burada üstlerinden muntazam ve uygulamalı ders görür, isterse dışarıda da öğrenimine devam edebilirdi. Bu çeşit ve eskiden "kalemiyye", Tanzimat'ta "mülkiye" denen devlet görevinde yükselmek için Arapça ve Farsça aranırdı ve Tanzimat devrinde bunların yanında Fransızca da aranmaya başladı. Arel de 15 yaşını bitirmeden 13 Ağustos 1895'te Aydın vilayetinden İzmir eyaleti mektubi (özel kalem) müdürlüğü

kalemine müsevvid (müsveddeleri temize çeken) olarak, babasının Aydın eyalet valisine ricası ile girdi. 1900 yılında İzmir vilayetinden İstanbul'da Adliye ve Mezahib Nezareti denilen Adalet Bakanlığı Özel Kalemî'ne nakledildi. Daha sonra Adliye Nezareti Mütercimi, Adliye Nezareti Mektubi (genel sekreterlik) Kalemî Şifre Kâtibi oldu. Bu görevinde, daha önce sadrazamlık da yapmış bulunan, İkinci Abdülhamit'in en tanınmış vezirlerinden Adliye Nazırı Abdurrahman Nureddin Paşa'nın yakınında bulundu. Babasını ve ağabeyini de tanıyan Abdurrahman Nureddin Paşa, tahsiline devam etmesini ve hukuku bitirmesini öğütledi. Hüseyin Sadettin Arel, 7.2.1907'de Adliye Nezareti Mühür ve Şifre Müdürü, 7 ay sonra Adliye Nezareti Mektubi Muavini (genel sekreter yardımcısı) oldu" (Öztuna, 1986: 11-16). "Adliye Nezareti'nde çalıştığı yıllarda Abdurrahman Nureddin Paşa'nın kızı Pakize hanımla evlendi ve bu evlilikten tek kızı olan Naciye doğdu" (Özalp, 2000, 2.cilt: 187).

"14 Ağustos 1908'de Adliye Nezareti Mektubi Müdürü (özel kalem müdürü), 28 Eylül 1909'da Ticaret-i Bahriye (deniz ticareti) Mahkemesi Üyeliği'ne getirildi ve doğrudan hâkimlik mesleğine başlamış oldu. Bu görevinde çok kısa kalan -33 gün- Arel, 1 Kasım 1909'da, imparatorluğun en nazik görevlerinden biri sayılan Rumeli-i Şahane Vilayet-i Selasesi Adliye Müfettişliği'ne getirilerek bu görevin merkezi olan Selanik'e gitti...28 Mayıs 1911'de Adliye Nezareti Umur-i Cezaiye Müdürlüğü'ne (ceza işleri genel müdürü), bu kısa görevinden -41 gün- sonra da 8 Temmuz 1911'de Nezareti Müsteşarlığı'na, 1 Mart 1913'te Şuray-ı Devlet Nafia ve Maliye Dairesi Üyeliği'ne, 8 Temmuz 1914'te Defter-i Hakani Nazırlığı'na (tapu ve kadastro umum müdürü), bir ay sonra da son resmi görevi olan Şuray-ı Devlet Tanzimat Dairesi Başkanlığı'na atandı. Bu daire, yasaların anayasaya uygunluğunu da kontrol edip bugünkü Anayasa Mahkemesi görevini yaptığı için Şuray-ı Devlet'in en mühim kabul edilen dairesi idi. Aralık 1918'de Şuray-ı Devlet kapatılınca Arel'in görevi sona erdi. Tanzimat Dairesi Başkanı iken hâkim sıfatıyla ehliyetini Türk Hukukçuları uzun zaman unutmamışlardır. 1.Dünya Savaşı'ndan sonraki mütareke döneminde herhangi bir devlet görevi kabul etmemiştir.

16 Mart 1908 günü Washington'da toplanan Milletlerarası Hukuk Kongresi'ne delege olarak, o yıllarda en iyi İngilizce bilen hukukçu olması bakımından Bâb-ı Ali tarafından Arel seçilmiştir. Yalnız İngilizce değil, Fransızca ve Almanca konferanslar verip temaslar da yaparak gerek Birleşik Amerika'da gerek uğradığı Avrupa ülkelerinde takdir kazanmıştır.

...Amerika seyahatinde sunduğu konferans metnini ve makalelerini bazı gazete ve dergiler İngilizce olarak yayımladılar. 1928 sonunda Adliye Vekâleti Ahkâm-ı Şahsiye Komisyonu'na başkanlık ederek Tapu ve Kadastro Kanununu hazırlayıp meclise

sunduktan ve kabul ettirdikten sonra bu görevinden çekildi. Çeşitli tarihlerde kendisine 2 kere Temyiz Başkanlığı, 3 defa Baro Başkanlığı, Şuray-ı Devlet Başkanlığı, Adliye Vekilliği, İstanbul Valiliği ve Belediye Başkanlığı teklif edildiyse de hiçbirisini kabul etmedi. 1929'da Lahey Adalet Divanı Daimi Üyesi oldu.

...Kurtuluş Savaşı yıllarını İstanbul'da geçiren Arel'in konağı düşman işgaline uğradı ve ailece konaktan dışarı atıldılar. Bu olay Onu çok etkilemiştir. Cumhuriyet'in ilan edildiği gün ailesi ile birlikte İzmir'e dönen Arel, buraya yerleşerek büyük bir avukatlık bürosu açtı. 5 yıl sonra İstanbul'a döndü ve burada da avukatlık bürosu açarak hayatını avukatlıkla sürdürdü. Arel'in bürosundan, sonradan çok şöhret kazanan hukukçular çıktığı bilinmektedir. Yalnızca devlet menfaatlerine ait milletlerarası davalar, ticaret, arazi, miras gibi davalar almış, boşanma ve adi ceza davalarını hiç kabul etmemiştir.

...İçki ve sigara içmeyen, biraz pipo ve puro kullanan Hüseyin Sadettin Arel, siroz hastalığına tutulduktan kısa bir süre sonra 6 Mayıs 1955 Cuma günü vefat etmiştir" (Öztuna, 1986: 17-20).

2.2. ŞAHSİYETİ

"H.S.Arel uzun boylu, mavi gözlü, gençliğinde sarışın, beyaz tenli, uzun parmaklı, sevimli, mütebessim fakat kahkahayla gülmeyen, yakışıklı ve vakur bir insandı. Nezaket ve tevazuya son derece dikkat ederdi...Bazı yazılarında kullandığı yeni kelimeleri konuşurken kullanmaz, kültürünün icabı olan Osmanlıca ve Fransızca, bazen başka dillerdeki tabirleri fazlaca kullanırdı...Türkçeyi çok iyi kullanan Arel, İstanbul şivesinin Bâb-ı Ali ağzı ile konuşurdu. Uzun yıllar medresede okumasına, ilmiye mensupları içinde büyümesine ve medrese ve sarayla ilgili yakınları bulunmasına rağmen, medrese ve saray ağzına kaçan bir telaffuzu yoktu.

...Yalnız misafir kabul edip hiçbir yere misafir olarak gitmezdi. Resmi davetlere de çok kere gitmemiştir; bu davetleri devamlı reddetmesi, bazı davetlere gitmek istememesi yüzünden Atatürk, Cumhuriyeti oluştururken Türk müziğinin böyle bir temsilciden mahrum kaldığı söylenir.

...Bir Osmanlı aristokrati olan, koyu Türk milliyetçisi, yalnız kendi vicdanı içinde dindar ve mutasavvıf olan Arel, cumhuriyetçi ve demokrasiye inanmıştı. Bir Tanzimat aydını olarak kılığı ve kıyafeti, yiyip içmesi, davranışı ve çalışması tamamen batılıdır... Çevresini en çok etkileyen unsurlardan biri yabancı dil öğrenmedeki kabiliyeti idi: Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca ve Almancaya oldukça hâkimdi. Bunların yanında İtalyanca,

İspanyolca, Latince, Rumca ve Eski Yunancayı okuyup anlayabiliyordu” (Öztuna, 1986: 59-61).

2.3. MÜZİK HAYATI

“Hüseyin Sadettin Arel, müziğe 10 yaşlarında bir gayri müslimden mandolin dersleri alarak başladı...Daha sonra İzmir’de Şeyh Cemal Efendi’den ud ve Türk müziği öğrendi. 16 yaşında İstanbul’a dönünce Udi Şekerci Cemil Bey’den dersler aldı. Bunun dışında da çeşitli hocalardan ney, nısıfyı, girift, keman, kemençe, viyola, viyolonsel ve piyano dersleri aldı...1907-1909 yılları arasında, Edgar Manas’tan armoni, kontrpuan ve füg öğrendi...Enstrümantasyon, orkestrasyon ve kompozisyon ile müzik tarihini kendi kendine çalışmıştır.

...Klasik, bilhassa dini, bilhassa Mevlevi musikisinde başlıca hocası Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede olan Arel, 1924 yılına kadar mevlevihaneye gitmeye devam etmiştir. Ancak Klasik Türk musikisinde repertuar bilgisi olarak arkadaşları Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi’ye erişememiş, zira onlar gibi klasik musiki parçalarını muntazaman meşk etmemiştir, ...fakat önüne aldığı notayı derhal kusursuz okuması ve işittiği nağmeyi notaya alması onlardan iyi olan tarafıydı” (Öztuna, 1986: 79-81).

“Bugün Türk ve Batı Müziği’nde kullanılan yüzlerce Türkçe terimin mucidi olan Arel, Dârü’l-elhân’da³ yıllarca Türk Müziği okutmuştur...Arel’e, buradaki Türk Müziği kısmı kapandıktan sonra 1943 yılında Türk Müziği’nin tekrar okutulması için, Batı Müziği kısmının düzenlenmesi, Türk Müziği kısmının ve bir de İcra Heyeti oluşturulması görevi teklif edildi ve bu görevi 63 yaşında kabul etti.

³ Türkiye’de ilk resmi müzik okulu olan Darü’l Bedâyi-i Osmanî, İstanbul Belediyesi tarafından 1914 yılında kurulmuştur. Bu fikri ilk ortaya atan İstanbul’un o yıllardaki Belediye Başkanı Dr. Cemil Topuzlu oldu. Bu kuruluş İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak kurulacak, müzik ve tiyatro sanatını öğretecek, halka temsiller ve konserler verme amacını görecekti. Okulun tiyatro bölümünün müdürü Reşad Rıdvan, müzik bölümünün başkanı ise Ali Rıfat Çağatay idi. Bu kurumdaki müzik eğitimi hem batı hem de Osmanlı Müziğini kapsıyordu. Bu okulun tiyatro bölümü İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun çekirdeğini oluşturmuştur. Müzik bölümü 1.Dünya Savaşı koşulları altında 1916 yılında kapatılır. Aynı yıl, kurulması için ilk teşebbüsü Abdülkadir Töre’nin yaptığı ve adını, okulun fahri başkanlığını da yapmış olan Ziya Paşa’nın koyduğu bir müzik okulu olan Dâr’ül-elhân(Seslerin Evi) kurulur. Müzik kısmındaki eğitimi batı, Osmanlı ve Halk Müziği’ni kapsayan Dâr’ül-elhân’ın eğitim kadrosunda Zeki Üngör, Cemal Reşit Rey, Mesud Cemil, Santuri Ziya Bey, Refik Fersan, Ruşen Ferit Kam, Rauf Yekta Bey gibi ünlü isimler vardı.(Özalp, 2000, 1.Cilt, 66-68.sayfa). Dâr’ül-elhân, Türk müziğinin gelişimine önemli katkılar yapmıştır. Nota broşürleri yayımlama ve halk müziği derlemeleri ilk defa bu kurum tarafından yapılmıştır.(Balkılıç,2009, 77.sayfa) Rauf Yekta Bey başkanlığındaki bir heyet, klasik eserlerin 180’inin notasını “Dâr’ül-elhân Külliyyatı” başlığı altında yayımlamış ve bazılarının plaklarını da yapmıştır.(Tanrıkorur, 2003, 31.sayfa)

...Arel ilk olarak Türk Müziği kısmını kurdu ve çağdaş metotlarla eğitime başladı. İcra Heyeti kurularak o sıradaki piyasa icrasından çok farklı bir üslupla haftalık Pazar konserleri verildi...İcra Heyeti'nin şefliğine de Ercüment Berker'i getirdi. Bu kurumda gösterilen derslerden bazıları şunlardır: Nazariyat, armoni, müzik tarihi ve prozodi. "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" adlı kitap, burada verdiği ders notlarından oluşmaktadır. Batı müziği kısmını düzenledi ve kendi tabiri ile "3. sınıf bir batı konservatuvarı çizgisine" getirdi. Çeşitli orkestralar, saz ve ses toplulukları kurdu. Türk Filarmoni Derneği'nin kurucusu olan Arel, kendisine teklif edilen dernek başkanlığı görevini kabul ederek, Batı Müziği'nin yayılmasına da emek verdi.

O dönemde kültür merkezi İstanbul olduğu halde Batı Müziği müzisyenleri Ankara'da açılan kuruluşlarda toplanmışlardı. Ankara'daki müzisyenlerin İstanbul'daki bu oluşuma tepki gösterdiklerini düşünen Arel, 1948'de istifa etti ve Ankara'ya gelerek buradaki konservatuarda Türk Müziği bölümü açılması için girişimlerde bulunduysa da başarılı olamadı...Bunun üzerine 1949'da İleri Türk Müziği Konservatuvarı adıyla bir dernek kurdu, daha doğrusu derneği öğrencilerinden Lâika Karabey onun adına kurdu. Özel teşebbüs yardımı da almayan bu dernekten bir süre sonra ayrılan Arel, istekli öğrencilerine evinde ders vermeye başladı" (Öztuna, 1986: 79-84).

"Üç Mevlevî şeyhi – Şeyh Mehmet Celâleddin Dede, Mehmet Atâullah Dede ve Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede – öğrencileri H.S.Arel, Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yekta Bey ve Ahmet Avni Konuk'a musikimizin ilimsiz kaldığı, doğu dillerinde yazılmış edvârları okuyup bilgi edinmelerini ve bu bilgilerin zamanımız müziğine uygulanması gerektiğini telkin ettiler...Bunun üzerine Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Arel bir arada çalışmaya başladılar. 1913'ten 1920'ye kadar 7 yıl süresince birlikte çalışarak bütün edvârları ve ellerindeki ebced, hamparsum ve batı notasyonu ile yazılmış eserleri ve Fransızca müzikoloji kitaplarını incelediler. 1920'de Ezgi, milli mücadeleye katılmak üzere Ankara'ya gidince 1923'e kadar Rauf Yekta Bey ile Arel, baş başa çalıştılar, 1923'te Arel de İzmir'e gidince beraber çalışmaları sona erdi. Arel daha çok Ezgi ile fikir birliği içindeydi, bazı noktalarda Rauf Yekta Bey kendilerinden ayrılıyordu. 1923'te Ezgi, Arel'in aracılığıyla İzmir'de Hilâl-i Ahmar (Kızılay) doktoru oldu. Beraber çalışabilmeleri için bu tayin yaptırılmıştı. Ezgi ile Arel, 1923'ten itibaren İzmir'de ve 1928'den itibaren İstanbul'da çalışmalarına Arel vefat edinceye değin devam ettiler. Arel müzik ile uğraşabilmek için büyük bir servet harcadı, ancak son yıllarda diğer işlerini ve mesleğini bırakarak yalnız müzik ile meşgul olabildi.

...Fizik ve matematik ordinaryüs profesörü olan Salih Murat Uzdilek, Arel'in teşvikiyle Türk musikisi seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine aldı ve 1944'te Türk musikisi sistemini fizik olarak açıklayan "İlim ve Musiki" adlı eserini yazdı...Bu yüzden, 24 eşit olmayan

aralıklı ve bir sekizlide 25 ses olduğunu savunan ve bugün Türk Müziği konservatuarlarında okutulan sisteme “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi” denilmektedir” (Öztuna, 1986: 88-90).

“Hiçbir ücret almadan birçok öğrenci yetiştiren Arel, Dede Efendi’nin bir ayininde yaptığı bir geçkiden ilham alarak hüzzam+şedd-i araban terkbine “lale-gül” ve kürdi makamının yegâh perdesindeki şeddine de “ferahnüma” isimlerini vermiştir” (Öztuna, 1986: 91).

“H.S.Arel 1908 yılından başlayarak on beş günde bir olmak üzere “Şehbal” adında bir kültür ve magazin dergisi çıkardı...Ancak yüz sayı çıkabilen Şehbal’in, İstanbul’un işgali sırasında idare binası yanarak koleksiyonu ve belgeleri mahvolmuştur. 1939 yılında İsmail Hakkı Danişmend ile çıkarmış olduğu “Türklük” dergisi ancak on beş sayı çıkabilmiştir...1948 yılında çıkmaya başlayan “Musiki Mecmuası” ise son yayın organıdır” (Özalp, 2000: Cilt.2: 188).

2.4. BESTELERİ

H.S.Arel’in bestelerinin sayısı ve çeşitliliği açısından kaynaklar farklı görüşler bildirmektedir; örneğin Mustafa Rona “20. Yüzyıl Türk Musikisi” adlı eserinde 2000’den fazla çeşitli eser, İbnülemin Mahmut Kemal İnal “Hoş Sadâ” adlı eserinde 500’den fazla eser, Yılmaz Öztuna ise yazmış olduğu “Türk Musikisi Ansiklopedisi” nde 712 eser bestelemiş olduğunu yazar. Biz ise Arel’in hayatı, biyografisi, kişiliği ve eserleri hakkında güvenilir olması bakımından genel kabul görmüş olduğu ve eserleri hakkında detaylı bir liste vermiş olmasından ötürü Yılmaz Öztuna’nın kaleme aldığı “Sadettin Arel” kitabındaki eser listesini tercih ettik. Alttaki eser listesi oradan alınmıştır. Arel’in çok sesli eserlerinin notalarını ise Ertuğrul Bayraktarkatal’dan temin ettik, Ona da Lâika Karabey vermiş ve buradaki tüm notalar Arel’in el yazısı iledir. Çok sesli eserlerinin yanındaki yıldız işaretleri ise elimizdeki notalarda mevcut olanlardır.

DİNİ ESERLERİ

51 Mevlevi Ayini

108 Durak

88 İlahi

SAZ ESERLERİ

- 13 Ney için Taksim
- 24 Peşrev
- 29 Konser Saz Semaisi
- 80 Saz Semaisi
- 42 Oyun havası
- 21 Tasviri Saz Eseri
- 8 Taksim
- 1 Köçekçe
- Köçekçe Takımı (1-10)

SÖZLÜ ESERLER

- 3 Beste
- 4 Semai
- 51 Gazel
- 2 Gazelli Taksim
- 2 Marş (İstiklal Marşı, Mahur Bayrak Marşı)
- 106 Şarkı

ÇOK SESLİ ESERLERİ

1) MARŞLAR VE ŞARKILAR

- 1. Çargâh Semai Osman Gazi Marşı (2 ses)
- 2. Hicaz Türk Aksağı Şarkı (Soprano ve Alto)
- 3. Dügâh'ta Çargâh Fatih Marşı (2 Koro için, Tasarı Halinde)
- 4. Yegâh'ta Çargâh Fatih Marşı (2 Koro için, tasarı Halinde)
- 5. Buselik Curcuna Şarkı (Soprano, Tenor, Bas)
- 6. Buselik Aksak Semai Şarkı (Soprano, Tenor, Bas)

7. Segâh Sofyan İlâhi (Soprano, Tenor, Bas, 22.ölçüde kalmış)*

8. Kürdili Hicazkâr Yürük Semai Şarkı (Soprano, Tenor, Bas)*

2) ALTILAMALAR

9. Karcığâr Altılama I Nim Sofyan (Yaylı Dörtleme, Tanbur, Kudüm, 24.ölçüde kalmış)

10. Karcığâr Altılama II Devr-i Hindi⁴ (Yaylı Dörtleme, Tanbur, Kudüm, 16.ölçüde kalmış)*

3) BEŞLEMELER

11. Neva Türk Aksağı (2 Keman, Alto, Viyolonsel, Tanbur, 67.ölçüde kalmış)*

12. Zengule Aksak Semai (I) (Ney, Kemençe, Alto Kemençe, Tenor Kemençe, Bas Kemençe)*

4) DÖRTLEMELER

13. Dügâh'ta Çargâh Aksak (Yaylı Sazlar, 377.ölçüde kalmış)*

14. Kürdili Hicazkâr Prelude I Sofyan Önezgi (Yaylı Sazlar)*

15. Kürdili Hicazkâr Prelude II Nim Sofyan Önezgi (Yaylı Sazlar, 24.ölçüde kalmış)

16. Aşiran'da Buselik Aksak (Keman, Kanun, Ud, Tanbur, 19.ölçüde kalmış)*

17. Nihavend Düyek (2 Keman, Tanbur, Mansur Ney)*

18. Zengule Ağır Aksak(II) (Ney, 2 Keman, Yaylı Tanbur)*

19. Çargâh (III) Aksak Semai Fughetta (Ney, 2 Keman, Tanbur, 8.ölçüde kalmış)

⁴ Elimizdeki notalarda sofyan usulündedir.

5) ÜÇLEMELER

20. Zengule Devr-i Hindi (Kemençe, Kanun, Ud, 87.ölçüde kalmış)*
21. Acem-Aşiran Aksak (Keman, Gitar, Tanbur, 59.ölçüde kalmış)*
22. Nihavend I Aksak (3 Keman, 28.ölçüde kalmış)*
23. Hüseyini Aksak (2 Keman, Viyola, 10.ölçüde kalmış)*
24. Nihavend II Aksak (3 Keman, 75.ölçüde kalmış)*
25. Uşşak Saz Semaisi I (Kanun, Ud, Tanbur, 23.ölçüde kalmış)*
26. Uşşak Saz Semaisi II (Kanun, Ud, Tanbur, 21.ölçüde kalmış)*
27. Sultani-Yegâh Aksak (2 Keman, Viyola, 24.ölçüde kalmış)*
28. Hümayun I Sofyan (Ney, Keman, Ud)*
29. Hümayun II Türk Aksağı (Ney, Keman, Ud)*
30. Hümayun III Tek Vuruş (Ney, Keman, Ud)*
31. Hümayun IV Curcuna (Ney, Keman, Ud)*
32. Suzinak aksak (2 Keman, Tanbur, 17.ölçüde kalmış)*
33. Uşşak Türk Aksağı Sonatin (Keman, Kemençe, Tanbur)*
34. Uşşak Devr-i Hindi Sonatin (Keman, Kemençe, Tanbur)*
35. Uşşak Sofyan Sonatin (Keman, Kemençe, Tanbur, 69.ölçüde kalmış)*

6) İKİLEMELER

36. I Suzinak Aksak Sonatin
37. II Ferahnâk Aksak Semai
38. III Aşk-efza Sofyan “Dua”
39. IV Mahur Müsemmen “Bir Konuşma” (6.ölçüde kalmış)
40. V “Şikâyet”
41. VI Fughetta
42. VII “Teşekkür”
43. VIII Güftesiz Durak
44. IX Çifte Taksim
45. X Ninni
46. XI Bir Kanon

47. XII Acem-Aşiran Türk Aksağı Değişmeli “Bayram”⁵
48. Kürdili Hicazkâr Emeller I (Tanbur ve Viyolonsel)*
49. Kürdili Hicazkâr Emeller II (Keman ve Viyolonsel)*
50. Kürdili Hicazkâr Emeller III (Tanbur ve Viyolonsel)*
51. Kürdili Hicazkâr Emeller IV (Keman ve Viyolonsel)*
52. Kürdili Hicazkâr Emeller V (Yaylı Tanbur ve Viyolonsel)*
53. Kürdili Hicazkâr Emeller VI (Yaylı Tanbur ve Viyolonsel)*⁶
54. Evcârâ Sofyan (2 Keman veya Ney ve Ud)*
55. Evcârâ Sofyan (Keman ve Tanbur, 23.ölçüde kalmış)*
56. Acem-Aşiran Nim Sofyan (2 Keman, 36. ölçüde kalmış)*
57. Yegâh'ta Çargâh Devr-i Hindi (Viyola ve Tanbur)*
58. Acem-Aşiran Nim Sofyan (2 Keman)*
59. Kürdili Hicazkâr I Nim Sofyan (Flüt ve Tanbur)*
60. Kürdili Hicazkâr II Ağır Aksak (Flüt ve Yaylı Tanbur)*
61. Kürdili Hicazkâr III Yürük Aksak (Flüt ve Tanbur, 37.ölçüde kalmış)*
62. Kürdili Hicazkâr Yürük Aksak (2 Tanbur)*
63. Zengule Nim Sofyan (2 Tanbur)*
64. Uşşak Sonatin I Aksak (Keman ve Tanbur)*
65. Uşşak Sonatin II Müsemmen (Keman ve Yaylı Tanbur)*
66. Uşşak Sonatin III Türk Aksağı (Keman ve Tanbur)*
67. Uşşak Saz Semaisi (Keman ve Tanbur)*
68. Kürdili Hicazkâr Düyek (Keman ve Tanbur)*
69. Dügâh'ta Çargâh Tek Vuruş (Viyolonsel ve Tanbur, 6.ölçüde kalmış)*
70. Acem-Aşiran Devr-i Turan (2 Keman, 48.ölçüde kalmış)*
71. Uşşak Sofyan “Bir Aşk Efsanesi” (Keman ve viyolonsel)*
72. İlk sesli Türk filmi olan Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Sokakları(1931) filmi için talebesi Ferit Alnar ile müştereken yaptığı müzik.

⁵ Bunlardan V-XI tasarı halinde kalmıştır, no. III keman ve viyola için, diğer hepsi keman ve tanbur ikilemesi içindir.

⁶ “Emeller” adını taşıyan bu 6 parçanın da usulü sofyanıdır.

BÖLÜM 3: ÇOKSESİLİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Hüseyin Sadettin Arel, Osmanlı/Türk Müziği'ne hayran birisidir. Ona göre bu müzik, onun değerini anlayabilecek kimselere hayranlık telkin edebilecek kadar muhteşemdir.

“Hayatımda Türk musikisine sarf ettiğim zamanın birkaç mislini Batı musikisine sarf etmiş olduğum ve bu musikinin şaheserleriyle vecde geldiğim halde, bir türlü Türk musikisi aşkından kendimi alamayıp, belki kısmen milli meylimdendir; lâkin mutlaka daha ziyade Türk musikisinin bünyesinde gördüğüm olağanüstü inkişaf(keşif) kabiliyetindendir” (Özalp, 2000: 2.Cilt: 189)

Arel, Osmanlı/Türk Müziği'nin zenginliğinden ve içinde büyük bir potansiyel barındırdığından emin olduğunu şu sözler ile dile getirir:

“Realite şudur ki, Batı musikisinin bir bestekâra temin ettiği klasik, romantik, modern, polifonik veya monodikle muhakkak(belli olmuş) veya muhayyel(hayal ürünü olan) ne kadar vasıta varsa, hepsinin en az on misli, evet on misli Türk musikisinin içinde yatıyor”...“Batı musikisinde duygumuzu ve idrakimizi kamaştıracak kadar harikalar vücuda getiren dehaların, o musikiden en az on kere daha zengin imkân ve vasıtalarla dolu bir sahada neler yapabileceklerini düşünen her akıllı kimse gibi, (Batı musikisini sevdiğim için Türk musikini severim) diyecektir” (Özalp, 2000: 2.Cilt: 189)

Yılmaz Öztuna, Arel'e göre tek sesli müzik her zaman dinlenecek, çalınacaktı, der ve şöyle devam eder;

“Ancak klasik Türk müziğinin dahi bestekârlarını aynı anlayışta eserlerle aşmak mümkün değildi, onlara erişmek bile çok büyük kabiliyet meselesiydi. Çağdaş müzik, çok sesli olmalı, fakat Türk müziği sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, icap eden formları ve icap eden çalgıları mutlaka kullanılmalı idi. Zira batı müziğinin 2 makamına karşılık pek çok ve birbirinden renkli makamlara sahip, insan duygusunun her nüansını aksettirmeye daha yetenekli, hem malzemesi sonsuz bir müzik sistemi idi. Nihai hedef bu idi ve bu hedef ancak hem Türk, hem batı müziğinin öğretildiği, kulağı doğuştan Türk seslerine yatkın ve yabancılaşmamış, batı müziği perdeleri ile şerbetlenmemiş gençlerin yetişeceği bir konservatuarla gerçekleştirilebilirdi. 'Arelcilik' denen müzik anlayışı budur.

Arelcilik demek lüzumsuzdur, zira Arel'in ifade edip savunduğu zaten gerçek müziktir” (Öztuna, 1986: 90).

Öztuna'ya göre Arel'in asıl hedefi çok seslilik idi:

“Gerek eğitimde, gerek bestekârlıkta piyano ve org gibi çok sesli bir çalgının Türk müziği sistemi ve perdeleri ile düzenlenerek kullanılamaması Türk müziğinin çok sesli bir sazdan mahrum bulunuşu Arel'i düşündüren hususlardan biri idi. Türk müziğine başlayan ve bu sanatla uğraşan herkesin az çok tanbur çalması fikrinde idi. Türk müziği piyanosu için birkaç proje yaptı ve meraklılarla ve imalcilerle görüştü. Oradan org'a intikal etmek istiyordu. Ud'da da küçük bir ıslahat yapmıştır. Ancak mühim değişikliği kemençede yaptı. Kemençenin 3 telini 4'e çıkararak kemanın 4 teline düzenletti. Bu soprano kemençedir, kemana karşılıktır. Arel, viyolaya karşılık alto kemençe ve tenor kemençe, viyolonsele karşılık bas kemençe ve kontrbas kemençe imal ettirdi. Bunlar için mühim para harcadı. Ruşen Kam, Mes'ud Cemil ve benzeri saz üstatlarına evinde çaldırttı. Böylece keman ailesine karşılık, kemençe beşlemesini ortaya çıkardı” (Öztuna, 1986: 82).

Arel'in müzik ve çokseslilik üzerine düşüncelerini daha iyi anlayabilmek için, İzmir Türk Ocağı'nda vermiş olduğu iki konferansın metinlerini inceleyerek aktarmaya çalışacağız. Bu iki konferansın metinleri, konferanstan kısa bir süre sonra Vakit Gazetesi'nin 7-16 Temmuz 1964 yılının kasım ayında Arel'in kurmuş olduğu İleri Türk Musikisi Konservatuarı tarafından *“Türk Musikisi Üzerine İki Konferans”* adı ile küçük bir kitap olarak basılmıştır.

Birinci konferansta Arel, “Garp medeniyetine temessül(girdikten) ettikten sonra kendi musikimizi muhafaza etmeli miyiz ve edebilir miyiz meselesi son zamanın en canlı münakaşa zeminlerinden birini teşkil ediyor” (Arel, 1964: 8) diyerek başlar ve Tanzimat ve daha öncesinden süregelen bir konuya değinerek bu konudaki görüşleri 3 ana başlık altında toplar:

“ 1. Türk musikisini atıp Garp musikisini almak isteyenler. 2. Türk Musikisini aynen muhafaza ve idame etmek isteyenler. 3. Garp musikisinin vesaiti tekemmüliyesinden(olgunlaşma araçlarından) bil istifade(yararlanarak) Türk musikisini yükseltmek isteyenler” (Arel, 1964: 9).

Bu 3 gruptan sesi en az işitilenlerin 3.grup olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder:

“..ki onlar (3.grup) Türk musikisine de Garp musikisine de esaslı bir surette vakıftırlar. Bu iki cepheli bilgilerine nazaran musiki bahsinde söz söylemeye şüphesiz başkalarından daha selâhiyettar(yetkili) olmaları lazım gelir... Bunlar diyorlar ki: Musikimizi terk etmeyelim. Çünkü hakiki bir kıymeti sanat kârenesi(gücü) vardır. Onu tasfiye edelim(temizleştirelim, saflaştıralım), tekemmülata mazhar edelim(olgunlaşmayla şereflendirelim). Garp musikisinin fenni vesâitini(ilmî araçlarını) alıp musikimizde istimal edelim(kullanalım). Elhasıl(kısacası) musikimizi lâıyk olduğu mevkiye yükseltelim” (Arel, 1964: 9).

Ve bu grubun söylemek istediğini şu şekilde özetler: “Türk sanatının hizmetinde Garp fûnunu(bilimi)”(Arel, 1964: 9).

Arel bu üç grubu tanıtır bunların görüşlerini bildirir ve en çok da 3.grup üzerinde durur. Açıkça dile getirmese de adeta kendi görüşlerini yazmaktadır 3.grubu anlatırken; çünkü diğer bazı söylemleriyle, 3.grubu anlatırken ki kullandığı düşünceler büyük benzerlikler taşımaktadır. Örneğin kendisinin çıkarmaya başladığı ve daha sonra yine kendi kurduğu İleri Türk Musikisi Derneği’nin çıkarmaya devam ettiği Musiki Mecmuası’nın her sayısı, ilk sayfasında, altında Arel’in imzası bulunan şu sloganlaşmış sözlerle başlar: “Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini seviyorum.” “Türk musikisinin bugünkü tecelliyatına(görünümüne) değil, tabiri caizse istikbaldeki hayaline meftunum(hayranım).” Yine sanki kendi görüşünü başkasının ağzı ile anlatmaya çalışırcasına Eugène Borrel’in bir makalesinden alıntılar yapar Arel. Eugène Borrel makalesinde Osmanlı/Türk Müziği’ne olan hayranlığını anlattıktan sonra Arel’in sadeleştirmesiyle şöyle der:

“Bundan sonra makale sahibi İstanbul Dârülelhanı’ında Türk musikisi ile Garp musikisinin ayrı ayrı tedris edildiğinden bahsederek bu sayede her iki musikiye vâkıf musikişinaslar yetişeceğini ve Türk musikisine âhenk(armoni) tatbiki meselesinin bunlar tarafından halledileceğini söylüyor ve makalesinin nihayetinde kalpten doğma bir his ile: ‘Şu halde bu tatlı lehcei musikiye(müzik lisani) mün’adim(yok) olmayacaktır” (Arel, 1964: 12).

Bundan sonra Batı⁷ ile Doğu Müziği'ni karşılaştıran Arel, Doğu Müziği'nin yani Osmanlı/Türk Müziği'nin, Batı Müziği'nden yani Klasik Batı Müziği'nden başlıca farkı olarak aralıklar ve usulleri görür ve Hermann von Helmholtz ve Arnold Schönberg'den alıntılar yaparak bu yazarların-genelde de batılıların- bir sekizlinin 12 eşit aralığa bölünmüş olmasından dolayı rahatsızlıklarını dile getirir. Ardından da şöyle der:

“..Şurasını kemâl-i sarahatle(tam bir açıklıkla) arz etmek isterim ki maksadım asla şimdiki garp musikisinin azametini istihfaf(küçük görmek) değildir. Esasen ruhunun en mübrem(önlenemez) ihtiyaçlarını ancak garp musikisinin şehkârlarıyla(şaheserleriyle) tatmin edebilen bir adamın böyle bir nankörlükte bulunmasına imkân yoktur. Gayem garp musikisinde dizi taksimatı, makam, usul gibi anâsır-ı nukat-ı nazarından medarı şikâyet olan(şikâyet sebebi olan unsurların) mahdudiyete mukabil(sınırlılığına karşın) bizim musikimizde gördüğüm harikulade terakki ve inkişaf(ilerleme ve keşfetme) kabiliyetinin ihmal edilmemesi lüzumuna işaret etmektir.

Evet, musikimiz hâl-i hazırıyla(şu andaki haliyle) derece-i nihayedede(son derece) fakirdir; hatta biraz da iptidaidir(ilk aşamadır). Musikimize zengin ve mükemmel diyebilenler fakr ile istinâs hâsıl ede ede(az ile yetinerek, aza alışıarak) zenginliğin ne olduğunu unutmuş olanlardır. Lakin-tıpkı memleketimizin işlenmemiş menabii(kaynaklarının) serveti gibi- musikimizde de hemen el dokunmamış bir veludiyet(doğurganlık) hazinesi görüyorum ki eğer bundan istifade etmeyi bilmezsek 'günah' değil, cezası daha çabuk gelen bir şey, 'hata' olacaktır” (Arel, 1964: 16).

Müziğimizin kendi tabiriyle “fakir” kalmasının sebepleri olarak da şu iki maddeyi sıralar Arel:

“Biri, terakkiyeyi(ilerlemeyi) takip etmemek ki diğer sanat şubelerimizin hemen hepsinde aynı hali görmekteyiz. Öteki sebep de musiki ile iştigalin kâh ayıp, kâh günah, gâh menafii ciddiyet(ciddi menfaatler) addedilmesinden ve fazla olarak musikinin bir mesleki maişet(geçim mesleği) olarak da insanı memnun edememesinden dolayı musikiye intisab edenlerin(mensup olanların) ekseriyetle yüksek tahsil görmemiş zevat(kimseler) olmalarıdır. Zannımca bu son sebep birinciye bile ihatasına(çevreleyip içine) alacak kadar şümüllüdür(uğursuzdur).

⁷ Anladığımız kadarı ile H.S.Arel Batı Müziği terimini, Klasik Batı Müziği; Doğu Müziği terimini de Osmanlı Müziği anlamında kullanmaktadır.

Elhasıl musikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez. Kanaatimce Türk musikisinin bugünkü tecelliyatı değil, asıl ruhu kabili(türünün, soyunun ruhunu) müdafaa, hatta lâyık müdafaadır. Bu noktaya nazarı dikkatlerini celbederim” (Arel, 1964: 17).

Arel burada Osmanlı/Türk Müziği’nin, kendisine göre “fakir” kalmasının en önemli sebebi olarak tahsilli insanların, müzisyenlerin olmamasını öne sürer ve bu sebebin 1.maddede söylediği “medeniyetin ilerlemesi”ni takip edemeyişimizi de geçtiğini belirtir. Ve bu sebeplerden dolayı Osmanlı/Türk Müziği’nin Onun zamanındaki hali hiç de savunulacak bir durumda değildir. Osmanlı/Türk Müziği’nin müdafaa edilecek yanı, içinde bulunan, özünde gizli olarak yaşayan ruhudur ki bu ruh içinde “ilerleme” fikrini barındıran birçok öge ile doludur Arel’e göre. Onun asıl istediği de bu “ilerlemiş” Osmanlı/Türk Müziği’dir.

Arel birinci konferansında Osmanlı/Türk Müziği’nin içerdiği güzellikleri, zenginliklerini, Batı Müziği’nde olmayan usullerini, makamlarını ve aralıkların kıymetlerini anlatmıştır. İkinci konferansta da kendi deyimiyle “musikimizin terakkisi çarelerinden”(Arel, 1964: 26) bahsetmektedir.

“ ‘Musikimizi terk etmeyelim’ neticesinde karar kıldığımız vakit: Acaba peşrevlerle, bestelerle, ten-ten’lerle, hey-hey’lerle, goy-goy’larla, aman-aman’larla yine mi baş başa kalacağız, suali kendiliğinden zihne tebadür eder(girer).

Geçen hafta arz etmiştim, şimdi de tekrar ederim ki, bendeniz musikimizin bugünkü halini değil, tıpkı bir meşe tohumundan kuvvetli ve kocaman bir ağacın fışkırması gibi feyyâz semereler(bereketli sonuçlar) vermeye kabiliyetli olan özünü, cevherini müdafaa ediyorum. Yoksa şimdiki musikimizi âlâ hâlihi(olduğu gibi) idame etmek bizzat o musikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır” (Arel, 1964: 26)

dedikten sonra “milli musikimizi nasıl terakki ettirmeliyiz?” sorusunun cevaplarını sıralar.

Arel’e göre bu sorunun ilk ve en önemli çözümü dahi besteci yetiştirmektir. “Kanaatimce esbabı terakkisi(ilerleme aracı) bütün düşünceleri, bütün tedbirleri

bir tek cümle ile hülâsa etmek mümkündür: Dahi bestekâr yetiştirmek” (Arel, 1964: 27). Ona göre Osmanlı/Türk Müziği’ni içinde bulunduğu bu rehavet halinden alıp çıkaracak en önemli yegâne güç dahi bestecidir. İnsanlara dehanın verilemeyeceğinden, fakat zekâlarını yükseltecek bilgilerin verilebileceğinden bahsettikten sonra bu bilgilerin neler olduğundan bahseder. Bu bilgileri “Garp tekniği” şeklinde adlandırarak 8 fen(ilim) dalına ayırır. Bunlardan ilki, müziğin temel teorik bilgilerini içeren “mebâdii musiki” dir. Arel bu ilim için “ biz de az çok münteşirdir(yayılmıştır)” der (Arel, 1964: 28). İkinci ilim olarak armoniyi gören Arel’in şu sözleri müzik hakkında ne kadar bilgili ve zamanındaki gelişmeleri takip eden birisi olduğunu göstermektedir:

”Armoni her gün terakki ediyor. Bugünün az çok kıymetli bestekârları arasında; Haydn’ın, Mozart’ın, Beethoven’ın hatta Wagner’in armonisi ile eser yazan kalmamıştır. Fransa’nın birkaç sene evvel vefat eden en kıymetli bestekârlarından Claude Debussy adeta yeni bir çığır açmış olduğu halde o çığır bile bugün eskimeye yüz tuttu. Şimdi politonalite, atonalite, poliarmoni, klangpolifoni gibi cereyanlar armoniye gittikçe başka bir mahiyet, başka bir istikamet veriyor. Arnold Schönberg, Bartok, Stravinsky, Alois Haba, Darius Milhaud ve daha birçokları gibi Rus, Alman, Fransız, Çek, İngiliz, Amerikalı, Avusturyalı yeni bestekârların eserleri eslâfın(o zamandan önceki bestecilerin) üslubundan o kadar ayrıldı ki bilfarz(diyelim ki), bugün Haydn’ı diriltmek mümkün olsaydı yeni musikiyi duyar duymaz hayret ve heyecandan tekrar ölürdü” (Arel, 1964: 29).

Arel Osmanlı/Türk Müziği’nin en fakir olduğu tarafının armoni olduğunu düşünür. Bu düşüncesini tam olarak verebilmek amacıyla ve konunun öneminden ötürü düşüncelerini aynen yazıyoruz:

“Musikimizin şimdiye kadar armoniye mâlik olmayışı onun en büyük fakrını teşkil etmektedir. Zira hem armoninin ilave ettiği rengârenk güzelliklerden, hem de bizzat bir vasitai tasvir(tasvir aracı) olan armoninin tebliği hissiyat(duygu anlatımı) hususundaki hizmetlerinden mahrum kalmaktır. Armoni, garptan iktibas mecburiyetinde bulunduğumuz ilimlerden bizim musikiye tatbiki en müşkül olanıdır. Çünkü garp armonisi, oktavı on iki müsavi(eşit) kısma taksim eden gam tampere esasına müstenittir(dayanır). Hâlbuki geçen defa arz ettiğim gibi bizim musikimizde sekizliği aralığı yirmi dört gayri müsavi(eşit olmayan) kısma taksim edilmiştir. On iki müsavi taksimatlı bir diziye mahsus olan bir ahengin yirmi dört gayri müsavi taksimatlı bir diziye uygun gelemeyeceğinde şüphe

yoktur. Şu halde armoniyi musikimize tatbik için musikimizin sekizli taksimatında bir tadil icra etmek ıztırarındayız(mecburiyetindeyiz). Zannıma ve tecrübelerime kalırsa bu yolda bir tadilin(düzenlemenin) hemen hiç fedakârlığa hâsıl olmaksızın(fedakârlığa gerek kalmadan) muvaffakiyetle mevkii fiile(başarıyla, kolaylıkla, kullanabilecek bir yere) çıkarılması imkânsız değildir. Hatta bizim musikiye bu yolda tatbik edilecek ahenk garp musikisindekinden daha mucibi(hayret verici) memnuniyet neticeler verecektir. Yeter ki ahengin musikimize tatbiki işi hem bizim musikinin nazariyatına, hem de armoniye ve armoninin ciheti nazariyesine hakkıyla vâkıf zevat tarafından yapılsın” (Arel, 1964: 30).

Böylelikle Arel Osmanlı/Türk Müziği'nin armoniye ihtiyaç duyduğunu ve Batı Müziği'nden alınan bu armoninin bizim müziğimizde belki de Batı Müziği'ndekinden daha güzel neticeler vereceğini ve bu armoni tatbikinin aslında çok da zor olmayacağını söyler.

Arel'e göre Batı Müziği'nden almak ihtiyacında olduğumuz ilimlerden üçüncüsü kontrpuan, dördüncüsü de kanondur, Arel bu iki ilimden kısaca bahsettikten sonra beşinci ilim olarak füğ'den bahseder. Burada da yine Onun engin müzik bilgisinin ve müziği algılamasındaki inceliğinin göstergeleri olan şu sözleri aynen alıyoruz:

“Füğün en büyük hizmeti bestekâra sesleri kullanmak ve kalıba koymak hususunda emsalsiz bir maharet ve kudret temin etmesidir. Sanatça haizi kıymet olan(kıymet taşıyan) her eser-i musiki mutlaka füğden muktebes bir damgayı hamildir(füğden bir nişan, alâmet almıştır). O eser bir füğ olmayabilir, fakat füğün ruhundan feyzalmıştır” (Arel, 1964: 33).

Batı Müziği'nden Osmanlı/Türk Müziği'ne tatbik etmek ihtiyacında bulunduğumuz ilimlerden altıncısını kompozisyon olarak görür Arel. Ona göre sanat eserini yaratma kabiliyeti okumakla temin edilir bir şey olmadığı için kompozisyon ilmi, musiki eserlerine verilecek şekillerin, kalıpların incelenmesidir. Şu satırlar yine Arel'in müzikteki bilgisinin derinliği gösterir:

“..İşte kompozisyon ilmi bize asarı musikiyenin kalıpları hakkında malumat verir. Garp musikisinde kompozisyon ilmi pek ziyade tevessü ve ta'mik etmiştir(genişlemiş ve

derinleşmiştir). Çünkü Garp musikisinin armoni, kontrpuan, kanon, füğ gibi mühim teknik vasıtalarına malikiyeti onlardaki asarı musikiyenin kalıplarında bir takım incelikler, derinlikler tevlit etmiştir(doğurmuştur). Bilfarz bir sanatın ne gibi kalıplarla yapıldığını bilmek adeta başlı başına bir sahai tetkik olmuştur. Çünkü hakikaten asarı musikiyenin kalıp itibarı ile en yükseği en muğlâkı sonattır. Senfoninin esası sonat kalıbı olmakla beraber kendisine mahsus evsafa maliktir(vasıflara sahiptir). İşte böyle bütün musiki kalıpları hakkındaki malumatı kompozisyon ilmi ile temin ederiz” (Arel, 1964: 35).

Arel’e göre “Batı tekniğinden almaya muhtaç olduğumuz” ilimlerden yedincisi enstrümantasyon, sekizincisi de orkestrasyondur. Bu ilimleri de açıkladıktan sonra Türk bestecisinin sadece bu ilimleri almakla yetinmemesi gerektiğini ve kendi milli müziğini de bilmeye muhtaç olduğunu çünkü ancak o zaman batı taklidi ürünler vermekten kurtulacağını söyler. Arel, gerçeklerle pek uyuşmayan açıklamalar ile Tchaikovsky’yi örnek göstererek, bir bestecinin mili müziğini bilmesi gereği konusunda şunları söyler:

“Rus bestekârlarından Tchaikovsky tahsilini Almanya’da ikmal etmiş ve milli Rus musikisini tettebbü etmemiş(etraflıca incelememiş) olduğu için eserleri bir Rus eserinden ziyade bir Alman eseri hüviyetindedir. Hâlbuki Rimsky-Korsakof, Sezar Cui, Borodin, Musorgsky gibi Rus bestekârlarının eserleri daha ziyade millidir. Çünkü bunlar Rus milli musikisini tettebbü etmişlerdir” (Arel, 1964: 37).

Ona göre yetişecek bestecilerin milli müziklerini öğrenmeleri için yapılması gerekenlerin başında, mevcut olan müziğin bir koleksiyonunu oluşturmak gelmektedir. Bunun sebebi de Arel’e göre şudur:

“Öteden beri Türk bestekârlarının notaya çokluk ehemmiyet vermemelerinden, biraz da musikişinaslarımızın kendi bildiklerini başkasına öğretmeyip nefislerine münhasır bırakmak yolundaki hisseti ilmiyelerinden dolayı âsarı musikiyemizin pek çoğu ziyana uğramıştır” (Arel, 1964: 38).

Arel, yetişecek besteciler için yapılması gerekenlerden birisinin de milli musikinin nazariyatının oluşturulması olduğunu söyler ve bu işin besteciler tarafından yapılmaması gerektiğini çünkü onların işinin beste yapmak olduğunu belirtir. Osmanlı/Türk Müziği’nin teorisini anlatan yazma eserlerin dünyanın

çeşitli yerlerindeki kütüphanelere dağılmış olduğunu, Arapça ve Acemce yazılan bu eserlerin erbaplarınca çevrilip en kısa zamanda Osmanlı/Türk Müziği'nin teorisinin oluşturulması gerektiğini vurgular.

Bunlardan sonra da enstrümancı yetiştirmenin öneminden bahseden Arel, ikinci konferansını şu önemli düşünceleriyle bitirir:

“Filhakika Garp musikisinin kavaidi dairesinde(Garp musikisi kurallarıyla) ister milli olsun ister gayri milli olsun, eserler yapmamıza hiç kimsenin mümanaatı(engellemesi) yok iken, zikre şayan bir mükemmel şarkıcık bile vücuda getirememiş olmamız kâfi bir belagatle göstermiyor mu ki bizim, musiki sisteminden ziyade bestekâra ihtiyacımız var? Dahî bestekârdan mahrumiyetimiz temadi(devam) ettikçe biz yalnız garp musikisini değil Şimal(kuzey) ve Cenup(güney) musikisini de beraber alsak yine ufuklarımızda sükûtun hazin musikisinden başka bir ses işitmemiz mümkün olmayacaktır. Hâlbuki bir tek dahi bestekâra mâlik olduğumuzu farz buyurunuz: Manzara o anda değişir. Bu bestekâr, bizim şimdiye kadar düşünüp düşünüp de bir türlü bulamadığımız bir yoldan, hem de pek basit pek kolay bir yoldan, Garp tekniğini milli musikimize tatbik eder ve bize nefis şarkılar, sonatlar, triolar, kuartetler, senfoniler, operalar kazandırır... Milli musikimizin terk edilmesi yolundaki cereyandan hiç endişenâk değilim bilakis bu ifrâtı(aşırı gitmeyi) pek tabî bulurum. İtikadımca ifrât ile tefrit(inancımaya göre aşırılık ile bunun zıddı), itidâlin(orta yolun) koltuk değnekleridir. Ekseriya ifrât ve tefrite istinat etmeden itidal meydana çıkmaz. Bu itibarla şimdiye kadar devam eden tefritin bugünkü ifrâta münkalep olmasını(dönüşmesini) itidalin bir müjdecisi addederim” (Arel, 1964: 42-43).

BÖLÜM 4: PRELUDE'ÜN ANALİZİ

H.S.Arel, sayıları hakkında kaynaklarda farklı bilgiler yer alan birçok çoksesli eser bestelemiştir. Laika Karabey Arel'in el yazısı ile olan bu eserlerinin bir nüshasını Ertuğrul Bayraktarkatal'a vermiştir. Ertuğrul Bayraktarkatal'dan temin ettiğimiz bu eserlerin sayısı da kaynaklarda belirtilen rakamlardan farklıdır. Başlangıçta, analiz için seçeceğimiz eserde Osmanlı/Türk Müziği unsurlarının geleneksel anlamı ile makamsal yapının içinde komaların da kullanılmış olmasını tercih etmiştik. Fakat Arel'in tek sesli eserleri çok az seslendirilmekte, çoksesli eserleri ise hemen hemen hiç seslendirilmemektedir. Çoksesli eserlerinden bazılarının geçmiş yıllarda seslendirildiği kaynaklarda yazmaktadır fakat bu kayıtların hiçbirisine ulaşamadığımız için herhangi bir ses kaydı olmadan bu tür eserleri analiz etmenin ve bunu kâğıda dökmenin sorunlar yaratacağını düşündüğümüzden ötürü elimizdeki notalarda mevcut olan eserler içerisinde hiç koma kullanılmayan eseri, nota yazım programı ile yazabileceğimiz ve dinleyebileceğimizden ötürü tercih ettik. Arel bu eseri yazarken Batı Müziği'nde de ortak olarak kullanılan diyezli ve bemollü perdeleri biraz daha pest ya da tiz olarak komalı bir şekilde düşünmüş olabilir, fakat biz bu perdeleri notada yazdığı haliyle tampere olarak kabul ettik.

H.S.Arel bu eserini yaylı dörtlü için bestelemiş ve ismini Prelude koyarak yanına parantez içinde Ön-Ezgi yazmıştır. Bu eserin analizini dört ana başlık altında yapacağız: 1.Form Analizi, 2.Tematik ve Dizisel Analiz, 3. Armonik Analiz, 4.Müzikal Örgü(Texture) Analizi.

4.1. FORM ANALİZİ

Prelude kökeni Rönesans'a dayanan çok eski bir formdur ve Romantik Dönem'e kadar bir giriş müziği niteliğinde kullanılmıştır. Sonraları ise bu niteliğinden sıyrılmış ve besteciler, kendi başlarına bir eser sayılabilecek, farklı formlarda preludeler bestelemişlerdir. F.F.Chopin'in 24 Prelude'ü bu bağlamdaki örneklerdendir.

Arel'in Prelude'ü de giriş müziği özelliği taşımayan, kendi başına bir eserdir. Parantez içinde Ön-Ezgi yazmasının sebebi, kanaatimizce, bu müziğin bir giriş müziği niteliğini taşıdığını belirtmek için değil, Osmanlı/Türk Müziği çevresine, bu müzikte kullanılmayan bir formu açıklama isteğinden kaynaklanmaktadır.

Arel, eserinde değişik bir form kullanmıştır. Eserin tamamı 342 ölçüdür. Eserde sadece bir yerde, 23. ölçüde, tekrar işareti vardır ve Arel bütün eser boyunca sadece bu ilk 23 ölçüdeki materyallerden faydalanmış, onları değiştirmeye ve geliştirmeye çalışmıştır. Bu esasen değişik bir form değildir; Beethoven ile başladığını söyleyebileceğimiz; eseri, çekirdek bir motif ya da motiflerden kurma fikri C.Franck ve A.Schönberg gibi birçok besteci tarafından da kullanılmış ve kullanılagelen bir yöntemdir. Arel bunu çok uzun bir süre, ilk 23 ölçüden sonra geriye kalan 319 ölçü boyunca, yapmaya çalışmıştır. Bu yüzden eserin formuna sonat allegrosu demek oldukça zordur, çünkü eser 24. ölçüden itibaren gelişmeye başlamış ve daha sonra ara ara, 110. ve 311. ölçülerde, bu 23 ölçü içindeki 1.tema iki kere gelmiştir. Sonat allegrosunun formsal yapısı ve dengesi bakımından bu pek karşılaşılan bir durum değildir. Öte yandan 24.ölçüde başlayıp eserin sonuna kadar süren gelişme fikri kendi içinde bölmelere ve cümlelere ayrılabilir. Bu şekilde bakılınca da eserin form şeması şu şekilde çıkarılabilir:

A(23) – B(86) – A₁(11) – B₁(62) – C(127) – A₂(4) – B₂(15) – Koda(13)

Parantez içindeki rakamlar ölçü sayısını belirtmektedir, bu rakamlara bakıldığında eserin formunu biraz değiştirilmiş bir rondo formuna benzetmek de oldukça güçtür. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi tüm eser ilk 23 ölçünün bir uzantısıdır. Eserin ortalarına doğru gelen C bölmesi de aynı şekildedir; sadece karakter olarak farklı ve bir marş havasındadır, ama burası da yine A bölmesinden çıkan fikirlerle oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu şekilde bir form yapısını 7 bölmeli bir lied yapısı olarak görebiliriz, fakat gerek sonat gerek de 7 bölmeli lied formunda farklı isimler verilen bölmeler arasında zıtlık esastır (Usmanbaş, 1974: 57). Arel'in müziğinde ise zıtlık, cümlelerden değil cümlelerin karakter yapısından gelmektedir. Bu durum Arel'in form açısından düşündüğü

şeyi yakalama da zorluklar yaratmaktadır. Form olarak eserin ana hatlarını anlattıktan sonra şimdi daha detaylı olarak inceleyeceğiz.

Eserin çekirdeğini oluşturan 23 ölçülük A dönemi⁸, 1.tema, geçiş, ya da köprü teması, 2.tema ve koda'dan oluşmaktadır. 1.kemanın çaldığı ilk 4 ölçü 1.tema cümlesini(a₁) oluşturmaktadır. (Örnek 4.1)

Örnek 4.1. Arel, Prelude, 1-4.ölçüler

Allegro ma non troppo H.S.Arel

Ardından 2.keman ve viyolada önce ünison sonra da oktav olarak gelen ve daha sonra 1. ve 2.kemanda oktav olarak devam eden 4 ölçülük geçiş teması cümlesi gelmektedir. (Örnek 4.2.)

⁸ Form analizi yaparken kullandığımız tanımları İlhan Usmanbaş'ın *Müzikte Biçimler* adlı kitabında yazan şu açıklamalara göre kullandık: "En kısa müziksel parça tek SES'tir. Yazı dilindeki bir harfe benzetilebilir. Bir yada birkaç sesin ardarda gelişinden ezgi ÇİZGİ'si ortaya çıkar. Ezgi çizgileri cümle parçacıklarını, ÖRGEN'leri yazı diline benzetirsek sözcükleri doğurmuş olurlar. Parçacıkların, örgenlerin bağlanmasından CÜMLE'ler; cümlelerin bağlanmasından DÖNEM'ler meydana gelir...Bir cümle ezgisinin bölünüşlerini kesin olarak saptayan bir kural yoktur. Bazı genel belirtilerin yanı sıra daha çok içgüdüye dayanmak gerekmektedir. Bu, tıpkı bir dil cümlesinin noktalanması gibi inceliğe bağlıdır"(Usmanbaş, 1974: 5). "Cümlelerin birincisi Öncül adını, dönemin ikinci cümlesi Soncul adını alır"(Usmanbaş, 1974: 17). "Bölme, iki, üç, dört tutarlı cümlelerin ardarda gelmesinden oluşur"(Usmanbaş, 1974: 30).

Örnek 4.2. Arel, Prelude, 5-8.ölçüler

Geçiş temasından sonra gelen ikinci tema cümlesi(a_2) da yine 4 ölçüden oluşmaktadır; cümlelerin ilk yarısını 2.keman ve viyolonsel, ardından da 2.keman ve viyola oktav olarak çalarken ikinci yarısını 1.keman çalmaktadır.(Örnek 4.3.)

Örnek 4.3. Arel, Prelude, 9-13.ölçüler

Burada Arel'in besteciliğinde dikkatimizi çeken bir hususa değinmemiz gerekir. Arel, cümlelerini ve bölmelerini oluştururken genelde çift rakamlı ölçüleri tercih etmektedir(2-4-6-8..). Ama temalar veya cümleler arasında geçiş olarak düşündüğü yerleri genelde tek bir ölçü olarak yazmıştır. İşte bu ikinci temadan sonra gelen 13.ölçü böyle bir geçiş ölçüsüdür ve ardından dört ölçülük küçük bir geliştirme bölmesi gelir.(Örnek 4.4.)

Örnek 4.4. Arel, Prelude, 13-17.ölçüler

Bu küçük geliştirmeden sonra gelen 6 ölçü ise A bölümünün kodaşını teşkil eder.(Örnek 4.5.)

Örnek 4.5. Arel, Prelude, 18-23.ölçüler

24.ölçüden 109.ölçüye kadar olan yere B dönemi diyebiliriz. Yine bir ölçülük girişten sonra 1.kemanda gelen 4 ölçülük b teması cümlesi gelir ki bu temanın A dönemindeki 2.temadan çıktığını söyleyebiliriz.(Örnek 4.6.)

Örnek 4.6. Arel, Prelude, 25-28.ölçüler

Daha sonra 29.ölçüden 56.ölçüye kadar bu temanın geliştirilmesi yapılır. Ardından 57.ölçüdeki b teması iki kere farklı tonlardan tekrar gelir.(Örnek 4.7.)

Örnek 4.7. Arel, Prelude, 57-64.ölçüler

Bundan sonra 65.ölçüden 110.ölçüye kadar hem b teması hem de A bölümünün 1.teması geliştirilir. 110.ölçüde ise A bölümünün 1.teması, farklı tonlardan tekrar iki kere gelir. 2.tema ve geçiş temasının olmadığı bu bölüme bu yüzden A₁ dönemi diyebiliriz. Bu temayı ilk gelişinde 2.keman ve viyola ünison olarak, ikinci gelişinde ise 1.keman ve viyolonsel oktav olarak çalmaktadır. 1.temadan sonra yine üç ölçülük bir geçiş cümlesi yer alır.(Örnek 4.8.)

Örnek 4.8. Arel, Prelude, 110-120.ölçüler

A₁ bittikten sonra 121.ölçüden 182.ölçüye kadar olan 62 ölçülük yerde A döneminde kullanılan temalar geliştirilir(Örnek 4.9.) ve B dönemindeki b cümlesi bazı yerlerde aynen gelir(Örnek 4.10.), bu yüzden buraya B₁ dönemi diyebiliriz.

Örnek 4.9. Arel, Prelude, 168-174.ölçüler

Örnek 4.10. Arel, Prelude, 140-147.ölçüler

183.ölçüden itibaren ise büyük bir C dönemi başlar; bu bölme toplamda 127 ölçüdür ve kendi içinde 10 bölmeye ayrılır. Bu bölüm de aslında A dönemindeki 1. ve 2.temaların değiştirilmiş halleri kullanılır, burada sadece karakterleri biraz değişerek marş stilinde gelirler. Bu dönem 183.ölçüden 190.ölçüye kadar olan 8 ölçülük bir c teması cümlesi ile başlar.(Örnek 4.11)

Örnek 4.11. Arel, Prelude, 183-190.ölçüler

191.ölçüden 202.ölçüye kadar olan yere d cümlesi diyebiliriz ve bu 12 ölçü c temasının bir geliştirmesidir aslında.(Örnek 4.12.)

Örnek 4.12. Arel, Prelude, 191-202.ölçüler

Daha sonra 203.ölçüden itibaren c teması farklı bir tondan tekrar gelir, bu yüzden de bu 8 ölçülük yere c_1 cümlesi diyebiliriz.(Örnek 4.13)

Örnek 4.13. Arel, Prelude, 203-210.ölçüler

211.ölçüden itibaren d cümlesi daha öncekinden farklı bir şekilde tekrar başlar ve 225.ölçüye kadar devam eder. Bu 15 ölçülük yere de d_1 denilebilir.(Örnek 4.14.)

Örnek 4.14. Arel, Prelude, 211-225.ölçüler

211

1 Km

2 Km

Vla.

Vs.

218

1 Km

2 Km

Vla.

Vs.

226.ölçüden itibaren farklı bir cümle başlar. Bu yüzden 226'dan 241.ölçüye kadar olan 16.ölçülük yere e cümlesi diyebiliriz.(Örnek 4.15.)

Örnek 4.15. Arel, Prelude, 226-241.ölçüler

226

1 Km

2 Km

Vla.

Vs.

234

1 Km

2 Km

Vla.

Vs.

242.ölçüde e cümlesi tekrar gelir, fakat burada sonu değiştirilmiş ve biraz daha uzatılmıştır. Bu yüzden bu 20 ölçülük yere e₁ denilebilir.(Örnek 4.16.)

Örnek 4.16. Arel, Prelude, 242-261.ölçüler

262.ölçüden itibaren c aynı şekilde geldiği için 8 ölçülük bu yere yine c diyebiliriz.(Örnek 4.17.)

Örnek 4.17. Arel, Prelude, 262-269.ölçüler

Hemen ardındansa d cümlesinin ilk 8 ölçüsü değişiklik olmadan gelir, bu 8 ölçülük yere yine d denilebilir.(Örnek 4.18.)

Örnek 4.18. Arel, Prelude, 270-278.ölçüler

Tekrar gelen bu d cümlesinin ardından Arel yine bir ölçülük geçiş kullanır ve 279.ölçüden itibaren c yeniden gelir, burada biraz farklılaştığı için bu 10 ölçülük yere c₂ cümlesi diyebiliriz.(Örnek 4.19.)

Örnek 4.19. Arel, Prelude, 279-287.ölçüler

288.ölçüden itibaren ise e cümlesi, tonu ve son kısmı farklılaşmış olarak yeniden gelir. 288.ölçüden 310.ölçüye kadar olan bu 23 ölçüye de d₂ denilebilir ve bu ölçülerle büyük C dönemi kapanmış olur.(Örnek 4.20.)

Örnek 4.20. Arel, Prelude, 288-310.ölçüler

311.ölçüde A döneminin 1.teması esas tonundan tekrar başlar, ama yine burada 2.tema ve geçiş teması yer almadığı için bu 4 ölçülük yere A₂ dönemi denilebilir.(Örnek 4.21.)

Örnek 4.21. Arel, Prelude, 311-314.ölçüler

Ardından B dönemi 4 ölçülük bir girişle beraber farklı bir tondan 319.ölçüde tekrar başlar ve sonra 329.ölçüye kadar bu fikir geliştirilir. Bu 15 ölçülük yere de B₂ dönemi denilebilir.(Örnek 4.22.)

Örnek 4.22. Arel, Prelude, 315-329.ölçüler

The musical score for Arel's Prelude, measures 315-329, is presented in two systems. The first system (measures 315-324) shows the initial entry of the B₂ period. The second system (measures 325-329) continues the development of this period. The score is written for four instruments: 1.Km (Kornet 1), 2.Km (Kornet 2), Vla. (Vloncel), and Vs. (Viola). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'arco' and 'pizz.'

330.ölçüden eserin sonuna kadar da koda bölümü yer alır.(Örnek 4.23.)

Örnek 4.23. Arel, Prelude, 330-342.ölçüler

Prelude'te kullanılan temaların geliştirme bölmelerine nazaran çok kısa olması ve birbirlerine çok benzemeleri formu açık olarak görmeyi zorlaştırmaktadır. Bu yüzden Prelude'ün form yapısı üzerine, birbirleriyle benzeşen ve bazı yönlerde farklılaşan üç görüş ileri sürülebilir:

1. Tüm eser ilk 23 ölçüden çıkmıştır. Bu 23 ölçülük bölüme A diyebiliriz ve A'nın içinde 1.tema, geçiş teması ve 2.tema vardır. Eserin tümü bu temaların gelişmesiyle, değişmesiyle ve dönüşmesiyle oluşmuştur. Bu biçimde eserin formu A(23) – Geliştirme(306) – Koda(13) şeklinde olur. Bu biçimiyle eserin form yapısı tek bölmeli bir lied yapısı görünümündedir.
2. Eser A, B ve C bölümlerinden oluşmuştur ve form yapısı şöyledir:
A(23) – B(86) – A₁(11) – B₁(62) – C(127) – A₂(4) – B₂(15) – Koda(13)
Arel B ve C dönemlerindeki temaların bazılarını zaman zaman A dönemindeki temaları anımsatacak şekilde kullanmış ve bu bölümlerde, dönemin kendi temasını duyurduktan sonra diğer dönemlerden temalar

alarak bunları değiştirerek ve geliştirerek kullanmıştır. Ama yine de bu şekil bir form anlayışında ortada yer alan C bölmesi açık bir şekilde diğer bölümlerden hem daha uzun hem de daha belirgin olmaktadır. Bu şekilde eserin formunu 7 bölmeli lied formuna benzetebiliriz (Usmanbaş, 1974: 57), fakat bunu sadece dönemlerin harflerine (A-B-C) bakarak söyleyebiliriz. Oysa 7 bölmeli lied formu “17. ve 18. yüzyıllarda kullanılan ‘rondeau’ ile yakın ilişki gösteren ve karşıt temaların sayısının daha fazla olduğu” (Usmanbaş, 1974: 57) bir formdur; hâlbuki Arel’in müziğinde farklı bölmelerde gelen temalar birbirine oldukça benzemekte ve sadece karakter olarak zıtlık göstermektedir.

3. Eserin form yapısı 2.görüştekine benzeyen ama daha çok onu derleyip toplayan ve tümleyen bir biçimde A(182) – B(127) – A₁(191) – Koda(13) şeklindedir. A kendi içinde A – B – A₁ – B₁ olarak ayrılmaktadır, B ise 2.görüşteki C’dir, A₁ de 2.görüşteki A₂ ve B₂ ye karşılık gelir. Bu şekil, nispeten, daha derli toplu bir form yapısı görünümü vermekte ve 3 bölmeli büyük bir lied formu yapısı görünümü vermektedir (Usmanbaş, 1974: 53). Ama yine bölmeler arsında zıtlık olması gerektiği fikri bu şekilde de tatminkâr bir biçimde oluşmamaktadır.

4.2 - TEMATİK VE DİZİSEL ANALİZ - MAKAM KAVRAMI

Yazmış olduğu bütün “tek sesli” eserlerine baktığımız vakit Arel’in makamları ve usulleri çok iyi bilen bir besteci olduğunu anlayabiliyoruz. “Çok sesli” eserlerini de bu anlayış çerçevesinde yazan Arel’in, tek sesli eserlerine baktığımızda makamını ve usulünü anlamak çok rahattır, ama çok sesli eserlerinde bunu söylemek biraz zorlaşmaktadır. Esasen bunu sadece Arel’in besteleri için değil diğer başka birçok bestecinin aynı anlayışla yazılmış eserleri için de söylemesi zordur. Çünkü makam ve usul denilince, yüzyıllardan beri süregelen, doğu uluslarının birikimi olan ve nihayetinde Osmanlı İmparatorluğu’nda senteze ulaşan bir müziğin elemanları akla gelmektedir. Ve bu müzik yüzyıllarca makamları ve usulleri, bazı değişikliklerle de olsa kullana gelmiş ve

tanımlamaya çalışmıştır. Zaten Arel'in yaptığı da tam burada ortaya çıkmaktadır. O, Osmanlı/Türk Müziği teorisini tam ve eksiksiz olarak oluşturmak istemiş, aynı düşünceyle de bu müziğin çoksesli batı arenasına taşınabileceğini savunmuş ve bu görüşünü kanıtlamak için de çoksesli eserler bestelemiştir.

Ama Osmanlı/Türk Müziği'nde geleneksel olarak kullanılan bir makamı, çoksesli bir eserde ve tampere bir enstrüman ile -ya da o düşünceyle- kullanma fikri, analiz açısından beraberinde bazı sorunlar getirebilmektedir. Çünkü bu şekilde yazılmış bir eser en başta modal bir müziktir, tonal olmadığı açıktır. Hamamıâde İsmail Dede Efendi'nin herhangi bir eseri de makamsaldır, tartışma götürmeksizin. Ama Arel'in bestelemiş olduğu Prelude gibi bir esere aynı şekilde sadece makamsal bir bakış açısıyla bakıp incelemek pek tutarlı olmayan bir yol gibi gözükmemektedir. Bunun yerine bu esere değişik açılardan bakıp modal bir müzik olarak algılayarak bu çerçevede de inceleyip analiz etmeye çalışmanın daha sağlıklı bir yol olacağı kanaatindeyiz. Çünkü her şeyden önce makam kavramı, Prelude gibi bir eserde çok tartışmalı bir konudur. Bu yüzden, analize geçmeden önce makam kavramına yakından bakmak gerekmektedir.

4.2.1. MAKAM KAVRAMI

Kökü Arapça olan *makam* kelimesi, durulan yer manasına gelir (Develioğlu, 1970). “Günümüzde müzikte kullanılan manasıyla, üzerinde itilaflar olsa da, ilk olarak Türk asıllı müzik bilgini ve bestecisi Abdülkadir Meragi'nin (1350,1360-1435) kullandığı tahmin edilmektedir”(Tanrıkorur, 2003: 140). Ondan öncesinde makam terimi kullanılmaz, yerine, isimleri daire, avâze, terkib ve cins olan, iki, üç, dört ve beş notadan oluşan ve kendi başlarına bir anlam ifade etmeyen ancak beraber kullanıldığında bir bütünlük oluşturan küçük dizi parçaları kullanılır.

Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre makam,

“..sonrakilerin(müteahhirin) ve sonrakilerin eskilerinin(kudema-i müteahhirin) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi(başka şeylere benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir. Burada anlatılmak istenen ezginin deyim olarak anlamıdır” (A.Nâsır Dede, 2006: 35).

Cinuçen Tanrıkörur'a göre ise makam,

“Belli aralık düzenlerine teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım(seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünüdür.” Seyir kelimesinin makam kavramı için hayati bir unsur olduğundan bahseden Tanrıkörur “Türk müziğinde öyle makamlar vardır ki dizileri tamamen aynı olduğu halde; seyirleri farklı olduğu için ayrı makamlardır” der (Tanrıkörur, 2003: 140).

Ekrem Karadeniz'e göre ise

“Belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim(uyumlu) seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir ” (Karadeniz, 1979: 64).

“Karadeniz, Türk makam uygulamasında kullanıldığı halde, ileride göreceğimiz Arel-Ezgi sisteminde göz ardı edilen kimi önemli perdelerin varlığını tanıyan ve bunları matematik terimleriyle ifade eden ilk Türk kuramcısıdır” (Aksoy, 2008: 104).

Tanburi Cemil Bey ise

“Makam mefhumu, bizde şimdiye kadar umumiyetle yanlış anlaşılmış yahut anlaşılmış olsa bile anlaşılmamış bir ukdedir” dedikten sonra şöyle devam eder “Bizim makamlarımız ‘gam’ ıskala şeklinde gösterilemez. Çünkü hepsi ayrı karakterli ve renkleri haiz olan birer ‘gül’dür. Gam şeklinde gösterildikleri zaman, birbirinden farkı olmayan, aynı fasılaları arz eden birçok makamlarımız vardır ki, bunlar hakkındaki makam mefhumu ile birbirlerinden şive ve ifade, levn ve tesir itibari ile çok farklıdırlar” (T.Cemil Bey, 1993: 35-36).

diyerek makamın tarif ile değil de eserleri incelemek ile anlaşılabilirliğini savunan T.Cemil Bey, makamın tanımını yapmaz. Mahmut Ragıp Gazimihal, “*Musiki Sözlüğü*” nde makamı şöyle tanımlar:

“Arapların ‘makaame’ dediği bu terim esasta batının ‘mod’ mefhumuyla birse de, eski ve yeni Avrupa tonalitesinin kuruluş ve yapıları o kadar kendine göre sistemlidir ki, doğunun makam terimiyle karşılanmaları doğru değildir kanaatindeyiz. Yakın doğunun ünübirli halindeki tarihi sanat musikilerinde kullanılagelen makamlardaki müşterek özellikler şu üç esasta özetlenebiliyor: 1)Her makamın dizisi eşitli olmayan esas bir perdeler sisteminden alınma seslerden birleşiktir. Makamın güçlüsü daima beşinci derece değildir; bazen dördüncü ve hatta üçüncü derecesi güçlüdür.(Bundan dolayıdır ki güçlü terimi dominant ile tercüme edilemez). 2)Sekizliler bakımından her makamın ince ve kalınlarından mahdut perdelere kadar yayılan, yani kendi sekizlisini iki baştan biraz aşan belirli bir ambitus’u vardır. 3)Her makamın zemin, meyan ve karar olarak üçleşebilen bir ‘seyrediş’ taslağı bulunup, beste şekilleri bu taslağa göre ele alınarak beste yapılır. Bu farklı şartlar dolayısıyla yeniçağ musikisinin mod terimi makam kelimesile karşılanmaz” (Gazimihal, 1961: 149-150).

Amerikalı yazar Karl L. Signell ise bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

“Salt bir makam dizisi cansız bir iskelet gibidir. Ona can veren güç, ezgiyi ileri iten kuvvet, seyir ile sağlanır. Makam sistemiyle yapılan herhangi bir musiki parçası yahut doğaçlama, bu seyri yeniden yaratmaya gayret edecektir. Türk kuramcıları bu konuda konuşmakta geç kalmış olup onun yerine her makam hakkında özel ayrıntıları vermeyi yeğlemişlerdir” (Signell, 2006: 61).

Signell de seyir kavramı üzerinde önemle durur ve Ona göre seyiri sözlü veya yazılı olarak anlatmaktansa uzman kişilerin nota yazımlı olarak anlatmaları daha iyi bir yöntemdir(Signell, 2006: 69). Yalçın Tura da makam üzerine görüşlerini şöyle dile getirir:

“..Makam musikisinin başka bir özelliği de karmaşık bir dokuya sahip olmasıdır. En basit sayılabilecek bir makamda, faraza Rast’ta bile, seyir sırasında, farklı cinsler kullanılabilmekte, Neva üzerinde Rast cinsiyle Buselik cinsi yer değiştirebilmekte, bazen segâh yerine kürdi basılabilmekte, vel-hâsıl, varsayılan diziden ve dörtlü-beşli yapısından vazgeçilebilmektedir. Bu değişiklikler, kısa veya uzun süreli geçkiler olmayıp, makam

musikisinin kendine mahsus karakteristikleridir. Bu yüzden makam fenomeni karmaşık bir olgudur. En basit görünen makam bile karmaşık bir yapıya sahiptir”(Tura, 1988: 143).

Bu görüşler ışığında makam kavramında olması gereken nitelikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Dizi
2. Seyir
3. Çeşni
4. Ses genişliği(register)

Dizi, makamın çatısını gösteren notalardır sadece. Seyir ise bu notalar içerisinde o makama has dolaşım çizgisini ya da çizgilerini gösterir. Öyle ki, aynı diziyi paylaşan ve karar perdeleri aynı olan ama seyirleri farklı olan birçok makam vardır. Her makamın kendine has seyri içerisinde yine kendine has çeşnileri yani baharatları vardır. Bu da dizileri ve kararları aynı olan iki makamı birbirinden açık bir şekilde farklı kılar. Yine her makamın kendine has bir ses genişliği vardır; bir makam farklı bir perdeye tüm her şey aynı kalacak şekilde göçürüldüğü takdirde dahi bu yeni makam artık eskisi gibi değildir. Çünkü her makamın kendi ses sınırı içerisindeki perdelerinin, bulundukları bölgede, içinde bulundukları makama göre anlamları vardır. Oysa transpoze mantığı ile bir makamın dizisini göçürünce, artık o perde, o ses yüksekliğinde, içinde bulunduğu yeni makam için yeni anlamlar ifade eder.

”Tek bir sesin bile yukarı yahut aşağı doğru göçürülüşü, bu gerek ney, tanbur yahut insan sesi aracılığıyla olsun, algılanabilir bir ses rengi değişikliği sonucunu verir. Öyleyse herhangi bir göçürme, diğer hiçbir etken göz önünde bulundurulmasa bile, önce ayrı bir tını farklılığıyla ayırt edilir”(Signell, 2006: 132).

Makam kavramının saydığımız bu dört özelliğini şu örneklerle açıklayabiliriz: Acem makamı ve Uşşak makamı aynı diziyeye ve durak perdesine hatta aynı ikincil durak (ya da istirahat) perdesine sahiptir. (Örnek 4.24.)

Örnek 4.24. Acem ve Uşşak Makamı



Oysa seyirlerine ve çeşnilerine baktığımız vakit farklı olduklarını görürüz:

“Uşşak makamı rast, düğâh, bazen de çargâh, neva perdelerinden terennüme başlayıp dizideki perdelerle seyrederek neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte eviç yerine acem, segâh yerine biraz daha pest alınmış segâh kullanarak düğâh perdesinde karar eder. Makamın çeşnisi düğâh perdesi üzerinde yapılan duruşlarla ve inişte segâh perdesinin biraz daha pest basılmasıyla elde edilir” (Karadeniz, 1979: 94).

“Acem makamı ise çoğunlukla hüseyini ve acem perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı şekilde acem perdesine iner ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bundan sonra iniş dizisindeki perdelerle karar doğru giderken çargâh ve neva perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra hüseyini, neva, çargâh ve segâh perdelerini kullanarak düğâh perdesinde karar eder. Makamın hususi çeşnisi başlangıçta acem perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar, çargâh ve karara doğru neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak suretiyle meydana gelir” (Karadeniz, 1979: 97).

Görüldüğü gibi aynı dizi, karar perdesi ve istirahat perdesine sahip bu iki makamdan Uşşak makamı karar perdesinden başlayıp yukarıya çıkmaya ve sonra tekrar karar perdesine inmeye meyli olan bir makam(çıkıcı), Acem makamı ise tiz bölgelerden başlayıp karar perdesine doğru seyri olan bir makamdır(inici). Çeşnileri de bir o kadar farklılık arz etmektedir.

Bu iki makamın en belirgin farkları birisinin çıkıcı diğerinin ise inici seyre sahip olmasıdır. İkisi de inici seyre sahip, dizileri, karar ve istirahat perdeleri yine aynı olan Acem makamı ve Neva makamına baktığımız zaman makam kavramının özelliklerinden dolayı bu iki makamın farkını rahatlıkla görebiliriz:

“Neva makamı, neva perdesinden terennüme başlar ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bu esnada eviç perdesi üzerinde de kısa duruşlar yaparak makamın hususi

çeşnisini meydana getirdikten sonra inişte hüseyini, acem, neva, çargâh ve segâh perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Bu makamı İsfahan ve Bayatî makamlarının çeşnilerinden kurtarmak için acem, çargâh ve segâh perdelerini fazla kullanmamak ve bu perdeler üzerinde durmamak gerekir. Aksi takdirde Neva makamının kendisine mahsus çeşnisi meydana gelmez” (Karadeniz, 1979: 96).

Görüldüğü gibi Acem makamı ile Neva makamının dizileri, karar perdeleri, ikincil durakları aynıdır ve ikisi de inici seyre sahiptir. Oysa seyirlerindeki çeşniler ve aslında farklı seyirlerinin olması onları ayrı ayrı iki makam yapmaktadır.

Makam kavramına bazı farklılıklarla yaklaşanlar da vardır. Örneğin İsmail Hakkı Özkan’a göre makam,

“...bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir.” Ona göre makamın en önemli perdeleri durak ve güçlü perdeleridir. “Musikimizde bugüne kadar 500’den biraz fazla makam kullanılmıştır. Ancak bunlar içinde dizileri aynı olup pek küçük ve önemsiz bir farklılık dolayısıyla başka başka isim verilmiş makamların önemli bir yer aldığını itiraf etmek gerekir” (Özkan, 1998: 93).

diyerek, Tanburi Cemil Bey’in “ her makam ayrı bir ‘gül’dür” düşüncesini hatırlatacak şekilde farklı bir görüş ileri sürer. Rauf Yekta Bey ise makamı bir oluş tarzı olarak görür ve şöyle devam eder:

“Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vafını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir.” Daha sonra da makamın özel şartlarını 6 maddede toplayarak onları şöyle sıralar :” 1.Teşkil edici unsurlar(tetrakord-pentakord) 2. Ambitus(genişlik) 3. Başlangıç 4. Güçlü 5. Karar Perdesi 6. Seyir ve Tam Karar” (R.Yekta Bey, 1986: 67).

Rauf Yekta Bey, makam kavramı için en elzem şeylerden biri olan seyir kavramını son madde olarak yazmış, bundan daha önemli gördüğü güçlü kavramını seyrin üzerine çıkarmıştır.

“Seyir kavramı burada kısaca, başlangıç sesi ile güçlü, güçlü ile karar perdesi, güçlü ile karar perdesinin sekizlisi, hatta daha uzaktaki sesler arasındaki hareket ve tekrar kendine has bir hareketle karara dönüş olarak tanımlanmıştır. Tek başına bir makam dizisinin cansız bir iskeletten başka bir şey olamayacağını bilen Rauf Yekta, makam yapılarının işlerliğini göstermek amacıyla 30 seyir örneği vermiştir. Ama her makam için ayrıca sözlü bir tanım vermediği için Rauf Yekta’nın makam kavramını bu seyirlerle tam olarak öğrenmek mümkün değildir” (Aksoy, 2008: 94).

Nitekim Rauf Yekta ana makam olarak aldığı “acemli rast” makamını notalı seyir ile açıkladıktan sonra altına şu notu düşer.” İhtar: Rast makamı Avrupa musikisinin sol majör tonundan başka bir şey değildir”(Rauf Yekta, 1986: 69).

Arel ise makamı şu şekilde tanımlar:

“Dizide veya lâhinde seslerin durakla veya güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir” (Arel, 1993: 30).

Beş ciltlik “Nazari ve Ameli Türk Musikisi” adlı eserin yazarı Suphi Ezgi ise makam hakkında şunları söyler:

“Bir dizinin durak ve güçlü sesleri makamda en mühim sesler olup bunlar diğerlerini kendilerine cezbederler. Bir makamın icrasında duraktan güçlüye ve güçlüden durağa lâhni bir seyir vardır. Bunun gibi güçlüden tiz durağa ve ondan güçlüye lâhni bir hareket vuku bulur” (Ezgi, 1933: Cilt 1: 48).

Bu tanımda makam kavramı hakkında açık bir bilgi yoktur ve bir dizinin seslerinin durak ile güçlü arasındaki hareketleri olarak tanımlanır. Ezgi’nin “Nazari ve Ameli Türk Musikisi” nin ilk cildinin çıktığı 1933 yılında besteci Mıldan Niyazi Ayomak da kendi kuramını açıkladığı bir yazı dizisi yayımlamaya başlar. Ayomak, Osmanlı/Türk Müziği’nde kullanılan seslerin hepsinin notada gösterilmesi gerektiğini savunuyordu; bu suretle Rauf Yekta’nın, notalama yönteminde söz konusu perdeler için ayrı işaretler kullanılmadan Batı Müziği

notasyonunun olduğu gibi alınması konusundaki görüşlerine karşı çıkıyordu. “Bütün bu küçük seslerin ya vazgeçilmez sesler, ya özel baskılar ya da şedler olması bakımından Türk musikisindeki önemine işaret eden ilk musiki adamıdır Ayomak”(Aksoy, 2008: 96). Ayomak’ın makam tarifi ise şöyledir: “ Yeni nazariyatımızda dizi ile makam aynıdır. Çünkü bütün diziler bir kaide altında makam haline geliyor. Bu sebeple dizi ile makamın ayrılmasına sebep kalmıyor”(Aksoy, 2008: 96). Bu tanımla Ayomak, dizi ile makamı aynı şeyler olarak görür ve “bu temel yanlış daha pek kuramcı ve musikicinin de düştüğü bir hatadır”(Aksoy, 2008: 96).

“Kemal İlerici, “Türk Müziği ve Armonisi” adlı eserinde makamları inceleyerek, Ezgi ve Arel’in benimsediği güçlü, yeden gibi batı müziği derecelerinin Türk müziği dizi derecelerine karşılık gelmediğini ortaya koyan ilk kuramcıdır” (Aksoy, 2008: 100).

“Aslında İlerici’nin geliştirdiği kurama göre Türk müziğinde dördüncü ve beşinci derecelerin güçlü olması, pek doğru bir şey değildir; güçlü diyebileceğimiz ses üçüncü derecede bulunur. İlerici, Türk musikisindeki makam yapılarını batı musikisinin dördüncü ve beşlileri ile açıklamanın yeterli olmadığını görmüştür” (Aksoy, 2008: 99).

Ahmet Selim Teymur ise makamı şöyle tanımlar “..bir dizide yada lâhinde, seslerin güçlü veya durakla olan ilişkilerinden doğan özellik”(Teymur, 2010: 64). Bu tanımda da seyirden ziyade dizi, güçlü ve bunların birbirleriyle ilişkisi vurgulanır. Zeki Yılmaz ise makamı daha basit bir anlatımla açıklar:

“Bir makam oluşabilmesi için önce bir dizi gerekir. Dizin en önemli sesi duraktır. Makam dizileri daima bu sesle biterler. Makam dizisinin ikinci en önemli sesi güçlüdür. Makamı meydana getirmek, canlandırmak için dizinin seslerinde dolaşılır. Güçlüde kalış belirtilerek karışık seslerle durak perdesine inilerek karar verilir. Makam dizisinin seslerinde dolaşmaya seyir adı verilir” (Yılmaz, 2001: 75).

Bülent Aksoy’a göre

“Arel-Ezgi kuramı makam kavramını fazlasıyla basitleştirmiştir. Onların kuramı konuya genel bir giriş niteliğindedir” (Aksoy, 2008: 113). “Bu kuram batı müziğindeki do majör

dizisini Türk musikisinin temel dizisi olarak kabul ediyor; aslında Pisagor dizisi olan bu diziyi ‘çargâh’ diye adlandırdıkları bir Türk musikisi makamı olarak sunuyordu ve bir sekizli içindeki perde sayısını, öteki perdeleri göz ardı ederek 25 ile sınırlandırıyor. Makam yapılarını eski Yunan dörtlülere ile beşlilerini yan yana getirerek açıklıyor ve makamları majör ve minör dizilerin göçürülmesiyle sınıflandırıyor. Geleneksel seyir kavramını göz ardı etmek pahasına makam dizilerindeki derecelerin işlevlerini güçlü, güçlü altı, yeden gibi batı terimlerini ödünç alarak tanımlamaya çalışıyor” (Aksoy, 2008: 93-94).

Bu son tanımların hepsinin mantıksal ve terminolojik olarak birbirlerine benzemesinin sebebi, bu “Türk Musikisi” kuramını ilkin Rauf Yekta’nın geliştirmiş olması, ardından Suphi Ezgi ve Arel’in Onu takip etmesinden ve sonraları gelen kuramcılarının da, daha çok, Arel’in çizgisinden gitmiş olmalarından kaynaklanır.

”Bu kuramın temelleri ilk defa Rauf Yekta’nın 1922 yılında Albert Lavignac’ın çıkardığı Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire adlı ansiklopedide yer alan monografisinde atıldı. Ezgi ve Arel’in getirdikleri şey Rauf Yekta’nın sistemli yaklaşımını yeniden gözden geçirip sunmaktan başka bir şey değildi aslında. Tek belirgin fark, Rauf Yekta’nın ‘acemli rast’ adını verdiği diziyi, tıpkı Ezgi ile Arel’in ‘çargâh’ gibi, bir Türk musikisi ‘makamı’ olmadığı halde ana sekizli dizisi olarak kabul etmesiydi” (Aksoy, 2008: 94).

Bu bağlamda son olarak, seyir kavramı üzerine olan bakış açılarının, 20.yüzyıldan öncesi ve 20.yüzyıldaki durumu açısından, Walter Feldman’ın düşüncelerine, derinlikli ve incelikli olmalarından ötürü yer veriyoruz:

”Seyir, belirli bir dizi ve mikrotonal entonasyon ile bağdaştırılmaz. 1650’ye kadar ve sonrasında, birbirine çok benzeyen makam dizileri değişik seyirlere tâbi tutulurken belirli seyirler, perdelerde değişiklikler olmasına rağmen varlıklarını korumuşlardır. Seyir 20. yüzyıl boyunca teorisyenler ve konservatuarlardan daha ziyade müzisyenler arasında geçerliliğini korumuştur. Tatbiki geleneğin, makamların teorisyenler tarafından temsil edildiği yönünde bazı etkileri vardır, oysa hiçbir Türk teorisyeni uygulamada olan seyirler ile teorik makam dizilerini bütünleştirmek için girişimde bulunmamıştır. Kantemir’in seyiri ilk sunuşundan itibaren Türk müzisyen ve teorisyenleri seyiri makam ile anmak gerektiğini düşünmüşlerdir. Kantemir’e göre makamın doğası iki unsurdan oluşur; dizinin

notaları ve melodik ilerleme(hareket ve hükm). 17. yüzyılın sonlarında, bu şimdiye kadar herhangi bir teori kitabında belirtilmemiş yeni bir bilgi idi. Yekta ve Arel gibi 20. yüzyıl teorisyenlerine göre melodik ilerleme, tatbiki geleneğin eski bir kısmı idi ve 18. ve 19. yüzyılda geliştirilmişti. Onlar bu unsuru bazı noktalarda önemli görerek ondan tamamen vazgeçememişlerdi fakat onların öncelikli olarak etkilendikleri, Batı müzikolojisinde olduğu gibi aralıklara ve tetrakordlara vurgu yapan Ortaçağ Sistemalistleri'nin daha 'otantik' Yunan kökenli teorileri idi. Sonuç olarak Türk teorisinin bu yeni fakat eski yapısı, eski klasikliği ve İslami geçmişinin altın çağı ile beraber sağlam bir şekilde kök salmış olabilirdi. Seyir, modern öncesi Türk teorisyenlerinin bilgi birikimlerinin Sistemalistler'den değil, temelde onlardan kaynaklandığı icracı müzisyenlere hapsedildi. Yekta ve Ezgi, repertuarı son derece iyi biliyorlardı ve şunu iyice anlamışlardı ki seyirin kullanımında meydana gelen değişimler Türk Müziği'nin tınısını çok farklı yapabilir, aslında bu yanlıştır, oysa onlar hiçbir zaman seyiri, rasyonel bir şekilde analiz edilip sunulabilen müzik fenomeninin kategorilerinden birine dâhil etme girişiminde bulunmamışlardır” (Feldman, 1996: 272).

Arel-Ezgi kuramında bazı yeni terimler ve düşünceler vardır ve her şeyden önce bu tür bir yaklaşım makamların çeşitliliğini, zenginliğini ve birbirlerinden farklı olan kokularını bazı idealler uğruna görmezden gelebilmekte ve onları kalıplara sığdırmaktadır. Güçlü(dominant) kavramını makamın çatısına sokan bu düşünce, esasen Arel'in batıya yani çoksesliliğe ulaşmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Osmanlı/Türk Müziği geleneğinde olmayan bu kavram tamamen Batı Müziği'nden, olduğu gibi aynı tanımla aktarılmıştır; yine Klasik Batı Müziği'ndeki yeden(sensibl) terimi de makamlara adapte edilmeye çalışılmıştır. Bu düşünceler Osmanlı/Türk Müziği'nin çoksesli olabilmesi için, bu müziğin teorik alt yapısının hazır ve yeterli olması gerektiği fikrinden hareketle Osmanlı/Türk Müziği'ne ve makam anlayışına dâhil edilmiştir. Osmanlı/Türk Müziği'nin doğasına ve yüzyıllardan beri süregelen edvârlardaki anlatılış biçimine aykırılık gösteren bu düşünceler ve terminolojiler, Arel ve takipçileri tarafından yenilik ve çoksesliliğe giden bir yol olarak görülmüştür. Gelenekteki Osmanlı/Türk Müziği adeta, gelecekteki olması beklenen durumu olan çoksesli yapısı gereği, yeniden tanımlanmış, kavramsallaştırılmış ve açıklanmıştır. Bu bağlamda Kemal İlerici'nin şu sözleri önemlidir:

“Türk müziğinde her makam, belli bir perdede tasarlanmış, başka perdeler üzerinde kullanılmakta olan göçürümlerine de ayrı ayrı adlar verilmiştir. İşin doğrusu, bu yersiz bir karışıklıktan ve özentiden öteye geçememektedir. Fakat müziğimiz üzerinde çalışacakların, karşılaştıkları bu adlara yabancı kalmamalarının sağlanması için, bunların da öğrenilmesini yerinde buluyoruz. Bu düşünüş yalnız göçürme sorununda değil, bir makamın inici çıkıcı olarak kullanılmasında da, başka başka adlar almakla kendini göstermiş, bir de, makamlara takılan adların perdeler de verilmiş olmasıyla, düşünüşü gücü, genellikle, bu işe ilk başlayanlar için, ad seline boğdurulmuştur. İşin doğrusu, bu anlamsız bir şeyse de, bu geçkili makamların incelenmesiyle Atalarımızın hangi makamlara, hangi yolla geçtiklerini ve birbirleriyle ilgilerini nasıl gördüklerini öğretmesi bakımından önemlidir. Bileceğiniz, ancak öğreticilik bakımından değerleri vardır. Yoksa ileriki Türk çocuklarına içinde boğulup kalacakları, bir tutsaklık ağı armağan etmek yıkım olur” (İlerici, 1981: 105-106).

İlerici ve Arel’in görüşleri bu toprakların müziğinin çoksesli yola girmesi ve o yola dâhil olması için yapılması gerekenleri anlatırken benzerlikler göstermektedir; fakat İlerici bu görüşleriyle nihai noktayı koyarak seyirleri ve çeşnileri farklı olan fakat aynı sesleri kullanan makamlara farklı isimler vermenin gereksiz olduğunu savunur. Bu takdirde açıklamış olduğumuz Acem, Uşşak ve Neva makamlarının-ki bu örnekleri çoğaltmak mümkündür- hepsine aynı ismin verilmesi ve bunun bir dizi olarak kabul edilmesi gerekir.

Böylelikle Arel’in Osmanlı/Türk Müziği’ne ve makamlara bakış açısının farklı olduğunu söyleyebiliriz. Oysa Prelude gibi modal yapıda olan bir eseri yalnızca makamsal mantıkla analiz etmek doğru değildir. Çünkü bu tür eserleri, daha önce makamı incelerken belirttiğimiz “dizi, seyir, çeşni ve ses genişliği” kavramlarıyla açıklamak güçtür. Oysa zamanımıza değin, bu tür eserler makamsal addedilip genelde onları, sadece makamsal terminoloji ve mantıkla açıklama çabası görülmüştür.

Örneğin Muammer Sun, Osmanlı/Türk Müziği çevresinden olmayan ve bu müziği öğrenmek isteyen bestecilere ve öğrencilere kaynak olması için yazmış olduğu “*Türk Müziği Makam Dizileri*” adlı eserinde, makamların piyanoda bu

şekilde gösterilmesinin ve transpoze olarak her perdeden tanıtılması konusunda kendisine iki farklı eleştirinin getirileceğini söyler:

”Bir taraf diyecektir ki: Geleneksel Türk müziği ses sistemi esastır; bu ses sistemine dayanmayan diziler ve eserler Türk müziği sayılmaz. Öteki taraf diyecektir ki: Türk müziği ses sistemindeki komalı sesleri yedirimli seslerle birleştirerek yazıp, makam dizilerini müzik dünyasının ve bestecilerimizin hizmetine sunalım. Bu dizilerden, isteyenler, makamların geleneksel kullanışlarını da göz önünde tutarak yararlansınlar, isteyenler bu dizileri kendilerine özgü bir anlayışla kullanarak müzik bestelesinler.” Ardından da kendi çalışmasının ikinci görüşü savunduğunu söyler (Sun, 1998: 3).

Bununla birlikte “ Bu çalışma, geleneksel Türk müziği ses sistemini ve makamlarımızı öğretmek amacı taşımamaktadır” diyerek makamın ve dizinin farklı kavramlar olduğunu söyler ve geleneksel Türk müziğini öğrenmek isteyenlerin o sahada yazılmış kaynaklara başvurmalarını ister (Sun, 1998: 2).

Sun’un amacı Osmanlı/Türk Müziği çevresinden olmayanlara bu müziğin makam dizilerini öğretmektir ve bu şekliyle de gayet faydalı bir çalışmadır. Fakat Sun da makamları piyanoya aktarırken gelenekte kullanılan biçiminde yer alan komaları en yakın ses ile birleştirir. Makamın bunun dışında kalan seyir ve çeşni gibi en önemli özelliklerini göz ardı eder, bunun sebebini de, kitabının başına yazmış olduğu “Bu çalışma, Kemal İlerici adıyla yayınlanmalıydı”(Sun, 1998: 1) cümlesinden anlayabiliyoruz. Çünkü İlerici yukarıda değindiğimiz gibi, makamların sadeleştirilmesi gerektiğini, bu kadar çok makamın bir “tutsaklık” olduğunu savunuyordu.

Örneğin Sun, Hüseyini makamı şu şekilde ele almıştır.(Örnek 4.25.)

Örnek 4.25. M.Sun, Hüseyini Makamı Dizisi (Sun, 1998, 7.sayfa)



Gelenekteki şekliyle de Hüseyini makamı şöyledir.(Örnek 4.26.)

Örnek 4.26. Gelenekteki Hüseyini Makamı (Özkan, 1998: 156)



Görüldüğü gibi, Hüseyini makamında bulunan segâh perdesi ve gelenekteki şekli ile makamın seyrinde inerken eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılması Sun'un Hüseyini makamı dizisinde yoktur. Tüm bunları görmezden geldiğimiz takdirde dahi bu diziyi kullanan birçok makam vardır ve bazıları şunlardır: Beyati makamı(donanımında sadece segâh vardır fakat çeşnisinde eviç de vardır), İsfahan makamı(donanımında sadece segâh vardır fakat çeşnisinde eviç de vardır), Muhayyer makamı, Gülizar makamı(donanımı aynı yazılır fakat çeşnisi farklıdır), Neva makamı, Tahir makamı, Gerdaniye makamı, Sultan-ı Irak makamı (Özkan, 1998). Eğer bu makamların her birinin kendisine has baharatını oluşturan seyir, çeşni ve ikincil duraklarını göz ardı edersek, hepsinin aynı makam, dizi ya da makam dizisi olduğunu söyleyebiliriz. O halde piyano için yazılmış olan bu dizinin başlığı Muhayyer veya Gerdaniye de olabilir.

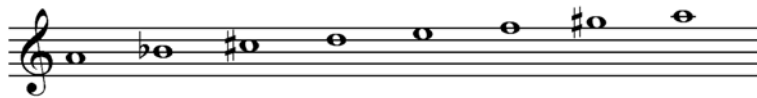
Ayşe Önder, Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd" adlı piyano eserinden 2 numaralı etüdü incelerken şu pasajda kullanılan diziye "La üzerinde Zırgüleli Hicaz'dır. Ancak bu makam geleneksel olarak

kullanılmamıştır, yalnızca dizi olarak yararlanılmıştır” demektedir (Önder, 2000: 33-34). (Örnek 4.27. ve 4.28.)

Örnek 4.27.Saygun, Etüd no.2, 57-58.ölçüler



Örnek 4.28.Kullanılan La eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizisi



Oysaki yine komaların tampere sistemindeki en yakın sese yedirildiğini, seyir ve çeşni kavramlarının olmadığını varsaysak bile, bu diziyi kullanan Şehnaz makamı da vardır.(Örnek 4.29.)

Örnek 4.29.Şehnaz makamı

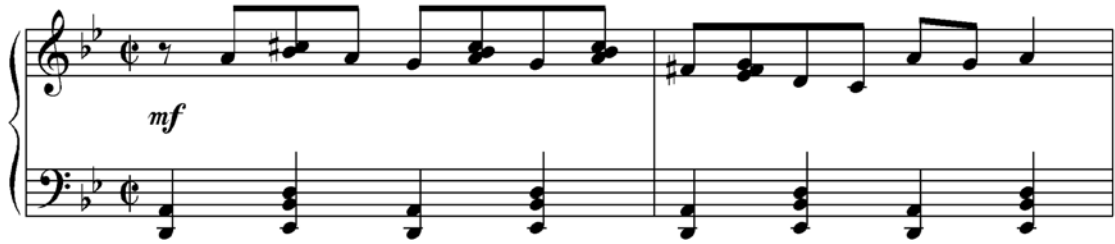
Şehnaz makamı



Bu şekilde makama Şehnaz makamı da denilebilir çünkü bu iki makam aynı diziyi kullanır ancak seyirlerini ve çeşnilerini gördükten sonra farklarını ayırt edebiliriz.

Emre Elivar ise Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" adlı piyano eserinden 5 numaralı parçayı incelerken aşağıdaki pasajda re ekseninde Hicaz makamı dizisinin kullanıldığını söylemektedir (Elivar, 1996: 19). (Örnek 4.30. ve 4.31.)

Örnek 4.30. Erkin, Beş Damla, no.5, 1-2.ölçüler



Örnek 4.31. Hicaz makamı – Re ekseninde



Oysaki bu pasaja dikkatlice baktığımızda sağ elde do diyez notasını görürüz. O halde dizi şu hali alır.(Örnek 4.32.)

Örnek 4.32. Düzeltilmiş Dizi



Osmanlı/Türk Müziği'nde bu diziye kullanan ve birbirlerinden seyir ve çeşnileriyle ayrılan Sultân-ı Segâh makamı ve Lâlegül makamı da vardır.(Örnek 4.33.)

Örnek 4.33. Sultân-ı Segâh makamı ve Lâlegül makamı



Bu iki makamın asıl karar perdeleri yegâh perdesidir, oysaki Elivar'a göre bu pasajda re eksenine göçürülmüş bir Hicaz makamı kullanılmaktadır. Bunun böyle olduğunu kabul etsek dahi bu pasajda kullanılan diziye herhangi bir göçürme işlemi yapmadan yerinden kullanan Sultân-ı Segâh makamı ve

Lâlegül makamı da denilebilir. O takdirde yine seyir, çeşni ve ses genişliği olarak adlandırdığımız, makam kavramının esas unsurları göz ardı edilmiş olmaktadır.

Arel'in Prelude'üne de bu mantık ile yaklaşır isek şu sorunlarla karşılaşırız: Eser başlangıçta sol merkezli bir dizi yapısı üzerine kurulmuştur, bunu rast perdesi olarak kabul edersek ve baştaki si, mi, la bemollere dayanarak da bu eserin makamını Kürdili Hicazkâr olarak varsayabiliriz. Gerçekten de Kürdili Hicazkâr makamı bu donanımı kullanan, kararı rast perdesi olan ve ikincil durak olarak da bazen çargâh bazen de neyayı kullanan inici seyre sahip olan bir makamdır. Eserin başlangıcındaki tema bunu destekler niteliktedir.(Örnek 4.34 ve 4.35.)

Örnek 4.34. Arel, Prelude, 1-4.ölçüler

Allegro ma non troppo H.S.Arel

Örnek 4.35. Kürdili Hicazkâr makamı

Arel'in kullandığı dizi, makam kavramı için gerekli olan diziye, Kürdili Hicazkâr makamına benzemektedir ve tiz durak olan gerdaniye perdesinden başlamıştır. Ama 5. ile 6. ölçülerde müzik birden kalın bölgelere gider, daha sonra 7. ve 8. ölçülerde tekrar tiz durak etrafında dolaşır. Geleneksel kullanımda ses bölgelerinde bu kadar atlamalı bir yapı sadece Kürdili Hicazkâr için değil, hiçbir makam kullanımında görülmez.(Örnek 4.36.)

Örnek 4.36. Arel, Prelude, 5-8.ölçüler

Tiz bölgeden sonra 8.ölçüden itibaren de yavaş yavaş aşağılara inerek sol perdesinde 1.tema biter.(Örnek 4.37.)

Örnek 4.37. Arel, Prelude, 9-13.ölçüler

Eğer bu atlamalı pasajları çıkarır isek gerçekten de ortaya Kürdili Hicazkâr makamına benzetebileceğimiz bir seyir çıkabilir. Ama bunu makamsal terminoloji ile analiz etmek uğruna, tüm eserde yapmak oldukça zahmetli bir durumdur.(Örnek 4.38.)

Örnek 4.38. Arel, Prelude, 1-13.ölçüler



Arel 8.ölçüde fa diyez sesini kullanmıştır, buna da makamsal terminolojiye uydurarak bir geçki veya çeşni diyebiliriz.(Örnek 4.39.)

Örnek 4.39. Arel, Prelude, 8.ölçü



Gerçekten de Kürdili Hicâzkar makamının çeşnileri içinde neva üzerinde hisar ve eviçli kalış yapmak vardır. Ama burada mi'deki bemol 5 koma nisbetinde olan nim hisar perdesidir, bu 1 komalık fark matematik olarak büyük gözükmebilir fakat oluşumu ve yaygınlaşması 19.yüzyıl sonu 20.yüzyıl başında olan Kürdili Hicâzkar makamında bestelenmiş eserlerin hemen hemen hepsinde daima nim hisar değil hisar perdesi kullanılmıştır. Bu tür şeyler ince bir müzik olarak adlandırılan Osmanlı/Türk Müziği'nin ince olan yanını oluşturmaktadır.

Bu çeşni dışındaki, eserin birçok yerindeki çeşnilerde buna benzer örnekler vardır. Osmanlı/Türk Müziği'nin ses dünyasını oluşturan makamların varoluşunu ve birbirlerinden farklılıklarını gösteren çeşni kavramı gelenekteki şekli ile kullanılıp uygulanmadığı vakit bu tür bir müziğe sadece makamsal demek güçleşmektedir.

Yaylı dörtlü müziği ses genişliği olarak büyük bir sahaya sahiptir. Prelude'te makam kavramını yakalamak için 1.kemanı, yer yer bazı ölçü ve pasajları atlayarak da olsa, takip etmek gerekmektedir. Bu yüzden çok geniş bir ses sahasına sahip olan yaylı dörtlü için bestelenmiş bu eserde, makam kavramının seyir, ses genişliği ve göçürme özelliklerini arama çalışması çok güç olmakla birlikte bu düşünce şöyle sağlanabilir: Prelude'teki bütün temalar, bütün pasajlar ve bütün motifler bir oktav içinde yazılarak analizi yapılabilir.

İncelediğimiz bu ilk ölçülerde karşılaştığımız, makamsal yapı ve terminoloji sorunları eserin geri kalan kısmında fazlasıyla mevcuttur. Görüldüğü gibi Prelude ve ondan önceki eserlerin incelenmesinde sadece makamsal mantık ve terminoloji kullanıldığı takdirde, istemeden de olsa bazı yanılgılara düşülebilmektedir. Bestecinin tiz durak bölgesinden mi, karar perdesi bölgesinden mi yoksa ikincil durak civarından mı başladığı belli olamamaktadır. Çünkü kullanılan ses sahası çok geniştir. Bu yüzden bestecilerin makamları ve makamsal müziği soyutlayarak kullandıklarını söyleyebiliriz; soyutlanan bir şey de soyutlanmadan önceki hali ile aynı şey değildir ve aynı terminolojinin kullanılması da doğru gözükmemektedir. Bu yüzden Prelude'ü, sadece makamsal bir yaklaşım ile değil, aynı zamanda modal bir müzik olarak algılayıp incelemeye çalışacağız.

4.2.2. TEMATİK VE DİZİSEL ANALİZ

Eserin A döneminin ilk dört ölçüsünü teşkil eden 1.tema sol üzerinden phrygian modu üzerine kurulmuştur, ama 2.ölçüden itibaren sol bemol, re bemol ve la

natürel notaları gelmiş ve 4.ölçüde do üzerinde bir yarım kalış yapılmıştır.(Örnek 4.40. ve 4.41.)

Örnek 4.40. Arel, Prelude, 1-4.ölçüler

Allegro ma non troppo H.S.Arel

Örnek 4.41. Sol Phrygian Dizisi

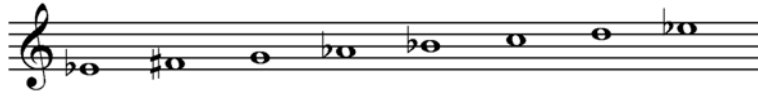
Do üzerindeki kalış halinde ise dizi şu hali alır.(Örnek 4.42.)

Örnek 4.42. Altere Edilmiş Phrygian

Bu haliyle dizi do üzerinden phrygian modunun 6.derecesinin altere edilmiş halidir ya da Kürdili Hicazkâr makamında çargâh perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Phrygian modu olarak adlandırdığımız bu tür pasajlarda Arel, Kürdili Hicazkâr makamını düşünmüş olabilir ve bu dizi eserin birçok yerinde aynı şekilde ya da bazı notaları altere edilmiş olarak gelir.

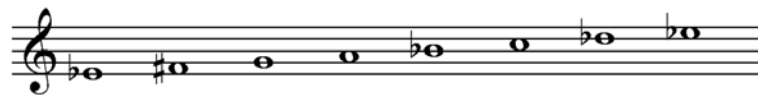
1.temanın ilk iki ölçülük kesimi eksen olarak fa notasından başlar ve sonraki iki ölçüde mi bemol üzerinde kalış yapar. Bu haliyle dizi şöyledir.(Örnek 4.43.)

Örnek 4.43. Geçiş Teması Dizisi



Makam olarak bu diziye bir ad vermek güç gözükmemektedir. Bu diziye mi bemol notası üzerinde yarım kalış yapan do üzerinden nikriz makamı dizisi ya da Macar Majör(Hungarian Major) dizisinin 4. ve 7. derecesinin altere edilmiş hali diyebiliriz (Persichetti, 1961: 44)(Miller, 1996: 130). (Örnek 4.44.)

Örnek 4.44. Macar Majör(Hungarian Major) Dizisi



Sol üzerinde phrygian modunu kullanan 2.temadan sonra, tekrar işareti bulunan 23.ölçüye kadar bu temaların geliştirilmesi vardır. 14. ve 15.ölçülerde 1.temada bulunan fikirler geliştirilir.(Örnek 4.45.)

Örnek 4.45. Arel, Prelude, 14.-15.ölçüler



16. ve 17.ölçülerde ise 2.temanın sonunda 1.kemanda yer alan (11. ve 12.ölçüler) motif geliştirilir.(Örnek 4.46. ve 4.47.)

Örnek 4.46. Arel, Prelude, 11.-12.ölçüler



Örnek 4.47. Arel, Prelude, 16.-17.ölçüler



Daha sonra gelen 18.-21.ölçüler, 1.temanın geliştirildiği 14. ve 15.ölçülere benzemektedir ve onların bir geliştirilmesidir. Üçleme motifi burada ritmik olarak değiştirilmiştir.(bkz. Örnek 4.46.)(Örnek 4.48.)

Örnek 4.48. Arel, Prelude, 18-21.ölçüler

24.ölçüden itibaren başlayan B döneminin teması, A döneminin 2.temasından çıkmış ya da onun bir geliştirilmesidir denilebilir. Bu tema re üzerinden phrygian modunu kullanır.(Örnek 4.49.)

Örnek 4.49. Arel, Prelude, 24-28.ölçüler

Eğer A döneminin 2.tema cümlesini şu şekilde yazar isek bunu daha rahat görebiliriz.(Örnek 4.50.)

Örnek 4.50. Arel, Prelude, 9-12.ölçüler

B dönemin dört ölçülük temasından sonra gelen 56.ölçüye kadar ki kısımda bu tema motifsel olarak geliştirilir.(Örnek 4.51.)

Örnek 4.51. Arel, Prelude, 29-56.ölçüler

57.ölçüde B döneminin teması farklı bir tondan tekrar gelir, bu yeni geldiği moda do üzerinden phrygian yahut fa üzerinden aeolian ya da gelenekteki gibi olmayan Buselik makamı diyebiliriz.(Örnek 4.52.)

Örnek 4.52. Arel, Prelude, 57-64.ölçüler

65. ile 69.ölçüler arasında yine B döneminin teması işlendikten sonra 70.ölçüden itibaren, A döneminin 1.temasının ilk yarısı ritmik olarak biraz daha genişletilmiş ve değiştirilmiş olarak geliştirilir.(Örnek 4.53. ve Örnek 4.54.)

Örnek 4.53. Arel, Prelude, 70-75.ölçüler

Örnek 4.54. Arel, Prelude, 81-87.ölçüler

91. ölçüden itibaren de B döneminin teması ters çevrilerek(inversion) geliştirilir.(Örnek 4.55.)

Örnek 4.55. Arel, Prelude, 91-94.ölçüler

105.ölçüde A döneminin 1.temasının son kısmında yer alan diziyi kullanarak fa üzerinde kalış yapılır ve böylece B dönemi burada sona erer.(Örnek 4.56.)

Örnek 4.56. Arel, Prelude, 105-109.ölçüler

Daha sonra A döneminin 1.teması, ilkinde fa phrygian ikincisinde si bemol phrygian olmak üzere, iki farklı tondan tekrar duyulur.(Örnek 4.57.)

Örnek 4.57. Arel, Prelude, 110-117.ölçüler

Arel, 121. ile 126.ölçüler arasında B döneminin temasını (ya da A döneminin 2.temasını) motifler kullanarak kanonik bir şekilde geliştirir.(Örnek 4.58.)

Örnek 4.58. Arel, Prelude, 121-126.ölçüler

127.ölçüde ise B döneminin teması genişletilmiş olarak (augmentation) fa phrygian dizisi üzerinde, önce viyolonselde ardında da 1.kemanda gelir.(Örnek 4.59.)

Örnek 4.59. Arel, Prelude, 127-134.ölçüler

142.ölçüde B döneminin teması, herhangi bir değişiklik olmadan sol Phrygian modundan tekrar gelir ve 167.ölçüye kadar da Arel, bu temayı geliştirmeyi sürdürür.(Örnek 4.60.)

Örnek 4.60. Arel, Prelude, 148-167.ölçüler

Arel, 169.ölçüde ise A döneminin 1.temasını kalın bölgelerde viyolonsel ve viyola ile geliştirirken, 1.keman A döneminin geçiş temasında kullanılan ritmik figürü, 2.keman ise B döneminin temasında bulunan üçlü aşağıya doğru atlayan motifi ters çevirerek geliştirir.(Örnek 4.61.)

Örnek 4.61. Arel, Prelude, 168-174.ölçüler

Arel, 175. ile 182.ölçüler arasında da B döneminin temasını 2.keman ve viyolonselde geliştirerek kullanır.(Örnek 4.62.)

Örnek 4.62. Arel, Prelude, 175-182.ölçüler

183.ölçüden itibaren başlayan C dönemi, kendi başına farklı bir bölüm olup, aslında daha önce kullanılan temaların geliştirilmeye devam edildiği ya da onlardan yararlanıldığı bir bölümdür. Buranın başlangıç temasına baktığımızda A döneminin 1. ve 2.temalarıyla benzerliklerini (ya da geliştirilmelerini) görebiliriz. A döneminin 2.teması burada marş karakterinde ve A döneminin 1.temasında yer alan üçleme motifi ile birleştirilerek, aynı ton merkezinden ve sol phrygian dizisi üzerinde, biraz değiştirilmiş olarak karşımıza çıkar.(Örnek 4.63. ve 4.64.)

Örnek 4.63. Arel, Prelude, 9-13.ölçüler

Örnek 4.64. Arel, Prelude, 183-191.ölçüler

Ardından 191.ölçüden c temasının tekrar geldiği 203.ölçüye kadar C döneminin ilk teması geliştirilir.(Örnek 4.65.)

Örnek 4.65. Arel, Prelude, 198-201.ölçüler

203.ölçüde c teması, do phrygian modu üzerinden, herhangi bir değişiklik olmadan tekrar gelir. Ondan sonra gelen kısımda yine bu temanın geliştirimi vardır.(Örnek 4.66.)

Örnek 4.66. Arel, Prelude, 211-217.ölçüler

226.ölçüden itibaren ise e cümlesi adını verebileceğimiz yeni bir kısım başlar; C dönemi içerisinde yer alan burası da aslında yeni bir müzik değildir, c temasının birinci kısmının yine geliştirilerek ve değiştirilerek kullanılmasından oluşmuştur. Önce 1.kemanda sonra viyolonselde gelen c teması burada ritmik ve dizisel

olarak farklılaşmıştır. Bu iki tema alt alta yazıldığı takdirde benzerlikler daha rahat gözükmemektedir.(Örnek 4.67. ve 4.68.)

Örnek 4.67. Arel, Prelude, 183-186.ölçüler

183 *All alla marcia*

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

Örnek 4.68. Arel, Prelude, 226-234.ölçüler

226

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

242.ölçüde e teması tekrar duyulduktan sonra 262.ölçüde gelen c temasına kadar, c temasından alınan motiflerle birlikte geliştirilmesi yapılır.(Örnek 4.69.)

Örnek 4.69. Arel, Prelude, 242-256.ölçüler

262.ölçüde c teması hiçbir değişiklik olmadan tekrar gelir ve 277.ölçüye kadar geliştirilir. 278.ölçüde ise c teması viyolada geliştirilmiş bir şekilde yeniden gelir.(Örnek 4.70.)

Örnek 4.70. Arel, Prelude, 278-287.ölçüler

288.ölçüden itibaren ise C döneminin sonunu teşkil eden e cümlesi duyulur, burada e teması C dönemindeki diğer temalarla harmanlanarak geliştirilir.(Örnek 4.71.)

Örnek 4.71. Arel, Prelude, 290-309.ölçüler

311.ölçüde A döneminin 1.teması ana tonundan tutti olarak başlar.(Örnek 4.72.)

Örnek 4.72. Arel, Prelude, 311-314.ölçüler

319.ölçüden itibaren ise B döneminin teması sol phrygian üzerinden duyulur ve ardından geliştirildiği küçük bir kısım yer alır.(Örnek 4.73.)

Örnek 4.73. Arel, Prelude, 319-329.ölçüler

330.ölçüde de eserin kodası başlar. Burada, viyolonselde B döneminin temasındaki aşağı doğru üçlü aralıkla atlama motifi, 1.keman, 2.keman ve viyolada ise yer yer bu motif, hem nota hem de ritmik olarak kullanılır. 330. ile 333.ölçüler arası B döneminin geliştirilmesine de dâhil edilebilir, bu takdirde koda 334.ölçüden başlar.(Örnek 4.74.)

Örnek 4.74. Arel, Prelude, 330-342.ölçüler

4.3. ARMONİK ANALİZ

Arel Prelude’te kullandığı armonik materyaller çoğunlukla tonal müzikten çıkan üçlü akorlar olmakla birlikte bazı pasajlarda bu üçlü yapıya sahip olmayan akor kuruluşları da vardır. Piyanoya indirdiğimiz şu pasajlarda bunu görebiliriz.(Örnek 4.75. - 4.76. - 4.77. -4.78. – 4.79.)

Örnek 4.75. Arel, Prelude, 3.ölçünün İndirgenmiş Hali



Örnek 4.76. Arel, Prelude, 5-6.ölçülerin İndirgenmiş Hali



Örnek 4.77. Arel, Prelude, 52.ölçünün İndirgenmiş Hali



Örnek 4.78. Arel, Prelude, 136-137.ölçülerin İndirgenmiş Hali



Örnek 4.79. Arel, Prelude, 337-342.ölçülerin(Kadans) İndirgenmiş Hali



Yukarıdaki örnek pasajlarda da görüldüğü gibi Arel, armoniyi modalite için bir araç olarak görmüş, birinci derecede armoniye önem vermeyip kullandığı dizilere ve modlara önem vermiştir. Bu yüzden akor olarak kullandığı tonal müzik materyallerini geleneksel biçimleriyle ya da farklı bir sistemde değil adeta tesadüfî olarak üst üste gelen sesler olarak kullanmıştır. Bu bakımdan, yukarıdaki piyanoya indirgenmiş pasajlardan da anlaşılacağı gibi, eserdeki armoniler duyuluş açısından pek tatminkâr sonuçlar vermemektedir.

4.4. MÜZİKAL ÖRGÜ (MUSİCAL TEXTURE) ANALİZİ

Arel müzikal örgü açısından birkaç değişik yazı çeşidi kullanmıştır. Bunlardan birisi ezgi ve ezgiye armonik olarak destek veren eşlik kalıbıdır.(Örnek 4.80. – 4.81. – 4.82. – 4.84. – 4.85. – 4.86.)

Örnek 4.80. Arel, Prelude, 9-10.ölçüler

Örnek 4.81. Arel, Prelude, 19-20.ölçüler

Örnek 4.82. Arel, Prelude, 25-28.ölçüler

Örnek 4.83. Arel, Prelude, 57-60.ölçüler

Örnek 4.84. Arel, Prelude, 114-117.ölçüler

Örnek 4.85. Arel, Prelude, 127-129.ölçüler

Birçok yerde ise kontrpuantal yazıyı kullanmıştır; fakat bu kontrpuantal yazı polifonik bir yazı olmayıp daha çok armoninin içinden çıkan homofonik bir yazıdır.(Örnek 4.86. – 4.87. – 4.88.)

Örnek 4.86. Arel, Prelude, 1-4.ölçüler

Örnek 4.87. Arel, Prelude, 39-47.ölçüler

Örnek 4.88. Arel, Prelude, 246-256.ölçüler

Bazı yerlerde ise kanonik taklitler (imitation) kullanmıştır.(Örnek 4.89. – 4.90. – 4.91. – 4.92.)

Örnek 4.89. Arel, Prelude, 29-36.ölçüler

Örnek 4.90. Arel, Prelude, 121-125.ölçüler

Örnek 4.91. Arel, Prelude, 134-136.ölçüler

Örnek 4.92. Arel, Prelude, 147-153.ölçüler

Arel, yaylı dördlü yazısında bazı pasajlarda ise enstrümanların ses sahalarını kesiştirmiştir, örneğin viyolonselvi viyolanın, viyolayı kemanların üzerine çıkarmıştır. Bu durum yaylı dördlü yazısında görülebilen bir şeydir, ama Arel'in bazı pasajlardaki kullanımları bestecilik ve duyuluş açısından pek tatminkâr gözükmemektedir.(Örnek 4.93. – 4.94. – 4.95. – 4.96. – 4.97.)

Örnek 4.93. Arel, Prelude, 1- 2.ölçüler

Allegro ma non troppo

1.Keman

2.Keman

Viyola

Viyolonsel

Örnek 4.94. Arel, Prelude, 36- 38.ölçüler

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

Örnek 4.95. Arel, Prelude, 107- 109.ölçüler

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

Örnek 4.96. Arel, Prelude, 114- 117.ölçüler

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

114

115

116

117

pizz.

arco

3

3

3

3

Örnek 4.97. Arel, Prelude, 334- 342.ölçüler

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

334

335

336

337

338

339

340

341

342

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

BÖLÜM 5: H.S.AREL'İN ÇOKSESİLİK ÜZERİNE OLAN DÜŞÜNCELERİNİN İNCELENMESİ

Osmanlı/Türk Müziği'nde çokseslilik düşüncesi Arel'in ortaya koyduğu bir kavram olmayıp Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzünü batıya dönerek oradan bazı kültürel değerleri almaya çalışması ile başlamıştır. Arel'in doğum yılı olan 1880'den önce Osmanlı İmparatorluğu'nda batıya açılma politikasının ürünleri hem devlet bazında hem de aydın kesim arasında cereyan etmiş ve etmekte idi. Bu yüzden Arel'in çokseslilik üzerine olan düşüncelerini daha iyi anlayabilmek için Arel'in fikirlerini hazırlayan ortama, ardından getirmiş olduğu teorik yaklaşıma, en son olarak da Osmanlı/Türk Müziği'nde çokseslilik kavramına ve tekniğine bakmak gerekmektedir.

5.1. H.S.AREL'İN FİKİRLERİNİ HAZIRLAYAN VE DÜŞÜNCELERİNİN GELİŞTİĞİ ORTAM

Türk Halk Müziği ve Osmanlı/Türk Müziği'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya yönelmesiyle birlikte, imparatorluğun yeni şekiller verilen kurumları gibi daha modern hale getirilmesi üzerine 20. yüzyılın biraz öncesinden başlayarak çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bu düşüncelerin çıkış noktası Osmanlı İmparatorluğu'nu ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'ni Batı medeniyetinde bulunan uygarlık ve kültür seviyesine “yükseltmek” idi.

Türk Müziği'nin batı ile tanışması veya batılılaşması 18. ve 19. yüzyıllarda yoğun şekilde yaşanır. Ama ilk münasebetler bundan daha öncesine gider.

”1543 yılında Fransız-Osmanlı dostluk anlaşmasının bir sonucu olarak 1.François, Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermiştir. Bu orkestra sarayda üç konser vermiştir, fakat Kanuni, Osmanlı ordusunun harp şevkine olumsuz tesir edeceğini düşünerek bu orkestranın bütün çalgılarını yaktırmış ve müzisyenlerini de Fransa'ya geri göndermiştir” (Rauf Yekta, 1986: 116).

Bundan sonra da buna benzer çeşitli olaylar yaşanmıştır, fakat Batı Müziği ile Osmanlı/Türk Müziği'nin ciddi karşılaşmaları 18. ve 19.yüzyıllarda gerçekleşecektir.

Halil İnalcık'a göre

“Aydınlanma hareketi XVIII. yüzyılda ilkin Balkan intelligentsiası arasında kendini göstermiş, İstanbul'da Dimitri Kantemir ve Rum aydınlar aracılığı ile Osmanlı bürokratları arasında da yayılmaya başlamıştır. 1699'da Karlofça Barışı'nı imzalayan Râmi Mehmed Paşa, Kantemir'in dostuydu, sadrazam olarak iktidara geldi. Bu tarih, Osmanlıların Batı medeniyetine yönelik hareketinin başlangıcıdır” (İnalcık, 1998: 29).

Enver Ziya Karal'a göre ise

“Garp tesirlerinin Osmanlı İmparatorluğu'na girmeye ve bu tesirlerin hızı ile ıslahat yapılmaya başlandığı devirdir 18.asır. Bu asrın mümeyyiz(ayırıcı) bir vasfı vardır: Islahat asrı. Filhakika 18.asırda, Avrupa'nın muhtelif memleketlerinde ve hatta Amerika'da, birbirlerinden karakter itibariyle farklı, fakat netice itibariyle garp medeniyetinin tekâmülünde(ilerlemesinde) müştereken müessir(tesirli) olan ıslahat ve inkılâpların yapıldığına şahit oluyoruz” (Karal, 1999: 16).

Osmanlı İmparatorluğu da bu gelişmeler karşısında kifayetsiz kalamamıştır, çünkü askeri yenilgiler gittikçe artmış, imparatorluğun devlet teşkilatında çözümler baş göstermeye başlamış ve geniş bir coğrafyaya yayılan Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki etnik ve dini cemaatlara Fransız İhtilali'nin(1789) etkisi ile bazı haklar ve imtiyazlar verilmesi icap etmiştir. Yahya Kemal'e göre bu yenileşme hareketleri şöyle bir seyir izlemiştir:

“Teceddüd(ilerleme) hareketi bir silsiledir: Mebde(birinci), Nizam-ı Cedid'dir(1793). İkinci hamle Vaka'yı Hayriye'dir(1826, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması), ki teceddüd cereyanının muzafferî sayılır. Üçüncü hamle Genç Osmanlılar hareketidir. Beşinci hamle, doksan üç inkılâbıdır. Altıncı hamle Jöntürklük cereyanıdır. Yedinci hamle İttihad ü Terakkî'nin Osmanlı Hanedanı'nı iktidardan sâkıt(düşmüş) bir hale getirerek Saray haricinde bir teşekküle açtığı devirdir. Sekizinci hamle, sarahatle Türk ve merkezi Anadolu'nun

ortasında olan Hareket-i Milliye'dir. Dokuzuncu hamle Cumhuriyet'tir" (Beyatlı, 1973: 203).

Bu bağlamda da müzikteki batılılaşma hamlelerinin ilki Mehterhane'nin Muzıkayı Hümayun ile değiştirilmesi olmuştur.

Osmanlı'da batıya açılmanın ateşli savunucuları, Fransız İhtilali kültüründen oldukça etkilenen ve Genç Osmanlılar olarak anılan Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Süavi ve Agâh Efendi gibi aydınlar milliyetçiliği savunuyorlardı. Tanzimat(1839) reformlarını yeterli bulmayan bu aydınlar Osmanlı modernleşmesini savunanlar arasında muhalif bir çizgide yer alır ve bu modernleşmeyi yeterli bulmazlar. Fikirleriyle Meşrutiyet'i(1908) hazırlayan bu milliyetçi aydınlar kendi içlerinde çok dağınık bir fikir yapısına sahip olsalar da genel özellikleri, batıya ve özellikle de Fransız aydınlanmacılığına hayran olmaları ve onu model kabul etmeleridir. Bu aydınlar ve dönemin milliyetçi aydınları, Fransız İhtilali ile önem kazanan "vatan, Türklük ve millet" kavramları üzerinde çok durmuş ve bu kavramları tanımlayarak Osmanlı hayatına dâhil etmeye çalışmışlardır. Devlet adamı ve tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'nın(1822-1895) şu sözleri o dönemin tartışmalarını anlatması bakımından önemlidir:

"Vakıa' Avrupa'da gayret-i diniye yerine gayret-i vataniye kaim olmuş. Lakin bu da feodalite asırlarının inkırazından sonra çıkmış ve onların çocukları da küçük iken bu sözü işiderek pek çok senelerden sonra 'vatan vatan' uğruna kelamı, efrad-ı askeriyelerine tesir eder olmuştur. Amma bizde vatan denilürse askerin köylerindeki meydanlar hatırlarına gelir. Biz şimdi vatan sözünü ortaya koyacak olsak, mürur-ı zaman ile bizde de efkâr-ı nasda yer ederek Avrupa'daki kuvveti bulacak olsa bile gayret-i diniye kadar kuvvet alamaz. Ve onun yerini tutmaz. Husulü de çok vakitlere muhtaç olur. Ol vakte kadar ordularımız ruhsuz kalır" (Ayvazoğlu, 2009: 30).

Görüldüğü gibi, Ahmet Cevdet Paşa, Osmanlı İmparatorluğu gibi etnik ve dini yapı bakımından çok zengin olan bir devlette, vatan sözcüğünün hayat kazanmasının güçlüğünden bahseder. Vatan, millet ve Türklük gibi kavramları o dönemin aydınları, özellikle Genç Osmanlılar, ısrarla kullanmış ve Osmanlı

İmparatorluğu'na bu kavramları hem düşünsel hem de canlı, yaşayan birer kavram olarak empoze etmeye çalışmışlardır.

“Şiirlerinin çoğunda, edebiyatımızda o güne kadar görülmemiş coşkun bir vatan sevgisini dile getiren Namık Kemal, 1893 yılında yazdığı ve vatani korumak için canlarını feda eden mücahitlere armağan ettiği, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenişi sırasındaki tezahüratın taşkınlığı yüzünden Magosa'ya sürülmesine yol açan ‘Vatan Yahut Silistre’ piyesinde de aynı fikirleri işler. Namık Kemal'in bu fikirlerinin realiteyle pek örtüşmediği ortaya çıkar. Çok milletli bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin yapısı, vatan kavramı etrafında düşünmeyi zorlaştırıyordu. Bu yüzden Namık Kemal'in vatani, müşahhas(somut) bir vatan olmaktan ziyade mücerret(soyut) bir fikirdir. İmparatorluğu mevcut sınırları içinde tutmak ve bu sınırların belirlediği coğrafyayı vatan olarak tarif edebilmek için üzerinde yaşayan halkları tek millet haline getirmenin yollarını bulmak gerekirdi. O tarihlerde devlet, ümmet, millet ve kavim gibi kavramlar üzerinde yapılan hararetli tartışmalar tesadüfî değildir. Bu kavramlar Osmanlı aydınlarının üzerinde en fazla düşündükleri ve Türkçe karşılıklarını bulup çerçevelerini çizmekte zorlandıkları kavramlardı. Amerika milletleri gibi, farklı unsurların ittihadından doğacak bir Osmanlı milleti yaratılabilirse, hâkimiyetimiz altındaki geniş coğrafyayı da modern manasında vatan olarak tarif etmek kolaylaşacaktı. Bu arada ihtiyatla tartışılan kavramlardan biri de Türklük'tür. Osmanlı Devleti'nin esas itibariyle bir Türk devleti olduğu görüşünün 19.asır başlarından itibaren üst bürokraside kabul gördüğü, ancak devletin mevcut yapısı dolayısıyla bunun pek seslendirilmediği söylenebilir” (Ayvazoğlu, 2009: 231).

Attila İlhan da Fuad Köprülü'nün şu sözlerine katıldığını ve Tanzimat-ı Hayriyye'nin esasen çok “hayırsız” bir olay olduğunu söyler:

“Tanzimat dediğimiz inkılâp hareketi, o zamana kadar tam bir ortaçağ mahiyetinde olan Osmanlı cemiyetinin tabi ve dâhili tekâmülü neticesi olarak değil de, bu emperyalist ve kapitalist medeniyetin kendini zorla kabul ettirmesi neticesi olarak ortaya çıktı” (İlhan, 2002: 231).

Cumhuriyet yıllarına değin bu bağlamda esasen tutarlı bir politika gözlenmez imparatorlukta, devletin izlediği siyasetin amacı, milliyetçilik akımlarının doğurduğu düşüncelerin alt yapısı ile sadece içinde bulunan durumu kurtarmak ve dış ülkelerin baskılarına geçici olarak da olsa son verme isteğidir. Yani günlük çözümlerdir yapılan ıslahatlar. Müzikte de durum aynıdır, herhangi

sistematik, kurumsal veya kamusal bir atılım veya yenilik gerçekleştirilemez. Örneğin 1914 yılında kurulan ve hem Batı hem de Doğu Müziği eğitimi veren Dâr-ül Bedayî, 1.Dünya Savaşı yüzünden kapanır. Bu yüzden

“Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde yapılan batılılaşma çalışmaları hem toplumsal hem kurumsal anlamda fazla etkili olmamıştır. Bununla birlikte sentez fikri, halk müziğini derlemek gibi ya da halk müziğini milliyetçiliğin gelişimine paralel olarak ‘Türk’ün gerçek müziği’ olarak görmek bu dönemde başlar. Bununla birlikte bu dönemdeki müzik reformunun bir hayli eklektik olduğunu söylemek gerekir. Müzik reformları ciddi ve sistematik bir müzikolojik arka plana dayandırılmadığı gibi, bu politikalar milliyetçi ve halkçı söylemin tutarsızlıklarına ya da dönemsel olarak değişmelerine bağlı olarak dalgalanmalar gösterir” (Balkılıç, 2009: 78).

Sistemli bir müzik fikri ve politikası için Ziya Gökalp ve Cumhuriyet’i beklemek gerekecektir.

1876 yılında doğan Ziya Gökalp, kendi zamanını, sonrasını ve Cumhuriyet’i görüşleriyle etkileyen, Tanzimat sonrası dönemin en önemli düşünürüdür belki de. O da Tanzimat aydınları tarafından yoğun bir şekilde tartışılan ve hayata geçirilmeye çalışılan kavramlar üzerinde durur, fakat daha sistemli bir şekilde yapar bunu. 1923 yılında Yeni Gün gazetesinde yayımlanan şu yazıları “Türklük” sistematüğini anlatır:

“ Türk halkı, milliyeti şu düsturla tanımlar: Dili dilime uyan, dini dinime uyan. Türk halkına göre, kendi diliyle konuşan ve kendi dinine mensup bulunan ferd Türk’tü. Halka göre Türk demek, Türkçe konuşan Müslüman demektir. Türk halkı, Türk olmak için, dil birliği ile din birliğini kâfi görüyordu. Kan birliğine, soy birliğine lüzum görmüyordu. Bu sebeptendir ki ‘kanı kanıma uyan’ şartını yukarı ki şartlara ilave etmiyordu. Fakat vatanımızdaki Türkler, yalnız halka münhasır değildi. Memleketimizde bir de Osmanlı İmparatorluğu’nu idare eden ‘efendiler’ sınıfı vardı. Bu sınıfın gayesi, Türk olmayan unsurları Türkleştirmek değildi. Belki, coğrafi sahalara dağılmış olan muhtelif Türk zümrelerini komşuları bulunan Müslüman milletlere ilhak etmekte. Mesela, Rumeli’deki Türkleri Arnavut, Suriye ve Irak’taki Türkleri Arap, cenup vilayetlerdeki Türkleri Kürt, Karadeniz sahilindeki Türkleri Laz addederdi. Hatta Türkleri yalnız Müslüman milletlere değil, bazen gayr-i Müslim milletlere de ilhak ederdi. Demek ki Türk halkı başka milliyetleri temessül tarafları

oldukları halde, Osmanlı efendileri Türklerin başka milliyetlere temessül etmesine çalışıyorlardı. Tabii Osmanlı efendilerinin bu uğursuz siyaseti, Türk milleti için çok büyük zararlara sebep oldu. Zira bu hareket yalnız başka milliyetlerin Türklüğe temessülüne mani olmakla kalmadı. Birçok Türk ailelerin hatta aşiretlerin başka milliyetlere temessül etmesine de bâis oldu” (Gökalp, 1980: 34).

Görüldüğü gibi Gökalp’in kendinden önceki aydınlardan farkı, sistemli bir düşünüş tarzı olmasıdır; düşünüşü, söylemleri ve kavramları nettir, yani sorulacak her soruya, kendi sistematığı içerisinde verebileceği cevap hazır ve kavramsallaştırmıştır. Cumhuriyet’in fikri dünyasını etkileyen Gökalp’in görüşleri şöyle devam eder:

”Biz Osmanlı medeniyeti sahasında inkılâpçıyız, Türk harsı(kültürü) sahasında da muhafazakâriz. Bugün inkılâpçı Türkiye inkılâp yaparken yalnız Osmanlı medeniyetini değiştiriyor. Osmanlı medeniyeti şark medeniyetidir. Şark medeniyeti de İslam medeniyeti değil, şarki Roma medeniyetinin devamıdır. Nasıl ki garp medeniyeti de garbi Roma medeniyetinin devamından ibarettir. Türk inkılâpçılığı, medeniyet konusunda muhafazakârlığı asla kabul edemez. Türkçülük ancak harsta muhafazakardır..Filhakika, ihtiyar ve hasta olan eski Osmanlı milleti içinde bu kadar genç ve sağlam ve uyanık bir Türk milletinin çıkması bu asra mahsus bir mucizedir. Osmanlı medeniyeti bunun üzerine çökmüş, şimdiye kadar görünmesine mâni olmuştu” (Gökalp, 1980: 39-42).

Gökalp’in selefi olan aydınlar, milliyetçilik kavramsallaştırmalarında ve dünya görüşlerinde her ne kadar muhalif de olsalar içinde bulundukları medeniyete yani Osmanlı’ya ince bir ipe bağlıydılar. Oysa Gökalp tam tersine, kendisini Türkçü olarak tanıtmış ve Osmanlı Medeniyeti’nin Türk kültürünü ve kimliğini şimdiye değin ezdiğini açıklıkla söylemiştir.

Gökalp’in kültür ve müzik üzerine olan görüşleri de Türkçülük esası üzerine kurulmuştur ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında kurulan kurumların felsefesini yansıtır niteliktedir:

”Başka memleketlere nispetle Türkiye’de canlı ve cansız an’aneleri birbirinden tefrik etmek çok kolaydır. Çünkü bizde ‘Osmanlı Medeniyeti’ dediğimiz bir mecmua vardır ki, bütün unsurları cansız an’anelerden ibarettir. Yine bizde ‘Türk Harsı’ adını verdiğimiz

başka bir manzume vardır ki bu da baştanbaşa canlı an'anelerden mürekkeptir. Mesela Osmanlı lisanında Arap ve Acem harflerine mensup kaideler, terkipler, edatlar cansız an'aneler değil de nedirler? Aruz vezinleri cansız an'aneler değil de nedirler? Gazeller, kasideler, alafıranga manzumeler, dümtek musikisi, kantolar, hurafat veyahut fantezi edebiyatı, rokoko mimarisi, dekadan şiir, bedbin ve reybî ahlak vesaire ve saire hep cansız an'aneler değil midirler? Bunlara mukabil, halk Türkçesi, halk vezinleri, halk zevki, halk edebiyatı, halk musikisi, halk ahlakı, halk bedii, halk felsefesi umumiyetle canlı an'aneler değil midirler?" (Gökalp, 1980: 38-39).

Gökalp'in burada gazel ve dümtek müziği olarak adlandırdığı Osmanlı/Türk Müziği ile o dönem için yeni olan alafranga ve kanto müziğini aynı yerde ve Osmanlı'dan kalan, değiştirilmesi gereken miraslar olarak anması çelişkili bir tutum sergilemektedir.

Gökalp'in her alandaki görüşleri gibi müzik alanındaki görüşleri de Cumhuriyet aydınlarını etkilemiştir. "*Türkçülüğün Esasları*" adlı kitabında "Milli Müzik" başlığı altında şu düşüncelerini dile getirir:

"Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Doğu musikisi, diğeri eski Türk musikisinin devamı olan Halk melodilerinden ibaretti. Doğu musikisi de, batı musikisi gibi, eski Yunan musikisinden doğmuştu. Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek, bunlara dördte bir; sekizde bir, on altıda bir sesleri eklemişler ve bu sonunculara 'çeyrek sesler' adını vermişlerdir. Çeyrek sesler, tabii değildi. Bundan dolayıdır ki, hiçbir milletin halk melodilerinde, çeyrek seslere tesadüf edilmez. Buna göre, Yunan musikisi, tabii olmayan seslere dayanan bir suni musikisi idi. Bundan başka, hayatta yeknesaklık olmadığı halde, Yunan musikisinde aynı melodinin tekerrüründen ibaret üzücü bir yeknesaklık vardı.

Ortaçağ Avrupa'sında teşekkül eden opera müessesesi Yunan musikisindeki bu iki kusuru giderdi. Çeyrek sesler operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestecileri ve oyuncular, halktan oldukları için, çeyrek sesleri bir türlü anlamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, batı operası, batı musikisinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların arka arkaya gelmesinden ibaret bulunduğundan 'armoni'yi ilave ederek batı musikisini yeknesaklıktan da kurtardı. İşte bu iki yenilik tekâmül etmiş batı musikisinin doğmasına neden oldu.

Doğu musikisine gelince; bu, tamamıyla eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hala mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki, sarayların rağbetiyle, farsça ve osmanlıcaya da aktarılmışlardı. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleriyle Yahudi sinagogu da bu musikiyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna Osmanlı milletler topluluğu musikisi adını vermek de gerçekten çok münasipti.

Bugün, işte, şu üç musikisinin karşısındayız: Doğu musikisi, Batı musikisi, Halk musikisi. Acaba, bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu musikisinin hem hasta, hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi milli kültürümüzün, batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı musikisi usulüne göre 'armonize' edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye mâlik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk Ocakları'nın musiki toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikişinaslarımıza aittir" (Gökalp, 1972: 145-147).

Gökalp'in müziğin doğuşu ve Anadolu'daki müzik yaşamı ile ilgili görüşleri, görüldüğü gibi, alt yapısında kendi Türkçülük sistematiğinin olduğu, biraz aşırıya kaçan ve hayal gücü sınırlarını zorlar nitelikte olsalar da bazı yönlerden Cumhuriyet felsefesini etkileyerek onun düşünsel alt yapısını oluşturmuştur. Halk müziğinin, bu toprakların gerçek müziği olduğunu savunması ve medeniyete bu müziğin armonize edilerek ulaşılması gerektiği yolundaki görüşlere Cumhuriyet aydınlarında da rastlanması bunu doğrular niteliktedir. "Ziya Gökalp'in müzik konusundaki görüş ve önerileri gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılının resmi müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir" (Behar, 2005: 271).

Arel'in bu noktadaki yeri büyük bir önem arz etmektedir. Arel kendisini milliyetçi olarak görmektedir ve Öztuna'ya göre tam bir Tanzimat aydınıdır. Bu toprakların müziğinin çağdaş yola girmesi için O da çoksesliliği savunur ve armoninin üzerinde durur. Onun düşünceleri Tanzimat'tan önce başlayan, Tanzimatın düşünce dünyası ile evrilen, Ziya Gökalp ve Cumhuriyet felsefesi ile

gelişerek gelen bir çizginin üzerinde yer alan ve Türk Tarih Tezi'nin elemanlarıyla harmanlanmış bir yapıyı temsil eder. Çünkü

“Türk Tarih Tezi'nin temel amaçlarından birisi medenileşmenin milli bünyeyi bozucu bir etki taşımadığı, çünkü medeniyetin kökenlerinin Türk ulusunun geçmişinde yattığını tarihsel olarak ispata çalışır” (Balkılıç, 2009: 133).

Osmanlı/Türk Müziği'nin modern olmasını ya da modernliği zaten bünyesinde barındırdığını savunurken Arel, Türk Tarih Tezi'nin dil, kültür ve tarih birliği savlarını Osmanlı/Türk Müziği'nin çoksesli olması gerektiği düşüncesinde kullanır. Bu bağlamda Onun Osmanlı/Türk Müziği'ne vurgu yapması, diğerlerinden ayrıldığı en önemli yanını oluşturur. Bu durum, daha önceki aydınlar tarafından üzerinde önemle durulmayan, hatta yadsınan ve Arel'i onlardan ayıran bir noktadır. Falih Rıfkı Atay'ın 1938 yılında söylemiş olduğu şu sözler o dönemin görüşünü ve Arel'in farklı yanını yansıtmaları açısından ilginçtir:

“Radyo idaresi, kendi alaturkacı müşterilerinin zevkini düşünebilir; kahveler, gazinolar ve serbest sahneler bu musikin ticaretini yapabilir. Fakat devlet, ancak garp musikisini himaye edecek, mektepler ancak onun ilmini ve zevkini verecek, inkılâp partisinin müesseseleri ancak onun terbiyesine hizmet edecektir” (Ayvazoğlu, 2009: 207).

Ayvazoğlu, Arel'in bu dönemdeki politikalara karşı duruşunu şöyle anlatır:

“Gökalp gibi, eski musikiye çeşitli menşeler arayarak milli olmadığını savunan ve Peyami Safa gibi, Dâr-ül Elhân'da alaturka kısmının kapatılıp yalnız Avrupa musikisi öğreten konservatuarın kurulmasını medeniyetçilik prensibinin gerektirdiği ileri bir hamle olarak değerlendiren milliyetçilere bazı Türkçüler karşı çıkıyorlardı. Mesela ilk sayısı Aralık 1939'da çıkan 'Türklük' adlı 'milliyetçi kültür mecmuası' nın sahibi ve yazı işleri müdürü Arel'in bu mecmuada tefrika ettiği 'Türk Musikisi Kimindir' başlıklı incelemesi, hem Gökalp'e, hem de Türk musikisi konusundaki resmi görüş ve uygulamalara karşı ağır bir eleştiri niteliğindedir” (Ayvazoğlu, 2009: 107).

Arel, Halk Müziği ve Osmanlı/Türk Müziği polemiği ve problemine takılmadan çoksesliliğe, Osmanlı/Türk Müziği makamlarıyla ulaşılabileceğini söyler ve Gökalp gibi armonizasyonun öneminden bahseder. Gökalp'in görüşlerinin tam aksine, *“Türk Musikisi Kimindir”* adlı kitabında, Türk müziğinin Orta Doğu'yu, Balkanlar'ı ve Yakın Doğu'yu etkilediğini ve bu müziğin Türk'ün öz malı olduğunu söyler (Arel, 1988). Bu yüzden Arel'in yeri, diğer aydın ve kuramcılara nazaran çok istisnaidir.

“Bu bağlamda Arel, dönemin müzik tartışmalarında ayrıksı bir figür olarak görülebilir. Görüşlerinde Türk Tarih Tezi'nin iddialarını kullanmıştır, tarih tezini Osmanlı Geleneksel Müziği yararına uygulamaya çalışmıştır” (Balkılıç, 2009: 96).

“Cumhuriyet seçkinlerinin ‘alaturka’ diye aşağıladıkları musiki, Arel'in yazılarıyla zamanla yaygınlaşan ‘Türk Musikisi’ adıyla anılmaya başlanıyordu. Arel'in musiki anlayışı zamanla bir ekole dönüşecek, İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ve Türk Musikisi Konservatuari'nin kuruluşuyla sonuçlanan süreçte, resmi milliyetçiliğin önemli tezlerinden birine karşı ciddi bir zafer kazanacaktır” (Ayvazoğlu, 2009: 107).

Fakat Bülent Aksoy'un da işaret ettiği gibi

“Türklerin musikilerini Orta Asya'dan Anadolu'ya getirip orada geliştirdikleri yolundaki tez etnik bir görüşe dayanır. Osmanlı okumuş çevre musikisinin kökenini doğrudan doğruya etnik temellere dayandırmak, işlenmiş bu musikiyi bir folklor ürününe indirgemek demektir. Bu da söz konusu musikinin önemini arttırmaz; tersine, azaltır” (Aksoy, 2008: 61).

5.2. H.S.AREL'İN OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ SİSTEMİ

20.yüzyıla kadar Osmanlı/Türk Müziği teorisini anlatan birçok edvâr yazılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yayılmış olduğu geniş coğrafyada bulunan değişik etnik ve milli yapılara mensup olan kuramcılar ve bestecilerin yazmış olduğu bu edvârlar, adeta Osmanlı/Türk Müziği'nin bu geniş coğrafyaya yayılan kültürünü yansıtır. Çünkü ilk yazılan eserlerden son yazılan eserlere kadar bu yazarların görüşleri bir bütünlük arz etmez. Ama yine de benzer tarafları oldukça fazladır.

Bu görüş ayrılıklarının altında yatan sebeplerden birisi, bu geniş coğrafyada bulunan çok kültürlü yapı ve nihayetinde de bu çok kültürlülüğün Osmanlı/Türk Müziği'nin nüvesini oluşturmuş olmasıdır.

“Osmanlı İmparatorluğu’nda yalnızca Rumları, Yahudileri, Ermenileri değil imparatorluğun bütün etnik ve dini unsurlarını görmek mümkündü. Merkezi İstanbul olan Osmanlı musıkisi işte bu çok-uluslu toplumsal ve kültürel yapının bir ürünü olarak gelişip yaygınlaştı” (Aksoy, 2008: 37).

Bir diğeri ise Osmanlı/Türk Müziği'nin yapısından kaynaklanan etmendir. Makamsal yapıya sahip olan bu müzik tampere sistemde kullanılmayan küçük aralıklar kullanır ve bunlar Osmanlı/Türk Müziği için önemlidir. Bu küçük aralıkların nüvesini oluşturduğu müziği notaya geçirmek ya da bu müziğin teorisini oluşturmaya çalışmak da her devirdeki yazarlar için bazı sorunlar getirmiştir. Çünkü bu müziğin teorisini oluşturma sorunsalı sadece bu küçük aralıkların nasıl ifade edileceğinden kaynaklanmayıp aynı zamanda bu müziğin öğretim sisteminden de kaynaklanmaktadır. Bu öğretim sistemi meşk usulüne dayanıyordu. Bu yöntemde usta çırağına bir eseri her hangi bir yazılı kaynak olmadan tamamıyla hafızaya dayalı bir şekilde öğretirdi. Usta eseri okur, öğrenci tekrarlar ve tüm eser ezberleninceye kadar bu sistem devam ederdi. Bu şekil bir öğretim sisteminde, bazen güftelerin yazılması dışında, her hangi bir yazılı kaynaktan istifade edilmediği için doğal olarak bir literatür de oluşamıyordu. Meşk sistemine bağlı olarak gelişen öğretim silsilesinde zamanla ekoller doğuyor ve her büyük üstadın bir ekolü oluşuyordu. Bu ekoller arasında eserler bazında dahi bazı farklılıklar görülebiliyor, bu da müziğin teorisini oluştururken karşılaşılan standardizasyon problemini doğuruyordu. Çünkü teori, kesin, tam ve net bir şeyi nitelemektedir, oysa Osmanlı/Türk Müziği'nin yüzyıllar içerisinde değişmesi bir yana, aynı devirde yaşayan üstatların bir eseri icra etmesinde dahi farklılıklar görülebilmektedir.

Bu şartlar altında bile Osmanlı/Türk Müziği'nin teorisini anlatan edvârlar her dönemde yazılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde batılılaşma çabaları ile birlikte bu edvârlar arasında görüş birliği ve Osmanlı/Türk Müziği'nin net bir teorisinin

olmadığı dile getirilmeye başlandı. Kayıtlarda bunu ilk dile getirenlerin Mevlevi şeyhleri olduğu yazmaktadır.

“Şeyh Ataullah Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Celaleddin Efendi nazari konuların göz ardı edildiğini fark ederek Osmanlı müziğinin teorisini Farabi ve İbn-i Sina gibi âlimlerin eserlerinden araştırmaya başlamışlardır” (Erguner, 2003: 25-26).

Bu üç Mevlevi şeyhi aynı zamanda Rauf Yekta Bey’in de hocasıdır. Rauf Yekta Bey, Celaleddin Efendi hakkında “Musikimizde şimdiye kadar meçhul kalmış olan birçok nazari meseleler onun gayretiyle keşfedilmiştir” der.⁹ Osmanlı/Türk Müziği’nin sağlam teorik temellere dayandırılması yolunda ilk adımları bu Mevlevi şeyhleri atmış ve ardından öğrencileri Rauf Yekta Bey o yolu takip etmiştir.

“Rauf Yekta Bey hocalarının görüşleri ışığında teorik görüşlerini ‘Türk Musikisi Nazariyatı’ adı altında yazmıştır. Bu eser formalar halinde yayımlanmış fakat 9.formada kalarak tamamlanamamıştır. Bu eserin yazılış yılı 1924’tür ve bu anlamda yazılan ilk eserdir” (Bardakçı, 1986: 12-14).

Fakat Albert Lavignac, *Encyclopédie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* adlı ansiklopedik çalışmasında Turquie başlıklı bölümü Rauf Yekta Bey’in yazmasını istemiş ve O da bu bölümü 1913 yılında yazmış, ansiklopedi ise 1922 yılında basılmıştır.¹⁰ Bu bir ansiklopedi maddesi olsa da hacimi ve anlatımı açısından başlı başına bir eserdir, bu yüzden bu bağlamda yazılmış ilk eser olarak görülebilir. Daha sonra yine bu üç Mevlevi şeyhinin öğrencilerinden olan Arel ve Suphi Ezgi, Rauf Yekta’yı takip ederek kendi teorik sistemlerini kaleme almışlardır. Arel, 1948’de “*Musiki Mecmuası*” nda, Suphi Ezgi ise “*Nazari ve Ameli Türk Musikisi*” adı altında beş cilt olarak 1933 yılından başlamak üzere 1953 yılına kadar değişik aralıklarla teorik görüşlerini yayımlamaya başlamıştır.

⁹ Mehmet Ziya’nın Yenikapı Mevlevihanesi adlı eserinde “Bazı Büyük Mevlevilerin Musiki Hayatına Dair” başlıklı yazısından, 209.sayfa.

¹⁰ Rauf Yekta’nın yazdığı ve Lavignac’ın ansiklopedisindeki bu maddeyi teşkil eden kısmın çevirisini yapan Orhan Nasuhioğlu’nun yazmış olduğu önsözden, 7.sayfa.

“Arel’in teorik görüşleri büyük oranda Rauf Yekta Bey’in görüşlerine yani hocaları olan Mevlevi şeyhlerinin düşüncelerine dayanır.”(Bardakçı, 1986: 10) Ama Arel’in Rauf Yekta Bey ile ayrıldığı noktalar da vardır. Arel, bir sekizlinin 24 gayri-müsavi(eşit olmayan) aralıktan oluştuğunu ve perde isimlerinin şu şekilde sıralandığını belirtir: (Arel, 1993: 1) (Örnek 5.98.)

Örnek 5.98. Arel’de Perdeler

Pest sekizlide	Orta sekizlide	Tiz sekizlide	En tiz sekizlide
1. Kaba kaba çargâh(Do)	Kaba çargâh	Çargâh	Tiz çargâh
2. Kaba kaba nim hicaz	Kaba nim hicaz	Nim hicaz	Tiz nim hicaz
3. Kaba kaba hicaz	Kaba hicaz	Hicaz	Tiz hicaz
4. Kaba kaba dik hicaz	Kaba dik hicaz	Dik hicaz	Tiz dik hicaz
5. Kaba yegâh(Re)	Yegâh	Neva	Tiz neva
6. Kaba kaba nim hisar	Kaba nim hisar	Nim hisar	Tiz nim hisar
7. Kaba kaba hisar	Kaba hisar	Hisar	Tiz hisar
8. Kaba kaba dik hisar	Kaba dik hisar	Dik hisar	Tiz dik hisar
9. Kaba aşiran(Mi)	Aşiran	Hüseyini	Tiz hüseyini
10. Kaba acem aşiran(Fa)	Acem aşiran	Acem	Tiz acem
11. Kaba dik acem aşiran	Dik acem aşiran	Dik acem	Tiz dik acem
12. Kaba ırak	Irak	Eviç	Tiz eviç
13. Kaba geveşt	Geveşt	Mahur	Tiz mahur
14. Kaba dik geveşt	Dik Geveşt	Dik mahur	Tiz dik mahur
15. Kaba rast(Sol)	Rast	Gerdaniye	Tiz gerdaniye
16. Kaba nim zirgüle	Nim zirgüle	Nim şehnaz	Tiz nim şehnaz
17. Kaba zirgüle	Zirgüle	Şehnaz	Tiz şehnaz
18. Kaba dik zirgüle	Dik zirgüle	Dik şehnaz	Tiz dik şehnaz
19. Kaba dügâh(La)	Dügâh	Muhayyer	Tiz muhayyer
20. Kaba kürdi	Kürdi	Sünbüle	Tiz sünbüle
21. Kaba dik kürdi	Dik kürdi	Dik sünbüle	Tiz dik sünbüle
22. Kaba segâh	Segâh	Tiz segâh	Tiz tiz segâh
23. Kaba buselik(Si)	Buselik	Tiz buselik	Tiz tiz buselik
24. Kaba dik buselik	Dik buselik	Tiz dik buselik	Tiz tiz dik buselik

Osmanlı/Türk Müziği’nde bir sekizlinin bölünmesi konusunda muhtelif fikirler ortaya çıkmıştır. Örneğin Rauf Yekta, bazı küçük farklarla, sekizliyi 24’e bölerken, Karadeniz 42’ye, Tura ise 17’e böler. Arel sekizli içindeki sesleri en iyi olarak tabiattan elde edilebileceğini söyleyerek bunları yukarı doğru beşliler ve aşağı doğru beşliler(yukarı doğru dörtlüler) ile elde eder (Arel, 1993: 37).

“Bu sistem aslında, yapı bakımından, günümüzden aşağı yukarı 2500 yıl kadar önce, eski Yunan filozofu Pythagoras tarafından ortaya konan sistemden başka bir şey değildir. Fil-hakika, sesler arasındaki ilişkilerin matematik nisbetler şeklinde ifadesi, Batı düşünce tarihinde, Pythagoras ile başlamaktadır. Arel’in elde ettiği sesler ve nisbetler Pythagoras’inkilerle aynı ise de, bunların ifadesi tek bir aralık; beşli yerine, Arel’de iki aralıkla beşli ve dördü ile ifade edilmekte, böylece sistem, dualist bir görünüşe bürünmektedir” (Tura, 1988: 122).

“Tam beşli zincirleriyle oluşturulan Pythagoras dizileri ve ses sistemleri müzikte başlangıçtan beri önemini kaybetmemiş, sürekli bir gelişim göstermiştir. Tam beşli zincirleri, tekrarlamadan ve kapanmadan, içerisinde her bir sesin yalnızca bir kere yer aldığı sonsuz bir nota serisi sağlamaktadır...Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi her ne kadar tam dördü ve tam beşlilerle kurulmuş olsa bile, tam dördünün çevrilmiş tam beşli olduğundan, aynı sesleri tek bir tam beşli(veya dördü) Pythagoras zinciri ile elde etmek mümkündür” (Can, 2001: 155-157). “Eşit olmayan 24 aralıklı Arel-Ezgi-Uzdilek dizisi, uygulamada kullanılan nim ırak, uşşak, saba, hüzzam, nim eviç, dikçe şehnaz adlarıyla ifade edilen bir takım perdeleri ve büyük ikili ile küçük ikili arasındaki ikili aralıkları bünyesinde bulundurmadığı için yetersiz bulunarak tenkide uğramıştır” (Can, 1994: 240).

Makam kavramını açıklarken Uşşak makamının tanımını Ekrem Karadeniz’in “Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları” kitabından aldık, burada, Uşşak makamında karara giderken “segâh yerine uşşak basılır” denmektedir ve bu uşşak perdesi 1 koma bemollü olan segâh perdesinden 1-2 koma daha pestir. Bu perde Karadeniz’in sisteminde vardır, ama Can’ın da belirttiği gibi Arel sisteminde yoktur.

“Yirmi dört eşit olmayan aralıklı Arel-Ezgi-Uzdilek dizisinde teorik olarak yer aldığı halde, Geleneksel Türk Sanat Müziğinde pratikte kullanılmayan bazı perdeler mevcuttur. Bu sistemdeki dik buselik, dik geveşt gibi perdelerin günümüz repertuarında neredeyse hiç kullanılmadığı icracılar tarafından bilinmektedir. Değişik makamlardan bin eserin notaları üzerinde perdelerin kullanım sıklıkları hakkında yaptığımız istatistiksel incelemeden elde edilen sonuçlar, uygulamada kullanılmayan bu perdelerin varlığını sayısal olarak da ortaya koymaktadır” (Can, 2002: 176).

Yılmaz Öztuna’ya göre “Urmevi’nin Edvâr ve Şerefiyye adlı kitaplarından sonra, günümüze kadar Türk musikisi bilgisi üzerine yazılanların mutlak manada en

önemlisi” olan ‘*Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*’ ”¹¹ kitabında Arel, makamları, elde ettiği bu dörtlü ve beşlileri muhtelif şekillerle bir araya getirerek oluşturur. Ana makam olarak ise Çargâh makamını görür (Arel, 1993: 40). (Örnek 5.99.)

Örnek 5.99. Arel Sisteminde Çargâh Makamı



Arel’in “Çargâh makamı çıkıcıdır. Çargâh beşlisinin tiz tarafına bir çargâh dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan sesi(beşinci derece) güçlü vazifesini taşır” (Arel, 1993: 40) şeklinde tanımladığı Çargâh makamı, esasen, do majör dizisinden(ya da ionian modundan) hiçbir farkı olmayan bir dizidir. Bu durum, Arel’in bu makamı tanımladıktan sonra vermiş olduğu bir örnek ile daha iyi görülür (Arel, 1993: 41). (Örnek 5.100.)

Örnek 5.100. “Çargâh Makamından Bir Örnek Öz”



Çargâh makamı, bu sistemin en tartışmalı konularından birisinin özünü teşkil eder. Makam kavramını dörtlü ve beşlilerden müteşekkil görmesi, bu kavrama yeni terimler dâhil etmesi, seyir kavramından bahsetmemesi ve kullandığı Çargâh makamının do majör dizisinden farksız olması, Arel’i kendinden önceki edvâr ve müzik teorisi yazarlarından farklı bir yere koymaktadır. Makam kavramının ve Çargâh makamının geçmişteki kullanımlarına baktığımızda bunu daha açık görebiliriz.

¹¹ Arel, in “*Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*” kitabının önsözünden.

5.3. MAKAM KAVRAMININ VE ÇARGÂH MAKAMININ GEÇMİŞTEKİ KULLANIMLARI

“Müslümanlar arasında tarih yazımında Müslüman olmayanların da ele alındığı yeni bir tarih anlayışını başlatması bakımından bir dönüm noktası olarak değerlendirilen el-Mesudi(öl.956)”(Eliacık, 2011: 624) Arapların bilim tarihine katkısını şu cümlelerle anlatır:

“Antik Yunan günlerinde ve Bizans krallığının ilk dönemlerinde bilim gelişti ve bilim adamları onurlandırıldı. Quadrivium gibi(aritmetik, geometri, astronomi ve müzik) Doğa bilimi bilhassa çalışıldı. Bu bilimler herkes tarafından önemli görüldü ve günden güne ilerledi. Sonra bilimsel bilgi için ölümcül olan ve bilim öğretilerini silen Hristiyan dini geldi. Bundan önce Antik Yunan’da var olan her şeyin üstü örtüldü, ya da tahrif edildi. Hristiyanlık’ın gelişi ile bir tarafa atılan yüce bilimler arasında müzik bilimi de vardı. Bu bilimleri yeniden canlandırıp ortaçağ Avrupasına taşıyan Araplardır” (Farmer, 1970: 69).

“Abbasi imparatorluğu çok vâsi(geniş) bir saha üzerinde kurulmuş olduğu için ziraat, arazi idaresi, halkın medeni ihtiyaçları ve idare teşkilatı, komşu devletlerle siyasi ve askeri münasabetlerin tanzimi oldukça mütেকâmil(olgun) bir tekniğe muhtaçtı. Aynı zamanda bu teokratik devlet, dini sistemini aklileştirebilmek ve onu en kolay müdafaa edilebilir ve en ameli bir sistem haline getirmek için nazari ve felsefi bir istinat(dayanma) noktası bulmalı idi. İşte bütün bu şartlar Eski Yunan ilminin İslâm medeniyetine kolaylıkla girmesine ve orada hiçbir yerde rastlayamadığı bir süratle inkişaf etmesine sebep olmuştur” (Ülken, 2007: 88-89).

Arapların bu bilimleri tanımaları ve bu bilimlerde derinleşmeleri Antik Yunan’dan yapılan çevirilerle filizlenmeye başlamıştır:

“İlk Yunan mütercimleri bizzat Süryani ve Nasturiler oldu: Sabit b.Kurra(öl.901) ile başlayan bu geniş tercüme faaliyeti daha sonra İshak İbn-i Huneyn ve oğlu Huneyn İbn-i İshak zamanlarında tamamlandı. İlk tercümelerde mütercimler Yunanca tabirleri ve ıstılahları olduğu gibi muhafaza ettiler. Yalnız bazı kelimelerin imlâsını Arapça’ya uydurmakla iktifa ettiler. Fakat yavaş yavaş bütün felsefi ve ilmi tabirlerin Arapça mukabillerini bulmaya başladılar. Bu suretle faaliyet taklit safhasından tasarruf safhasına geçti. İlk kelamcılar olan Mutezile, Yunan felsefesinden kuvvet alıyorlardı. İbrahim Nazzam, Anaxagoras’ı ve Ebü’l-Hüzeyl, Democrite’i takip ediyordu. Aynı zamanda yeni

ilmi halk arasında tamim etmek için de büyük teşebbüsler başladı. İhvanü's Safa isminde büyük bir cemiyet teşekkül ederek 52 risaleden ibaret bir ansiklopedi vücuda getirdi. Bu ansiklopedi zamanının bütün ilmini topluyor ve o zamanın klasik tahsilini görmüş olan insanların anlayabilecekleri bir dereceye getiriyordu” (Ülken, 2007: 88-89).

Müzik açısından Antik Yunan etkisinin belli başlı üç kaynağı vardı:

“ 1) Müziği, diğer alanlarda olduğu gibi, rakamlar ve sayısal oranlama açısından inceleyen ve bunu mümkün kılmak için de kuvvetli bir bilim inşa etmek isteyen Pythagoras ve takipçileri, 2) Müzik çalışmasının kesin bir bilimini oluşturma konusunda aynı derecede istekli olan ve bununla birlikte, müziğin temel fenomenini neyin insanın duyarları ile algılanarak ayırt edilebilir olduğunu isim bazında, sesler ve aralıklar olarak düşünen Aristoxenus ve okulu, 3) Plato ve Aristotle. Pythagoryen fikirler Kindi, İhvan'üs Safa ve el-Kâtib'de görülürken Aristoxenus, Farabi, İbn-i Sina ve Urmevi'yi kuşatmıştır. Plato ve Aristotle ise Farabi'ye tamamen nüfuz etmiştir” (Shehadi, 1995: 3-4).

“8. ve 11. yüzyıllar arasında Aristoxenos, Aristotle, Euklid, Ptolemy ve Nikomachos'un müzik yazıları, özellikle Halife el-Mamun'un himayesinde Beyt'ül-Hikmet düşünürleri tarafından Arapça'ya tercüme edildi” (Farmer, 1970: 27). “Tercüme edilen bu eserler arasında Aristoxenos'un Harmonics ve Rhythmics, Aristotle'un Problems, Euklid'in Harmonics ve Canon, Ptolemy'in Harmonics ve Nikomachos'un Harmonics isimli eserleri vardır” (Farmer, 1970: 64). “Müzik teorilerini bu tercüme edilen eserlerden ilham alarak oluşturan Araplar kendi müziklerinin Yunan Müziği'nden farklı yanlarının olmasından ötürü bazı yeni kavramları eklektik teorilerinde kullanmışlardır. Önceleri nabra olarak adlandırılan 'aralık', artık buud olarak adlandırılırken her spesifik aralığa bir isim verildi: Çeyrek ses ırkha', yarım ses baqiyya(veya fadla) ve infisal, tam ses tanin, vb. Yunan türler(genres, species) düzeni ajnas ve anma olarak adapte edildi ve bunlar daha sonraki teori için önemli elemanlar oldular. Sistematikler ile beraber türler, modun(makamın) temeli oldu ve sistemlerinin devir'lerini oluşturmalarını sağladı. Bunlar Arapların kendi müzik sistemlerine göre geliştirdikleri ilkelerdi” (Farmer, 1970: 67).

“Abbasiler zamanındaki büyük tercüme faaliyeti feyizli eserlerini vermekte gecikmedi. Bütün Yunan ve Hint medeniyeti artık İslamlar tarafından biliniyordu. Mutezile ismi verilen ilk kelimacılar felsefeyi dinle telif etmeye(uzlaştırmaya) başlamışlardı. Fakat onlarda henüz sıklet(ağırlık) merkezini yine din meseleleri teşkil ediyordu. Asıl felsefe hareketi ancak IX. asır içerisinde başladı. İlk filozoflar el-Kindi ismindeki bir Arapla Ebubekir Razi ismindeki bir Acemdi. Bunlardan birincisi Yunan eserlerinin ve bilhassa Aristo ve

Platon'un tercüme, şerh ve izahı hususundaki muvaffakiyeti ile İslam skolâstiğinin müessisi(kurucusu) vâfına layıktır. O'nun bütün kıymeti büyük Türk skolâstik filozoflarına zemin hazırlamasındadır" (Ülken, 2007: 103).

"Genellikle ilk Müslüman düşünür olarak görülen Kindi(796?-866?) eserleri bize ulaşan, müzik felsefesi ve teorisi üzerine önemli eserler kaleme almış Müslüman figürlerden ilkidir. Kindi, bir müzik teorisyeni olarak melodi, modlar, ritim, besteleme, müzik ile söz arasındaki ilişki üzerine yazmıştır. Ama bir filozof olarak müzik üzerine daha geniş/ileri sorunlar ile ilgilenmiş ve bu bağlamda Yunan, özellikle de Pythagoryen, müzik düşüncelerine demir atmış olması Onu ilk İslami filozof yapmaktadır. Kindi, müziği matematik bilimi olarak sınıflandıran Yunan geleneğini İslami entelektüel tarihi içerisinde oluşturan kişidir. Ona göre, Yunan terimi musiqi (Yunan) müzik bilimi anlamına gelirken müziğin icra edilen uygulama tarafı ghina(ginâ) olarak adlandırılır. Onun müzikteki Pythagoryanizmi Onu kendisinden sonra gelen yazarlar çizgisinde, İhvan'üs Safa ile birlikte, ilk sıraya koyar" (Shehadi, 1995: 15-16).

"Müzik risalelerinde yaşadığı asırda Arapça lügâtlerde bulunmayan birçok ilmi terimler kullanan"(Turabi, 1996: 65-66) "Kindi, bir risalesinde üç cinsten(tetrakort) ve sekizliden bahseder: Tanini cinsi(diyatonik), Levni cinsi(kromatik), Telifi cinsi(anarmonik) ve buna dörtlü sistem adını verir. Ardından da yedincisi iki forma sahip olan yedi diziyi şu şekilde sıralar" (Turabi, 1996: 82-83). (Örnek 5.101.)

Örnek 5.101. Kindi'deki Diziler



"Açıkça görüldüğü gibi Kindi, üç tane Grek cinsi vermektedir; çünkü Grek müziğinde her dizinin üç cinsi vardır. Bu dizilere baktığımızda gerek kuruluş gerek ise seslerin sıralanışı açısından antik Yunan modlarından farklarının olmadığını görürüz. Kindi, diziyi 12 yarım sese ayırır. Bu Avrupa müziğinde kullanılan kromatik gamın, yani Pythagoras gamının tamamıyla aynısıdır" (Turabi, 1996: 88). "Kindi aynı zamanda, Arap harflerinin özelliğinden yararlanarak "ebced notası"nı da geliştirmiştir, bu bakımdan yine İslam

dünyasında bir ilktir. Fakat bulduğu notasyon sistemini Yunan alfabesinden yararlanarak kurmuştur” (Turabi, 1996: 101).

Kindi’den sonra müzik alanında önemli etkiler bırakmış olan Farabi gelir.

“Kindi’nin büyük ölçüde takip ettiği Pythagoryenleri takip etmeyerek Aristotle’nın izinden giden İslamdaki ilk büyük figür Farabi’dir” (Shehadi, 1995: 54). “Onu Kindi’den ayıran özellik, Ortaçağ İslam dünyası müzik teorisinde Greklerinkinden daha özgün ve ayrıntılı bir müzik teorisi ortaya koymuş olmasıdır” (Can, 2004: 207). “Bir Türk aileden yetişen Farabi(870-950) bazı tarihçilere göre Aristo’nun felsefesi yerine 5.yüzyılda Neoplatonikler tarafından yazılmış bir ilahiyatı asıl Aristo felsefesi diye almış ve onu İslam akidesiyle, Kindi’nin tarzında uzlaştırmaya başlayarak kendisinden sonra gelen İbn-i Sina’nın yolunu açmıştır. Bundan dolayı Aristo’nun adı hace-i evvel(birinci öğretmen), Farabi’nin adı ise hace-i sani(ikinci öğretmen) olarak kalmıştır” (Adivar, 1969: 110).

“Ortaçağ İslam dünyasına antik felsefi-bilimsel mirasını tanıtmak bakımından büyük hizmette bulunduğu bilinmektedir. Bu hizmetini ise antik dünyadan kendisine intikal ettiği şekilde felsefenin kendisi, dalları, filozoflar, onların eserleri, amaçları, yöntemleri üzerinde bilgi verici yazılar kaleme almak suretiyle yerine getirmiştir.”¹² “Müzik alanındaki eseri “Kitab-ül-musiki” nin öneminden ötürü müzik nazariyatçıları tarafından ‘muallim-i evvel’ olarak kabul edilmiştir” (Kolukıncı, 2009: 373). “Aristo’nun felsefi çizgisini izleyen Farabi, matematik bilgisini musiki alanında kullanması ve musikiye yaklaşımı konusunda Aristo’dan ayrılır..Farabi’nin Ortaçağ’da musiki ölçülerindeki evrime en büyük katkısı... orijinaldi ve hiçbir yabancı öğretiden etkilenmemişti. Farabi, Yunan kültüründen geldiği iddia edilen ilham ve etkileri reddeder, meydan okur. ‘İkinci Muallim’ aslında entelektüel çalışma sahasına pratik musikiyi getirerek katkıda bulundu. Musikinin ayrıntılı ve sistematik bir şekilde araştırılmasını amaçlamıştı. Bugüne kadar gelmiş olan birçok musiki terimi, Farabi tarafından ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştı” (Çetinkaya, 2001: 54-56). “Farabi yalnız Türk skolâstikleri değil bütün İslam mütefekkirleri üzerinde müessir olmuştur” (Ülken, 2007: 123).

Farabi’nin müzik üzerine olan yazılarından bazılarını H.G.Farmer’ın “*Al-Farabi’s Arabic-Latin Writings on Music*” eserinde bulabildik, fakat bu eser, Farabi’nin eserlerinden seçme olarak alınmış kısa parçalardan oluştuğu için açık bir fikir verici nitelikte değildir. Bunun dışında en net bilgiyi Yalçın Tura’nın “*Horasan*

¹² Farabi’nin “İlimlerin Sayımı” adlı kitabını çeviren Ahmet Arslan’ın yazmış olduğu önsözden, 9.sayfa.

Tanburu'nun Perdeleri ve Türk Musikisi Ses Sistemi" adlı makalesinde bulabiliyoruz. Tura, Farabi'nin, "Kitabü'l-Musiki'l-Kebir" adlı eserinin musiki aletlerine ayırdığı 2.kısımının 2.bahsinde, Horasan Tanburu'nu anlattığı bölümü incelemiş ve şu sonuçları çıkarmıştır:

"Farabi, muhtelif cinslerin icrasına imkân sağlamak maksadıyla, bazı perdelerin yerlerinden bir miktar oynatılabileceğini açıkça belirtmesi önümüzde yeni ufuklar açıyor. Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında da tam bir mutabakat görüyoruz. Bir tanini aralığının gayri mûsavi üç parçaya, bir sekizlinin 17 aralığa bölündüğü ses sisteminin, Türk musikisinde sanıldığı gibi, yedi sekiz asırdan beri değil, en az bin küsur yıldan beri kullanılmış olduğunu, Farabi, Horasan Tanburu'nun perdeleriyle bize anlatıyor. Aletin, muhtelif düzenler ve gerektiğinde, perdelerindeki küçük oynatmalarla, çok daha zengin bir ses dünyasına açılabilme imkân verdiğini de bu arada öğrenmiş oluyoruz" (Tura, 1988: 173).

"Hicretin IV. asrı(10.yy.) nihayetlerinde Samani devleti yerine Gaznevi devletinin geçmeye başladığı ve İslam âlemi tamamıyla Türklerin siyasi hâkimiyeti altına girdiği sıralarda Türk skolâstîği de en büyük üstadını yetiştirmeye hazırlanıyordu: İbn-i Sina(980-1037). Yunan felsefesini Türk muhitine yerleştirmiş olması itibariyle Farabi ne kadar mühim ise; gittikçe şahsi ve terkibi olmaya başlayan Türk skolâstîğini garba naklederek ona beynelmilel bir kıymet vermesi itibariyle de İbn-i Sina o derece ehemmiyetlidir. Onun felsefesi Aristo, Neo-Platonizm ve sufiyyun mesleklerini birleştiren bir terkipçiliktir. Bu terkinin içerisinde Aristo, Eflatun ve Plotin felsefeleri birer unsur halini almaya mütemayildir.

İbn-i Sina, vuzuhu ve mükemmelliği itibariyle bütün bilgilerin başına mantığı koymaktadır. Aristo'nun tasnifine-esas itibariyle- sadık olan İbn-i Sina, ilimleri evvela nazari ve ameli olmak üzere ikiye ayırıyor. İslami tesirlerle değişen teferruatından sarf-ı nazar edilirse bu, tamamıyla Aristo tasnifidir. Şifa'da nazari ilimleri üç kısma ayırıyor: 1)Yüksek ilim, maddeye merbut(bağlı, bağımlı) olan eşyanın bilgisidir. Bu, metafizik felsefe-i ulâ'dır. 2) Aşağı ilim, maddeye merbut olan eşyanın bilgisidir. Bu da fizik ve tabiyattır. 3) Orta ilim, muhtelif dalları olan kısımdır ki, bunlar da riyaziyattır(matematik, aritmetik, geometri). Bu kısım zihnin maddeden tecrit ettiği şeklin ilimlerini ihtiva eder. İbn-i Sina'ya göre musiki de bu riyazî ilimler kadrosuna dâhildir. Bu tasnif de köklerini Aristo'dan almakla beraber ondan daha vazih(açık) ve sarihtir" (Ülken, 2007: 124-131).

“İbn-i Sina, felsefenin çeşitli alanlarında sıklıkla Farabi’den fikirler alarak kendi genişletici ve sistematik tavrı ile onları geliştirmiş ve coşkun bir deyişle kesin ve önemli teoriler haline getirmiştir. Bu, müzik felsefesi alanında da böyle olmuştur. O, müziğin teorik incelemesinin uygun odak noktasının ne olması gerektiği üzerine Farabi ile birlikte İslami Pythagoryenlere karşı durmuştur. Müziğin kesin estetiklerinin ne olabileceğini İslami düşüncede ilk olarak geliştiren İbn-i Sina, İslami düşüncede Kindi tarafından oluşturulan, müziği matematiksel bir bilim olarak gören sınıflandırma geleneğini takip eder” (Shehadi, 1995: 66).

İbn-i Sina cinsleri üçe ayırır: “Müzik bilginleri cinslerin üç tane olduğu hususunda görüş birliği içindedirler. Bunlar şunlardır: Kavi(diyatonik/güçlü), Rahve(zayıf), Mutedil(orta) cinsler”(İbn-i Sina, 2004: 40). İbn-i Sina’nın cinsleri de dört notadan oluşan tetrakortlardır ve dörtlü aralığın bir cins oluşturması konusunda ilginç olarak, enstrümandan kaynaklanan bir sebebi de şöyle belirtir:

“Bu sebebi enstrüman açısından bir başka sebep daha destekler; (bu sebep de şudur) notaların belirlenmesinde perdelere ihtiyaç vardır ve perdeler üzerinde parmakları kullanmak gerekir. Başlangıçta avuç içi ve parmakları birlikte kullanmak zordur. Bundan dolayı avuç içinin sabitlenip, parmakların hareket etmesi gerekli olmuştur. Bu şekilde dört notayı şöyle şekillendiririz: Telin açık pozisyonu, işaret parmağı baskısı, orta parmak veya yüzük parmak baskısı, serçe parmak baskısı” (İbn-i Sina, 2004: 39).

İbn-i Sina’nın ses sistemi ise 17 perdeye dayanır:

“İbn-i Sina’nın ses sistemine göre tar çalgısının sapındaki perdelerle icra edilen Azerbaycan, Fars, Arap, Özbek, Türkmen musiki örnekleri, Orta Asya halklarının musiki materyallerinin bu ses sistemine daha uygun geldiğini görmekteyiz. Buna göre İbn-i Sina’nın 17 perdeli ses sistemi yapay yolla değil, mevcut olan icranın yapısından kaynaklanmıştır. Zira bu yapı Orta Asya Türk Musikisine daha uygun bir vasıftadır” (Kolukirik, 2009: 382).

Bu çizgide ilerlersek 10. yüzyılda yaşamış olan “Safalı Kardeşler” olarak adlandırılan İhvanu’s-Safa’ya geliriz.

“Adları bilinebilen kurucuları arasında el-Busti, az-Zencari, el-Mihrecani, el-Avfi ve bin Rifaa olan bu topluluk Eflatun, Aristoteles, Pythagoras ve Plotinos gibi Yunan düşünürlerinin görüşlerinden yararlanarak eklektik bir felsefe kurmuşlardır” (Çubukçu, 1983: 32). “İhvan’a göre bütün sanatları hukema(Yunan filozofları) başlatmış ve onların kurallarını oluşturmuşlardır. Diğer insanlar bu sanatları onlardan öğrenmişlerdir” (Shehadi, 1995: 40-41).

“İlk Türk feylesofları önlerinde hazırlanmış büyük bir tercüme mesaisi bulmuşlardı. Böyle olmakla beraber yine Farabi bizzat Aristo’dan birçok tercümeler ve şerhler yapmıştı. Fakat artık 12. ve 13. asırlardan itibaren tercüme faaliyeti durdu. Eski Yunan eserleri tamamıyla ve kâfi derecede nakl ve şerh edilmiş telakki edildi. Bir daha membalara kadar inmeye kimse lüzum görmüyor, yalnızca onlara istinat eden Farabi ve İbn-i Sina’yı şerhetmeye çalışıyordu” (Ülken, 2007: 196).

“13. yüzyılın ikinci yarısı, Arap ve İran müzik teorisi tarihinde en önemli dönemlerden birini oluşturur. Bu dönem, hatırı sayılır derecede özgünlük gösteren, aynı zamanda da takip eden iki yüzyıl boyunca büyük teorisyenleri etkileyen bir çerçeve sağlayan teorik yazmalar külliyyatının doğumuna şahitlik etmiştir” (Wright, 1978: 1).

Kendisinden sonraki devirleri etkileyen “*Kitabü’l Edvâr*”ın yazarı ve Sistematik Okul’un kurucusu, Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi(1216-1294) kendi zamanının en meşhur müzisyenlerinden biriydi”(Wright, 1978: 1). Urmevi’nin “*Şerefiyye*” risalesi ve “*Kitabü’l Edvâr*”ı kendisinden sonra gelen hemen hemen bütün kuramcıların başvuru eserleri arasında yer almıştır. Urmevi, Şerefiyye’ye şu sözlerle başlar:

“Bu eser, eski Yunan filozoflarının ortaya koyduğu metod üzere, ancak onların ve onlardan sonrakilerin eserlerinde bulamadığım faydalı bilgiler ekleyerek yazdığım beste oranlarına dair bir risaledir” (Urmevi, 2007: 265).

Eserinin “Birinci Makale” bölümünde Farabi ve İbn-i Sina’dan çokça alıntılar yapan Urmevi,

“tüm oktav dizilerini tetrakord ve pentakord anlayışı ile analiz ederken bazı durumlarda pentakordu tetrakord ile tetrakorda bir tam ses ekleyerek ilişkilendirir ve dizinin bölünmesini, iki tetrakord ve bir tam ses olarak anlatır” (Wright, 1978: 34).

“Kitabü’l Edvâr” ında daha önceki kuramcılarının cins adını verdiği tetrakord ve pentakord yapılarına “buud” diyerek şöyle tanımlar: “Tizlikte ve pestlikte değişik iki nağmenin arasındaki mesafenin toplamıdır”(Uygun, 1999: 68). Ve bu buud’ların değişik şekillerde birleşmesinden “daire”lerin(makamların) oluştuğunu söyleyerek 84 tane daire oluşturur. Bu dairelerden de bugünkü Rast makamına karşılık gelen, Uşşak dairesini ana makam olarak almıştır. Urmevi, bir sekizliyi Farabi ve İbn-i Sina gibi 17 perdeye ayırır ve daireleri açıkladıktan sonra seyir kavramına ait herhangi bir bilgi vermez.

“Urmevi makam dizilerini gösterirken hepsi için aynı yeri başlangıç olarak kullanmış fakat karar perdesini belirtmemiş, makamları birer oktav içerisine hapsetmiştir. Bu dizilerden bazılarına özel isimler vermiş olup bunlar on iki makam, altı avaze ve nüshalarda kenarlara ismini kaydettiği diğer terkipler olup bunlar ayrı ayrı gösterilmiştir” (Uygun, 1999: 170).

“Urmevi, meşhur öncülleri olan el-Kindi, el-Farabi ve İbn-i Sina’nın eserlerinde çeşitli unsurları bulunan dizi sistemini bütüncül bir form olarak kesin ve açık bir şekilde oluşturdu. O, Yunanlılardan miras olarak alınan ve ilk büyük Arap teorisyeni el-Kindi tarafından adapte edilen Pythagoryen sisteminin evriminde son nokta olarak dizi kavramının İslami gelişimini sonuçlandırırken onu, kendine özgü doğası olan Arap ve İran kültürü ile bağdaştırmaya çalışmıştır” (Wright, 1978: 20).

Makam kelimesini ilk olarak kullanan Safedi(1296,97-1363),

“Risale fi ilmi’l Musika” adlı eserinde 24 şube, 7 avaze ve 12 makamın varlığından bahseder. Risalesinde çargâh bir şube adıdır; do-re-mi-fa mutlak perdelerinden ve toplamda yedi sestten oluştuğunu ve fa notasından do notasına gidildiğini, sonra tekrar fa notasına çıkılıp burada karar ettiğini söyler. Safedi rastı seslerin babası, segâhı da seslerin ilk kapısı olarak tanımlar (Tekin, 2007).

Aslında Safedi sadece makam kelimesini ilk kullanan olmamış, makamları duraklarıyla açıklaması ve seyirlerini perde isimleriyle açıklaması bakımından da, kaynaklarda rastladığımız kadarı ile ilk olmuştur. Örneğin Rast makamını şöyle tarif eder:

şöyle tarif eder: “Girü çargâh evinde ibtida it, Var otur rast evinde hoş sadâ it”(Çargâh perdesinden başla rasta kadar in) (Arısoy, 1988).

Arel’e giden çizgide edvâr yazarlarının yolunu takip ettiğimiz takdirde Meragi’ye geliriz. “Azerbaycan’da doğan Abdülkadir Meragi(1353?-1453), eski kaynaklarda zamanının tek kişisi ve devrinin en ulusu olarak anlatılır”(Bardakçı, 1986: 23). Aynı zamanda besteci olan Meragi müzik teorisi alanında bir çok eser yazmış olup en önemlileri “*Cami’ül-Elhan*” ve “*Makasid’ul-Elhan*” dır. Meragi de bir sekizliyi 17’ye böler ve 7 adet dörtlü ve 13 adet beşliden bahseder. Bu dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden de 12 devir(makam) oluşturur. Ve ilk olarak açıkladığı makam, günümüzdeki kullanımı ile aynı olmayan, Uşşak makamıdır. Bu makamlar dışında 6 avaze ve 24 şubeden bahseder ve tetrakord olan bu şubelerden üçüncüsüne çargâh adını verir (Bardakçı, 1986). Rauf Yekta Bey, 1898 yılında İkdam gazetesinde yazdığı makalede Meragi hakkında:

“Hoca merhumun,(Farabi),(İbn-i Sina), (Safiyüddin Abdülmü’min) gibi fenn-i musikinin cihet-i nazariyesi hakkında te’lifatı olan hükemanın asarını mükemmelen tedkik ettiği, bu eserlerde gördüğü bir takım ihtilafatın esbab-ı mucibesini izah ile beraber bazı cihetlerini de vâkıfane ve muşıkafane bir suretle tashih ederek kendi asarını nümune-i kemal addolunabilecek bir tarz-ı bedayi-perveride kaleme almasından istidlal olunmaktadır” (Çergel, 2007: 285)

diyerek Meragi’nin, Farabi, İbn-i Sina ve Urmevi’nin müzik eserlerini derinlemesine incelediğini ve kendi teorisini bunların üzerine inşa ettiğini anlatmaktadır.

“15. yüzyıl müzik teorisyenlerinden olan Bedr-i Dilşâd(1404-?) “Muradname” adlı eserinde müziğe ayırdığı kısmında, Farabi’yi müzik ilminin kurucusu olarak anar. Bedr-i Dilşâd, 12 makam, 7 avaze ve 4 şubeden bahsettikten sonra bunları bulan kişinin Farabi olduğunu söyler” (Can, 2004: 210).

“Aralık, makam ve nağmelerle ilgili bütün bilgilerin ve seslerin, çağdaşı olan müelliflerden bazılarının ve daha önceki müelliflerden hemen hemen hepsinin kitaplarında, ud kolu

üzerinde tatbikatı gösterilirken ve enstrümanlar konusunda bilgi verilirken, enstrümanlarla ilgili önemli bilgileri eserine almayan ve dini açıdan bu bilgileri vermenin haram olduğuna inandığı için, bunlara ait bilgiyi vermemeyi sevap kabul eden Fethullah Şirvani(1417-1486), o zamana kadar ki müzik teorisyenlerince sergilenmemiş bir tutum sergiler. Fakat bunları dedikten sonra Phythagoras'ın Hz.Süleyman'ın talebesi ve ermiş bir kişi olduğundan bahseder ve Onu müzik ilminin kurucusu sayarak çelişkili bir duruma düşer” (Akdoğan, 1996: 62-63).

Şirvani, “*Mecelletun fi'l-Musika*” adlı eserinde Farabi, İbn-i Sina, Urmevi'nin sistemlerini onlardan nakiller yaparak açıklar ve 6 avaze, 24 şube ve 12 makamdan bahseder. Ve kendisinin geliştirdiği sistem ile Urmevi'nin bulunduğu makam sayısından daha fazlasının elde edilebileceğini söyleyen Şirvani'de çargâh 24 şubeden üçüncüsüdür (Akdoğan, 1996).

“Yusuf bin Nizameddin Kırşehri(15.yy), ‘Risale-i Musiki’ adlı Türkçe olan eserinde Farabi’yi müzik ilminin kurucusu olarak kabul eder ve Ondan birçok alıntılar yaparak söz eder. Kırşehri’ye göre 12 asıl makam,7 avaze ve 4 şube vardır, geri kalanı terkiplerdir” (Can, 2004: 209). “Kırşehri’ye göre çargâh 4 şubeden dördüncüsüdür” (Levendoğlu, 2003: 187).

“Hızır bin Abdullah(15.yy), ‘Kitabü'l Edvâr’ında Farabi’ye geniş yer vererek, sistemini Onun sistemi üzerine kurmuştur. 12 makam, 7 avaze ve 4 şubeden bahsederek çargâhı dördüncü şube olarak alır” (Can, 2004: 210).

Kadıẓâde Tirevi(15.yy), “*Musik-i Edvâr*” ında Farabi'nin terkiplerini 48'e çıkardığından bahsettikten sonra kendisinin de aynı yolu takip ettiğini bildirerek 12 makam ve 7 avazeden bahseder ve ilk sırada Rast makamını anlatarak Çargâhı dördüncü şube olarak şöyle açıklar:

“Çargâh oldur ki cuzi zengule ola nev'i aher. Kendü hanesi segâh hanesi üstinde olur. Kendü hanesinden âgâze idüp aşağı gidüp segâh ve dügâh ve rast hanelerin seyri ider. Ba'dehu kendi hanesinden, yukarı zengule içün pençgâh hanesine karib olmuş idi, ol perdeye uğrayup ondan yukarı hüseyni hanelerin seyri ider, gelüp kendi hanesinde karar ider” (Tirevi, 1987: 19).

Bu tanım günümüz Türkçesi ile yaklaşık olarak şu şekilde tercüme edilebilir: “Çargâh, Zengüle makamının bir türevi(cinsi) dir. Kendi perdesi segâh perdesinin üzerindedir. Kendi hanesinden başlayıp aşağıya doğru segâh, dügâh ve rast perdelerine kadar iner. Kendi perdesinden, zengüleyi göstermek için, pençgâh perdesine komşu olmuştu, o perdeye de uğrayıp yukarı doğru hüseyni perdesine doğru çıkar, daha sonra kendi hanesine gelip karar eder.” Bu tanıma göre Çargâh makamı şöyle yazılabilir.(Örnek 5.103.)

Örnek 5.103. Tirevi’de Çargâh Makamı



Çargâh makamının bu şekilde anlatımı, şimdiye kadar ki olan tanımlardan büyük bir farklılık arz eder ve repertuardaki eserlerde görülen Çargâh makamı ile büyük bir yakınlık gösterir. Tirevi, edvârında matematiksel açıklamalar vermez.

“Müzik teorisi üzerine kaleme aldığı ‘Risaletü’l-Fethiyye’ ve ‘Zeynü’l-Elhan’ adlı eserleriyle tanınan Lâdikli Mehmet Çelebi(15.yy), Farabi, İbn-i Sina ve Urmevi gibi kuramcılar tarafından takip edilen çizgiye bağlı kalırken diğer yandan eserlerinde döneminin yeni müzik anlayışından söz eder. Çargâhı 24 şubeden üçüncüsü olarak tarif eden Mehmet Çelebi, bu şubenin Rast makamının oluşumunda kullanılan pest dörtlüyle aynı olduğunu söyler” (Levendoğlu, 2003: 186). (Örnek 5.104.)

Örnek 5.104. Mehmet Çelebi’de Çargâh Şubesi

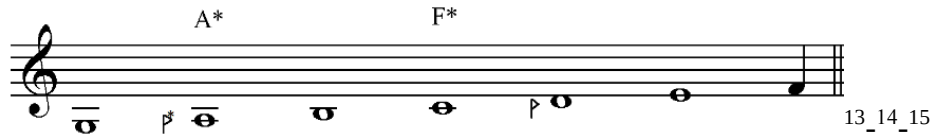


“Ana diziye 33 sese bölen” (Popescu-Judet, 2000: 42) *“Nayi Osman Dede’nin(1652-1729), ‘Rabt-ı Tabirat-ı Musiki’ adlı eserinde çargâh 12 makamdan dördüncüsüdür ve şöyle tarif edilir: “Bundan sonra Çargâhı beyan ettim, kendi perdesi ile ona başlamayı iste sonra segâh ve sonra dügâh arkasından segâh; böylece çargâh perdesinde tamam oldu”* (Levendoğlu, 2003: 188).

Arel'e giden yolda müzik üzerine edvârlar, risaleler ve çeşitli yazılar kaleme almış olan şu ana kadar bahsedilen yazarlara ve geldikleri coğrafyalara bakıldığı takdirde geniş bir yelpazenin içerisinde bulunduğumuzu fark ederiz. Bunlardan Kindi bir Arap, Farabi Kazakistan'ın güneyinde yer alan Farab(Otrar) şehrinde doğan bir Türk iken İbn-i Sina günümüzde Özbekistan'da yer alan Buhara yakınlarındaki Afşan şehrinde, Urmevi Güney Azerbaycan'da Urmiye şehrinde, Safedi bugünkü Filistin'de Akka'nın doğusunda yer alan Safed şehrinde, Şirazi İran'ın Fars Eyaleti'nin merkezi olan şehir Şiraz'da ve Meragi de İran'ın kuzeyinde Doğu Azerbaycan Eyaleti'nde bulunan Maraga şehrinde doğmuştur. Böylesine geniş bir coğrafyadan gelen bu düşünür ve yazarların aktardıkları bilgi birikimleri sadece geldikleri bölgelerin entelektüel ve müzikal seviyesini yansıtmamakta aynı zamanda, düşünsel ve sanatsal anlamda yakın temasta oldukları civar bölgelerden de bize ipuçları vermektedir. İran ve Afgan Müzikleri'ndeki bazı dizilere baktığımız vakit onların, Osmanlı/Türk Müziği'ndeki geleneksel kullanımı ile Çargâh makamına çok benzediklerini görürüz.

Örneğin, John Baily Afgan Müziği'nin Afganistan'ın bazı bölgelerinde farklılaşmasının hangi sebeplerden kaynaklandığını araştırırken Kabuli(Hindistan) ve eski Herati(İran) modları(dizileri) arasındaki diğer bir örtüşmenin *Chahargah* ve *Beiru* arasındaki bağlantıdan kaynaklandığını belirterek bu iki diziyi şu şekilde verir: (Baily, 1988: 48) (Örnek 5.105.-106.)

Örnek 5.105. Kabuli Chahargah Dizisi



¹³ A: Agaz: Başlangıç yeri.

¹⁴ F: Finalis: Bitiş yeri.

¹⁵ Koron: Sesin bir çeyrek ses(microtone) pesleştirilmesidir.

Örnek 5.106. Herati Beiru Dizisi



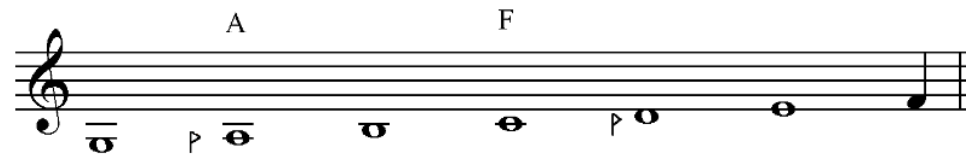
Baily, Afgan müziği'nin köklerini araştırırken Hint Müziği etkili Kabil Müziği ile İran Müziği etkili Herat Müziği'nde bulunan bu ortak dizinin Herat Müziği'nde en çok kullanılan ikinci dizi olan *Jog* ile büyük benzerlikler taşıdığını söyler (Baily, 1988: 49). (Örnek 5.107.)

Örnek 5.107. Jog Dizisi



Kabil Müziği'nde görülen bu dizi ise İran Müziği Dastgah sisteminde yer alan 12 sistemden birisi olan Chahargah dizisi ile aynılık gösterir (Farhat, 1990: 56). (Örnek 5.108.)

Örnek 5.108. Chahargah Dizisi



Bu dizilerin Osmanlı/Türk Müziği geleneğinde kullanılan Çargâh makamı ile büyük benzerlikler göstermesi önemli bir noktadır.

Edvârların yolunda ilerlersek kendisinden sonra gelen hemen hemen herkesi etkisi altında bırakmış olan Kantemir'e geliriz.

"Dimitri Kantemir(1673-1723), tarihi açıdan bakıldığında nazari eseri, otantik Türk musikisinin ilk risalesidir. Teknik olarak bu risale ameli ilim ile daha tartışmalı bir bilim olan nazari ilmin esaslarını, klasik Türk musikisinin standart çalgısı olan tanburun

perdelerinden yaralanarak ortaya konan ana dizi üzerinde özetlemiştir. Araştırma yöntemi tümevarımsaldır, dönemindeki musiki icrasının özelliklerini bir araya getirdi ve onların karakteristik yönlerini değerlendirdikten sonra sonuçlarını ortaya koydu” (Popescu-Judet, 2000: 37).

Kantemiroğlu “*Kitab-ı’ ilmü’l musiki’alâ vechi’l hurufat*” adlı eserinde nazariyatçıları eski ve yeni olarak adlandırmış, kendi eserlerini yeni sınıfına koymuştur. Onun bu yaklaşımı kendisinden sonra benimsenmiş ve Kantemiroğlu yeni nazariyatın yolunu açan kişi olmuştur.

“16 tam perde ve değişken olarak 17 yarım perdeden bahseden Kantemiroğlu, inici ve çıkıcı yarım perdeler arasında çok küçük aralık farkları vardır diyerek doğrusu bu ayrımı açıkça ifade eden ilk nazariyatçıdır” (Popescu-Judet, 2000: 41). “Makam tarifleri ve sınıflamalarında yenilikçi arayışları ile Türk Müziği Tarihi’nde bir dönüm noktası olan Kantemiroğlu’na göre” (Levendoğlu, 2003: 188) Çargâh makamı “ulu ve tam perdelerin makamlarındandır.¹⁶ Perde dairesine kutb olarak kendi perdesini alır ve gerek kalın perdelerden incelere gerek ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde çargâh perdesinde kendini gösterir. Belirtilen makam her ne kadar, tam perdelerin makamlarından olup öteki makamların hükmü gereği, bütün perdelerde gezinebilirse de, çok dar bir makam olduğundan ve terkiplerle hemen hiç uyuşmadığından üzerinde bestelenmiş pek az beste ve peşrev vardır. Bu makamın tabiatı öyledir ki, ne kendi başka bir makamın karargâhına gider ne de başka bir makamın gelip kendi karar perdesinde karar vermesini kabul eder. O yüzden, gerek kullanılan, gerek kullanılmayan terkipler arasında bu makama uyan, bağlanan bir terkiptir yoktur” (Kantemiroğlu, 2001: 59-60).

“Kantemir’in edvârından sonra yazılan edvârların yazarları, Kantemiroğlu’nun çeşitli görüşlerini geliştirerek kendi metinlerine kattılar, dilini titizlikle değiştirip daha akıcı bir hale getirdiler ve orijinal metinde ele alınan yeni temalar üzerinde yoğunlaştılar” (Popescu-Judet, 2000: 62).

Yalçın Tura’ya göre ise Kantemiroğlu,

“Müzik nazariyatına, alışılmıştan çok farklı yaklaşıyor ve özellikle Safiüddin’den sonra yaygınlaşan dörtlü ve beşli bileşimlerden oluşan fakat başlangıcı ve bitim yeri pek belli

¹⁶ Kantemiroğlu’nda tam perdeler: Yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyini.

olmayan dizileri, bunların, sistemdeki 17 basamağa göçürümelerini anlatmak yerine, makamları, perdelere göre sınıflandırıp başlangıcı, gezinme alanı, basamakları, genişlemeleri ve son durakları belirtilen ezgi hareketleri şeklinde tanımlama, seyirlerini bildirme yolunu seçiyor.”¹⁷

“Kantemiroğlu’ndan yüzyıl kadar sonra müzik nazariyatına ilgi duyan ve bu konuda ‘gerçeği inceleyip araştırarak’ öğrendiklerini bir kitapçıkta toplamaya kalkışan Nâsır Abdülbaki Dede(1765-1821) ’nin de eski edvâr yazarlarının yolundan ayrıldığını ve Kantemir’inkine benzer bir yolu tercih ettiğini görüyoruz.”¹⁸ Uygulamayı nazariyeden öne aldığını belirten Nâsır Dede, “*Tedkik ü Tahkik*” adlı eserinde müziğin doğuşu ve makamların oluşumu ile ilgili olarak şunları söyler:

“Bilge kişilerin babası Pisagor, zamanında, bilgelere baş olunca, nefis terbiyesi yoluyla bu musiki ilmini ortaya koyup tümel kurallara bağladı. Ondan sonra, bilgelerden Aristo ve Farabi ve daha başkaları arasında şeyh Safiüddin Abdülmü’min nefislerini sıkıntıya sokarak ve düşünceleri birbirine ekleyerek bu bilimi geliştirdiler. Yalnız en eskilerin(akdemun) ezgileri düzenleyişi(dörtlü ve beşlileri) başka türlü idi. Eskiler ise, ezgileri, 12 makam, altı, başka bir deyişe göre de 7 avaze, 24 şube ve sayısız bileşim şeklinde sınıflandırdılar. Onlardan sonra gelenlerden(müteahhirin) gene 12 makam varsaydılar ama bazılarını atıp onların yerine gene aynı adla bazı avazeleri ve de kendi buluşları olan dizileri koydular ve geri kalanları da başka türlü değerlendirdiler ve böylece 7 avaze, 4 şube ve çok sayıda bileşim oluşturdular ya da varsaydılar. Deyimlerin evveliyatı tartışılmaz. O zamandan bu zamana gelene dek bu konular çeşitli biçimlerde ele alınmış ve çeşit çeşit deyimler ortaya konmuştur. O yüzden, uygulama konusunda yazılmış musiki kitaplarının çoğu birbirine taban tabana zıt hükümlerle doludur; fakat bu söylediklerimiz göz önüne alınarak dikkatle incelenirse aralarındaki farklar anlaşılır” (Nâsır Dede, 2006: 30-31).

Nâsır Dede, ilk sekizliyi geleneğe uyarak 17 perdeye böler ve 14 makamı anlatarak eskilerin sınıflandırmasında yer alan 6 avaze ve 24 şubeyi birbirinin kolu sayarak hepsine terkeb demiştir. Makamları seyirleriyle anlatan Nâsır Dede, Rast makamını ilk sıraya alarak Çargâh makamını, iki ya da daha fazla

¹⁷ Nâsır Abdülbaki Dede’nin “*Tedkik ü Tahkik*” eserinin çevirisinin girişinden, 14-15.sayfalar.

¹⁸ Nâsır Abdülbaki Dede’nin “*Tedkik ü Tahkik*” eserinin çevirisinin girişinden, 15.sayfa.

makamın bir araya gelmesinden doğan bileşimler içinde inceleyerek şu şekilde tarif etmiştir: “Acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezinerek saba gösterip çargâh perdesinde karar verir. Bunda görüş birliği vardır”(Nâsır Dede, 2006: 53-54). Bu tarif repertuardaki Çargâh makamına benzerlik göstermektedir.

Arel’e giden çizgide ilerlediğimizde edvâr yazmış olan Haşim Bey de(1815-1868) “*Edvâr*” ında Çargâh makamını şöyle tarif eder:

“Acem, gerdaniye, muhayyerle başlayıp saba çeşnisiyle gelip yine çargâhta karar verir bunun üzerine gerek öncekiler gerek sonrakiler ittifak etmişlerdir. Bir ulu tam perdelerin makamlarındandır. Ve perdesini dönüp dolaşıp gerek kalından inceye gerekse kalına varsa çargâh perdesinde kendisini beyan eder. Çargâhın hükmü gerçi tam perdelerin makamlarındandır. Diğer makamların hükmü gereğince bütün makamları dolaşır. Fakat kesinlikle dar bir makamdır. Terkiplerden son derece sınırlıdır. Tabiatı icabı ne kendisi başka bir makamla karışır ne de başka bir makamı kendisi ile karıştırır” (Tırışkan, 2000: 46-65).

Çargâh makamının tanımını Kantemir ve Nâsır Dede’nin tanımlarının birleşimi görünümde yapan Haşim Bey, edvârında belki de zamanına kadar yapılmamış bir şey yaparak hemen hemen bütün makamların açıklamasından sonra onların Batı Müziği’ndeki majör ya da minör dizilerden hangisine karşılık geldiğini yazar. Buna şu örnekleri verebiliriz:

“Der Ta’rif-i Makâm-ı Müsteâr: İbtidâ kürdi, segâh, hicâz, nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye, perdeleriyle agâze ederek nevâyâ kadar inüb, ba’dehu hüseyini, nevâ, hicâz, segâh, kürdi basarak düğâhsız segâh’da karar eder. Bu makam alafranga’da si minör tona’ya müşâbihdir(benzer)” (Tırışkan, 2000: 33). *“Der Ta’rif-i Makâm-ı Sipîhr: İbtida şehnaz, muhayyer ile şehnaz makâmı gibi agâze edip hüseyini perdesine kadar, ba’dehu hisar makâmı kararı gibi düğâhda karar eder. Bu makâm alafranga’da la minöre müşâbihdir”* (Tırışkan, 2000: 30).

Bazı makamların açıklamasından sonra da bunların Batı Müziği’nde karşılıklarının olmadığını belirtir Haşim Bey.

ıskalasını ana gam olarak kabul etmektedirler. Bu ıskalada buselik perdesi dikkat çekmektedir. Çünkü bizde buselik perdesi ana perde olmayıp onun yerine segâh perdesi ana sestir. Ana ıskalaya bu ana sesin alınmayarak Pisagor'un terk edilmiş olan kromatik ıskalasında, pest çargâh perdesine nazaran hiç de mülayim olmayan bir sesin ana perde olarak kabul edilmesi gamın değerini kaybettirmiştir. Oysa bunun yerine segâh perdesi alınsaydı daha doğru olurdu. Bundan başka Çargâh makamını temsil etmesi gereken bu ıskalanın perdelerinin hepsini Çargâh makamı kullanmaz. Çargâh makamında neva değil saba, hüseyini değil hisarek, buselik değil segâh perdesi kullanılır. Buna karşılık Rast ıskaladaki sesler her bakımdan çok sağlam ve tabiidir. Esasen hatalı olduğu anlaşıldığı için kullanılmamış olan Pisagor'un kromatik ıskalasını ana gam olarak kabul etmekten daha hatalı bir hareket düşünülemez. Nerden bakılırsa bakılsın ana ıskala olmak vasfını taşımayan Çargâh ıskalası üzerinde fazla durmağa lüzum görmüyoruz... İkinci nokta, batının do majör gamında olduğu gibi ıskalaya do sesinden başlamak arzusudur. Bizde batı notası kabul edildiği zaman eserlerimizi batıda en çok kullanılan sol anahtarı ile yazmak esas alındığından rast perdesine karşılık do sesi yerine sol sesi alınmıştır. Hâlbuki bizim rast perdesinin tam karşılığı batının do sesidir. Rast perdesine karşılık do₃ sesi alınmış olsaydı beş çizgili portrenin alt tarafında fazla yardımcı çizgi kullanmak gerekecekti. Bunun yerine rast perdesine karşı do₄ sesi alınmış olsaydı bu sefer de beş çizgili portrenin üst tarafında fazla yardımcı çizgiler kullanmak zorunda kalacaktık. Her iki şeklinde nota okumakta güçlük doğuracağı açıktır. Bizim bu ıskalamızla Prof. Salih Murat Uzdilek'in 'İlim ve Musiki' adlı eserindeki, Dr. Suphi Ezgi'nin 'Ameli ve Nazari Türk Musikisi' adlı eserinden ilham alınarak tespit edilen ıskala karşılaştırılacak olursa aradaki farklar açıkça görülür. 'İlim ve Musiki' adlı eserdeki ıskala 24 perdeli olması bakımından eksiktir ve ihtiyacı karşılayamaz. Dr. Suphi Ezgi'nin eserindeki Çargâh ana ıskalası da Pisagor'un kullanışsız hatalı kromatik ıskalasından başka bir şey değildir. Esasen kendisi de eserine bu ıskala ile bestelenmiş Çargâh bir örnek koyamamış, ancak sahibi belli değil kaydı ile tek haneden ibaret bir peşrevi delil olarak göstermiştir" (Karadeniz, 1979: 7-16).

Zekâi Dede'nin öğrencisi ve aynı zamanda bir Mevlevi olan Kazım Uz'un(1872-1942) "*Musiki Istılâhatı*" adlı sözlük çalışmasının önsözünde Gültekin Oransay, "Bu eserin Arel ile Ezgi'nin yanlış öğretilerini önleme yolundaki çabaya güçlü bir basamak olacağına inanıyorum" der. Bu sözlükte Uz, ana makamı "Bütün makamların kendisinden doğduğu farz edilen makam. Divan müziğinde Rast makamıdır; öz diziyi kullanır ve makamlar sıralanırken en başa yazılır" (Uz,

1964: 9) şeklinde ifade ettikten sonra Çargâh makamı maddesinde makamı şöyle açıklar:

“Makam-ı mezkûr evvela dügâh, segâh, çargâh perdelerinden başlayıp sonra saba çeşnisiyle çargâh perdesi üzerinde karar eder. Fakat makam-ı mezkûrun acem, gerdaniye, muhayyer perdelerine kadar seyri dahi caizdir” (Uz, 1964: 15).

Arel’in çalışma arkadaşlarından olan Suphi Ezgi(1869-1962), *“Nazari ve Ameli Türk Musikisi”* adlı eserinde sekizliyi 24 aralığa böler ve ana makamı Çargâh makamı olarak şöyle anlatır:

“Çargâh makamının dizisi pestten tize doğru bir çargah beşlisiyle ondan sonra gelen bir çargâh dörtlüsünden mürekkeptir...Çargâh makamının dizisi mülayimdir. Makam sâittir, güçlü nağmesi beşinci derecedir. Makam pest taraftaki çargâh beşlisine ya duraktan ve yahut güçlüden başlar, seyirden sonra güçlüde bir asma karar yapar, anı müteakip tiz taraftaki çargâh dörtlüsünde dahi gezindikten sonra pest durakta kalır. Yedinci yeden nağmesi sâmiaya kuvvetli bir karar hissini vermektedir” (Ezgi, 1933: Cilt I: 50).

Kurt ve Ursula Reinhard’ın *“Türkiye’nin Müziği”* adlı çalışmalarının 1.cildi olan *“Sanat Müziği”* kitabının içinde yer alan ekin, Acemaşiran makamında bir taksimnin notasının arkasında bulunan makamlar çizelgesinde Çargâh makamının yanında “abwärts” ifadesi yer almaktadır ve bu Almanca kelime “bozuk, bozulmuş” anlamına gelir (Reinhard, 2007). (Örnek 5.110.)

Örnek 5.110. Kurt ve Ursula Reinhard’ın Çizelgesindeki Çargâh Makamı



Süleyman Erguner ise, neyin 1.ses bölgesinden elde edilen seslerin ana diziyi oluşturduğunu söyler ve

“Hal böyle iken, neyin tabii sesi olan segâh ve eviç perdelerini Türk milletinin esas sesleri olarak ve neyden de tabi olarak çıkarttığımız halde bu seslerin önüne bemol ve diyez

işaretlerinin konulması tuhaf olduğu kadar musikimiz için hala devam eden büyük bir meseledir” (Erguner, 2003: 155)

diyerek bu ana dizinin Rauf Yekta Bey’in öngördüğü gibi Rast makamı olduğunu kabul eder.

Rauf Yekta Bey ise 1908 yılında “Le Revue Musicale” dergisinde yayımlanan “Majör Gamın Gerçek Kuramı” adlı makalesinin sonunda şöyle demektedir:

“Amacımızı özetleyelim. Batı müziğinin majör modu, Avrupa’da düşünüldüğü gibi, Ortaçağ’da halk şarkılarında kullanılan plenşan(plaint-chant) modlarının birleştirilmesi sonucu değildir, ama doğu musikisinin çok daha eski bir modudur. Bu modun/makamın, gamının oranları, doğunun eski kuram eserlerinde tanımlanmıştır. Avrupalı fizikçiler bu oranları altüst etti ve musikiciler, Gui d’Arezzo’nun sol gamını, do’dan başlatarak müzik uygulamasının ve keman gibi akordu eksiksiz olan çalgıların gereklilikleri ile bağdaşmayan bir hata işlediler” (Rauf Yekta Bey, 2007: 77).

Süleyman Erguner’e göre

“Rauf Yekta Bey, bu yazısı ile günümüzde gittikçe artan Çargâh makamı meselesine ışık tutmuştur. Onun savunduğu dizi, 1908’lerde re perdesi üzerindeki Rast dizisi, 1922’lerde do perdesi üzerindeki Rast dizisidir. Avrupa musikisinin teoride ve pratikte kullandığı dizi do sesi üzerindeki majör dizi olduğundan; zannediyoruz ki zamanın batı düşünce ve uygulamasına uyarak, musikimizin aynı batı musikisi gibi, ilim ve aynı do dizisindeki nisbetler, aralıklar ile ifade edilen bir musiki sistemine sahip olduğunu belirtmek için do sesi üzerine Rast dizisini uygulamış, hatta bir adım daha öne giderek, yukarıdaki makalesinde görüldüğü gibi do majörün aslında sol majör olduğunu ikaz etmek istemiş, böylelikle Türk musikisinin de rast perdesi üzerinde bir esas dizi aralıkları ihtiva ettiği gerçeği ile iki musikinin do perdesinde buluşmasını sağlamak istemiştir. Fakat batı dünyası, ne yazık ki Rauf Yekta’nın bu cesaretli çıkışına ayak uyduramadı ve mesele günümüze kadar geldi. O tarihlerde do perdesi üzerinde Rast dizisi olarak ifade edilen sistemimiz, Rauf Yekta’nın ölümünden sonra, yine do perdesinde karar kıldı fakat bu sefer batının do majör dizisi, Rauf Yekta’nın tabiri ile ‘arızalı dizisi’ ni aynen kabul etti ve bu dizinin ismini Çargâh dizisi olarak tescil etti. Daha sonra bu varsayım sistemi içinde musikimizin notasyonu, icrası ve nazariyatı ifade edilmeye başlandı. Yani ilk önce nazariyat tespit edildi, sonra mevcut olan bu musiki bu sisteme uygulandı. Ancak yapılan

bu tatbikat, özellikle icrada bazı önemli rahatsızlıklar yarattı. Bütün bunlara rağmen son dönemde ortaya atılan; ‘Çargâh makamı Türk musikisinin esas dizisidir, nasıl batı musikisinde do majör esas dizi ise, bizde de Pisagor dizisinin çargâh perdesindeki tatbikatı olan Çargâh makamı esas dizidir’ görüşü hâkim oldu” (Erguner, 2003: 167).

Karl Signell’e göre ise,

“Çargâh adının seçilişi özellikle uygunsuzdur. Bir kere, Ezgi ve Arel’in tanımladığı böyle bir makamda hiçbir musiki parçası bulunmamaktadır. Ayrıca Çargâh denilen makamda musiki parçalarının küçük bir repertuarı vardır, fakat bu ikincisi Ezgi-Arel Çargâhının yapısından çok farklı olup, kararı çargâhta bir Saba ile çok daha yakından ilişkilidir” (Signell, 2006: 56).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin Çargâh adını verdiği makamın(Örnek 5.111.) oluşumu ve neden ana makam olarak kabul edildiğini açıklarken Ezgi, şunları söylemektedir:

Örnek 5.111. Arel-Ezgi-Uzdilek Sisteminin Çargâh Makamı (Arel, 1993: 40 - Ezgi, 1933: Cilt I: 50)



“Notada görüldüğü veçhile(Nayi Mustafa Kevseri-Çargâh Peşrevi) biz ve Sadettin Arel ile bu segâhlı dizide segâhı kabul edemiyorduk ve segâh yerine onun puselik(buselik-si naturel) olacağına hükmediyorduk ve yeden olan segâhın yanlış olduğunu ve bu rast dörtlüsünün ancak bir geçki olabileceğini düşünüyorduk ve bu dizide yeden olan(fazla bemollü si-segâh)ın (mi-hüseyni) ile bir artık dörtlü teşkil etmiş olması sebebiyle segâhın puselik olacağını takdir ediyorduk. Kadim müellifler de devr-i mahuri muahharlarda acemaşiran namlarile bu dizinin başka mevkilerde de istimal ve mevcudiyetini görüyorduk. Ve bu çargah dizisinin mensubu olan puselik ve karibi olan mahur ve acemaşiran makamlarında bestelenmiş eserlerde çargah geçkisinin mevcudiyetinden ve daha yukarıdaki mütalaalardan dolayı biz Sadettin Arel ile dizide segahın puselik olacağını hüküm ve kabul etmiştik.. İstanbul Konservatuvarı tarafından neşredilen mecmualarda sabalı ve segâhlı olarak birkaç ilahi ile Osman Dede namına yine sabalı ve segâhlı bir ayin-i şerif mevcuttur; eğer bu eserlerin bize kadar naklinde okuyanlar ve

çalanların hata ettikleri kabul edilmezse, çargâh bir de bazı musikiciler tarafından sabalı kullanılmıştır. O mevkiinde saba dizisi ile çargâh üstünde bir hicaz beşlisi ve sonra bir rast dörtlüsünden mürekkep iki dizidir, yani saba dizisidir. İlahi ve ayinin ezgileri saba makamını yaptıktan sonra onun güçlüsü olan (do-çargâh) da asma kalmaktadırlar; musiki merkezi bu lahinlerin do-çargâh da değil, aksine(dügâh-la) da kalmalarını istemektedir. Sabalı çargâhın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ila 250 sene evvelki musikiciler bu kabul ve hükümlerinde hata etmişlerdir. Çünkü çargâhta tam karar vermek mümkün değildir. Bu lahinler ancak saba makamını temsil etmektedirler. Kantemiroğlu tarafından çargâh makamı dizisinin tarifinde saba sesi kullanılmadığını da takdir nazarına almalıdır. Ve yine Kantemiroğlu Edvâr kitabında diyor ki: Bu zamanda musikiciler arasında makamlar hakkında pek çok tahalüfler vardır” (Ezgi, 1940: Cilt IV: 199-200).

Vermiş olduğu, Nayi Mustafa Kevseri ve Küçük Osman Bey’in Çargâh Peşrev’lerinin notalarının altına, Ezgi şu notu düşmüştür: “Peşrevlerdeki segâhlar puselik yapılmıştır, bu peşrevler Sadettin Arel kütüphanesinde mevcuttur”(Ezgi, 1940: Cilt IV: 197).

Kemal İlerici(1910-1986) ise “*Türk Müziği ve Armonisi*” adlı eserinde Çargâh makamını açıklarken şunları dile getirir:

“Bir bölüm müzikçilerimizle Çargâh makamı adı, Saba makamının güçlü sesi çargâh(do) perdesindeki bir çeşit Zırgüleli Suzinak makamına verilmiştir. Buna karşılık, sayın müzik bilginlerimiz, toprakları bol olsun, Dr. Suphi Ezgi ve H.S.Arel ise, çargâh adını yukarıda bildirdiğimiz makam(ionian) saymışlar ve dizisini de ana dizi olarak seçmişlerdir. Biz, ulusça benimsenmemiş, bütün müzik sorunlarımızı çözmeye elverişli olmayan bu dizinin, ana dizilik kimliğini bir yana bırakıyoruz. Yalnız, içerisinde bol tanini aralığı bulunan bu dizinin yardımı ile Türk makamlarının bütün göçürümleri her seste müziğimizin en son kapasitesine göre kolaylıkla yazılabildiği, Batı anlayışı ile pek büyük bir aykırılık yaratmadığı noktasını göz önünde tutarak başka bir erek için de olsa bu diziyi yazı dizisi olarak seçmekle, onların seçtiği yolu benimsiyoruz. Yalnız eskiler ana dizi olarak Rast’ı benimsediklerinden, eski baskıları incelerken, yapıtlarda karşılaşacağınız si perdesinin, si-buselik perdesi olmadığını, bundan bir koma daha kalını si-segâh perdesi bulunduğunu, yanlışlığa düşmemeniz için bildirmeyi yerinde buluyoruz” (İlerici, 1981: 58-60).

Neyzen Süleyman Erguner ise Arel-Ezgi Çargâh makamı hakkında şunları söylemektedir:

“Bugün, gerek konservatuarlarda, gerek musikimizin eğitildiği diğer yerlerde eğitime Ezgi-Arel Çargâh dizisi kabul edilerek başlanmaktadır. Kısa bir anlatımın ardından, ne eğiten ne de eğitilen bir daha görmemek ve kullanmamak üzere Çargâh makamını terk etmektedir, çünkü musikimizin icrasında Arel-Ezgi Çargâh makamı kullanılmamaktadır” (Erguner, 2003: 171).

20.yüzyıla gelene değin Osmanlı/Türk Müziği birçok evrelerden geçtiği gibi, değişik zaman dilimlerinde yaşamış edvâr ya da risale yazarları da içinde bulundukları dönemin müziğini yazmışlardır. Ama İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya göre “16. Asrın ikinci yarısıyla 17. asırda ilm-i edvâr denilen musiki, Osmanlılarda daha geniş ve daha bilgili olarak ilerlemiştir”(Uzunçarşılı, 1977: Cilt III: 562). 1751 yılında dragoman(tercüman) olarak bulunduğu İstanbul'da kaleme aldığı “*Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Şark Musikisi Hakkında Deneme*” adlı eserinde Charles Fonton, Osmanlı/Türk Müziği'nin geliştiği zamanı 17. ve 18. yüzyıl olarak görür ve bunu şu şekilde belirtir:

“Türkiye’de müziğin gerçekten gelişmesi ise 4.Mehmet’in saltanatı(1648-1687) sırasındadır. Osman Efendi bu dönemde büyük şöhret sahibi olmuş ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bunların da öğrencilerine intikal ettirdikleri musiki sanatı böylece 3.Ahmet devrine(1703-1730) ulaşmıştır” (Fonton, 1978: 56).

Bu görüşü, yaklaşık olarak aynı dönemlerde yaşamış olan Kantemir, Esad Efendi ve Hızır Ağa'da da görürüz.

“Osmanlı döneminde birçok şuarâ tezkiresi(şairler biyografyası) kaleme alınmış olmasına karşılık ilk ve tek musikişinaslar tezkiresi Şeyhülislâm Ebu İshak-zâde Mehmed Es’ad Efendi’nin(1685-1753) Atrabü’l-Asâr fi Tezkire-ti ‘Urefai’l-Edvâr (Musiki Kurallarını/İlmini Bilenlerin Tezkeresinde Eserlerin Neş’eleri) adlı eseridir” (Behar, 2010: 7). “Bu eserinde Es’ad Efendi, daha önceki Arap/Fars musiki geleneklerinden farklı, fakat onların halefi olarak gördüğü özgün bir Osmanlı musiki geleneğinden bahsetmeyi ve Osmanlı'nın musiki geleneğini yüceltmeyi amaçlar” (Behar, 2010: 55). “...Bu ‘eski’ ve Osmanlı öncesi musiki geleneği ve teorisi artık ‘eskimişti’ ve İstanbul’daki 17. ve 18. yüzyılların musiki

icralarına tamamen yabancıydı. Osmanlı İmparatorluğu döneminin ve İstanbul merkezli bir kültür ve medeniyet coğrafyasının özgün musıkı geleneğine aidiyetin bilincini dönemin başka yazar ve musikişinaslarıyla paylaşıyordu Es'ad Efendi. Bunun dönemin üç önemli müzisyen ve müzik yazarı tarafından ağız birliği yapılmışçasına dile getirilmesi anlamlıdır. Hem eski müzik teorisinin artık aşılmış olduğunu hem de teknik terminolojisinin artık uygulama alanı bulamadığını Es'ad Efendi'nin çağdaşı iki müzisyen ve müzik yazarının yazdıklarından da açıkça anlıyoruz: Hızır Ağa(ölümü 1750 dolayları) ve Kantemiroğlu(1673-1723). Hızır Ağa'nın bu konuda yazdıkları, bizzat içinde yaşadığı müzik geleneğinin özgünlüğünü ve farklılığını son derece açık ifade edebilmesi açısından gerçekten çok çarpıcıdır. Hızır Ağa, Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Asâr'ından on yıl kadar sonra, 1740'lı yıllarda kaleme aldığı tahmin edilen Hızır Ağa Edvâr'ı olarak da anılan Tefhimü'l-Makamât fî Tevlidi'n-Nagamât (Nağmeleri Ortaya Çıkarmasında Makamların Anlatılması) başlıklı müzik teorisi kitabında şöyle yazıyor : '...bilgili kişilerin malumudur ki adı geçen ilim(yani musıkı ilmi) coşkun bir denize benzer. Bu denizin dışına çıkarılıp ilimle icra edilmesi becerikliler ve akıllılar arasında hüner ve marifet sayılır bir anlamdır ki Safiyüddin Abdülmü'min ve Şeyh edvârlarında bazı perde isimleri o dönemin ibareleriyle yazılmışlardır ve zamanımızda tekrar anlatmak gerekmektedir ve anlaşılmasız adlarla tanımlanmış nice hoş melodili nağmeler anlaşılmayıp öylece kalmıştır...ve anlaşılması zor olduğundan dolayı bu bilgisiz kul Hızır Ağa âcizane anlamını hatırladığı bu zamanın sazına ve sözüne uygun ifadelerle dile getirip musıkı nağmelerinin anlaşılmayan tanımlarını da yorumlayıp musikinin makam, terkip, şube ve âgazelerini belirli bir düzen içinde yazıp gizli kalmış nağmelerin ve anlaşılmayan terkiplerin bir miktarının açıklaması ve yorumuyla yetinip...'

Kantemiroğlu da aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyip aynı ikilemi dile getiriyor Es'ad Efendi'den yirmi yıl kadar önce: '...bu ana değin makamların açıklamalarını ve musıkı edvârını icat edip ortaya koyanlar sadece uygulamayı görüp bilimin kurallarına ve kanunlarının koşullarına göre bir şey yazmadılar(bestelemediler)...lâkin musıkı ilminin bu ana değin niçin böyle kaldığını bilemem, ancak, uygulamasının gayet düşkün ve sıradanlaşmış, ilminin ise inkâr ve ihmal edilmiş olduğunu biliyorum. İmdi musıkı ilmini adıyla ve türüyle ortaya koyup, ondan sonra perdenin, âgazenin, nağmenin, terkinin ve makamın tanımını gösterip ondan sonra makamların açıklamasını ve terkiplerin ayrılışını seçebilmemiz gerekiyor. Öyle ki, bunlar bilim kuralları ve kanunlarının şartlarına uygun olarak ve güzel bir düzenle yeniden yapılansın"' (Behar, 2010: 61-62-63).

Behar'a göre burada Kantemiroğlu'nun söylemek istediği gayet açıktır:

"Bunun sebepleri ne olursa olsun, bugünün müzisyenlerinin anlayıp yararlanabileceği bir müzik teorisi mevcut değildir artık. Eski tarifler yeni icraya uymuyor. Eski teorik gelenek kendini tüketmiştir. Dolayısıyla teoriyle icra arasındaki ilişki tamamen kopuktur. Dolayısıyla, günün gereklerine göre hem yeni bir teoriyi hem de icraya dair kuralları inşa etmek gerekmektedir" (Behar, 2010: 63).

18.yüzyıl başlarında İstanbul'da müzik ile ilgili bir eser kaleme almaya teşebbüs eden bu üç kişi tarafından paylaşıldığı anlaşılan bu ortak müzik bilincinin ana hatlarını kabaca şöyle dile getirebiliriz:

"İstanbul'da o dönemde icra edilen musikiyi daha önce varolmuş herhangi bir İslâm/Ortadoğu musiki teorisine doğrudan doğruya bağlamak olanaksızdır. Eski gelenek artık geride kalmış, aşılmış, eski üstatların müzik kuramıyla ilgili kitaplar da günün musikisine ışık tutamaz olmuştur. Yani müzikte ve müzik teorisinde bir devamlılıktan ziyade bir kopukluk ve nitelik değiştirme söz konusudur...Klasik Arap ve Fars Ortadoğu edvâr kitaplarının tarif ettikleri veya sistematik bir şekilde inceledikleri musikinin doğal uzantısı veya 'devam'ı değildir on sekizinci yüzyılda Hızır Ağa'nın, Kantemiroğlu'nun veya Es'ad Efendi'nin dinledikleri, besteledikleri ve okuyup çaldıkları musiki" (Behar, 2010: 65).

"...Es'ad Efendi kronolojik olarak Osmanlı dönemine yetişmiş olmasına rağmen Abdülkadir Meragi'yi temelde Fars müzik geleneğinin bir parçası addeder. Ona atfedilerek 17. ve 18. yüzyıl İstanbulu'nda icra edilmekte olan eserlerin varlığını da Meragi'yi özgün Osmanlı geleneğine dâhil etmek için yeterli görmez. Kronolojik olarak Osmanlı öncesi dönemlere ait olan Farabi, İbn-i Sina, Urmiyeli Safiyüddin gibi adı büyük ve prestijli düşünürler ve müzik teorisyenleri ise artık efsane ve mitoloji statüsüne çoktan terfi ettirilmişlerdi. Müzikolog ve müzik tarihçileri bugün bildiğimiz haliyle Osmanlı/Türk musiki geleneğinin kökeninde yatan ve 16.yüzyıl zarfında vuku bulmuş olan bu temel kopuşun varlığını artık sağlam bir biçimde belgeleyebiliyorlar. Bu kopuşun hem müzikal niteliği, içeriği ve getirdiği temel formel ve teknik farklılıklar, hem de kesintinin tarihsel, siyasi ve sosyolojik arka planı, çok kabataslak da olsa ve bütün sebepleri ve ayrıntıları henüz tam olarak bilinemesse dahi, artık açıkça tanımlanabiliyor. Dolayısıyla, 16.yüzyıl zarfında oluşan İstanbul merkezli özgün Osmanlı/Türk musikisi geleneği ile daha önceki dönemlerin İslâm/Ortadoğu müzik gelenekleriyle veya onların Orta Asya ülkelerindeki

uzantılarıyla, anlamlı bir sürekliliğinin bulunmadığı bugün artık kesine yakın bir şekilde kanıtlanabiliyor” (Behar, 2010: 68-69).

Owen Wright’a göre ise 16. ve 17. yüzyılda Osmanlı/Türk Müziği’nde meydana gelen değişimler

“Sadece formsal, makamsal ve ritmik yapıda meydana gelen radikal değişimler değildir, aynı zamanda, belki can alıcı bir zıtlıkla, önceki saray müziği repertuarı, içerisinde 17.yüzyılın başlangıcından öncesine ait klasik olarak nitelenen çok az eser bulunan geniş bir çağdaş repertuvar ile tamamen yer değiştirerek gözden kayboldu. Kaçınılmaz sonuç: Türkiye’de Osmanlı Müziği geleneğinin 17.yüzyılın başlarından daha öncesinde izleri sürülemez” (Wright, 1992: 284).

Walter Feldman da Behar ve Wright’ın görüşlerine katılır:

“16.yüzyılda Türklerin üretebildiği tek büyük besteci Abdülâlî’dir...Buna ek olarak 16.yüzyıldan bize ulaşan üç Mevlevî Ayini’nin(beste-i kâdim) bestecilerinin isimleri de hatırlanmamaktadır. Türk müzik tarihi belleğindeki bu hafıza kaybı, yeni makam yapılarının, yeni müzik türlerinin, daha geniş bir devrî performansın, yeni bir çalgı grubunun, profesyonelliğin yeni toplumsal örneklerinin ve Osmanlı dışı müzik dünyası ile olan yeni ilişkilerin doğuşu gibi bir dizi olaydan kaynaklanmıştır. Böylece Osmanlı Türk Müziği hayata gelmiştir” (Feldman, 1996: 45-46)

Osmanlı/Türk Müziği’ndeki kırılmaların yaşandığı dönemleri düşünür isek, bu tarihin biraz öncesini de alarak, 17.yüzyıl ve sonrasında yazılmış edvârların Osmanlı/Türk Müziği’ni anlayabilmemiz açısından daha sağlıklı bilgiler ihtiva ettiğini söyleyebiliriz. Çünkü Kindi’den sonra gelen hemen hemen bütün edvâr yazarları sistemlerini Ona dayandırır ve bunu açıkça yazarlar. Arel de kendi sistemini Antik Yunan Müziği’nde ve 17.yüzyıldan önce yazılmış risale ve edvârlarda kullanılan dörtlü ve beşli dizi yapısına dayandırır. Kindi ise müzik teorisini Antik Yunan kaynaklarını inceleyerek oluşturmuştur ve o zamanki yaşayan müzik ile Osmanlı/Türk Müziği’nin oluştuğu 17.yüzyıldaki müziğin ilişkisini anlayabilmek çok güç bir durum olsa da bu iki dönem müziğinin farklı olduğunu düşünmek yanlış olmasa gerektir. Antik Yunan Müziği’ni ve modları

açıklamaya çalışan kaynaklara baktığımız vakit Kindi'nin ve Onu takip eden yazarların anlattığı teorik sistem ile mod sistemi arasındaki benzerlikler hatta aynılıklar dikkati çekmektedir.

5.4. ANTİK YUNAN MÜZİĞİ VE MOD KAVRAMI

“Batı sanat müziği tarihi, Hristiyan Kilise müziği ile başlar. Sanatçılar ve entellektüeller Orta Çağ boyunca ve günümüzde bile öğretim, doğrulama ve değişik çalışma alanlarına esin vermesi için devamlı olarak Yunanistan ve Roma'ya geri dönüşler yapmışlardır” (Grout-Palisca, 1988: 2).

“Erken Kilise müziğinin Yunan müziği ile tek sesli(monophonic) olması, doğaçlama yapısına sahip ve sözden ayrılmaz bir yapıda olması bakımlarından benzerlik taşıdığını söylemek sadece tarihsel bir devamlılığı ileri sürmek demek değildir. Yunanlılarınki, uygulamadan çok, Orta Çağ'larda Batı Avrupa müziğini etkileyen bir kuram idi. Elimizde Yunan müziğinin kendisinden ziyade teorisine ait daha çok bilgi mevcuttur. Bu teoriler iki sınıfa ayrılır: 1) Müziğin doğasının ilkeleri, evrendeki yeri, etkileri ve insanlık içindeki uygun kullanımları, 2) Müzikal kompozisyonun materyal ve örneklerinin sistematik tanımları. Yunanlılar hem müzik felsefesi hem de müzik biliminde, günümüze değin çoğunun yerine bir başkası konulamayan, formüle edilmiş ilkelere ve açıklamalara ulaşmışlardır” (Grout-Palisca, 1988: 6).

“Mod kelimesi, Rönesans'ın müzik üzerine olan söylevlerinden en problematik ve içi zengince dokunmuş olanlarından biridir. Modal teoriyi izah ederken ilişkilendirilen zorluklar hiç de yeni oluşumlar değildir: 16. yüzyıl yazarları modal teori tartışmalarını, önceki yazarların tam olarak yakalayamamış/kavrayamamış oldukları zor bir konuyu gün yüzüne çıkarma niyetinde oldukları savı ile çerçevelendirirler. Ve Pietro Aaron¹⁹ ilk defa bunu açıkça dile getirerek 1525'te şu iddiada bulunur: Hayli güç ve tuhaf olan (çokseslilikteki -polyphony- modların açıklamasını) bilmek, tahmin ediyorum ki ünlü müzisyenler tarafından vazgeçilmiş bir konudur... bu inkardan değil, sadece kanıtlamasının zahmetli ve güç olmasından kaynaklanır. Bu açık olduğu için çağımızdaki hiçbir yazar, farklı birçok modun nasıl algılanması ve fark edilmesi gerektiğini açıklamamıştır... Birçoğunun, doğru anlamayı zorlaştırdığını/kandırdığını gördüğüm için

¹⁹ Fikirlerinin orijinal olması ile tanınmış ve Yahudi kökenli olan Pietro Aron İtalya'da eğitim görmüştür. Aron'un önemi yaşadığı çağdaki kontrpuan uygulaması üzerine kaleme aldığı yazılarda belirlemektedir. *Toscanello de la musica* adlı eserinde Aron, yatay yazıdan dikey yazıya geçiş değişikliğini ilk ileri süren olmuştur. Bu, müzik tarihinde, bestecilerin akorlara ve armoninin akışına bilinçli olmaya başladıkları ilk dönemdir. Aron aynı zamanda 4 sesli akorların tablosunu da vermiştir bu eserinde.

bunu hesaba katarak bazı yollar/tedbirler içinde onları tatmin etmeyi umarak, gerekli olduğunu düşündüğüm ve bildiğim kadarını kısaca gösteriyorum” (Judd, 2002: 364).

“Avrupa müziğinde kullanılan modların sayısı yüzyıllara göre oldukça değişir. Orta Çağ’da modal müziğin parlak devirlerinde her moda karakteristik tınısını, özelliğini veren ve her birisini farklı ve özel bir sıra ile kullandığı aynı yedi notadan oluşan Gregorian sisteminin modal dizileri vardır... Kendisinden sonraki modal müziği büyük ölçüde etkisi altında bırakan, milattan önce 4.yüzyılda yaşamış ve Aristotle’ın öğrencisi olan Aristoxenos, “Elements of Harmonics” adlı üç ciltlik eserinde systema(sistem)’i oluştururken aralıkların temel grubu adını verdiği tetrakord’lardan başlar ve bunları birbirine ekleyerek modları oluşturur... Aristoxenos genera adını verdiği üç temel tetrakordtan bahseder. Birbirlerinin çeşitlemesi olan bunlardan ikisine colours adını verir; bu iki tetrakordta dış sesler aynı ve sabit olmak kaydıyla içerdeki sesleri değiştirir sadece. Bu üç temel tetrakordun adları, Diatonik, Kromatik ve Anarmonik’tir. Kromatik ve anarmonik terimleri günümüzde kullanılan anlamlarından tamamen farklıdır.(Örnek 5.112.)

Örnek 5.112. Aristoxenos’ta Üç Temel Tetrakord (Landels, 1999: 90)

Diatonic	$\frac{1}{2}$ 1 1
Chromatic	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$
Enharmonic	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ 2

Tetrakordların bu biçimleri Ortodoks Batı Müziği’nde karşılaşılmayan, yarım sestten daha küçük olan ve artırılmış, eksiltilmiş ve değişik şekillerde birleştirilmiş aralıkları içerir” (Landels, 1999: 86-90). “Aristoxenus, Pythagoras düşüncesinin bir takipçisi olarak, aralıkları belirlemenin doğru metodunun, sayısal oran değil kulak olduğundan bahseder. Oysa dörtlüden daha küçük aralıkların büyüklüğünü tanımlarken tam sesi(büyük ikiliyi) 12 eşit parçaya böler ve bunları ölçü birimleri olarak kullanır” (Grout-Palisca, 1988: 10).

“Oktav dizilerinin formunu ilk kuran olarak bilinen Flaccus Albinus-Alcuin(750-804) bunu, diatonik la minör dizisinin her bir notasının üzerinde kurgulamıştır” (Hope, 1894: 79). “Bu şekilde, plainsong(plainchant)²⁰ melodilerinde bulabileceğimiz ve kilise modları olarak bilinen 8 mod vardır. İlahinin(chant) sonlandığı notaya final adı verilir. Tüm ilahiler bittikleri notaya göre(D,E,F,G) 4 temel mod sınıfına ayrılır: Dorian, Phrygian, Lydian,

²⁰ Plainsong(plainchant): 1.yüzyılda kiliselerde okunan tek sesli ilahi.

Mixolydian. Tüm ilahiler uygun oktav genişliğine sahiptir ve bu da başka bir sınıflandırmayı doğurur: Eğer melodi final notasından bir oktav yukarıya doğru genişliyorsa otantik(authentic), final notasının dörtlü aşağısından bir oktav yukarıya doğru genişliyorsa plagal mod ismini alır. Bu, otantik modlarda final notasının oktav aralığının en kalında bulunduğu, plagal modlarda ise oktavın ortalarında bulunduğu anlamına gelir. Re, mi, fa, sol otantik modlarda final notaları oldukları gibi, önüne Hypo öneki konulan plagal modlarda da final notalarıdır.(Örnek 5.113.)

Örnek 5.113. Modlar

The image displays eight musical modes on a five-line staff with a treble clef. Each mode is represented by a sequence of notes (black dots) and includes labels for 'Final' and 'Dominant' notes. The modes are:

- I. Dorian: Final on Re (D), Dominant on Sol (G).
- II. Hypodorian: Final on Re (D), Dominant on Sol (G).
- III. Phrygian: Final on Mi (E), Dominant on Sol (G).
- IV. Hypophrygian: Final on Mi (E), Dominant on Sol (G).
- V. Lydian: Final on Fa (F), Dominant on Sol (G).
- VI. Hypolydian: Final on Fa (F), Dominant on Sol (G).
- VII. Mixolydian: Final on Sol (G), Dominant on Si (B).
- VIII. Hypomixolydian: Final on Sol (G), Dominant on Si (B).

Bu modlarda ilk fark edilen şey, her modun, tam ve yarım perdelerin kendilerine özgü karakteristik bir sırayla ard arda gelmesiyle oluştuğudur. Bu, farklı modlarda olan melodilerin karakter olarak büyük bir çeşitlilik arz ettiğini gösterir. Örneğin I. ve VIII. modlar aynı diziyi kullanır fakat final notaları sırasıyla re ve sol notalarıdır; bu, aynı modu kullanan melodilerin farklı tarzlarda oluşturulduğunu gösterir. Plainsong melodilerinde, belirli sıklıkları düşünüldüğünde mod içinde hususi öneme sahip bazı notalar vardır. Bunların en önemlisi, özellikle ilahilerde, melodinin onun etrafında döndüğü, dominant notasıdır. Otantik modlarda, si notası olmadığı müddetçe, dominant final notasının beşli üstüdür, eğer bu nota si olursa dominant yanındaki do notasına kayar. Plagal modlarda

ise dominant, ilintili olduğu otantik modun dominantının üçlü aşâğısında yer alır, eğer yine bu nota si notasına gelirse, dominant yanındaki do notasına kaydırılır” (Merritt, 1949: 5-7), (Atlas, 1988: 94-95), (Apel, 1990: 133-134).

Görüldüğü üzere Kindi ve İbn-i Sina'nın eserlerinde dile getirdikleri teorik alt yapı ile hemen hemen aynı terminolojiyi, mantığı ve dili konuşan Antik Yunan ve Orta Çağ Müziği teorisinin, Kindi'nin oluşturduğu sistemden ayrılan yönü, Kindi'nin farklı bir coğrafyada yaşamasında, İslami bir filozof olmasında ve etrafındaki müziğin Yunan Müziği'nden, ne kadar olduğunu tam olarak bilemesek de, farklı oluşunda yatmaktadır. Çünkü,

“ 'Musiki' kelimesini 8. ve 10. asırlarda Yunan dilinden alan “ (Faruki, 1985: 12) “İslami düşünce su götürmez bir şekilde Yunan mirası tarafından bereketlendirilmiş ve zenginleştirilmiştir” (Shehadi, 1995: 4).

Dolayısı ile kendisinden sonra gelen bütün kuramcıları derinden etkileyen Kindi'nin anlattığı sistem, oluşumu yaklaşık olarak 17.yüzyılda olan Osmanlı/Türk Müziği'nden çok farklı bir dil, mantık ve terminolojiyi kullanmaktadır. Kendi anlattıkları sistemlerin Antik Yunan Müziği sistemine, Pythagoras'a ve Yunan filozoflarına dayandığını açıkça dile getiren edvâr yazarları, Kindi ile açılan bu yolda yürümüşlerdir; öyle ki Rauf Yekta Bey bile bunu açıkça şu şekilde dile getirir:

“Yunanlıların musikiye ait eserlerinin uzun müddet tetkik etmiş olan meşhur Türk nazariyecisi Farabi, bu diziyi(ionian), Doğu musikisinin temeli olarak kabul etmiştir. Keza bu dizi Türkler ve İranlılara da aittir” (Rauf Yekta, 1986: 21). “Yunanlıların musiki nazariyesinden yararlanmış olan Doğu milletlerinin ve bilhassa Türklerin, Doğu musikisinin çeşitli makamlarının oluşmasında dörtlünün bölünmesinin rolünü nazarı itibara almaları gerekiyordu” (Rauf Yekta, 1986: 59).

Rauf Yekta Bey, bununla da kalmayıp eski devirlerden beri dörtlü, beşli, cins, avâze, agâze gibi ses bileşimleri oluşturmanın esasen teorik oyunlar oynamak olduğunu ima ederek şunları söyler:

“Bu yorucu meşgaleden sonra birbirleriyle uyum arz eden kaç tane dörtlü elde edilmiştir? diye bize sorulacaktır. Cevaben ve birazda mahcubiyetle yalnız dört cevabını vereceğiz. Diğerleri, nazariye kitaplarında uyumaya mahkûm edilmişlerdir, buna ilaveten bu kadar yüzyıl geçtikten sonra bunlar Yunan musikisinde cinslerin esrarını ortadan kaldırmak isterken onları gerçekleştirmek konusunda semere vermeyen çalışmalara teşebbüs etmiş olan Avrupalı sanatkârların fikirlerini bulandırmışlardır” (Rauf Yekta, 1986: 63).

Oysa Osmanlı Sanatı tek bir milletin yahut dinin üzerinde yükselmemiştir ve bunun aksi ise mantığa ve tarihi gerçeklere aykırı düşer. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu’nu zamanında güçlü, sağlam yapılı ve uzun ömürlü bir devlet yapan tam da bu anlayıştır; yapısındaki çok ulusluluk, çok kültürlülük ve farklı dini yapılar. Bu öyledir ki, imparatorluğun yönetim kademesinde de bu farklı renkler rahatlıkla görülebilmektedir. Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu’nun kendisine has bir dinamiğidir ve milliyetçi görüşlerin aksine, imparatorluğun hayat kaynağıdır. Osmanlı Sanatı da aynı dinamiklerden beslenerek gelişmiş ve kendi kimliğini oluşturmuştur.

“Osmanlıların Ayasofya’yı gördükten sonra temel üslup özellikleriyle kendi asli kültürleri ve çözümlemeleri ile alakası olmayan, on asır evvelki bu çözümlemeyi tekrar yorumlayıp insanlığa yeni ürünler sunmaları eşsiz ve benzeri insanlık tarihinde çok az olan müstesna bir başarıdır...Barok kültür, Osmanlı kültürü ve Hristiyan Orta Çağ değerleriyle Rönesans’ın iç içe yoğrulması sonucunda vücut bulmuş bir üsluptur. Hareketin Rönesans’tan sonra tekrar gündeme gelmesinde, XV-XVI. asır Asya ve İslami temelleri ile dinamik bir varlık görüşünün ürünü olan Osmanlı kültürünün etkisi olduğu aşîkârdır” (Cansever, 1998: 161-162).

Dolayısı ile 16. ve 17.yüzyıllarda oturmuş bir karaktere sahip olmuş Osmanlı/Türk Müziği’nin yapısını, 8-9.yüzyıllarda, Osmanlı/Türk Müziği’nin merkezini temsil eden İstanbul’dan oldukça uzak yerlerde yazılmış, Antik Yunan Müziği’nden alınan terminoloji ve mantığı kullanan, müziğe Phythagoryen matematiksel uyum algılamasıyla bakan ve Osmanlı/Türk Müziği’nin yapısını teşkil eden Osmanlı İmparatorluğu’ndaki çok kültürlü ve dinli yapının bulunmadığı bir coğrafyanın müziğini Yunan terminolojisiyle anlatmaya çalışan eserlerle anlamaya çalışmak doğru bir yol ve yöntem gibi gözükmemektedir.

Oysa Osmanlı/Türk Müziği'nin oluşumunu teşkil eden evrelerdeki edvârlar, zaten ortaya çıkmakta olan bu yeni sentez müziğinin ipuçlarını vermekte ve bunlar yukarıda tarihsel süreci anlatırken değindiğimiz gibi yaklaşık olarak 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren gözlemlenebilmektedir.

Arel'in getirmiş olduğu teorik sisteme baktığımız takdirde, Onun, Osmanlı/Türk Müziği'nin teorisini yazmak için hocaları olan Mevlevi şeyhlerinin düsturu ile eski kaynaklara dönerken ağırlıklı olarak, biraz önce değindiğimiz Antik Yunan Müziği etkili eserlere eğilmiş ve teorisini bu mantık çerçevesinde oluşturmuş olduğunu görürüz. Oysa yaşayan Osmanlı/Türk Müziği 8.yüzyılda değil, temelleri 16. ve 17.yüzyıllarda atılan bir sentez müziğidir. Kanaatimizce Arel'in Antik Yunan Müziği etkili eski kaynaklara yönelmesindeki tek sebep hocaları olan Mevlevi şeyhlerinin öğütleri ve Rauf Yekta Bey'in yolunu takip etmesi değil, aynı zamanda çoksesliliğin başlangıcını temsil eden Antik Yunan Müziği'ndeki modal ve tetrakordal yapının Osmanlı/Türk Müziği'ne de uygulanabilir olduğunu düşünmesidir. Bunu, ionian modunu Çargâh makamı olarak almasından ve makamları tetrakord, pentakord mantığı ile açıklamasından, vermiş olduğu perde isimlerinden ve kullandığı ses sahasından da anlayabiliriz. Örnek 5.98. de verilen, Arel'in ses sistemini gösteren tabloda pest sekizli olarak gösterilen 24 perde Osmanlı/Türk Müziği'nde geleneksel anlamda kullanılmayan seslerdir, aynı şekilde en tiz sekizli olarak adlandırılan bölgedeki tiz neva perdesinden sonraki sesler de Osmanlı/Türk Müziği'nde kullanılmaz. Arel bu sesleri, çokseslilikte gerekli olan geniş ses sahası için teorisinde kullanmıştır; yoksa bu sesler Osmanlı/Türk Müziği'nde kullanılmazlar.

Arel'in asıl amacı Osmanlı/Türk Müziği'nin geçmişteki halini ve durumunu değil gelecekteki, "ilerlemiş", çoksesli halinin teorisini oluşturmak idi. Geçmiş, geleceğe yönelik ve geleceğe göre anlatmak istemiştir. Bu yüzden Arel, Osmanlı/Türk Müziği'nde bu makam ile yazılmış eserler bulmada güçlük çekilen ve ana makam Rast makamı olduğu halde, Batı Müziği'nin temelini teşkil eden modlardan ionian modunu ana dizi ve makam olarak kabul ederek tüm

sistemini bu anlayış üzerine inşa etmiştir. Bu konuda Walter Feldman'ın görüşleri ise şöyledir:

“Sadettin Arel 1940’larda, Türk müziğini Batı müziği ile yakınlaştırmak için Do majör dizisi ile aynı olan Çargâh adını verdiği bir makam icat eder ve bunun Türk müziğinin temel dizisi olduğunu belirtir” (Feldman, 1996: 205).

“Mesela Türk musikisinin-majör ile minör karşılığı olan Çargâh ve Buselik'den başka- makamları bestekârlarımızın önüne epeyce çetin bir mevzu olarak çıksalar gerektir”(Arel, 1988: 323) diyen Arel, do majör dizisini Çargâh makamı olarak ana dizi kabul etmesindeki sebebi şöyle açıklar:

“Çargâh makamının eski Türklerce en ziyade sevilen ve kullanılan makam oluşunu da bunun ana dizi itibar edilmesi sebeplerine katabiliriz” (Arel, 1993: 57).

Oysa Azerbaycan Müziği'ni, kendileri de Azeri olan, Urmevi ve Meragi'yi inceleyerek öğrendiğini söyleyen besteci Üzeyir Hacıbekov

“Bu müzik kültürü sarayı büyük âlim ve eski Yunan müziği uzmanı Farabi, Avrupa’da Avesina adıyla tanınan Ebu-Ali-Sina, el-Kindi ve diğer âlim ve düşünürler tarafından kurulmuştur” (Hacıbekov, 1998: 16)

diyerek O da Azerbaycan Müziği makamlarının tetrakordlardan oluştuğunu söyler. Hacıbekov Azerbaycan Müziği'nin yapısını, Antik Yunan Müziği etkili eserlerin yaklaşımı ile anlattığı eserinde ilginç olarak, gelenekte Osmanlı/Türk Müziği'nde de ana makam olarak görülen Rast makamını ana makam olarak tarif eder(Hacıbekov, 1998: 37) ve Çargâh makamını da Osmanlı/Türk Müziği repertuarında kullanıldığı şekline çok benzeyen bir şekilde anlatır(Hacıbekov, 1998: 39). Hacıbekov'un bu anlatımları ilgi çekicidir, çünkü Urmevi ve Meragi'den yer yer alıntılar yapan Arel ve Ezgi, sistemlerinde ana makamı ve Çargâh makamını Hacıbekov gibi anlatmazlar; bu da Urmevi ve Meragi zamanındaki müzik ile Osmanlı/Türk Müziği ve Azeri Müziği'nin farklı yapılar barındırdığını gösterir. Yani Arel'in savunduğu Çargâh makamının eski Türkler

tarafından sevilen ve kullanılan bir makam olduğu düşüncesi ispatı bekleyen bir konudur. Şöyle ki, Ezgi, “*Nazari ve Ameli Türk Musikisi*” adlı eserinde her makamı ve usulü anlattıktan sonra, o makam veya usulle ilgili olarak repertuardan bir nota örneği verirken, yeni geliştirmiş oldukları sistemde ana makam yerini teşkil eden Çargâh makamını anlattıktan sonra “Bestekârı Meçhul” olarak 1 hane ve teslimden ibaret olan kısa bir peşrev örneği verir(Ezgi, 1933: Cilt I: 52). Aynı yolu, Arel’in takipçisi İsmail Hakkı Özkan da izleyerek, “*Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*” adlı eserinde aynı peşrev örneğini verir(Özkan, 1998: 97). Hâlbuki yeni bir sistem oluşturma iddiası sunulurken, o sistemin mihenk taşıını temsil eden elemanın sağlam delillerle sunulması gerekmektedir.

Antik Yunan Müziği’ni, kuramının temellerini ve felsefesini büyük oranda etkileyen

“Yunan müziğinin kurucusu olan Pythagoras’ın ve takipçilerinin öğretilerinde müzik ve matematik ayrılmamıştır; sayılar, maddi ve manevi âlem için bir anahtar olarak görülüyor, sayılarla tanzim edilen sesler ve ritimler ise evrenin armonisini/uyumunu(harmony) temsil ediyor, ona karşılık geliyordu” (Grout- Palisca, 1988: 6).

Aynı yöntemle müziği de açıklamaya çalışan Phythagoras’ın bu görüşleri Kindi ve ardından gelen düşünürleri oldukça etkilemiştir. Müziği bu şekilde açıklama çabasının en önemli özelliği, müziğin teorisinin matematiksel yasalar ile tam bir şekilde oluşturulması isteğidir. Bu yüzden müzik, bilim dalı olarak değişik bilim dallarının altında(matematik, astronomi gibi) kategorilendiriliyordu. Bu yaklaşım ile yaşayan müziğin teorisini oluşturma çabası bünyesinde, fazlasıyla mekanik bir anlayış ile tam matematiksel uyumun oluşturulması uğruna, yaşayan müzikte bulunan renkleri, farklılıkları ve aykırı oluşumları göz ardı etme riskini barındırmaktadır.

5.5. ÇOKSESİLİ YAPIDA OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ

Arel, yazılarında ısrarla, Osmanlı/Türk Müziği'nin şimdiki halini değil gelecekteki çoksesli halinin hayalini kurduğunu, ona “meftun” olduğunu dile getirmiş ve Osmanlı/Türk Müziği'nin çokseslilik için gerekli olan her şeyi bünyesinde barındırdığını savunmuştur. Onun takipçileri de bu düşünceyi bir ideoloji olarak görmüş, kabul etmiş ve uygulamaya geçirmeye çalışmışlardır. Örneğin Lâika Karabey,

“Diyapazonun la sesinden sonra tabiat sekizlisi olan la'yı, sonra la'nın beşlisini, arkadan dördlüsünü, onu takiben de üçlüsünü veriyor. Ama bu verilen üçlü Batı musikisinde kullanılan üçlü değil, Türk musikisinde mevcut olan üçlüdür. Bizim sanatımızın hususiyeti de bu üçlülerdir” (Karabey, 1963: 47)

diyerek Batı tonal müziğinin yapısını oluşturan üçlü sistemin esasen Osmanlı/Türk Müziği'nde mevcut olduğunu ve Osmanlı/Türk Müziği'nin özünün ve anlatım gücünün bu üçlü aralıklardan geldiğini, herhangi bir dayanak noktasına atıfta bulunmadan dile getirerek, Arel'in belki de açık olarak ifade etmediği bir konuyu dile getirir. Arel'in görüşlerini bir anlamda yineleyen Karabey “Yine tekrarlarım, batı musikisi bütün elemanları ile Türk musikisinin içindedir ve bu, ilmi delillerle sabittir”(Karabey, 1963: 54) der. Cevad Memduh Altar ise konuya başka bir açıdan şöyle bakar:

“Yeni klasik musikimizin, oktavı 24 eşit olmayan çeyrek sese bölerek oluşturulan, hatta 50'den fazla komaya bölebilerek de oluşturulduğu ileri sürülen makamları zedeleyici nitelikte olduğu düşüncesi üstünde ısrarla durulmaktadır. Sanat tarihine bakılınca, yüzyıllar hatta bin yıllar boyu, nelerin gelişim yolunda değişmiş ve hiçbir şeyin yerinde sınırsız oturup kalmamış olduğu açıkça görülür ve böylesine periyodik değişmeler de, gene sanatların kendiliklerinden oluşturdukları ‘doymuşluk’ ve ‘tükenmişlikleri’ karşılamak ve yeni bir çağ yaratma yolunda yeni bir evrim stadına ayak basmak anlamına gelmektedir ve doğal bir yenilenme(selection) olmanın önemini taşımaktadır” (Altar, 1987: 752).

Altar, Arel'in bir sekizliyi 24 aralığa bölmelerini, Osmanlı/Türk Müziği'nde kullanılan bazı perdelerin böylelikle teorik olarak kaybolmasını, Darwin'in *natural selection* teoremine atıfta bulunarak bir ilerleme ve bu ilerlemenin kaçınılmaz sonucu olarak görür. Oysa Rauf Yekta Bey, her ne kadar Arel'in üzerinde yürüdüğü yolu açan kişilerden biri ise de "Bu musikin varoluşu ve özel etkisi bu aralıkları gözetmeye bağlıdır"(Rauf Yekta, 2007: 43) düşüncesini savunarak ince bir müzik olan Osmanlı/Türk Müziği için bu 24 perdeli sistemin göz ardı ettiği ince ve küçük aralıkların öneminden bahseder.

Osmanlı/Türk Müziği'nin mantığını ve kavramlarını açıklamak için Arel'in faydalandığı Antik Yunan Müziği kuramında beşli ve dördlüyü dizinin omurgasına oturtma düşüncesi Phythagoras'a dayanır ve

"Bu sistemde (beşliler çemberi kurmak üzere) art arda beşliler oluşturmayı sürdürürsek sonsuza doğru yol almaya devam ederiz, çünkü on ikinci beşliye vardığımızda elde ettiğimiz ses de başlangıç sesinin sekizlisinden bir koma daha yüksek çıkar. Bulunan bu sese(aşağı aktarımı yapıldıktan sonra) temellendirilmesi gereken bir sonraki sekizlide ve ona bağlı olarak ardından gelen her sekizlide de bir öncekine göre yükseklik fazlası olacaktır. Böylece verili sesle bağlantı yitirilecektir. Kulak, eşit tampere edilmiş gamın da bize gösterdiği gibi, eğer uyumsuzluk çok az ise saf olmayan beşliye kolaylıkla alışır; ama saf olmayan sekizlileri asla kabul etmez" (Hindemith, 2007: 75).

Oysa Arel, "Çargâh perdesinin yerine kaba çargâh, kaba-kaba çargâh yahut tiz çargâh perdeleri de kullanılabilir. Çünkü her bir sesin alt veya üst sekizlisi o sesin eşidir"(Arel, 1993: 40) diyerek bir sesin her oktavında 1-2 ya da daha fazla koma farkı taşıdığı ve artık bu iki sesin aynı sesler olmadığı gerçeğini görmezden gelerek Batı Müziği'nde kullanılan ve birçok kuramcı tarafından geçmişte eleştirilmiş olan bu yedirilmiş Phythagoras dizisini yani tampere diziyi kabul etmektedir.

"Klavyeli çalgılarda koma, sekizli aralık saf olmak ve diğer hiçbir aralık da onun(komanın) bütün yükünü taşımayacak biçimde bölüştürülmüştür. Bütün diğer müzisyenler-şarkıcılar, üflemeli ve yaylı çalgı çalanlar- tampere olmayan sesleri kullanırlar. Kulağın kılavuzluğunda, uyumlu aralıkları her zaman en yalın biçimleriyle ararlar ve komadan

kaçınırlar. Daha açıkçası, bütün dörtlüleri ve beşlileri saf yaparken, üçlülere ve altılıları, bunları oluşturan seslerin ezgisel ve armonik işlevlerine bağlı olarak hafifçe değiştirirler; geriye kalan aralıkları da, değişmeyen aralıkların koşullarına uyacak biçimde kullanırlar. Dolayısıyla koma, kulağın belli bir derecede bulanıklığı kaldırabileceği aralıklara atanmış olur” (Hindemith, 2007: 86).

“Bu konular hakkında hiçbir şey bilmeyen ama kulağı iyi olan bir kişi, bir piyanoyu akort etmeye kalkıştığında başına gelenlere çok şaşırır. Kulağının yönlendirmesiyle saf beşlileri birbirine ekleyerek ilerler ve bu saf aralıkların toplanması sonucunda öyle yanlış bir noktaya varır ki, büyük çabalar harcayarak yaptığı akort, en azından düzeltmeye çalıştığı kadar kötü olur” (Hindemith, 2007: 76).

Bu bağlamda Osmanlı/Türk Müziği üzerine Signell’in şu tespiti, bu müziğin doğasını algılama açısından ipucu vermektedir: “Türk musikisindeki perde adları, kesin perdeyi değil, diğer perdelere göre bağıntılı yerini gösterir”(Signell, 2006: 23). Çünkü,

“bu durum musikimizde nağmenin perdeleri şekillendirmesinden kaynaklanır. Her ne kadar makamların perdeleri belirlediği söylene de bu icrada böyle değildir. Nağmeler perdeleri çeşitli bölgelere sürükleyebilirler” (Tan, 2010:215).

“İlkel çalgıcıda doğal olarak var olan tonal duyuş, neredeyse her zaman, yan yana duran iki teli beşli ya da dörtlü aralıkta akort etmeye yöneltir; çalgıcı ancak epey bir armonik deneyimden sonra akort için diğer aralıkları kullanmaya başlar. Eğer tellerden birinin verdiği sesle, ondan dörtlü veya beşli yukarıdaki diğer telin sesi arasındaki uzaklığı, teli parmaklarıyla adımlayarak-yani, bitişik olarak- çıkmak isterse, bu uzaklığı ya parmakları için elverişli yerleri göz önüne alarak ya da matematiksel bir akıl yürütmeye bölümlere ayıracaktır. Bulduğu bu aralıkları bir üstteki tele(ve daha üsttekilere de) aktardığı zaman, kullanışlı bir gam elde etmiş olur. Çok gelişkin bir kurama sahip olan Arap müziğinin sistemi bu tür hesaplar üzerine kurulmuştur. Böyle elde edilen gamlar, yalnızca ezgisel düşünceler çerçevesinde; monofonik müzik için hayranlık verici malzemeler olmalarına karşın, polifonik müzikte ancak sınırlı bir ölçüde kullanışlıdır, çünkü bütün tellerde aynı parmak basma tarzını-baştan sona koşut devinim olanağını da getirerek- yinelemek uğruna, saflık göz ardı edilmiş olur. Gamdaki seslerin oluşturduğu bütün aralıklar, doğuşkan dizisindeki prototipleri ile aynı oranlara karşılık gelmezler. Oysa polifonik müzikte, kulak durmaksızın doğuşkan dizisindeki saf aralıkları arar ve bulamazsa hoşnutsuz kalır. Üstelik bu tür gamların dörtlüler ve beşliler ile birlikte içerdikleri diğer saf

aralıkların sayısı arttıkça, bu aralıkların esnekliğe izin vermeyen varlıkları özgür bir armonik gelişmeyi engeller. Polifonik müzik seslerinin(akorlara ve doğuşkan dizilerine göre) değişen köklerle ilişki kurarak, tonal anlamlarını her an değiştirebilmelerini ister. Örneğin, o ana kadar üçlü görevini üstlenmiş olan bir ses, ardından gelen akorların kökü, beşlisi veya yedilisi olabilmelidir. Ancak, bir sesin yüksekliği değişmeden bu işlevlerin hepsini yerine getirmesi olanaksızdır. Öyleyse ya doğanın saflığı göz ardı edilmeli, ya da bu tür bir gamın en özgün yanından vazgeçip, ses yükseklikleri değişken yapılmalıdır” (Hindemith, 2007: 71-72).

Paul Hindemith bu durumun polifonik bir müzikte, sesini kullanan icracılar için daha karmaşık bir yapıya bürünebileceğini ise şu şekilde anlatır:

“Şarkıcılar ve çalgıcılar koma sorununu çoğu zaman farkına bile varmadan çözerler. Karmaşıklıkları ve hızlı değişimleri nedeniyle kavramakta geç kalınan armonik yürüyüşlerde bile kulakları komayı en az dikkat çeken yere atmalarını sağlar. Ancak armonik ilişkiler anlaşılması çok zor bir duruma gelirse veya ses bileşimlerinin kökleri açık seçik olmayan bir düzen içinde birbirlerini izliyorsa, kulak karasız kalır. O zaman şarkıcı ve çalgıcı ayarlamayı nerede yapacağını bilemez ve akortsuz söyler veya çalar. İşte bu yüzden özellikle şarkıcılar için, bütün müzik tarihi boyunca kazandıkları deneyimden sonra bile, yüksek derecede kromatik ve anarmonik değişimlere dayanan bölümler zordur- koroda söyleyenler için ise çoğu zaman olanaksızdır” (Hindemith, 2007: 86).

“Bu gam bilmecesinin böyle zıt gereksinimleri bağdaştıracak bir çözümü yoktur. Ya saflık göz ardı edilecek, ya da engelsiz bir polifoni olanağı kurban edilecektir. İnsan benliğinin en esinli buluşlarından birine, bölme yöntemiyle erişilmiş olması şaşırtıcıdır: Klavyeli çalgılarımızdan bildiğimiz, eşit tampere edilmiş kromatik gam. Tabii ki bu da zorunlu bir uzlaşmadır. Sekizliden başka hiçbir aralık, doğuşkanlar dizisindeki saf aralıklardan birine eşit değildir; beşli bile asıl değerinden biraz ödün vermiştir. Ancak bu ödün, kulak onu polifoni içinde rahatsız olmaksızın algıladığı sürece o kadar büyük değildir. Öte yandan kulak, yalnızca tampere aralıklardan oluşan müziğin etkisinde kalmak gibi bir tehlikeyle karşı karşıyadır; kendisini onların bulanık niteliklerine alıştırmak ve lezzet duygusunu yitirmiş bir damak gibi, doğal ilişkilere olan duyarlılığını yitirmek durumundadır. Neyse ki buna karşın, saf aralıklar üretebilen çalgılar ve insan sesleri, klavyeli çalgıların yanında büyük çoğunluktadır” (Hindemith, 2007: 72-73).

“Doğu toplumlarının gamları ile olduğu kadar Ortaçağ Avrupa toplumlarının gamları da yalnızca ezgisel amaçlara hizmet ederler. Başlangıçta ezgisel amaçlar için geliştirilmiş her gam armonik düzenlemelerin gereklerine iyi yanıt vermez. Eğer bir gamın her iki işlevi de yerine getirmesi bekleniyorsa, kullanılan aralıklar elden geldiğince yalın ses bileşimleri oluşturacak ölçülerde olmalıdır(yani, doğuşkan dizisinin başlarına yakın seslerin aralıklarını kullanmalıdır). Öte yandan bu aralıkların gruplaşmaları, ezgisel anlatımın en çekici yanlarından biri olan ufak sapmalara(ezginin ikincil önemde seslerini kasten akortsuz çıkartmak gibi bir aşırılık, ses yüksekliğinden en ufak sapma olan vibrato ve bu iki uç arasında kalan daha bir yığın ezgisel incelik gibi çağlar öncesinden kalma, bozuk entonasyonu sanatsal bir araç olarak kullanma yöntemleri) izin vermeyecek kadar katı olmamalıdır. Dörtlüler üzerine kurulmuş olan antik Yunan tetrakord sistemi veya Arap müziğinin sekizliden kaçınan bazı gamları, doğuşkan yapısını pek dikkate almayan, yapay sistemlerdir ve bizim amacımıza(polifoniye) uygun değildirler. Sekizlisi olmayan, ama yine de armonik ve ezgisel amaçlar için aynı derecede uygun bir sistem düşünülebilir, ancak uygulamada bu çok kullanışsız olur. Polifoni için tasarlanmış bir sistemin şu koşulunu bile sağlamaz: İki ezgi çizgisinin koşut yürüme olasılığı. Doğrudur, en ilkel müzikte bile koşut devinim sürekli değildir; ama yine de, yer yer olabilecek koşutluklar gamın bazı bölümleri ile sınırlı kalma zorunda olmamalı, her yerinde olabilmelidir” (Hindemith, 2007: 70).

İlginçtir ki, Hindemith burada Osmanlı/Türk Müziği ses sistemini değil, “ tampere” diziyi ve kuramını anlatmaktadır. Kendisinden önce birçok kuramcının da değindiği gibi bu dizi kusurludur. Beşlilerin üst üste bindirilerek oluşturulduğu bu “kapalı” sistem kapandığı vakit- yani başlangıç sesine ulaşıldığında- başlangıç sesi ile en son ulaşılan ve aynı ismi taşıyan nota arasında koma farkı vardır: Yani bu iki ses aynı ses değildir. Tampere gamın bu “kapanmış” yapısında, artan koma farkları beşlilere yedirilerek “kapatılmış” olur, bu da tampere gamını esasen suni bir dizi haline getirmek demektir. Yüzyıllardır kullanılan ve tartışılan bu gamı, Arel, Ezgi ve Uzdilek Osmanlı/Türk Müziği gibi kendiliğinden “açık” bir sisteme sahip olan müziğin teorik alt yapısını oluşturan dizi olarak almışlardır. Oysa Hindemith, kapalı bir sistem olan tampere diziyi bu kadar kusurlu bulup kendi dizisini ve sistemini oluşturma yolunu seçerken, açık bir sisteme sahip olan Osmanlı/Türk Müziği’nin yapısına bu diziyi empoze etmek ve zorla yapıştırmak doğruluğu tartışma götüreren bir durumdur.

Diğer taraftan Osmanlı/Türk Müziği'ni çoksesli hale getirmek için Arel, Hindemith'in belirttiği gibi, bu tür yalınlaştırmalara başvurmuştur: Ses dizisini 24 perdeye indirerek, uygulamada ve gelenekte kullanılan kimi sesleri göz ardı etmiş ve 10 zamanın üzerindeki büyük usulleri ikili, üçlü ve dörtlü zamanların birer bileşkesi olarak, gelenekte olmayan bir şekilde tanımlamıştır.

“Büyük usullerle ikili-üçlü-dörtlü ölçüler arasında kesin mutabakatlar bulma teşebbüsü Osmanlı/Türk müziğindeki Batılılaşma serüveninin uygulama olanağı bulmamış bir icadı, bir küçük fantezisi olmaktan ileri gidemeyecektir” (Behar, 2008: 125-126).

Arel'in çizgisinden giderek bu yalınlaştırma çabasını savunan, 1940'lı yıllarda milletvekilliği de yapmış olan Dr. Osman Şevki Uludağ'a göre ise Osmanlı/Türk Müziği'nde kullanılan, şedd yahut transpoze makam anlayışına gerek duyulmaması için var olan, değişik akort çeşitleri gereksizdir, Batı Müziği'ndeki la sesini almamız yeterlidir, “akortların bu kadar bolluğu bir servet değil zaaf idi ve bu, musikişinaslarımızın ilk kabahatidir”(Uludağ, 2009: 28). Uludağ, çokseslilik yolunda, piyanonun Osmanlı/Türk Müziği için elden geçirilip bu müzik için uygun hale getirilebileceğini söyledikten sonra makam kavramı konusundaki düşüncelerini de şöyle dile getirir:

“Rauf Yekta Bey gibi yarım asırdan beri Türk musikisini müdafaa eden büyük üstat da dâhil olduğu halde hiç kimse ortaya çıkıp da adetleri sahih olarak malum olmayan makamlarımızın perişanlığını ve musikimize zaaf verdiğini inkâr edemez. Makamlarımızın adedi meçhuldür; bir kısım musikişinaslarımız bunları 60-80, bir kısmı da hatta iki yüze kadar çıkarmaktadır. Garbın majör ve minörüne karşılık iki yüz makam bir zenginlik değildir. Şunu da söyleyeyim ki Garp musikisi majör, minör kadrosu içinde bunalmıştır, taşmağa uğraşüyor. Bununla beraber bir musiki de iki yüz makam perişanlık eseridir. Türk musikisinde makam mefhumu karma karışık bir haldedir. Sol perdesi etrafında oluşan bir makama rast dersiniz fakat pesendide, rehâvî, saz-kâr makamlarıyla rastın nasıl tefrik edileceğini bugün değme musikişinaslarımız bilmezler. Hüseyini denilen makamı yüksek perdesinden söylemeye başlarsanız adı Gülizar olur, uşşak makamını aynı veçhile icra ederseniz, buna muhayyer derler. Hatta son zamanlarda bazı hanendelerimiz aralarında mühim farklar bulunan suzinak ve hicaz-kâr makamlarını birbirine karıştırırlar ve nihayet iki yüz zannedilen Türk makamlarını beşe, ona indirmek mümkündür. Bunlar zenginlik değil, perişanlık eseridir ve tasfiye edilmelidir. Bunlara

aldırılmadı ve böyle darmadağın olmuş bir musiki, bütün dünyaya bir millet musikisi diye teşhir olunamazdı. Kabahat Türk musikisi üstatlarına aittir” (Uludağ, 2009: 29-30).

Arel’den sonra gelişen, Yılmaz Öztuna’nın deyişiyle, bu “Arelci” düşünceler Osmanlı/Türk Müziği’nin birçok zenginliğini, belki de Arel’in dile getirmediği kadar, aslında bir zaaf ve bu müziğin çoksesli olma yolundaki engelleri olarak görmüşlerdir.

Arel, uygulamada birbirleriyle göreceli bir ilişki içinde olan Osmanlı/Türk Müziği perdelerini, Hindemith’in de polifoni için bir dizide yapılması gerekenlerden olarak gördüğü, bu görecelilik zenginliğinden sıyrıp belirli sayıda ve sınırlı bileşimlerden oluşan bir yapıya büründürerek teorik bir sisteme oturtmaya çalışmıştır. Oysa Osmanlı/Türk Müziği’nin ve aslında tüm doğu müziklerinin doğasında bir tek kök sese inme ve bir tek kök ses isteme çabası vardır. Bu, diğer seslerin kök sese göre göreceli(relative) olduklarını gösterir. Ve eğer bu kök ses sayısı artar ise bu görecelilik, yani referans alınan perde sayısının artması bu tür müziklerde bazı entonasyon ve tını problemleri doğurur. Bu durum, küçük seslere büyük önem veren tüm doğu müzikleri için böyledir ve Arel’in “armoninin tatbiki” olarak gördüğü mesele bu noktada, armoninin muhteviyatından kaynaklı olarak makamlarda birçok karar perdesi ya da benzeri perdelerin bulunması anlamına gelir. Rauf Yekta Bey de bu konuya şu şekilde değinir:

“Bir modda yalnızca ezgisel bakımdan kullanılmış olan sesleri tayin etmek için kurulmuş olan gamların oranları, bu seslerin ezgideki kesin değerlerini belirtir ve belirtmelidir. Fakat akorların armonik ilişkileri icabı, bu seslerin her biri, başka bir oran alabilirler. Onun için gamların, armoninin gerektirdiği oranları da içermesini istemek saçmadır. Çünkü eğer bir aralık istenen bir orana getirilirse, diğeri onarılmaz bir şekilde bozulur” (Rauf Yekta Bey, 2007: 76).

Ziya Gökalp gibi, Osmanlı/Türk Müziği’nde armoninin olmayışını bir fakirlik addederek armoninin önemi üzerinde duran Arel,

“Armoni, polifoni gibi meselelere gelince, haddi zatında güç bir şey olmayan bu meseleleri yetiştirecek bestekârlarımızın kendi kendilerine halledeceklerinden eminim”
(Arel, 1988: 323)

diyerek kontrpuan ve armoni eğitiminin ne kadar çileli, sabır isteyen ve sonu olmayan bir eğitim süreci olduğunu görmezden gelir; çünkü kaynaklardan öğrenebildiğimiz kadarı ile Arel bu tür müzikal teknik konularını büyük oranda kendi kendine çalışmıştır. Oysa modal müzikler yapıları gereği her daim kontrpuana daha yatkındırlar ve Antik Yunan’da ve Ortaçağ’da müzik modal ve kontrpuantaldır. Böyle olduğu halde Arel, kontrpuanın üzerinde çok durmayarak Osmanlı/Türk Müziği’nde armoniyi modernlik ve çokseslilik yolunda sarılanacak yegâne dal olarak görür. Bu yaklaşımın armoni konusunda düştüğü tartışmalı konular, yukarıda değinildiği gibi sadece makamların yapısından ve teorisinden kaynaklanmaz, aynı zamanda armoninin doğasından ve tekniğinden de kaynaklanır.

Armoninin temelini oluşturan bir akorun bas notası ezgiyi belli başlı ton ve nota merkezlerine bağlar, esasen görevi budur ve bas notaları eser içinde bir tek olmayıp değişken bir şekilde çokça bulunur. Oysa bir makamın bağlı olduğu esas ses karar perdesidir, ikincil olarak da istirahat perdesi ya da perdeleridir ki bir tanesi, inici seyire sahip makamlarda kararın bir oktav yukarısidir. Armonik müzikteki bas notalarının çekim gücü, makamsal müziklerde karar perdesindedir. Dolayısıyla makamdaki tüm notalar bu karar perdesine gitmek isterler, oysa armonik müzikteki bas anlayışında bu çekim noktaları artmakta ve çokça değişmektedir. Bu da çoksesli yapıdaki makamsal bir müzikte makamı, değişken bas notaları bölgesine/bölgelerine hapseder. Esasen bu makam için kısıtlamadan başka bir anlama gelmez. Makam, kararın çekim gücü ile ilişki içinde olan ve kendi seyri içinde, birçok perdeyi ve çeşnileri kullanarak dolaşan hem sınırlı hem de özgür bir yapıdır. Makamın bu özgürlüğü armonik sistemlerdeki bas mantığı içinde kısıtlanabilir. Bu mantık, makamı değişen derecelerdeki armonilerin içinde sıkıştırarak perdelerin o bas notasına uymalarını bekler. Hâlbuki makamın seyri, sadece karar ve sonra da ikincil

durak ya da duraklara karşı sorumludur, bunun dışında kendi seyri içinde oldukça özgürdür; bu yüzden bas, armoni, armonik çözülme ve çözümleme mantığı makamsal müziklerde tartışmalı ve dikkatli düşünülmesi gereken durumlardır. Bunun yanında herhangi bir kuruluştaki akorun sesleri de dizinin sesleri üzerinde çekim gücü oluşturur; akor seslerinin çekim güçleri, üzerine kuruldukları derecenin çekim gücünden şüphesiz daha azdır, ama varlardır. Akorlar kaç sestten oluşuyorsa o kadar çekim merkezi ve gücü vardır, bu da makamı kısıtlayan bir faktördür.

Genel olarak Doğu Müzikleri tek bir çekim merkezine bağlı olma eğilimindedirler, bunu birçok Doğu Müziği'nde bulunan ostinato ya da dem tutma diyebileceğimiz karakterlerden anlayabiliriz. Tutulan dem üzerine okunan gazel, uzun hava ya da çalınan taksim ve benzeri türlerde icracı, dem yani karar sesinin çekim cazibesinde, o makamda, seyir içinde özgürce dolaşır; bu dolaşım, o makamın dizisini olabildiğince zengin ve kromatik bir kullanım ile icracının içine yapacağı bir yolculuktur adeta. Bu yolculuk, muhtevasında Batı Müziği'ndeki armoninin sağlamış olduğu hacim anlayışını ve perspektifi barındırmaz; bu, makamsal müzikler için aranan ve beklenen bir şey değildir esasında, onun yerine, makamın göreceli sesleri ile yapılan bir yolculuk beklenir.

Arel'in seçmiş olduğu yaklaşım ve teoride-Osmanlı/Türk Müziği'nin tüm kavramlarıyla çoksesli hale getirilmesinde- karşılaşılan bir diğer en önemli tartışmalı konu ise Osmanlı/Türk Müziği'nin icrasında kendine has ve nota ile yazılmayan/yazılamayan sesleri ve ses gruplarını bünyesinde barındırıyor olmasında yatmaktadır. Şüphesiz bu yorumlama çeşitleri ekollere ve kişilere göre farklılık arz eder. Osmanlı/Türk Müziği'nde yer alan, Batı Müziği'nde Barok dönemdeki süslemelere benzetebileceğimiz ve notada yazılı olmayan bu süslemeler ve küçük aralık oyunları, bu müzik için büyük önem arz eder. Bu süslemeler tek bir icracı tarafından yapıldığı zaman rahatlıkla duyulup anlaşılabilir ve bunlar olmadan da Osmanlı/Türk Müziği yahut tüm Doğu Müzikleri büyük bir eksiklik içine düşer. Fakat icracı sayısı arttıkça, bu

süslemeler ve makamın gerektirdiği bazı perdelerin küçük komalarla farklı kullanımları karmaşık bir yapıya bürünür; eğer bu karmaşıklık istenmiyor ise tüm bu süslemelerin yapılmaması gerekir. Söz konusu olan çoksesli bir yapıda Osmanlı/Türk Müziği ise tüm bu süslemelerin, makamsal gerekliliklerin, çıkarken farklı, inerken farklı kullanılan perdelerin varlığından söz etmek gerekir. Fakat bunlar birden çok çalgıcı(yahut hanende) tarafından aynı anda polifonik bir müzik içerisinde icra edilirse çok karmaşık ve kulağa hoş gelmeyen ve anlaşılıp algılanması zor bir müzik ortaya çıkabilir. Oysa,

“Türk musikisi her şeyden önce bir melodi musikisi, nağme musikisidir. Bu nağmeler yapı bakımından çok çeşitli, irili ufaklı bir takım aralıkların kullanılmasıyla meydana getirilir. İnsan kulağı, bu aralıkların bir kısmını, sadece melodiler içinde fark edebilir, değerlendirebilir. Çokseslilik içinde bunlar fark edilmez, ayırt edilmez, değerleri anlaşılmaz hale gelir” (Tura, 1988: 45).

Türkiye’de araştırmalar yapıp gözlemlerini ve bu araştırmalarını “*Türkiye’nin Müziği*” adlı iki ciltlik bir kitapta toplayan Kurt ve Ursula Reinhard, bu bağlamda şunları söylemektedirler:

“Türk müziği tek seslidir, çizgiseldir, buna karşılık Avrupa müziği çokseslidir ve sesler dikey birleşmişlerdir. Bundan ötürü Avrupa müziği ezgisel ve ritmik açıdan fakirdir. Oysaki bunlar, Türk müziğinin temel direkleridir. Türk müziğinin ezgisinde hiçbir zaman gizli çok seslilik yoktur; onda fonksiyonel armoni daha az yakalanır. Böylece (polifoni için) önce ezgisel süslemeyi azaltarak, asıl derecelerden farklı seslerden vazgeçerek ve ritmik yapısını yalınlaştırarak tasarlanmış bir birleşmeyi hazırlamalıdır. Bütün bunlardan sonra geriye ne kalacağı da ayrı bir sorudur” (Reinhard, 2007: 174).

Eugéne Borrel ise “Şark kantileninin(ezgisinin, şanının) ahenklenmesine imkân yok mudur?” sorusunu sorup şu şekilde cevaplandırır:

“Herhalde bilhassa bu ahenk meselesinde garbi taklitten çekinilmelidir. Bakınız o da neden: Şark musikisi birkaç asırdan beri incizap(etkilenme) hadiseleri üzerine tesis etmiş bulunuyor: subdominant medyanta iner, sensibl tonike çıkar. Makamlarda ise bu cazibe kuvvetleri ya hiç yoktur veya varsa da pek farklı bir şekildedirler. Şu halde Türk ahengi Avrupa ahengi gibi á priori yazılmaz. Buna armoni değil polifoni demelidir, çünkü

diatonik olmayan bir sistem dâhilinde hiçbir armoni kaidesi yoktur. Daha doğrusu bu yepyeni için yepyeni bir kelime bile icat etmek lazımdır” (Gazimihal, 2006: 52-187).

Arel ile ortaya çıkan ve haleflerince benimsenen Osmanlı/Türk Müziği’nin çoksesli olması gerektiği düşüncesi, Tanzimat’tan önce başlayan ve Arel’e kadar gelen düşünce akımlarının bir çıkarımıdır. Bu fikir, Türk toplumunun modernleşmesi ve Batı ile eşit seviyeye gelmesi için bir formül olmuştur bu çevrelerce. Oysa ”Batılı olmayan ülkelerin neredeyse tamamı, Batılı modernliğini kendi deneyimlerini anlamakta referans noktası olarak almışlardır”(Göle, 1998: 67). Bu bağlamda Arel, Osmanlı/Türk Müziği’nin gelecekteki çoksesli *gelişmiş(inkişâf etmiş)* durumu için, Osmanlı/Türk Müziği’ni, çoksesliliğin başlangıcını temsil eden Antik Yunan Müziği mantığı ve terminolojisi ile anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Bu da, Göle’nin belirttiği gibi, çelişkili bir durumdur:

“Medeniyet kavramı Batının üstünlük bilincini ifade eder ve Batılı(üst sınıf) yaşam tarzını medenileşmiş ve modernleşmiş olanın standart taşıyıcısı olarak empoze eder. Türklerin bizzat yabancı bir sözcük olan ‘alaturka’yı kullanarak, kendi alışkanlıklarını, bir cins süperego olarak günlük yaşamlarını gözetleyen Avrupalı gözüyle nitelendirmeleri ilginçtir” (Göle, 1998: 72).

BÖLÜM 6: SONUÇ

Osmanlı Medeniyeti Unsurları'nın modern dünyadaki karşılıklarını yakalaması için sunulan çözümlerin tarihi, Tanzimat öncesinden başlayarak süregelen düşünsel akımların bir çıkarımı olarak yeni Türkiye Cumhuriyeti doktrinleriyle nihayete kavuşmuş ve hâlâ devam etmekte olan, dalgalı grafik çizen bir yoldur. Bu yolun bazı yerlerinde, o yolun gidişatını önemli derecede etkilemiş hatta istikametini değiştirmiş isimler vardır. Müzik alanında bu isimlerin en önemlilerinden birisi hiç kuşkusuz Hüseyin Sadettin Arel'dir. Arel'in selef ve haleflerinden farklı bir yere koyan özelliklerini üç ana başlık altında toplamak mümkündür:

1. Arel'e gelinceye kadar, Türk Müziği'nin çoksesli müzik dünyasına dâhil olması için sunulan düşüncelerin hemen hepsi, modern dünyayı yakalamada gidilmesi gereken kaynağı Halk Müziği'nde aramışlardır. Onlara göre modern müzik dünyasına ayak uydurabilmek için Halk Türküleri'nin çoksesli hale getirilmesi ve çoksesliliğe giden yolun Halk Türküleri'nden geçmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Osmanlı/Türk Müziği, Türk halkına ait değildir ve Türk halkının gerçek duygularını yansıtmamaktadır. Oysa Arel bu görüşlerin tam tersi bir şekilde Osmanlı/Türk Müziği'nin katıksız bir Türk Müziği olduğunu, çoksesliliği içinde barındırdığını, modern müzik dünyasına ve çokseslilik âlemine çoksesli bir yapıdaki Osmanlı/Türk Müziği ile ulaşılabilirliğini savunmuştur. Onun Halk Müziği'nden ziyade Osmanlı/Türk Müziği'ne vurgu yapan bu düşünceleri, çokseslilik problemi'nin çözümü için bazı Osmanlı ve Cumhuriyet aydınlarının sundukları görüşlere taban tabana zıt bir çizgide yer alır. Bu bağlamda Arel farklı bir yerde durmaktadır.
2. Arel'i diğer aydınlardan farklı kılan taraflardan bir diğeri ise çoksesliliği Osmanlı/Türk Müziği'nin unsurları olan makamsal yapı, usul ve bu müziğin enstrümanları ile düşünmüş olmasıdır. Bunu sadece düşüncede bırakmayan Arel, yine farklılık yaratıp eyleme dönüştürerek gerek Batı

Müziği gerekse Osmanlı/Türk Müziği çalgıları için makamsal yapıda birçok çoksesli eser bestelemiştir. Pek fazla seslendirilmeyen bu eserlerinin sayısı oldukça fazladır. Böylelikle Arel, fikirlerinin somut uygulamalarını da sunmuş olmaktadır. Arel'in bu yapıda eserler bestelemiş olması, somut ürünler vermiş olması bakımından yine Onun, zamanının diğer aydın ya da bestecilerinden ayırıcı bir özelliğidir.

3. Osmanlı kültürünün tüm unsurlarının, Pythagoryen bir bakış açısıyla yeniden ele alındığı, yer yer negatif yahut pozitif manada değerlendirildiği bir dönemde Osmanlı/Türk Müziği'nin kuramını bu bakış açısıyla inceleyenler arasında yer alan Arel, kuramsal açıklamalarında da farklı bir yerde durmaktadır. Her şeyden önce Osmanlı/Türk Müziği'ne, o zamana kadar bu müzikte hiç kullanılmamış bazı kavram ve terimleri dâhil etmiştir. Bu terim ve kavramlara bakıldığında (yeden, güçlü, dizi, do majör dizisi, register-ses genişliği, vb.) bunların tamamen Batı Müziği'nden herhangi bir değişiklik yapılmadan alındığını görürüz. Arel bu terim ve kavramları Osmanlı/Türk Müziği'ni açıklarken kullanmış ve bunların Osmanlı/Türk Müziği'nin geçmişi ile olan bağlarından söz etmemiş, söz ettiği yerlerde ise tatminkâr açıklamalar sunmamıştır. Bu yüzden, Arel'in sıkça Osmanlı/Türk Müziği'nin gelecekteki çoksesli haline “meftun” olduğunu dile getirmesinden yola çıkarak, bu terim ve kavramları kullanmasındaki amacın, Osmanlı/Türk Müziği'nin geçmişteki nazariyesini açıklamaktan ziyade gelecekteki çoksesli hâlinin teorik alt yapısını oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kullandığı terimler, kavramlar, dil ve yaklaşım mantığı, Osmanlı/Türk Müziği geleneğine bakıldığı zaman bu müziğin muhteviyatında görülmeyen unsurlardır. Bu bakımdan Arel, Kindi ve Farabi'den bu yana gelmekte olan Pythagoryen düşünüş çizgisini takip etmektedir diyebiliriz.

Ne yazık ki Arel'in bu tutumu, yani Osmanlı/Türk Müziği geleneğini ve teorisini “*gelecekteki çoksesli hâli*” ne yönelik olarak düşünüp yeni bir teori kaleme alması, ardıllarınca çoğunlukla tek yol ve tek teori olarak

benimsenmiş ve bu yaklaşımın ürünleri bestecilikte, Batı Müziği unsurlarından yararlanan ve müzik olarak pek tatminkâr olmayan ürünlerin doğmasına, icracılıkta da Osmanlı/Türk Müziği geleneğinden gelenler için çalınması ve algılanması oldukça zor olan ve çoğunlukta da çalınmayan/çalınamayan partisyonların raflarda yer etmesine neden olmuştur.

KAYNAKÇA

- Adivar, A. Adnan(1969) – *Tarih Boyunca İlim ve Din* – Remzi Kitabevi: İstanbul
- Akdoğan, Bayram(1996) – *Fethullah Şirvani ve “Mecelletun Fi’l-Musika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki Yeri* - Basılmamış Doktora Tezi: Ankara Üniversitesi
- Aksoy, Bülent(2008) – *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* – Pan Yayıncılık
- Altar, Cevad Memduh(1987) – *Müzikte Neden Çok Seslilik?* – Erdem: Cilt 2, Sayı 6: Eylül 1986
- Apel, Willi(1990) – *Gregorian Chant* – Indiana University Press: USA
- Arel, Hüseyin Saadettin(1964) – *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans* – İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları Küçük Seri No.1: İstanbul
- Arel, Hüseyin Saadettin(1988) – *Türk Musikisi Kimindir* – Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 865
- Arel, Hüseyin Saadettin(1993) - *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* – Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara
- Arısoy, Mithat(1988) – *Seydi’nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma* - Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi
- Atlas, Allan W.(1998) – *Renaissance Music (Music in Western Europe, 1400-1600)* – W.W.Norton&Company
- Ayvazoğlu, Beşir(2009) – *Tanrıdağı’ndan Hıra Dağı’na (Milliyetçilik ve Muhafazakârlık Üzerine Yazılar)* – Kapı Yayınları
- Baily, John(1988) – *Music of Afghanistan (Professional Musicians in the City of Herat)* – Cambridge University Press
- Balkılıç, Özgür(2009) – *Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952* - Ankara Tan Kitabevi
- Bardakçı, Murat(1986) – *Maragalı Abdülkadir* - Pan Yayıncılık

- Behar, Cem(2005) – *Musikiden Müziğe (Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)* – Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Behar, Cem(2008) – *Saklı Mecmua (Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki Turc 292 Yazması)* – Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Behar, Cem(2010) – *Şeyülislâm'ın Müziği (18.Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Asâr'ı)* – Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Beyatlı, Yahya Kemal(1973) - *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım* – İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları
- Can, M. Cihat(1994) – *Türk Müziğinde Ses Sistemleri* – Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Özel Sayı: Ankara
- Can, M. Cihat(2001) – *Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri* – Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 21, Sayı 2: Ankara
- Can, M. Cihat(2002) – *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler* - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 22, Sayı 1: Ankara
- Can, Neşe(2004) – *Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Farabi* - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 24, Sayı 2: Ankara
- Cansever, Turgut(1998) – *Doğu ve Batı Kültürel İlişkiler Tarihine Bir Bakış* – Doğu Batı: Yıl 1, Sayı 2
- Cemil Bey, Tanburi(1993) – *Rehber-i Musiki* – Çeviren: M. Hakan Cevher - Ege Üniversitesi Basımevi: İzmir
- Çakır, Ahmet(1999) – *Alışah b.Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usul Adlı Eseri* - Basılmamış Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi
- Çergel, Muhammet Ali(2007) – *Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesinde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri* - Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi
- Çetinkaya, Yalçın(2001) – *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi* – İnsan Yayınları

- Çubukçu, İbrahim Agâh(1983) – *İslam Düşünürleri* – Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, No.163
- Develioğlu, Ferit(1970) – *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* – Doğu Ltd. Şti. Matbaası
- Eliaçık, R.İhsan(2011) – *İslam'ın Yenilikçileri (İslam Düşünce Tarihinde Yenilik Arayışları, Kişiler, Fikirler, Akımlar)* – İnşa Yayınları: İstanbul
- Elivar, Emre(1996) – *Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Yapıtlarında Geleneksel Türk Müziği Etkileri* - Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi: Ankara
- Erguner, Süleyman(2003) – *Rauf Yekta Bey* – Kitabevi: İstanbul
- Ezgi, Suphi(1933-1953) – *Nazari ve Ameli Türk Musikisi, I-V* - Milli Mecmua Matbaası
- Farabi(1999) – *İlimlerin Sayımı* – Çeviren: Ahmet Arslan – Vadi Yayınları: Ankara
- Farhat, Hormoz(1990) – *The Dastgah Concept in Persian Music* – Cambridge University Press
- Farmer, Henry George(1934) – *Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music* – The Civic Press: Glasgow
- Farmer, Henry George(1970) – *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* – William Reeves Bookseller Limited: London
- Faruki, Luis Lamiel(1985) – *İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler* – Çeviren: Ü.Taha Yardım – Akabe Yayınları - İstanbul
- Feldman, Walter(1996) – *Music of the Ottoman Court (Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire)* – Verlag für Wissenschaft und Bildung: Berlin
- Fonton, Charles(1987) – *18.Yüzyılda Türk Müziği* – Çeviren: Cem Behar – Pan Yayıncılık: İstanbul
- Gazimihal, Mahmut Ragıp(2006) – *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* – Doğu Kütüphanesi: İstanbul

- Gazimihal, R. Mahmut(1961) – *Musiki Sözlüğü* – Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- Gökalp, Ziya(1972) – *Türkçülüğün Esasları* – Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- Gökalp, Ziya(1980) – *Makaleler IX* – Kültür Bakanlığı Yayınları: 359: İstanbul
- Göle, Nilüfer(1998) – *Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen* – Doğu Batı: Yıl 1, Sayı 2
- Grout, Donald J.- Palisca, Claude V.(1988) – *A History of Western Music (Fourth Edition)* - W.W.Norton&Company
- Hacıbekov, Üzeyir(1998) – *Azeri Müziği* – Çeviren: Tolga Tanyel – Avesta: İstanbul
- Hindemith, Paul(2007) – *Ses İşçiliği* – Çeviren: Yavuz Oymak - Norgunk Yayıncılık: İstanbul
- Hope, Robert Charles(1894) – *Mediaeval Music: An Historical Sketch* – Elliot Stock: London
- İbn-i Sina(2004) – *Musiki* – Çeviren: Ahmet Hakkı Turabi – Litera Yayıncılık: İstanbul
- İlerici, Kemal(1981) – *Türk Müziği ve Armonisi* – Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- İlhan, Attila(2002) – *Hangi Batı* – Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal(1958) – *Hoş Sadâ* – Maarif Basımevi: İstanbul
- İnalcık, Halil(1998) – *Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün* – Doğu Batı: Yıl 1, Sayı 2
- Judd, Cristle Collins(2002) – *Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives (The Cambridge History of Western Music Theory içerisinde)* – Cambridge University Press
- Kantemiroğlu, Dimitri(2001) – *Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l-Hurufat* – Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Karabey, Lâika Akıncı(1963) – *Garplı Gözüyle Türk Musikisi* – Doğan Güneş Yayınları: İstanbul

- Karadeniz, Ekrem(1979) - *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* – Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara
- Karal, Enver Ziya(1999) – *Tanzimat, I-II, I.Cilt İçinde “Tanzimat’tan Evvel Garplılaşma Hareketleri”* – Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- Kaya, Mahmut(2002) – *Kindi(Felsefi Risaleleri)* – Klasik Yayıncılık: İstanbul
- Kolukırmık, Kubilay(2009) – *İbn-i Sina’nın Musikinin Temel Konularına Yaklaşımı ve O’nun Musiki Anlayışında Farabi’nin Etkisi* – Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XIII/2
- Landels, John G.(1999) – *Music in Ancient Greece and Rome* – Routledge: London
- Levendoglu, N.Oya(2003) – *Klasik Türk Müziği’nde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı* – Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 23, Sayı 2
- Merritt, Arthur Tillman(1949) – *Sixteenth-Century Polyphony* – Harvard University Press: USA
- Miller, Ron(1996) – *Modal Jazz Composition & Harmony, I-II* – Advance Music: Germany
- Nâsır Abdülbaki Dede(2006) – *Tedkik ü Tahkik* – Çeviri: Yalçın Tura – Pan Yayıncılık
- Önder, Ayşe(2000) – *Ahmet Adnan Saygun’un “Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü”* – Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi: Ankara
- Özalp, M. Nazmi(2000) – *Türk Musikisi Tarihi I-II* - M.E.B: İstanbul
- Özkan, İsmail Hakkı(1998) – *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri* – Ötüken Neşriyat: İstanbul
- Özön, M.N. - *Osmanlıca-Türkçe Sözlük* - İnkılâp ve Aka Kitabevi

- Öztuna, Yılmaz(1986) - *Sadettin Arel* - Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 668
- Persichetti, Vincent(1961) – *Twentieth Century Harmony(Creative Aspects and Practice)* – W.W.Norton & Company
- Popescu-Judet, Eugenia(2000) – *Prens Dimitrie Cantemir(Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı)* – Çeviren: Selçuk Alimdar – Pan Yayıncılık
- Rauf Yekta Bey(1986) – *Türk Musikisi* – Pan Yayıncılık – Çeviren: Orhan Nasuhioğlu: İstanbul
- Rauf Yekta Bey(2007) – *Fransızca Musiki Yazıları* – Çeviren: İlhami Gökçen – Ürün Yayınları
- Reinhard, Kurt-Ursula(2007) – *Türkiye'nin Müziği, I-II*, Çeviren: Sinemis Sun – Sun Yayınevi: Ankara
- Rona, Mustafa(1970) – *20.Yüzyıl Türk Musikisi* – Türkiye Basımevi
- Shehadi, Fadlou(1995) – *Philosophies of Music in Medieval Islam* – E.J.Brill: Leiden, New York, Köln
- Signell, Karl L.(2006) – *Makam (Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması)* – Çeviren: İlhami Gökçen - Yapı Kredi Yayınları
- Sun, Muammer(1998) – *Türk Müziği Makam Dizileri (Pişano için)* – Evrensel Müzişevi: Ankara
- Tan, Ali(2010) – *Türk Musikisinde Nikrizli Çargâh* – Mukaddime: Sayı 1
- Tanrıkörur, Çinuçen(2003) – *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* – Dergâh Yayınları
- Tekin, Erhan(2007) – *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi* – Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi
- Teymur, Ahmet Selim(2010) – *Türk Musikisi* – Pan Yayıncılık: İstanbul
- Tırışkan, Ahmet Gürsel(2000) – *Hâşim Bey'in Edvârı* - Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi

- Tirevi, Kadızâde(1987) – *Musiki-i Edvâr* - Çeviren: A.Bülent Alaner, Halil Erdoğan Cengiz – Basılmamış Çalışma
- Tura, Yalçın(1988) – *Türk Musikisinin Mes'eleleri* – PanYayıncılık: İstanbul
- Turabi, Ahmet Hakkı(1996) – *El-Kindi'nin Musiki Risaleleri* - Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi
- Uludağ, Osman Şevki(2009) – *Musiki Yazıları* – Pan Yayınları: İstanbul
- Urmevi, Safiyüddin-i Abdülmü'min(2007) – *Şerefiyye Risalesi* – Çeviren: Fazlı Arslan – Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 343
- Usmanbaş, İlhan(1974) – *Müzikte Biçimler* – Milli Eğitim Basımevi: İstanbul
- Uygun, Mehmet Nuri(1999) – *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l Edvârı* – Kubbealtı Neşriyat
- Uz, Kazım(1964) – *Musiki Istılâhatı* – Küğ Yayını: Ankara
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı(1977) – *Osmanlı Tarihi, 3.Cilt* – Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara
- Ülken, Hilmi Ziya(2007) – *Türk Tefekkürü Tarihi* – Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Wright, Owen(1978) – *The Modal System of Arab and Persian Music (A.D. 1250-1300)* – Oxford University Press
- Wright, Owen(1992) – *Songs Without Words (A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors)* – School of Oriental and Africa Studies: University of London
- Yılmaz, Zeki(2001) – *Türk Musikisi* – Çağlar Yayınları: İstanbul
- Ziya, Mehmet(1976) – *Yenikapı Mevlevihanesi* – 1001 Temel Eser – Tercüman

Ek – 1 – Osmanlı/Türk Müziği'nde Perdeler

The following table lists the 24 scales shown in the musical staff, organized by row and column:

Kaba Çargâh	Kaba Nim Hicaz	Kaba Hicaz	Kaba Dik Hicaz	Yegâh	Kaba Nim Hisar	Kaba Hisar	Kaba Dik Hisar	Hüseyini - Aşiran
Acemaşiran	Dik Acemaşiran	Irak	Geveşt	Dik Geveşt	Rast	Nim Zırgüle	Zırgüle	Dik Zırgüle
Dugâh	Kürdi	Dik Kürdi	Segâh	Buselik	Dik Buselik	Çargâh	Nim Hicaz	Hicaz
Dik Hicaz	Neva	Nim Hisar	Hisar	Dik Hisar	Hüseyini	Acem	Dik Acem	Eviç
Mahur	Dik Mahur	Gerdaniye	Nim Şehnaz	Şehnaz	Dik Şehnaz	Muhayyer	Sümbüle	Dik Sümbüle
Tiz Segâh	Tiz Buselik	Tiz Dik Buselik	Tiz Çargâh	Tiz Nim Hicaz	Tiz Hicaz	Tiz Dik Hicaz	Tiz Neva	

Ek – 2 – Prelude'ün Nota Yazım Programı ile Yazılmış Şekli

Allegro ma non troppo **Prélude (Ön-ezgi)** **H.S.Arel**

1.Keman

2.Keman

Viyola

Viyolonsel

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

19

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

p

24

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

più mosso

pizz

arco

31

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

41

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

50

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

57

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

pizz.

arco

64

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

72

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

50

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

f

55

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

60

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

103

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

Detailed description: This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: 1.Km (First Violin), 2.Km (Second Violin), Vla. (Viola), and Vs. (Violoncello). The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The score is divided into four systems, with measure numbers 50, 55, 60, and 103 marking the beginning of each system. The first system (measures 50-54) features a strong, rhythmic pattern with triplets and a fortissimo (f) dynamic. The second system (measures 55-59) continues the pattern with some melodic development. The third system (measures 60-64) introduces a pizzicato (pizz.) section for the second violin and a return to arco (arco) for the first violin. The fourth system (measures 65-103) shows a more complex rhythmic texture with various articulations and a final crescendo leading to a repeat sign.

110

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

114

1.Km

2.Km

Vla. pizz. arco

Vs.

118

1.Km

2.Km

Vla.

Vs. pizz. arco

122

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for measures 110 through 122. Each system includes four staves: 1.Km (First Clarinet), 2.Km (Second Clarinet), Vla. (Violoncello), and Vs. (Violone). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). Measure numbers 110, 114, 118, and 122 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and articulation marks. In measures 114 and 118, the Vla. staff has 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The Vs. staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The 1.Km staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The 2.Km staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The Vla. staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The Vs. staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The 1.Km staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The 2.Km staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The Vla. staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes. The Vs. staff in measures 114 and 118 has a '3' marking under a triplet of notes.

127

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

131

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

135

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

144

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

152

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

161

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

169

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

176

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

saltato

salt

salt

Alli alla marcia

f

f

f

f

185

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

195

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

204

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

212

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

arco

arco

The musical score is written for four staves: 1.Km (Klarinetten), 2.Km (Klarinetten), Vla. (Viola), and Vs. (Violoncello). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system starts at measure 185. The second system starts at measure 195. The third system starts at measure 204. The fourth system starts at measure 212. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The 1.Km staff has a '3' above the first measure of the first system. The 2.Km staff has a '3' above the first measure of the first system. The Vla. staff has a '3' above the first measure of the first system. The Vs. staff has a '3' above the first measure of the first system. The 1.Km staff has a '3' above the first measure of the second system. The 2.Km staff has a '3' above the first measure of the second system. The Vla. staff has a '3' above the first measure of the second system. The Vs. staff has a '3' above the first measure of the second system. The 1.Km staff has a '3' above the first measure of the third system. The 2.Km staff has a '3' above the first measure of the third system. The Vla. staff has a '3' above the first measure of the third system. The Vs. staff has a '3' above the first measure of the third system. The 1.Km staff has a '3' above the first measure of the fourth system. The 2.Km staff has a '3' above the first measure of the fourth system. The Vla. staff has a '3' above the first measure of the fourth system. The Vs. staff has a '3' above the first measure of the fourth system.

220

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

225

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

227

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

arco

246

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: 1.Km (First Violin), 2.Km (Second Violin), Vla. (Viola), and Vs. (Violoncello). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system starts at measure 220. The second system starts at measure 225 and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction above the 1.Km staff. The third system starts at measure 227 and includes 'pizz.' and 'arco' (arco) instructions above the 2.Km staff. The fourth system starts at measure 246. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

255

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

264

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

273

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

282

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for measures 255 through 282. Each system consists of four staves: 1.Km (first keyboard), 2.Km (second keyboard), Vla. (viola), and Vs. (violin). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 255, 264, 273, and 282 are indicated at the start of their respective systems. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato) in measures 255, 264, and 282, and 'arco' (arco) in measures 273 and 274. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

292 *tr*

1.Km

2.Km

Vla.

Vs. *arco*

300 *f*

1.Km

2.Km

Vla. *f*

Vs. *f*

310

1.Km

2.Km *pizz.*

Vla.

Vs.

315

1.Km

2.Km *arco*

Vla. *pizz.*

Vs. *pizz.*

322

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

329

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

pizz.

335

1.Km

2.Km

Vla.

Vs.

arco

Ek – 3 – H.S.AREL'İN EL YAZISI İLE PRELUDE

Handwritten musical score for a piece titled "Prelude (Om-eggi)". The score is written on ten staves, with the first staff labeled "Prelude (Om-eggi)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "f", "mf", "ff", "pizz.", "arco", and "pizz. arco". The score is divided into sections by bar lines and includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

*Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *marcato* and *meno*. The score is written in a system of five staves per system, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes many accidentals and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.*

Below the staves, there is a series of handwritten numbers and symbols, including:

88 89 49 69 69 19 60 55 85 45 55 45 69 125 15 05 44

(Om-exgi)

Below the numbers, there is a circled number 99.

(66 mör sahifeden devam)

The page contains a handwritten musical score. At the top, there is a sequence of numbers: 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. Below these numbers are several staves of musical notation, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as 'arco' and 'pizz.'. The notation is written in a cursive, handwritten style.

(58) (57 meci sahifeden devam)

Handwritten musical score on ten staves, featuring a sequence of numbers (likely measures or notes) written above the staves. The numbers are arranged in a grid-like pattern across the staves.

The numbers are as follows:

- Staff 1: 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177
- Staff 2: 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194
- Staff 3: 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211
- Staff 4: 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228
- Staff 5: 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245
- Staff 6: 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262
- Staff 7: 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279
- Staff 8: 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296
- Staff 9: 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313
- Staff 10: 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *marcia* and *alla marcia*. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a cursive, handwritten style. The staves are numbered 1 through 10 on the left margin. The music appears to be a single melodic line, possibly for a voice or a single instrument. The notation is dense and fills most of the staves.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring four staves with musical notation and measure numbers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *arco* and *pizz.* The measure numbers are written below the staves, ranging from 310 to 342. The score is written on aged, slightly yellowed paper.