İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK DÜŞÜNCESİ: "BEŞLEME NO. 1" ESERİNİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

Orkun Zafer ÖZGELEN

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

OCAK 2024

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK DÜŞÜNCESİ: "BEŞLEME NO. 1" ESERİNİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

Orkun Zafer ÖZGELEN
(414172005)

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
Eş Danışmanı: Doç. Dr. Sadık Uğraş DURMUŞ

OCAK 2024

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

HÜSEYİN SADETTİN AREL'S THOUGHT ON POLYPHONY IN TURKISH MAKAM MUSIC: ANALYSIS OF "BEŞLEME NO. 1"

Ph.D. THESIS

Orkun Zafer ÖZGELEN
(414172005)

Department of Musicology and Music Theory

Musicology and Music Theory Programme

Thesis Advisor: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
Thesis Co-Advisor: Assoc. Prof. Dr. Sadık Uğraş DURMUŞ

JANUARY 2024

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414172005 numaralı Doktora Öğrencisi Orkun Zafer ÖZGELEN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK DÜŞÜNCESİ: "BEŞLEME NO. 1" ESERİNİN ANALİZİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
Eş Danışman :	**Doç. Dr. Sadık Uğraş DURMUŞ** İstanbul Üniversitesi	.....
Jüri Üyeleri :	**Doç. Dr. Eray ALTINBÜKEN** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Doç. Dr. Ozan BAYSAL İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Doç. Dr. Deniz TUNÇER İstanbul Medeniyet Üniversitesi	.....
	Prof. Nermin KAYGUSUZ İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Doç. Dr. Seda TÜFEKÇİOĞLU İstanbul Medeniyet Üniversitesi	.....

Teslim Tarihi : 03 Kasım 2023
Savunma Tarihi : 09 Ocak 2024

Canım Anneme

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır.

Lisansüstü eğitimimden bugüne hep yanımda olan, akademik yolumun en önemli kişilerinden danışmanım sayın Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya sonsuz teşekkür ederim. Tezin özellikle analiz bölümünde bana sunduğu bakış açısıyla çalışmanın başka bir boyut kazanmasını sağlayan eş danışmanım sayın Doç. Sadık Uğraş DURMUŞ' a çok teşekkür ederim. Müzik eğitimi almaya başladığım ilk dönemlerden itibaren bana ışık olan ve ilk bestecilik çalışmalarımı destekleyen kemane hocam Sanatçı Öğr. Üyesi Ferhan YEPREM'e, bu doğrultuda beni kompozisyon bölümüne yönlendiren Türk müziği hocam Fulya ŞEREN'e, kompozisyon bölümünde bizleri hem bestecilik, hem de müzik düşüncesi açısından aydınlatan hocalarım başta San. Öğr. Üyesi Dr. Feridun ÖNEY, Faris AKARSU, Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan BALCI, Sanatçı. Dr. Öğr. Üyesi Nail YAVUZOĞLU hocalarım olmak üzere Doç. Dr. Eray ALTINBÜKEN'e, yüksek lisans ve doktorada hocam olan ve katkılarını esirgemeyen Doç. Dr. Ozan BAYSAL'a, her mülakatta tezime büyük katkılar sunan sayın Doç. Dr. Deniz TUNÇER'e, savunmamda katkılarını esirgemeyen Prof. Nermin KAYGUSUZ ve Doç. Dr. Seda TÜFEKÇİOĞLU'na teşekkür ederim.

Ayrıca Müzik Teorisi Bölümü'nde kadro aldığım günden beri birlikte bir çok çalışmalar yaptığımız ve istifade ettiğim Doç. Dr. Şerife GÜVENÇOĞLU, Dr. Öğr. Üyesi Göktan AY, San. Öğr. Üyesi Dr. Emel ŞENOCAK, Dr. Öğr. Üyesi F. Cengiz ÜNAL, Doç. Gülay KARAMAHMUTOĞLU, Prof. Eren ÖZEK ve yüksek lisans tezi danışmanım olmuş, değerli bilgilerinden her zaman istifade ettiğim Prof. Dr. Nilgün DİŞİAÇIK DOĞRUSÖZ'e teşekkürlerimi sunarım

Akademik hayatımdaki önemli isimler dışında her zaman, her koşulda beni desteklediği; varlığıyla bana hep güç verdiği için teşekkürlerin en büyüğü en değerli varlığım annem Birgül KARADAĞ'a.

Ocak 2024

Orkun Zafer ÖZGELEN
(Araştırma Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **ix**
İÇİNDEKİLER ..... **xi**
KISALTMALAR ..... **xiii**
ÇİZELGE LİSTESİ ..... **xv**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xvii**
ÖZET ..... **xxi**
SUMMARY ..... **xxiii**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Tezin Amacı 3
1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı 4
2. ÇALGILAMA **9**
2.1 Kültürel Kimlik ve Geleneksel Çalgılar 11
2.2 Türk Makam Müziği Literatüründe Çalgı 17
2.3 Türk Makam Müziği Bestekârlarının 'Çalgılama' Alanındaki Çalışmaları 34
2.3.1 Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) 39
2.3.2 Ali Rifat Çağatay (1867-1935) 39
2.3.3 Tanburi Cemil Bey (1873-1916) 47
2.3.4 Şerif Muhittin Targan (1892-1967) 53
3. HÜSEYİN SADETTİN AREL **61**
3.1 Biyografisi 61
3.2 Besteciliği ve Eserleri 63
3.3 Yayıncılığı 66
4. MÜZİK ANALİZİ **71**
4.1 Yöntem 71
4.2 Armonik Analiz 72
4.3 Akor Tipleri 80
4.4 Beşlemede Tespit Edilen Akor Tipleri 83
5. BEŞLEME NO. 1 ..... **93**
5.1 Form Yapısı 105
5.2 Beşleme No. 1 Analiz 108
6. SONUÇLAR **145**
KAYNAKLAR **155**
EKLER **161**
ÖZGEÇMİŞ **201**

KISALTMALAR

AEU	**:**	Arel-Ezgi-Uzdilek
ANT	**:**	Antisipasyon
APJ	**:**	Apojatür
ARJ	**:**	Arpej
BKNZ	**:**	Bakınız
GEÇ	**:**	Geçiş Notası
İBB	**:**	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İSAM	**:**	İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi
İŞL	**:**	İşleme
İTÜ	**:**	İstanbul Teknik Üniversitesi
OTMAG	**:**	Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu
TPY	**:**	Tam Perdeli Yeden
YPY	**:**	Yarım Perdeli Yeden

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Ali Ufki'de çalgılar **20**
Çizelge 2.2 : Hızır Ağa minyatürlerinde perdeler..... **23**
Çizelge 3.1 : Arel'in türlerine göre makam müziği eserleri..... **65**
Çizelge 3.2 : Arel'in Fransızca terimlere bulduğu Türkçe karşılıklar..... **68**
Çizelge 4.1 : Vişnegradski ile Arel'de Semboller ve Oranları **76**
Çizelge 4.2 : Akor tipleri ve koma değerleri **87**
Çizelge 5.1 : Beşleme Defterinin Envanteri **93**
Çizelge 5.2 : Eserlerde tempo, dinamikler ve çalgıların çalış teknikleri anlamında kullanılan terimler **95**
Çizelge 5.3 : Eserde tespit edilen makamlar..... **99**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Kuartet için *prelude* **13**
Şekil 2.2 : Çalgılama modellemesi..... **15**
Şekil 2.3 : Ud çalgısının telleri ve akort sistemi **17**
Şekil 2.4 : Ud çalgısında akort düzeni **18**
Şekil 2.5 : Şükrullah Edvarı'nda ud **18**
Şekil 2.6 : Kantemiroğlu Tanburunda Perdeler..... **21**
Şekil 2.7 : Sazende ve tanbur **22**
Şekil 2.8 : Ayaklı keman veya üç telli rebap **22**
Şekil 2.9 : Haşim Bey'de yer verilen tonalitelerin anlatıldığı tablodan bir bölüm **24**
Şekil 2.10 : Haşim Bey Mecmuası'nda benzerlik kurulan makam ve tonalitelerin verildiği tablodan bir bölüm **24**
Şekil 2.11 : Rehber-i Musiki'de tanbur akordu ve perdeleri..... **25**
Şekil 2.12 : Rehber-i Musiki'de kemençe akordu ve perdeleri..... **26**
Şekil 2.13 : Rehber-i Musiki'de keman akordu ve perdeleri **26**
Şekil 2.14 : Rehber-i Musiki'de ud akordu..... **26**
Şekil 2.15 : Rehber-i Musiki'de ud akordu ve perdeleri..... **27**
Şekil 2.16 : Rehber-i Musiki'de Kanun akordu ve perdeleri **27**
Şekil 2.17 : Rauf Yekta Bey'de sînekeman **28**
Şekil 2.18 : Rauf Yekta Bey'de sînekeman akordu **28**
Şekil 2.19 : Yekta'da kemençe..... **30**
Şekil 2.20 : Yekta'da kemençe akordu **30**
Şekil 2.21 : Lavta ve akordu **31**
Şekil 2.22 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 1 ..... **35**
Şekil 2.23 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 2 ..... **36**
Şekil 2.24 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 3 ..... **37**
Şekil 2.25 : Yegâh Saz Eseri 1 ..... **40**
Şekil 2.26 : Yegâh Saz Eseri 2 ..... **41**
Şekil 2.27 : Nihavend medhal 1 ..... **43**
Şekil 2.28 : Nihavend medhal 2 ..... **44**
Şekil 2.29 : Ali Rifat Çağatay'ın Nişaburek medhalinden bir bölüm **45**
Şekil 2.30 : Ud triosundan bir kesit..... **46**
Şekil 2.31 : Cemil Bey'in yaylı tanbur ile icra ettiği ninnide yaptığı efektif sesler **48**
Şekil 2.32 : Cemil Bey'in yaylı tanbur ile icra ettiği ninnide 'Fatma hanım' seslenmesi **48**
Şekil 2.33 : Kelimelerin melodisi..... **48**
Şekil 2.34 : Şedaraban saz semai dördüncü hanesi, parmak numaraları..... **50**
Şekil 2.35 : Ud için etüt..... **55**
Şekil 2.36 : Targan'ın kullandığı ses sahası..... **56**
Şekil 2.37 : Targan'ın kullandığı çift ses, oktav ve akorlar **57**

Şekil 3.1 : Arel'in müzik çevresi panaroması **63**
Şekil 3.2 : İkilemeler no.1 'Dua' bölümü **65**
Şekil 4.1 : Uşşak ve Buselik makamların akor yürüşleri **73**
Şekil 4.2 : Çeyrek ton işaretleri **74**
Şekil 4.3 : Vişnegradski'de 'yeni aralıklar'ın gösterimi **75**
Şekil 4.4 : Nötr beşli akoru **75**
Şekil 4.5 : Hızır bin Abdullah edvarında perdelerin derece ile gösterimi **78**
Şekil 4.6 : Erek çekimi **78**
Şekil 4.7 : Büyük mücennep bölgesi koma değişkenlikleri **80**
Şekil 4.8 : Armonikler **80**
Şekil 4.9 : Arel'de aralıklar **82**
Şekil 4.10 : Arel sisteminde aralıkların anarmonik olarak sembolleri **83**
Şekil 4.11 : Tip-1 akoru **83**
Şekil 4.12 : Tip-2 akoru **84**
Şekil 4.13 : Tip-3 akoru **84**
Şekil 4.14 : Tip-4 akoru **84**
Şekil 4.15 : Tip-5 akoru **84**
Şekil 4.16 : Tip-6 akoru **85**
Şekil 4.17 : Tip-7 akoru **85**
Şekil 4.18 : Tip-8 akoru **85**
Şekil 4.19 : Tip-9 akoru **85**
Şekil 4.20 : Tip-10 akoru **86**
Şekil 4.21 : Tip-11 akoru **86**
Şekil 4.22 : Tip-12 akoru **86**
Şekil 4.23 : Tip-13 akoru **86**
Şekil 4.24 : Akor tiplerinin grafiği **89**
Şekil 5.1 : Kemençe çeşitlerinin akort ve ses sahaları **94**
Şekil 5.2 : Kemençe Beşlemesi ve icracıların fotoğrafları **94**
Şekil 5.3 : Eserde kullanılan donanımlar **96**
Şekil 5.4 : Beşlemede kullanılan anahtarlar **96**
Şekil 5.5 : Ney için kullanılan ses sahası **96**
Şekil 5.6 : Neylerin ses sahaları **97**
Şekil 5.7 : Soprano kemençe için kullanılan ses sahası **98**
Şekil 5.8 : Alto kemençe için kullanılan ses sahası **98**
Şekil 5.9 : Tenor kemençe için kullanılan ses sahası **98**
Şekil 5.10 : Bas kemençe için kullanılan ses sahası **98**
Şekil 5.11 : Beşlemede kullanılan ses sahası **98**
Şekil 5.12 : Beşlemede tespit edilen makam dizileri **101**
Şekil 5.13 : Makamların yerinden ve göçürme şeklinde kullanım grafiği **104**
Şekil 5.14 : Makamların karar perdelerine göre göçürüldüğü sesler **104**
Şekil 5.15 : Eserin fom yapısı **105**
Şekil 5.16 : Fa diyezde Zirgüleli Hicaz makamına hazırlık geçkileri **106**
Şekil 5.17 : Çargâh-Buselik-Kürdi ilişkisi **106**
Şekil 5.18 : Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn ilişkisi **106**
Şekil 5.19 : Hicaz-Nikriz ilişkisi **107**
Şekil 5.20 : La Neveser ve Mi Zirgüleli Hicaz ilişkisi **107**
Şekil 5.21 : Perde değişimiyle geçki örneği **108**
Şekil 5.22 : İlk ölçüde La üzerine kurgulanmış Tip-2 akor yapısı **109**
Şekil 5.23 : Hicaz makamına geçki ve akor kurguları **109**
Şekil 5.24 : Zirgüleli Hicaz ve tam-yarım sesli yeden kullanımı **110**

Şekil 5.25 : Re üzeri Hicaz I-VII-I bağlantısı **111**
Şekil 5.26 : Do üzerinde Hicaz Zirgüle ve Bestenigâr makamları **111**
Şekil 5.27 : Alt üçlüler ile makam dizilerinin ortaya çıkması **112**
Şekil 5.28 : Büzürk geçiş melodisi ve Müsteâr makamına geçki ve Tip-3 akoru .. **112**
Şekil 5.29 : Segâh ve Müsteârın birlikte kullanımı **113**
Şekil 5.30 : Segâh ve Müsteâr çeşnilerinin birlikte kullanımı **114**
Şekil 5.31 : 31. ölçüde T-3 akoru ile yarım kalış **114**
Şekil 5.32 : Fa diyez üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı ve T-2 akoru **115**
Şekil 5.33 : 36-37. ölçülerdeki köprü melodisi **115**
Şekil 5.34 : 38. ölçülerde Hüseyni makamına geçiş **116**
Şekil 5.35 : 46. ölçüdeki tam kadans **117**
Şekil 5.36 : Aksak semâi usulünün sekizlik notalara göre çalgılara dağılımı **117**
Şekil 5.37 : Taksim bölümü **118**
Şekil 5.38 : Taksim bölümünde bas kemençedeki kırık akorlar **118**
Şekil 5.39 : İleri'de üç sesli kök akor **119**
Şekil 5.40 : Sun ve Tutu'nun kullandığı durak akoru **119**
Şekil 5.41 : Dörtlü armonide dört sesli kök akor **119**
Şekil 5.42 : 63-65. ölçülerdeki tonal yaklaşım **120**
Şekil 5.43 : Re Çargâh dizisi ve akordışı sesler **121**
Şekil 5.44 : VII-I bağlantısı **122**
Şekil 5.45 : Kontrast şeklinde yapılan dizisel hareketler **122**
Şekil 5.46 : 75. ölçüde yapılan I-VII$_7$-II-I akor bağlantısı **123**
Şekil 5.47 : Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn makamları ile *disonant* yaklaşım **124**
Şekil 5.48 : Hicaz çeşnisi ve Tip-1 akoru **125**
Şekil 5.49 : 81-82. ölçülerde Çargâh makamı ile major tonalite benzerliği **125**
Şekil 5.50 : 83. ölçüde görülen Hüzzam benzeri melodik yapı **126**
Şekil 5.51 : Mi bemolde Çargâh makamı dizisine geçki **126**
Şekil 5.52 : Sol sesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi ve Fa sesinde Buselik yapısı **127**
Şekil 5.53 : Napoliten 6'lı akoru ve çoklu çeşni kullanımı **128**
Şekil 5.54 : Fa üzerinde Buselik, Kürdi ve Hicaz çeşnilerinin çoklu kullanımı **129**
Şekil 5.55 : 96-97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn kullanımı **129**
Şekil 5.56 : Fa üzerinde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn karşılaştırması **130**
Şekil 5.57 : 98-99. ölçülerde Fa üzerinde Sabâ benzeri yapı ve T-13 akoru **131**
Şekil 5.58 : Fa üzerinde Sabâ çeşnisi karşılaştırması **131**
Şekil 5.59 : 101. ölçüde görülen Bestenigâr yapısı **132**
Şekil 5.60 : Bestenigâr'ın eserdeki ve olması gereken hali **132**
Şekil 5.61 : 101-102. ölçülerdeki pasaj **133**
Şekil 5.62 : 116. ölçüde La üzerinde Rast makamı ve IV-V^6 akorları **133**
Şekil 5.63 : Mi sesi üzerindeki Buselik ve Hümayûn yapıları **134**
Şekil 5.64 : 126. ölçüde görülen T-2 akoru **134**
Şekil 5.65 : Si ve mi sesleri üzerine göçürülmüş Hicaz makamı dizileri **135**
Şekil 5.66 : Nikriz ve Rast çeşnili yapılar **135**
Şekil 5.67 : Neveser ve Nikrizli yapılar **136**
Şekil 5.68 : Si üzerinde kurgulanmış Hüseyni **137**
Şekil 5.69 : Si üzerinde aktarılmış pasaj **138**
Şekil 5.70 : Bas kemençede kullanılan yapay armoniklerden bir kesit **139**
Şekil 5.71 : Bestenigâr makamına geçki **140**
Şekil 5.72 : 162. ölçüdeki V-I akor bağlantısı **141**
Şekil 5.73 : *Pizzicato* ve *saltando* tekniklerinin kullanımı **142**

Şekil 5.74 : *Pizzicato* ve *staccato* tekniklerinin bir arada kullanımı **142**
Şekil 5.75 : Bas kemençeye verilmiş çift sesli yapılar **143**
Şekil 5.76 : V-I bağlantısıyla bitiriş **143**
Şekil A.1 : Beşleme No. 1 ..... **162**

HÜSEYİN SADETTİN AREL' İN TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ÇOK SESLİLİK DÜŞÜNCESİ: "BEŞLEME NO. 1" ESERİNİN ANALİZİ

ÖZET

İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışmada; Hüseyin Sadettin Arel'in bestecisi olduğu *Beşleme No. 1* adlı eser ele alınmıştır. Bu doğrultuda, çok seslilik, çalgı kullanımı ve çalgısal müziğin Türk makam müziğindeki izdüşümleri tarihsel açıdan incelenmiş ve Arel'in bestecilik düşüncesi çerçevesinde *Beşleme No. 1*'in müzikal analizi yapılmıştır. Eserin bestelendiği tarihten itibaren müzikal olarak ilk kez ele alınması, dönemin çok seslilik anlayışını makamsal müzik doğrultusunda anlamak açısından önemli bir kapı aralamıştır.

Çalışmamız bu doğrultuda beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüme tekabül eden giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölümde özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan geleneksel çalgı orkestralarının kimlik ifadesindeki yeri ele alınmıştır. Bu doğrultuda çeşitli toplumların bağımsızlık mücadelesinde geleneksel çalgı orkestralarının rolü incelenmiştir. Özellikle 19. yüzyılda yükselişe geçen milliyetçilik ve eşzamanlı olarak ele alabileceğimiz rasyonelleşme düşüncesi hem dünyada hem de ülkemizde önemli etkiler yapmıştır. Müzik açısından baktığımızda rasyonelleşmenin müziği notaya alma, kaydetme, arşivleme gibi modernleşmenin emarelerini pekiştirdiğini söyleyebiliriz. Milliyetçilik ise hem kimlik açısından kendini ortaya koyma, hem de dünyaya 'kendini kanıtlama' ya da 'meşruiyet' kazandırma doğrutulsunda müziği ve müzisyenleri şekillendirmiştir.

Daha sonra edvar adı verilen eski nazariyat kaynaklarında çalgıların teorik alandaki yeri ele alınmıştır. Edvar kitaplarında özellikle ses sisteminin çalgılar üzerinden anlatılması ve organolojik bilgiler verilmesi çalgı bilimiyle teorinin paralel seyrettiğini gözler önüne sermiştir. Bu meyanda Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Ali Rifat Çağatay ve Şerif Muhittin Targan gibi çalgısal müziğe hem beste alanında, hem de teorik olarak çalışmalar kazandırmış isimlerin eserleri incelenmiş ve Arel'in kemençe beşlemesi fikrine giden süreç irdelenmiştir. Çağatay'ın ud triosu geleneksel Türk makam müziği çalgıları için çok sesli olarak bestelenmiş ilk eser olması sebebiyle özellikle ele alınmış ve Çağatay ile Arel'in çalışmalarında Türk makam müziğinin çok seslendirilmesi konusundaki ortak noktalar tespit edilmiştir.

1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin rasyonel düşüncesi dönemin sanat ve müzik çevresini de şüphesiz etkilemiştir. Bu doğrultuda yeni kurulan cumhuriyetin dünyaya kendini kabul ettirme hatta 'ispat' çalışmaları kaçınılmaz olmuştur. Bunun sonucunda ortaya çıkan müziğin çok seslendirmesi bu sürecin en önemli müzikal ayaklarından biridir. Bu çerçevede var olan müzikleri çok seslendirme ve çok sesli bir 'Türk müziği' inşa etme çalışmaları hızla ivme kazanmıştır. Çok seslendirme çalışmalarının ilk basamağını 'Türk beşlileri'nden başlatabiliriz, bununla beraber Türk makam müziği bestecilerinden de bahsedebiliriz. Bu kişilerden ön plana çıkan isimlerden biri şüphesiz

Hüseyin Sadettin Arel'dir. Çalışmamızın üçüncü bölümü Arel'in hayatı, yayıncılığı ve besteciliğini kapsamaktadır. Özellikle Öztuna gibi Arel hakkında kapsamlı biyografi çalışmaları yapan yazarlar referans gösterildiğinden, Arel'in yayıncılığı ve besteciliği daha detaylı ele alınmıştır. *Şehbal, Türklük Dergisi, Musiki Mecmuası* gibi yayınlarda hem yöneticilik, hem de yazarlık yapan Arel'de Tanzimat düşüncesinin rasyonel tavrı öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda dönemin önemli müzik ve edebiyat yazarları bu dergilerde yer almış ve 'milli' kimlik ve kültürü oluşturma konusunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle Fransızca müzik terimlerinin bizzat Arel tarafından Türkçeye çevrilmesi dikkat çeken noktalardandır. Arel'in besteciliği ise hem didaktik, hem de yenilikçidir. Yazdığı eserlere tasviri isimler vermesiyle impresyonist bestecilere yaklaşan Arel, çok sesli eserlerinden başka dönemin Türk makam müziği bestekârlarında görülmeyen partisyon kullanımı, hız ve gürlük terimleri, metronom belirteci gibi detaylı nota yazımı ile Türk makam müziği besteciliğine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu meyanda geleneksel sazları makamsal çok seslilik içinde kullanmasıyla da, ilk örnek ve kanımızca didaktik eserler vermiştir. Kanımızca bu eserlerin müzik estetiğinden ya da müzikal ifadeden çok, Türk makam müziği bestecilerine örnek teşkil olma amacı daha yüksektir.

Arel kemençe beşlemesi projesini hem organolojik olarak, hem de bestecilik açısından oluşturmuştur. Batı müziğindeki yaylı dörtlü ve beşlilerden ilham alarak oluşturduğu kemençe beşlemesi için yazdığı müzik örnekleri, dönemin çok seslilik anlayışının Türk makam müziğine tatbikinin ilk örneklerindendir. Çalışmamız dördüncü bölümünde Arel'in *Beşleme No. 1* adlı eserinin müzikal analizi kapsamlı olarak ele alınmış ve Arel'in besteciliği çerçevesinde Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı irdelenmiştir. Beşlemenin analizi makam dizilerinin romen rakamlarıyla derecelendirilmesi doğrultusunda klasik armoni yöntemiyle yapılmıştır. Makam dizileri hem anahtar kullanımı hem de makamsal yapıların çok seslilik çerçevesinde bestelenmesiyle Arel'in 'şed makam' kavramı doğrultusunda tespit edilmiştir.

Bölümün devamında analiz yönteminden bahsedilmiştir. Bu doğrultuda kullandığımız terimler, makam yapıları, şed makam (göçürülmüş) ele alınmış ve hangi çerçevede kullanıldığı açıklanmıştır. Bu meyanda AEU sistemine dayalı Türk makam müziğinde bir tam sesin 9 komaya eşit bölünmemesinden kaynaklı olarak karşımıza çıkan majör, minör, eksilmiş ve artmış akor yapılarının dışındaki akorlar eser içinde belirtilmiştir. Bu akorlar koma farklılıklarından kaynaklı olarak tonal müzik çerçevesinde değerlendirilemeyeceğinden dolayı, tespit edilen yapılar; Tip-1, Tip-2, Tip-3… olarak isimledirilmiştir. Akor tiplerinin belirlenmesi; makamsal müzik kapsamında klasik armoni yöntemiyle çok sesli olarak bestelenen eserlerdeki akorların majör, minör benzetmelerinden arınmasını sağlamıştır. Böylelikle örneğin Rast makamı içinde bir akorun hem koma değeri olarak, hem de Rast makamının perdeleri çerçevesinde tespit edilmesi olanaklı hale gelmiştir.

Beşinci bölümde *Beşleme No. 1* adlı eserin müzikal analizi yer almaktadır. Analiz; çok seslilik anlayışını, kullanılan makamları ve makamsal yapı içindeki akorları, kullanılan teknik terimleri içermektedir. Bu meyanda AEU sistemine uyan ve uymayan yapılar, çift çeşni ve makamlı kullanımlar, tonal müzik unsurları tespit edilmiş ve örneklendirilmiştir.

HÜSEYİN SADETTİN AREL'S THOUGHT ON POLYPHONY IN TURKISH MAKAM MUSIC: ANALYSIS OF "BEŞLEME NO. 1"

SUMMARY

This study prepared as a dissertation at the ITU Graduate School, Musicology and Music Theory Program, *Beşleme No. 1* which was composed by Hüseyin Sadettin Arel, was discussed. In this regard, polyphony, use of traditional Turkish instruments and projections of instrumental music in Turkish makam music were examined historically and within the framework of Arel's musical thought.

In Hüseyin Sadettin Arel's (1880-1955) works such as ikileme, üçleme, and dörtleme composed for Turkish makam music instruments, and 'kemençe beşlemesi' project, which he approached especially from organological perspective, can be considered as a kind of a statement that polyphonic makam music can be performed with Turkish makam music instruments. Arel presents a 'pitch' and 'education' system built on the pitch system of Western music in order to legitimize Turkish makam music. A similar inspiration can be seen in his polyphonic instrumental compositions. The studies on the kemençe beşlemesi until today have remained in historical and organological scopes, the work has not been performed until today, and no harmonic or makam analysis has been made. In this study and in our PhD thesis, the subject has been discussed for the first time in the direction of musical and harmonic analysis.

Our study consists of five chapters in this direction. In the second part, the place of traditional instrument ensembles, which emerged especially in the first half of the 20th century, in expression of identity is discussed. In this regard, the role of the ensembles which have traditional instruments in the struggle for independence of various societies has been examined. The reason of why we investigated those ensembles and studies, have influenced Arels' thoughts in the idea of modernization and statement of identity.

In the continuation of the same section, the place of instruments in the theoretical field in old theoretical sources called 'edvar' are discussed. In Edvars, especially the explanation of the pitch system through instruments and the giving of organological information reveal that instrumental science and theory proceed simultaneously. In this regard, some important names such as Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Ali Rifat Çağatay and Şerif Muhittin Targan, who contributed both in the field of intrumental music composition and theoretical studies were discussed and the process leading to the idea of Arel's kemençe quintet was examined. Çağatay's ud trio was specifically discussed because it was the first piece composed polyphonically for traditional Turkish makam music instruments, and the common points of the works of Çağatay and Arel were identified.

The rational thought of the Republic of Turkey, which was founded in 1923, undoubtedly influenced the art and music environment of the period. In this regard, it became inevitable for the newly established republic to try to make itself accepted and even to 'prove' itself to the world. The polyphony of the resulting music is one of the

most important musical steps of this process. In this context, efforts to polyphonize existing music and build ‘a polyphonic Turkish music' have rapidly gained momentum. We can start the first step of polyphonic studies with the Turkish Fives (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses), but we can also talk about Turkish makam music composers. One of the prominent names among these people in the field of Turkish makam music composition, is undoubtedly Hüseyin Sadettin Arel. The third part of our study comprises Arel’s biography, publishing, composing. Arel's publishing and composing were discussed in more detail, especially since writers such as Öztuna, who made comprehensive biography studies about Arel, were cited. The rational attitude of Tanzimat thought is prominent in Arel, who works as both a manager and writer in publications such as *Şehbal, Türklük Dergisi, Musiki Magazine*. In this regard, important music and literature writers of the period took part in these magazines and important developments were experienced in creating 'national' identity and culture. One of the striking points is that French musical terms were translated into Turkish by Arel himself. Arel's composition is both didactic and innovative. Arel, who came close to the impressionist composers by giving descriptive names to the works he wrote, brought a new perspective to Turkish makam music composition with his polyphonic works and detailed notation such as the use of score, tempo and dinamic terms, and metronome marker, which were not seen in the Turkish makam music composers of the period. In this sense, by using traditional instruments in modal (makamsal) polyphony, he has produced exemplary and, in our opinion, didactic works. In our opinion, the purpose of these works is to set an example for Turkish maqam music composers rather than musical aesthetics or musical expression.

Arel created the kemençe quintet project both organologically and in terms of composition. The musical examples he wrote for the kemençe quintet, inspired by the string quartets and quintets in Western/European music, are among the first examples of the application of the polyphony concept of the period to Turkish makam music. Arel added the nut to the kemençe, to equalize the length of the strings and named the kemençe he formed as the ‘soprano kemençe’. Like the register of the violin family in the West, he constructed the idea of ‘kemençe beşlemesi’, which he named as alto, tenor, bass, and double bass kemençe. While this design proved that the violin family of the West could be formed with an Turkish makam music instrument, Arel also aimed to establish a new type of traditional instrument ensemble. The book ‘Asri Kemence’, written by Zühdu Rıza Tinel in 1922, where he gives organological suggestions and advice on the kemençe, and mentions that the kemençe beşlemesi was formed as an example from the four-stringed kemençe and violin family, is one of the most important sources presenting the first ideas of the beşleme. This study examines several examples in the Beşleme no. 1, which is written for five different instruments, consists of 200 measures, and has many sections in it. In this context, the parts that we think will reveal Arel’s understanding of composition have been selected and exemplified from the work, which has been extensively explained and analyzed in our PhD thesis.

In the fourth chapter, the analysis method is mentioned. In this regard, the context of the terms that we use such as makam structures, şed makam (transposed makam) are discussed and explained. In the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) system there are 24 pitches in an octave and the intervals are not equal. For that reason, in the harmonic analysis of the work many types of chords were encountered, determined and listed with comma values of the building intervals. The harmonic analysis was made within the

scope of tonal harmony terminology with additional chord types. In addition to chords like major, minor, augmented and diminished, we encounter a wide range of chord types and called them such as 'Type-1, Type-2, Type-3…' in the piece. This is because in the Turkish makam music framework, the AEU system divides a major second into 9 commas (koma).

In addition to the use of free counterpoint writing style in the beşleme in general, homophonic passages are also encountered from time to time. In the piece, G clef (treble clef) for the ney (reed flute), G clef for the soprano kemençe, tenor clef for the tenor kemençe, alto clef for the alto kemençe, and the F clef (bass clef) for the bass kemençe are used. There is a register that exceeds five octaves. Key (makam) signatures, separate instrument parts, pizz., rallent., octave sign, ritardando, slurs, etc., which are not very common in Turkish makam music notation system, and meticulously including technical terms such as tempo and dynamics are important in terms of their contributions to Turkish makam music instrumental music. The form of the beşleme can be considered through-composed in Western music: it is not associated with a certain theme, is free-flowing and possesses an uninterrupted structure. Considering the quartet and quintet instrument groups in Western music, Arel's use of four types of kemençe and ney instrument in the kemençe beşlemesi can be associated with the presence of woodwind instruments as a supporting element in forms such as divertimento and serenade, especially in the Classical Period. The reasons such as the fact that the piece was not published, and that it contains difficult passages in terms of Turkish makam music instrument performance, have hindered the performance of the piece until today. Examination and analysis of all polyphonic works of Hüseyin Sadettin Arel, together with his work called beşleme, will also shed light on his idea and movement of blending makam music with polyphony.

In the fifth chapter places the analysis of *Beşleme No. 1*. It includes the understanding of polyphony, the makams and the chords within the modal structure, and the technical terms used. In this regard, structures that comply or do not comply with the AEU system, usages of çeşni and makam together (called 'çift çeşnili' or 'çift makamlı'), and tonal musical elements have been identified and exemplified.

1. GİRİŞ

Eliot Bates *The Social Life of Musical Instruments* adlı makalesinde, araştırmacı Kevin Dawe'den aldığı alıntıda, çalgılar için, "Onlar söylem ve siyasal olarak kültür ağlarında yer alırlar ve statü belirleyici konumdadırlar. Çalgılar bir materyal oldukları kadar, sosyal yapının kendisidirler" demektedir (Bates, 2012, s. 368). Özellikle insan hayatının bir parçası olan çalgılar, sosyal, kültürel ve hatta siyasal hayattan ayrılamaz niteliğe sahiptirler. Bates'in de yazdığı gibi, kimi zaman duygusal ve manevi ihtiyaçları karşılayan, kimi zaman toplumsal statümüzü belirlemeye kadar işlevselliği olan çalgılar, müziğin kendisi kadar önemli ve etkin bir roldedir.

Bu doğrultuda çalışmamız, Hüseyin Sadettin Arel'in el yazma defterlerinde karşımıza çıkan ikileme, üçleme, dörtleme ve beşleme[1] gibi Türk makam müziği çalgıları ve yine Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Prof. Dr. Murat Uzdilek tarafından teorilendirilmiş ses sistemiyle yazılmış *Beşleme No. 1* adlı eserle temellendirilmiştir. Eserin hem kimlik, kültür ve sosyal yönü ele alınmış, hem de Türk makam müziğine çalgısal müzik yönünden etki ve katkıları analiz edilmiştir. 13. yüzyılda Safiyuddin Urmevi ve daha sonra 15. yüzyılda Abdülkadir Meragi tarafından sistemleştirildiği kabul edilen ve bugün 'sistemci okul' olarak tabir ettiğimiz ekolden bu yana, çalgılar makam müziğini kullanan coğrafyanın sistemini anlatmada yardımcı enstrüman olarak kullanılmıştır. Örneğin Urmevi ve Meragi edvar kitaplarında ses sistemini, aralıkları ve akort çeşitlerini ud çalgısı üzerinden anlatmışlardır. Daha sonra 'Anadolu edvar geleneği' dediğimiz ve 15. yüzyıldan beri özellikle Türkçe olarak yazılmış edvar kaynaklarında da bu yöntemi görmekteyiz. Özellikle 15. yüzyılda Şükrullah'ın *Edvar-ı Musiki* adlı kitabında sadece ses sistemini anlatmak için değil, çalgıların organolojik açıdan yapısal özelliklerinin anlatıldığı geniş bir bölümle karşılaşmaktayız.

[1] İkileme, üçleme, dörtleme ya da beşleme gibi Türkçeleştirmeler Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştır. Bunlar Batı müziğindeki ikili (*duo),* üçlü *(trio),* kuartet (*quartet),* kuintet (*quintet)* gibi türlerin Türkçe'deki karşılıklarıdır. Bugün Arel'in önerilerinden ziyade, ikili, üçlü, dörtlü ya da üçül, dördül, beşli gibi Türkçe karşılıklar kullanılmaktadır. Bununla beraber tezimizde Arel'in eserlerini incelediğimizden onun bulduğu Türkçe karşılıkları kullanmayı tercih etmekteyiz.

18. yüzyıldan itibaren, özellikle Batı ile ilişkilerin ön plana alındığı dönemlerde, Kantemiroğlu'nun yazdığı *Kitabu'ilmi'i-musiki ala Vech'l-hurufat* isimli iki ciltten oluşan nazariyat ve nota eseri ile Türk makam müziği sistematik bir şekilde anlatılmaya başlanmış ve daha didaktik bir aktarım yöntemi ortaya çıkmıştır. Kantemiroğlu edvarında 'tamam saz' olarak tanımladığı tanbur çalgısı üzerinden hem perdeleri, hem usulleri, hem de icat ettiği nota sisteminin uygulama biçimini anlatma yolunu tercih etmiştir. Daha sonra Hızır Ağa'nın *Tefhimul-makamat fi Tevlid'n-nagamat* adlı eserinde çalgı minyatürleri karşımıza çıkmaktadır. Hızır Ağa'ya yakın bir zamanda, Haşim Bey'in müellifi olduğu *Haşim Bey Mecmuası* olarak bilinen eserler ile Türk makam müziğini Avrupa müziği ile karşılaştırma yolunda, üslup olarak Batı müziği öğretisinin de kullanıldığı görülmektedir. Her iki eserde Türk makam müziği ses sistemine ait perdeler tanbur çalgısının bir çizimiyle, sapının üzerinden gösterilmektedir.

Batı ile bu yakınlaşmalar yalnız teori alanında değil, uygulama alanında da kendini göstermiş ve 19. yüzyılda özellikle saray ve Enderun'da, Donizetti Paşa ve Guatelli Paşa vasıtasıyla Türk makam müziğinde çokseslilik çalışmaları başlamıştır. Bu süreçte birçok Türk makam müziği eseri orkestra ve piyanoya uyarlandığı gibi, gerek besteciler, gerekse müziğe ilgi duyan padişahlar tarafından marş ve dans müzikleri bestelenmiştir. Piyanoya uyarlanmış ve basılmış Türk makam müziği parçalarıyla da süreç ivme kazanmıştır. Bu süreçten sonra kanto, operet, müzikal gibi türlerin popülerleşmesi, orkestrasyon ve çok seslilikte yeni bir dönem açmıştır diyebiliriz. Muhlis Sabahattin Ezgi, Dikran Çuhaciyan gibi bestecilerin eserleri bu alanda iz bırakan çalışmalar olmuştur. Bununla beraber bu çalışmalar Batı müziği temelli bir anlayışla ele alınmıştır. Çok sesli ve partisyonlu Türk makam müziği çalışmaları ekseninde, *ud triosu* eseriyle Ali Rifat Bey Türk makam müziği çalgılarını kullanan ilk bestecidir.

Osmanlı Devleti'nin son iki yüz yılında başlayan sürecin ardından Cumhuriyet idealinin aydınlanmacı, rasyonel ve modernleşme eğilimiyle birçok gelişme yaşanmıştır. *Köy Enstitüleri*nde kurulan orkestralar, *Halk Evleri*ndeki çok sesli koro ve müzik çalışmaları bu gelişmelerin halka sirayet etmesini sağlamıştır. Dönemin teorisyen ve müzik insanlarının da Türk makam müziğinin çalgısal müzik boyutunda, çokseslilik için geliştirdiği teori ve modeller bulunmaktadır. Örneğin Hüseyin Sadettin Arel, *Ahenk Dersleri* başlığıyla makaleler yayınlayarak çokseslilliğin Türk makam

müziğine nasıl uyarlanabileceği konusunda öneriler geliştirmiştir. Arel aynı zamanda 1930'larda *Kemençe Beşlemesi* ile Batı müziğindeki kuintetleri örnek alan ve çok sesli, partisyonlu ve makam müziğini kullanan yeni bir düşünce ideali ortaya koymuştur.

Ali Rifat Çağatay ve Hüseyin Sadettin Arel'in yaptığı çalışmaların ardından, uzunca bir dönem Türk makam müziği çalgıları için partisyon yazımının daha az önemsendiği söylenebilir. Örneğin tüm icracıların aynı müziği tek bir notadan icra etmesi ve bu nedenle tınısal özelliğin bu heterofoni içinde erimesi, partisyon kullanmama, dinamik, tempo gibi müziği yönlendiren işaretlerinin konulmaması gibi durumlardan kaynaklanan saikler; sübjektif yorumlara ve kişisel tercihlere sebep olmuştur.

Çalışmamızın ikinci bölümününde kültürel ve kimlik ifadesindeki işlevi ve ses sistemlerinin çalgı üzerinden anlatıldığı, çalgıların müzik teorisindeki öneminin vurgulandığı literatür incelenmiştir. Üçüncü bölüm Arel'in eğitimi, kültür ve sanat yaşamı, yayınları ve müzikal eserlerine ilişkin biyografik bilgilere ayrılmıştır. Dördüncü bölüm ise ilk üç bölüm doğrultusunda *Beşleme No. 1* eseri üzerinden; Türk makam müziği çalgılarından olan kemençenin organolojik süreci Arel'in düşüncesi üzerinden okunarak, çalışmanın son bölümü olan beşinci bölümde eserin müzikal ve armonik analizi yapılmıştır. Arel'in bestecilik anlayışı doğrultusunda eserde yer alan çalgılar incelenmiş ve eserin müzikal dili, makamların çok seslilik içinde tatbiki ve Türk makam müziğinde bir çok seslilik anlayışının oluşup oluşmadığı konusunun araştırılması çalışmamızın temel kapsamını oluşturmuştur.

1.1 Tezin Amacı

Hüseyin Sadettin Arel hakkında yapılan çalışmaların birçoğu teorik, biyografik, tarihsel olarak ele alınabilir. Rauf Yekta Bey ile başladığı müzik teorisi çalışmalarını Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek ile nihayete erdiren Arel'in 'AEU' olarak kısaltabileceğimiz ses sistemi, düzenlendiği günden bu yana hem büyük taraftar bulmuş, hem de sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu doğrultuda Arel hakkında yapılan çalışmalar çoğunlukla teorik çerçeve içinde ele alınmış, besteciliği ve eserleri ikinci planda değerlendirilmiştir diyebiliriz. Eserlerinin sayısı bin civarına ulaşan Arel'in besteciliği oldukça didaktik ve Türk makam müziğinde yeni bir bakış açısı göstermeyi amaçlaması bakımından ele alınabilir. Bu didaktik yaklaşım nedeniyle, günümüzde çok az eserinin icra edildiğini söyleyebiliriz. Arel'in eserlerinin notasyonu, geleneksel Türk makam müziği eserlerinin aksine oldukça detaylı ve yol göstericidir. Metronom

kullanımı, hız ve gürlük işaretleri ile müzikal kontekst içinde yapılan geçki ve şedler, Arel'in Türk makam müziği bestecilerine bir ideali anlatmak istemesinin tezahürü olarak gösterilebilir.

Bu çalışmada temel olarak Türk makam müziğinde çalgı kullanımı, çalgı müziği çerçevesinde Arel'in kemençe beşlemesi projesi ve bestelediği *Beşleme No.* 1 adlı eser müzikal analiz yönünden ele alınmıştır. Arel'in bestecilik anlayışı açısından Türk makam müziğinde çok sesliliğin uygulanması ve analizi çalışmamızın yoğunlaştığı alan olmuştur.

Bu düşünceler ışığında çalışmamızda cevaplarını aradığımız sorular şu şekilde teşkil etmektedir:

- Arel neden bir 'kemençe beşlemesi' oluşturmak istemiştir?
- Arel *Beşleme no. 1* adlı eserde neden çok sesliliği tercih etmiştir?
- Eserde hangi çalgılar kullanılmıştır?
- Türk makam müziği çalgılarının yanı sıra, Batı müziği çalgıları da kullanılmış mıdır? Ve bu çalgıların beraber kullanımı söz konusu mudur?
- Kullanılan çalgıların ses rengi, teknik özellikleri, ses sahaları göz önüne alınmış mıdır?
- Anahtar kullanımı ve nota yazımındaki teknik detaylar nelerdir?
- Eserde makam kullanımı var mıdır? Var ise kullanımda nasıl bir yol izlenmiştir?
- Eserde tonal müzik unsurları var mıdır?

1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı

Literatür ve arşiv taraması çalışmamızın öncelikli metotlarından olmak üzere, çalgıların kimlik ve kültür ifadesindeki yerini de içermektedir. Bununla beraber çalışmanın içeriğini kapsamlı olarak müzik analizi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda konunun inşasında Hüseyin Sadettin Arel'in düşüncelerini yansıtan özellikle *Şehbal, Türklük, Musikisi Mecmuası* gibi yayınlardaki makaleleri incelenmiş ve Türk makam müziği hakkındaki görüşleri detaylı bir şekilde çalışılmıştır. Arel'in 'milli' ve 'yeni' bir müzik yaratma hasleti ve bu doğrultuda Türk makam müziğinde besteciliğe ve bestecilere verdiği önem açıktır. Nazariyatçı kimliği ve müzikoloji alanındaki çalışmaları yanında Arel'in Türk makam müziğinin hemen hemen her formunda bestelediği eserler, onun bu konudaki hassasiyetinin göstergesi olarak görülebilir. Bu

yüzden gerek makam müziği alanında, gerekse çok sesli müzik alanındaki çalışmaları yanında kemençe beşlemesi gibi organolojik bir projeye de ön ayak olmuştur.

Çalışmamızın ilk bölümünde geleneksel Türk makam müziği çalgılarının, 13. yüzyıla uzanan serüveni de ele alınmıştır. Bu doğrultuda 'edvar' olarak adlandırdığımız ve geleneksel müzik nazariyatının kaynakları olan el yazmaları da geleneksel çalgıların önemi ve işlevselliği hakkında oldukça fikir vermektedir. Edvar kitaplarında nazariyatın en önemli kısmı olan ses sistemi çalgılar üzerinden anlatılmış, organolojik boyutları ele alınmış ve icra pratiğinin yanı sıra nazariyat aktarımında kullanılmıştır. Bu meyanda çalışmamızda nazariyat sistemiyle ilişkilendirilen 13-19. yüzyıllar arasındaki dönemin ardından, kayıt teknolojilerinin de yardımıyla önemli icracılar ön plana çıkmaya başlamıştır. Kayıt teknolojilerinin ilk ürünleri olan kovan ve taş plak kayıtları Türk makam müziğnini icra pratiğinde yeni bir devre geçmesini sağlamıştır. Böylelikle 'icracı' kavramı Batılı bir kavram olan 'virtüözite' kavramıyla iç içe geçmiştir. 1900'lerin başından itibaren kayıt teknolojileri sayesinde ön plana çıkan Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan gibi önemli isimlerden bahsedebiliriz. Kayıtları günümüze ulaşan sanatçıların çalgı müziğine katkıları da ele alınmıştır. Bu isimlerin arasında kendisi de bir udi olan fakat icracılıktan çok besteci, eğitmen ve yenilikçi düşünceleriyle Ali Rifat Çağatay'a yer verilmiştir. Çağatay'ın ud tirosu çalgısal Türk makam müziği için bestelenmiş ilk çok sesli ve partisyonlu bir eser olması açısından önem arz etmektedir. Ozan Baysal tarafından detaylı armonik analizi yapılan *trio*daki armonik yapıyla, Arel'in eserinde kullandığı armonik dil benzeşmektedir. Özellikle serbest kontrpuan kullanımı, makam müziği ve tonal unsurların bir arada yer alması, tonikleştirmekten kaçınma ve akorların çoğunlukla çevrim halinde kullanılması, iki eserde de oluşturulan 'disonans' (uyumsuz) yapılar bunun bilinçli bir tercih olduğu konusundaki düşünceleri desteklemektedir.

Çalışmamızda daha sonra Arel'in hayatı, yayıncılığı ve besteciliğine değinilmiş ve etkileşimde bulunduğu müzik çevresi şematik bir tablo ile gösterilmiştir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Atatürk Kütüphanesi'nde bulunan el yazması defterlerdeki *Beşleme No. 1* başlıklı eser çalışmamızın fikrinin oluşmasında önemli bir yol açmıştır. Arel hakkında yapılan hemen hemen her çalışmada kemençe beşlemesi ve *Beşleme No. 1*'den bahsedilmiş, fakat müzikal analizi ya da müzikal dili hakkında detaylı bir inceleme yapılmamıştır. Eseri müzikal analiz boyutuyla ele alan çalışmamız

alanında ilk olması sebebiyle önemli bir boyut açmıştır diyebiliriz. Eserdeki çalgı kullanımı ve çok seslilik anlayışı hem dönemin müzik düşüncesini, hem de Arel'in 'Türk müziği ideali'ni yansıttığı söylenebilir.

Eser klasik armoni analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Tespit edilen makamlar, Arel'in de makam tarifindeki gibi, 8 sesli yapıları çerçevesinde ele alınmış ve derecelendirme (I. II. III... gibi) makamların karar perdelerine göre yapılmıştır. Makamları sekiz sesli diziyle ifade eden bu düşünce Arel'e ait olup, eserin de bu doğrultuda bestelendiği göz önüne alınmıştır. Türk makam müziği teorisi alanında özellikle son on beş yıldır yeni yaklaşımlar ve teoriler ortaya konmuş ve yöntemler geliştirilmiştir. Çalışmamız yeni Türk makam müziği teorisi ya da ses sistemi ortaya koymamaktadır. Çalışmanın amacı Arel'in besteciliği çerçevesinde *Beşleme No. 1* adlı eserdeki müzik dili ve çok seslilik içinde makamların nasıl uygulandığını anlamaya çalışmaktır. Bu doğrultuda elbette Arel'in kemençe beşlemesi projesi ve çalgılama anlayışı da incelenmiştir.

Müzik analizi kısmında kapsamlı bir şekilde açıkladığımız analizin en önemli noktası, makamların çok seslilik analışında kullanılırken Batı müziğinde karşılaşmadığımız 5'li akorlarla karşılamamızdır. Batı müziğinde kullanılan majör, minör, artmış ve eksilmiş akor yapılarının dışında, daha fazla akorun görülmesinin sebebi, Türk makam müziğinde tam sesin 9 komaya ve gayr-i müsavi (eşit olmayan) şekilde bölünmesidir. Bu meyanda çalışmamızda akorlar Tip-1, Tip-2, Tip-3... olarak adlandırılmış ve 13 tip akor tespit edilmiştir. Akor tespit edilirken önemli kalış yerleri ele alınmıştır. Özellikle Arel'in bestecilik anlayışında oldukça sık kullandığı makam dizilerini başka perdelere göçürme (transpoze-aktarım) yönteminden dolayı değişen donanımların da bu akorların tespitinde önemli rol oynadığını söylebiliriz. Bu akorlar tınısal olarak kimi zaman Batı müziği akorlarına benzese de, kontekst içinde makamsal boyutuyla aynı olmadıkları açıktır.

Arel'in bestecilik anlayışında göçürme tekniğinin oldukça önemli bir yer olduğu açıktır. Biz de beşlemeyi analiz ederken, özellikle bolâhenk akorda göre kendi perdesinden yazılmayan makam dizilerini göçürme şeklinde ele almayı uygun gördük. Bunun en büyük nedenlerinden biri:

- Makamları tanımlamadaki en önemli rol seyir karakteri ve melodik hareketidir. Kısaca karar perdesi civarından ya da tiz perdelerden hareketine başlaması,

makamın tespitindeki en önemli rollerden biridir. Beşlemede ise gerek anahtar kullanımı, gerekse geçkilerin oldukça fazla olmasından kaynaklı olarak bir makamı seyir hareketine göre tespit etmek oldukça zordur. Örnek vermek gerekirse, eserde sol anahtaryla yazılan ney çalgısında inici bir hareketle başlayan makam dizisi, Fa anahtarındaki bas kemençede çıkıcı bir karaktere sahip olabilmektedir. Bu da makamın seyir hareketinden kaynaklı analizi zorlaştırmaktadır. Bu nedenle örneğin Hicazkâr ya da Zirgüleli Sûzinâk makamı yerine, hangi perdede kurgulandıysa önce o perdenin adı verilmiş ve buna Zirgüleli Hicaz makamı dizisi denmiştir. Nitekim Arel de bu makamları böyle tanımlamıştır.

- Arel 'şed makam' kavramıyla birçok makamı 'basit makam' dizileriyle tanımlamıştır (Arel, 1968, ss. 133-149). Bu da Arel'in eserinin müzikal analizinde bu yöntemi oldukça işlevsel kılmaktadır.
- Ayrıca Türk makam müziğinde örneğin eserde karşılaştığımız gibi Mi bemol üzerinde herhangi bir makama rastlanmaması da, makam dizilerini göçürme yoluyla tanımlamamızın başka bir nedeni olarak ele alınabilir.

Sınırlılık açısından bakıldığında, iki yüz ölçülük eserin ilk yüz ölçüsünde makamsal anlayışın yanında, armonik analize ağırlık verilmiştir. Son yüz ölçüde ise genel armonik yapı belirtilmekle birlikte, ağırlıklı olarak makamsal analize yer verilmiştir. Böylelikle çalışmamız Arel'in hem çok seslilik anlayışını, hem de çok seslilik içinde makam düşüncesini ortaya koymuş olacaktır.

2. ÇALGILAMA

Bu bölümde çalgılama terimi tanımlanarak, çalgılamanın Batı müziği kapsamında yeri ele alınmış ve çalgıların kimlik üzerindeki önemine değinilmiştir. Bu doğrultuda geleneksel çalgıların 'milli kimlik' ifadesindeki rolü göz önüne alınarak, o kültüre ait çalgıların kullanımından doğan teknik ya da çalgısal müziğe ait olguların kültürel çerçevede değerlenedirilmesi hususunda öneriler sunulmuştur.

'Çalgılama' terimi Giseler'e göre ilk defa, 1807 yılında Heinrich Christoph Koch tarafından, *Instrumentieruh* olarak *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* adlı çalışmasında kullanılmıştır. Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi'*nin araştırmasını yapan Hoffman *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1810) ve Castil-Blaze *Dictionnaire de Musique Moderne* (1821) adlı çalışmalarında bu terimi kullanarak, uluslararası müzik literatürüne kazandırmıştır. Özellikle 18. yüzyılın ortalarından itibaren, orkestra müziğinin gelişim alanında, Hector Berlioz, Richard Strauss çalgılama ile ilgili çalışmalar yapmış, 20. yüzyılın başından itibaren de Rimsky-Korsakov *Principles of Orchestration* adlı kitabıyla alana kayda değer katkılar sağlamıştır (Ahmedaja, 2017, s. 11).

Bu çalışmaların en dikkat çekici yönü çalgılama ve orkestrasyon terimlerinin Batı temelli senfonik orkestra ile bağlantılı ve paralel şekilde kullanımıdır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren, çalgılama ve orkestrasyon anlayışı değişime uğramış ve Ferruccio Busoni'ye göre iki çeşit çalgılama anlayışı doğmuştur; birincisi bir müzikal düşüncenin gerektirdiği orkestra ve çalgılama anlayışı, ikincisi ise orijinal olarak başka bir çalgı ya da çalgılar için yazılmış bir parçanın orkestra edilmesi, ki bu tam anlamıyla bir 'düzenleme' yöntemine dahildir (Ardian, 2017, s. 12).

Ertuğrul Sevsay'ın *Orkestrasyon-Çalgılama ve Orkestralama Sanatı* adlı kitabında çalgılama; çok çalgılı müzik ve burada gerekli çeşitli renkleri yaratmak için benzer veya farklı aletlerin nasıl beraber kullanılabileceğini anlatılmaktadır (Sevsay, 2015, s. XV). Burada kullanılan parametreler arasında gürlük, benzer ya da farklı renkler, artikülasyonlar ile çalgıların orkestranın değişik ses alanları üzerinde ses üretmek için kullanılan değişik yöntemler sayılabilir.

Arel çalgılamayı müzik kompozisyonunun olmazsa olmaz ilimleri arasında görmektedir. Arel'e göre çalgılama, çalgıları tanımanın ardından çıkardıkları sesleri, nasıl icra edildiğini ve çalgıların nelere elverişli olup olmadığını öğrenmektir (Ok, 2021, s. 79).

Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere çalgılama, bir enstrümanın tınısal olarak renk sıkalasını ya da paletini tanıyarak, diğer çalgılar ile farklılıklarını anlayıp, birlikte kullanımdaki rolünü belirlemek olarak tanımlanabilir. Bunun yanında gürlük ve artikülasyonlar da buna dahil edilir. Sevsay, kitabında çalgıları kategorilere ayırarak, her başlık altında çalgıların teknik özellikleri, anahtar kullanımı, akordları ve ses üretme yöntemlerinden bahsetmektedir. Bu kategoriler; 'yaylı çalgılar', 'üflemeli çalgılar', 'vurma çalgılar', 'telleri çekilen çalgılar', 'klavyeli çalgılar' şeklindedir.

Bu şekilde çalgıları kategorize etmek, hem didaktik olarak anlatımda, hem de renklerin birbirine yakınlığı anlamında eğitsel bir yöntem olarak sunulmuştur. Burada sunulan çalgıların elbette karakteristik özellikleri olmakla birlikte, ses çıkartma yöntemleri benzeştiğinden aynı başlık altında toplanmışlardır. Sevsay'ın kitabı, Türk makam müziği çalgılarını içermemekle beraber, çalgılama konusunda nasıl bir yöntem izlememiz konusunda yardımcı olmaktadır.

Hector Berlioz *Treatise on Instrumentation* adlı kitabında, Monteverdi'nin dominant 7'li akorunu hazırlıksız bir şekilde kullanmaya cesaret etmesinden, uyumsuz akorları kullanan müzisyenlerin, dikenli bitkileri ve tuzlu yiyecekleri seven hayvanlar ile kıyaslamalardan bahsetmektedir. Ayrıca Berlioz dini kuralların önemini yitirmesinden sonra, melodi fanatiklerinin ortaya çıktığını ve bu fanatiklerin üç sesli müzikten fazla ses içeren müzikleri reddettiklerini söylemektedir. Hatta bazıları melodiye sadece bas partisi ile eşlik edilmesini gerektiğini, armoninin insanlık dışı olduğunu ifade etmektedir. Berlioz daha sonra modülasyonların önce yakın tonlara yapılmasından sonra, nasıl uzak tonlara yapılan modülasyonların kabul edildiğini yazmaktadır. Girişin son paragraflarında Berlioz melodi, armoni ve modülasyonun alakasının genel bir mutabakat sonucu, iyi ve kötü etkilerinin kabul edildiğini, bunun beraberinde de çalgılama, ifade ve ritmin geldiğini vurgulamaktadır. Girişin son cümlesi; "Müzik okyanusunda nasıl gezineceğini bilmek ve bunları öğrenmek için çok fazla zamana ihtiyaç var" sözleri ile son bulmaktadır (Berlioz, 1948, s. 1).

Bu meyanda çalgılamanın müzik gibi müziğin içinde yaşayan bir organizma olduğunu söyleyebiliriz. Çalgılama alanında bugüne kadar gelmiş kuralların sürekli değişmekte olduğunu kabul edebiliriz. Bu doğrultuda kültürün, sosyolojik yaklaşımların ve teknolojinin bu değişime etkisinin yadsınamaz olduğu söylenebilir. İnsan hayatında müziğin salt olarak tek başına ele alınamayacak kadar geniş bir olgu olduğu açıktır. Bu manada müziğin aracı olarak çalgıların kültür ve kimlik boyutu, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve Sovyet Rejimi'nin yıkılmasının ardından ön plana çıkmış ve önemli roller üstlenmiştir denilebilir.

2.1 Kültürel Kimlik ve Geleneksel Çalgılar

Dünya üzerinde hemen hemen her kavram ve anlayış, 'geleneksel' ve 'evrensel' çerçevede ele alınabilir. Tarihsel akış içerisinde iki kavramın öne çıktığı her durum sancılı veya tartışmalı süreçler meydana getirmiştir. Yerelden evrensele, evrenselden yerele gibi tabirler, öncelikle insanın coğrafi aidiyetinin belirlenmesi ile başlayıp, ekonomik, sosyal, kültürel açıdan pek çok değişim ve dönüşümün nedeni olmuştur. Geleneksel ve evrensel kavramları siyasal biçimleriyle, 'ulusalcılık' ya da 'milliyetçilik' ve 'uluslararası' ya da 'milletlerarası' olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanıl Bora'ya göre ulusalcılık ve milliyetçilik kavramları birbirlerinden ayrılan nüanslar içermektedir. Buna göre ulusalcılık kavramı daha çok modernleşme ve laikleşme vurgusuna sahipken, milliyetçilik millet ile anlamsal paralellik içinde bulunan ümmet kavramıyla dinsel cemaati karşılamaktadır (Bora, 1995, s. 108). Bununla beraber bugün ulus ve millet kavramı azami bir mutabakat ile 'dil, toprak, ekonomik yaşam ve ortak kültürün psikolojik ve ruhsal olarak biçimlenen bir topluluk' olarak tanımlanmaktadır (Sarı, 2020, s. 233).

Evrenselliğin bir parçası olan modernleşmenin merkezinden uzak olan ve emperyalist gücün tehdidini hisseden bir ulus ya da milletin, geleneğe o kadar bağlandığı görülür. Nitekim 1955'te imzalanan Varşova Paktı ile oluşan Doğu Bloğu ülkeleri, 1991'de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin yıkılmasıyla bu refleksi göstermişlerdir. Bu ülkeler bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte geleneksel yapıları üzerinden birlik ve beraberlik duygularını sergilemiş ve bunun en önemli örneklerini müzik alanında geleneksel çalgı orkestraları kurarak güçlendirmişlerdir (Sarı, 2020, s. 234).

Geleneksel çalgı orkestraları bir kimlik ifadesi olarak ele alınabilir. Kimlik, kişinin kim olduğunu, niteliğini, genel özelliklerini ve hangi topluluklara dahil olduğunu betimleyen bir nitelikler bütünüdür. Kavramın müzikoloji alanındaki önemi, geleneksel müziklerin tümünün, tıpkı diğer kültürel öğeler gibi özellikle kolektif kimliğin bir temsili olması ve belirlenmesidir (Dönmez, 2019, s. 106). Attali'ye göre müzik artık bir kimlik ihtiyacına dönüşmüş ve müziğe talep sağlamak, istekleri ona göre yönlendirmek ve müzik üretme imkanları sağlamak gerekmektedir (Attali, 2014, s. 124). Kısaca müzik kültürel kimliği belirleyen bir unsura dönüşmüştür denilebilir. Becker da bu konuda, sanatın ulusal kültürün gelişimini, ulusal birliğin ya da mirasın diğer milletler arasında itibarını desteleyen bir unsur olarak destekleyen bir unsur olarak görülmesini vurgulamaktadır (Berendt, 2008, s. 180).

Müziğin ifade biçimi performans ve performansın vasıtası insan sesi ya da çalgılardır. Kültürel boyutuyla ele alındığında, geleneksel öğelerin ses ve çalgılarda yer alması, bir toplumun kimliğini kültürel olarak analiz etmemizi sağlamaktadır. Geleneksel çalgılar kültür temsilinde önemli bir rol oynamakta ve bu yönüyle yapılan kompozisyon, teori ve müzikoloji çalışmaların kültüre olan katkısı yadsınamaz.

Milliyetçilik ya da ulusalcılık düşüncesi, özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kuruluş yıllarında milli kimliğin inşa edilmesinin en önemli isimlerinden biri olan Ziya Gökalp'in katkılarıyla şekillenmiştir. Daha çok siyasi boyutu olan bu doktrinin, müzik alanında en önemli temsilcilerinden biri hiç şüphesiz Hüseyin Sadettin Arel'dir. Arel'in yayıncılığını yaptığı *Türklük* dergisi (1939-1940) ve bu dergide neşredilmiş *Türk Musikisi Kimidir?* adlı makale serisi gibi örnekler, Arel'in 'milli kültür'ün müzik alanındaki hassasiyetini ve ehemmiyetini göstermektedir. Bu meyanda Türk makam müziği teorisi yanında, çalgısal müzik alanındaki çalışmaları da dikkat çekicidir. İlk olarak Arel'in 1948 yılında yayınlamaya başladığı *Musiki Mecmuası*'nda 'Kemençe beşlemesi' olarak gündeme gelen çalışmalar, daha sonra hem Arel, hem de başka besteciler tarafından diğer Türk makam müziği çalgıları için de uygulanmıştır.

Arel'in 1 Ağustos 1948'de *Musiki Mecmuası*'nda yazdığı, *Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler...* adlı makalesinde bu düşüncesinin nasıl hasıl olduğunu anlatmaktadır;

> Öteden beri kemençenin musikimizde değer ile mütenasip bir mevki alamadığını görür, bu sazın hususiyeti bozulmaksızın tekemmül ettirilecek olursa mühim vazifeler yüklenebileceğini

> düşünürdüm. Minimini cüssesinden hiç umulmayacak bir gürlükle çıkardığı tok ve donuk sesteki cazibe...her zaman beni ilgilendirirdi. Hatta o merakla bir vakit kemençe de çalmıştım.
>
> Gönlüm diyordu ki, bu saz Yegâh, Rast, Neva seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkanları içinde sıkışık kalmasın da hem telleri, kemanda olduğu gibi dörde iblağ edilip kaba Rast, Yegâh, Dügâh, Hüseyni seslerine düzenlensin; hem de yine keman nevinde olduğu gibi, birbirinden büyük beş kemençe vücuda getirilerek takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nisbette bol imkanlara sahip, polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın.
>
> Batı musikisinde yaylı sazlar beşlemesi iki kemanla, bir alto, bir viyolonsel, bir de kontr-basstan, yani dört çeşit büyüklükte kemandan ibaret iken, benim beş çeşit büyüklükteki kemençe tahayyül edişim bu sebepten ileri geliyordu (Arel, 1948, s. 6).

İfadelerinden anlaşılacağı üzere Arel, kemençe beşlemesi fikrini Batı müziğindeki kuartet ya da kuintet gruplarından almıştır. Bu konuda Arel'in en önemli amacının kendisinin de belirttiği gibi; sekiz oktava varan bir ses sahası elde edip, polifoniyi yani çok sesliliği bu doğrultuda uygulamak ve böylelikle zengin tınısal bir ses paleti elde etmek olduğu söylenebilir.

Pekâlâ Arel zaten hali hazırda Batı müziği temelli trio, kuartet ve kuintet gibi topluluklar varken ve bu topluluklar için müzik yazmışken (Şekil 2.1), neden bir kemençe beşlemesi oluşturmak istemektedir?

Şekil 2.1 : Kuartet için *prelude*

Gerek *Türklük* dergisinde, gerek *Musiki Mecmuası*'nda yazdığı yazılarda, Arel'in Türk makam müziğini, tabir-i caizse 'biricikleştirme' çabası göz ardı edilemez. Güneş Ayas'ın deyimine göre, Arel'in Gökalp'in savunduğu Türkçü formülün bir sürümü olduğu iddia edilebilir (Ayas, 2017, s. 64). Bu meyanda 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin batıyı temel alan müzik politikasından dolayı resmi görüşün 'Bizans Musikisi', 'Enderun Musikisi', 'Şark Musikisi' olarak sınıflandırılan bir müzik türünü, Rauf Yekta Bey ile beraber 'Türk Müziği' olarak adlandırmayı başlatan isimlerden biri Arel'dir. Bununla beraber *Musiki Mecmuası'*nda yayınladığı *Türk Musikisi Nasıl İlerler?* başlıklı makalesinde Arel, Türk makam müziğini 'Musul petrolleri'ne benzeterek, enstrümanların yetersiz, tek sesli, polifoniden yoksun ve musikimizi alâ halihi (bugünkü hali ile) idame etmenin bu musikiye karşı en büyük düşmanlık olduğunu vurgulamaktadır (Arel, 1948, s. 6). Bu ifadelerden, kemençe beşlemesinin deyim yerindeyse bir 'meşruiyet' düşüncesinin parçası olduğu ve batıya yaklaşmak isteyen resmi müzik politikasının doğrultusunda hareket etme eğilimi olduğu görülmektedir.

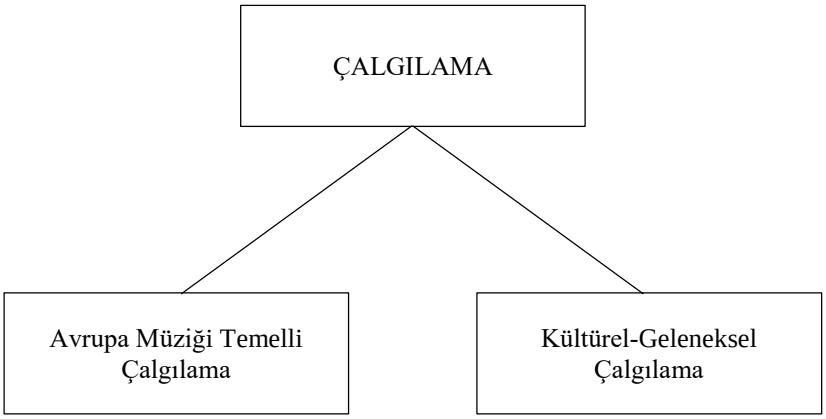
Ayrıca Arel, Gökalp'in düşüncelerini desteklemekle birlikte, halk müziği yerine Türk makam müziğinin (Arel'in deyimiyle 'Türk Musikisi'), çok seslilik için daha elverişli olduğunu söylemektedir. Bununla beraber Arel'in bu düşüncesi, Gökalp'in "gayr-i milli ve hasta" olarak tanımladığı (Gökalp, 2019, s.143) makam müziğini, meşrulaştırma ihtiyacına yol açmıştır. Yeni kurulan Cumhuriyet, halk müziği ile Batı müziğini birleştirip yeni bir müzik yaratma çabasında iken, Arel'in Türk makam müziğine olan taraftarlığı (Arel, 1948, s. 1), onun hem devlet politikasına, hem de Batı müziği eğitimi almış ya da yurtdışından gelmiş müzisyen ve müzik bilimcilere karşı 'mücadele' etmesini gerektirmiştir. Bu noktada mücadele terimini bilhassa kullanıyoruz, çünkü gerek *Musiki Mecmuası*'ndaki yazılarına, gerek Türk makam müziği ile ilgili diğer çalışamalarına baktığımızda, Arel'in bunu bir mücadele olarak gördüğü ve savunma ihtiyacı duyduğu açıktır.

Çok sesli olsun ya da olmasın çeşitli çalgılar veya insan sesiyle müzik üreten toplulukların ortak sesi, topluluğun her bir üyesinin ayrı ayrı ürettiğinden farklıdır. Bu da bize Batı temelli olmayan geleneksel müzikleri kültürel olarak değerlendirmemiz konusunda bir fikir vermektedir. Bu doğrultuda örneğin tek sesli müzik icra eden bir icracının çalgısının rengiyle, aynı müziği bir toplulukla icra ettiğinde duyulucak olan

tını, şüphesiz farklı olacak ve yazılı bir partisyon olmasa dahi, birlikte icra geleneğindeki değişkenler icraya dahil edilecektir.

Konumuz olan Hüseyin Sadettin Arel'in çok sesli eserleri ise, partisyonu yazılmış ve bestecinin anlayışını yansıtan dinamikler ve terimler ışığında oluşturulmuştur. Bununla beraber Arel'in eserlerini Batı müziği kategorisinde değerlendirmek yanlış olacaktır, çünkü eserler çok sesli olsa da tonal değildir ve kullanılan çalgılar Türk makam müziğinde icra edilen ya da bu pratik içinde belirli geçmişi olan çalgılardır. Bu meyanda yukarıda da değindiğimiz gibi Arel'in eserlerini kültürel bir konumda değerlendirerek, çok yönlü ve bütüncül bakmak daha sağlıklı sonuçlar elde etmemizi sağlayacaktır.

Bu örnekler bağlamında çalgılama terimine getirmek istediğimiz modelleme (Şekil 2.2), tıpkı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle Batı temelli olmayan müzikleri, etnoloji başta olmak üzere, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, folklor gibi çok disiplinli bir yaklaşımla araştıran "etnomüzikoloji"nin[2], karşılatırmalı müzikoloji ile yer değiştirmesi gibi, çalgılama teriminin de kültürel parametreler dahilinde kullanılması konusunda araştırmacılara katkı sağlayabilir.



Şekil 2.2 : Çalgılama modellemesi

Çalgılama, terim olarak Batı müziği kültüründe ortaya çıkmıştır. Çalgılama terimi hem bir eserin içerdiği çalgıların listelenmesini hem de çalgıların teknik yapıları gözetilerek bir arada kullanılma yöntemlerini kapsamaktadır. Buna ek olarak Türk makam müziğinde yer alan çalgıların, kültürel kodlar nedeni ile uyguladıkları çalgı icra

[2] "Etnomüzikoloji" terimi ilk olarak akademisyen araştırmacı Jaab Kunst tarafından, 1950 yılında yayınladığı *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods and Reprensentative Personalities* adlı kitabında kullanılmıştır.

yöntemlerinin ifade edilebilmesi için 'kültürel-geleneksel çalgılama' teriminin kullanılmasını önermekteyiz. Türk makam müziği geleneğinde peşrev, saz semai, sirto, longa gibi saz eserleri özellikle bir çalgı için değil, solo ya da toplu icra için bestelenmiştir. Bu doğrultuda saz eserleri icracıların zevkine göre seçilen çalgılarla seslendirilirler. Genellikle eserlerin notalarında çalgılamaya dair işaretler bulunmaz, bununla beraber icracılar gelenekten gelen çalım şekillerini icrada uygularlar. Bu yaklaşımı örneklendirecek olursak: bir tanburinin icra esnasında yaptığı 'sap vibratosu', Batılı bir çalgılama anlayışından çok gelenekten aldığı öğretiden kaynaklanmaktadır. Başka bir örnek de toplu icra sırasında udun yaptığı *tremolo* tekniğine karşılık, kemençenin pedal ses tutması olarak verilebilir. Bütün bu çalgılama teknikleri Türk makam müziği geleneği çerçevesinde ele alındığında, kültürel-geleneksel eksende değerlendirilmelidir. Elbette bu terim geleneksel icranın analizi çerçevesinde kullanıldığında anlamını bulacaktır. Örneğin Tanburi Cemil Bey'in bir kemençe taksiminde yaptığı çalgılama tekniklerini kültürel-geleneksel başlığı altında değerlendirmek, o tekniğin Batılı anlamda değil, geleneksel aktarım yoluyla gerçekleştiğini anlamamızı kolaylaştırıcaktır. Bununla beraber bestecinin ya da icracının çalgılama tekniklerini icradan önce nota üzerinde göstermesi, öğrenilmiş bilgi olduğundan Batılı anlamda değerlendirilebilir. Biz Batılı ve geleneksel-kültürel çalgılama anlayışının ayırtedilmesi ve doğru değerlendirilmesi kanısındayız. Bu doğrultuda Şekil 2.2'deki öneri ve kültürel-geleneksel çalgılama terimi bu tez için tarafımızdan üretilmiş, bilim ve sanat dünyasının kullanımına sunulmuştur.

Sistematik müzikoloji alanında Çin müziğine ait melodi ve çalgılar ile yapılmış bir çalışmada kültürlerarası tınısal eğilimler incelenmiş ve sonuçlar ortaya konmuştur. 40 katılımcı ile gerçekleştirilen deneyde müzik eğitimi almamış kişiler, Çinli ve Çinli olmayan bireyler yer almıştır. Sonuçta müzisyen olmayan Çinli katılımcıların dinletilen Çin çalgı ve müziklerine daha değer verdiği görülmüştür. Çalışmada bunun kültürel müzik alt yapısından kaynaklandığı ve müzik dinleme pratiklerinin yansıması olarak görüldüğü sonucu ortaya çıkmıştır (Wang & Wei & Hang & McAdams, 2021, s. 19). Çalgıların tınısal olarak insanların dinleme pratiklerine yansıdığı görülmektedir. Bahsettiğimiz çalışmaya göre kişilerin kültürel müzik alt yapısı dinlediği müziğin çalgısal ve tınısal yapısıyla doğru orantı arz etmektedir. Bu nedenle Türk halkının dinleme pratiğinde oldukça zayıf olan çok sesli müziği, kemençe tınısı çerçevesinde uygulamak isteyen Arel'in düşüncesi oldukça işlevseldir diyebiliriz. Sonuç olarak Batı

müziğindeki yaylı grubu için bestelenecek çok sesli bir müziğin, kemençe beşlemesiyle seslendirilmesi, Türkiye'de yaşayan birine tınısal olarak yakın gelecektir. Bu meyanda Arel'in kemençe beşlemesi fikri, halkın çok sesli Türk makam müziğine alıştırılması bakımından oldukça mantıklı bir hareket olarak görülebilir.

2.2 Türk Makam Müziği Literatüründe Çalgı

Makam müziğine dair en eski kaynaklar olan edvar kitaplarında nazariyatın yanı sıra çalgılardan önemle bahsedilmiş, hatta minyatür resimleri dahi verilmiştir. Hatta bahsettiğimiz gibi bazı nazariyatçılar nazari bilgileri belirledikleri çalgılar üzerinden vermişlerdir. Örneğin Safiyuddin Urmevi'nin 13. yüzyılda kaleme aldığı *Kitabul Edvar*'ında, ud çalgısı üzerinden ses sistemini ve nazari bilgileri anlattığı görülmektedir (Şekil 2.3).

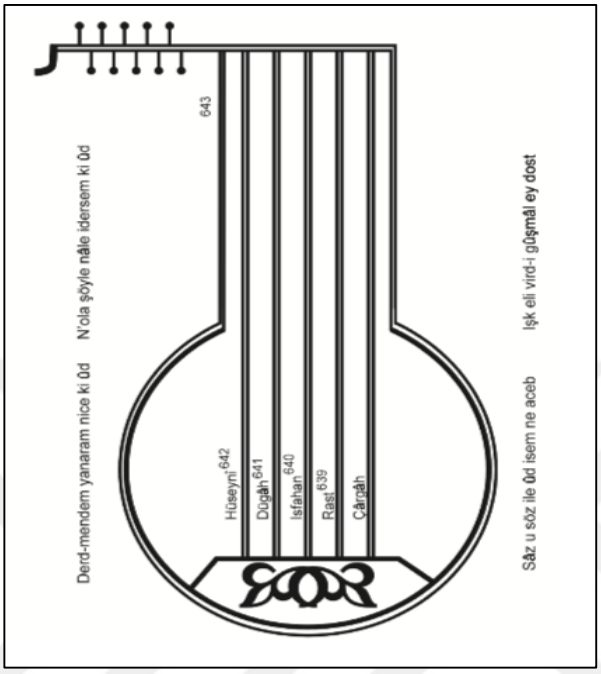
Bamm	H (do)	Z (si)	V (si♭)	h (si♭)	D (la)	C (la♭)	B (sol)	A (sol)
Mesles	Yh (fa)	YD (mi)	YC (mi♭)	YB (mi♭)	YA (re)	Y (do♯)	T (re♭)	H (do)
Mesna	KB (si♭)	KA (lâ)	K (la♭)	YT (sol♯)	YH (sol)	YZ (fa♯)	YV (fa♯)	Yh (fa)
Zir	KT (mi♭)	KH (re)	KZ (do♯)	KV (re♭)	Kh (do)	KD (si)	KC (si♭)	KB (si♭)
Had	LV (sol♯)	Lh (sol)	LD (fa♯)	LC (fa♯)	LB (fa)	LA (mi)	L (mi♭)	KT (mi♭)

Şekil 2.3 : Ud çalgısının telleri ve akort sistemi (Uygun, 1996, s. 214)

Urmevi'nin ardından Meragi Makasid'ül Elhan adlı çalışmasında döneminde kullanılan çalgıları sınıflandırarak vermiştir. Meragi çalgıların yapılarından, akortlarından, çalım şekillerinden ve hatta perdelerin nasıl icra edilebileceğinden bahsetmiştir. Meragi'de verilen bazı çalgılar şunlardır:

- **Mukayyed Telli Çalgılar:** Ud-ı kadim, ud-ı kamil, tarabü'l feth, şeştay, tarabü'l rud, şirvaniyan, tanbura-i türki, ruhefza, kopuz, evzan, nayi tanbur, rebab, rudhani, yektay, terentay, tuhfetü'l ud, şidirgu, şehrud, pipa.
- **Mutlak Telli Çalgılar**: Mugni, çeng, eğri, kanun, kemançe, gıjek, dolab, yatugan, künkere.
- **Mukayyed Nefesli Çalgılar:** Nay-ı sefid, zemr-i siyeh nay, nay-ı balaban, surna, burgu, bak, nay-ı hıyk.
- **Mutlak Nefesli Çalgılar:** Musikâr, cepçik, organun (Karabaşoğlu, 2010, s. 214).

Aynı yüzyılda Anadolu edvar geleneğinin elimizde bulunan ilk kaynaklarından olan ve *Kırşehri Edvarı* olarak bilinen, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in yazdığı eserde akort sistemi ud, çeng ve ney çalgıları üzerinden verilmiştir (Şekil 2.4), (Doğrusöz, 2007, ss. 71-75).



Şekil 2.4 : Ud çalgısında akort düzeni (Sezikli, 2014, s. 67)

Bu gibi örnekler hemen hemen her edvarda karşımıza çıkmaktadır. Sistematize edilmek istenen nazari bilgilerin çalgılar üzerinden anlatılması, o çalgının da sistematik bir yapıya bürünmesini gerektirmektedir. Bu sebeple, dönem nazariyatçıları, ses sistemini, akort düzenlerini ve çalma şekillerini şematik olarak gösterip, açıklamışlardır.

15. yüzyılda *Ahmedoğlu Şükrullah Edvarı*'nda da çalgı resimlerine yer verilmiştir (Şekil 2.5). Bu çalgıların 14. yüzyılda Hasan-ı Kâşâni'ye atfedilen *Kenzü't-Tuhaf* adlı yazmadan alındığı düşünülmektedir (Abbasoğlu, 2023).

Şekil 2.5 : Şükrullah Edvarı'nda ud (Kamiloğlu, 2007, s.140)

Şükrullah eserinde hem çalgıların resimlerini vermiş, hem de akort düzeni ve çalınım şekillerinden bahsetmiştir. Hatta imal edilecek ağacın cinsi, tellerin hangi hayvanın bağırsağından yapılacağına kadar çalgının imal sürecini ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır (Kamiloğlu, 2007, ss. 138-154).

15. yüzyıla kadar uzanan kaynaklardan da anlaşılacağı üzere, Türk makam müziğinde ses icrası kadar, çalgı icrasına ve çalgılara da önem verilmiştir. Buradan meşk sisteminin yalnız sözlü gelenekle değil, çalgı vasıtasıyla da yapıldığı çıkarımı yapılabilir.

Türk makam müziğinin önemli kaynaklarından olan bir başka isim ise Ali Ufki Bey (1610-1675)'dir. Ali Ufki Bey kaleme aldığı *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı çalışmasıyla dönemine ait murabba, semai, nakış, varsağı, türkü, tekerleme, raks, raksiye, gibi farklı türklerde 529 adet eseri, batı notası ile kayda almış ve dönemin müzik kültürü hakkında bilgi elde etmemizi sağlamıştır. Bunun yanında Ali Ufki Osmanlı sarayında görev yaptığından, *Saray-ı Enderun* adlı eser ile ışık tutmaktadır. Eserde Ali Ufki sarayın gündelik ve sosyal hayatından bahsederken, müzik ve çalgılara da değinmektedir; "En güzel ve en makbul şarkılarına kemençe, şeştar, kanun, *citara*[3], santur gibi çalgılar ile eşlik edilir. Ayrıca miskal, ney, nefir[4], zurna ve bizdeki lavtaya benzeyip Farsça adı ud olan çalgılar da vardır. Türküler için çöğür, *gallafon*[5], tel tanbura ve çeşde[6] adlı verilen çalgılar kullanırlar (Ufki Bey, 2013, s. 50).

Ali Ufki dans etmek için yetiştirilmiş iç oğlanların ve diğer müzisyenlerin çalgılarla yaptığı alıştırmaları şu şekilde anlatır; "Rakkaslar çember, çağana veya çalpara adı verilen küçük davulları çalarak ve Kastanyetleri kullanarak dans için eğitim alırlar. Aynı yerde savaş çalgılarının ustaları (mehter) zurna ve boru çalarken, kudüm, dümbelek ve zil bunlara eşlik eder" (Ufki Bey, 2013, s. 51). Aynı paragraflarda padişah bir yere giderse, saray müzisyenlerinin de padişah ile gittiği, gün doğumu ve

---

3 Meninski, "Tel Tanbura" karşılığında "Cithara seri nostrae similis", "tamburani" için de "citharista" açıklamasını vermiş. Ali Ufki, Evliya Çelebi ve Meninski'yle çagdaş olduguna ve Meninski sözlügünü hazırlarken Ali Ufki Bye'den yararlandığına göre, Citarayı Meninski'ye bakarak anlamlandırmamız doğru olur (Ersu Pekin).

4 Mehterde çalınan ve trompet gibi metal bir borudan meydana gelen çalgı (Ersu Pekin).

5 İtalyanca: Colascione. 16. yüzyılda Türk esirler tarafında Napoli'ye getirilmiş çalgı. Mahmut Ragıp Gazimihal, "Kolca Kopuz" kelimesinden İtalyancaya geçtiğini belirtmiştir. Uzun saplı, üç telli ve sapında yirmi bir perde bağı bulunan ve mızrapla çalınan çalgı (Ersu Pekin).

6 Farsça şeş-tar (altı telli) sözcügünden. Üçerden altı telli, kısa saplı, mızrapla çalınan küçük gövdeli çalgı.

batımında padişaha iyi temenniler için davul çaldıklarını söylemektedir (Ufki Bey, 2013, s. 51).

Buna göre Ali Ufki'de verilen çalgılar şu şekilde sınıflandırabilir (Çizelge 2.1);

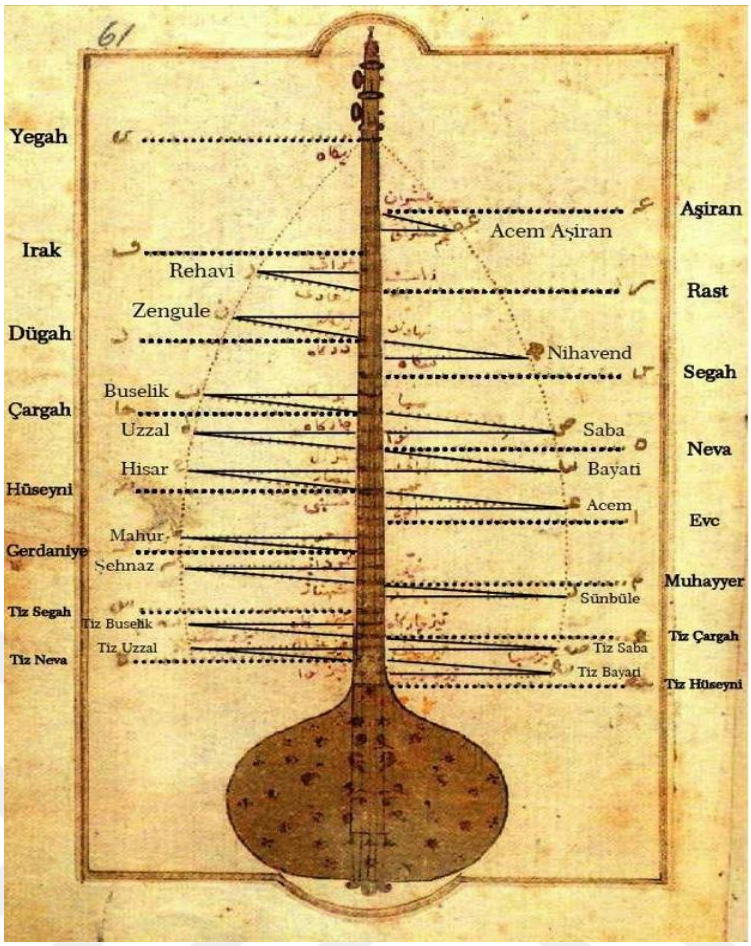
Çizelge 2.1 : Ali Ufki'de çalgılar

Yaylı Çalgılar	Nefesli Çalgılar	Mızraplı Çalgılar	Vurmalı Çalgılar
• Kemençe[7]	• Miskal	• Şeştar	• Çember
	• Ney	• Kanun	• Çağana
	• Nefir	• Citara	• Çalpara
	• Zurna	• Lavta	• Kudüm
	• Boru	• Ud	• Dümbelek
		• Çöğür	• Zil
		• Gallafon	• Santur
		• Tel Tanbura	• Kastanyet
		• Çeşde	

Cem Behar'ın verdiği bilgiye göre, Kantemiroğlu tarafından 1703-1710 tarihleri arasında yazıldığı belirtilen "*Kitabu'ilmi'i-musiki ala Vech'l-hurufat*" adlı eserde, Kantemiroğlu'nun perde sistemini tanbur üzerinden anlattığı görülmektedir (Behar, 2017, s. 7). Ayrıca kendi tertip ettiği nota sistemiyle yalnızca çalgısal müziği notaya alması, bu müziğe verilen önemi işaret etmektedir. Bununla beraber peşrev, saz semai gibi örnekler dışında, Türk makam müziği çalgılarının teknik imkanlarına yönelik özgün eserlerin, 20. yüzyıla kadar görülmediğini söyleyebiliriz.

Kantemiroğlu Türk makam müziği perdelerinden bahsederken, musikinin hudutsuz olduğunu, buna mukabil sayısız perdenin ortaya konabileceğini ve çalgıların insan boğazından çıkan sedayı taklit amacıyla perdeleri kullandığını söylemektedir. Buna ek olarak, Türk makam müziği perdelerini anlatmak için 'en mükemmel' çalgının tanbur olduğunu yazmakta ve perdeleri tanbur sapında göstermektedir (Şekil 2.6);

[7] 17. yüzyıldaki kemençe bugün rebab olarak adlandırdığımız çalgıya karşılık gelmektedir.

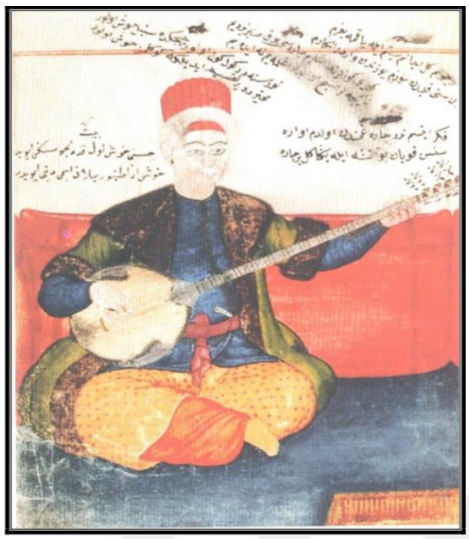


Şekil 2.6 : Kantemiroğlu Tanburunda Perdeler

Kantemiroğlu Edvarı'ndan sonra, 1761-1777 yılları arasında yazıldığı kaydedilen (Haluk, 2013, s. 7), Kemani Hızır Ağa'nın müellifi olduğu *Tefhimul-makamat fi Tevlid'n-nagamat* adlı edvarında yer alan Osmanlı-Türk ve Batı çalgılarının minyatürleri, bu dönemde rasyonelleşme ile birlikte, batı dünyasına yakınlaşmaların olduğunu da bize göstermektedir. Ayrıca Hızır Ağa'nın 'sine kemanı' denilen çalgıyı da sarayda çaldığı ve ustalaştığı, Kemani Hızır Ağa olarak anıldığı belirtilmektedir (Uslu, 2009, s. 15). Kemanın kullanılmaya başlandığı bu dönemde saray müzisyenleri arasında bir klarnetçi kadrosu açılması, Batı ile ilişkilerimizi güçlendirmek için, Ahmet Resmi Efendi'nin 1757-1758 tarihleri arasında Viyana'ya elçi atanması gibi örnekler, sarayda Batı müziğinin etkin rol oynamaya başladığını gösteren delillerdir (Uslu, 2009, s. 18).

Kemani Hızır Ağa'nın edvarında ek olarak verilen çalgı minyatürleri, Osmanlı sarayında Türk makam müziği çalgılarının yanı sıra, Batı çalgılarının da yer almaya başladığını göstermektedir. Recep Uslu Hızır Ağa hakkındaki çalışmasında, minyatürlerde görülen çalgıların saraya hediye olarak verildiği ve çalgıların bir defada

getirilebileceği gibi, çeşitli zamanlarda peyderpey kabul edilmiş veya alınmış olabileceğini ifade etmektedir (Şekil 2.7; Şekil 2.8), (Uslu, 2009, s. 70).



Şekil 2.7 : Sazende ve tanbur (Uslu, 2009, s. 139)

Şekil 2.8 : Ayaklı keman veya üç telli rebap (Uslu, 2009, s. 141)

Hızır Ağa makam müziği perdelerinin isimlerini bu minyatürlerin üzerinden göstermeyi tercih etmiştir. Buna göre minyatürlerin üzerinde yazılan perde isimleri çalgılara göre şu şekildedir (Çizelge 2.2):

Çizelge 2.2 : Hızır Ağa minyatürlerinde perdeler

Çalgı	Boş Tel Perdeleri	Sap Üzerinde Perdeler
Tanbur	Çargâh, Çargâh, Dügâh, Dügâh	
Ayaklı Keman ya da Üç Telli Rebap	Dügâh, Yegâh, Neva	Aşiran, Hüseyni, Irak, Rast, Evç, Gerdaniye, Tiz Muhayyer, Tiz Segâh
Keman ve Bozuk	*Keman* : Dügâh, Irak, Rast, Neva	*Bozuk* : Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Evç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh
Santur		
Kanun		
Ud		Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Tiz Segâh,
Çeng veya Arp		
Organon veya Harmonium		
Olyon veya Cittern		Rast, Dügâh, Neva, Gerdaniye
Klavsen		
Kitare		Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Evç, Gerdaniye, Muhayyer
Düdük, Frengi Nay (Flüt), Zurna, Çığırtma, Nefir	*Düdük*: Hüseyni, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast *Frengi Nay (Flüt)*: Hüseyni, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast *Zurna*: Hüseyni, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast *Çığırtma*: Hüseyni, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast *Nefir*: Segâh, Dügâh, Rast	
Dünbelek (Nakkare, Kudüm)		
Keman-ı Kıpti		
Keman-ı Arabi veya Kemança, Rebap	Dügâh, Neva	Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Evç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh

Hızır Ağa'dan sonra, Türk müziği makamlarının ve Batı müziği tonlarının karşılaştırmalı olarak incelendiği Haşim Bey Mecmuası (1864)'nda, 'tonalite' kavramının Türk makam müziği içinde yer aldığı görülmektedir. Haşim Bey makamları karar seslerine, seyir ve hareketlerine, içindeki değiştirici işaretlere göre Batı müziği tonları ile ilişkilendirmiştir (Şekil 2.9; Şekil 2.10), (Yalçın, 2013, s. 753).

Majör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması	Minör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması
Do [ut] majör	"Ud ton yani çargah dimektir, çargah perdesinden bida idüb tiz çargaha çıkub yine kendi perdesindeki çargaha karar ider. Alafrangada bu makam cümlesinin esasıdır."	La minör	Ud tonunun minörü la minör,
Sol majör	Sol tonunda bir diyesiz isti'mâl olunur [kullanılır].	Mi minör	Mi minörde bir diyesiz isti'mâl olunur.
Re majör	Re tonunda iki diyesiz isti'mâl olunur.	Si minör	Si minörde iki diyesiz isti'mâl olunur.
La majör	La tonunda üç diyesiz isti'mâl olunur.	Fa # minör	Fa diyesiz minörde üç diyesiz isti'mâl olunur.
Mi majör	Mi tonunda dört diyesiz isti'mâl olunur.	Do # minör	Ud diyesiz minörde dört diyez isti'mâl olunur.
Si majör	Si tonunda beş diyesiz isti'mâl olunur.	Sol # minör	Sol diyesiz minörde beş diyesiz isti'mâl olunur.
Fa # majör	Fa diyesiz tonunda altı diyesiz isti'mâl olunur.	Re # minör	Re diyesiz minörde altı diyesiz isti'mâl olunur.
Do # majör	Ud diyesiz tonunda yedi diyesiz isti'mâl olunur.	La # minör	La diyesiz minörde yedi diyesiz isti'mâl olunur.

Şekil 2.9 : Haşim Bey'de yer verilen tonalitelerin anlatıldığı tablodan bir bölüm (Yalçın, 2013, s. 756)

no	Makam	Mecmuada Benzerlik kurulan Tonalitelere İlişkin Açıklamalar	No
1.	Rast	"…bu makam alafrangada dahi mevcud olduğundan **Sol ton** tabir iderler zeylde [ek de] notasında gösterilmişdir."	22
2.	Rehavi	"…alafrangada yine **sol ton** tabir iderler notasında gösterilmiştir."	22-23
3.	Sazkar	"…alafrangada buselik perdesinin olduğu cihetle yine **rast macûr** tabir iderler bu dahi notasında gösterilmiştir."	23
4.	Nikriz[1]	"…bu makam alafrangada minöre müşabeheti cihetle [sebebiyle] ve seyrinde si bemol kullanmadığı için **sol minör** tabir iderler."	23
5.	Büzürg	"…alafrangada yine **sol ton** tabir iderler notasında gösterilmiştir."	23-24
6.	Suzinak[2]	"…alafrangada namevcud ise de seyir ve hareketi sol minöre müşabih [benzer] olduğundan sol macûr tabir iderler."	24
7.	Neveser	"…bu makam alafrangada dahi namevcud ise de yine **sol minör** tabir iderler."	24
8.	Hicazkar	"…bu makam dahi alafrangada mevcud değil ise de yine rasta itibariyle **sol macûr** tabir iderler."	24-25
9.	Nihavend-i kebir	"…bu dahi alafrangada **sol macûr** tabir iderler."	25
10.	Nihavend-i rumi	"…alafrangada bu makama **sol minör** tabir iderler."	25
11.	Pençgâh	"…alafrangada bu makama dahi **sol macûr** tabir iderler"	25
12.	Suzidilara	"…alafrangada bu makama **sol ton** tabir iderler."	25-26
13.	Selmek	"…alafrangada buna **sol ton** tabir iderler."	26
14.	Tarzınevin	"…bu makam min gayri liyakatin ihtirâ-i âcizânem olmakla Alafranga'da kullanılmadığı cihetle sol kalır"	26
15.	Pesendide	"…alafrangada bu makama **sol macûr** tabir iderler."	26

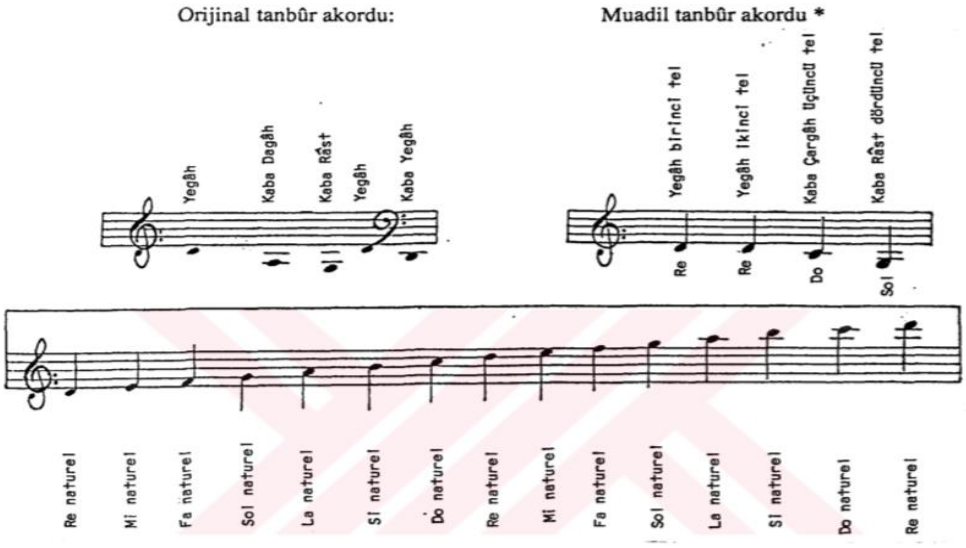
Şekil 2.10 : Haşim Bey Mecmuası'nda benzerlik kurulan makam ve tonalitelerin verildiği tablodan bir bölüm (Yalçın, 2013, ss. 757-758)

Haşim Bey Mecmuası'nda neden bu karşılaştırmaların yapıldığının yanıtı dönemin çokseslilik çalışmaları ile paralel gittiği süreçte bulunabilir. *Mızıka-i Humayun* kumandanı Guatelli Paşa, Rifat Bey, Zati Bey, Osman Efendi gibi isimler, dönemin

Türk makam müziği şarkılarını ya da saz eserlerini armonize edip, piyanoda çalınabilir hale getirme çalışmaları yapmışlardır. Bu meyanda 19. yüzyılda, piyanonun Türk makam müziği icra pratiğine girmiş ve makam müziği eserlerini armonize etme çalışmaları artmıştır. Haşim Bey eserinde, bu gibi armonize çalışmalarını kolaylaştırmak için Türk makam müziği ve Batı müziği tonlarını karşılaştırma yoluna gitmiştir. Yalçın'ın da belirtiği gibi, Haşim bey bu karşılaştırmaları dönemin teorisyen ve bestecileriyle bir nevi 'alan çalışması' yaparak elde etmiştir (Yalçın, 2013, s. 765).

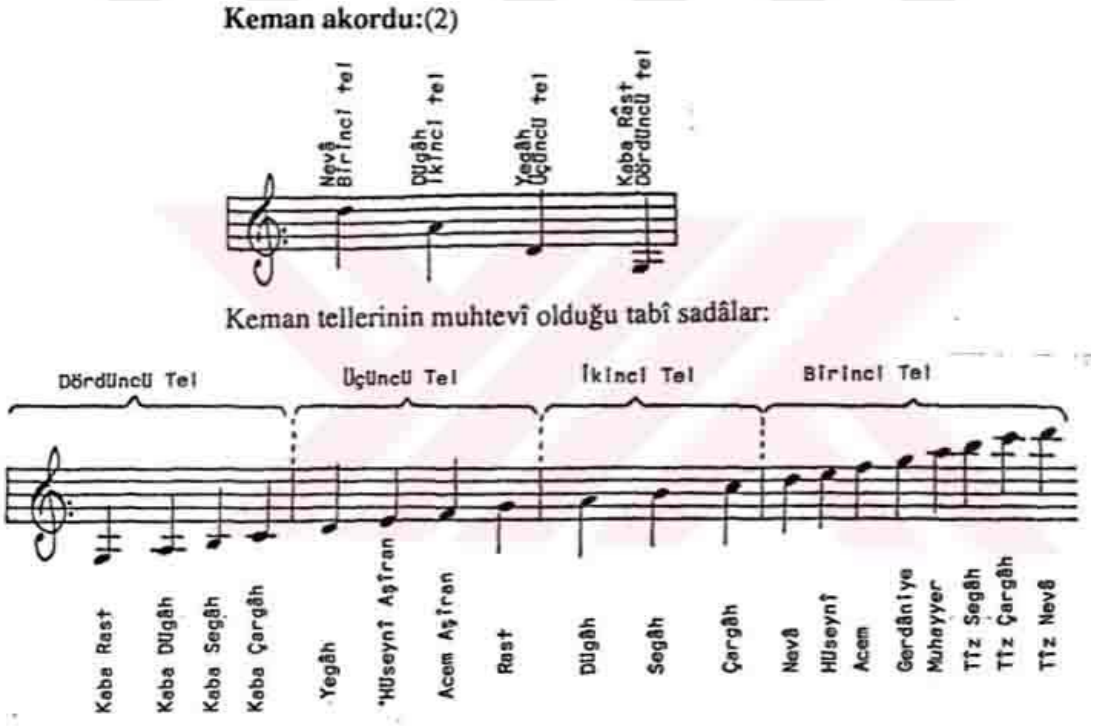
Haşim Bey Mecmuası'ndan sonra yazılan önemli teori kaynaklarından biri de Tanburi Cemil Bey'in yazdığı *Rehber-i Musiki* (1902-1903) adlı eserdir. Hilmi Rit 1967 yılında, Milliyet gazetesine yazdığı *Ölümünün 51. Yıldönümünde Tanburi Cemil Bey* adlı makalesinde bu eseri, "Bu kitap Türk musikisini, Garp musikisi sistemiyle anlatmaya ve eski edvar kitaplarına nazaran, modern anlamda izahını yapmaya çalışan ilk eserdir" şeklinde ifade etmektedir (Rit, 1967). Gerçekten *Rehber-i Musiki*'yi incelediğimizde Cemil Bey, Batı müziği terim ve anlayışını görebiliriz.

Cemil Bey eserinde çalgılara da değinmiş ve *Aheng-Akord* başlığı altında tanbur (Şekil 2.11), kemençe (Şekil 2.12), keman (Şekil 2.13), ud (Şekil 2.14), kanun (Şekil 2.15) gibi çalgıların tel, perde ve akordlarına, porte üzerinde göstererek, ayrıntılı şekilde yer vermiştir (Şekil 2.16);



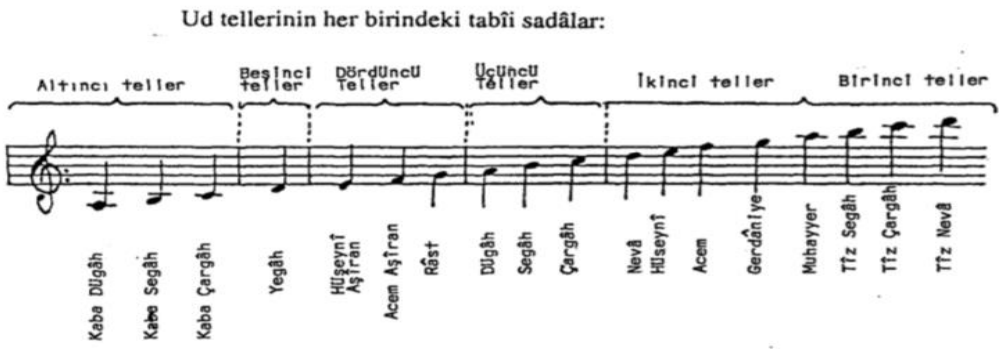
Şekil 2.11 : Rehber-i Musiki'de tanbur akordu ve perdeleri (Cevher, 1992, s. 16)

Şekil 2.12 : Rehber-i Musiki'de kemençe akordu ve perdeleri (Cevher, 1992, ss. 16-17)



Şekil 2.13 : Rehber-i Musiki'de keman akordu ve perdeleri (Cevher, 1992, s. 17)

Şekil 2.14 : Rehber-i Musiki'de ud akordu (Cevher, 1992, ss. 17-18)



Şekil 2.15 : Rehber-i Musiki'de ud akordu ve perdeleri (Cevher, 1992, ss. 17-18)

Şekil 2.16 : Rehber-i Musiki'de Kanun akordu ve perdeleri (Cevher, 1992, s. 18)

Cemil Bey'den sonra Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi Nazariyatı* (1924) olarak basılacak olan çalışmalarını yayınlamaya başlamıştır. Hem Darülelhan'daki eğitimciliği sırasında kullanmak, hem de çeşitli yabancı ve yerel mecmualarda yayınlamak üzere, Türk makam müziği nazariyatı üzerine düşüncelerini ve sistemini kaleme almıştır.

Rauf Yekta Bey'in Türk makam müziği için önerdiği sistem, 24 eşit olmayan aralıktan oluşur. Aslında bu sistemden ilk olarak, Mişel Meşakka (1800-1889) adlı Arap teorisyen bahsetmiştir ve Rauf Yekta Bey bu sistemi çeşitli sent (*cent*) farkları ile tatbik etmiştir (Yekta, 1986, s. 10).

Rauf Yekta Bey nazariyat kitabında *Türklerin Musiki Aletleri* başlıklı bir bölüm açmıştır. Bu bölümde eski devirlerde Türkler tarafından kullanılmış müzik çalgıları hakkında yeterli bilginin olmadığını, bununla birlikte Farabi'nin *Kitab'ül Musiki-ül Kebir* isimli eserinde doğudaki çeşitli milletlerin kullandığı çalgılar hakkında, şekil ve cins bakımından birçok bilginin bulunduğunu yazmıştır. Yekta, Farabi'nin kitabındaki bilgiler yerine, Ahmedoğlu Şükrullah'ın edvarındaki çalgıların şekilleri ile malumatlarını vermiştir (Bey, 1986, ss. 84-85

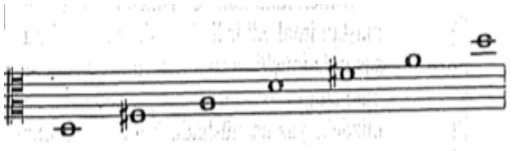
Yekta çalışmasında eski çalgıların ardından *Modern (Bugünkü) Musiki Aletleri* başlıklı bir bölüm yazmıştır. Yekta: "Modern kelimesinden Türklerde bugün kullanılan

çalgıları anlamalıyız" (Yekta, 1986, s. 85) demekte, bununla beraber bu çalgılar arasında ney, ud, santur, lavta gibi eskiden beri kullanılan çalgıların da olduğunu kaydetmektedir. Yekta çalgıları beş cinse ayırmıştır: Yaylı çalgılar, mızraplı çalgılar, mızraplı ve saplı çalgılar, nefesli çalgılar, vurmalı çalgılar (Yekta, 1986, s. 86).

Görüldüğü gibi Rauf Yekta Bey çalgıları sınıflandırırken şekillerini ve çalım şeklini dikkate almış ve saplı-sapsız mızraplı olarak ayırmıştır. Nitekim kanun mızraplı ama sapsız yani klavyesizdir, fakat tanbur mızraplı ve saplı bir çalgıdır. Bu oldukça mantıklı bir önerme olmakla birlikte, Batı müziğinde arp çalgısının parmakla çalınmasına rağmen, perküsyon çalgıları sınıfında bulunması, sınıflandırma konusunda önermelerin detaylandırılmasına gerek olup olmadığı konusu göz önünde bulundurulmalıdır.

Rauf Yekta Bey kitabının 'modern' çalgılar bölümünde ilk olarak sînekemanı hakkında kısa bir bilgi, akordu (Şekil 2.17) ve kendi koleksiyonundan bir sînekeman resmi vermektedir (Şekil 2.18);

Şekil 2.17 : Rauf Yekta Bey'de sînekeman (Yekta, 1986, s. 86)



Şekil 2.18 : Rauf Yekta Bey'de sînekeman akordu (Yekta, 1986, s. 86)

Rauf Yekta'nın verdiği sînekeman resmi Hızır Ağa edvarındaki keman çalgısına benzemekle birlikte, Yekta'daki sînekemanda yedi, Hızır Ağa edvarındaki kemanda ise dört tel vardır. Rauf Yekta sînekemanın akordunu üçüncü çizgi Do anahtarı (alto) ile göstermiştir ve şu notalardan oluşmaktadır: Re, Fa diyez, La, Re, Fa diyez, La Re.

Rauf Yekta Bey sînekemanın Üçüncü Selim (1789-1807) döneminde Miron isimli Moldovyalı bir musikişinas tarafından İstanbul'a getirilen *viole d'amour* olduğu

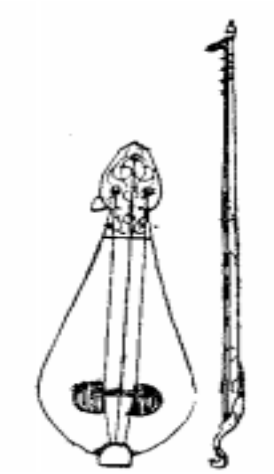
söylense de, bunun asılsız olduğunu ve 1781-1786 yılları arasında İstanbul'da yaşamış Toderini'nin sînekeman için, Türklerin kullanageldikleri bir çalgı olarak bahsettiğini söylemektedir. Yekta'ya göre sînekeman Hindistan menşeli ve 17. yüzyıl ortalarında İran üzerinden Türkiye'ye gelmiş bir çalgıdır. Ayrıca oda müziği mahiyetinde olan sine kemanın yabancı vasıflı, şairane ve melankolik sesi, müziğimize iyi uymaktadır (Yekta, 1986, s. 86).

Rauf Yekta'nın sîekemanı Türk makam müziği için oldukça uygun görmesi ve tınısından övgü ile bahsetmesi, fakat daha sonra bu çalgının icrasından vazgeçilmesi dikkat çekici bir noktadır. Bunun sebebi akordunun ve icrasının zor olması, çalgının icracılarının gün geçtikçe azalması ve yerini kemanın alması olabilir.

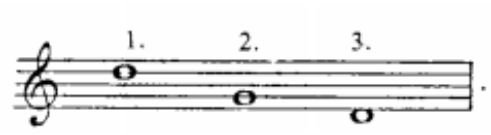
Cafer Açın sînekeman için şunları kaydetmiştir: "Batıda *viola d'amore* olarak bilinen sine keman on dört tellidir. Tellerin yedisi ahenk telidir, eşiğin ortasında ve oyulmuş olan klavyenin içinden geçerek akort edilir. Diğer yedi tel ise klavyenin üzerindedir ve icrada kullanılır. Sesler Re majör tonuna göre düzenlenir (Açın, 1994, s. 206).

Yekta'nın kitabındaki ikinci modern çalgı kemandır. Bu çalgının Batı aleti olduğunu söyleyen Yekta dört telli olan kemanın akordunu: Sol, Re, La, Mi olarak vermektedir. Bununla birlikte Türk kemanilerin, birinci telin akordunu bir ses indirerek Re notasına çektiklerini, fakat bazı Türklerin kemanlarının ince telini Mi olarak da akort ettiklerini eklemektedir (Yekta, 1986, s. 86).

Yekta'nın verdiği üçüncü modern çalgı kemençedir (Şekil 2.19). Kemençenin akordunu da veren Yekta (Şekil 2.20), sesinin oldukça kuvvetli ve sert olduğunu, 'hüviyeti'nin oda müziğine yakın olmadığını ve bu yüzden incesaz topluluklarına dahil edilmediğini söylemektedir. Ayrıca Yekta, kemençenin padişah sarayında harem odalıkların rakslarını idare etmek için teşkil eden topluluklarda ve lavta ile birlikte Beyoğlu'ndaki kahvehanelerde icrayı sanat eden müzisyenler tarafından kullanıldığını söylemektedir (Yekta, 1986, s. 87).



Şekil 2.19 : Yekta'da kemençe



Şekil 2.20 : Yekta'da kemençe akordu

Kitapta adı verilen dördüncü çalgı tanburdur. Tanburun akordunu da gösteren Yekta tanburun Türkler tarafından en sevilen çalgı olduğunu ve bir kıyaslama yapmak gerekirse, tanburun Türk makam müziği bestekârları için, Batı müziğindeki piyanonun rolünü ifa ettiğini yazmaktadır (Yekta, 1986, s. 87).

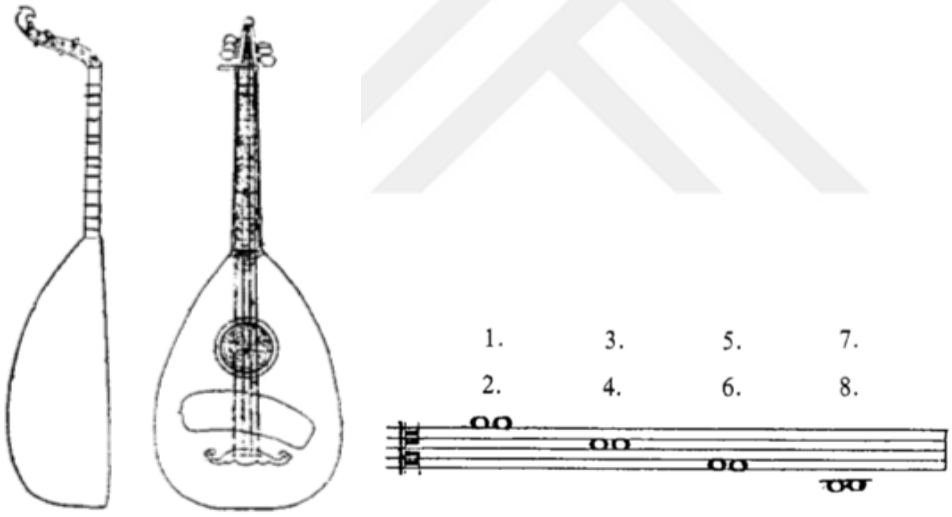
Yekta 24 eşit olmayan perdenin tanbur sapının 532 mm uzunluğu olan pest bölgesinde eksiksiz bağlandığını, fakat 266 mm uzunluğunda olan tiz sekizlide perdelerin gözün seçemeyecek derecede bitişik olduğundan dokuz perdenin iptal edilmek mecburiyetinde kalındığından bahsetmiştir. Bu nedenle tanbur icracısı bir esere başlamadan önce, eserin makamına göre perdeleri 'bir tırnak darbesiyle" değiştirip, tiz sekizlideki perde bağlarını düzenlemek durumundadır (Yekta, 1986, s. 88). Yekta Bey'in tanbur çalgısının detaylarını vermesi ve perdelerinin oynanmasına kadar bahsetmesi, tanbura verdiği önemi göstermektedir. Kitabında da değindiği gibi, tanbur Yekta Bey için Batı müziğindeki piyanoya eşdeğerdir ve detaylarının bilinmesi gerekir. Bununla beraber icracının perdelere müdahale etmesi oldukça zor, zaman alıcı ve oldukça kişisel bir şey (perdelerin duyumu açısından) olduğu düşünüldüğünde, bu yöntemin entonasyon açısından olumsuz bir durum yaratacağı kaçınılmazdır. Ayrıca makama göre perdelerle oynanması 24 eşit olmayan aralığın yarattığı transpoze ya da göçürme sorunları açısından da düşünülmesi gereken teorik konulardan biridir.

Yekta'nın kitabında verdiği beşinci çalgı ud çalgısıdır. Abdulkadir Meragi tarafından, Doğu milletlerinin kullanmış olduğu en eski çalgı olarak tanımlandığını söyleyen Yekta ud çalgısının önceleri dört telinin olduğunu, Farabi tarafından beşinci telin ilave

edildiğini belirtmiş ve günümüzde udun onbir çift teli olduğunu belirtmiştir (Yekta, 1986, s. 89).

Udun perdelerinin kaldırılması ve Rauf Yekta Bey'in 'Doğu zevkine uygun bir icra' olarak tanımladığı icra şekli, *legato* denilen bağlı ve sesler arasında kopukluk olmadan yapılan icradır. Nitekim Türk makam müziğinde perdelerin pestleşmesi ya da tizleşmesi de bu teknik ile yapılmakta ve Yekta Bey tarafından 'Doğu zevki' olarak tanımladığı icra bu ihtiyacı karşılamaktadır.

Kitapta yer verilen altıncı çalgı lavtadır. Ud ile lavtanın benzer oulduğunu söyleyen Yekta Bey, lavtanın İspanyollar tarafından *laút* olarak, İtalyanlar tarafından *leuto/liuto* olarak, Fransızlar tarafından *luth* olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Türklerin lavtasının da aynı köklerden geldiğini yazan Yekta Bey, lavtanın sekiz çift teli olduğunu ve akordunu diğer çalgılar gibi portede göstermiştir (Şekil 2.21), (Yekta, 1986, s. 90).



Şekil 2.21 : Lavta ve akordu

Yekta Bey'in lavtanın akordunu verirken, Türk makam müziğinde kullanılmayan üçüncü çizgi Do anahtarını kullanması, lavtayı Batı müziğine daha yakın bir yerde konumlandırmak istemesinden kaynaklandığı söylenebilir. Bununla beraber Yekta lavtayı bir 'bas' çalgı olarak nitelendirmiştir, fakat kullandığı Do anahtarı alto anahtarıdır. Bu durumda lavta bas değil alto bir sazdır diyebiliriz[8]. Hatta lavtadan önce Sol anahtarı ile akordunu gösterdiği ve yazıldığı yerden bir sekizli aşağıda ses

[8] Lavtanın özellikle Barok müzikte 'sürekli bas (*basso continuo*)' olarak kullanılması, Yekta'nın lavtayı bas çalgılar sınıfına dahil etmesinin nedeni olabilir.

verdiğini söylediği ud çalgısı, lavtaya göre daha pest bir ses sahasına sahiptir. Bu doğrultuda Yekta Bey'in ud ve lavtayı konumlandırdığı yeri belirtmek ve bu ayrımı daha netleştirmek için terimleri ve anahtarları bilhassa kullandığını söyleyebiliriz.

Yekta Bey'in yedinci çalgı olarak meydan sazını vermesi, en ilginç detaylardan biridir. Çalgının *incesaz* ekiplerine dahil edilmediğini söyleyen Yekta "âşık" denen halk şairlerinin gözde çalgısı olduğunu belirtmiştir. Daha küçük olanlara bağlama ve Bozuk isminin verildiğini yazan Yekta, üç çift telinin akordunu da göstermiştir (Yekta, 1986, s. 90).

Yekta Bey meydan sazının 'âşıklık' geleneğinin bir parçası olduğunu söylerken, 'halk müziği' kavramını kullanmamaktadır. Bugün meydan sazı 'Türk halk müziği' sınıfına dahil edilmektedir. Bu kavram kimlik ve ulusalcılık konusunda bahsettiğimiz, Ziya Gökalp'in düşüncelerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. 1920'lerde şekillenen bu düşünce, görülüyor ki Rauf Yekta Bey'in kalemine sirayet etmemiş ve meydan sazını bir halk müziği çalgısı olarak değil, âşık olarak adlandırılan ozanların kullandığı bir çalgı olarak tanımlamıştır. Nitekim Yekta Bey, bilgilerinden istifade ettiğimiz *Türk Musikisi Nazariyatı* kitabından önce, bu müzik için 'Şark musikisi' kavramını kullanmaktadır (Yekta, 1986, s. 10).

Nefesli çalgılar başlığında verilen ilk çalgı neydir. Yekta Bey Türklerin çok değer verdikleri bu çalgının, Doğu musikisine has, çeşitli aralıklardan meydana gelen, başa çıkılamayacak derecedeki göçürme güçlüklerine çare bulmak üzere, insan sesinin başlıca eşlikçisi olduğunu ve yedi farklı tonalitede imal edildiğini belirtmiştir: Mansur, Şah, Davud, Bolâhenk, Kız, Müstahzen, Süpürde. Neyleri 'tiz' ve 'pest' olarak bir tabloda gösteren Yekta, neyin ses sahasının üç sekizliden bir ses eksik olduğunu yazmıştır (Yekta, 1986, ss. 90-91).

Mızraplı ve sapsız çalgılar başlığında ilk olarak kanun verilmiştir. Yekta Bey Kanunun Farabi'ye atfedilen bir çalgı olduğunu, III. Selim devrinde bu çalgıya rastlanmadığını ve II. Mahmut (1808-1839) döneminde Arap müzisyen Ömer Efendi tarafından kanunun İstanbul'a getirildiğini yazmaktadır. Kanunun üçerli yetmişiki adet teli olduğunu söyleyen Yekta, ses sahasının üç sekizli ve bir küçük üçlüden meydana geldiği belirtmiştir (Yekta, 1986, s. 92).

Yekta Bey kanunun 19. yüzyılın sonuna kadar, sabit bir akorda düzenlendiğini ve Doğu müziğinin perdelerini elde etmek için telin üzerine parmak darbesiyle yaptıkları

yöntemin kullanıldığını, bunun ise hem hoş olmayan, hem de muvaffak olunması güç bir icra şekli olduğunu söylemektedir. 19. yüzyılın sonunda 'mandal' diye tabir edilen ve her telin altına iki veya üç madeni parça konularak, kaldırılıp indirilmek suretiyle sesin tizleşmesini ve pestleşmesini sağlayan bir aparat icat edilediğini belirtmektedir (Yekta, 1986, s. 93).

Aynı başlık altında ikinci çalgı santurdur. Türklerin santur olarak adlandırdıkları bu çalgının, Bohemya'da, Macaristan'da ve özellikle Romanya'da rastlanan psalterion veya tympanon olduğunu söyleyen Yekta Bey, iki türlü santurdan bahsetmektedir: Alafranga ve Türk santuru (Yekta, 1986, s. 93).

Bu başlık altında vurmalı çalgılar olan def, zil, mazhar, kudüm, halile veya zil çalgısından bahsedilmekte ve kısa bilgiler verilmektedir. Diğer çalgıların aksine bu sazların resimlerini vermeyen Yekta Bey'in vurmalı çalgılar için ayırdığı bölümün kısalığı dikkat çekicidir.

Edvar geleneğindeki çalgı anlatılarının ardından, 20. yüzyılın başlarında Rauf Yekta Bey'in nazariyat kitabında geleneksel çalgılar için bu kadar kapsamlı bir bölüm ayırması hem müzikolojik, hem de teorik anlamda önem arz etmektedir. Türklerin kullandığı çalgıları 'eski' ve 'modern' olarak sınıflandırması ise onun pozivitist yönünü göstermektedir. Bu ifadeler dönemin konjönktürel yaklaşımını yansıtmakta olup, eski olarak tanımlanan çalgıların artık kullanılmadığını ve yeni modern anlayışın ürünü denilebilir. Gelenekle bağını koparmayan Rauf Yekta Bey için sadece 'bir modernist' demek elbette mümkün değildir, fakat düşünsel olarak bu doğrultuda olduğu söylenebilir.

Türk makam müziği sitemini oluşturma çalışmalarına Arel ile başlayan Yekta Bey'in düşünceleri çalgısal boyutuyla da ele alınması gereken bir konudur. Örneğin Yekta'nın sinekemanı Türk makam müziği icrasına daha uygun bulması ve kemençeyi kaba saz olarak nitelendirmesi Arel ile ayrılmaktadır. Nitekim Arel'in kemençe beşlemesi projesi, kemençe çalgısını Türk makam müziği icrası içinde önemli bir yere koyduğunun bir göstergesidir. Ayrıca Yekta'nın modern çalgılar kategorisinde âşıklık geleneğine ait olarak tanımladığı meydan sazını vermesi de oldukça önem arz etmektedir. Bu doğrultuda Yekta'nın 'Türk müziği' ve 'halk müziği' ayrımına girmediği açıktır. Arel, Yekta'nın aksine bugünkü tabirle halk müziğine oldukça mesafelidir. *Türk Musikisi Kimindir?* adlı makale dizisindeki atıflardan başka,

özellikle teorik ve organolojik açıdan âşık müziği ya da halk müziğine neredeyse hiç rastlanmamaktadır.

2.3 Türk Makam Müziği Bestekârlarının 'Çalgılama' Alanındaki Çalışmaları

Safiyuddin Urmevi ve Abdulkadir Meragi'nin kurucuları olduğu, bugün 'Sistemci Okul' olarak adlandırdığımız yapıdan, 'Anadolu Edvar Geleneği'ne, makam müziği nazariyatını sistematik olarak anlatan çalışmalarda, özellikle nazariyatın ses ve perde sistemini tarif ederken bir çalgı üzerinden hareket edildiğini gözlemleyebiliyoruz. Bu çalışmalarda 'çalgılama' anlayışından bahsedemesek de, çalgının organolojik (çalgı bilimsel) olarak yapısından, akordundan istifade edildiği söylenebilir.

Tefhimul-makamat fi Tevlid'n-nagamat (1761-1777) adlı edvarı ile bilinen Kemani Hızır Ağa'nın Segâh ve Hicaz makamlarında bestelediği karabatak tarzı peşrevlerde, çalgılama anlayışının belirdiğini görmekteyiz (Sanal, 1964, ss. 268-270). Bu peşrevlerde 'batak' denilen bir belirteç eserin tercih edilen ölçülerinin üzerine yazılır. Batak kelimesinin anlamı beraber çalmayı bırakıp tercih edilen bir sazın tek başına çalmasıdır. Batak kısmı bitince 'cumhur' ya da 'beraber' yazılan kısım gelir ve bu bölüm bütün çalgılar tarafından icra edilir. Bu tarz eserlerde batak yerine 'sual' ve 'cevap' kelimeleri de yazıldığı görülmektedir. Bunun da tıpkı batak gibi olduğu anlaşılmakla birlikte, kompozisyon açısından baktığımızda daha çok müzik cümlelerinin oluşturduğu bir sual-cevap yapısıdır. Tanburi Cemil Bey'in 1914-1916 yılları arasında yaptığı ve Hızır Ağa'ya ait olan Segâh karabatak peşrevi (Şekil 2.22; Şekil 2.23; Şekil 2.24) icra ettiği taş plak kaydını referans alarak, bu bilgileri daha sağlıklı bir şekilde söyleyebiliyoruz.

Şekil 2.22 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 1

Şekil 2.23 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 2

Şekil 2.24 : Kemani Hızır Ağa'nın Segâh Karabatak Peşrevi 3 (Orkun Zafer Özgelen kişisel arşiv)

Şamlı İskender tarafından basılan notada, eski harfler ile 'batak', 'sual', 'cevap' gibi, icracıları yönlendirici ifadeler görülmektedir.

Peki Hızır Ağa dönemine kadar hep beraber icra edildiğini bildiğimiz Türk makam müziğinde, Batılı manada ayrıntılı ya da teknik olmayan fakat icrayı ve icracıyı tayin eden bir 'çalgılama' fikrine neden ihtiyaç duyulmuştur? Bu sorunun cevabı için dönemin yönetim tasarrufuna, sosyal ve kültürel hayatına bakmak gerekir.

Kemani Hızır Ağa'nın yaşadığı dönem; I. Mahmut (1730-1754), III. Mustafa (1754-1774) dönemlerini kapsamaktadır. Lale devri olarak tanımlanan bu dönem, gerek saray ve sosyal hayatta, gerekse Batı ile ilişkilerde değişim, dönüşüm ve gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir.

III. Ahmet döneminde (1703-1730) gerçekleşen ıslahat hareketlerini devam ettiren I. Mahmut, Osmanlı imparatorluğunda modernleşme etkilerinin oldukça ön plana çıktığı devrin hükümdarlarından biridir. I. Mahmut dönemindeki ıslahat hareketlerine 'eski yapının biçimi içinde yeni teşkilatlar' şeklinde ifade edilebilir. Özellikle yeniçeriliğin kaldırılma sürecine kadar, askerlik mesleğinde disiplin ve eğitimin, asker maaşlarının düzenli ödenmesinin gündeme alınması, düzenli orduya geçişin işaretleridir. Sultanın yardımcıları arasında olan ve sonradan Ahmet Paşa namı ile anılan Fransız topçu subayı Comte de Boneval, Fransa ve Avusturya ordularında olduğu gibi reformlar için planlar hazırlamıştır. Bu dönemde teknik eğitim veren ve ilk mühendislik derslerinin verildiği Hendeshane Üsküdar'da açılmış, ayrıca top dökümhanesi, baruthane ve tüfek fabrikası kurulmuştur. III. Ahmet devrinde başlayan medreselerin ıslah edilmesi ile, Osmanlı imparatorluğu'nda Batı'dan yalnız neticelerin nakledilmesi yerine, bilgilerin eğitim ve öğretimi başlamıştır (Karagöz, 1995, ss. 182-183).

III. Ahmet devrinden başlayan süreç, sanat ve sanatçıya verilen desteğin arttığı yıllardır. Ali Ufki'nin *Mecmua-i Saz ü Söz,* Dimitri Kantemir'in *Kitâbü'l İlmil Mûsiki âlâ Vechil Hurûfat,* Kutb-i Nayi Osman Dede'nin *Rabt'ı Ta'birat-ı Musiki*, Hızır Ağa'nın *Tefhimul-makamat fi Tevlid'n-nagamat,* Mehmed Esat Efendi'nin *Atrabül'l Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l Edvâr* adlı eserleri, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi* ve Hafız Post'un *Güfte Mecmuası,* 17. yüzyıl ile 18. yüzyılların ilk yarısında Osmanlı-Türk müziğindeki bu desteğin gözlemlenebileceği, dönemin müzik yaşamını aydınlatan önemli teorik ve tarihsel çalışmalardır (Çolakoğlu, 2014, s. 58).

18. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde görülen bu tür ıslahatlar ve özellikle askeri hayattaki Batı'dan esinlenilen ya da adapte edilen aydınlanmacı hareketler, eğitim hayatına etki ettikçe sosyo-kültürel hayata da yadsınamaz katkılar sağlamıştır. Kültürün bir parçası olan müzik, bundan bağımsız düşünülemez. Sonuç olarak 18. yüzyılda terkip edilmiş bir form olan 'karabatak', Batı müziğindeki çalgılama ve orkestralama tekniklerinin bir şekilde Türk makam müziğine uyarlanmasıdır denilebilir. Nitekim bu dönemde Osmanlı ile Batı'nın önemli ölçüde etkileşim ve alışveriş içinde bulunması bize bu kanaati ortaya koymamızda yardımcı olmaktadır.

18. yüzyılda Osmanlı ve Batı'nın ilişkilerinin ilerlemesi şüphesiz iki taraflı etkileşimlere neden olmuştur denebilir. Nitekim Mozart'ın La majör sonatının bir bölümü olan ve bugün '*Türk Marşı* (*Alla Turca*)' olarak bilinen eser de 1778 civarında bestelenmiştir. Ayrıca 1720'de Osmanlı imparatorluğu tarafından Polonya kralı İkinci August'a hediye edilen mehter takımı çalgıları, 1741'de mehter müziği öğelerinin Avusturya askeri müziğine etkisi gibi olaylar bu etkileşimi ortaya koymaktadır (Kalyoncu, 2005, s. 313-319).

Osmanlı imparatorluğunun son yıllarından 1923'te Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu dönemi de içine alan süreçte Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911), Ali Rifat Çağatay (1867-1935), Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Şerif Muhittin Targan (1892-1967), Rauf Yekta Bey (1871-1935) ve Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) gibi isimler Türkiye'de geleneksel çalgılara yönelik ilk örnekleri veren icracı, bestekâr ve araştırmacılar olmuşlardır. Bu teşebbüslerin 18. yüzyılda Osmanlı'da başlayan modernleşme etkileri ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlanmacı politikasından ileri geldiği söylenebilir.

2.3.1 Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911)

Kanuni Hacı Arif Bey kanunu mandalsız icra etmesiyle bilinmekle birlikte, sonraları mandal takılmış kanun kullandığı da bilinmektedir. Kanunda 'fiske' adı verilen çalım şeklini ilk defa uygulayanlardan biri olmakla birlikte, *glissando, tremolo* ve oktavlı çalış stili Arif Bey'in icrasının genel hatlarını oluşturmaktadır (Toksoy, 2011, s. 63).

2.3.2 Ali Rifat Çağatay (1867-1935)

Karabatak tarzı peşrevler birçok bestekâr tarafından bestelenmiştir (Şekil 2.25: Şekil 2.26) bu bestecilerden en önemlilerinden biri Ali Rifat Çağatay'dır. Çağatay bir bestekâr, udi ve müzik araştırmacısıdır, fakat çalgı müziğine özellikle önem vermiş ve gelişimine katkı sağlamıştır.

Şekil 2.25 : Yegâh Saz Eseri 1

Şekil 2.26 : Yegâh Saz Eseri 2

Örneğini verdiğimiz Ali Rifat Çağatay'a ait Yegâh saz eserinde Çağatay'ın karabatak tarzını kullandığı ve bunu detaylandırdığı görülmektedir. Osmanlıca yazılan terim ve yönlendirmelerde, eserin başında *andante* olarak temposunun belirtilmesi dikkat

çekicidir. Hızır Ağa peşrevinin aksine ‘batak’ teriminin değil, icra edilmesi istenen çalgı ya da çalgıların direkt adlarının verildiği, bestekârın birlikte çalınmasını istediği yerlerde ise hala ‘beraber’ teriminin kullanıldığı görülmektedir.

Ali Rifat Bey aynı zamanda Türk makam müziğine methal ya da medhal olarak adlandırılan yeni bir müzik formu kazandıran kişidir. Çalgısal bir tür olan medhal, peşrev gibi bir fasıl ya da eserlerden önce icra edileceği gibi, müstakil olarak da çalgı müziğinde yer alabilmektedir. Peşrev gibi hane ya da mülazime zorunluluğu yoktur ve küçük usuller ile bestelenmektedir (Güleç, 2015, s. 8).

Öztuna, medhal formu için “Türk makam müziğinde yerleşmiş bir tür değildir” ifadelerini kullanmış (Öztuna, 1974, s. 16), Akdoğu ise “...Fasıl girişinde seslendirilmesi dışında hiç bir özelliği olan bir tür değildir” (Akdoğu, 2003, s. 298) diyerek formun benimsenmediğini söylese de, Ali Rifat Çağatay dışında birçok besteci bu formda eserler bestelemiştir.

Çağatay, Hicaz (Sofyan usulünde), Nihavend (Sofyan usulünde), Rast (Sofyan usulünde), Suzidil (Sofyan usulünde), Yegâh (Sofyan usulünde), Sultan-i Yegâh (Sofyan usulünde) ve Nişaburek (Sofyan-Yürük Semai usulünde) olmak üzere yedi adet medhal bestelemiştir.

Çağatay’ın medhallerini incelediğimizde çok fazla geçki olmayan, makamı dizisel olarak tanıtmayı amaçlayan ve sade bir melodik seyir görmekteyiz. Literatür taraması yaptığımızda çoksesli çalışmalarının da olduğunu bildiğimiz Çağatay’ın, medhal formundaki eserlerinde tonik, dominant, alt-dominant ve s*ansibl* (yeden) derecelerindeki kalışlarıyla tonal bir anlayış gözlemlemekteyiz. Özellikle Nihavend makamındaki medhalini örnek verirsek (Şekil 2.27; Şekil 2.28);

Nihâvend Medhâl

Ali Rif'at Çağatay

Şekil 2.27 : Nihavend medhal 1

Şekil 2.28 : Nihavend medhal 2

Ali Rifat Çağatay'ın eserlerinde, tek sesli bestelenseler dahi, armonik anlayışın varlığını sadece eser analizlerinde değil, döneme ait literatür çalışmalarında da görebiliyoruz. Örneğin Süleyman Erguner *Rauf Yekta Bey* adlı kitabında şunları nakletmektedir; "...Darülelhan'nın başında bulunan Ali Rifat Çağatay ve arkadaşları musikide reform yapmak ve sistemi Batı musikisi sistemine uygun hale getirmek için çareler arıyorlardı. Saz heyetine viyolonselin yanında bir sabit perdeli saz olan *armonyum*u ilave ettiler" (Erguner, 2003). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, Çağatay'ın Türk makam müziği perde sisteminin taraftarı olmadığı ve Batı ses sisteminin tatbiki konusunda çalışmalar yaptığı görülmektedir. Dolayısıyla Çağatay'ın eserlerinde hem makamsal hem de tonal anlayışın bulunduğunu söyleyebiliriz.

Ali Rifat Bey'in medhal formundaki eserleri tek sesli olarak bilinse de, İTÜ Türk Müziği Konservatuarı'na bağlı araştırma grubu OTMAG'ın yayınladığı *Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Arşivinden Ali Rifat Çağatay Besteleri* adlı nota mecmuasında Nişaburek medhalin bestekâr tarafından çokseslendirilmiş hali bulunmaktadır (Şekil 2.29), (OTMAG, 2015, ss. 148-157).

Şekil 2.29 : Ali Rifat Çağatay'ın Nişaburek medhalinden bir bölüm

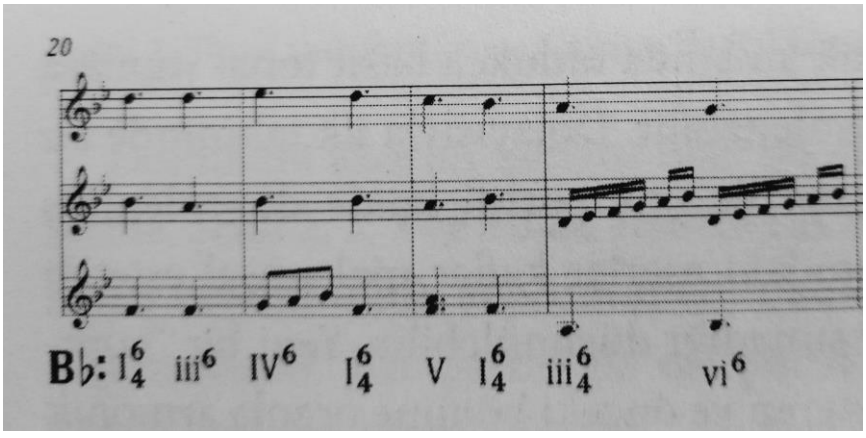
Nişaburek medhalde görülen piyano, keman, tanbur, viyola (alto), ud, armonyum ve viyolonsel gibi Batı ve Türk makam müziği çalgılarının beraber kullanımı, 20. yüzyılın ilk yarısında Türk makam müziğinde arayışların devam ettiğini göstermektedir.

Ozan Baysal *Ali Rifat Çağatay'ın Armonik Dili* adlı makalesinde, *İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi* (İSAM)'nde bulunan BDEF7 kodlu defterde, Çağatay'ın Fransızca yazılmış armoni notlarından bahsetmektedir. Bu notlarda diyatonik akor kuruluşları ve çevrimler, akor bağlantıları, kadanslar ve disonans çözülmelerinin nasıl yapıldığı konusunda Çağatay'ın bilgi sahibi olduğu açıktır. Bununla beraber Çağatay çok sesli eserlerinde, Baysal'ın bestecinin bilinçli şekilde yaptığını belirttiği ve klasik armoni anlayışıyla 'kusurlu' sayılabilecek armonik dilinin, bestecinin dominant-tonik ilişkisiyle hiyerarşik bir yapıya sahip olan anlayışı ortadan kaldırmak için bir çaba içinde şekillendiği söylenebilir (Baysal, 2017, ss. 290-294).

Baysal, Çağatay'ın çok sesli örnek eserlerinde kullandığı 6'lı ve 6/4 akorlarından bahsetmektedir. Örneğini verdiğimiz medhalin daha ilk sayfasında kullanılan 6'lı akorların çokluğu göze çarpmaktadır. 6'lı ve 6/4 akorların içinde bulunan 4'lü aralık, Çağatay'dan sonra Kemal İlerici tarafından 'Türk müziği armonisi' olarak tanımlanan dörtlü armoninin bir öncülü sayılabilir. Nitekim klasik üçlü armoninin bilgilerine sahip Çağatay'ın makamsal şekilde düşündüğü eserlerini, tonal merkezin hiyerarşik

yapısından uzaklaştırmak için kullandığı akor tercihleri; 4'lü aralığın işlevini anlamamız bir rol üstlenmektedir. Genelde geçiş akoru ya da işleme olarak kullanılan 6'lı akorlar ve dini kadansı oluşturmak için tonik derecesinin üstünde oluşturulan 6/4 akorları, Çağatay'ın eserlerinde tonik akorunun yerine en sık kullanılan yapılardır. Ozan Baysal bunu; "Bu 'aykırı' kullanımın, Çağatay'ın modal olarak alışık olduğu duyumun ağır basmasından ve bas partisi ile üst partiler arasında oluşan dörtlü aralığı çözülmesi gereken 'uyumsuz' bir aralık olarak görmemesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür" (Baysal, 2017, s. 298).

Tezimizin konusu olan Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziği çalgıları için yaptığı çalışmalardan önce, bilinen ilk eser Ali Rifat Çağatay'ın *ud trio*sudur (Şekil 2.30). OTMAG'ın Çağatay'ın defterlerindeki notaların yeniden yazılmasına dayalı çalışmasında *ud trio*sunun dört bölümlü olarak planlandığı görülmektedir OTMAG, 2015, ss. 50-66). Birinci bölüm çok sesli bir şekilde tasarlanmış ve Si bemol (ya da Kürdi'de Çargâh makam dizisi) merkezli bir yapıdadır, ikinci bölüm ise üç udun çaldığı tek sesli kısımdır ve Kürdi makamındadır. Üçüncü bölüm içinde Kürdi çeşnileri çok kullanılan bir Re minör akoru ile biter, son bölüm olan dördüncü bölüm yine tek sesli ve Yegâh makamı dizisinin kullanıldığı bir yapıdadır. Görüldüğü gibi Çağatay *trio*nun çok sesli bölümlerinde tonalite ve modalitenin iç içe geçtiği bir yapı kullanmış, fakat eserin tek sesli bölümlerinde daha makamsal görülen bir anlayış ele almıştır. Bu da yukarıda bahsettiğimiz melez yapının, ud *trio*sunda da tezahür ettiğini göstermektedir.



Şekil 2.30 : Ud triosundan bir kesit (Baysal, 2017, s. 300)

2.3.3 Tanburi Cemil Bey (1873-1916)

Türk makam müziğinin bireyselleşme ve birlikte gelişen virtüözlük kavramı doğrultusunda öncül isimlerden biri olan Tanburi Cemil Bey çalgı ve çalgı müziğine en önemli katkıları yapan isimlerden biridir. Tanbur, kemençe, lavta, viyolonsel gibi çalgıları iyi derecede icra ettiği plak kayıtlarından tespit edilen Cemil Bey, diğer birçok çalgıda olan icra kabiliyeti ile kendinden sonra gelen müzisyen ve bestecileri etkilemiştir.

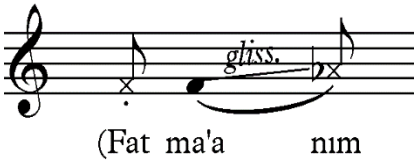
İcra alanında yaptığı yenilikler dışında, çalgının yapısal özelliklerine de yenilik katmak isteyen Cemil Bey'in tanburu yay ile çaldığını elimizdeki kayıtlardan duyabiliyoruz. Birçok kaynakta yaylı tanbur çalgısının ilk defa Cemil Bey tarafından kullanıldığı yazılsa da, kökeninin Abdulkadir Meragi'ye ulaştığına dair belgeler mevcuttur. Meragi *Cami-ül-Elhan*'da *Nay-ı Tanbur* adı altında şöyle bir açıklamada bulunmuştur; "Yaylı bir âlettir. Şirvaniyân tanburuna veya tanbûr-i Türkî'ye yay çekilip ya da başka bir âlet şekline getirip tel bağlanır böylece bir kemân gibi kullanırlarsa melodinin te'lifi sırasında tanbur veya tanbure hükmüne geçebilir" (Sezikli, 2007, s. 219).

Meragi'nin ifadelerden anlaşılacağı üzere mızraplı bir çalgı olan tanburu yayla çalma geleneği 600 yıl öncesine uzanmaktadır. Bu yüzden yaylı tanburu ilk defa Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği söylenemez, fakat dönemsel olarak özellikle plak kayıtlarında rastladığımız ilk yaylı tanbur icrası Cemil Bey'e aittir. Bununla beraber Cemil Bey yaylı tanbur kayıtlarında Türk makam müziğinde 'ninni' olarak tabir edilen bir form ile Hicaz, Ferahfeza, Segâh, Hüseyni ve Bestenigâr makamlarında taksimler icra etmiştir[9]. Cemil Bey özellikle yaylı tanburda icra ettiği ninnide yaptığı "eee...", "Fatma hanım", bebek ağlaması gibi efektif sesler için Murad Öztorun'a verdiği mülakatta şunları söylemiştir; "Hayır, bunların musikide kıymeti ve yeri yoktur. Fakat halkın rağbeti o cihetedir. Onun için oldu" (Cemil, 2002, s. 105). Cemil Bey bu efektif seslerin musikide kıymetinin olmadığını söylese de, dikkatli bir şekilde dinlendiğinde, "Fatma hanım" gibi seslenmeler, "nasılsın?", "iyiyim komşu, sen nasılsın?" gibi diyaloglar farkedilir derecede duyulmaktadır. Bu tür efektler klasik Batı müziğinde

[9] Tanburi Cemil Bey'in yaylı tanbur icra ettiği taksim ve ninni kayıtları Odeon Record ve Orfeon Record firmaları tarafından yayınlanmıştır.

yapılan taklitten öte[10], çağdaş müzikte kullanılan *extended* teknikleri çağrıştırmaktadır (Şekil 2.31; Şekil 2.32).

Şekil 2.31 : Cemil Bey'in yaylı tanbur ile icra ettiği ninnide yaptığı efektif sesler



Şekil 2.32 : Cemil Bey'in yaylı tanbur ile icra ettiği ninnide 'Fatma hanım' seslenmesi

Ivan Chow ve Steven Brown'ın *A Musical Approach to Speech* adlı ampirik çalışmalarında 'konuşma melodi'lerini nasıl notaya aldıkları görülmektedir (Şekil 2.33). Çalışmada katılımcılara çeşitli kelimeler verilmiş ve bu kelimeleri hangi ses aralıklarında seslendirdikleri araştırılmıştır (Chow & Brown, 2018).

Şekil 2.33 : Kelimelerin melodisi (Chow & Brown, 2018, s. 6)

Bu gibi deneysel çalışmalardan da görüleceği üzere, Tanburi Cemil Bey'in insan sesini duyması ve gözlemlemesi sonucu bu tür teknikleri kullanabildiği ve Türk makam müziği icracılarında çok rastlanmayan çalışmalar yaptığı tespit edilmektedir. Böyle çalışmalar Cemil Bey'in yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda iyi bir gözlemci olduğunu da ortaya koymaktadır.

Mesut Cemil'in kitabında Sultan Abdulaziz ve İkinci Abdulhamid saltanatlarının arasındaki müzik politikasının zıtlığından bahsederken, Abdulaziz'in Türk makam

[10] Örneğin Beethoven'ın Pastoral Senfonisi'nde flüt ile yapılan kuş sesi ya da Daquin'in *Le Coucou* adlı eserindeki guguk kuşu sesi taklitleri

müziğinden hoşlandığı, hatta köçekçelerin arasına girecek kadar ustalıkla bestelediği Hicaz sirtosu olduğundan, İkinci Abdulhamid'in ise Türk makam müziğinden hoşlanmadığını belirtmektedir (Cemil, 2002, ss. 96-100). Bu iki devri görmüş Cemil Bey'in de müziği bu şartlarda şekillenmiş ve her ne kadar kişisel beğenileri farklı olsa da (örneğin halk müziğine olan ilgisi), dönemsel kültür çevresi ve müzik politikalarının etkisine girmiştir denilebilir. Tanburi Cemil Bey, II. Abdulhamid'in davetiyle sarayda iki saatlik bir konser vermiş, bu konserde piyanist Devlet Efendi'nin refakatiyle Marş-ı Sultani'yi çalmış ve kendisinin cesaret parçası olan Tahirbuselik peşrevinin özellikle dördüncü hanesine alafrangaya kaçan bir üslupla seslendirmiş, ardından yaylı tanburda ninni çalıp, yukarıda bahsettiğimiz 'fatma hanım' gibi ses efektlerini sergilemiştir (Cemil, 2002, s. 103). Türk makam müziğinden hoşlanmayan İkinci Abdulhamid'in konseri beğendiği, fakat taksimlerin, klasik eserlerin onu yorduğu, rahatını kaçırdığı hatta korkuttuğu ifadeleri Mesut Cemil'in kaleme aldığı kitapta yer almaktadır (Cemil, 2002, s. 104).

Anlaşılacağı üzere Tanburi Cemil Bey Batı müziğine uzak bir müzisyen değildir. Hatta metodik ve teknik manada bu müziği savunur mahiyette makaleleri literatürümüzde mevcuttur. *Rehber-i Musiki* adlı çalışmasında Cemil Bey'in bu eğilimini zaten görmekteyiz. Peki Tanburi Cemil Bey yazdığı kitap dışında pratikte bunu uygulamış mıdır? Bu sorunun cevabı kesin olmamakla birlikte, 'hayır' olacaktır. Bunun sebebi ise; Cemil Bey'in bestecilik ve icracılık alanında Türk makam müziği kalıplarını fazla zorlamaması olabilir. Litaratürde yer alan eserlerine baktığımızda taksim, ninni, peşrev, saz semai, şarkı, zeybek, sirto, oyun havası gibi geleneksel türlerin dışına çıkmadığı görülmektedir. Bu meyanda çalgı kullanımı açısından metodik olarak icradaki teknik detayları kaydetmediği notaya almadığı, elimizde buna dair hiç bir belge olmamasından kaynaklı olarak söylenebilir. Bahsettiğimiz mahiyette olan ve tanbur çalgısının teknik ayrıntılarına yönelik tek belge, Refik Fersan'ın Cemil Bey'den ders aldığı sırada, Cemil Bey'e ait olan Şedaraban Saz Semaisi'nin dördüncü hanesinde zorlanıp parmak pozisyonlarını not aldığı bir müzik defteri sayfasıdır (Şekil 2.34);

Şekil 2.34 : Şedaraban saz semai dördüncü hanesi, parmak numaraları (Bardakçı, 1995)

Tanburi Cemil Bey'in icracılığını herhangi bir modernleşme hareketiyle paralel tutmak hayli zor bir düşünce olacaktır. Cemil Bey Batı müziği teorisini temel alan ve genel olarak bu teori üzerinden Türk makam müziğini anlattığı eseri *Rehber-i Musiki* dışında gerek çalgısal ve sözlü müzik formları, gerekse kullandığı müzik materyalleri açısından Batı notasyonu kullanımından başka, tamamıyla Türk makam müziği doğrultusunda hareket etmiştir diyebiliriz. Cemil Bey'in icra ettiği müziğe: bir şehir müziği denilebilir, oğlu Mesut Cemil Bey'in deyimiyle Türk makam müziği 'İstanbul musikisi'dir. Bu meyanda Cemil Bey'in müzisyenliğini evrensel ölçütlerle değerlendirmek, onu bağlamından uzaklaştırmak anlamına da gelebilir.

Cemil Bey'in de bazı zamanlarda icabet ettiği Mevlevihaneler Osmanlı döneminin tekke müziği ya da dini müziğin aktarımında en değerli mekanlardan olmuştur. Özellikle 15. yüzyıldan itibaren İstanbul'da kurumsallaşmaya başlamış ve Roma, Bizans gibi medeniyetlerden miras alınan kültürle kesişim oluşturmuşlardır. İstanbul'da bir yandan bir Türk makam müziği kültürü oluşurken, şehirde yer alan diğer kültürlerle de etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Oya Levendoğlu'nun da yazdığı gibi, Yahudilerin sinagoglarında, Süryanilerin ve Ermenilerin kiliselerinde Hicaz, Rast, Uşşak, Hüzzam, Acemaşiran gibi makamları kullanması bu etkileşimin en belirgin örneğidir (Levendoğlu, 2009, s. 320).

17. yüzyılda yazdığı *Seyahatname* adlı eserinde Evliya Çelebi, İstanbul'daki müzik hayatından bahsederken, şehirde dört bin kadar görevli müzisyen, yüzlerce hanende ve çalgı yapımcısı bulunduğu yazmaktadır (Şavk, 2011, s. 43).

Türk makam müziğinde eserler veren; Tanburi İzak, Asdik Ağa, Nikoğos Ağa, Tatyos Efendi gibi gayrimüslim bestekârlar, İstanbul müzik kültürü açısından önemli isimlerdir. Ayrıca müzik teorisi alanında, Kyrillos Marmarinos'un 1749'da yazdığı müzik risalesi Türk makam müziği ve Bizans müziği arasındaki etkileşimi gösteren önemli bir kaynak olmuştur (Levendoğlu, 2009, s. 321). 1720'li yıllarda Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabü'l Asar fi Tezkireti Urefa'l Edvar* adlı eserinde, elli beş İstanbul doğumlu besteciden bahsetmekte ve tarihsel açıdan biyografik bilgi içeren ilk kaynaklardan biri olan çalışmada, İstanbul'un müzik kültüründeki yeri ve çeşitliliği bakımından diğer şehirlerden ayrıldığı gözlemlenmektdir.

Tanburi Cemil Bey çok kültürlü bir şehrin müziğini icra eden önemli bir isimdir. Bu bakımdan icracılığını 'virtüözite' gibi evrensel bir kavramla tanımlamak yerine, çok kültürlü bir şehir-İstanbul müziği temelinde Cemil Bey'in icra ettiği müziğin zaman-mekan ilişkisi içeriğinde ele alınması gerektiği söylenebilir. Ayrıca İkinci Meşrutiyet'in[11] daha özgürlükçü ortamında sanatının olgunluk dönemini yaşayan Cemil Bey, Türk makam müziği geleneği doğrultusunda bir kariyer çizgisi izlemiştir.

[11] 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet dönemi ıslahatları ana hatlarıyla şöyledir; Mutlakıyet idaresi parlamenter rejime dönüştürülmüş, kabinenin padişaha karşı değil, Meclis'e karşı sorumluluğu oluşturulmuş, padişahın yetkileri sınırlandırılmış, kişi hak ve özgürlükleri alanında kanunların sınırlandırdığı hükümler dışında cezalandırma kaldırılmış, 1916'de Şeyhülislam kabineden çıkarılmış ve yetki alanları sınırlandırılmış, miras yasası uygulamaya konulmuş, Miladi takvimin kabulü konusunda girişimler oldu, evlilikte belediye nikahı kanun şartı getirilmiş, eğitim konusunda yapılan çalışmalar yapılmış, matematik ve fen dersleri artırılmış, Fransa, İsviçre, Almanya gibi ülkelere gençler gönderilmiştir (Birecikli, 2008, ss. 219-220)

Meşrutiyet döneminin yenilikçi hareketlerine daha temkinli yaklaşanlardan biri de Rauf Yekta Bey'dir. Yekta, *Şehbal* dergisine yazdığı bir makalede: "Bir millet eazımına (büyük adamlarına) ne kadar hürmet etmeyi bilir ise, şüphesiz o gibi zevatın yetişmesini teşvik eder" (Yekta, 1912, s. 52). Modernizmin eskiyi yok sayan ve eskinin yerine yeniyi koymayı arzulayan bir bilinç olduğu düşüncesi ışığında (Karaarslan, 2014, s. 100), Rauf Yekta'nın *Şehbal* dergisindeki sözleri ve Cemil Bey'in müzikal kimliği, II. Meşrutiyet'in rolünün toplumun modernleşmesinden çok, değişim ve dönüşüm olarak ele alınması konusunda güçlü saikler sunmaktadır.

Cem Behar bir virtüözün yetişmesi için üç madde sıralamaktadır;

1. Virtüöz icracılar yetiştirmeye yönelik özel eğitim ve öğretim yöntemleri
2. Özel icra teknikleri
3. Virtüözlük becerilerinin sergilenebileceği bir çalgı müziği repertuarı (Behar, 2015, s. 68).

Bu maddeleri göz önüne aldığımızda, Cemil Bey'in formasyonu bir virtüözden çok, geleneklerin şekillendirdiği bir icracılık ve devamında geleneği dönüştüren bir bireysellikle ele alınabilir. Mesut Cemil'in de yazdığı gibi, eski tanbur üstatlarının "bu tanbur tavrı değil" diyerek eleştirdiği (Cemil, 2002, s. 77) ve belli ki tanbur çalgısına icracılık bakımından bireysel bir yenilik getiren Cemil Bey'in, hızlı çalmak dışında bu tavırda neyi değiştirdiği hala bir muamma olarak durmaktadır. Bu muammanın en önemli sebebi olarak, Tanbur Cemil'in taksim icraları dışında, gerek bestelediği eserler, gerekse makamsal müzik ve formlarından başka hiç bir yeni müzik materyali kullanmamaya yönelik tutumu ele alınabilir.

Tanburi Cemil Bey'in eserlerini saz ve söz eserleri olarak ayırabiliriz. Buna göre çalgısal müziğe yönelik saz eserleri şunlardır;

- Muhayyer Peşrevi
- Muhayyer Saz Semai
- Isfahan Peşrev
- Isfahan Saz Semai
- Ferahfeza Peşrevi
- Ferahfeza Saz Semai
- Şedaraban Peşrevi
- Şedaraban Saz Semai

- Hicazkâr Peşrev
- Hicazkâr Saz Semai
- Kürdilihicazkâr Peşrev
- Neva Peşrev
- Mahur Peşrev
- Suzidilara Saz Semai
- Bestenigâr Saz Semai
- Nikriz Sirto
- Nikriz Longa I
- Nikriz Longa II
- Nikriz Zeybek
- Rast Zeybek
- Hüseyni Oyun Havası

2.3.4 Şerif Muhittin Targan (1892-1967)

'Udun Paganinisi' olarak anılan Şerif Muhittin Targan ud çalgısına yeni teknik ve pozisyon önerileri kazandırarak, 'virtüoz' kavramının ilk temsilcilerinden biri olmuştur. Ud için yazdığı konser etütleri, kaprisler, saz eserlerinin (Işıktaş, 2016, ss. 282,288) yanı sıra, geleneksel formlardan olan saz semaisi formunda da besteler vermiştir. Ayrıca yaptığı taksimler Tanburi Cemil Bey ile birlikte, Türk makam müziğinde yeni arayışların yansımaları olarak kabul edilebilir.

Tarihsel süreçte ilk ud metodu, 1902 yılında 'ud muallimi' namıyla anılan Hafız Mehmed Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Mehmed Efendi'den sonra ikinci ud metodu *Hocasız Ud Öğrenmek Usulü* adıyla 1910 yılında Ali Salahi Bey tarafından yayınlanmış ve bu çalışmayı 1920 yılında Darüt-talim-i Musiki Cemiyeti kurucularından Udi Fahri Kopuz'un *Nazari ve Ameli Ud Dersleri* izlemiştir (Işıktaş, 2016, ss. 678-679). 20. yüzyılın başlarında yayınlanan bu ilk çalışmaların ardından Targan'ın ud için bestelediği eserler de icracılara rehber olmuştur. Hayatta iken bir ud metodu hazırlığında olan Targan, bu çalışmayı sağlığında gerçekleştirememekle birlikte, çalışmaları Zeki Yılmaz tarafından derlenip *Ud Metodu* adıyla 1995'te yayınlanmıştır (O'Connell, 2016, s. 277).

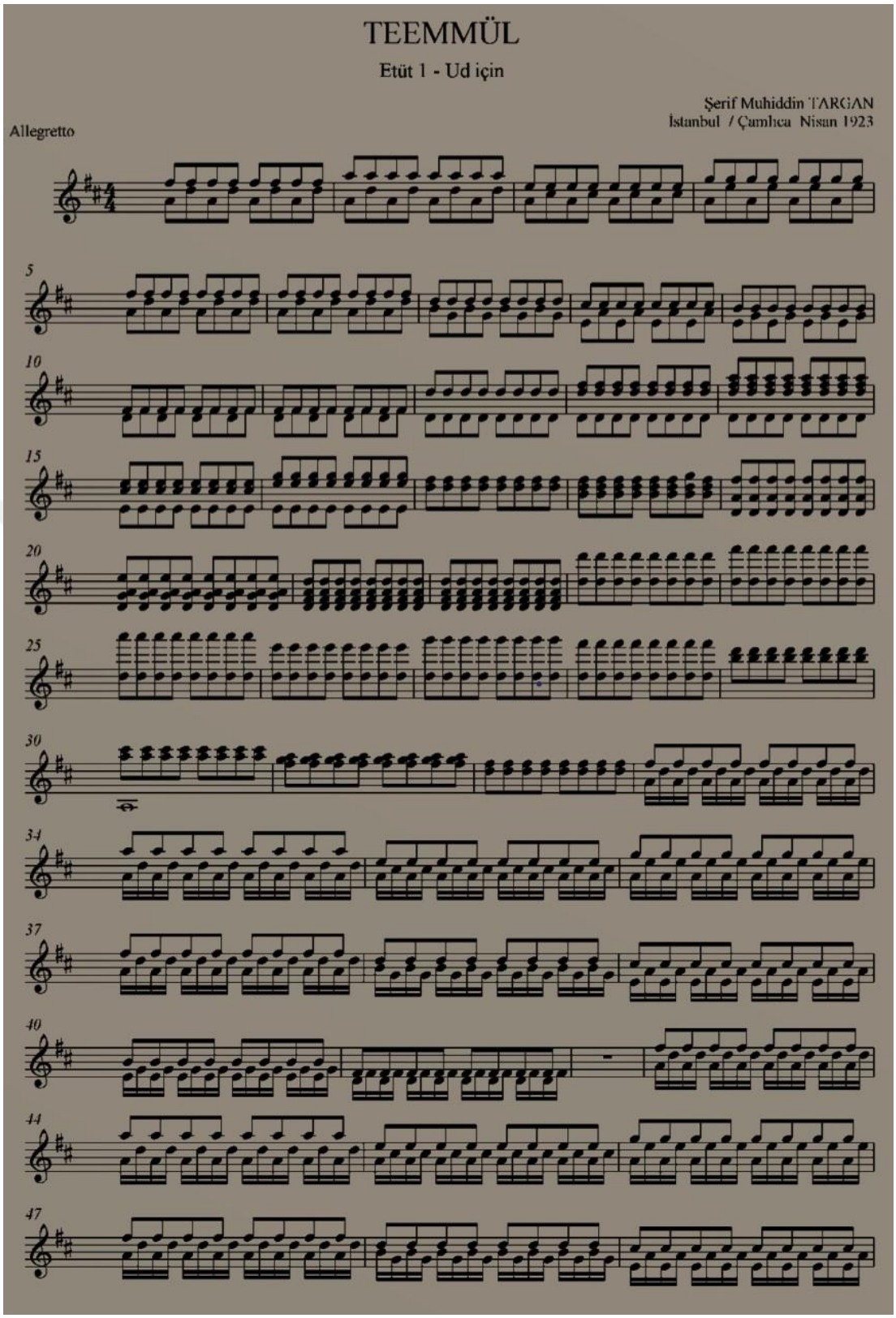
Şerif Muhattin Targan'ın eserlerini tonal ve makamsal olarak iki gruba ayırabiliriz. Buna göre tonal eserleri şunlardır;

- Etüd (Larghetto) (08 Mart 1919)
- Etüd *Kanatlarım Olsa idi* (1924)
- Etüd (‘Hocam Mehmet Akif’e İthaf Edilmiştir’ kaydı düşülmüştür)
- Kapris I (Allegretto) (1923)
- Kapris II (Allegro con Brio) (1924)
- Koşan Çocuk I (Allegretto) (1924)
- Koşan Çocuk II (Allegro) (1956)
- Koşan Çocuk III (Allegro Saltolo) (Keman ve Piano için)
- Dans Eden Çocuk (Allegro) (1928)
- Teemmül (düşünce) I (Allegretto) (1923) (Şekil 2.35)
- Teemmül II (Presto)
- Teemmül III
- Teemmül IV
- Teemmül V (Allegro)
- Teemmül-Etüd (‘Ud için ilk bestelediğim’ kaydı düşülmüştür) (1919)

Makamsal olarak bestelediği eserler ise şunlardır;

- Ferahfeza Saz Semai (1921)
- Hüzzam Saz Semai (1924)
- Dügâh Saz Semai (1948)
- Uşşak Saz Semai (1939)
- Irak Saz Semai (1940)
- Nihavend Saz Semai (1940)
- Müstear Saz Semai (1958)
- Müstear Şarkı - *Yare Faş Et Razını*
- Suzinâk Şarkı - *Ömrümün Son Şevki Sensin*
- Yegâh Şarkı - *Çepçevre Bahar İçinde*

Targan’nın özellikle ud için yazdığı etütlere baktığımızda, makam müziğinden çok ud çalgısının teknik gelişiminin ön planda olduğunu görmekteyiz. Çevrimiçi araştırmalarımızda karşımıza çıkan etütlerini tonal anlamda değerlendirirsek; birinci etüt Re majör, ikinci etüt Re majör, üçüncü etüt Sol minör, dördüncü etüd Si bemol majör, beşinci etüd Sol minör, altıncı etüd tamamlanmamıştır ve Sol majör tonundadır.



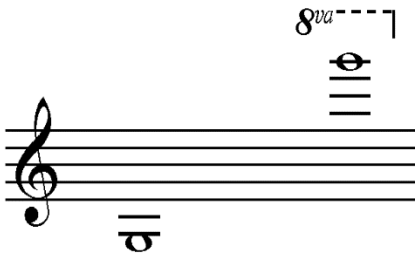
Şekil 2.35 : Ud için etüt

Türk Dil Kurumu'na göre düşünme, düşünce anlamına gelen teemmül adlı örnek etütten de görülebileceği gibi, Targan'ın *arpej*, akor, tekrar eden hızlı pasajlar ve udun tiz ve pest ses alanını cüretkâr biçimde kullanması, çalgının teknik detaylarını

önemsediği ve bireyselliğin bir işareti olan ‘virtüözlük’ (Turan, 2016, s. 37) kavramının notasyon boyutuyla da çalgısal Türk makam müziğinde yer almasını sağlamıştır denilebilir.

Peki Targan neden etütlerinde makamsal bir anlayış kullanmamıştır? Bu sorunun bir kaç cevabı olmakla birlikte, ilk cevap: teknik kullanımın ön plana alınıp, eşit bölünmüş aralıklarda daha kolay icra edileceği düşüncesi ihtimal dahilinde verilebilir. İkinci cevap: Batı müziği’nin Türk makam müziğinden önce çalgı müziği için etüt ve metot kullanımıyla bağlantılı olarak, Batı müziğinden etkilenme olarak değerlendirilebilir. Bu noktada bir soru daha eklenirse: bu türden etkilenmeler ya da esinlenmeler ‘modernizm’ olarak adlandırılabilir mi? Sanatta ve müzikte modernist akımların hepsinin, geleneksel anlayışa karşı çıktığı ve geleneksel sanata karşıt olarak bir takım yeni teknikler ürettiği mutabakatı vardır (Özkişi, 2017, s. 14). Bununla beraber Targan geleneksel müziği reddetmemiş, aksine örneğini verdiğimiz hem etüt formunda eserler hem de saz semaileri ve şarkılar bestelemiştir. Bu bilgiler ışığında Targan’ı bir *modernist* olarak tarif etmek yerine, Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895)’nın ‘gelenekselliğin modernleşmesi’ (Beşirli, 1999, s. 147) anlayışı ya da Arnold Toynbee’nin *Herodian* modelini baz alarak tanımlayabiliriz. *Herodian*lar geleneğe sıkı sıkı bağlanmaktansa, medeniyetin üstünlüğünü kabul eder ve onu temel olarak yükselmeyi tercih ederler (Ayas, 2014, s. 228).

Targan’nın ud için bestelediği eserleri incelediğimiz 4 oktavlık bir ses sahası kullanıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 2.36);



Şekil 2.36 : Targan’ın kullandığı ses sahası[12]

Targan’ın etüt ve egzersizlerinde kullandığı tespit edebildiğimiz çift ses, oktav ve akorlar genel hatlarıyla şu şekildedir (Şekil 2.37);

[12] Ses sahası Türk makam müziği bolâhenk akordu baz alınarak gösterilmiştir.

Şekil 2.37 : Targan'ın kullandığı çift ses, oktav ve akorlar

Bu bölümü genel olarak özetlersek: özellikle kayıt teknolojilerinin de yardımıyla günümüze ulaşan kayıtlardan istifade ederek fikir sahibi olduğumuz Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhittin Targan gibi isimlerin çalgısal müzik icracılığına önemli bir bakış açısı getirdiğini söyleyebiliriz. Arif Bey'in kanunda mandal ve fiske kullanımı hem perde düzeni hem de çalgı tekniği bakımından önemli bir aşamadır. Özellikle daha önceleri tellere baskı uygulayarak çıkarılan ara sesler mandal kullanımıyla sabitlenmiş ve daha sağlıklı bir hale gelmiştir.

Yine plak kayıtlarından icracılığını duyduğumuz Cemil Bey makam müziği geleneğinden kopmayan bir anlayışın yanına, yeni bir yaklaşım getirmiştir. Mızraplı tanburu yayla çalması, Arel'den önce kemençeye dördüncü tel ekleme fikri gibi deneysel yaklaşım Cemil Bey'i arayıştan ve denemekten kaçmayan bir müzisyen yapmıştır diyebiliriz. Kemençe ve yaylı tanburdan çıkardığı konuşma ve ninni sesleri, onu 1950'lerde perçinlenen çağdaş müziğe de yakınlaştırmış ve eğlence gibi algılanan 'sound (ses)' arayışlar Türk makam müziğinde yenilikçi düşüncelerin ilk adımları olmuştur. Müzik öğrenmede notaya oldukça önem veren Cemil Bey'in icrasındaki teknik detayları neden kayda geçirmediği anlaşılamamakla birlikte, onun artistik ve şahsına münhasır ruhalinin de yeterli zamanı bulamamasında rol oynadığı söylenebilir. Bununla beraber *Rehber-i Musiki* diye bir nazariyat kitabı yazmış ve içindeki dağınık bilgiler yüzünden eleştirilmiştir. Aslında bu kitap onun nazariyat kısmında da hala arayışta olduğunun bir göstergesi sayılabilir. Kitapta büyük usullere ihtiyaç olmadığını, büyük usulle yazılmış eserlerin dört zamanlı olarak yazılabileceğini, müzik eğitiminin meşk usulüyle değil notayla olması gerektiğini yazmış, fakat kendisi

özellikle peşrev bestelerken geleneksel olarak büyük usulleri kullanmaktan vazgeçmemiş ve müzik eserleri dışında çalgı müziği için etüd, metod gibi çalışmalar yapmamıştır. Bununla birlikte Cemil Bey'in icrasının çalgısal Türk makam müziğine olan katkıları, yazılı metodik bir kaynak olmasa da, kayıtlar yoluyla oldukça büyüktür. Notaya alınan taksimleri ve taksimlerindeki buluşları çalgı müziğinin bestecilik alanını da etkilemiş ve bu alanda daha fazla üretim yapılmasını teşvik etmiştir diyebiliriz. Şedaraban peşrevinin plak kaydında Cemil Bey'in kemençesine piyanonunun eşlik etmesi de, onun arayışlardan asla vazgeçmediğinin başka bir göstergesidir. Piyanonun bol pedallı icrası bugünkü müzikal anlayış açısından tartışılabilir olsa da, o dönem kemençe ile piyanonun çok rahat bir şekilde bir araya gelebildiğini görmemizi sağlamaktadır.[13]

Ali Rifat Bey ile aynı müzik çevresinden gelen Şerif Muhittin Targan'ın Türk makam müziği ud icracılığına ve çalgısal müziğe olan katkıları özellikle notasyon bakımından oldukça fazladır. Bestekârlık açısından peşrev, saz semai, taksim, şarkı gibi geleneksel formlardan vazgeçmeyen Targan, çalgısal Türk makam müziğinin teknik boyutuna yeni bir bakış açısı getiren etütler, kaprisler, teemmüller ve tasviri eserler bestelemiştir. Bu türden teknik eserleri bestelerken makam müziği unsurlarından oldukça az faydalanan Targan, tonal müzik anlayışınıoldukça cüretkâr kullanmıştır. Özellikle ud çalgısında akor kullanımları, çift sesler, arpejler, doğuşkanlar, dinamik ve vurgu işaretleri, süslemeler, dizisel melodik hareketler, udun gövdesine kadar inen pozisyonlar, 4,5 oktavı bulan ses sahası içeren eserler hem ud çalgısının teknik gelişimine, hem de bu alanda neler yapılabileceğine dair fikir ve katkı sağlamıştır. Bu meyanda Batı virtüözitesine en yaklaşan icracı Targan'dır diyebiliriz. Targan'ın bu alanda oldukça fazla çalışması olmasının viyolonsel icralığından kaynaklandığı söylenebilir. Targan'ın bir de 1919-1956 yılları arasında kayda geçtiği notlarından derlenen ud metodu vardır. Buradaki çalışmalarda belirttiği parmak numaraları, pozisyon önerileri, *legato* çalıma önem verilmesi gibi daha birçok eğitim ifadesi içeren kitapta, makamsal etütler ve eserler de yer almaktadır (Işıktaş, 2016, s. 335). Bu iki anlayışın metot kitabında bulunması gelenekten kopmayan çağdaş bir eğitimcinin eğilimini göstermektedir. Ayrıca Targan Türk makam müziğinin çok seslendirilmesi taraftarıdır. Bu çok seslendirmenin uygulayıcı tarafından tayin edilmesini söylemekle beraber, ona göre kontrpuan tekniği Türk makam müziği için uygundur (Işıktaş, 2016,

[13] Cemil Bey'in piyano ile icra ettiği Acemaşiran peşrevi çevrimiçi platformlarda bulunabilir.

s. 353). Targan'ın bu görüşü dönemin müzik insanlarının ve Arel'in çok seslilik anlayışıyla ters düşmemektedir. Beşlemeyi analiz ettiğimiz çalışmamızda, çok sesliliğin Türk makam müziğine uygulanmasında kontrpuan tekniğinin oldukça uygun ve makul görüldüğü açıktır.

Ali Rifat Çağatay Türk makam müziğinin hem eğitim, hem müzik yazarlığı, hem de bestekârlık alanında çalışmış önemli bir müzik insanıdır. Çalgısal müzik boyutunda Arel'den önce Türk makam müziği çalgıları için partisyonlu ve makamsal çerçevede bestelediği *ud triosu,* alanındaki ilk çalışma olması açısından büyük bir önem arzetmektedir. Eserdeki kontrpualtal müzik dili ve kullanılan dissonant armonik yaklaşım, dönemin çok sesli Türk makam müziğinin bir yansımasıdır. Elbette bugünkü anlayışla bu dissonant tını ve partisyon yazımı tartışılabilir. Özellikle Tanzimat dönemi ardından perçinlenen moderleşme eğiliminin ardından, Türk makam müziğindeki bu türden arayışların dimağa ulaşmasından çok, rasyonel bir çerçevede ele alınması sağlıklı bir fikir oluşmasına yardımcı olacaktır.

Çağatay Türk makam müziğinde çok sesliliğin tatbikinden yana bir duruş sergilemektedir. Metodik çalışmayı da destekleyen Çağatay, "Ve bu asr-ı terakkide notanın muhtelif anahtarlarını hala öğrenemeyip de defterinin kenarına 'kabadan çalına' kaydını koymak ayıp değil midir?" (Çağatay, 2021, ss. 154-155) diyerek icra edilen eserin ses sahasına göre anahtar kullanımını da gerekli görmektedir. Çağatay, ilk zamanlarda peşrev, saz semaileri gibi formlarla yetişen Cemil Bey'in daha sonra gam çalışmaları, her makama göre parmak pozsyonları tespit etme ve düzenli egzersizler sayesinde iyi bir icracı olduğunu da söylemektedir (Çağatay, 2021, s. 188). Batı müziğindeki majör ve minör tonların Rast ve Nihavend makamlarına buna karşılık gelebileceğini ve çok sesliliğin bu makamlarda yapılacak çalışmalarla yeterli olabileceğini savunmaktadır (Çağatay, 2021, s. 156). Çağatay'a göre çok seslilik bahsinde Bestenigâr, Sabâ gibi 'melodik' makamların hemen ön plana atılması yanlış ve ön yargılı bir anlayıştır. Rast ve Nihavend makamları çok seslilik bakımından en uygun iki makamdır ki batının majör ve minörüne en benzeyen yapılara bu makamlar sahiptir. Bu bahiste Çağatay'in Bestenigâr ve Sabâ gibi perde bakımından netameli makamları 'melodik' olarak kategorize etmesi dikkate değerdir. Buradan melodik makamlarda çok sesliliğin uygulanmayabileceği ya da onların melodik hat bakımından elverişli olduğu düşüncesi çıkarılabilir. Çok seslilik konusunda oldukça keskin fikirleri olan Çağatay, armonisiz bir müziğin ilelebet müşterisiz bir meta olmaktan

kurtulamayacağını da vurgulamaktadır (Çağatay, 2021, s. 171). 5 Aralık 1922 tarihinde yapılan mülakatta Çağatay'ın Arel'den önce 'milli musiki' tabirini kullandığını görmekteyiz. Milli musikinin armonisiz olamayacağını söyleyen Çağatay, çalgılamanın da bu doğrultuda gelişebileceğini ve orkestra ile bandoların armoni ile teşkil edilebileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca bu cihette armonyum ve viyolonsel gibi sazların Türk makam müziğine dahil edilmesi gerekliliğini de savunmaktadır (Çağatay, 2021, s. 321). Kısaca milli duyguları yoğun bir Tanzimat aydını olan Çağatay'ın, tıpkı Arel gibi Türk makam müziğinde çok seslilik ve çalgılama konusunda oldukça yenilikçi ve radikal diyebileceğimiz fikirleri olduğu söylenebilir. Bu fikirlerin oldukça keskin olması dönemin konjönktürel yapısı ve dünyaya kendini 'ispat etme' hissiyatından kaynaklandığı söylenebilir. İmparatorluk ve cumhuriyet arasındaki bu dönemin düşünürlerinde sıkça görülen bu tutum, 'az zamanda çok iş yapma' düsturunun bir yansıması olarak görülebilir.

3. HÜSEYİN SADETTİN AREL

3.1 Biyografisi

1880 yılında İstanbul'da doğan Hüseyin Sadettin Arel, 10 yaşında mandolin çalmasını öğrenir ve Batı müziği dersleri alır (Öztuna, 2006, s. 71). Hafız Şekerci Udi Cemil Efendi'den Türk müziği ve ud öğrenir. İzmir'de Fransız kolejinde aldığı Arapça ve Fransızca derslerinin yanında, özel hocalarla Farsça, İngilizce ve Almanca çalışmıştır. 1908'de Meşrutiyet'in ilanından sonra adliye nezareti özel kalem müdürü olur. Çeşitli hukuk dairelerinde önemli görevler yapan Arel, 1918'de devlet hizmetlerinden ayrılır. Darülelhan'da Türk makam müziği dersleri verir ve *İleri Türk Musikisi Konservatuarı* adı ile dernekte Türk makam müziği üzerine çalışmalara yapan Arel, 1955 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. (Öztuna, 2006, ss. 71-96).

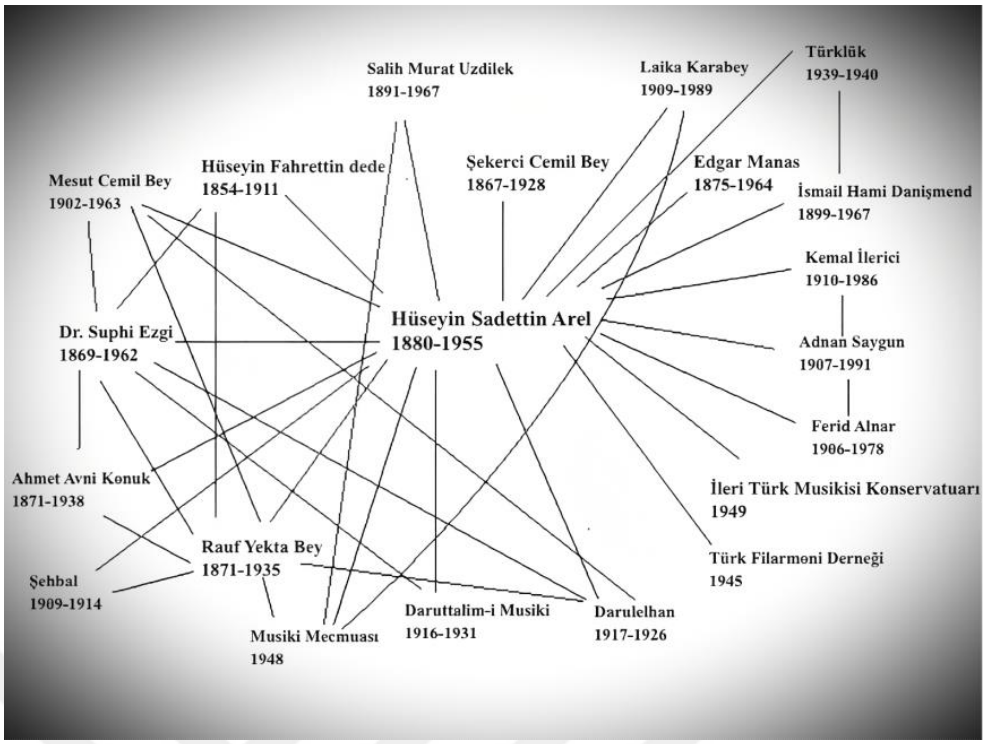
Arel, daha çok *Türk Musikisi Kimindir?, Türk Musikisi Nazariyat Dersleri* ve *Prozodi Dersleri* adı ile üç adet kitabıyla tanınsa da, *Türk Musikisi için Ahenk Dersleri/Armoni* adlı temel armoni bilgilerinin bulunduğu ve armoninin Türk makam müziğine uygulanabilirliği hakkında bazı kaideler içeren bir çalışması daha vardır (Yalçın, 2013, ss. 1-16). Aslında ismini verdiğimiz kitaplar *Türklük Dergisi, Musiki Mecmuası* gibi dergilerde yayınlanan ya da Arel'in çeşitli konferanslarına dayanan toplama çalışmalardan oluşmaktadır. Örneğin *Türk Musikisi Kimindir?* adlı kitabı *Türklük* dergisindeki makalelerinden, *Türk Musikisi Nazariyat Dersleri, Prozodi Dersleri* ve *Ahenk Dersleri/Armoni* adlı kitapları *Musiki Mecmuası*'nda yayınlanan makale ve yazı dizilerinden derlenmiştir. Bu açıdan Arel'in baştan sona bir kitap hazırlama gibi bir niyeti olmadığını, elimizdeki kitapların Arel öldükten sonra toplanıp basıldığını söyleyebiliriz.

Bu aşamada Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına tanık olmuş ve Cumhuriyet döneminin en verimli aydınlarından olan Arel'in, hoca olarak görev yaptığı ve 1917 yılında Abdulkadir Töre öncülüğünde Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında kurulan Darülelhan kurumunu incelemek gerekmektedir. Darülelhan esasında müzik öğretmeni ve mütehassısı yetiştirmek üzere kurulmuştur. Ders müfredatında Batı

müziği ve Türk makam müziğine yer verilmiştir, fakat ilk kurulduğu yıllarda Türk makam müziğinin ön planda olduğu anlaşılmaktadır. Kurumda müzik öğretmeni yetiştirmenin yanı sıra müzik ile ilgili bilimsel çalışmalar yapmak, sanatsal değeri olan müzik eserlerini notaya alarak, yayınlamak ve folklor araştırmaları yapmak gibi hedefler de gözetiliyordu. 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Darülelhan'ın başkanlığına Musa Süreyya Bey getirildi ve bu evrede üç yıl süren Türk halk müziği derleme gezileri düzenlendi ve derlenen çalışmalar *Darülelhan Mecmuası* adı altında bir dergide Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basıldı. Darülelhan'ın adı 20 Ocak 1927 yılında 'İstanbul Belediye Konservatuarı' olarak değiştirildi ve çalışmalarına devam etti. Kurumda Hüseyin Sadettin Arel, Musa Süreyya, Rauf Yekta, Ali Rıfat Çağatay, Muallim Ahmet Muhtar, Ekrem Besim, Halil Bedîi, Ruşen Ferit, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp Gazimihal, Mesut Cemil, Faize Ergin, Zeki Üngör, İsmail Hakkı Bey, Zekaizâde Ahmet Irsoy, Şehzade Ziyaeddin Efendi, gibi dönemin önemli müzik araştırmacıları ve entelektüelleri dersler vermiş ve çalışmalar yapmıştır (Duman, 2017, ss. 111-143). Bütün bu isimler, Türk makam müziğinin modernleşme sürecinde önemli rol almış ve yaptıkları çalışmalar ile dönemin sanat politikasına yön vermişlerdir diyebiliriz.

Cumhuriyetin verdiği aydınlanma fikriyle Arel, hem kişisel çalışmaları, hem de kurumlarda aldığı önemli görevler doğrultusunda, Türk makam müziğinin şekillenmesinde ve bugün hal-i hazırda kullandığımız ses sisteminin oluşmasında önemli katkılarda bulunmuştur.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla, kişiler ve kurumlar ışığında Arel'in müzik çevresinin panaroması şu şekildedir (Şekil 3.1);



Şekil 3.1 : Arel'in müzik çevresi panaroması

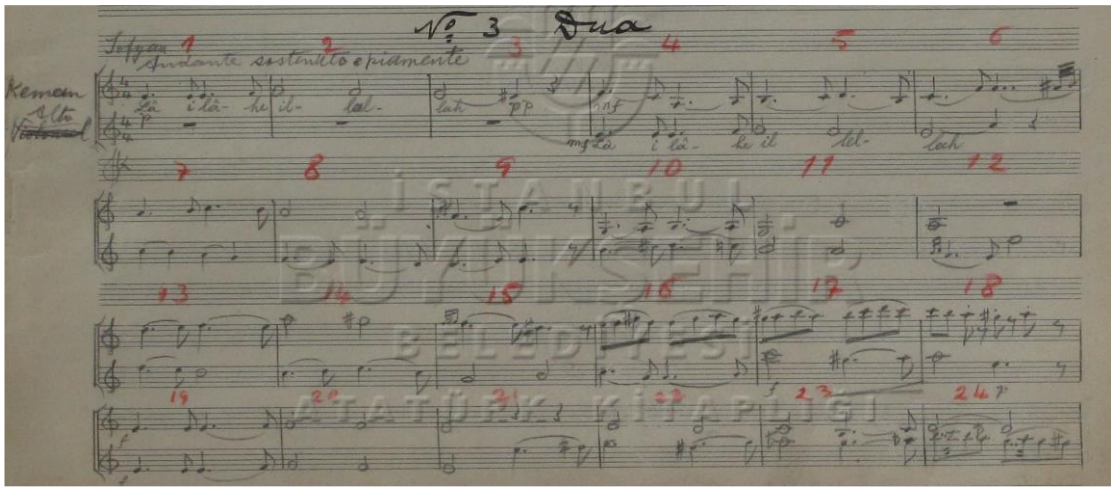
3.2 Besteciliği ve Eserleri

Yılmaz Öztuna, Arel hakkında yazdığı kitapta Arel'in 'en büyük' saz eseri bestekârı olduğunu yazmaktadır (Öztuna, 1986, s. 96). Bu konu kıyaslamaya mahal vermeyecek bir yerde olsa da, Arel'in saz eserleri konusunda oldukça üretken olduğu açıktır. İlk bestecilik yıllarında Batı müziği ve formlarını kullanarak besteler yapan Arel, sonraki yıllarda daha çok Türk makam müziğine eğilmiş ve buna yönelik eserler vermiştir. Öztuna, Arel'in eserlerinde yüz civarında makam kullandığını söylemektedir. Bunlar; 50 Kürdilihicazkâr, 36 Uşşak, 30 Hüseyni, 25 Ferahnüma, 22 Bayati, 18 Nikriz, 17 Acem-Aşiran, 16 Karcığar, 16 Nihavend, 14 Nişaburek, 14 Suzidil, 14 Şevkefza, 13 Çargâh, 13 Evcârâ, 13 Sultaniyegâh, 12 Hisaz-Buselik, 11 Bestenigâr, 11 Hümayûn, 11 Neva, 11 Sabâ, 11 Suzinâk, 11 Yegâh, 10 Evç, 10 Ferahnâk, 10 Hüzzam, 10 Isfahan, 10 Mahur, 10 Şedaraban, 9 Rast, 8 Nişabur, 8 Tahir, 8 Uzzal, 8 Zengüle, 7 Aşkefza, 7 Revnâknüma, 7 Segâh, 6 Ferahfeza, 6 Kürdi, 6 Sultani-Irak, 6 Şehnaz, 5 Beste-Isfahan, 5 Heftgâh, 5 Hicazkâr, 5 Neveser, 5 Reng-i dil, 4 Dilkeşhaveran, 4 Lalegül, 4 Müstear, 4 Rahatfeza, 4 Ruhnevaz, 4 Şivenüma, 3 Acem-Kürdi, 3 Dügâh'ta Çargâh, 3 Hüzzam-ı cedid, 3 Irak, 3 Rahatülervah, 3 Ruy-i Irak, 3 Şerefnüma, 2 Acem-Aşiran'da Buselik, 2 Acem-Aşiran'da Kürdi, 2 Acem,Aşiran'da Suzinâk, 2 Acem-Aşiran'da Uşşak, 2 Bayati-Araban, 2 Mahur-Buselik, 2 Muhayyer, 2 Nim-Hisar'da Kürdi, 2 Sabâ-

Zemzeme, 2 Yegâh'da Çargâh, 1'er adet olmak üzere, Acem-Aşiran'da Zengüle, Acem-Buselik, Acem'li Yegâh, Anberefşan, Arazbar-Buselik, Aşiran'da Bayati, Aşiran'da Çargâh, Aşiran'da Gerdaniye, Aşiran'da Hüseyni, Aşiran'da Muhayyer, Aşiran-Zemzeme, Buselik'te Buselik, Buselik'te Hüzzam, Buselik'te Uşşak, Çargâh'ta Buselik, Çargâh'ta Segâh, Gerdaniye, Gerdaniye-Buselik, Hüseyni-Aşiran'da Çargâh, Irak'da Segâh, Kürdi'de Buselik, KürdiliHümayûn, Neva-Buselik, Nimhicaz'da Hüzzam, Nim-zengüle'de Bestenigâr, Nim-zengüle'de Hüzzam, Nühüft, Pençgâh, Yegâh'ta Nikriz ve makam adı konulmamış otuz beş parçadan oluşmaktadır (Öztuna, 1986, ss. 105-106). Öztuna, "Arel'in bine yakın kompozisyonunun aslı hala Laika Karabey'dedir" (Öztuna, 1986, s. 55) ifadesiyle, Arel'in bin civarında eseri olduğunu belirtilmektedir.

Arel'in dönemi içerisinde Türk makam müziğinde partisyon ve notasyona azami dikkat eden nadir bestecilerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Kullandığı performans notları (dinamik, artikülasyon, anahtar, donanım kullanımı, tempo terimleri, metronom vs.) icracılara eserlerin yorumu hakkında oldukça fikir vermiş ve yol gösterici olmuştur. Bu manada Türk makam müziğinde icra pratiği ve bestecilik alanına yeni bir bakış açısı getirdiğini söylemek mümkündür. Makam dizilerini şed olarak kullanması, özellikle donanım işaretlerini sık rastlanılmayan bir şekle çevirmiş ve bu noktada icracıyı pozisyon kullanmaya ve çalgısının sınırlarını keşfetmeye teşvik etmiştir.

Arel'in eserlerinde kullandığı tasviri başlıklar (Düğün Evinde, Oyuncu Kız, Fenayı Hayat vs.) gelenekten gelen bir durum olsa da (Bknz. Kantemiroğlu edvarı cilt II, Ali Ufki Bey *Mecmua ı Saz ü Söz*'deki başlık sahibi eserler), bu yöntemi impresyonist besteciler gibi etkili kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin *İkilemeler No. 1* defterinde yer alan keman ve viyola için *Dua* adlı eserde, normalde enstrümantal olarak icra edilen kısımların altına 'La ilahe illallah' gibi dini bir metni yazması, 'dua' kavramını icracı açısından daha etkili kılmaktadır (Şekil 3.2):



Şekil 3.2 : İkilemeler no.1 'Dua' bölümü

Arel'in bestelerinin sayısı türlerine göre şu şekildedir (Çizelge 3.1):

Çizelge 3.1 : Arel'in türlerine göre makam müziği eserleri

Türk Makam Müziği Eserleri		
Dini Eserler	**Saz Eserleri**	**Sözlü Eserleri**
51 Mevlevi Ayini	13 Taksim (Ney için)	Beste
108 Durak	24 Peşrev	Semai
88 İlahi	29 Konser Saz Semaisi	51 Gazel
	80 Saz Semaisi	2 Gazelli Taksim
	42 Oyun Havası	2 Marş (İstiklal Marşı, Mahur Bayrak Marşı)
	21 Tasviri Saz Eseri	196 Şarkı
	8 Taksim	1 Köçekçe
		Köçekçe Takımı (1-10)

Arel'in makamsal ve tonal materyalleri kullanarak bestelediği birçok eser bulunmaktadır. Çalışmamızın konusu olan 'beşleme' başlığıyla ise iki eserini tespit etmekteyiz. Bunlar *Beşleme No. 1* ve *Beşleme No. 2* olarak iki defterde yer almaktadır. *Beşleme No. 1* başlıklı eser ney, soprano kemençe, alto kemençe, tenor kemençe ve bas kemençe için bestelenmiştir. *Beşleme No. 2* adlı eser de aynı çalgıları içermektedir, fakat tamamlanmamıştır[14].

Arel'in besteciliğe ve bestekârlara verdiği değer ve yüklediği anlam oldukça büyüktür. Arel'e göre bestekâr öyle muazzam yenilikler yapar, öyle harikalar ortaya koyar ki, âlemler bir araya gelse dahi bunda muvaffık olamazlar. Bestecilik sanatını üstün bir mertebeye yerleştiren Arel, bestekârların bunu yaparken yedi teknikte yetkin olması

[14] Arel'in çok sesli eserlerinin detaylı listesi için Özkoç tarafından yapılan yüksek lisans tezi incelenebilir (Özkoç, 2012, ss. 10-13).

gerekliliğini belirtir. Bunlar: armoni, kontrpuan, kanon, füg, kompozisyon, çalgılama ve orkestrasyondur (Ok, 2021, s. 117). Arel'in bahsettiği tekniklerin hemen hemen hepsinin Batı müziğine ait olması da dikkat çeken en önemli noktalardan biridir. Örneğin bu öğretilerin içinde makam müziği eğitimi yer almamaktadır. Buradan Arel'in tahayyülündeki müziğin ya da ortaya koymaya çalıştığı 'milli musiki'nin çok sesli ve Batı tekniklerine haiz bir yapıda olduğu çıkarılabilir. Tahmini olarak Arel makam müziği eğitimini kompozisyonun bir parçası olarak görmekte ve bunu bir paket halinde düşünmektedir.

3.3 Yayıncılığı

Hüseyin Sadettin Arel'in teorisyen, müzikolog ve besteci kimliğinin yanı sıra, gerek sanat ve müzik adına, gerekse 'milli kimlik' açısından tarihsel belge niteliği olan yayınlar yapmıştır. Üstelik bu yayınları çoğunlukla kişisel olarak gerçekleştirmiş ve finansmanını sağlamıştır.

Arel'in ilk yayını, 1 Mart 1909 Temmuz 1914 yılları arasında on beş günde bir çıkan *Şehbal* dergisidir. Derginin sahibi ve müdürü Hüseyin Sadettin Arel'dir. Dergide genel olarak şiir, edebiyat, sosyoloji, tarih, müzik, hikâye, tiyatro, siyaset, fen ve teknoloji, fotoğrafçılık ve yeni kitapların tanıtımı gibi yazılar yer almaktadır. Önde gelen yazarları arasında; Rauf Yekta Bey, Dr. Galip Ataç, Enis Behiç, Abdülhak Hamid, Cenab Şehabettin, Faik Ali, Falih Rıfkı, İzzet Melih, Abdullah Cevdet gösterilebilir (Öncel, 2010, ss. 5-6).

Şehbal dergisi II. Meşrutiyet döneminde, yeni basın kanunu ve sansürün kaldırılması ile birlikte ortaya çıkan özgürlük ortamında yayınlanmaya başlamıştır. İttihatçı bir kadroya sahip olan dergi, aynı zamanda dönemin siyasal olaylarını da aktaran önemli bir haber kaynağı olmuştur (Ahmetoğlu, 2009, s. 35).

Arel'in ikinci olarak çıkardığı önemli yayını *Türklük* dergisidir. Nisan 1939-Kasım 1940 arasında on dört sayı basılan derginin yazı işleri müdürlüğünü İsmail Hami Danişmend yapmıştır (Öztuna, 1986, s. 69). Danişmend'in özellikle 'Türk kimliği' ve 'Türklük' gibi konulara yer verdiği dergide, sonradan kitap olarak basılan ve Arel'in kaleme aldığı *Türk Musikisi Kimindir?* adlı makale dizisi yayınlanmıştır. Danişmend'in Arel ile birlikte yürüttüğü ve 'Türk meşruiyeti' olarak da tanımlayabileceğimiz birçok konu hakkında; 'Türklere aittir', 'Türkler icat etmiştir'

gibi görüşleri özellikle dikkat çekmektedir. Örneğin *Türklük Meseleleri* adlı eserinde Danişmend şöyle demektedir; "Mezopotamya medeniyetlerinin menbaını teşkil eden ve yazının icadı ile insanlıkla hayvanlığı ve tarih ile tarihten evvelki zamanları birbirinden ayıran Sümer kültürü, hem antropoloji, hem de lisaniyet alanlarındaki delilleri ile sabit bir Türk eseridir" (Danişmend, 1983, s. 134). Bu paragraf bize, dönemsel fikrin milli ya da ulusal ölçülerde birleştiğini ve Sümer medeniyeti gibi ulusal kimliklerden önce oluşmuş bir uygarlığın, belki de insanlık için önemli bir unsur olmaktan çok, Türklere aidiyetinin öneminin vurgulandığı bir konjönktürün emaresi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Türklük Dergisi* de bu mahiyette milli bir kimlik oluşturma misyonu edinmiş ve önceleri 'Şark musikisi' denilen gelenek için 'Türk musikisi' terimini bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. Öztuna da Türk musikisi adını ilk olarak Arel'in kullandığını doğrulamaktadır (Öztuna, 1986, s. 95).

1 Mart 1948 yılında yayınlanmaya başlayan *Musiki Mecmuası,* Hüseyin Sadettin Arel'in yöneticiliği yaptığı son yayındır. Yazı işleri müdürlüğünü ise öğrencisi Laika Karabey üstlenmiştir. Mecmuada makale sayısı diğerlerine göre fazla olan yazar Ethem Ruhi Üngör'dür. Üngör'ü takiben Laika Karabey önemli yazıları ile dergiye hem yöneticilik, hem de yazarlık yapmıştır. Ali Rıza Avni, Ayhan Zeren, Cahit Atasoy, Cahit Öney, Cinuçen Tanrıkorur, Donald S. Hoffman, Ercüment Berker, Ekrem Karadeniz, Popescu Judetz, Gültekin Oransay, Hakkı Süha Ezgin, Halil Bedii Yönetken, İsmail Baha Sürelsan, Mesut Cemil Bey, Osman Şevki Uludağ, Sadi Yaver Ataman, Salih Murat Uzdilek, Dr. Suphi Ezgi gibi önemli isimler dergide çeşitli konularda makaleler yazmışlardır (Aydın, 1996, s. 7).

Bugün kullandığımız birçok müzik teriminin, özellikle Fransızcadan alarak, Türkçe karşılıklarını icat eden ve *Musiki Mecmuası*'nda yayınlayan müzik insanı da Arel'dir (Arel, 1948, s. 8-9), (Çizelge 3. 2):

Çizelge 3.2 : Arel'in Fransızca terimlere bulduğu Türkçe karşılıklar

Terimin Fransızcası	Eski Kitaplardaki Karşılığı	İkinci Merhalede Koyduğum Başlık	Üçüncü Merhalede Koyduğum Başlık
Accord	Istıhab	Temezzüc, Düzen	Uygu, Düzen
Alteration		Tağyir	Değiştirme
Anticipation		Teslif	Önceleme
Armure, Armature		Donanım	Donanım
Ascendante (Gamme)	Sa'ıd Mıstar	Sa'ıd Mıstar	Çıkıcı Dizi
Augmente	Mütezayid	Artık	Artmış
Battement		Daraban	Vurum
Chant Donné		Verilen Ir	Verilen Gına
Conjont	Mütetail, Muttasıl	Yanaşık	Yanaşık
Consonant	Mülayim	Tesavütlü	Derli
Descendante (gamme)	Habıt Mıstar	Habıt Mıstar	İnici Dizi
Diminué		Eksik	Eksilmiş
Disjont	Munfasıl	Ayrık	Ayrık
Dissonant	Mütenafir	Tesavütsüz	Dersiz
Dominante		Hakim	Güçlü
Doublure	Taz'if	Katlama	Katlama
Enchainement		Teselsül	Bağlanış
Fleuri		Müzehher	Çiçeklenmiş
Fondamental		Cezri hal	Kök hali
Gamme	Mıstar	Mıstar	Dizi
Modulation	İntikal	Geçki	Geçki
Octave	Zülküli	Sekizli	Sekizli
Ornament		Zinet	Süs
Position	Vaziyet	Pozisyon	Pozisyon
Position large		Seyrek Vaziyet	Seyrek Duruş
Position Serrée		Sık Vaziyet	Sık Duruş
Prolongation		Temadi	Uzanma
Quarte	Zül-erba	Dörtlü	Dörtlü
Quinte	Zül-hams	Beşli	Beşli
Reâlisation		Tahric	Gerçekleştirme
Redoublement		Taz'if	Katlama
Resolution		İnhilal	Çözülme
Retard		Te'hir	Geciktirme
Rythme	İka	İka	Düzüm
Seconde	Zül-isna	İkili	İkili
Sensible		Yeden	Yeden
Septiéme	Züs-sebi	Yedili	Yedili
Sixte	Züs-sitt	Altılı	Altılı
Sons Harmonique			Selenler
Sus-tonique		Fevk-al-mahatt	Durak Üstü
Syncope		İğma	Bayım
Tierce	Züs-selas	Üçlü	Üçlü
Tonique		Durak	Durak
Transposition	Şedd	Şed	Göçürme

Arel, Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi ile birlikte, B/Avrupa müziği terimleri için Osmanlıca, kendi deyimiyle; "İmkânın müsaadesine göre kâh Türkçe, kâh Arapça, kâh

da Farsça" terimler bulmak girişimini ve talihsizlikler içinde ancak bir - iki kelime için karşılık bulduklarını söylemektedir (Arel, 1948, s. 4-8). Daha sonra kendi bu yarım kalan teşebbüse el atıp, terimlerin Fransızca kalmasını isteyenlerin itirazlarına rağmen, Fransızca ve Osmanlıca'dan oluşan yine kendi deyimiyle 'dil aşuresi'ni çözmek için birçok terimin Türkçe karşılıklarını *Musiki Mecmuası'nın* sekizinci sayısında vermiştir. Arel'in bu çabasının en önemli sebebinin de, Türk makam müziğini (Türk Musikisi), Arap ve İran müziklerinden ayırmak ve ona bir kimlik kazandırmak olduğu açıktır. Mecmuanın terimler ile ilgili devam eden yazısındaki şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Clement Huart gibi ilim âleminde itimat kazanmış müsteşrikin Dügâh, Segâh gibi perde isimlerinin Farsça oluşundan, musikimizin İran'dan geldiğini iddia edecek kadar, mantığa yabancı kaldığını evvelce yazmıştım" (Arel, 1948, s. 5-8).

Mecmuada Arel'in Fransızca terimlerin Türkçe karşılıklarını bulmaktan bir adım daha öteye giderek, on üç basit makamın da isimlerinin değiştirilebileceği konusundaki fikirleri dikkat çekicidir. Buna göre bu makamlar için birer çiçek ismi pekâlâ seçilebilir; gelincik, karanfil, kartopu, hanımeli, gül, lale, leylak, papatya vs. (Arel, 1948, s. 4-10). Arel'in bu türden cüretkâr düşüncelerini de bulabileceğimiz *Musiki Mecmuası*, Türk makam müziğinde cumhuriyet devrimlerinin yansıdığı bir izdüşümü olarak yorumlanabilir.

Aydın, Ethem Nuri Üngör ile 1996 yılında yaptığı görüşmede mecmuanın 177. sayıdan itibaren *İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği*'nin yayın organı olduğunu ve 95. sayıda *Yeni Musiki Mecmuası*, 200. sayıdan itibaren *Çok Sesli Musiki Mecmuası* ve 224. sayıda *İleri Musiki Mecmuası* adları ile yayınlarına devam ettiğini yazmaktadır (Aydın, 1996, s. 7). 1997-98 yılları arasında Mehmet Güntekin'in katkılarıyla yayın hayatına devam eden dergi, dünya çapında en uzun süre yayınlanan müzik çalışmalarından olmuştur.

Bu 'yeni', 'çok sesli' ve 'ileri' gibi kavramları, sosyolojik boyutuyla ele almak gerekmektedir. Max Weber ve Theodor Adorno gibi düşünürler, müzik sosyolojisini müzik dışı olguların incelenmesiyle sınırlandırmayıp, doğrudan müziğin kendisini sosyolojinin konusu haline getirmişlerdir (Yıldırım, 2016, s. 3269). Müziğe bir sosyolojik olgu olarak baktığımız zaman, *Musiki Mecmuası*'nın neden bu isim değişikliklerine uğradığını anlamak mümkün olabilir. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1935'te Türk devrimini ve devrimin temellerini anlattığı sözleri, mecmuanın isim değişikliği sürecini anlamamızı sağlayabilir; "Uçurum kenarında yıkık bir

ülke...Yıllarca süren savaş...Ondan sonra içeride ve dışarıda saygı ile tanınan *yeni vatan!*, *yeni sosyete!*, *yeni devlet!*" (Akseki, 2012, s. 266). Atatürk'ün bu sözleri sosyolojik bir olgu olan müziğin, toplumsal yapının değişimi doğrultusunda nasıl şekillendiğini gözler önüne sermektedir.

Musiki Mecmuası özellikle Arel'in direktörlüğünde yayınlandığı sıralarda, başta Türk makam müziği olmak üzere, müziğin hemen hemen her konusunda makaleler, tartışmalar, yeni düşünceler, haberler, vesikalar içeren bir yayın olmuştur. Bu meyanda her karşı görüşün (tenkit etmek için olsa bile) dergide yer bulması, şeffaf yayıncılık ilkesi doğrultusunda fikirlerin tartışılmasına olanak veren bir görünüm sergilemektedir.

4. MÜZİK ANALİZİ

Müziği analiz etme fikrinde her zaman ilgi çekici ve etkileyici bir şeye ulaşma amacı yatar. Herhangi bir teknik uzmanlığa ya da entelektüel anlama sahip olsun ya da olmasın, müzik insanları içtenlikle harekete geçirme gücü açısından, sanatın en güçlü ve etkileyici alanlarından biridir. Bununla beraber bütün bu bilinçaltı hareketlerin, son derece akılcı ve kesin tekniklerle hayata geçirildiğini vurgulamak gerekir. En ufak ses kombinasyonları, süreleri, tınıları ve dinamikleriyle, insanın ruhsal ve duygusal yönlerini açığa çıkaran müzik, onu analiz etme yoluyla, bize insanın doğasını anlama anahtarını verebilmelidir.

4.1 Yöntem

Hüseyin Sadettin Arel'in *Beşleme No. 1* adlı eserini analiz ederken birçok yönteme ve kurama başvurmak gerekmektedir. Arel'den önce Türk makam müziği sazları için bu kapsamda partisyon kullanımına sahip eserlerin olmaması, bu meyanda karşılaştıracak ya da örneklendirilecek analiz çalışmalarının bulunmaması durumu, hibrit yöntemler gerektirmektedir. Eserdeki makamsal yapılar, makam dizilerinin göçürme şeklinde kullanımı, makam müziğinde hiç rastlamadığımız alto, tenor ve bas anahtarlar, makam ve tonal yapıların melez şeklinde kullanımı analiz yöntemi açısından oldukça zorlayıcı bir yapı oluşturmaktadır.

Çalışmada önce Arel'in *İBB Atatürk Kütüphanesi*'nde bulduğumuz ve daha önce müzik analizi açısından ele alınmamış *Beşleme No. 1* adlı eser incelenecektir. Eserde bulunan çalgılar ve bu çalgıların ses sahası, akordu ve eserde görülen teknik özellikleri anlatılacaktır. Bunun yanında eserde kullanılan anahtarlar, usuller, müzik terimleri ele alınacaktır. Klasik (üçlü) armonik analiz yöntemiyle eserde tespit edilen makamsal, tonal yapılar ve çok seslilik kurgusunun nasıl olduğu analiz edilecektir.

4.2 Armonik Analiz

Çalışmamızın konusu olan *Beşleme No. 1* adlı eser Arel'in *Ahenk Dersleri*'nde anlattığı gibi üçlü armoni sistemi yöntemiyle bestelenmiştir. Arel kullandığı yöntemi şu şekilde açıklamaktadır; "Türk musikisinin kendi bünyesinden doğan armonisini bulmak için, birçok yol vardır. Ben hem selenleri[15], hem de üçlüleri göz önünde tutan bir yoldan gideceğim. Çünkü bunu daha tabii ve maksada elverişli buluyorum" (Arel, 1969, s. 3).

Arel'in armoni notları makamların nasıl seslendirilebileceği konusunda çok az bilgi içermektedir ve bu bilgiler son derece dağınıktır. Örneğin notların bir kısmında, birkaç makamda kadansların nasıl yapılabileceğinden bahsederken, hemen ardından selenlerden (armonikler) bahsedilmektedir. Bu meyanda Arel'in armoni anlayışını anlayabilmek oldukça zorlaşmaktadır. Tonal ve makamsal müzik materyallerini kullanarak bestelediği eserleri incelediğimizde eserlerin 3'lü armoni yöntemiyle bestelendiği açıktır. Bununla beraber bilinçli ya da bilinçsiz kullanılan dissonanslar (uyumsuz) birinci bölümde bahsettiğimiz Ali Rifat Bey'in ud *trio*sundaki armonik dile benzemektedir. Ayrıca Arel'in tahayyülündeki çok sesli Türk makam müziğini yaratacak olan bestekârın kendisidir. Arel'e göre; çok seslilik tekniğinde asıl iş besteciye düşmektedir ve makamlara en uygun çok seslendirmeyi besteciler oluşturacaktır.

Bir kaç makamın bazı derecelerinde yapılacak kadanslar konusunda Arel, şu şekilde örnekler vermektedir (Şekil 4.1):

[15] Armonikler ya da doğuşkanlar

Şekil 4.1 : Uşşak ve Buselik makamların akor yürüşleri (Arel, 1969, s. 32)

Görüldüğü gibi Arel'in armoni ders notlarında verdiği birkaç örnekten, makamların çok seslendirilmesini anlamak oldukça zordur. Bununla beraber kendisine ait cümlelerden anlaşılacağı üzere Arel, Türk makam müziğinin çok seslendirilmesinde kendi bünyesinden kaynaklanan armoninin bulunabileceğini, fakat ilk aşamada üçlü armoniyi elverişli bulduğunu ifade etmektedir. Bu da makamların çok seslendirilmesinde başka teknik ve arayışların olabileceğini açıkça göstermektedir. Dahası çok sesli eserlerini incelediğimizde Arel'in çok sesliliği katı kurallar çerçevesinde kullanmadığını, yalnızca araçsallaştırdığını söyleyebiliriz. Arel için katı armoni kurallarına bağlı kalmaksızın, seslerin uyumlu şekilde bir arada duyulması ve bunun için makam ve Türk makam müziği çalgılarının kullanılması önemlidir.

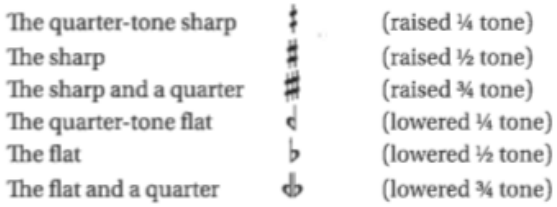
Bunun yanında 'Türk Beşleri'nin ardından önemli ikinci kuşak bestecilerden Yalçın Tura, Arel'in çok seslilik anlayışını şu şekilde özetlemektedir: "...Arel'in çok sesli eserlerinde Batı'nınkinden pek de farklı olmayan bir armoni anlayışı vardır. Üstelik bir sekizlinin eşit olmayan 24 aralığa bölündüğü Arel sistemi, Batı'nın Pisagor sisteminden başka bir şey değildir..." (Tura, 2019, s. 52).

Tura'nın dediğine göre; Arel'in armoni dili Batı anlayışından çok da farklı değildir. Bununla beraber Tura, bu sistemin Pisagor sisteminin bir versiyonu olduğunu ifade etmiş ve 5'li akorların üçüncü derecesinin pestleşmesinin nedeni olarak bunu göstermiştir. Tura'nın ifadeleri büyük oranda doğru olsa da, makam müziğindeki perdelerin inici ya da çıkıcı melodik yönelimlere göre 'hareketlendiği' yani tizleştiği ya da pestleştiği unutulmamalıdır. Bu meyanda makam perdeleri üzerinde meydana gelen çok seslilik yönteminde, akorların nasıl adlandırılabileceği konusundaki önerimizi sunmadan önce, İvan Vişnegradski'nin *Manual of Quarter-Tone Harmony* adlı kitabındaki önermelerden bahsetmek yerinde olacaktır. 20. yüzyıl başında özellikle Rus ve Balkan coğrafyasındaki yeni müzik teorilerinin milli kimlik ifadelerindeki yeri oldukça önemlidir. Bu teorilerin elbette Arel gibi bir çok dil bilen ve dünyayla entegre olmuş düşünürlerin dikkatini çekmemesi olası değildir. Nitekim Türk makam müziğinde 24'lü ses sistemini ilk tatbik edenlerden Rauf Yekta Bey'in, bu sistemi Mikail Meşakka isimli Arap teorisyenden esinlendiği çalışmalarda bahsedilmektedir (Öncel ve Yahşi, 2023, ss. 472-473). Bu gibi örnekler de bize Arel ve Yekta gibi teorisyenlerin dünyadaki gelişmelerden haberdar olduklarını açıkça göstermektedir.

Vişnegradski kitabın önsözünde şunları söylemektedir: "...Biz çeyrek tonlara, müzik sisteminin organik bir parçası olarak bakacağız...Çeyrek tonların kullanımı, klasik armoni sistemi içinde, tarihi bir kontekst içinde görülmeli ve bu kitapta sunacağımız kurallar yeni bir materyal olarak ele alınmalıdır...Bu düşünceyi kabul edip, etmeme hatta reddetme konusunda özür bir irade sahibiyiz" (Vişnegradski, 2017, s. xi).

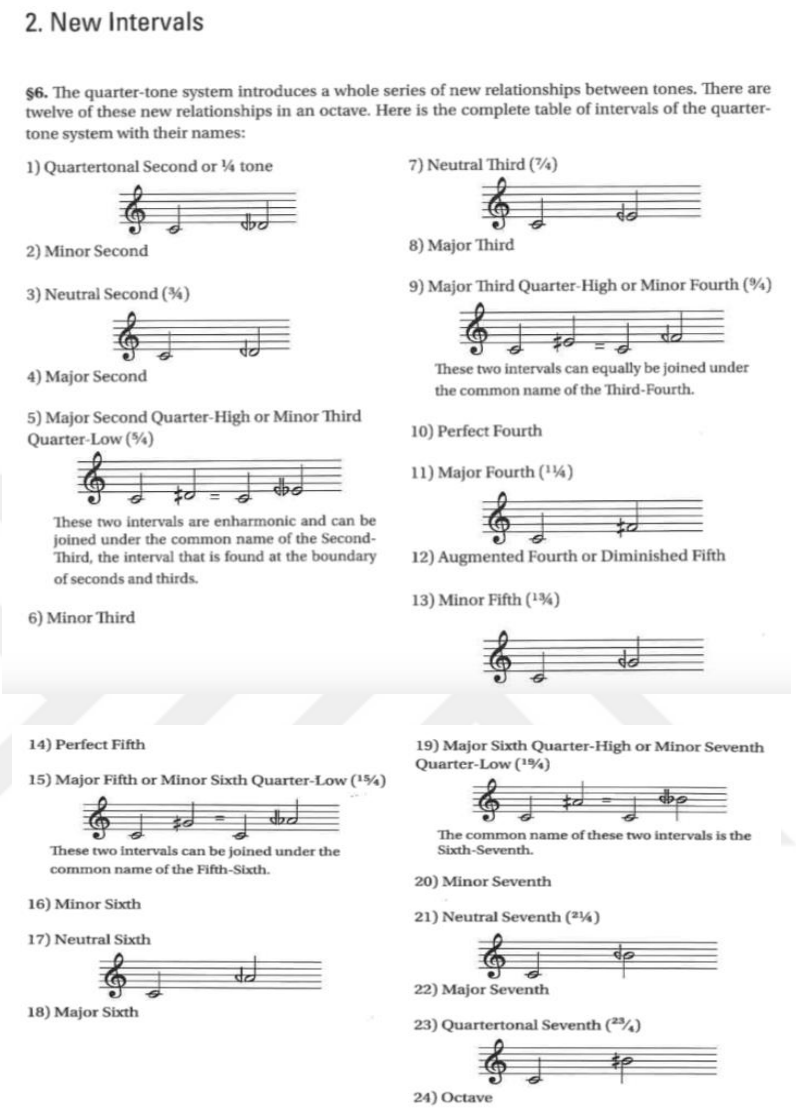
İfadelerinden anlaşılacağı üzere Vişnegradski, çeyrek ton kullanımının klasik armoni kuralları içinde ve sistemin bir parçası olarak görülmesini önermektedir. Bununla birlikte önerdiği sistemin kabulü konusunun bir tercih meselesi olduğunu da vurgulamaktadır.

Vişnegradski, çeyrek ton işaretlerini şu şekilde göstermektedir (Şekil 4.2):



Şekil 4.2 : Çeyrek ton işaretleri (Vişnegradski, 2017, s. 2)

Vişnegradski tam, yarım ve çeyrek tonların aralıklarını ise şu şekilde göstermiştir (Şekil 4.3):



2. New Intervals

§6. The quarter-tone system introduces a whole series of new relationships between tones. There are twelve of these new relationships in an octave. Here is the complete table of intervals of the quarter-tone system with their names:

1) Quartertonal Second or ¼ tone

2) Minor Second

3) Neutral Second (¾)

4) Major Second

5) Major Second Quarter-High or Minor Third Quarter-Low (⅝)

These two intervals are enharmonic and can be joined under the common name of the Second-Third, the interval that is found at the boundary of seconds and thirds.

6) Minor Third

7) Neutral Third (⅞)

8) Major Third

9) Major Third Quarter-High or Minor Fourth (⅜)

These two intervals can equally be joined under the common name of the Third-Fourth.

10) Perfect Fourth

11) Major Fourth (1¼)

12) Augmented Fourth or Diminished Fifth

13) Minor Fifth (1¾)

14) Perfect Fifth

15) Major Fifth or Minor Sixth Quarter-Low (1⅝)

These two intervals can be joined under the common name of the Fifth-Sixth.

16) Minor Sixth

17) Neutral Sixth

18) Major Sixth

19) Major Sixth Quarter-High or Minor Seventh Quarter-Low (1⅞)

The common name of these two intervals is the Sixth-Seventh.

20) Minor Seventh

21) Neutral Seventh (2¼)

22) Major Seventh

23) Quartertonal Seventh (2¾)

24) Octave

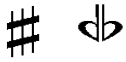
Şekil 4.3 : Vişnegradski'de 'yeni aralıklar'ın gösterimi

Görüldüğü gibi Vişnegradski, yarım ikili tondan küçük aralıkları 'çeyrek ikili ton", tam ikili tondan ¾ oranında pest aralıkları ise *neutral,* yani *nötr* olarak tanımlamaktadır. Buradaki nötr kavramı, majör ya da minör olarak tanımlanamayan üçlü aralıklar için kullanmaktadır. Bu yönteme göre nötr üçlü aralığı içeren bir beşli akor *nötr* beşli akor olarak tanımlanmaktadır (Şekil 4.4).

Şekil 4.4 : Nötr beşli akoru (Vişnegradski, 2017, s. 13)

Vişnegradski'nin eşit bölünmüş çeyrek sesli sisteminin değiştirme işaretleri Arel'in sistemi ile oldukça benzerlik göstermektedir (Çizelge 4.1):

Çizelge 4.1 : Vişnegradski ile Arel'de Semboller ve Oranları

Vişnegradski		**Arel**	
Oran	**Sembol (Diyez ve Bemol)**	**Koma Değerleri**	**Sembol (Diyez ve Bemol)**
1/4		1	
2/4		4	
3/4		5	
		8	
		9	

Vişnegradski'deki çeyrek tona tekabül eden işaretler ile Arel'in koma karşılığı olan değiştirme işaretlerinin aynı olması, mikrotonal sistem 20. yüzyılın başında tartışılırken, düşüncenin sembollerle de ortaklaşması açısından önem arz etmektedir.

Vişnegradski'nin önerdiği sistem çeyrek ya da mikroton kullanılan müzikler için uygun ve kabul edilebilir, bununla beraber makam müziği gibi melodik hareketlere göre yönelim gösteren ve bir manada 'hareketlenen' perdelere sahip bir sistemde, melodik hareketleri baz alan bir çok seslilik tanımlamasına ihtiyaç olduğu kesindir. Bununla beraber, Arel'in çok seslilik konusunda perdelerin 'hareketlenme' konusunu göz önünde bulundurduğunu söylemek zor olacaktır. Arel makamları Türk makam müziği çalgıları ile kullanarak, makam müziğinin tınısal işlevini yerine getirdiğini ve makam müziğinin 'heterofonik' pratiğini gözardı ettiğini söyleyebiliriz.[16] Dahası partisyon yazması, bu meyanda icracıya 'insiyatif 'bırakmaması bunun göstergesidir demek yanlış olmaz.

[16] Zanna Partlas heterofoniyi çok çizgili dokuya sahip olan bir yapı olarak tanımlamaktadır. Daha geniş bir açıklamayla, icracıların kontrolüne ve müzikalitesine bağlı olarak ortaya çıkan, aynı melodinin eşzamanlı varyasyonlarıdır denilebilir. Partlas aynı zamanda, Batı müziği terimlerinden olan heterofoninin, bir fenomen olarak bu çerçevede açıklanmasının zor ve komplike olduğunu da vurgulamaktadır (Partlas, 2016, ss. 44,76)

Arel sisteminde özellikle basit makamların dizileri ve perdeleri hemen hemen aynı olarak kullanılmaktadır. Makamları birbirinden ayıran en önemli özelliklerden biri durak ve güçlü perdeleri, ikincisi seyri, üçüncüsü kullandığı 'özel' perdeler olarak sayılabilir. Örneğin Uşşak makamı ile Bayati makamının kullandığı perdeler hemen hemen aynıdır, fakat Uşşak makamının seyri çıkıcı, Bayati makamının ise inici çıkıcıdır. Bu nedenle Uşşak makamı seyre durak civarından, Bayati makamı ise orta bölgesi olan Neva perdesinden seyre başlamaktadır. Bu durum iki makamın en önemli ayırt edici özelliğidir (Arel, 1996, s. 35). Durak ve kullanılan perdeler aynı olsa da, seyrin yani melodik hareketin ve makamın kendine özgü perde kullanımından kaynaklı çeşni yapılarının, makamları ayırt etmemiz için önemli olduğu açıktır.

Chester Orlan Strom yüksek lisans tezinde perde (*pitch*) kavramını; "frekansın subjektif karşılığıdır ve ölçülemez" (Strom, 1960, s. 4) olarak tanımlamaktadır. Türk makam müziğinde perdeler ve ses sistemi, Batı sisteminde tasarlandığı gibi eşit aralıklı olmadığından dolayı, Arel'in eserde kullandığı akorların, Batı sistemindeki gibi duyulmayacağı açıktır. Özellikle makamların karakterini veren seyrin, inici ya da çıkıcı olmasından kaynaklı perde frekans değişimleri düşünüldüğünde, şekilde verdiğimiz akorların tamamen Türk makam müziği pratiğinde kullanıldığı unutulmamalıdır.

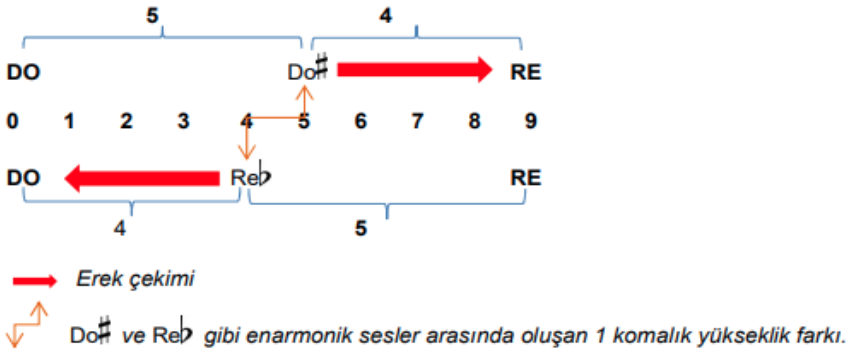
Bu tezde *Beşleme No.1* adlı eser, Arel'in de *Ahenk Dersleri* adlı armoni kitabında bahsettiği ve Türk makam müziğinin çok seslendirilmesinde bir yöntem olarak kullandığını söylediği, klasik armoni kurallarına uygun olarak analiz edilecektir. Bu meyanda akorların birbirine bağlantıları, kadanslar, akor dışı sesler gibi hususlar göz önünde bulundurulacaktır.

Eser makamsal bir yapıda olduğundan, major ya da minor tabirleri yerine, makamın dereceleri üzerinde çıkan akorlar, kök ya da çevrim akor olarak tanımlanacak ve bağlantılar buna göre tanımlanacaktır. Özellikle 14. ve 15. yüzyıllarda kaleme alınmış nazariyat kitaplarında, henüz perde isimleri şekillenmediğinden, Yegâh (birinci yer), Dügâh (ikinci yer), Segâh (üçüncü yer), Çargâh (dördüncü yer), Pençgâh (beşinci yer), Şeşgâh (altıncı yer) vs. gibi derece belirten isimlerin, makamın perdeleri yerine söylendiği gerçeğinin, yöntemimizin temellendirilmesinde önemli bir husus olduğu kanısındayız (Şekil 4.5).

Şekil 4.5 : Hızır bin Abdullah edvarında perdelerin derece ile gösterimi (Çelik, 2001, s. 13)

Türk makam müziğinde henüz perde isimleri konumlandırılmamışken ya da özellikle coğrafi bölgelere göre değişkenlik gösterirken, 15. yüzyıl Anadolu edvar kaynaklarındaki derece sistemine de dayanarak, Arel'in eserlerindeki armonik analizle ilgili gösterimler, derecelerin Romen rakamları ile temsil edildiği geleneğe bağlı olarak gerçekleştirilecektir.[17]

Çok sesli makam müziği analizinde, bir diğer sorun ise ses sistemi ve 'hareketli' olarak tabir edebileceğimiz perdeler sorunsalıdır. Çok seslilik pratiği içinde makam müziğinin kullanılmasından kaynaklı küçük aralıklar, klasik armoni terimleriyle ifadede yetersiz kalabilir. Bu konuda Adnan Atalay bir çalışmasında 'erek çekimi ' (Şekil 4.6) adı verilen bir fenomenden bahsetmektedir. Tizleştirilerek ya da pestleştirilerek altere edilen her perde, yapay birer yeden işlevi yüklenmektedir. Tizleştirilerek altere edilen perde, çıkıcı dizide kendinden sonra gelen sese, pestleştirilerek altere edilen ses ise kendinden önce gelen ses çözülme eğilimi göstermektedir, bu eğilime ise 'erek çekimi 'adı verilmektedir. Bu eğilim eşit akortlanmış piyano gibi klavyeli çalgılarda yapılamamakla birlikte, bir keman icracısının çaldığı Sol diyez ile anarmonik olarak aynı sese tekabül eden La bemol sesi aynı yükseklikte olmamaktadır (Atalay, 2015, s. 17).



Şekil 4.6 : Erek çekimi (Atalay, 2015, s. 17)

[17] Armonik analizleri, Romen rakam modeliyle uygulayan teorisyenin Gottfriend Weber (1779-1839) olduğu kaynaklarda geçmektedir (Beach, 1974, s. 276).

Erek çekim teorisine göre, tonal müzik pratiği içinde de perdeler, bulundukları armonik yapı içerisinde tizleşmekte ya da pestleşmektedir. Org, piyano veya arp gibi sabit akortlu çalgılarda bu değişkenlik görülmemekle birlikte, Atalay'ın da tezine göre yaylı veya nefesli çalgılarda bu yönelim görülmektedir. Bu nedenle, zaten böyle bir pestleşme ve tizleşme görülen perde yapısına sahip olan Türk makam müziğinde, çok seslilik kullanımının uyumluluk ya da uyumsuzluk yaratacağı konusunun, tartışmaya açık olmakla birlikte, kesin yargılar ile değerlendirilemeyeceği açıktır. Nitekim bu kullanılan çok seslilik yöntemine ve çalgılamaya göre bile değişkenlik gösterebilecek bir konudur ki, analiz edeceğimiz eser Türk makam müziği çalgıları ihtiva eden (2. bölümde bahsi geçen 'sinekemanı' ve keman da buna dahildir) ve bu çalgılara göre kurgulanan yapıdadır.

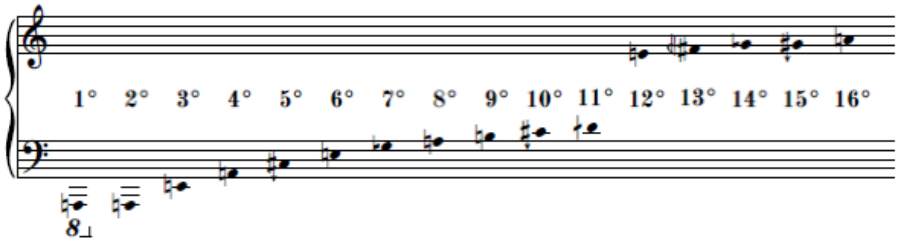
Örneğin Rast makamında kurgulanan birçok seslilik doğrultusunda karşımıza çıkabilecek birinci derece akorunda (Rast-Segâh-Neva) üçlünün Batı müziğindekine kıyasla daha pest olması, Atalay'ın makalesinde de belirttiği gibi doğal olarak bir 'erek çekim' ihtivası taşımaktadır. Aynı zamanda 'mücennep bölgesi' dediğimiz aralık, icra pratiğinde melodinin hareketine göre değişken bir yapıya sahiptir. Demirhan bu yapıyı, usta Türk makam müziği sazendelerinin icralarıyla tespit eden M. Kemal Karaosmanoğlu'dan aldığı tabloyla örneklendirmiştir (Şekil 4.7):

Uşşak Makamından Toplu Bir Sonuç

	Dügâh	koma değeri	Segâh	koma değeri	Çargâh	koma değeri	Nevâ
Niyazi Sayın		5.3		6.4		9.8	
İhsan Özgen		6.5		5.9		9.4	
Akagündüz Kutbay		6.2		6.1		9.6	
Mehmet Polat		6.56		7.59		8.38	
Tanbûrî Cemil Bey		5.84		5.2		9.78	
Ruhi Ayangil		6.57		6.48		9.1	
Ahmet Kadri Rizeli		5.89		6.99		9.2	
Özer Özel		7.54		5.87		8.65	
Fırat Kızıltuğ		7.16		5.64		9.15	
Aslı Özel		8.8		4.7		10.2	
Serkan Çalgı		6.97		6.33		8.88	
Ahmet Şahin		6.59		5.85		9.45	
Derya Türkan		6.93		5.47		9.39	
Murat Demirhan Doğal Dizi hesapları sonucu		6.76		6.2		9.0	
Ortalama		**6.7**		**6.0**		**9.3**	
En yakın aralıklar		**12/11**		**13/12**		**9/8**	
Doğal Dizideki aralıklar		59/54		64/59		72/64 9/8	

Şekil 4.7 : Büyük mücennep bölgesi koma değişkenlikleri (Demirhan, 2020, s. 26)

Bu tablodan da anlaşılacağı üzere, mücennep bölgesi hareketli bir yapıya sahiptir ve sabit bir frekans tespit edilemediğinden, ortalama alınarak sonuçlara ulaşılmaktadır. Thomas Nicholson ve Marc Sabat'ın birlikte kaleme aldıkları *Fundamental Principles of Just Intonation and Microtonal Composition* adlı makalede armoniklerin diagramında, özellikle beşinci armoniğin daha pest olduğu gösterilmektedir (Şekil 4.8). (Nicholson & Sabat, 2018, s. 21).



Şekil 4.8 : Armonikler (Nicholson & Sabat, 2018, s. 21)

4.3 Akor Tipleri

Bu bölümde eserlerde kullanılan akorlara, makam sırası dikkate alınarak yer verilmiştir. Hüseyin Sadettin Arel tarafından yazılan eserlerin, tonal armoni estetiği çerçevesinde bestelenmiş olduğu görülebilmektedir. Bestecinin bu tercihi sebebiyle

kullanılan terminolojinin de tonal armoni referansıyla oluşturulması uygun görülmüştür. Yüzyıllar içerinde şekillenen ve müzik teorisinin ortak bir dili olan bu terminolojinin, eserin makamsal yapısı nedeniyle değiştirilmesi gerekmiştir. 12 ses eşit tampere sistem çerçevesinde oluşturulan bu terminoloji, majör ve minör tonlardaki eserlerin analiz edilebilmesi için uygun bir araçtır. Bu çalışmada ele alınan eserlerin, 12 ses eşit tampere sistemi çerçevesinde yazılmamış olması nedeniyle, var olan terminoloji de bu sisteme uydurulmaya çalışılmıştır. Makamların geniş frekans yelpazesi nedeniyle, bu sistemde oluşturulabilen çok sayıda akorun tanımlanması ve açıklanması gerekmektedir.

AEU teori sistemi ile Türk müziği icra pratiği arasındaki farklar hem teorisyenler, hem de icracılar tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. Aynı makamdaki eserler, farklı icracılar tarafından seslendirildiğinde makamı oluşturan perde ve aralıkların çok farklı şekillerde icra edilebildiğini görmekteyiz. Hatta bir icracı, aynı eserdeki, aynı perdeyi çok farklı frekanslarda da seslendirebilmektedir. Çeşni ve makamın seyri nedeniyle perdelerin uğradığı bu değişiklik, makam müziğimizin icra pratiğinde neredeyse her zaman gözlemlenebilir. Makamı oluşturan perde ve aralıkların sabit olmaması nedeniyle, müzik teorisi ve icra pratiği arasında uyumsuzluklar gözlemlenebilmektedir.

Bu bölümde akorlardaki aralıkların koma değerleri sunulmuştur. Ancak yukarıda da söz edildiği gibi, bu akorlarda yer alan perdeler icra pratiğinde, farklı frekanslara taşınabilmektedir. Perdelerin bu değişkenliği nedeniyle, sunulan koma değerleri gerçek icra pratiğini her zaman yansıtmayacaktır. Bu aralıkların tanımlanması için yine AEU sisteminin sunduğu frekans değerleri baz alınmıştır. Hüseyin Sadettin Arel teori ile icra pratiği arasındaki bu farklılığı gözeterek eserlerinde bu konuya yönelik bir açıklamaya yer vermemiştir.

Tek sesli icra pratiğinde, özellikle tek icracı söz konusu olduğunda perdeler görece özgür bir biçimde seslendirilebilmektedir. Perdelerin uğradığı bu frekans değişimi eserlere eşsiz bir lezzet kazandırmaktadır. Diğer yandan analiz edilen eserlerin çok sesli olması nedeniyle, perdelerde gözlemlenen bu değişimin daha küçük bir alanda yapılacağını tahmin edebiliriz. Bestecinin bu yönde bir ifadesinin olmaması sebebiyle, bu eserlerin icrasında büyük farklılıklar gözlenmesi beklenmektedir.

Hüseyin Sadettin Arel *Türk Müziği Nazariyatı Dersleri*nde Türk makam müziğinde kullanılan aralıkların beş türlü olduğunu yazmıştır. Bunlar: bakiyye (B), küçük mücennep (S), büyük mücennep (K), tanini (T) ve artık ikili (A) aralıklarıdır. Küçük mücennepten bakiyyeyi ya da taniniden büyük mücennepi çıkarttığımızda ise koma (F) yı bulduğumuzu, eksik bakiyye (E) aralığını ise büyük mücennepten küçük mücennepi ya da bakiyeden komayı çıkardığımızda elde edebildiğimizi, fakat bu aralığın işareti olmadığını ifade etmektedir. Arel'e göre eksik bakiyye aralığının yazılmasına lüzum bulunmamaktadır (Arel, 1990, ss. 8-10). Buna göre Arel'de aralıkların simge, koma ve sent değerleri şu şekildedir:

Arel'de Aralık Değerleri

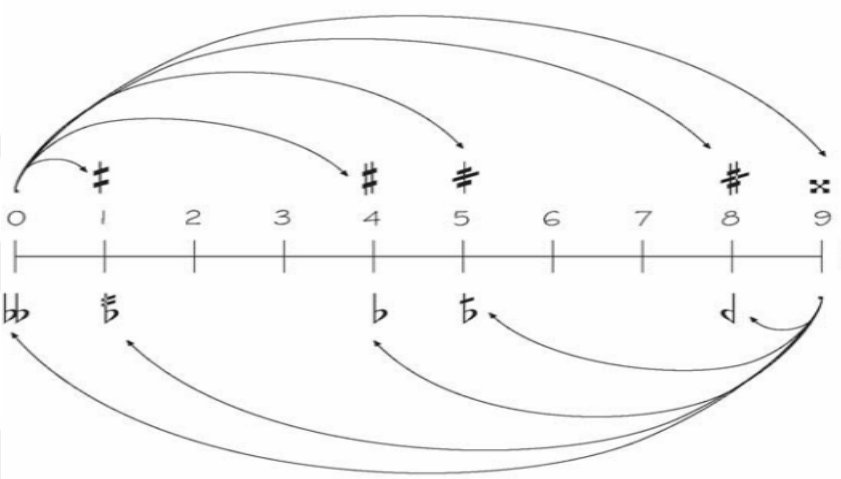
Adı	Simge	Koma	Sent
Koma	F	1	22,64
Bakiye	B	4	90,56
K.Mücennep	S	5	113,68
B.Mücennep	K	8	181,1
Tanini	T	9	203,8

Şekil 4.9 : Arel'de aralıklar (Özek, 2011, s. 11)

Arel, Türk makam müziğindeki perdeleri tizleşme ya da pestleşme nispetlerini göz önüne almaksızın, verdiği değerler oranında anarmonik olarak ele almıştır (Şekil 4.10). Bu meyanda Rast-Segâh-Neva ve Dügâh-Nim Hicaz-Hüseyni perdelerinden uygulanacak bir 5'li akorun aralıkları sent oranları aynı olacaktır. Biz de bu doğrultuda analiz ettiğimiz eserde karşımıza çıkabilecek akorları ve aralıkları Do sesi üzerinden gösterme yolunu tercih ettik. Batı müziğindeki majör ya da minör akor olarak ikiye ayrılan yapıdan ziyade, çok sesli olarak bestelenmiş Türk makam müziğinin daha fazla akor yapılarına sahip olması nedeniyle, bunları; Tip 1, Tip 2... olarak ele aldık.

Çalışmamızın özgün tespitlerinden biri olan akor yapıları, 3'lü aralıkların koma değerleri göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Bulduğumuz akorlar eserde kullanılan makamların sesleri üzerinde ortaya çıkan yapılara sahiptir. Bununla beraber AEU sistemi kullanılarak daha fazla akor yapıları elde edilebilir. Akor yapıları Arel'in fikri olmadığından Batı müziğindeki gibi akorları birbiriyle ilişkilendirmek zordur. Önceki paragrafta belirttiğimiz gibi koma değerleriyle hesaplardığımız akor yapıları, farklı

makamların farklı derecelerinde aynı değerlerle ortaya çıkabilmektedir. Bu çerçevede tespit ettiğimiz akorlar perdesel ya da makamsal ilişkilere göre değil, tonal müzikteki yapılardan ayırmak ve bunları ortaya koymak için örneklendirilmiştir. Kısaca, örneğin Rast ve Hicaz makamlarının birinci derecesinde ortaya çıkan ve aynı değerlere sahip bir akoru, 'majör' ya da 'majöre benzer' gibi ifadelerle tanımlamak yerine T-2 olarak tanımlamak tarafımızca daha uygun bulunmuştur. Akorların bu şekilde isimlendirilmesi Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışıyla yapılan eserlerin armonik analizinde bize yardımcı olacaktır.



Şekil 4.10 : Arel sisteminde aralıkların anarmonik olarak sembolleri

4.4 Beşlemede Tespit Edilen Akor Tipleri

AEU sisteminde Çargâh makamı dizisinin ana makam olarak ele alınmasından dolayı, akor tipleri Çargâh perdesi üzerinden gösterilmiştir. Buna göre:

Tip-1 akoru (Çargâh-Hüseyni=18 koma, Hüseyni-Gerdaniye=13 koma) şu şekildedir (Şekil 4.11):

Şekil 4.11 : Tip-1 akoru

Üçlüsü pestleştirilmiş Tip-2 akoru (Çargâh-dik Hisar=17 koma, dik Hisar-Gerdaniye=14 koma) ise şu şekilde gösterilebilir (Şekil 4.12):

Şekil 4.12 : Tip-2 akoru

Tip-3 akoru (Çargâh-Hisar=14 koma, Hisar-Gerdaniye=17 koma) ise şu şekildedir (Şekil 4.13):

Şekil 4.13 : Tip-3 akoru

Tip-4 akoru (Çargâh-nim Hisar=13 koma, nim Hisar-Gerdaniye=18 koma) ise şu şekildedir (Şekil 4.14):

Şekil 4.14 : Tip-4 akoru

Tip-5 akorunu (Çargâh-Hüseyni=18 koma, Hüseyni-nim Şehnaz=17 koma) şu şekilde gösterebiliriz (Şekil 4.15):

Şekil 4.15 : Tip-5 akoru

Tip-6 akorunu (Çargâh-Hüseyni=18 koma, Hüseyni-Şehnaz=18 koma) şu şekilde gösterebiliriz (Şekil 4.16):

Şekil 4.16 : Tip-6 akoru

Tip-7 akoru (Çargâh-Hisar=14 koma, Hisar-Mahur=13 koma) şu şekildedir (Şekil 4.17):

Şekil 4.17 : Tip-7 akoru

Tip-8 akoru (Çargâh- nim Hisar=13 koma, nim Hisar-Evç=13) koma şu şekildedir (Şekil 4.18):

Şekil 4.18 : Tip-8 akoru

AEU sistemine göre basit ya da ana makamlardan olan Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin beşinci derecesinde karşılaştığımız Tip-9 akorunu (Çargâh-dik Hisar=17 koma, dik Hisar-Mahur=10 koma) şöyle gösterebiliriz (Şekil 4.19):

Şekil 4.19 : Tip-9 akoru

Tip-10 akoru (Çargâh-dik Hisar=17 koma, dik Hisar-Eviç=9 koma) şöyle gösterilebilir (Şekil 4.20):

Şekil 4.20 : Tip-10 akoru

Tip-11 akorunu (Çargâh- bu perde AEU sisteminde mevcut değildir =10 koma, bu perde AEU sisteminde mevcut değildir -Evç=16 koma) şu şekilde gösterebiliriz (Şekil 4.21):

Şekil 4.21 : Tip-11 akoru

Tip-12 akorunu (Çargâh-bu perde AEU sisteminde mevcut değildir=10 koma, bu perde AEU sisteminde mevcut değildir -Mahur=17 koma) şu şekilde gösterebiliriz (Şekil 4.22):

Şekil 4.22 : Tip-12 akoru

Tip-13 akorunu (Çargâh-dik Hisar= 17-nim Şehnaz= 18 koma) şu şekilde gösterebiliriz (Şekil 4.23):

Şekil 4.23 : Tip-13 akoru

Buna göre akor tiplerini ve akorları oluşturan aralıkların koma değerlerini tablo halinde şu şekilde özetleyebiliriz (Çizelge 4.2):

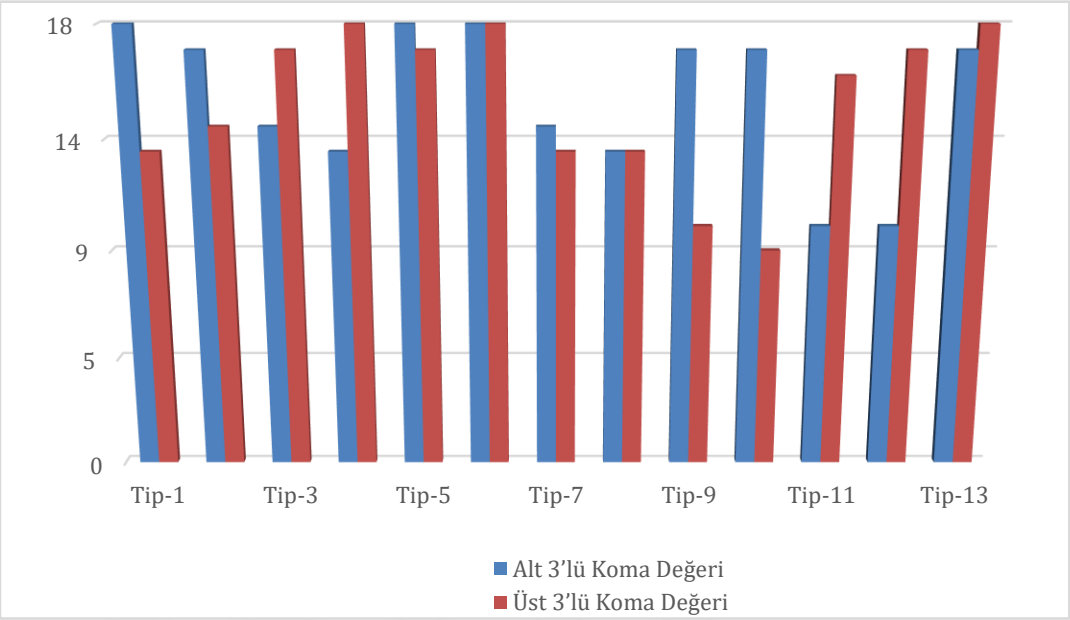
Çizelge 4.2 : Akor tipleri ve koma değerleri

Akor Tipi	Alt 3'lü Koma Değeri	Üst 3'lü Koma Değeri	Porte Üzerinde Gösterimi
Tip-1	18	13	
Tip-2	17	14	
Tip-3	14	17	
Tip-4	13	18	
Tip-5	18	17	
Tip-6	18	18	
Tip-7	14	13	

Çizelge 4.2 (devam) : Akor tipleri ve koma değerleri

Akor Tipi	Alt 3'lü Koma Değeri	Üst 3'lü Koma Değeri	Porte Üzerinde Gösterimi
Tip-8	13	13	
Tip-9	17	10	
Tip-10	17	9	
Tip-11	10	16	
Tip-12	10	17	
Tip-13	17	18	

3’lü aralıkların koma değerleri bakımından akor tiplerinin grafikleştirilmiş hali ise şöyledir (Şekil 4.24):



Şekil 4.24 : Akor tiplerinin grafiği

Açıklanması gereken önemli noktalardan biri de eseri analiz ederken kullandığımız ve Türk makam müziğinde oldukça sık karşılaşılan terim olan ‘çeşni ’kavramıdır. ‘Çeşni ’ kavramı ilk olarak Haşim Bey Edvarında Muhayyer makamı tarifinde kullanılmıştır: “…Muhayyerden perde perde Neva, Çargâh, Segâh açarak cüz’î Sabâ çeşnisi belli belirsiz icra ederek…” (Okan, 2015, s. 82). Haşim Bey’in ifadelerinden çeşniyi makamın esas perdelerinin dışında bir renk oluşturan yapı olarak ele alabiliriz. Nitekim Muhayyer makamı perdelerinin dışındaki Sabâ perdesinden bahsederken, orada oluşan farklı bir melodik yapıyı tanımlamak için çeşni kavramının kullanıldığı açıktır. Arel ve Rauf Yekta nazariyat kitaplarında geçmemekle birlikte, çeşni kavramını Arel ekolünden İsmail Hakkı Özkan *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri* adlı eserinde basit makamları oluşturan 4’lü ve 5’lileri çeşni olarak vermiştir. Özkan, çeşniyi şu şekilde tarif etmiştir: “Çeşni, lezzet demektir. Türk musikisi esasını, çeşni dediğimiz 4’lü ve 5’liler meydana getirir” (Özkan, 2000, s. 41). Yakup Fikret Kutluğ ise *Türk Musikisinde Makamlar* adlı kitabında çeşninin makamları tanıtma gücüne sahip olduğunu ve bu şekilde bir makamı diğerinden ayırt edebildiğimizi yazmaktadır (Kutluğ, 2000, ss. 92, 175). Bu açıklamalardan belirli bir rengi ve tınıyı ifade eden melodik yapıya çeşni denilebileceği çıkarımı yapılabilir.

Çalışmamızda çeşni terimi, bazı perdeler üzerinde yapılan ve bir makam (Arel'in tanımlamasına göre 8 sesten oluşan dizisel yapı) ile tanımlanamayan melodik yapılar için kullanılmaktadır. Bu melodik yapılar Batı müziğindeki tonal yapıya yaklaştığı durumlarda, çeşninin yanında tonal müziğe atıf yapan kavramlarla da ifade edilmektedir. Nitekim Arel eseri iki müziğin de araç ve materyallerini kullanarak, hibrit şekilde meydana getirmiştir.

Hüseyin Sadettin Arel'in bestelediği *Beşleme No. 1* gibi eserleri, Türk makam müziğini çok seslendirme ve bunu özellikle geleneksel Türk çalgılarını kullanarak yapma fikrinin temelini oluşturmaktadır. Bu konuda Öztuna şunları demektedir;

> Arel'in hedefi çok seslilikti. Türk musikinin çok sesli bir sazdan mahrum olması onu düşündüren hususlardan biri idi. Türk musikisine başlayan herkesin az çok tanbur çalması fikrinde idi...Mühim değişikliği kemençede yaptı. kemençenin üç telini dörde çıkararak, kemanın dört teline düzenletti. Bugün Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda Arel'in dört telli kemençesi öğretilmektedir. Üç telli kemençe terk edilmiştir. Arel, viyolaya karşı alto kemençe, tenor kemençe, viyolonsele karşılık bas kemençe ve kontrbas kemençe imal ettirdi...Bilindiği gibi Kemençe Türk musikisinin üç mühim sazından biridir, diğerleri tanbur ve ney (Öztuna, 1986, s. 82).

Öztuna'nın yazdıklarından, Arel'in asıl hedef olarak Türk makam müziğinin çok seslendirilmesi olduğunu, bugün kullanılan dört telli kemençe fikrinin Arel'e ait olduğunu öğrenmekteyiz. Ayrıca Öztuna kemençe ile birlikte tanbur ve neyin Türk makam müziğinin en önemli sazları olduklarını vurgulamaktadır.

Bu türden bir yaklaşıma, Rauf Yekta Bey'in *Şehbal* dergisinde *Tanbur* başlığı ile yazdığı makalede rastlamaktayız. Yekta, Osmanlı'da saz eserleriyle ünlenmiş büyük üstadların hemen hepsinin 'tanburi' olduğunu ve tanburun doğunun piyanosu olarak tanımlanabileceğini söylemektedir. Yazının devamında, tanbura eşlik edebilecek sazların ise sinekemanı ve ney olması gerektiğini belirten Yekta, Osmanlı'da oda müziğinde bu üç çalgının kullanıldığını, ud, kanun, kemençe ve lavta gibi sazların da, 'kaba saz 'olarak tanımlanan köçek takımlarına tahsis edildiğini söylemektedir (Öncel, 2010, s. 166).

Arel'in oda müziği tarzında bestelediği eserlere baktığımızda, Rauf Yekta Bey ile paralel bir düşüncede ney ve tanbura önem verildiği görülmektedir. Yekta ile Arel'in sinekeman ve kemençe konusunda aynı fikirde olmadığı, Arel'in kemençe için yaptığı çalışmalardan anlaşılmaktadır. Arel özellikle klasik dönem Batı müziğindeki baskın

yaylı çalgılar kullanımını Türk makam müziğine, kemençe çalgısını ses cinslerine (soprano, alto, tenor, bas kemençe) göre çeşitlendirerek, getirmek kaygısı gütmüştür denilebilir.

Türk makam müziği çalgıları için bestelediği eserler doğrultusunda, Arel'in öncelikli amacının 'çalgılama 'olduğunu söylemek zordur. *Musiki Mecmuası*'nda kaleme aldığı *Bu Bir Başka Alem* adlı yazısında ele aldığı gibi Arel : 'Türk makam müziğini çok sesli hale getirmek ve bunun için Türk çalgılarını kullanmak, klasik üçlü armoni sistemiyle Türk makam müziğini bestelemek düşüncesinde bir bestecidir' demek yanlış olmaz.

1954 yılında bir tahayyül olarak yayınladığı *Bu Bir Başka Alem* adlı makalesinde Arel, yurt dışında gittiği bir şehirde 'Türk Müziği Konservatuarı' kurulduğunu ve gerek icra, gerekse eğitimde yenilikçilik anlayışıyla yapılandırılmış olduğunu yazmaktadır. Okulun müdürü Arel'i Türk makam müziği konserlerine davet etmiştir. Buradaki üçüncü konser 'Türk çalgıları' orkestrası tarafından icra edilmiştir. Orkestrada 15 adet soprano kemençe, 15 alto kemençe, 10 tenor kemençe, 5 bas kemençe, 4 kontrbas kemençe, 15 ney, 5 girift, 2 kudüm, 8 def, 4 kanun, 2 santur vardır (Arel, 1954, ss. 79, 195). Bir tahayyül olarak bu makale Arel'in Türk makam müziğinde gelmek istediği noktayı açıkça ifade ettiği önemli yazılardan biridir. Arel bu doğrultuda kemençe beşlemesini kurgulamış ve çalışmamızın konusu olan *Beşleme No. 1* gibi eserlerini bu haslet çerçevesinde bestelemiştir.

Effects of a Change in Instrumentation on the Recognation of Mausical Materials adlı makalede, Batı müziği tarihi boyunca tınıyı yaratan çalgılamanın, süre ya da ritm ve perdeden daha az önemli olduğu, müzikal materyalin kalitesinin perde, süre ve ses yüksekliği olarak düşünüldüğü, fakat 20. yüzyıl başından itibaren Debussy, Ravel, Koechlin, Varése, Jolivet ve Massien gibi Fransız bestecilerin tını ve akustiğe önem verdiği yazılmaktadır (Opulin-Charronnat & Bigand & Lalitte & Madurell & Vieillard & McAdams, 2004, s. 240). Bu düşünce Arel'i impresyonizme yaklaştıran detaylarından biri olarak ele alınabilir. Arel çok sesli Türk makam müziği besteciliğinde, makamların ve usullerin yanı sıra, çalgıların da kullanımına önem vermiş, çok seslilik tatbikinde Türk makam müziği çalgılarının bir toplumdaki her birey gibi, tını ve işlevsellik bakımından yer alması konusunda ısrarcı olmuştur.

5. BEŞLEME NO. 1

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kütüphanesi, Laika Karabey Koleksiyonu'nda bulunan Hüseyin Sadettin Arel, *Beşleme No. I* (Müzik Defteri) başlığı taşıyan 4 numaralı defterin envanteri şu şekildedir (Çizelge 5.1);

Çizelge 5.1 : Beşleme Defterinin Envanteri

Beşleme No. I	
Defter No	1
Kapak	Kahverengi kapak
Özelliği	Porteli müzik defteri
Dili	Türkçe
Sayfa	24 sayfa sayısı, toplamda 29 sayfa
Durum	Demirbaş

Eseri müzikal olarak incelemeye geçmeden önce Türk makam müziğindeki önemli bir evre olarak ele alınabilecek 'Kemençe Beşlemesi' projesinin tarihsel ve düşünsel sürecine değinmenin faydalı olacağı kanısındayız.

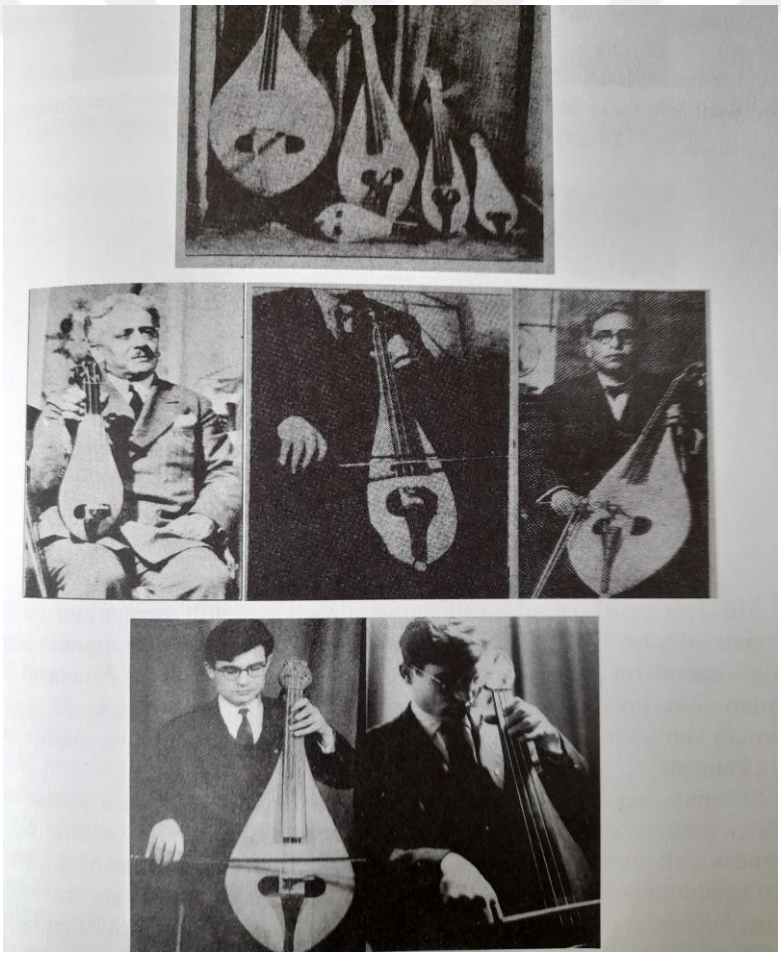
Özellikle Kemençeci Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey'den önce 'kaba saz 'ya da köçekçe takımları içinde olan Kemençe, bahsettiğimiz isimler ile 'ince saz' takımına dahil olmuştur. Sarı'nın da kitabında değindiği gibi; Cemil Bey kemençeye dördüncü teli ilave eden ilk icracılardandır. Dördüncü teli eklerken kemençenin tel boylarını göz önünde bulundurmayan Cemil Bey'den sonra Arel, kemençeye üst eşiği ekleyerek tel boylarını eşitlemiş ve kemençe ile ilgili ilk çalışmalara başlamıştır (Sarı, 2020, s. 71).

Zühdü Rıza Tinel'in 1922'de kaleme aldığı ve kemençe üzerine organolojik olarak öneriler ve tavsiyeler verdiği, dört telli kemençe ve keman ailesinden örnek alınarak düzenlenmiş 'Kemençe Beşlemesi'nden bahsedilen 'Asri Kemençe' adlı kitap da, beşlemenin ilk fikirlerini sunan en önemli kaynaklardan biridir (Sarı, 2020, ss. 71-75).

1948 yılında yayınlanan *Musiki Mecmuası'*nda Arel Kemençe Beşlemesi hakkında şunları söylemektedir: "…Gönlüm diyordu ki bu saz Yegâh, Rast ve Neva seslerine düzenlenen üç tanecik telin imkanları içinde sıkışık kalmasın da, hem telleri kemanda

olduğu gibi dörde iblağ edilip kaba Rast, Yegâh, Dügâh ve Hüseyni seslerine düzenlensin, hem de yine keman nevinde olduğu gibi beş kemençe vücude getirerek, beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o oranda polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıksın…" (Arel, 1948, s. 3-6). Aynı sayıda soprano, alto, tenor, bas ve kontrabas kemençelerin anahtarları ile ses sahaları (Şekil 5.1) ve dönemin icracılarının fotoğrafları verilmiştir (Şekil), (Arel, 1948, s. 5-7).

Şekil 5.1 : Kemençe çeşitlerinin akort ve ses sahaları (Arel, 1948: 6)



Şekil 5.2 : Kemençe Beşlemesi ve icracıların fotoğrafları (Arel, 1948, 5-8, Sarı, 2020: 79)

Kaygusuz'un da belirttiği gibi kemençeye dördüncü telin eklenmesiyle hem ses sahası genişlenmiş, hem de teknik olarak imkanları artmıştır (Kaygusuz, 2006). Böylelikle

kemençe için müzik yazımında bestecilere daha çok olanak sağlanmış ve Arel'in amacı olan çok sesliliğin uygulanmasında ses yelpazesi genişlenmiştir diyebiliriz.

Kemençe Kuartet kitabında Hüseyin Sadettin Arel ve Zühdü Rıza Tınel tarafından başlatılan, Cafer Açın ve Cüneyd Orhon tarafından emek verilip devam ettirilmeye çalışılan Kemençe Beşlemesi projesinde kontrbas kemençe ve bariton kemençenin hangi oran ve maksat ile imal edildiklerinin anlaşılmadığı belirtilmiştir. Kaldı ki Arel, Kemençe Beşlemesi'ni bir ney ve dört kemençe için yazmış ve kontrbas kemençeyi kullanmamıştı (Sarı, 2020, s. 93).

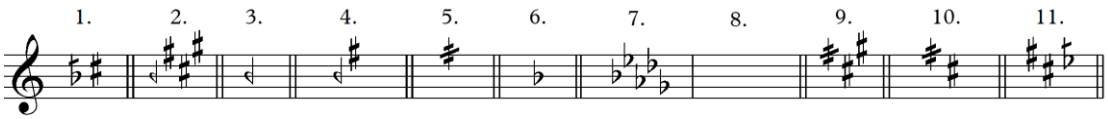
Eserde kullanılan çalgılar şunlardır; ney, soprano kemençe, alto kemençe, tenor kemençe ve bas kemençedir. Eserin usulü 10/8'lik Aksak Semai'dir, tempo bölümüne *Allegro* yazılmış ve metronomu sekizlik notaya 200 BPM olarak belirtilmiştir. Başlık ve bestecinin ismi Latin harfleriyle, çalgıların isimleri ise Arap harfleriyle yazılmıştır. İlk sayfanın sağ üstünde besteci H. Sadettin Arel'in altına 1950 tarihi kaydedilmiştir. Bu eserin yazım tarihi midir? Yoksa bestelenme tarihi midir? Bunu tahmin etmek şu an zor olmakla birlikte, çalgıların isimlerinin Arap harfleriyle yazılması, bestenin 1950'den önce yapıldığına dair bir fikir verebilir.

Defterdeki eserlerde tempo, dinamikler ve çalgıların çalış teknikleri anlamında kullanılan terimler ise şu şekildedir (Çizelge 5.2):

Çizelge 5.2 : Eserlerde tempo, dinamikler ve çalgıların çalış teknikleri anlamında kullanılan terimler

Usuller ve Tempo Terimleri	**Dinamik Terimleri**	**Teknik Terim ve Uygulama**
Allegro	*Piano (P)*	*Pizzicato*
Poco Ritardando	*Forte (F)*	*Arco*
Tempo 1	*Mezzo Forte (MF)*	*Staccato*
Rallentando	*Fortissimo (FF)*	*Sul A*
	Sforzando (SF)	*Saltando*
		Taksim
		Trill (Tr.)
		Yapay ve doğal armonikler
		Vurgu (>)
		Cümle Bağı
		Uzatma Bağı
		Sekizlik Çarpma
		Puandorg
		Akor ve çift sesler
		8va---------|

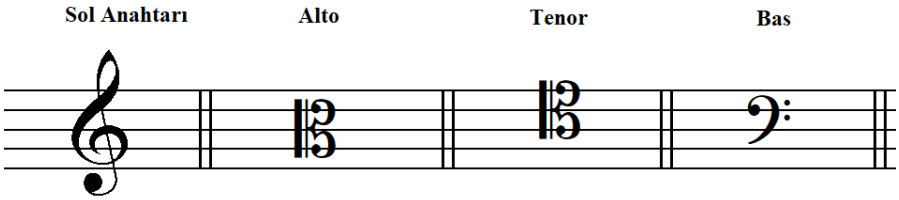
Eserde makam değişimlerinden kaynaklanan donanım kullanımı ise şu şekildedir (Şekil 5.3);



Şekil 5.3 : Eserde kullanılan donanımlar

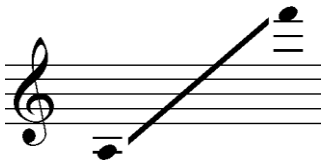
Şekilde görülen donanımlara göre, eserde kullanılan makamlar genel olarak şu şekildedir; 1) Hicaz ailesi makamları için (Hicaz, Hümayûn, Zirgüleli Hicaz, Uzzal), 2) Segâh ve Müstear makamı için, 3) Acem perdeli Hüseyni makamı için, 4) Hüseyni makamı için, 5) Mâhur ve Zâvil makamları için, 6) Fa üzerinde Çargâh makamı için, 7) Fa sesi üzerinde Hümayûn makamı için (bu donanım AEU sisteminde çok sık karşılaşılmayan donanımdır. 8) La ve Mi sesleri üzerinde Neveser makamı için, 9) La üzerinde Rast makamı için (eserdeki melodik yapı La majör dizisini de andırmaktadır) 10) Mi üzerinde Buselik makamı için, 11) Si perdesine göçürülmüş Sabâ makamı dizisi için kullanılmıştır.

Eserde Sol, alto, tenor ve bas anahtarları kullanılmıştır (Şekil 5.4):



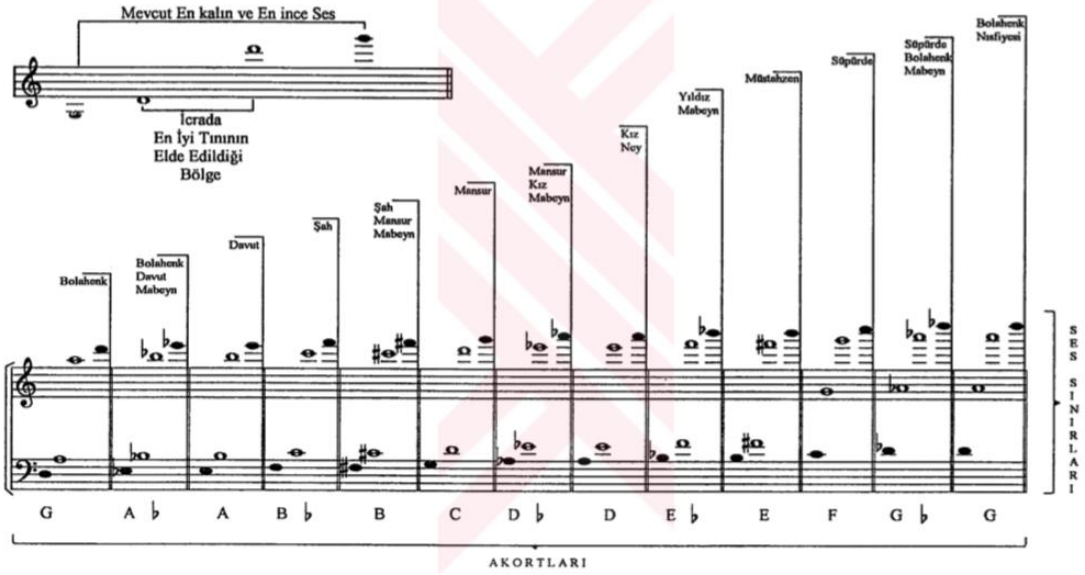
Şekil 5.4 : Beşlemede kullanılan anahtarlar

Beşlemede ney çalgısı için kullanılan ses sahası şu şekildedir (Şekil 5.5):



Şekil 5.5 : Ney için kullanılan ses sahası

Türk makam müziğinde kromatik olarak kullanılan 13 çeşit ney vardır. Arel'in eserde kullandığı çalgılardan olan ney çeşitlerinin ses sahaları ise şu şekildedir (Şekil 5.6);



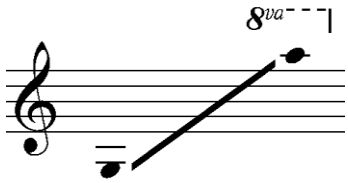
Şekil 5.6 : Neylerin ses sahaları (Toz, 2000, s. 10)

Şekilde 13 çeşit ney çalgısının ses sahaları görülmektedir. Bununla beraber günümüzde kullandığımız ve nota yazımında tercih ettiğimiz ney, bolâhenk akorda tekabül etmektedir. Nota yazım sisteminden de anlaşılacağı üzere, Arel eserde bolâhenk neyi tercih etmekte ve bu doğrultuda ses sahasını kullanmaktadır diyebiliriz.

Burada sorulması gereken önemli noktalarda biri de; Arel neden çalgılamada ney çalgısını tercih etmiştir? Bunun cevabını vermek zor olmakla birlikte, özellikle Batı müziğinde orkestra çalgılarının gelişiminin sürdürdüğü 18. yüzyıl ortalarını hatırlamak gerekebilir.

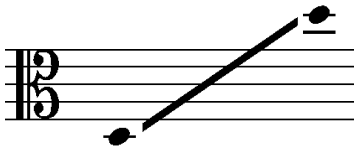
Divertimento, Seranad, Nocturne ya da *Scherzo* Batı formlarına ait müziklerde, yaylıları pedal ses ve kadanslarda ya da melodik pasajlarda desteklemek için flüt, korno, klarinet gibi çalgıların kullanımını görmekteyiz (Smith, 1933, ss. 434-455). Kemençe Beşlemesi'ni oluştururken Batı müziğindeki dörtlü ve beşlileri düşünen Arel'in, besteci olarak yine Batı formlarından ve çalgılama fikirden yararlandığı kanısındayız. Bu konuda en önemli amacı, kendisinin de belirttiği gibi; sekiz oktava varan bir ses sahası elde edip, çok sesliliği makam müziğine bu doğrultuda uygulamaktır.

Eserde soprano kemençe için kullanılan ses sahası ise şu şekildedir (Şekil 5.7):



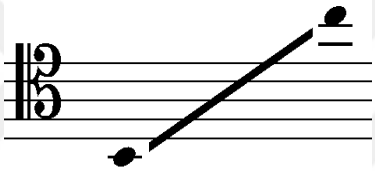
Şekil 5.7 : Soprano kemençe için kullanılan ses sahası

Alto kemençe için kullanılan ses sahası şu şekildedir (Şekil 5.8):



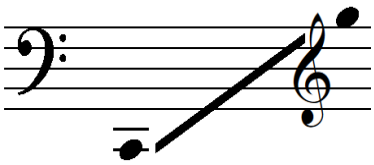
Şekil 5.8 : Alto kemençe için kullanılan ses sahası

Tenor kemençe için kullanılan ses sahası şu şekildedir (Şekil 5.9):



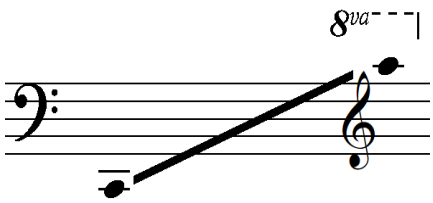
Şekil 5.9 : Tenor kemençe için kullanılan ses sahası

Bas kemençe için eserde kullanılan ses sahası şu şekildedir (Şekil 5.10):



Şekil 5.10 : Bas kemençe için kullanılan ses sahası

Bütün çalgıların ses sahasını değerlendirdiğimizde dört buçuk oktavlık bir ses sahası karşımıza çıkmaktadır (Şekil 5.11):



Şekil 5.11 : Beşlemede kullanılan ses sahası

Eserde kullanılan makamlar[18] Bolâhenk akorda göre hem yerinden, hem de göçürme şeklinde bulunmaktadır. Makamsal boyutuyla ele alındığında Arel'in göçürme tekniğini oldukça cüretkâr biçimde kullandığını görmekteyiz. Buna göre eserde tespit edilen makamları şu şekilde gösterebiliriz (Çizelge 5.3):

Çizelge 5.3 : Eserde tespit edilen makamlar

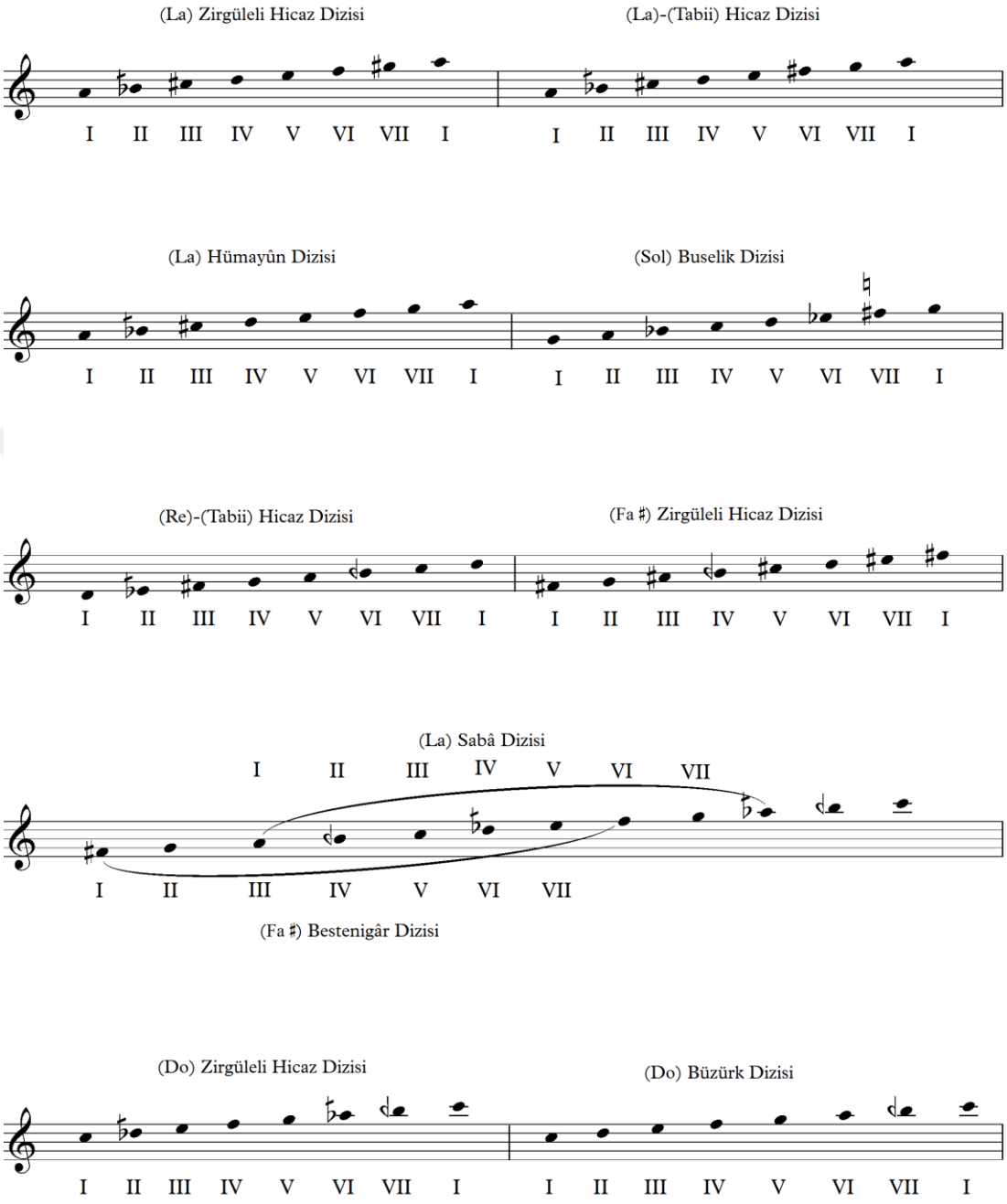
Bolâhenk Akorda Göre Makamın Bulunduğu Perde	**Makam**	**Ölçü**	**Eserdeki Makam Dizlerinin Formülü**	**AEU Sistemine Göre Makam Dizlerinin Formülü**
La	Zirgüleli Hicaz	1-4	S-A_{12}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
La	Hicaz	6-9	S-A_{12}-S-T-K-S-T	S-A_{12}-S-T-K-S-T
Sol	Buselik	11	T-B-T-T-B-A_{13} (T)-S (T)	T-B-T-T-S-A_{12} (T)-S-(T)
Re	Hümayûn	12	S-A_{12}-S-T-S-K-T	S-A_{12}-S-T-B-T-T
Re	Hicaz	13	S-A_{12}-S-T-K-S-T	S-A_{12}-S-T-K-S-T
La	Sabâ	14	K-S-S-A_{13}-B-T-S	K-S-S-A_{12}-S-T-S
Do	Zirgüleli Hicaz	15-16	S-A_{12}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
Fa #	Bestenigâr	17	S-T-K-S-S-A_{13}-B	S-T-K-S-S-A_{12}-S
Do	Büzürk	18	T-T-B-T-T-K-S	T-T-B-T-T-K-S
Fa #	Segâh	19-31	S-T-K-T-S-A_{13}-B	S-T-K-T-S-A_{12}-S
Fa #	Müsteâr	19-31	T-S-K-T-S-A_{13}-B	T-S-K-T-S-A_{12}-S
Fa #	Hümayûn	32-35	S-A_{13}-B-T-S-T-K	S-A_{12}-S-T-B-T-T
La	Hüseyni	38-62	K-S-T-T-K-S-T	K-S-T-T-K-S-T
Mi	Buselik	63-65	T-B-T-T-B-A_{13}-S	T-B-T-T-S-A_{12}-S
Re	Çargâh	66-67	T-T-B-T-T-T-B	T-T-B-T-T-T-B
Mi	Zirgüleli Hicaz	68-74	B-A_{13}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
Mi	Sûzinâk	75	T-K-S-T-B-A_{13}-S	T-K-S-T-S-A_{12}-S
La	Zirgüleli Hicaz	76-78	S-A_{13}-B-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
Mi	Hümayûn	79-80	B-A_{13}-S-T-B-T-T	S-A_{12}-S-T-B-T-T
Fa	Çargâh	81-83	T-T-B-T-T-T-B	T-T-B-T-T-T-B
Re	Hüzzam	83	B-T-B-A_{14}-B-T-T	S-T-S-A_{12}-S-A_{12}-S

[18] Beşleme No. 1 adlı eserdeki makam yapıları tespit edilirken tamamen Arel'in tanımladığı şekilde ele alınmıştır. Arel makam kavramını sekiz sesli dizi ile özdeşleştirmiş ve böyle ifade etmiştir (Arel, 1968, s. 13). Eserdeki makamlar bu çerçevede değerlendirilmiş ve listelenmiştir. Bu sekiz sesli yapıya uymayan daha küçük yapılar ise 'çeşni 'olarak tanımlanmıştır. Bu terimi kullanmamıza ilişkin anlatım bu tezin girişinde mevcuttur.

Çizelge 5.3 (devam) : Eserde tespit edilen makamlar

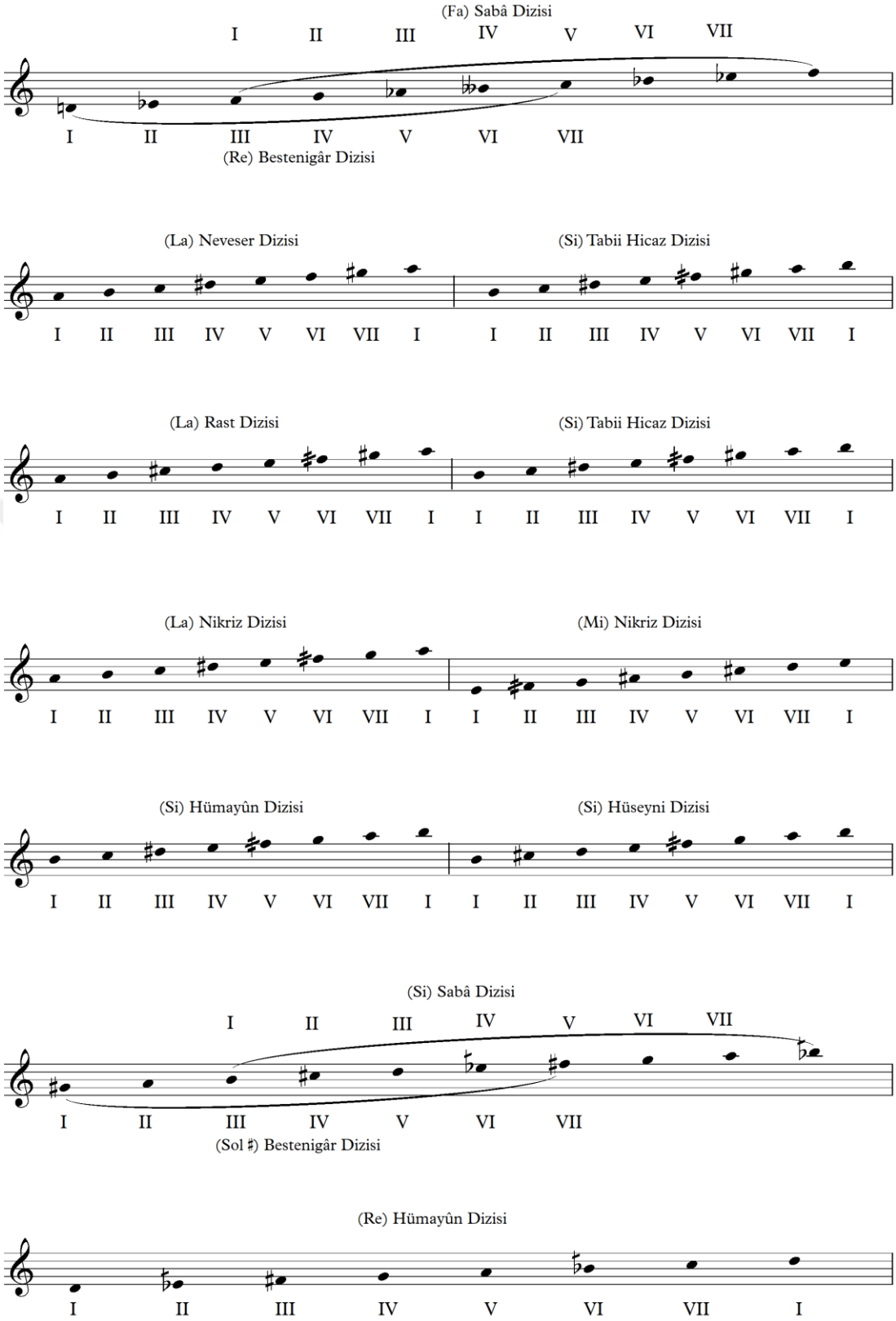
Bolâhenk Akorda Göre Makamın Bulunduğu Perde	Makam	Ölçü	Eserdeki Makam Dizlerinin Formülü	AEU Sistemine Göre Makam Dizlerinin Formülü
Mi b	Çargâh	84-87	T-T-B-T-T-T-B	T-T-B-T-T-T-B
Sol	Kürdilihicazkâr	88	B-T-T-T-B-A_{13}-S	B-T-T-T-B-T-T
Fa	Buselik	89-90	T-S-K-T-B-A_{14}-B	T-B-T-T-S-A_{12}-S
Fa	Zirgüleli Hicaz	96	B-A_{14}-B-T-B-A_{14}-B	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
Fa	Hümayûn	97-98	B-A_{14}-B-T-B-T-T	S-A_{12}-S-T-B-T-T
Fa	Sabâ	99-100	T-B-S-A_{12}-B-T-T	K-S-S-A_{12}-S-T-S
Re	Bestenigâr	101	B-T-T-B-S-A_{12}-B	S-T-K-S-S-A_{12}-S
La	Neveser	104-105	T-B-A_{13}-S-T-B-A_{13}-S	T-S-$A_1$2-S-S-A_{12}-S
Si	Hicaz	106	B-A_{13}-S-T-K-S-T	S-A_{12}-S-T-K-S-T
Mi	Zirgüleli Hicaz	107	B-A_{13}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
Mi	Hümayûn	108-115	B-A_{13}-S-T-B-T-T	S-A_{12}-S-T-B-T-T
La	Rast	116-123	T-K-S-T-T-K-S	T-K-S-T-T-K-S
Mi	Buselik	124-127	T-B-T-T-B-A_{13}-S	T-B-T-T-S-A_{12}-S
Mi	Buselik (Beşinci derecede Hüseyni çeşnili)	129-134	T-B-T-T-K-S-T	T-B-T-T-K-S-T
La-Mi	Nikriz-Nikriz	135-136	T-B-A_{13}-S-T-B-T (La) T-B-A_{13}-S-K-S-T (Mi)	T-S-A_{12}-S-T-K-S
Si	Hümayûn	137-140	B-A_{13}-S-T-B-T-T (Si)	S-A_{12}-S-T-B-T-T
Si	Hüseyni (Altıncı derecesi pestleştirilmişAcemli Hüseyni)	141-150	K-S-T-T-B-T-T	K-S-T-T-B-T-T
Si	Sabâ	151	K-S-S-A_{12}-S-T-S	K-S-S-A_{12}-S-T-S
Sol #	Bestenigâr	161	S-T-K-S-S-A_{12}-S	S-T-K-S-S-A_{12}-S
La	Zirgüleli Hicaz	162-180	S-A_{12}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
La	Hicaz	181-182	S-A_{12}-S-T-K-S-T	S-A_{12}-S-T-K-S-T
La	Zirgüleli Hicaz	183-186	S-A_{12}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S
La	Hümayûn	187-188	S-A_{12}-S-T-B-T-T	S-A_{12}-S-T-B-T-T
La	Zirgüleli Hicaz	189-200	S-A_{12}-S-T-B-A_{13}-S	S-A_{12}-S-T-S-A_{12}-S

Tespit edilen makamların porte üzerinde dizisel olarak gösterimi ise şu şekildedir (Şekil 5.12):



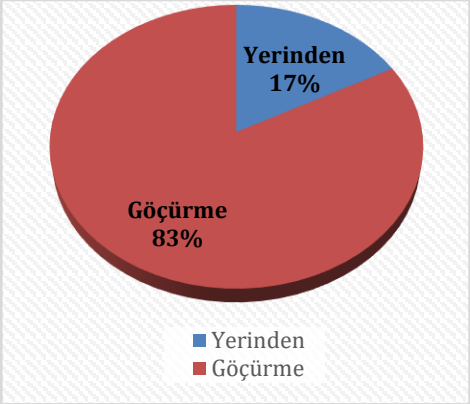
Şekil 5.12 : Beşlemede tespit edilen makam dizileri

Şekil 5.12 (devam) : Beşlemede tespit edilen makam dizileri



Şekil 5.12 (devam) : Beşlemede tespit edilen makam dizileri

Buna göre makamların tespit edilen otuz beş makamdan altısı bolâhenk akorda göre yerinden, yirmi dokuzu ise göçürme şeklinde kullanılmıştır. Bu oranın grafik halde gösterimi şu şekildedir (Şekil 5.13):



Şekil 5.13 : Makamların yerinden ve göçürme şeklinde kullanım grafiği

Bolâhenk akorda göre ya da göçürme şeklinde tespit edilen bütün makamları karar perdelerine göre değerlendirdiğimizde Arel'in neredeyse kromatik bir dizi (La diyez ya da Si bemol hariç) kullandığını görmekteyiz (Şekil 5.14). Bu da Arel'in bestecilik açısından Türk makam müziğindeki göçürme yöntemini oldukça önemsediğini gösteren önemli göstergelerden biridir.

Şekil 5.14 : Makamların karar perdelerine göre göçürüldüğü sesler

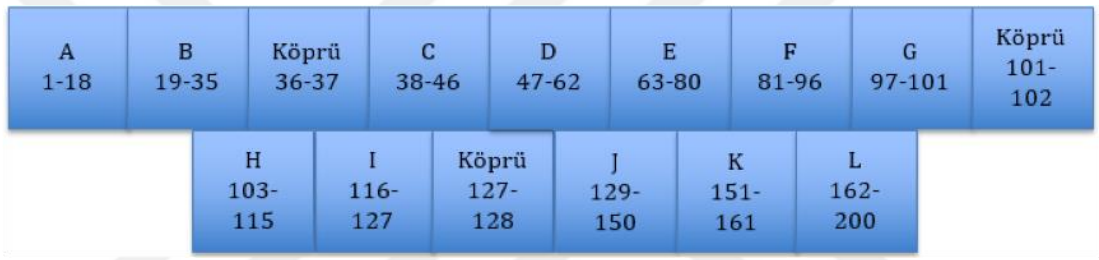
Eserde göçürme şeklinde kullanılan makam dizilerinden; Çargâh, Rast, Saba, Bestenigâr ve Büzürk haricinde AEU sisteminin formüllerine uyan aralıklar bulunmamaktadır. Özellikle Hicaz çeşnisinde S-A_{12}-S formülü yerine, B-A_{14}-B olarak kullanılan aralık kombinasyonları dikkat çekmektedir. Dahası 14 komalık aralığın AEU sisteminde bulunmamasına rağmen Arel tarafından kullanılması, icra pratiği ve teori uyuşmazlığı hakkındaki eleştirel yaklaşımları haklı çıkaran başka bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bolâhenk akorda göre yerinden yazılan ve 76-80. ölçüler arasında görülen Zirgüleli Hicaz makamında tespit ettiğimiz beş komalık Do diyez perdesi de, yine Arel'in sistemine uymayan başka bir örnektir. Bu kısımda Hicaz çeşnisi için S-A_{13}-B formülüne tekabül eden bu yapının, dört komalık Do diyez perdesi olmasına rağmen neden kullanıldığının cevabı araştırılmaya değer bir konudur. Bununla beraber Arel'in bestecilere ne derece ehemmiyet verdiğini bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Dinleyici ve ilgilileri şaşırtacak melodik yapılar yaratma kudretindeki besteci, hiç bir sisteme bağlı kalmaksızın müziğini besteleyebilir. Bu bestecinin kendi sistemi olsa dahi; mümkün olabilir. Çünkü Arel'in Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek ile terkip ettiği

ses sistemi kısa zamanda oluşturulmuştur. Bunun tatbikinde belki de Arel eserlerinde bir takım yeni buluş ve kombinasyonlar denemek istemiş ve bunu yazıya dökmek istemiştir diyebiliriz.

5.1 Form Yapısı

Arel, beşlemenin formunu belirtmemiştir. Eserin formu Türk makam müziğinde herhangi bir forma karşılık gelmemekle beraber, Batı müziğinde *Through-Composed Music* denilen forma uymaktadır. Formun yapısı: ardışık olarak gelen, fakat tekrar etmeyen bölmelerin oluşturduğu yapı olarak tanımlanabilir. (Şekil 5.15). *Through-Composed Music* terimi 'serbest akışlı müzik' olarak tanımlanabilir. Bu form yapısı özellikle Schubert'in *lied*lerinde görülebilir (Akkılıç, 2010, s. 436).



Şekil 5.15 : Eserin fom yapısı

Eserde makamsal ya da tonal geçkilerin yapıldığı ve 'köprü' olarak tanımladığımız bölümlerde kullanılan ritmik yapıların ve bazı bölümlerindeki benzeşmelerin haricinde, herhangi bir tema ve varyasyon ya da belirli bir temanın gelişiminden bahsetmek zordur. Bu nedenle her bölme kendi başına ele alınmış ve analiz edilmiştir.

Eserin bölmelerini oluşturan makamların çok seslilik içindeki geçkileri kimi zaman direk geçki olarak, kimi zaman ise makamların birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde yapılmıştır. Örneğin A bölmesindeki 1-4. ölçüler arasında Zirgüleli Hicaz makamı dizisi kullanılmış ve Hicaz çeşnisinin üst beşli yapısı değiştirilerek, Hicazın dördüncü derecesinde Rast çeşnisiyle Hicaz makamına geçilmiştir. İsmail Hakkı Özkan bu türden geçkileri 'yeni dizi oluşturma' olarak ele almıştır (Özkan, 1984, s. 76). 11. ölçüde Sol üzerinde Buselik çeşnisi yapılarak, 12. ölçüde görülen Re üzerinde Hümayûn makamı dizisine hazırlık yapılmıştır. Mürekkep makamların özelliği olarak görülen; iki veya daha fazla makamın iç içe kullanım özelliği vasıtasıyla 14. ölçüdeki Sabâ yapısıyla, 17. ölçüde Fa diyez üzerinde görülen Bestenigâr makamına hazırlık yapılmıştır.

B bölmesinin başlangıcı olan 19-31. ölçüler arasında görülen ve çok çeşnili yapı olarak tanımladığımız Fa diyez üzerinde Segâh ve Müsteâr çeşnilerinin birlikte kullanımıyla, 32-35. ölçülerde yine aynı perde üzerinde geçilen Zirgüleli Hicaz makamına hazırlık yapıldığı anlaşılmaktadır. Yöntem olarak 31. ölçüde Segâh perdesindeki Segâh çeşnili yapı kullanılmış ve burada yeden olarak kullanılan La diyez perdesi, Zirgüleli Hicazın üçüncü derecesi olarak hazırlanmıştır (Şekil 5.16). Bununla beraber C bölmesinde makam ilişkileri göz önüne alınmaksınızın, La eksenli Hüseyni makamına direk geçki yapılmıştır.

Şekil 5.16 : Fa diyezde Zirgüleli Hicaz makamına hazırlık geçkileri

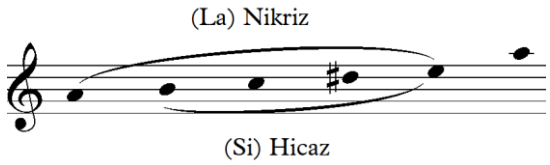
63-65. ölçülerde görülen Mi üzerindeki Buselik çeşnisinin ardından 66-67. ölçülerde Re üzerindeki Çargâh çeşnisinin yapılması, AEU sistemi doğrultusunda; Çargâh (TTB)'ın bir tanini üzerinde Buselik (TBT), Buselik'in bir tanini üzerinde Kürdi (BTT) vardır formülüzasyonundan gelmektedir (Şekil 5.17).

Şekil 5.17 : Çargâh-Buselik-Kürdi ilişkisi

76-78. ölçülerde La üzerinde yapılan Zirgüleli Hicaz makamının beşinci derecesindeki Hicaz çeşnisinden kaynaklı olarak, 79-80. ölçülerde Mi üzerinde Hümayûn makamı dizisine geçilmiştir (Şekil 5.18). Bununla beraber 81. ölçüde Fa sesi üzerinde Çargâh yapısına direk geçki yapılmıştır.

Şekil 5.18 : Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn ilişkisi

104.-105. ölçülerde yapılan Neveser makamı dizisinin ardından 106. ölçülerde yer alan Si üzerindeki Hicaz çeşnisi, AEU sisteminde Hicazın (S-A_{12}-S) bir tanini altında Nikriz çeşnisi (T-S-A_{12}-S)[19] vardır[20] formülüzasyonundan kaynaklanmaktadır (Şekil 5.19).



Şekil 5.19 : Hicaz-Nikriz ilişkisi

114. ölçüde görülen La üzerinde Neveser ve Mi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı dizilerinin iç içe kullanımı önceden örneğini verdiğimiz ve 76-80. ölçülerde karşılaşılan ortak çeşni örneklerinden biridir (Şekil 5.20). Bununla birlikte I bölmesinin başlangıcı olan 116. ölçüde, La eksenli Neveser makamından bağımsız olarak, La sesi üzerinde Rast makamına direk geçki yapılmıştır.

Şekil 5.20 : La Neveser ve Mi Zirgüleli Hicaz ilişkisi[21]

141-150. ölçülerde Si üzerinde kurgulanan Hüseyni makamı dizisinin ardından, K bölmesinin başlangıcını içeren 151. ölçüde yine Si eksenli Sabâ makamı dizisi, perde

[19] Eserde bu formüller: T-B-A_{13}-S olarak kullanılmıştır.
[20] Burada Neveser makamının alt bölgesinde Nikriz çeşnisinin olduğu unutulmamalıdır.
[21] La Neveser ve Mi Zirgüleli Hicaz makamlarının dizileri birbirine benzemektedir. Melodiye eklenen Re diyez sesi ile Hümayûn makamından çıkılmıştır. Eklenen bu ses ile La notasında karar verdiğinde Neveser, Mi notasında karar verdiğinde ise Zirgüleli Hicaz atmosferi oluşmaktadır.

değişiminden kaynaklı direk geçkiye örnek gösterilebilir (Şekil 5.21). Alt üçlüleri ortak olan bu yapılar, Türk makam müziğinde perde-makam ilişkisinin karakteristik özelliği sayılabilir. Örneğin Uşşak yapısının dördüncü derecesinin pestleştirilmesiyle karşımıza çıkan Sabâ perdesinin işlevi Sabâ makamını meydana getirmektedir.

Şekil 5.21 : Perde değişimiyle geçki örneği

161. ölçüde Si eksenindeki Sabâ makamıyla bağlantılı olarak Sol diyez perdesinde Bestenigâr karar verilmiştir. Aynı ölçüde Mi bemol perdesi naturelleştirilip, Sol diyez perdesinin ortak perde çerçevesinde değerlendirilmesiyle Mi üzerinde Hicaz yapılmıştır. Bu doğrultuda I bölmesinin başlangıcını ihtiva eden 162. ölçüde La eksenli Zirgüleli Hicaz makamına geçki yapılmıştır. Böylelikle hem ortak perde hem de ortak çeşni anlayışlı bir geçki yöntemiyle bazı bölmeler arasında makam bağlantıları oluşturulmuştur.

Örneklerini verdiğimiz üzere form yapısı bakımından serbest akışlı olarak tanımlayabileceğimiz eserin her bölmesinde başka bir makam kullanılmıştır. Bu makamlar bolâhenk akorduna göre yerinden ve daha çok göçürme biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Arel makam geçkilerini kendi sistemi çerçevesinde hem ortak çeşni ve perde ilişkileri doğrultusunda, hem de ilişkilendirmeksizin direk geçki olarak yapmıştır. Çalışmamızın asıl konusu olmamakla beraber, bölmeler arasındaki makam geçkilerinin perde ve çeşni ilişkileri doğrultusunda olanları örneklendirilmiştir. Bu meyanda belirli bir temaya bağlı olmayan eser hem çok seslilik bakımından, hem de makamsal olarak Arel'in bestecilik düşüncesi kapsamında, onun düşünce dünyasının bir ürünüdür denilebilir.

5.2 Beşleme No. 1 Analiz

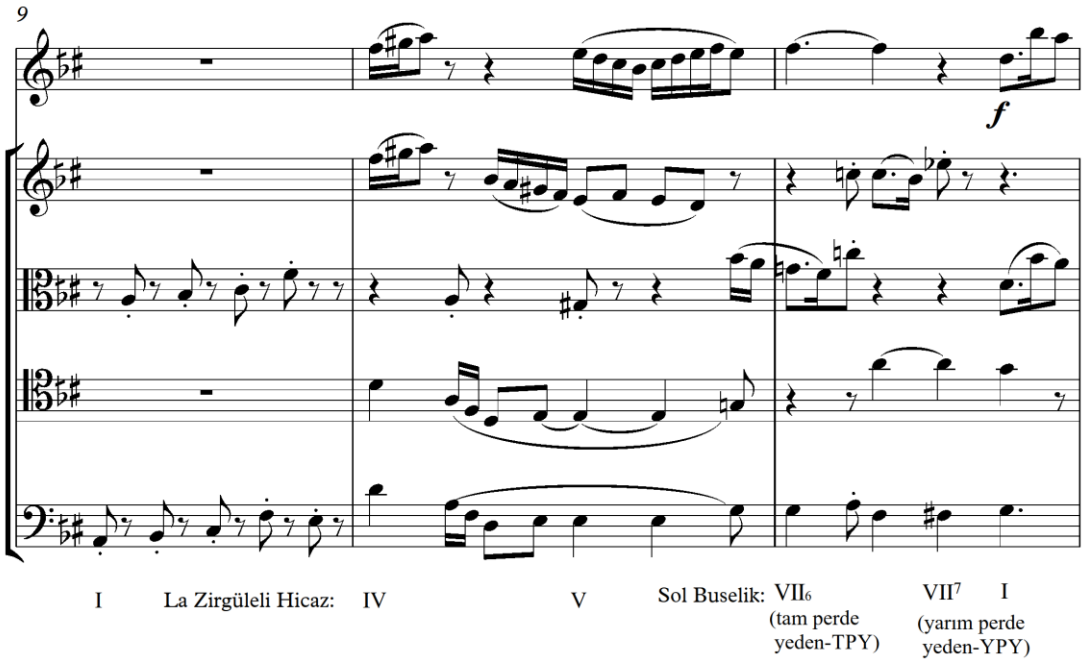
Eserin 1. ölçüsünde La sesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamının birinci derece akoru olan Tip-2 akoru ile başlanılmış, bas ve tenor kemençe ile başlayıp, alto ve soprano kemençe ile ney sazına dağıtılmış La-Do diyez (4 koma)-mi akorunu içeren akor sesleri ile şekillenmiş bir yapı sunulmuştur (Şekil 5.22):

Şekil 5.22 : İlk ölçüde La üzerine kurgulanmış Tip-2 akor yapısı

6. ölçüde Re sesinde yapılan Rast çeşnisi ile Hicaz ailesi makamlarından olan Hicaz makamından ödünç alınmış bir yapı kullanılmış ve bu ölçüde akor bağlanışları olarak daha tonal bir yapı işlenmiştir. 8. ölçüde ise birinci derece akoruna giderken VII-III^{6}-I şekilde kurgulanan akor yürüyüşü görülmektedir (Şekil 5.23):

Şekil 5.23 : Hicaz makamına geçki ve akor kurguları

9. ölçüde bas ve alto kemençeye staccato tekniği ile verilmiş melodik yapıdan sonra, 10. ölçüde Zirgüleli Hicaz makamına ufak bir geçki yapılmış ve 11. ölçüde Sol sesi üzerinde Buselik yapılmış ve aynı ölçüde tam ve yarım sesli yedenler bir arada kullanılmıştır (Şekil 5.24):



Şekil 5.24 : Zirgüleli Hicaz ve tam-yarım sesli yeden kullanımı

12. ölçüde Re sesi üzerine Hicaz makamına geçilmiş ve I-VII-I akor bağlantısı kullanılmıştır (Şekil 5.25):

Şekil 5.25 : Re üzeri Hicaz I-VII-I bağlantısı

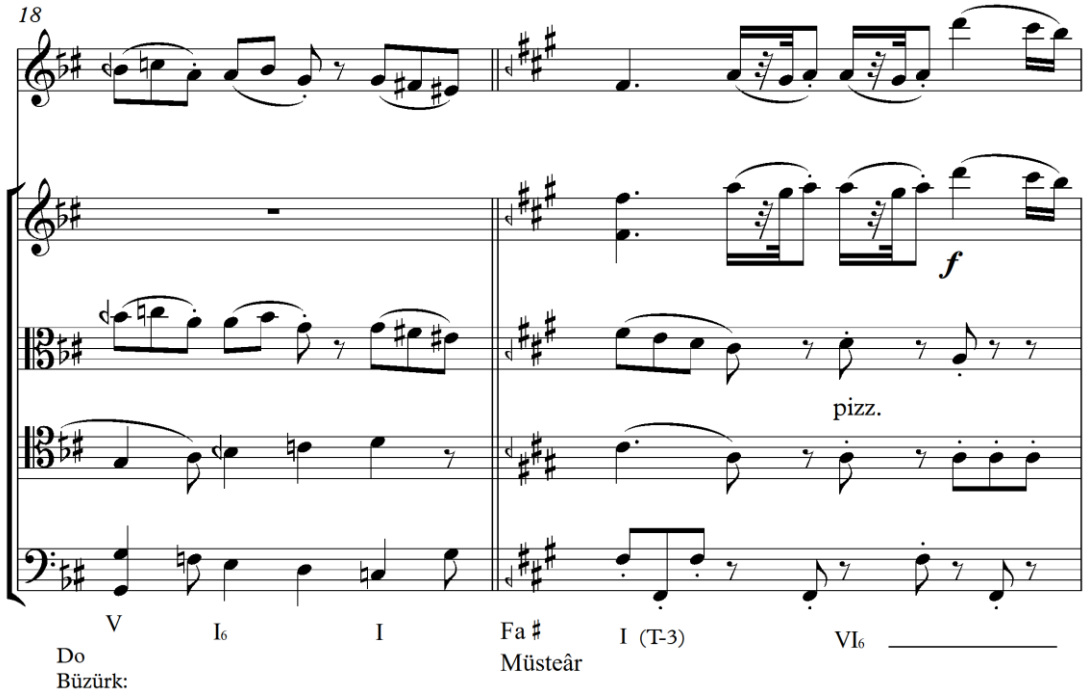
14. ölçüde La üzerinde Sabâ makamına geçilip, 15. ölçüde Do sesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı kurgulanmıştır. 15-16. ölçülerde hiç bir akorun tonikleştirilmemesi ve çevrim akor kullanımı ile modal bir yaklaşım kurgulanmıştır. 17. ölçüde Fa diyez üzerinde Bestenigâr makamı gösterilmiştir (Şekil 5.26):

Şekil 5.26 : Do üzerinde Hicaz Zirgüle ve Bestenigâr makamları

14 ile 17. ölçüler arasında Do sesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin birinci derecesinin alt üçlüleri vasıtasıyla diğer makam dizileri ile ilişki kurulmuştur (Şekil 5.27). Bu makam müziği sisteminde aynı zamanda geçki yapma yollarından biridir. Örneğin Rast makamının bir tam ses üstünde Uşşak olması ya da Buselik'in üçüncü derecesinde Arel-Ezgi sistemindeki Çargâh olması gibi saikler bunun göstergelerinden sayılabilir.

Şekil 5.27 : Alt üçlüler ile makam dizilerinin ortaya çıkması

18. ölçüde Do üzerinde Büzürk çeşnisi ile bir geçiş melodisi oluşturulmuştur. 19. ölçüde Fa diyez üzerinde Müsteâr makamına geçilmiş ve birinci derece akoru olan Tip-3 akoru uygulanmıştır (Şekil 5.28):



Şekil 5.28 : Büzürk geçiş melodisi ve Müsteâr makamına geçki ve Tip-3 akoru

19 ve 22. ölçüler arasında melodi hattı ney ve soprano kemençeye verilmiş, diğer çalgılar eşlik olarak tasarlanmıştır. Bununla beraber eserin genel yapısına da dahil olan Batı müziğindeki gibi tonik-dominant ilişkisinden ziyade, merkezileştirmekten kaçınılmıştır. Bölümde ana rolü bastan ziyade, melodi hattı taşımaktadır. Örneğin 22.

ölçünün başında kurulan akorunun ardından makamın dördüncü derecesinde bir kalış yapılmış, fakat ney ve alto kemençede Sol natural işaretinin olmasıyla beraber, bas kemençede Sol diyez sesinin hala devam etmesi, Fa diyez üzerinde hem Segâh (S-T-K) hem de Müsteâr (T-S-K) çeşnilerinin oluşmasına yol açmış ve çift çeşnili bir yapı olarak karşımıza çıkmıştır (Şekil 5.29). Segâh ve Müsteâr çeşni ya da makamları, karar perdeleri ve seyirlerinin hemen hemen aynı olması itibariyle, icra pratiği doğrultusunda iç içe kullanılabilen makamlardır, hatta bunlara Hüzzam makamını da ilave edebiliriz.

Şekil 5.29 : Segâh ve Müsteârın birlikte kullanımı

24-31. ölçüler arasında Müsteâr ve Segâh çeşnileri bir arada kullanılmıştır. Melodi hattı ney ile bas kemençeye verilmiş, tenor kemençe pedal ses ve soprano ile alto kemençe *pizzicato* tekniği ile eşlik konumundadır (Şekil 5.30). 31. ölçüde, makamın dördüncü ölçüsünde T-3 akoru ile yarım kalış yapılmıştır (Şekil 5.31):

Şekil 5.30 : Segâh ve Müsteâr çeşnilerinin birlikte kullanımı

Şekil 5.31 : 31. ölçüde T-3 akoru ile yarım kalış

32. ölçüde Fa diyez üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı dizisi kurgulanmıştır. Melodi ney ve bas kemençede devam etmekle birlikte, 33. ölçünün başında makamın birinci derecesi üzerinde T-2 akoru ile karar verilmiştir (Şekil 5.32):

6.

Şekil 5.32 : Fa diyez üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı ve T-2 akoru

36-37. ölçülerde Fa diyez üzerinde Müsteâr, Segâh ve Hicaz çeşnileri, köprü olarak nitelendireceğimiz ve soru-cevap şeklinde kurgulanan bir geçiş bölümüdür (Şekil 5.33).

Şekil 5.33 : 36-37. ölçülerdeki köprü melodisi

38. ölçüde Hüseyni makamının birinci derece akorundan kurgulanmış bir melodik yapı görülmektedir. Donanımında sadece Uşşak ve Bayati makamlarında kullanılan Segâh perdesi olsa da, melodik seyir Hüseyni makamındadır. Literatürde Evç perdesi almayan Hüseyni makamına 'Necid Hüseyni' denilmektedir.[22]

39-42. ölçülerde ney çalgısına Hüseyni makamının karar sesi pedal ses olarak verilmiş, soprano, alto kemençeler staccato ve pizzicato teknikleriyle eşlik olarak kullanılmış ve melodi hattı tenor ve bas kemençelere verilmiştir (Şekil 5.34):

Şekil 5.34 : 38. ölçülerde Hüseyni makamına geçiş

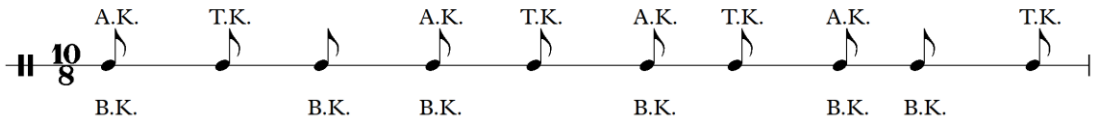
42. ölçüde karar vermeden, 43-45. ölçülerde bütün çalgılar makamın beşinci derecesi üzerine kurgulanmış unison bir melodi görülmektedir. 46. ölçüde makamın beşinci derecesindeki 7'li akorun ikinci çevrimi kullanılarak karar verilmiştir (Şekil 5.35):

[22] Necid Hüseyni terimi Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisi'nin Nazariye ve Esasları* adlı teori ve ses sistemi kitabında görülmektedir.

Şekil 5.35 : 46. ölçüdeki tam kadans

47. ölçüde Hüseyni makamına devam edilmiş ve donanımına Evç perdesi eklenmiştir. Alto, tenor ve bas kemençeler 47 ve 48. ölçülerde aksak semâi usulünün sekizlik notalara tekabül eden ritmik yapısı ile *staccato* şekilde eşlik olarak kurgulanmıştır (Şekil 5.36):

A.K. : Alto Kemençe
T.K. : Tenor Kemençe
B.K. : Bas Kemençe



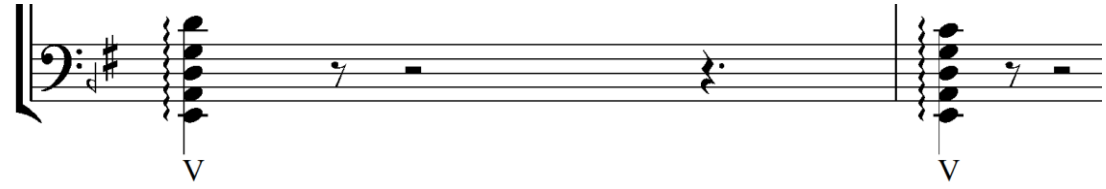
Şekil 5.36 : Aksak semâi usulünün sekizlik notalara göre çalgılara dağılımı

49. ölçüde soprano kemençe ve ardından 50. ölçüde ney çalgıları üzerine yazılı ‘taksim’ yönergesi doğrultusunda normalde doğaçlama türü olan taksim formunun eser içindeki notasyonuyla karşılaşmaktayız (Şekil 5.37):

Şekil 5.37 : Taksim bölümü

Arel'in kütüphanesinde yer alan ve bir kısmını ilk olarak *Şehbal* dergisinde yayınladığı Kantemiroğlu edvarında, taksim formu olarak kaydedilmiş; *Külliyat-ı Külli Külliyat ve Külliyat-ı Makamat* adıyla Fahte usulünde bir eser bulunmaktadır (Tura, 2001, s. 556). Beşlemenin taksim bölümünde Hüseyni makamı kullanılması ve usullü bir yapıda olması, Kantemiroğlu'ndaki *Küll-i Külliyat*ın da Hüseyni makamıyla başlaması ve Fahte usulünde olması, Arel'in bu esere atıf yaptığı intibaını oluşturmaktadır.

Usullü taksim olarak tanımlayabileceğimiz bölümde, usul ve tempo devam etmekte ve 62. ölçüde taksim sona ermektedir. Bu bölümde alto, tenor ve bas kemençeler eşlik görevini üstlenmektedir. 57. ölçüde bas kemençe Hüseyni makamının beşinci derecesi üzerine kurulmuş kırık akorlar ile taksime eşlik etmektedir. Buradaki akorlar Kemal İlerici'nin 'Türk armonisi' olarak tanımladığı dörtlü armoni yapısını içermesinden ötüsü önem arz etmektedir (Şekil 5.38):



Şekil 5.38 : Taksim bölümünde bas kemençedeki kırık akorlar

Arel'in Hüseyni makamını kullandığı bölümde, Hüseyni makamını 'ana' makam olarak ele alan İlerici'nin 1944'te şekillendirdiği ve 1970'te *Bestecilik Bakımından*

Türk Müziği ve Armonisi adıyla kitaplaştırdığı (Yalçın, Gökhan, 2012, ss. 5, 220) dörtlü armoni olarak tanımlanan sisteme atıf yaparcasına dörtlü armoniyi andıran kırık akorlar kullanması dikkat çekicidir. Romen rakamıyla V olarak gösterdiğimiz bu akor yapıları, İlerici sisteminde şu şekilde gösterilmektedir (Şekil 5.39). Bununla beraber Arel 5 sesli akorlar kullanmış, fakat İlerici sisteminde en fazla 4 sesli akorlar bulunmaktadır.

Şekil 5.39 : İleri'de üç sesli kök akor

Görüldüğü gibi İlerici Hüseyni makamında, durak ve kök akor olarak La sesini eksen olarak alan ve alt ve üst 4'lülerden oluşan bir akor yapısı kullanmıştır. Bu akor İlerici'de birinci derece için kullanılmaktadır. Bununla beraber İlerici'nin takipçilerinden olan ve dörtlü armoni sistemini kullanan Muammer Sun ve Tevfik Bahadır Tutu ise akorun birinci çevrimi olarak görülen akoru durak için kullanmışlardır (Şekil 5.40):

Şekil 5.40 : Sun ve Tutu'nun kullandığı durak akoru

Dörtlü armonide kullanılan dört sesli akor ise şu şekildedir (Şekil 5.41):

Şekil 5.41 : Dörtlü armonide dört sesli kök akor

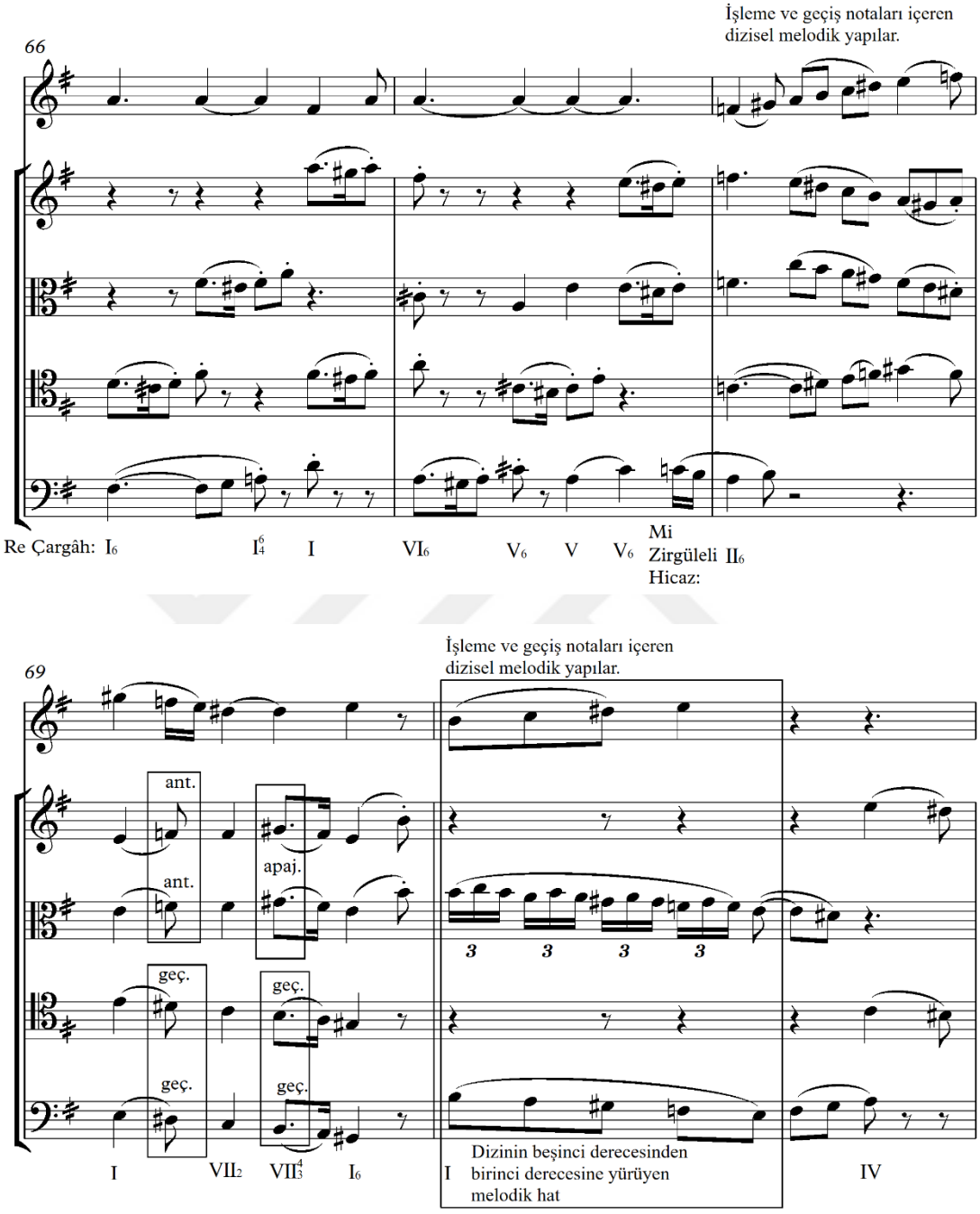
Arel'in bas kemençede kullandığı kırık akorlar dörtlü armoni sistemi referans alarak mı oluşturulmuştur? yoksa tansiyon yaratmak için mi? soruları dikkate değer ve araştırılmaya muhtaç bir konudur. Bununla beraber Bayraktarkartal ve Yalınkılıç'ın kaleme aldığı makalede Arel'in evinde gerçekleştirdiği müzik toplantılarına İlerici'nin katıldığını ve bu konuda fikir alışverişi içinde oldukları gözardı edilmemelidir (Bayraktarkartal ve Yalınkılıç, 2020, s. 341) Sonuç olarak Arel bu kullanımı İlerici'nin fikri doğrultusunda ya da bir atmosfer oluşturmak için yapmış olabilir. Her iki sorunun cevabı olarak; eserdeki bu uygulamayı Arel'in didaktik ve deneysel besteciliğinin bir uygulama sahası olarak ele alabiliriz.

62. ölçünün başında Hüseyni makamındaki taksim kısmı sonlanmış ve 63. ölçüde 5 komalık Fa diyez (Mahur ya da Geveşt perdesi) donanıma getirilerek yeni bir bölüm başlamıştır. 63-65. ölçüler arasında Mi üzerine aktarılmış bir Buselik makamı dizisi görülmektedir. Bu bölümde kullanılan akor geçişleri, akordışı sesler ve dizinin beşinci derecesindeki kalış oldukça tonal bir çerçevede ele alınabilir (Şekil 5.42):

Şekil 5.42 : 63-65. ölçülerdeki tonal yaklaşım

66-67. ölçülerde Re sesi üzerinde Çargâh yapılmış ve birinci derece akorları çevrim şeklinde kullanılmıştır. 68. ölçüde Mi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamına geçilmiş ve bu bölümde akorsal oluşturmadığı görülen işleme ve geçiş notalarını içeren dizisel yapılar kullanılmıştır. 69. ölçüde akordışı sesler olan; geçiş notaları, *antisipasyon* (bir sonraki akor sesini önden duyurma), *apojatür* (kuvvetli vuruşta gelen akordışı ses)

kulanımı oldukça dikkat çekicidir. 70. ölçüde geçiş seslerini içeren melodik dizisel hareket tekrar görülmektedir (Şekil 5.43).



Şekil 5.43 : Re Çargâh dizisi ve akordışı sesler

70. ölçünün sonunda dizinin dördüncü derecesi üzerine kalış yapılıp, 71. ölçünün sonunda makam dizisinin yedinci derecesi üzerindeki akorunun ardından, 72. ölçünün başında birinci derece akoruna bağlantı yapılmıştır (Şekil 5.44):

Şekil 5.44 : VII-I bağlantısı

73. ölçüdeki apojatür sesleriyle, 72-74. ölçüler arasında ney ve tenor kemençe çalgısına dağıtılan ve karar hissi olmayan kontrast şekilde dizisel hareketler görülmektedir (Şekil 5.45):

Şekil 5.45 : Kontrast şeklinde yapılan dizisel hareketler

75. ölçüde Mi sesi üzerinde Sûzinâk yapısı kullanılarak, I-VII-II-I derecelerinde kadansal bir hareket gözlemlenmektedir (Şekil 5.46):

Şekil 5.46 : 75. ölçüde yapılan I-VII$_7$-II-I akor bağlantısı

76. ölçünün sonunda La sesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı dizisine geçilmiştir. Bolâhenk akorduna göre yazılan bu geçkide, Arel'in Hicaz çeşnisini oluştururken beş komalık Do diyez perdesi kullanması yine kendi sistemine muhalif bir harekettir. 79 ve 80. ölçülerde Hümayûn makamı dizisine geçilmiştir (Şekil 5.47).

76 ile 80. ölçülerden oluşan bu bölümdeki *disonant* yaklaşımın, 81. ölçüden başlayan ve tonal unsurlar barındıran bölüme gelene kadar besteci tarafından bilinçli şekilde kurgulandığını söyleyebiliriz. Bu yaklaşım gerilim-çözüm anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilir.

Şekil 5.47 : Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn makamları ile *disonant* yaklaşım

Bu bölümde Hicaz çeşnisi AEU sisteminde klasik olarak kullanılan S-A_{12}-S yerine S-A_{13}-B yapısı kurgulanmıştır ve bundan dolayı Hicaz çeşnisinde T-2 olması hereken birinci derece akoru Tip-1 akoruna tekabül etmektedir (Şekil 5.48):

Şekil 5.48 : Hicaz çeşnisi ve Tip-1 akoru

81. ölçüde Fa üzerindeki Çargâh makamı dizisine birinci derecenin 6'lı akoru ile başlanılmıştır. Sunulan iki ölçülük örnekte yer alan akor yürüyüşlerinin, tonal müziğe oldukça yakın bir noktada durduğu görülebilmektedir (Şekil 5.49).

Şekil 5.49 : 81-82. ölçülerde Çargâh makamı ile major tonalite benzerliği

83. ölçüde makamdan tamamen bağımsız bir Re notası üzerinde Hüzzam çeşnisine benzer bir melodik yapı görülmektedir (Şekil 5.50). Re üzerinde Hüzzamda kullanılan beş komalık bemolün, 84. ölçüdeki Mi bemolde Çargâh makamı dizisine bir hazırlık olduğu düşünülebilir. Bununla beraber Arel'in Re üzerine kurguladığı bu Hüzzam çeşnisi de kendi sistemine aykırı bir kullanımdır. AEU sistemine göre S-T-S-A_{12} olması gereken yapı, eserde B-T-B-A_{14} şeklinde görülmektedir.

Şekil 5.50 : 83. ölçüde görülen Hüzzam benzeri melodik yapı

84. ölçüde Mi bemolde Çargâh makamı dizisinin beşinci derecesindeki Tip-1 akor kullanılarak, Batı müziğindeki dominant-tonik ilişkisine benzer bir yapı ile geçki yapılmıştır. Geçki yapılırken bas kemençede antisipasyon gösterilip, birinci derece akorununun ilk sesi önden duyurulmuştur. 85. ölçüde bas kemençedeki pizzicato tekniği ile yapılan parallel akorlar dikkat çekicidir. 86. ölçünün sonunda makam dizisinin beşinci derecesinde kurulan Tip-1 akorunun ardından, 87. ölçünün başında altıncı dereceye bağlanılmıştır (Şekil 5.51).

Şekil 5.51 : Mi bemolde Çargâh makamı dizisine geçki

88. ölçüye bütüncül olarak baktığımızda seyir karakteri açısından ney çalgısında açıkça inici halde görülen bir Kürdilihicazkâr makamı dizisi kullanıldığı söylenebilir (Şekil 5.52). 89. ölçüde yine Fa sesi üzerinde görülen Buselik yapısı Batı müziğindeki modülasyonlarda kullanılan ortak akor anlayışına benzemektedir. AEU sistemine dayalı öğretim yaklaşımında da ifade edilen "nerede bir Kürdi varsa bir tanini altında Buselik çıkar" anlayışına uygun bir kullanım olduğu görülmektedir.

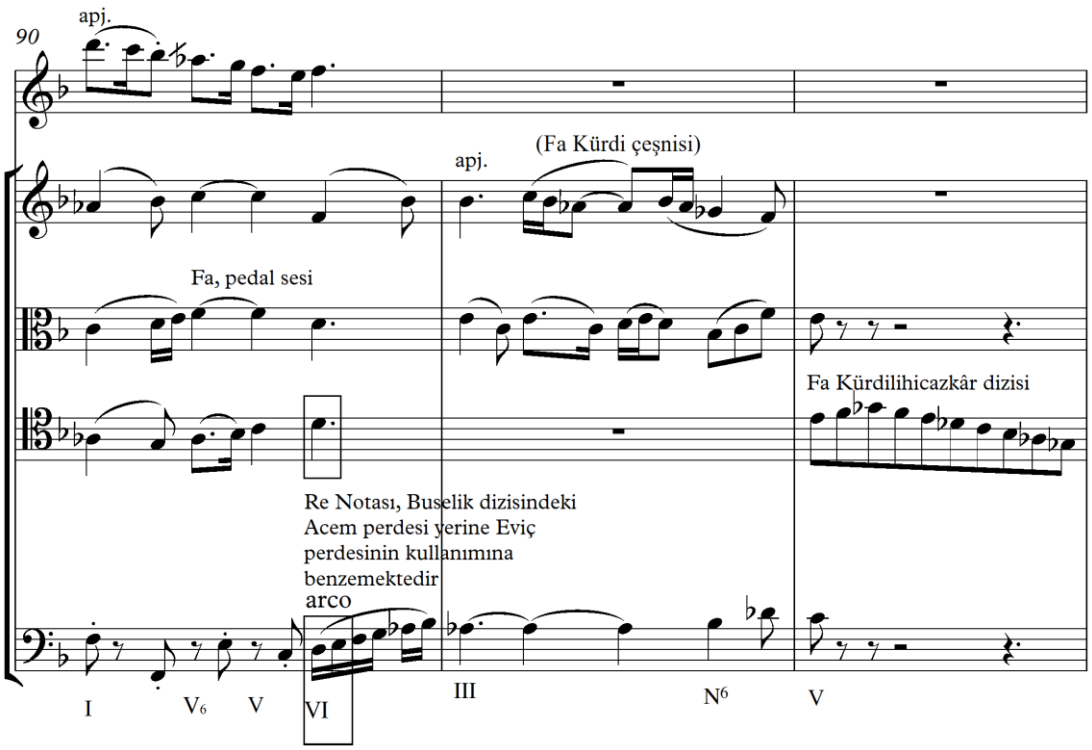
Şekil 5.52 : Sol sesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi ve Fa sesinde Buselik yapısı

92. ölçüde Fa sesi üzerinde Buselik dizisinin beşinci derecesi üzerindeki kalıştan önce, Batı müziğindeki dominant hazırlayıcı akorlardan Napoliten 6'lı akorunun kullanılması oldukça dikkat çekicidir. Bu akor eserdeki tonal yaklaşım örneklerinin en belirgin olanlarından sayılabilir. Ayrıca soprano ve tenor kemençelerde görülen Fa üzerindeki Kürdi ve bağlantılı olarak Kürdilihicazkâr yapıları da, eser boyunca oldukça sık görülen çoklu çeşni kullanımına örnek teşkil etmektedir (Şekil 5.3).

Bununla beraber ney çalgısında dört komalık La bemol ile soprano ve tenor kemençelerdeki beş komalık bemol kullanımından doğan Fa üzerinde Kürdi çeşnisi

dikkat çekicidir. Eserin bazı bölümlerinde olduğu gibi burada da çift çeşni (Fa Buselik ve Kürdi) kullanımı rastlantısal değil, yine Arel'in kullandığı bir yöntemdir.

Ayrıca ney çalgısında dört komalık bemol kullanımı Buselik çeşnisinin formulünü bozmakla birlikte, bestecinin bu sesin 'daha dik' çalınması için bir gösterge olarak kullandığını düşünmekteyiz. Aksi halde diğer dört çalgıda beş koma kullanılması tesadüf niteliği taşımamaktadır.



Şekil 5.53 : Napoliten 6'lı akoru ve çoklu çeşni kullanımı

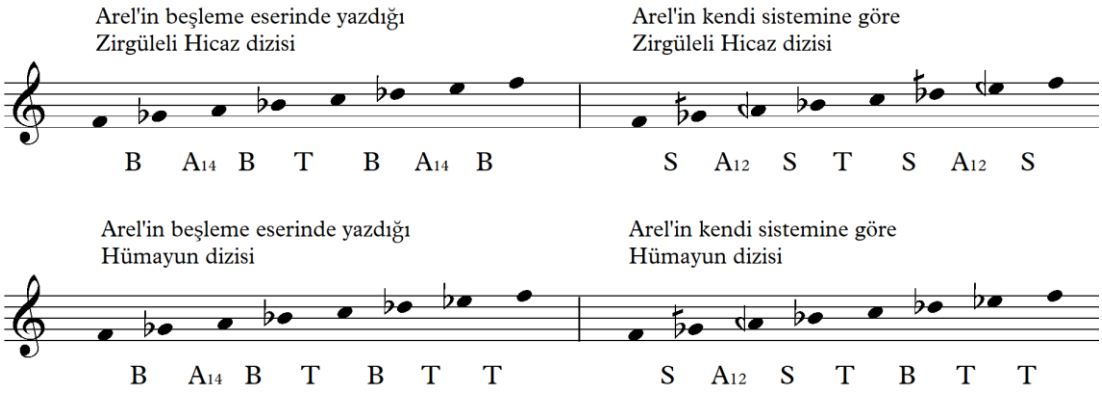
93-96. ölçüler arasını herhangi bir makam dizisi içinde değerlendirememekle birlikte, Fa sesi üzerinde Buselik, Hicaz ve Kürdi çeşnilerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım da çoklu çeşni kullanımına örnek gösterilebilir (Şekil 5.54 5.54). Bu çeşnilerin birlikte kullanımı ve özellikle 96. ölçüde Fa üzerindeki Hicaz çeşnisinin vurgulanması, 97. ölçüde yapılacak Fa Hümayûn geçkisine bir hazırlık niteliği taşıdığı söylenebilir (Şekil 5.54):

Şekil 5.54 : Fa üzerinde Buselik, Kürdi ve Hicaz çeşnilerinin çoklu kullanımı

96. ve 97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn çerçevesinde yazılan bölüm incelendiğinde Arel'in kendi ses sistemi ile çelişen noktalar görülebilmektedir. Partisyondaki artmış ikili aralıkların olması gerekenden iki koma daha büyük olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanında Arel'in kendi sisteminde küçük mücennep (S) olması gereken aralıklar, beşleme eserinde bakiye (B) aralığına dönüşebilmektedir (Şekil 5.55).

Şekil 5.55 : 96-97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn kullanımı

Arel’in beşleme eserinde yer verdiği Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn makamındaki aralıkların, kendi sistemindeki aralıklarla karşılaştırılması aşağıda sunulmuştur (Şekil 5.56).



Şekil 5.56 : Fa üzerinde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn karşılaştırması

98-99. ölçülerde ney, soprano ve alto kemençelere verilen melodide Fa sesi üzerinde Sabâ yapısı ve dördüncü derecedeki T-13 akoru (6’lı akor olarak) görülmektedir (Şekil 5.57). Duyum olarak Sabâ makamına benzeyen yapı, Arel’in kendi sestemindeki formül yapısına uymamaktadır. Sistemde Sabâ dörtlüsünün formülü: K-S-S olmasına karşılık, Fa üzerindeki bu yapı: T-B-S aralıklarına sahiptir (Şekil 5.57). Sistemde Fa notası üzerinde yazılacak Sabâ için, dik Mahur ya da dik Geveşt perdesi (bir komalık Sol bemol) gerekmektedir, Arel’in bunu neden kullanmayı tercih etmediği bilinmemektedir. Bu da Arel’in kendi eserinde dizayn ettiği sisteme uymayan bir yapı kullanması açısından önem arz etmektedir.

Şekil 5.57 : 98-99. ölçülerde Fa üzerinde Sabâ benzeri yapı ve T-13 akoru

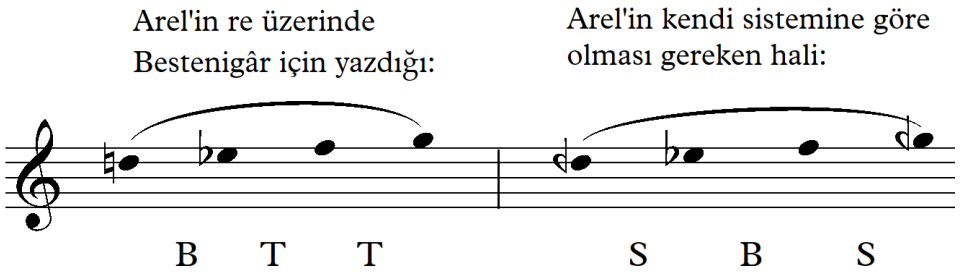
Arel'in beşleme eserinde yer verdiği Sabâ çeşnisindeki aralıkların, kendi sistemindeki aralıklarla karşılaştırılması aşağıda sunulmuştur (Şekil 5.58).

Şekil 5.58 : Fa üzerinde Sabâ çeşnisi karşılaştırması

101. ölçünün ilk yarısında Fa üzerindeki Sabâdan kaynaklı olarak, alt 3'lüsü olan Re notası üzerinde Bestenigâr yapısı görülmektedir (Şekil 5.59). Bununla beraber akor olarak bakıldığında melodik yapıda bir karar görünse de, bütüncül olarak birinci derecenin 6'lı akoru ile yarım kalış yapılmıştır.

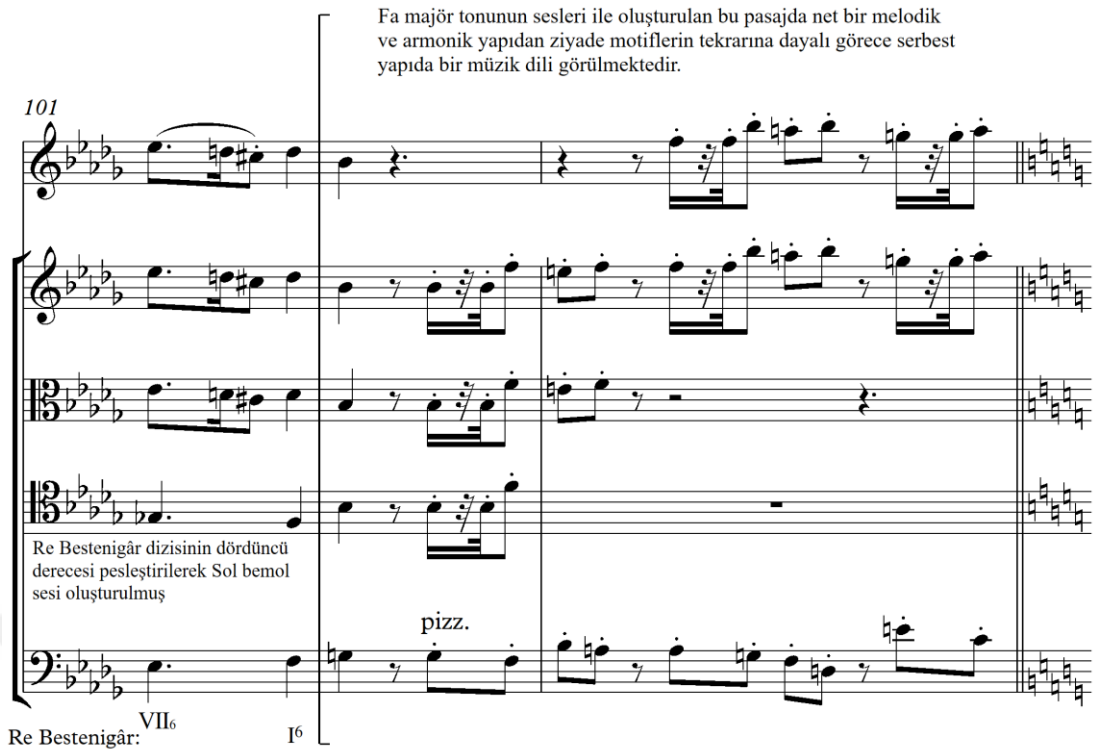
Şekil 5.59 : 101. ölçüde görülen Bestenigâr yapısı

Burada da Sabâ çeşnisinde olduğu gibi, Arel'in kendi sisteminin dışına çıktığı açıktır. Arel sistemine göre Bestenigâr çeşnisini konumlandırmak için dik Hicaz (1 komalık Re bemol) perdesi kullanılmalıydı, fakat eserde Re notası kullanılmıştır (Şekil 5.60):



Şekil 5.60 : Bestenigâr'ın eserdeki ve olması gereken hali

101. ölçünün ikinci yarısında ve 102. ölçüde ney, soprano, alto ve tenor kemençelere *staccato* ile artiküle edilmiş geçiş melodisi ve *pizzicato* tekniği ile bas kemençedeki sekizlik notalar ile düzenlenmiş kontrast hareketi görülmektedir. Bu köprü niteliği taşıyan bölüm görece tonal ve Fa major tonalitesi çerçevesinde değerlendirilebilir. Bununla beraber analiz ettiğimiz bölümün armonik bir yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmemesi kanısındayız (Şekil 5.61):



Şekil 5.61 : 101-102. ölçülerdeki pasaj

116 ve 123. ölçülerde La sesi üzerine aktarılmış Rast makamı benzeri bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber bölümün gerek müzikal dili gerekse akor kullanımı oldukça tonal bir yaklaşım çerçevesinde değerlendirilebilir. Özellikle 123. ölçüde ney ve bas kemençede görülen birinci derece notası ve öncesindeki IV ve V^6 akorları oldukça armonik bir düşüncenin örneğidir (Şekil 5.62).

Şekil 5.62 : 116. ölçüde La üzerinde Rast makamı ve IV-V^6 akorları

124-125. ölçülerde bas kemençeye verilmiş Mi sesi üzerinde inici şekilde bir Hümayûn yapısı görülürken, alto kemençede Mi üzerine kurgulanmış bir Buselik yapısıyla karşılaşılmaktadır. Bu kullanım eserin daha önceki bölmelerinde gördüğümüz ve tespit ettiğimiz gibi, çoklu çeşni kullanımına örnek teşkil etmektedir (Şekil 5.63).

Şekil 5.63 : Mi sesi üzerindeki Buselik ve Hümayûn yapıları

126. ölçünün başında T-2 akoru ile bir kalış görülmektedir. Bununla beraber ney ve soprano kemençelere dağıtılmış melodi Mi sesi üzerinde bir Buselik yapısına tekabül etmektedir (Şekil 5.64):

Şekil 5.64 : 126. ölçüde görülen T-2 akoru

Arel, Mi ve Si sesleri üzerine göçürdüğü Hicaz dizilerinde kendi sistemine uymayan yapılar kullanmıştır. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* kitabında Hicaz için S-A_{12}-S formulü verilmektedir, bununla beraber Arel B-A_{13}-S formulünü kullanmıştır (Şekil 5.65). Bugün İsmail Hakkı Özkan'ın kitabında bu değişimden bahsetse de (Özkan, 1984, s. 42) Arel kendi kitabında böyle bir kullanımdan söz etmemektedir. Ayrıca Hicaz çeşnisi Si sesi üzerine göçürüldüğünde bir komalık Do diyez perdesi olmadığından hali hazırda S-A_{12}-S formulü çıkmamaktadır. Bu da Arel'in kendi sistemine uymayan uygulamalardan biri olarak ele alınabilir.

Şekil 5.65 : Si ve mi sesleri üzerine göçürülmüş Hicaz makamı dizileri

135-136. ölçülerde karşımıza tekrar çift çeşnili bir bölüm çıkmaktadır. Ney ve soprano kemençeye verilmiş iki sesli melodik hatlar Mi ve La seslerinde kurgulanmış Nikriz çeşnileridir. Bas kemençede ise La sesi üzerinde Rast yapısı karşımıza çıkmaktadır (Şekil 5.66):

Şekil 5.66 : Nikriz ve Rast çeşnili yapılar

137-140. ölçüler arasında La üzerinde Neveser makamı nağmeleri görülmektedir. Bununla beraber soprano ve bas kemençelerde Do naturel ve Re diyez bulunmasına karşılık, alto kemençede Do diyez ve Re naturel perdelerinin kullanılması, karşımıza yine çift yapılı bir bölüm çıkarmaktadır (Şekil 5.67). Bu kullanım Neveser ve Nikriz yapılarının iç içe geçmesine neden olmaktadır. 141. ölçünün başında ise La üzerindeki Neveser makamının beşinci derecesinde V6 akoru ile yarım kalış yapılmıştır.

Şekil 5.67 : Neveser ve Nikrizli yapılar

141. ölçüden başlayan yapı Si üzerinde kurgulanmış bir Hüseynidir. Alto, tenor ve bas kemençeler, ney ve soprano kemençeye verilen *unison* melodik yapıya *pizzicato* tekniği ile eşlik etmektedir (Şekil 5.68):

Şekil 5.68 : Si üzerinde kurgulanmış Hüseyni

147-150.ölçülerde arasında bütün çalgılara dağıtılmış *unison* melodik yapı, eserin 43-46. ölçülerinde verilen pasajı Si sesi üzerinde aktarılmış (göçürülmüş) halidir ve Hüseyni makamındadır (Şekil 5.69).

Şekil 5.69 : Si üzerinde aktarılmış pasaj

151-159 ölçülerde arasında Si sesi üzerinde Sabâ makamı kurgulanmıştır. Ney ve bas kemençeye verilen melodik çizgiye soprano kemençe pedal sesleriyle eşlik etmektedir. Bu bölümde bas kemençenin hemen hemen bütün melodik hattı armonik seslerle çalması Batı müziğinde *flautando* (flüt sesi gibi) denilen bir tınıya dönüştürmektedir (Şekil 5.70).

Şekil 5.70 : Bas kemençede kullanılan yapay armoniklerden bir kesit

161. ölçüde Sol diyez üzerinde Bestenigâr makamına geçki yapılmış ve bölme sonlandırılmıştır (Şekil 5.71).

Şekil 5.71 : Bestenigâr makamına geçki

Eserin 162-200. ölçülerini içeren kısımda Zirgüleli Hicaz, Hümayûn ve Hicaz makamları beraber kullanılmıştır. Bu bölümde cüretkâr geçki ya da makam kullanımından çok, alt bölgeleri Hicaz olan, üst bölgeleri ise değişkenliğe uğrayarak (Mi'de Hicaz, Re'de Buselik, Re'de Rast) birbirine girift yapılar görülmektedir. Bu doğrultuda vereceğimiz örnekler daha spesifik ve teknik boyutlarıyla ele alınacaktır.

162. ölçüde eserin başında olduğu gibi Zigüleli Hicaz makamına geçilmiş ve V-I akor bağlantısı ile tonal müziğe bir atıf yapılmıştır (Şekil 5.72).

Şekil 5.72 : 162. ölçüdeki V-I akor bağlantısı

164. ölçüde 6 ve 6/4 akorları geçiş akoru olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda karara giderken ve birinci derecede karar verildiğinde *antisipasyon* ve *apojatür* kullanımları da dikkat çekmektedir (Şekil 5.73).

174. ölçüde alto, tenor ve bas kemençelere *pizzicato* tekniği ve makamın birinci derece akorunun sesleri ile dağıtılmış pasajın ardından, 175. ölçüde *saltando* (yayı zıplatarak) tekniği kullanılmıştır (Şekil 5.73).

Şekil 5.73 : *Pizzicato* ve *saltando* tekniklerinin kullanımı

Eserin 190-191. ölçülerde alto kemençeye *staccato* tekniğiyle verilmiş Zirgüleli Hicaz makamındaki melodik harekete tenor kemençe *pizzicato*yla eşlik etmektedir. Aynı bölümde bas kemençede *kontr* (karşı) bir melodik yapı vardır (Şekil 5. 74).

Şekil 5.74 : *Pizzicato* ve *staccato* tekniklerinin bir arada kullanımı

194-196. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn makamlarını içeren melodik yapılarda bas kemençeye verilmiş çift sesli ve oktavlı yapılar görülmektedir (Şekil 5. 75). Eser boyunca çift sesli yapıları nadir kullanan Arel'in, eserin sonuna doğru tansiyonu yükseltmek amacıyla bu uygulamayı yaptığı düşünülebilir.

Şekil 5.75 : Bas kemençeye verilmiş çift sesli yapılar

Sondan ikinci ölçü olan 199. ölçüde ufak bir *codetta* ile karar verilmiştir. Kararın tonal müziğe atıf şeklinde ele alabileceğimiz V-I bağlantısıyla yapılması dikkat çekicidir (Şekil 5.76). Eserin bütününde armonik olarak tonal ve makamsal yapıları bir arada kullanan Arel, yaptığı V-I bitirişiyle eserin sonunda tonal anlayışa yakınlaşmıştır.

Şekil 5.76 : V-I bağlantısıyla bitiriş

6. SONUÇLAR

Bu çalışma Hüseyin Sadettin Arel'in besteciliği ekseninde, *Beşleme No. 1* adlı eseri üzerinden geleneksel çalgı kullanımının tarihsel sürecini, hem de müzikal analizini ve içeren bir doktora tez çalışmasıdır. *Beşleme No. 1* geleneksel Türk makam müziği çalgıları için partisyon kullanılarak yazılmış çok sesli ve kapsamlı tek eser olduğundan oldukça önemlidir. Çalışmamızın birinci bölümü olan giriş kısmında değindiğimiz gibi, edvar adı verilen tarihsel kaynaklarda çalgılar teori ve ses sisteminin anlatımında geniş bir role sahiptir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan süreçteki milli kimlik ifadelerinde geleneksel çalgı orkestraları vasıtasıyla kullanılan geleneksel çalgılar, 20. yüzyılın başında Türkiye gibi yeni kurulan cumhuriyetlerin dünyaya kendini kabul ettirme aşamasında kültürel olarak önem arzetmiştir. Bu meyanda Batı müziğinden alınacak çok seslilik teknikleri, geleneksel müzikle birleştirilerek 'yeni bir müzik' kültürü yaratılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Arel'in 1950'li yıllardaki çalışmaları bu düşüncenin bir ürünü olmuştur.

Çalışmamızın ikinci bölümünde kültürel kimlik konusunda çalgıların yeri ele alınmıştır. Dünya genelinde geleneksel çalgı orkestralarının kuruluşu ve milletlerin kendine özgü müzik teori çalışmaları, kültürel kimlik konusunda müzik boyutunun önemini gözler önüne sermektedir.

15. yüzyıldan itibaren 'edvar' diye tanımlanan eski makam teorisi çalışmalarında özellikle perde ve akort sistemlerinin çalgılar üzerinden gösterilmesi, çalgıların çizimlerinin ve organolojik bilgilerinin verilmesi de çalgıların müzik bilgi aktarımında kullanıldığının bir göstergesidir. Okumalarımız sonucunda müzik bilimi ve çalgı biliminin eşzamanlı hareket ettiğini ve ayrıştırılmadığını söyleyebiliriz.

Çalışmamızda 'çalgılama' terimi kullanılmış ve geleneksel çalgıların ve müziklerin kullanıldığı eserlerin analizinde 'kültürel çalgılama' olarak tarafımızdan bulunan kavram ortaya atılmıştır. Kültürel çalgılama Batı müziğinden farklı olarak ele alınması gereken bir kavramdır. 12. yüzyıldan itibaren şekillenen Batı müziğindeki çalgılama terimi daha çok teknik manada kullanılmıştır ve bu konudaki ilk çalışmalar bestelenen

eserlerden yola çıkarak örneklendirilmiştir. Örneğin Johann Sebastian Bach'ın org için yazdığı bir parçayı, keman için adapte etmesi çalgılama tekniklerinden biridir. Ayrıca Berlioz'ın çalgılamayla ilgili yazdığı kitapta pizzicato ya da staccato tekniği doğrultusunda verdiği örnekler çalgı tekniğinin icra boyutuyla ele alındığının göstergesidir. Kültürel çalgılama ise teknik boyutuyla değil, geleneksel yönüyle ele alınmalıdır. Makamsal müzik kullanılarak ve o müzikte kullanılan geleneksel çalgı ya da çalgılar için yazılan bir müzik 'çalgılama' boyutuyla ele alındığında, kültürel aktarımdan kaynaklanan materyaller göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin Rast makamındaki bir eserde tanburun yaptığı bir çarpma veya çeşitleme teknik boyutundan çok kültürel aktarım yönünden ele alındığında, icracının bunu teknik bağlamda değil, içinde bulunduğu gelenekten dolayı yaptığı görülmüş olacaktır. Bu meyanda kültürel çalgılama teriminin geleneksel müziklerin değerlendirilmesinde kullanılabilecek bir kavram olduğu kanısındayız.

İkinci bölümün devamında Türk makam müziğinde çalgı müziği alanında önemli çalışmalar yapmış olan: Kanuni Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Ali Rifat Çağatay ve Şerif Muhittin Targan ele alınmıştır. Arif Bey'in kanun çalgısında fiske ve mandal kullanımı, Cemil Bey'in geleneksel müzikten kopmadan ortaya koyduğu yenilikçi yaklaşımlar çalgının icra boyutunda önem arz etmektedir. Özellikle Cemil Bey döneminde toplu icra etme geleneğinden sıyrılmış ve bireyselleşmiş ilk örneklendendir. Kayıt teknolojilerinin sayesinde bireysel olarak yaptığı taksimler ve taksimlerinde icra ettiği ve çağdaş müziğe atıf yapan buluşlarla Cemil Bey, çalgısal Türk makam müziğine önemli katkılar sağlamıştır. Cemil Bey'in taksim, peşrev, saz semai, gazel, şarkı, ninni gibi geleneksel formların yanında, piyano ile icra ettiği Şedaraban peşreviyle deneysel çalışmalara da açık olduğunu söyleyebiliriz. İcra pratiğine katkı sağlayan Cemil Bey'in, teori alanında yazdığı *Rehber-i Musiki* kitabı dışında, çalgı müziğinde yaptığı teknik materyalleri notaya almaması ya da bu konuda bir metot yazmaması eleştirel bakabileceğimiz bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle ud çalgısı için metodik ve teknik eserleri ile öne çıkan udi-bestekâr Şerif Muhittin Targan batılı anlamda virtüöz terimini karşılayabilecek isimlerden biridir. Targan, Cemil Bey gibi geleneksel formlarda eserler vermenin yanısıra kapris, etüt ve tasviri isimleri olan çalışmalarıyla çalgı müziğine oldukça katkı sağlamıştır. Ud için yazdığı teknik eserlerde parmak numaraları gösterimi, teknik terimleri kullanması, beş buçuk oktavı aşan ses sahasındaki uygulamalarıyla Türk makam müziğinde çok sık

rastlamadığımız bir akım başlatmış ve metodik çalışmanın numunelerini vermiştir. Targan aynı zamanda ud için bir de metot yazmış ve makam müziğine rasyonel bir bakış açısı getirmiştir.

Ali Rifat Çağatay Tespit ve Tanif Heyeti üyesi, yazar, besteci, koro şefi ve çok öne çıkmayan ud icracılığıyla Arel'e en yakın bakış açısına sahip kişilerden biridir. Çağatay, Arel gibi 'milli musiki' hasleti olan ve bu doğrultuda özellikle dünyada kabul görmesi için yapılacak çalışmaların çok sesli olması gerektiğine inanan bir düşünür olarak değerlendirilebilir. Türk makam müziğinde orkestra ve bandonun teşkil etmesi için buna ihtiyaç olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda Şark Musikisi Cemiyeti'nde yönettiği konserlerde viyolonsel, kontrbas, armonyum, flüt, piyano gibi çalgılara yer vermesi, çalgı kullanımı açısından oldukça cüretkâr olduğunun bir göstergesidir (Çolakoğlu Sarı, 2017: 97). Örneğin Nişaburek medhal gibi çok sesli eserlerinde keman, kemençe, viyola, tanbur, piyano, armonyum, viyolonsel gibi Batı ve Türk müziğine özgü çalgıları bir arada kullanması bu doğrultuda yaptığı çalışmalardan biri olarak örneklendirilebilir. Bu tür karma çalgılardan oluşan eserlerinin yanı sıra, *ud triosu* gibi çok sesli ve sadece geleneksel sazlardan oluşan eseri, Arel'in yapıtlarından önce bu alanda yapılan ilk çalışmadır. Ud triosunun armonik yapısını analiz eden Ozan Baysal, Çağatay'ın kullandığı akorlarda tonik-dominant ilişkisinden kaçındığını söylemektedir. Partisyon yazımında çalgıların ses sahalarının çakışması, tonal armonide sakınılması gereken parallel beşli ve sekizlilerin kullanımı ve akorların çevrim hallerinin sıklığından ötürü Çağatay'ın armonik dili polifonik ya da homofonik bir yapıdan çoki diyafonik bir yapıya benzemektedir, bu da makam müziği coğrafyasına yabancı değildir (Baysal, 2017, s. 03). Baysal'ın tespitlerine katılmakla beraber, Arel'in beşlemesi ve Çağatay'ın ud triosunu karşılaştırdığımızda, iki bestecinin armonik ve müzikal dilinin benzeştiği görülmektedir. Bununla beraber Arel çok seslilikte daha çok makamsal yapılar kullanırken, Çağatay triosunda tonal anlayışta bir makam düşüncesi sergilemiştir. İki besteci eserlerinde kendilerine özgü bir serbest kontrpuan yazım tekniği kullanmaktadır. Arel de Çağatay gibi akorları sıklıkla çevrim halde kullanarak bir atmosfer yaratmış ve makamsal müzikte tonik-dominant ilişkisinden kaçınmıştır. Bütüncül olarak bu yapıları ihtiva eden eserlerde 'uyumsuzluğun' bilinçli bir tercih olduğu ve yeni bir müzik dili oluşturmaya çalışılan dönemin, makamsal müzik açısından armonik anlayışının bu yönelime sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Çalışmamızın devamında Rauf Yekta Bey'in *Türk Musikisi* adlı kitabında geleneksel Türk makam müziği çalgıları hakkında ayrıntılı olarak tarihsel ve organolojik bilgiler verdiği bölüm de özellikle ele alınmıştır. Yekta çalışmasında çalgıları 'eski' ve 'modern' olarak sınıflandırmış ve çalgıların tarihi, menşei, akortlarıyla birlikte şekillerini de vermiştir. Bu yaklaşımla özellikle Şükrullah ve Hızır Ağa'nın edvarlarını hatırlatan çalışma, dönemi itibariyle Türk makam müziği çalgıları hakkında detaylı bilgiler içermesi bakımından oldukça önemlidir. Karşılaştırmalı olarak baktığımızda Yekta'nın kemençeyi 'kaba saz' sınıfına koyması ve daha çok eğlence müziğiyle ilişkilendirmesi Areli le ayrıldıkları en önemli noktalardan biridir. Yekta için sînekemanı Türk makam müziği icrasına daha uygundur, bununla beraber Arel sînekemandan hemen hemen hiç bahsetmemiş ve kemençe dörtlü ve beşlilerini düşünmüştür. Nitekim kompozisyon çalışmalarında kemençe çalgısını kullanmış ve Batı müziğine nazire olarak yaylılar fikrini bu çalgıya uygulanmak istemiştir. Aslında sînekemanı *viola d'amour*'un bir muadili sayılabilir. Bununla beraber Yekta'nın özellikle tınısal olarak Türk makam müziğine uygun bulduğu bu çalgıda ondört tel vardır ve bu tellerin yedisi icrada, diğer yedisi ise ahenk teli olarak eşiğin altından geçmektedir. Bu çerçevede düşünüldüğünde icrasından ziyade akort sorunları oluşturabileceği ve keman ya da kemençe gibi üç ya da dört telli çalgıların günümüzde neden daha çok tercih edildiği gözlemlenebilir.

Arel'in Batı müziği temelli Türk müziği ses sistemi ve makam eğitim modeli inşasıyla birlikte, Türk müziği çalgı topluluğu düşüncesi 'kemençe beşlemesi'nin temelini oluşturmaktadır. 'Kemençe beşlemesi' fikri dönemin müzik politikaları, 'Türk'e has müziği ortaya çıkarma fikri, Türkçülük akımı, 'musiki inkılabı' gibi pek çok konuyla beraber değerlendirilebilir. Arel'in Batı müziğindeki yaylı kuartet ve kuintetlerden aldığı ilham doğrultusunda kemençe beşlemesi projesini oluşturduğu açıktır. Bu meyanda *Musiki Mecmuası*'ndaki 'Bir Başka Alem…' başlıklı yazısı bunun en önemli göstergesidir.

Arel ayrıca dönemin daha çok Fransızca olan müzik terimlerini Türkçeleştiren ilk isimlerdendir. Terimlerin Türkçe karşılıklarını *Musiki Mecmuası*'nda yayınlayan Arel'in bu düşüncesi yine Türkçülük akımının bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Arel, çoğunlukla Farsça ve Arapça olan makam isimlerini de Türkçeleştirme taraftarıdır ve bu doğrultuda makam isimlerini; gül, sünbül, karanfil gibi terimlerle değiştirmeyi de önermiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında yapılan *Beşleme No. 1* eserinin hem geleneksel çalgı kullanımı, hem de bestecilik anlayışına olan katkıları önem arz etmektedir. Bu çalışmada eserdeki çok seslilik anlayışı; armonik yaklaşım, çalgı kullanımı ve tespit edilen akor tipleri de dahil edilerek incelenmiştir.

- Beşlemenin başlığı: '*Beşleme No. 1* (Zirgüle)' olarak yazılmıştır. Metronomu sekizlik notaya 200 BPM olarak belirtilmiş ve altında tempo olarak *All.* Yer almaktadır. Eserin usulü Aksak Semâidir.
- Beşlemede genel itibariyle serbest kontrpuan yazım stili kullanılmasının yanında, zaman zaman homofonik pasajlara da rastlanmaktadır. AEU'da bir tam sesin 9 koma olması ve eşit bölünmemesi sebebiyle, Batı müziğindeki major, minör, artmış ve eksilmiş gibi akor yapılarından daha çok çeşitle karşılaşılmaktadır. Eserde makam perdelerini kullanarak oluşturulan 13 adet akor yapısı tespit edilmiş ve 3'lü aralıkları meydana getiren koma karşılıkları tablo halinde sunulmuştur. Komalardan kaynaklı olarak aralıkların farklı yapılar oluşturması; örneğin 4 komalık Si bemolle 5 komalık Si bemolün aynı olmadığının vurgulanması en önemli noktalardan biridir. Özellikle AEU nota sistemiyle yazılan çok sesli Türk makam müziği çalışmalarının müzikal analizinde bu akor tiplerinin kullanılması akademik anlamda içeriği zenginleştirecek ve makamsal müziğin çok seslilik içindeki yerini açıklamak açısından bir yol gösterici olacaktır.
- Beşlemenin formu Batı müziğinde *Through-composed music* olarak adlandırılan serbest akışlı, kısaca belirli bir temanın gelişimine dayanmayan, çok bölmeli ve kesintisiz bir yapıdadır. Formu A-B-Köprü-C-D-E-F-G-Köprü-H-I-Köprü-J- K-L şeklinde yazılabilen eserde, her bölmede ayrı makam ve çeşniler kullanılmıştır.
- Eserde çalgılama ney, soprano kemençe, alto kemençe, tenor kemençe ve bas kemençe çalgıları için yapılmıştır. Arel beşlemede Batı müziği çalgıları kullanmamıştır.[23] Ney için Sol anahtarı, soprano kemençe için Sol anahtarı, tenor kemençe için dördüncü çizgi Do anahtarı, alto kemençe için üçüncü çizgi Do anahtarı ve bas kemençe için Fa anahtarı kullanılmıştır. Eserde beş oktavı aşan ses sahası mevcuttur ve partisyon yazımında çalgıların ses sahası cüretkâr biçimde kullanılmakla beraber, akort açısından bunu aşan bir durum söz konusu değildir. Fakat özellikle bas kemençede onaltılık notalardaki doğuşkanlar (151-161. ölçüler)

[23] Bununla beraber Arel'in yaptığı bazı çok sesli makamsal çalışmalarda bu kombinasyonları görmekteyiz. Örneğin *Hümayûn Üçleme II* adlı eserinde yer alan çalgılar: keman, ud ve ney olarak görülmektedir

eserin temposu doğrultusunda değerlendirildiğinde, icra bakımında zor pasajlardan biri olarak örneklendirilebilir.

- Türk makam müziğinde çok sık rastlanmayan donanım kullanımı, partisyon yazımı, *pizz.*, *rallent.*, oktav işareti, *ritardando*, yay bağları, *saltando* vs. gibi tempo, gürlük ve teknik terimlere titizlikle yer verilmesi çalgısal müziğe katkıları açısından önemlidir. Ayrıca eserdeki makamsal yapılar, makam dizilerinin çoğunlukla göçürme şeklinde kullanımı, makam müziğinde rastlamadığımız alto, tenor ve bas anahtarlar, makam ve tonal yapıların birlikte kullanımı, makamların tespit edilmesi ve analiz yönteminin belirlenmesi açısından oldukça zorlaştırıcı olmuştur.
- Arel'in makamları çoğunlukla göçürme, şed şeklinde kullanması Batı müziğine öykünmelerden biri olarak ele alınabilir. Zira Avrupa müziğinin en önemli isimlerinden biri olan J. S. Bach'ın on iki majör ve on iki minör ton için yazdığı ve tonal sistemi şekillendiren *prelüde* ve *füg*ler klavyedeki her ses üzerinden müzik yazmanın bir ispatı niteliğindedir. Türk makam müziğinin Batı müziğinden daha 'zengin' olduğunu savunan Arel'in makamları çok seslilik içinde göçürme olarak kullanması da bu düşüncenin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle Arel Batı müziğindeki oniki tona karşılık AEU sistemindeki yirmidört perdeyi kullanmış, hem de makamları göçürme şekilde uygulayarak Türk makam müziğinin 'zenginliğini' ortaya çıkarmıştır.
- Arel'in Batı müziğindeki dörtlü ve beşli çalgı gruplarını düşünerek kemençe beşlemesinde dört çeşit kemençe ve bir ney çalgısı kullanması; özellikle klasik dönem formlarından *divertimento* ve *serenad*e gibi eserlerde nefesli çalgıların destekleyici unsur olarak yer almasıyla ilişkilendirilebilir. Bununla beraber Mevlevî şeyhi ve kendi de neyzen olan Hüseyin Fahrettin Dede'nin öğrencisi olmuş Arel'in, Mevlevî doktrini için önemli hatta kutsal sayılan ney çalgısını, seküler bir anlayışla çok seslilik içinde kullanması ayrıca düşünülmesi gereken bir konu olabilir.
- Eserde otuzbeş makam tespit edilmiştir. Bu otuzbeş makamdan yirmidokuzu bolâhenk akorda göre göçürme şeklinde, altısı ise yerinden kullanılmıştır. Oransal olarak bakıldığında: %17 yerinden, %83 göçürme şeklindedir.
- Eser Zirgüleli Hicaz makamı dizisiyle başlamıştır. 19-31. ölçülerde bizim 'çift çeşnili' ya da 'çok çeşnili' yapılar olarak adlandırdığımız, Fa diyez ekseninde

Segâh ve Müsteâr çeşnilerinin iç içe kullanımı görülmektedir. 93-96. ölçüler arasında Fa sesi üzerinde Buselik, Hicaz ve Kürdi çeşnilerinin kullanımı çok çeşnili yapılara örnektir. 124-125. ölçülerdeki Mi eksenli Buselik ve Hümayûn'un aynı ölçülerde iç içe kullanımı çift çeşnili yapılardan biridir. Yine 135-136. ölçülerde La sesindeki Nikriz ve Rast çeşnilerinin iç içe kullanımı çift çeşnili yapılara örnek olarak verilebilir.

- 57-61. ölçüler arasında bas kemençedeki kırık akorlar, Kemal İlerici'nin Türk müziği armonisi olarak tanımladığı dörtlü armoniye bir nazire olarak ele alınabilir. Bunun yanında Arel'in bu 4 sesli akorlarla efektif bir atmosfer yaratma düşüncesini de gözardı etmemek gerekir. Bayraktarkartal ve Yalınkılıç'ın yazdığı makalede, Arel'in evinde yapılan müzik toplantılarına İlerici'nin katıldığı geçmektedir, dolayısıyla Arel ve İlerici arasında Türk makam müziğinde çok sesliliğe dair bir fikir alışverişinin olduğu söylenebilir.
- Eserin 49. ölçüsünde başlayan 'taksim' bölümü usul içinde notaya alınarak örneklenmiştir. Bu bölüm Türk makam müziği besteciliğine yeni bir bakış açısı getirmesi ve pozivitist yaklaşımın sonucu her şeyin kayıt altına alınması durumuna da emsal teşkil etmektedir.
- Arel'in çok seslilik anlayışı doğrultusunda, eserde kendi sistemine uyan ya da uymayan yapılar tespit edilmiştir. Bu meyanda 83. ölçüde Re ekseninde yapılan Hüzzam geçkisi AEU sistemine aykırı yapılardan biridir. Sistemde S-T-S-A_{12} olması gereken çeşni, B-T-B-A_{14} şeklinde kurgulanmıştır. 96 ve 97. ölçülerde Fa sesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz ve Hümayûn makamı dizilerinin AEU sistemine uymadığı görülmektedir. Özellikle Hicaz çeşnisindeki S-A_{12}-S olması gereken formülün, B-A_{14}- B olması en güçlü gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira A_{14} aralığı AEU sisteminde olmamakla birlikte, Arel ekolünden olan hiçbir nazari sistemde yer verilmeyen bir aralıktır. Buna benzer şekilde Arel'in 98. ölçüde yazdığı Sabâ çeşnisinin de AEU nazariyat sistemine uymadığı tespit edilmiştir. Eserin bütününde özellikle göçürme şeklinde kullanılan Hicaz çeşnisinin AEU sistemindeki S-A_{12}-S yerine B-A_{13}-S olarak kullanılması dikkat çekici noktalardan biridir.
- 151-159. ölçüler arasında Si üzerine görçürülmüş Sabâ makamı dikkat çekicidir. Bölümde Sabâ makamının perdeleri armonik seslerle kurgulanmıştır. Kaynaklarda Si üzerindeki Sabâ makamının Cinuçen Tanrıkorur tarafından terkip edildiği ve

adının ‘Şedd-i Sabâ’ olduğu yazılmaktadır. Bununla beraber bu yapının Tanrıkorur’dan önce Arel tarafından kullanıldığı ve tatbik ediliği tespit edilmiştir.[24]

- Eserde Batı müziği unsuru olarak *antisipasyon, apojatür*, geçit sesi ve işleme sesleri oldukça sık kullanılmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri; serbest kontrpuan yazım dilinin kullanılmasıdır. Ayrıca Türk makam müziğinin melodik bir müzik olması da bunun en önemli etkenlerinden biri olarak görülebilir.
- Eserde tonal müzik unsurlarının bariz şekilde uygulandığı kısımlar şu şekildedir: 1. ölçüde Zirgüleli Hicaz makamının arpej sesleriyle başlanılmıştır. 11. ölçüde Sol sesi eksenindeki Buselik çeşnisine VII7-I bağlantısı kullanılarak gidilmiştir. Yine 71. ölçüde VII7-I bağlantısı görülmektedir. 91. ölçüde Napoliten 6’lı akoru kullanılmıştır. 101-102. ölçülerdeki melodik hat Fa majör tonundan alınmış motiflerle kurgulanmıştır. 162 ve 177. ölçüde tonal müzikteki tam kadans niteliğindeki V-I bağlantıları görülmektedir. Eserinde sonundaki *codetta* bölümü olan 199-200. ölçülerde de V-I bağlantısıyla bitiriş, eserin hem başlangıcında hem de bitirişindeki tonal müzik yaklaşımlarının en dikkat çekici örneklerindendir.
- Eserin Arel’in el yazısından sonra yeniden notaya alınmaması çalgısal Türk makam müziği açısından zor pasajlar içermesi (örneğin 151-161. ölçüler arasında bas kemençe partisinde sürekli kullanılan doğuşkanlar) tenor, alto ve bas anahtarı gibi Türk makam müziğinde yer almayan anahtarlar, 8’lik notaya 200 BPM metronomun, müziğin icrasının hız bakımından oldukça güç olması gibi nedenler, eserin günümüze kadar seslendirilmesi konusunda engel teşkil etmiştir.

Sonuç olarak Arel, Türk makam müziğinin toplumun her tabakası tarafından kabul edilmesini sağlamak ve meşru kılmak, Avrupai sistem doğrutusunda makam müziğine has ögeleri kullanarak yeni bir Türk makam müziği sistemi oluşturmak konularında çalışmış, makaleler ve kitaplar yayınlanmış, eserler bestelemiş ve ayrıca organolojik doğrultuda kemençe beşlemesini oluşturmuştur. Türk makam müziği açısından daha önce denenmemiş yapıları, temaları ve çalgısal çok sesliliği tahayyül etmiş ve eserlerinde uygulamıştır. Kendi içerisinde tutarsızlıklar da içeren ses sistemi ve makamsal öğretileri günümüze kalıplamış bir şekilde ulaşsa dahi, eserleri ve özellikle

[24] Şedd-i Sabâ makamının terkibinin Tanrıkorur tarafından yapıldığına dair makaleyi Haluk Bükülmez kaleme almıştır (Bknz. Bükülmez, Haluk, 2021, *Cinuçen Tanrıkorur’un Terkib Etmiş Olduğu Şedd-i Sabâ Makamının Tahlili Doğrultusunda Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Şedd-i Sabâ Etüdünün Oluşturulması*, Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Syf. 61-76).

çok sesli çalışmaları seslendirilememiştir. Arel'in günümüzde sıklıkla icra edilen eserlerinin sayısı oldukça azdır. Çalışmamızın konusu olan ve aynı zamanda bir organolojik oluşum ve çalgı topluluğu için bestelenmiş *Beşleme No 1.* adlı eserde armonik yapı, çalgı kullanımı, makam işleyişine dair yeni arayışların mevcut olduğu görülmektedir. Bununla beraber klasik armoniyi de oldukça kendine özgü kullanan Arel'in, *Beşleme No. 1* adlı eseriyle birlikte Türk makam müziği icracı ve bestecilerine bir yol açmak istediği açıktır.

Son yıllarda kemençe için bestecilik adına yapılan çalışmalar bu yolun gelişerek sürdüğünün kanıtı niteliğindedir. Altınbüken ve Adlin yazdıkları makalede kemençenin gerek popüler, gerek makamsal, gerekse çağdaş müzikte kullanıldığını yazmaktadır. Altınbüken'e göre kemençe kullamında üç davranış şekli vardır: birincisi kemençenin tonal ya da post-tonal müziğin içine bir makam müziği çalgısı olarak dahil edilmesi, ikincisi herhangi bir kompozisyonda makamsal kimliğinden bağımsız şekilde bir ses kaynağı olarak kullanılması, üçüncüsü ise kompozisyonun farklı bölümlerinde her iki tutumu içeren şekilde ele alınmasıdır (Altınbüken & Adlin, 2017, s. 81). Kemençe özellikle son kırk yıldır müziğin her türünde kullanılan bir çalgı olması bakımından geleneksel çalgılar arasında önemli bir role sahiptir. Bu manada hem makamsal müzik kimliğini, hem de Arel'in hasleti de olan evrensel anlayışı bünyesinde mezcetmiştir diyebiliriz.

Beşlemenin ilk defa müzikal analiz doğrultusunda ele alındığı çalışmamız, Arel'in ve onun düşüncesinde dönemin Türk makam müziği fikrini anlamamız bakımından önemlidir. Daha fazla birikim ve fikir sahibi olunması açısından, Arel'in *ikileme, üçleme, dörtleme* ve bunun gibi çok sesli eserlerinin analiz edilmesi gerekliliği açıktır. Bununla beraber Arel'in *Beşleme No. 1* eserini incelerken tespit edebildiğimiz diğer çok sesli çalışmalarına da bakılmış ve genel anlamda beşlemedeki müzikal fikrin benzerleri görülmüştür. Elbette akademik süreçte bu eserler de kapsamlı bir şekilde ele alınacak ve tarafımızdan yayına hazırlanıp literatüre kazandırılacaktır.

KAYNAKLAR

Abbasoğlu, Z. Y. (2023). *Kenzü't Tuhaf: 14. Yüzyıldan Bir Müzik Risalesi.* İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Açın, C. (1994). *Enstrüman bilimi: Orgonoloji.* İstanbul: Yenidoğan Basımevi.

Akay, A. Çay, E. (2013). XVIII. yüzyılda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya Bakışında Kültürlerarası Değerlendirme. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 8*(10), 1-16.

Ahmedaja, A. (2017). *European voices iii-the instrumentation and instrumentalization of sound local multipart music practices in europe*, Austrian Science Fund *FWF*.

Ahmetoğlu, S. (2009). *Şehbal Dergisinin 31 Mart İsyanı Albümü,* Müteferrika.

Akdoğu, O. (2003). *Türler ve biçimler.* İstanbul: Mete Basım.

Akseki, C. (2012). Atatürk devrimlerinde yöntem I: Ortam ve lider. *Belgi Dergisi, 3,* 265-293.

Altınbüken, E. ve Adlin, A. (2017). The Use of Classical Kemence by Contemporary Composers. *Porte Akedemik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi,* 16, 71-82.

Arel, S. H. (1948). Kemençe beşlemesi hakkında hatıralar ve düşünceler.... *Musiki Mecmuası,* İstanbul.

Arel, S. H. (1948). Türk musikisi nasıl ilerler?. *Musiki Mecmuası, 1.* İstanbul.

Arel, S. H. (1968). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Aristoteles. (2017). *Aristotle on Music Education from Politics,* Çevr. Sion M. Honea, Yayınlanmamış Çalışma.

Attali, J. (2014). *Gürültüden müziğe.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın sosyolojisi.* İstanbul: Doğu Kitapevi.

Ayas, G. A. (2017). Bir kültür miti olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı. *Uluslararası Arel Sempozumu.* Türkiye.

Aydın, A. (1996). *Musiki mecmuası ve türk folklor araştırmaları dergisi 'nde türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılmış makalelerin bibliyografya incelenmesi ve sonuçlanması.* (Sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Bahar, H. (2008). *Antik dönemde anadolu 'da müzik ve müzik aletleri.* (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Konya

Bardakçı, M. (1995). *Refik fersan ve hatıraları.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başara, E. (2008). Saz ve söz dergisinde yayınlanan ismail hakkı bey'in "Kur'a marşı" ve Neva'da rast makamı. *Cumhuriyet Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 12*(2), 145-179.

Başoğlu, C. (2010). Abdülkadir Meragi'nin Makasüdu'l Elhan Adlı Eseri. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı.

Bayraktarkartal, M. E. ve Yalınkılıç, E. (2020). Türk müzik yaşamında Kemal ilerici. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, VI*/Özel Sayı, 338-373.

Baysal, O. (2017). *Ali Rifat Çağatay'ın armonik dili.* İstanbul: Gece Yayınları

Becker, H. (2008). *Art Worlds,* Londra: University of Calidornia Press.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berendt, E. J. (2003). *Caz kitabı.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation.* Edwin F. Kalmus Publisher of Music New York.

Beşirli, M. (1999). Osmanlı'da modernleşme ve aydınlar, 1789-1908. *Dini Araştırmalar Dergisi, 2*(5), 131-158.

Bey, A. U. (2013). *Saray-ı enderun, Topkapı Sarayı'nda yaşam*. (T. Noyan, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Bey, Y. R. (1986). *Türk musikisi.* (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin kara baharı.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Brandl, R. M. & Rösing, H. (1997). *Musikkulturen im vergleich.* Ed. H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing, Romohlt Verlag, Hamburg.

Bükülmez, H. (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un terkib etmiş olduğu şedd-i sabâ makamının tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik şedd-i sabâ etüdünün oluşturulması. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 3*(2), 61-76.

Byrnside, R. L. (1980). *Musical impressionism: The early history of the term.* Oxford University Press.

Cemil, M. (2002). *Tanburi Cemil'in hayatı.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı

Cemil, T. (1900). Şark mecmuaları ve musiki kitapları. *Sabah Gazetesi,* Kaynak: Hüseyin Kıyak.

Cevher, M. H. (1992). *Tanburi Cemil bey ve Rehber-i Musiki*. (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı.

Chow, I. & Brown, S. (2018). *A musical approach to speech.* Frontiers in Psychology.

Çoban, A. (2005). *Müzik terapi, ruh sağlığı için müzikle tedavi.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Çolakoğlu, G. (2014). Osmanlı-Türk Müziği'nde padişahların izleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(35), 32-65.

Danişmend, İ. H. (1983). *Türklük meseleleri.* İstanbul: İstanbul Kitapevi.

Dermihan, M. (2020). *Türk Müziğinde İcra-Teori Birliği Sağlama Konusunda Ana Dizi Etkeni.* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Doğrusöz, N. (2007). *Hariri Bin Muhammed'in Kırşehri Edvarı Üzerine Bir İnceleme.* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dönmez, M. B. (2019). *Etnomüzikolojinin temek kavramları.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Elisha, L. (2014). *Giants of French impressionism in music and visual art*. *International Journal of Liberal Arts and Social Science, 2*(5), 197-207.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta bey.* İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.

Ersoy, İ. (2017). Müzikte tür kavramı: Müzik türleri sınıflandırmasında yeni bir model önerisi. *EÜ Devlet Üniversitesi Konservatuarı Dergisi*, (11), 1-16.

Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk musikisi.* Ankara: Milli Mecmua Matbaası.

Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün esasları.* Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.

Gökalp, Z. (2019). *Türkçlüğün esasları.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Güleç, D. (2015). *Medhal türünün incelenmesi.* (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Haar, J. (2006). *European Music 1520-1642*. UK, Mancester: The Boydell Press.

Hoffman, B. (2018). *The Viola da Gamba.* Routledge-Taylor & Francis Group.

Işık, T. S. (2015). Türkiye'de organoloji çalışmaları. *Mukaddime Dergisi, 6* (1), 197-220.

Işıktaş, B. (2016). Kuramdan icraya müziğin intikal aracı: Ud'un dünü ve bugünü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(44), 673-682.

Işıktaş, B. (2016), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde modernleşme, bireyselleşme ve virtüozite ilişkisi; Şerif Muhiddin Targan.* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca stiline genel bir bakış. *Eğitim Fakültesi Dergisi, XVIII*(2), 309-32.

Kalyoncu, N. ve Özata, C. (2002). Sözlü aktarım geleneği bağlamında çalgı öğretimi: bolu ili örneği. *Conference: 38, ICANAS International Congress of Asian and North African Studies,* Ankara.

Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve Kitab-ı Edvar adlı eseri.* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaarslan, F. (2014). *Modern dünyada toplumsal hafıza ve dönüşümü.* (Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı,

Karadeniz, E. (1984). *Türk musikisinin nazariye ve esasları.* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Karagöz, M. (1995). Osmanlı devletinde ıslahat hareketleri ve batı medeniyetine giriş gayretleri 1700-1839. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 6,* 173-194.

Kaygusuz, N. (2006). Batılılaşma Döneminde Gelişen Türk Müziği Çalgıları ve Kemençe. *Müzik ve Bilim Dergisi, 5,* 173-194.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Levendoğlu, O. *(2009). İstanbul'da müzik: evrensel bir mesaj mı?. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi,* Türkiye.

Nacakçı, Z. (2015). *İnsan-kültür-müzik, varoluştan müzik kültürüne*. (Ed. Z. Nacakcı ve A. Canbay), Ankara: Pegem Akademi.

O'Connell, M. (2016). *John, Alaturka; Style in Turkish Music (1923-1938),* Ashgate Publishing.

Ok, Z. (2021). *Hüseyin Sadeddin Arel'in Türk müzikolojisi alanındaki çalışmaları bağlamında Türk musikisi üzerine iki konferansinin incelenmesi.* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul.

Opulin-Charronnat, B., Bigand, E., Lalitte, P., Madurell, F., Vieillard, S., & McAdams, S. (2004). Effects of a change in instrumentation on the recognation of mausical materials. *Muic Percetion: An Interdisciplinary Journal, 22(*2), University of California Press.

OTMAG. (2015). *Ölümünün 80. yılında arşivinden arşivinden ali rifat çağatay besteleri.* Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu Yayınları.

Öncel, M. (2010). *Rauf Yekta Bey'in âti, yeni mecmua, resimli kitap ve şehbal adlı mecmualarda musiki ile ilgili makalelerinin incelenmesi.* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İstanbul.

Öncel, İ. ve Yahşi, T. (2023). Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisinin 24'lü Ses Sistemini Risaletü'ş-Şihabiyye'den mi Almıştır?. *Cumhuriyet Theology Journal,* 27 (2), 459-479.

Özkan, İ., H. (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özkaya, Duman, O. (2017). Yüzüncü yılında darülelhan'dan konservatuar'a musiki eğitimi ve cumhuriyet dönemi modernleşme ile musikinin millileşme meselesi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 61,* 111-143. http://dog.org/10.04.2017-11.07.2017

Özkişi, G. Z. (2017). Ekspresyonizm ve müzik: 20. yüzyılın ilk yarısında ıı. viyana okulu çevresinde gelişen "yeni müzik" yaklaşımı ve müzikal modernizm. *Sosyoloji Dergisi, 37*(1), 143-156. http://doi.org/10.16917/iusosyoloji.331331

Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve prelude isimli eserinin incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bölümler Enstitüsü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Ankara.

Öztuna, Y. (1974). *Türk musikisi ansiklopedisi.* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (2006). *Türk musikisi akademik klasik türk san'at musikisi'nin ansiklopedik sözlüğü,* Cilt I-II, Ankara: Orient Yayınları.

Sachs, C. (1965). *Kısa dünya müzik tarihi.* (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Salgar, F. (2017). *Türk müziğinde makamlar/usuller ve seyir örnekleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sanal, H. (1964). *Mehter musikisi.* İstanbul: Milliyet Basımevi.

Sarı Çolakoğlu, G. (2017). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bestecilikte yeni bir soluk: Ali Rifat Çağatay. *Mûsikinin Asrî Prensi Ali Rifat Çağatay Kitabı,* (Ed. N. Doğrusöz Dişiaçık ve A. Ergur). Ankara: Gece Kitaplığı.

Sarı Çolakoğlu, G. (2020). Geleneksel çalgı orkestralarında modernleşmenin izleri; balalayka topluluğundan kemençe beşlemesi ve gadulka ailesine. *The Journal of Academic Social Science Studies, 79,* 231-246. http://doi.org/10.29228/jasss.40462

Sarı Çolakoğlu, G. ve Sarı, A. (2020). *Orkestral müzikte yeni bir tını: Kemençe kuartet.* Ankara: Ürün Yayınları.

Sarıboğa, B. ve Akıncı, Ç. (2017). Antik Yunan toplumunda ve felsefesinde müzik ve flüt çalgısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 3*(6), 17-32.

Sekizli, U. (2007). *Abdülkadir Meragi ve Camiu'l-Elhan'ı.* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon-çalgılama ve orkestralama sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sezikli, U. (2014). *Risale-i Musiki-Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Soykan, Ö. N. (2012). Müzik nedir? Felsefi bir araştırma. *Doğu Batı Dergisi, 62,* 29-42.

Stein, L. (1979). *Structure & style.* Summy-Birchard Music.

Strom, C. O. (1960). *Correlation between the frequencies of harmonic partials generated from selected fundamentals and pitches of supplied tones,* B.M. Montana State University, Master of Music.

Şavk, Ü. Ç. (2011). *Sorularla Evliya Çelebi insanlık tarihinde yön veren 20 kişiden biri.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

Toksoy Kostak, A. (2011). *Kanun icrasında türk stilini temsil eden müzikal unsurlar*. İstanbul: Porte Akademik.

Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon açısından ney*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Turan, S. N. (2016). Mısır'da ulusun inşasında, kimlik ve kültürel bir aktarıcı sembol olarak Ümmü Gülsüm'ün müzikal mirası. *Uluslararası Müzik Sempozyumu* "*Müzikte Performans",* Türkiye.

Türkmen, F. ve Küçükebe, H. D. (2017). Turkish Folk Poetry and Folk Music in Mecmua-i Saz ü Söz by Ali Ufki Bey (Albert Bobowski). *Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi*, *43*, 259-382.

Uslu, R. (2009). *Saraydaki Kemancı.* İstanbul: İTÜ Yayınları

Uygun, N. M. (1996). *Safiyyuddin Abdulmu'min Urmevi ve kitabul edvarı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İstanbul.

Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in armoni kitaplarındaki armonik ve terminolojik yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *I*(2), 1-16.

Yarman, O. (2012). *16 ve 17. yüzyılda Türk müziği çalgılar.* İstanbul.

Yekta, R. (1912). Kantemiroğlu, *Şehbal Dergisi*, 1 Mayıs 1328.

Yıldırım, T. (2016). Musiki mecmuası özelinde cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5*(8), 3268-3286. http://doi.org/10.15869/itobiad.279775

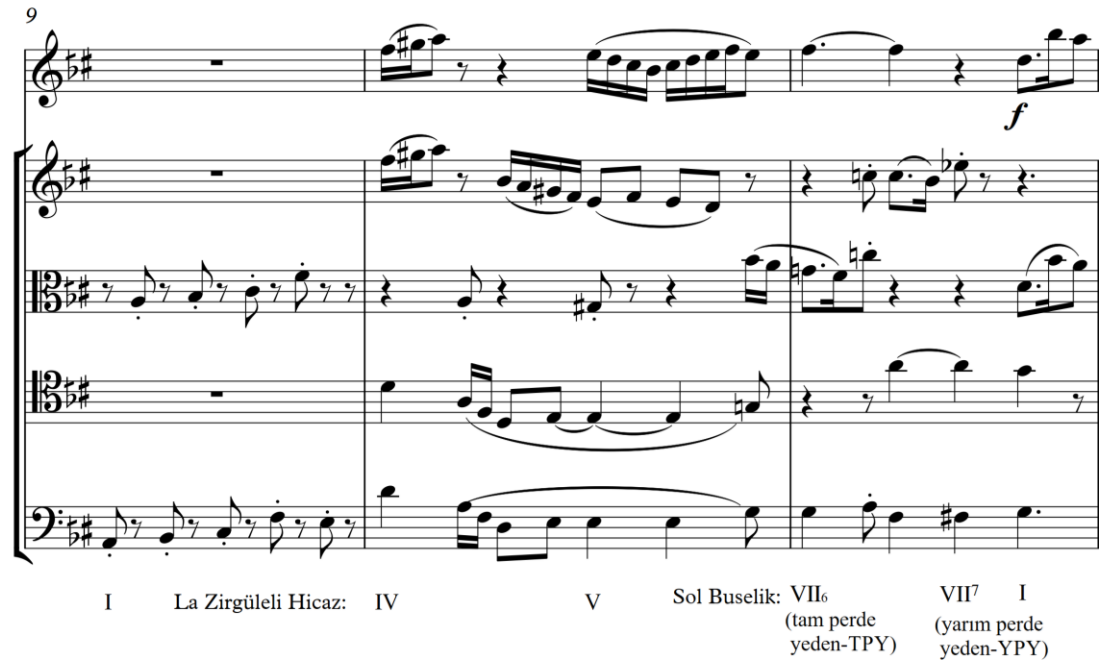
Yücel, H. (2013). Tefhimul-makamat fi Tevlid'n-nagamat. *Akademik Bakış Dergisi*, İstanbul.

EKLER

EK A: Beşleme No. 1 Notası

EK A : Beşleme No. 1 Notası

Şekil A.1 : Beşleme No. 1



Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

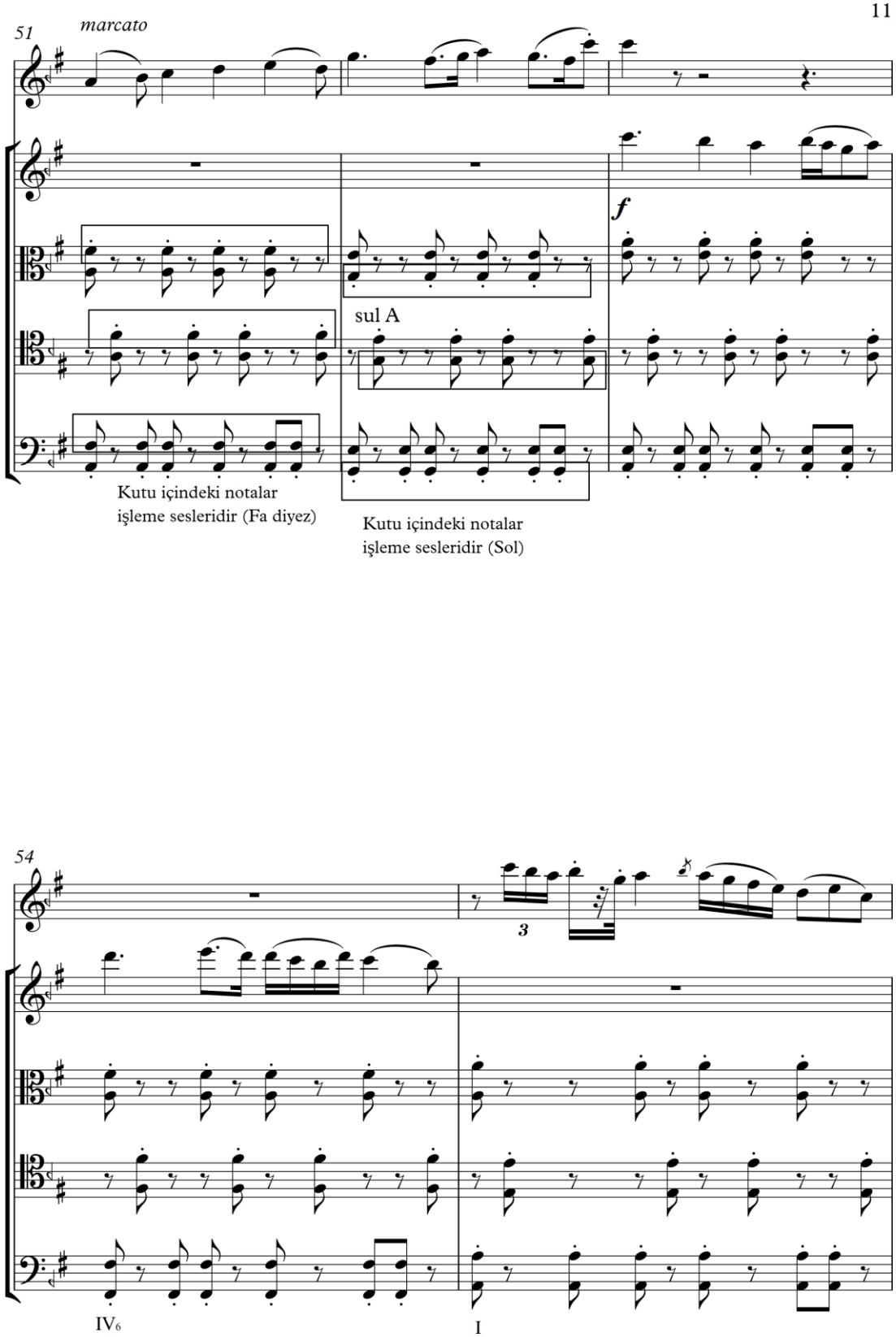
Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1



Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Beşinci derece üzerine dörtlü aralıklarla inşa edilen akorlar.

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

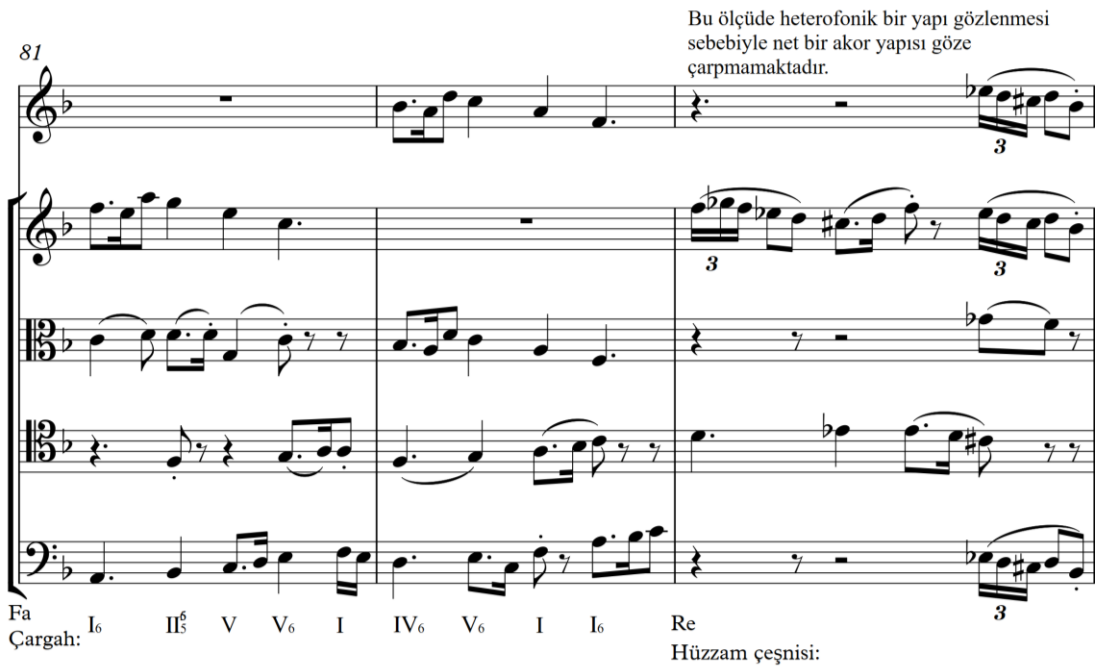
Burada kullanılan birinci derece akorunda da dörtlü armoni yaklaşımı görülmektedir

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

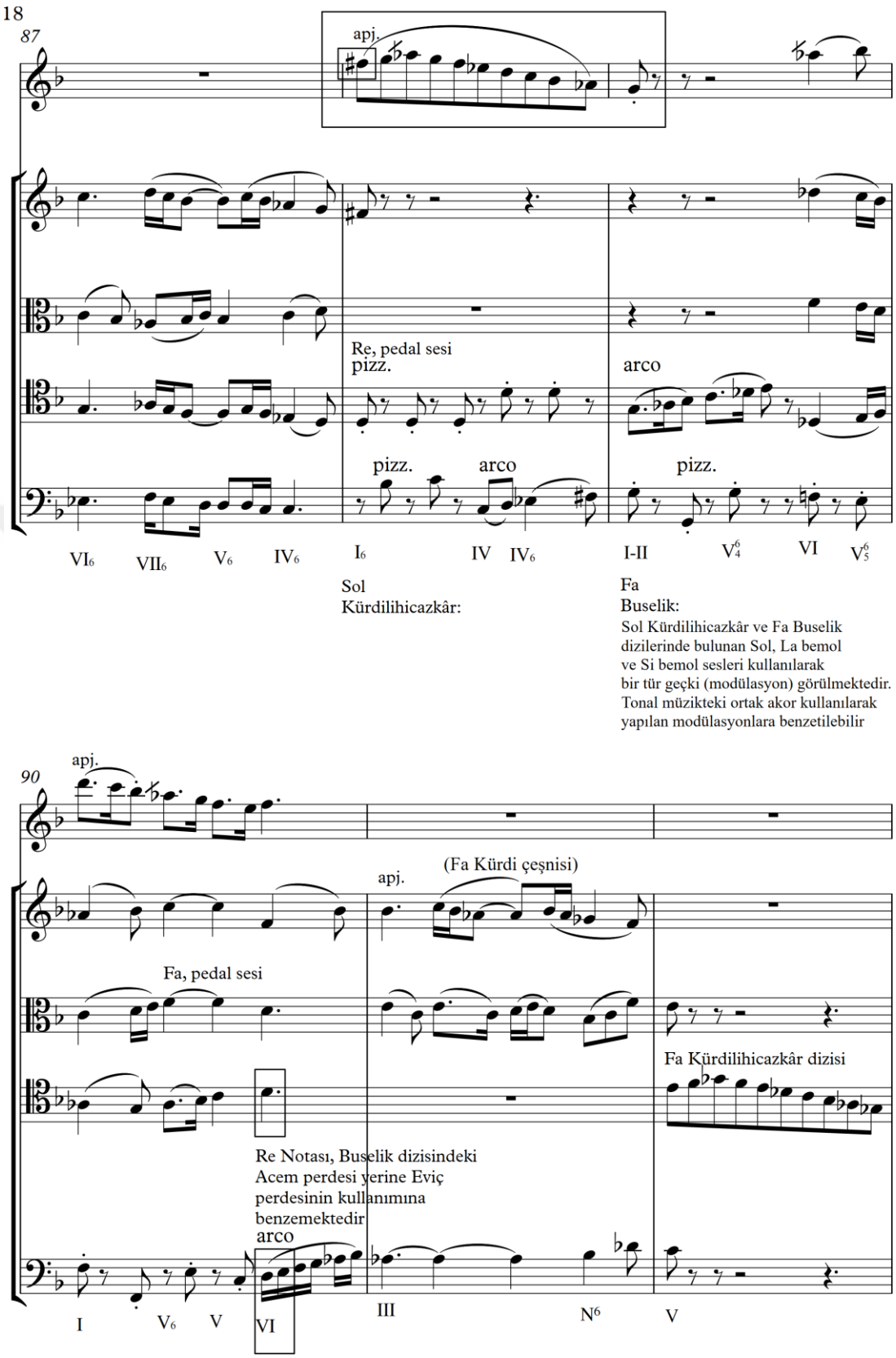
Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

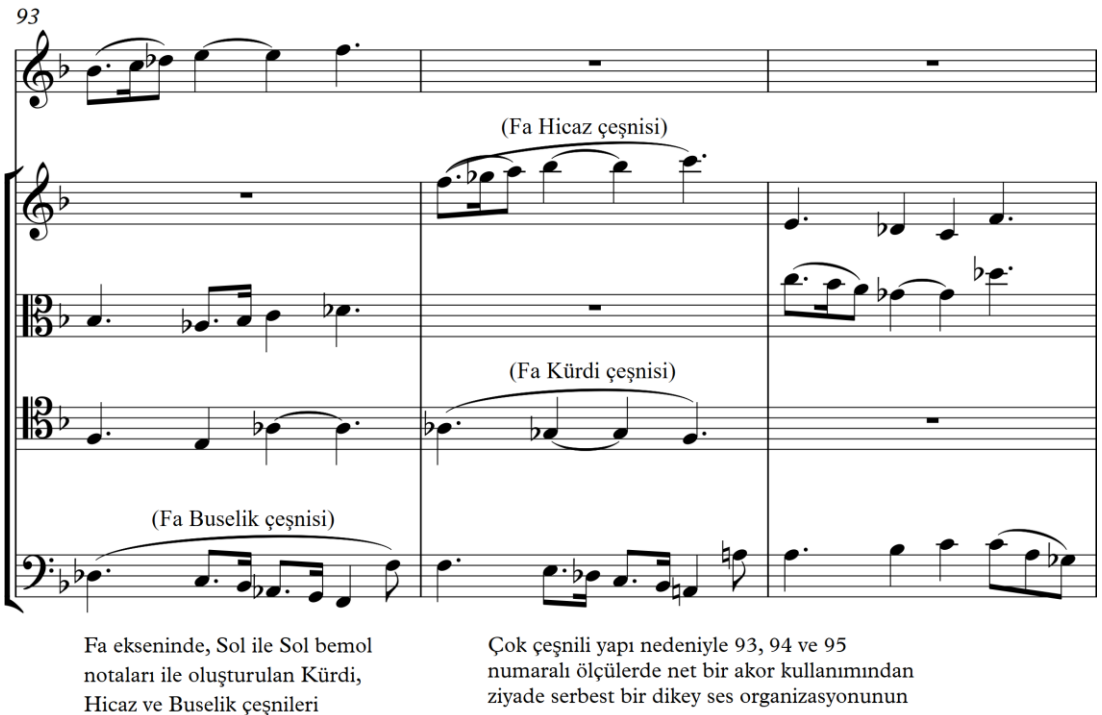
Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1



Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1



Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

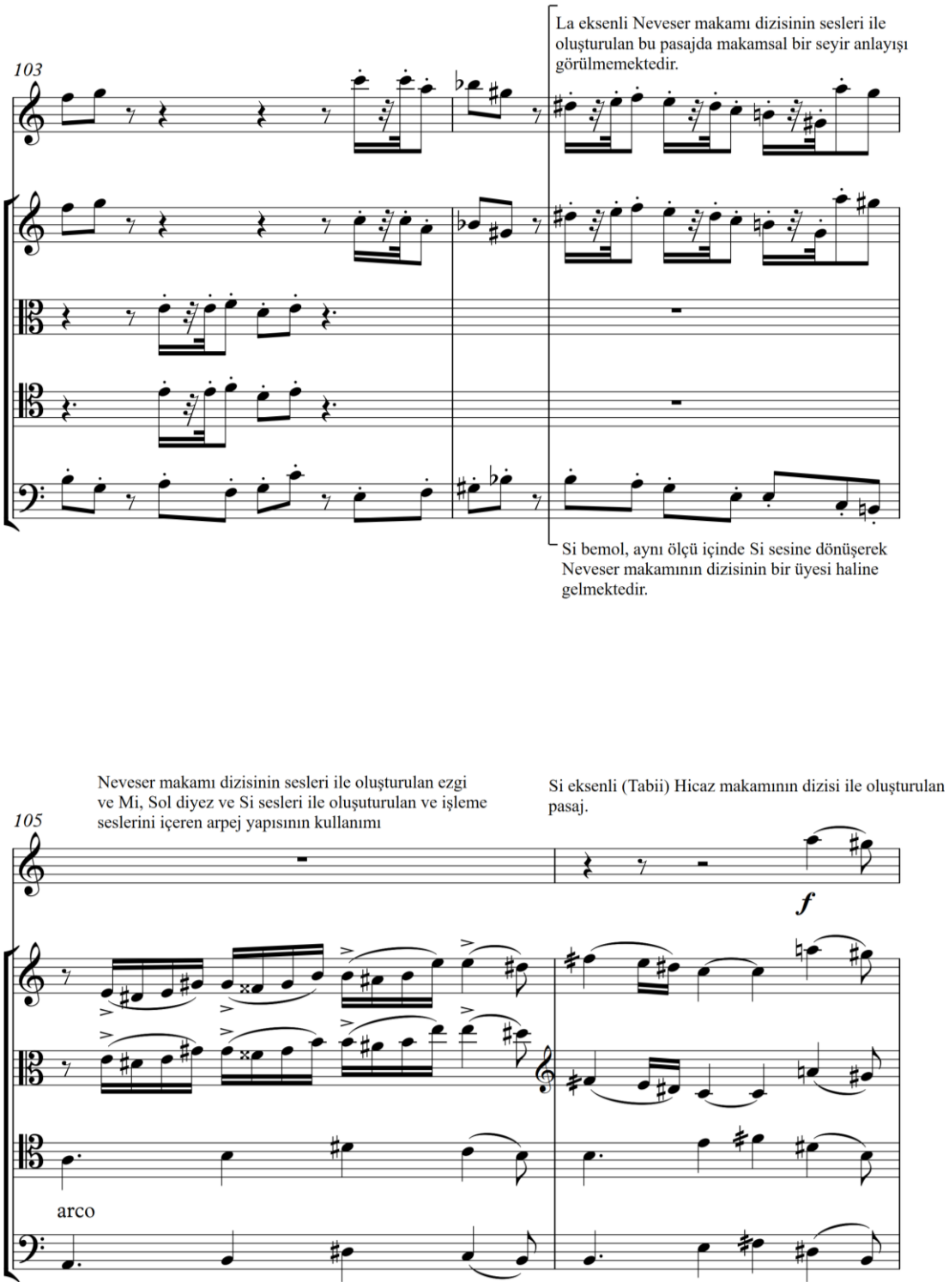


Fa ekseninde, Sol ile Sol bemol notaları ile oluşturulan Kürdi, Hicaz ve Buselik çeşnileri

Çok çeşnili yapı nedeniyle 93, 94 ve 95 numaralı ölçülerde net bir akor kullanımından ziyade serbest bir dikey ses organizasyonunun kullanıldığı görülmektedir.

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1



Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

La Neveser ile Mi Zirgüleli Hicaz makamlarının dizileri birbirine benzemektedir. Melodiye eklenen Re diyez sesi ile Hümayûn makamından çıkılmıştır. Eklenen bu ses ile La notasında karar verdiğinde Neveser; Mi notasında karar verdiğinde de Zirgüleli Hicaz atmosferi oluşabilmektedir.

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

Şekil A.1 (devam) : Beşleme No. 1

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad **:** Orkun Zafer ÖZGELEN

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** **:** İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümü (2005-2010)
- **Yüksek Lisans** **:** İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı (2014-1017)

MESLEKİ DENEYİM :

- 2010-2011 yılları arası müzik öğretmenliği
- 2010-2014 yılları arası İTÜ Müzikal Topluluğu kurucu şefliği ve eğitmenliği
- 2017 yılından itibaren İTÜ TMDK Müzik Teorisi Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Özgelen O., Z.,** Sarı-Çolakoğlu, G., Durmuş, S., U. 2023. Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Makam Müziğinde Çok Seslilik Anlayışı: "Kemençe Beşlemesi" Örneği, *Rast Müzikoloji Dergisi*, s. 75-95.
- **Özgelen O., Z.**, 2023, Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Bestecilik Anlayışında Mevlevi Ayini Formu. *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu*. (Tam Metin henüz basılmadı)

DİĞER YAYINLARDAN SEÇMELER

- **Özgelen, O., Z., Güvençoğlu, Ş.,** 2021. *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- **Özgelen, O., Z., Güvençoğlu, Ş.,** 2022. Türk Makam Müziğinde Makam ve Seyir Kompozisyonu, *Ege 6. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Uygulamalı Bilimler Kongresi:* İzmir., s. 660-668.
- **Özgelen, O., Z.** 2021. The Place of Technology in Music Performance and Self-Actualization During Covid-19 Pandemic. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, s. 55-72.
- **Özgelen, O., Z.** 2019. Sistemci Okul ve Anadolu Edvarlarından Günümüze Makam Müziğinde Ezoterik ve Rasyonel Düşünce. *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*: Kütahya.
- **Özgelen, O., Z.** 2017. Mezmurları Kim Besteledi?: Ali Ufki Bey'in Eserlerinde Batı Müziği Bulguları. *İTÜ Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, s. 106-117.

ÖDÜLLER:

- **5th International Microtonal Guitar Competition, 2021,** yarışmanın bestecilik alanında üçüncülük ödülü.
- **Milletlerarası İlahi Aşkın Sesi Beste Yarışması,** 2020, mansiyon ödülü.
- **Kadıköy Belediyesi Süreyya Operası Ulusal Beste Yarışması,** 2017, Jüri özel ödülü.