

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: “kemençe beşlemesi” örneği

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı*

Doç. Sadık Uğraş Durmuş**

Araş. Gör. Orkun Zafer Özgelen***

*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Harbiye, Maçka Cad., Şişli, İstanbul, Türkiye. Email: colakoglug@itu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5586-3426

**İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Reşitpaşa Mah. Emirgan, Sarıyer, İstanbul, Türkiye. Email: sadikugrasdurmus@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-7122-7390

***Sorumlu Yazar, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, Validei Atik Mah. Üsküdar, İstanbul, Türkiye. Email: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000--0003-3597-7703

DOI 10.12975/rastmd.20231114 Submitted January 10, 2023 Accepted March 17, 2023

Öz

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)'in Türk Makam Müziği (TMM) çalgıları için bestelediği ikileme, üçleme, dörtleme¹ gibi eserleri ve özellikle organolojik bir düşünce doğrultusunda ele aldığı kemençe beşlemesi projesi, Batıdaki “çok seslilik” ve “çalgılama” anlayışının TMM çalgılarıyla gerçekleştirilebileceğinin ifadesidir. Arel, bu fikri Batı müziğindeki; *quartet*, *quintet* gibi yaylı çalgı topluluklarından almıştır. Bir yandan TMM'yi meşrulaştırmak amacı güden Arel, Batı müziğinin ses sistemi üzerine inşa ettiği bir ‘ses’ ve ‘eğitim’ sistemi sunmakta ve aynı öykünmeyi çok sesli çalgısal eserleriyle de vermeye çalışmaktadır. Makam müziği ve çok sesliliği bir arada kullandığı eserlerinde, bestecilere yeni anlayışı sunmayı hedefleyen Arel, yaşadığı dönemin müzik ve kültürel düşüncesini yansıtmaktadır. İki bölüme ayırabileceğimiz çalışmamızın birinci bölümünde, müzik çalgılarının sosyal ve kültürel hayattaki önemini yanı sıra, ‘kemençe beşlemesi’ projesinin tarihsel kaynaklar doğrultusunda bir özeti verilmiş ve modernleşme anlayışının projeye katkısına kısaca değinilmiştir. Çalışmanın metodolojisi ve sınırlılıkları ortaya konmuş ve kullanılan terimlerin nedenselliği açıklanmıştır. Bu çerçevede beşlemede karşımıza çıkan müzikal terimler, eserin formu, donanım ve anahtar kullanımları gösterilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde kemençe beşlemesindeki çalgılar, müzik terimleri, anahtar ve donanım kullanımları ile çok seslilik anlayışı analiz edilmiştir. Ayrıca kemençe beşlemesinde ney çalgısına yer verilmesi, Arel'in Batı müziğini emsal olarak yaptığı proje doğrultusunda, Batı müziği formları üzerinden tartışılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sisteminde bir sekizli içinde 24 perde olması ve aralıkların eşit olmaması sebebiyle, eserin armonik analizinde karşımıza çıkan akor tipleri tespit edilmiş ve analizler bu yöntem doğrultusunda tonal armoni analizi kapsamında yapılmıştır. Bu meyanda Arel'in besteciliği ve kemençe beşlemesinin çok seslilik anlayışı incelenmiş ve kendi sistemine uyan ve uymayan yapılar tespit edilerek örneklerle açıklanmıştır. Bu eksende çalışmamız kemençe beşlemesindeki müzikal analizin ilk defa ele alınması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler

armonik analiz, Hüseyin Sadettin Arel, kemençe beşlemesi, makam teorisi, Türk makam müziği

Giriş

Eliot Bates *The Social Life of Musical Instruments* adlı makalesinde, araştırmacı Kevin Dawe'den verdiği alıntıda, çalgılar için, “Onlar söylem ve siyasal olarak kültür ağlarında yer alırlar ve statü belirleyici konumdadırlar. Çalgılar bir materyal oldukları kadar, sosyal yapının kendisidirler” (Bates, 2012: 368) demektedir. Özellikle insan hayatının bir parçası olan çalgılar, sosyal, kültürel ve hatta siyasal hayattan ayrılmaz 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 roledir.

¹ Arel tarafından Türkçeleştirilmiş duo, trio, quartet ve quintetin karşılıkları olan ikileme, üçleme, dörtleme, beşleme gibi terimler, günümüzde ikili, üçlü, dörtlü, beşli olarak tanımlanmaktadır. Çalışmamızda kemençe beşlemesini temel aldığımızdan, beşleme terimi Arel'in bulunduğu bir kelime olarak bilinçli şekilde kullanılmaktadır.

Hüseyin Sadettin Arel'in TMM'de çok seslilik düşüncesini kendine özgü kriterlerle gerçekleştirdiği ikileme, üçleme, dörtleme ve beşleme gibi eserleri tarafımızdan incelenmiş ve bu çalışmada el yazması defterinde yer alan *Beşleme no. 1*'in tarihsel arka planı doğrultusunda müzikal ve armonik analizi yapılmıştır.

Arel'in çok sesliliği makamsal çerçevede ele alırken akorları kullanma yöntemleri çalışmalarımız kapsamında incelenmiş, *Kemençe Beşlemesi* eserinin analizinde majör ve minör gibi akorlardan başka, yeni arayışlar içinde farklı tip akorların da kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle önerdiğimiz yöntem doğrultusunda akor tipleri ve bu akorları oluşturan 3'lü aralıkların koma değerleri sunulmuştur. Ancak bu akorlarda yer alan perdeler, icra pratiğinde farklı frekanslara taşınabilmektedir. Perdelerin bu değişkenliği nedeniyle, Tablo 1'de sunulan koma değerleri gerçek icra pratiğini her zaman yansıtmayacaktır. Bu aralıkların tanımlanması için yine AEU sisteminin sunduğu koma değerleri temel alınmıştır.

Araştırmanın Sınırlılığı

Makalemizde kendi içinde çok bölümlü, 200 ölçüden oluşan, beş ayrı çalgı için yazılmış *Beşleme no. 1* adlı eserde yer alan müzik örnekleri incelenmiştir. Bu meyanda doktora çalışmasında kapsamlı açıklaması ve incelemesi yapılan eserden, Arel'in bestecilik anlayışını ortaya çıkaracağını düşündüğümüz kısımlar seçilmiş ve örneklendirilmiştir. Eserde makam ve tonal müzikten yararlanılarak kurgulanan çok seslilik anlayışı içinde akor tipleri tespit edilmiş, bu akorlar önemli kalış yerlerinde belirtilmiştir. Eserde kullanılan “usullü taksim” bölümünün gelenekle ilişkisi “Küllü Külliyyat” eseri doğrultusunda sorgulanmıştır. Ayrıca eserde “göçürme (*transpoze*)” yoluyla elde edilen makamsal yapıların, Arel'in kendi sistemine uygunluğu örneklendirilerek ortaya konmuştur.

Araştırma Problemi

Makalemizin temel araştırma problemi;

Hüseyin Sadettin Arel'in çok sesliliğe bakış açısı çerçevesinde *Beşlemesi no.1* adlı eserinin analiz edilmesi ve kendisine ait Türk Müziği ses sistemi kurgusu doğrultusunda incelenmesinden oluşmaktadır. Arel'in çok seslilik anlayışı ve makamsal müziğe bakış açısı özellikle Arel'in; *Türk Musikisi Kimindir?*, *Armoni Dersleri*, *Kontrpuan Dersleri*, *Füg Dersleri*, *Türk Müziği Nazariyatı Dersleri* başlıklı kitap ve süreli yayınları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı ve düşünceler doğrultusunda, Arel'in çok sesli makamsal müzik eserlerinin listesi çıkarılarak ele alınmış, bunlar arasında özellikle bir çalgı grubu (kemençe) için bestelemiş olduğu *Beşleme no.1* adlı eserinin analizi bu makalenin konusunu oluşturmuştur. Arel'e ait kitap ve makaleler dışında; *Asrı Kemençe* ve *Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet* isimli kitaplar da literatür araştırması sürecinde incelenmiştir.

Bu makalenin temel amacı döneme ait çok sesli makamsal müzik çalışmaları içerisinde Arel'in çok seslilik düşüncesini kemençe beşlemesi ve *Beşleme no.1* adlı eseri doğrultusunda incelemek, değerlendirmek ve müzikal analizini sunmaktır.

Bu ekseninde:

- Kemençe beşlemesinin çok sesli TMM içindeki yeri nedir?
- Arel'in Kemençe beşlemesini oluşturma fikri nereden gelmiştir?
- Beşleme no. 1 makamsal çok seslilik anlayışı çerçevesinde nasıl bestelenmiş ve çok seslilik anlayışı makamsal müziğe nasıl uygulanmıştır?
- Eserde makamsal anlayış yanında tonal kurgular da var mıdır?
- Eserin formu nasıldır?
- Donanım, anahtar ve müzik terimleri kullanımı partisyona nasıl yansımıştır?

gibi sorular çalışmamızın temel eksenini oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu makale gözlem, analiz ve veri toplama esasına dayanan nitel bir anlayışın ürünü olup, Hüseyin Sadettin Arel'in düşünce dünyası açısından çok seslilik fikri doğrultusunda "kemençe beşlemesi projesi" ve eserin müzik analizini kapsamaktadır. Çalışmamızın ana eksenini; kemençe beşlemesinin müzikal ve armonik analizi oluşturmaktadır. Günümüze kadar kemençe beşlemesi ile yapılan çalışmalar tarihsel ve organolojik boyutta kalmış, eser günümüze kadar seslendirilememiş, armonik ya da makamsal incelemesi yapılmamıştır. Bu makale ve makalenin bağlı olduğu doktora tez çalışmamızda, konu ilk kez müzikal ve armonik analiz doğrultusunda ele alınmıştır.

Açıklanması gereken önemli noktalardan biri de eseri analiz ederken kullandığımız ve TMM'de 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: 82). Haşim Bey'in ifadeleri çerçevesinde çeşniyi makamın esas perdelerinin dışında bir renk oluşturan yapı olarak düşünebiliriz. 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" (2000: 41). Yakup Fikret Kutluğ ise *Türk Musikisinde Makamlar* adlı kitabında çeşninin makamları tanıtmaya gücüne sahip olduğunu ve bu şekilde bir makamı diğerinden ayırt edebildiğimizi yazmaktadır (Kutluğ, 2000: 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 belirli bir makam ile tanımlanabilen ya da 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 eserlerini iki müziğin de araç ve materyalleri kullanarak, hibrit şekilde meydana getirmiştir.

Kemençe beşlemesinin tonal armoni estetiği çerçevesinde bestelenmiş olduğu görülebilir. Kullanılan çok seslilik anlayışı tonal armoni sistemi ile kurgulanmış olsa da eserde major, minor, artmış ve eksilmiş gibi akorların yanı sıra çok geniş bir yelpazeye yayılan akorlarla karşılaşmaktayız. Bunun nedeni; TMM çerçevesinde AEU sisteminin bir tam sesi 9 komaya bölmesidir. Sonuçta 3'lü aralıklardan oluşan akor yapıları bu koma değerlerine göre Tip-1, Tip-2... olarak tespit edilmiş ve eser içinde de gerekli yerlerde gösterilmiştir (Tablo 1). Böylelikle tonal müziğin yapısında bulunmayan akor yapıları oluşturulmuştur. Eserin taşıdığı hibrit yapı sebebiyle, bu çalışmaya özgü bir akor sınıflandırma sistemi geliştirilmiştir. 3'lü akor sisteminin makam müziğine özgü unsurlarla bütünleştiren beşleme eserinin armonik analizini mümkün kılan bu sistem aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1. Akor tipleri ve koma değerleri

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

Tabloda 5'li akorlardaki alt ve üst 3'lülerin koma değerleri verilmiş ve akor tiplerinin çeşitliliği tespit edilmiştir.

Bulgular

Makalemizde kendi içinde çok bölümlü, 200 ölçüden oluşan, beş ayrı çalgı için yazılmış *Beşleme no. 1* adlı eserin müzikal dilini yansıttığını düşündüğümüz müzik örnekleri incelenmiştir. Bu doğrultuda makamsal çok seslilik kurgusu içinde karşımıza çıkan akor tipleri tablo halinde verilerek, eser içinde gösterilmiştir. Kantemiroğlu'nun “Küllü Külliyyat” eseri ışığında, eserdeki “usullü taksim” bölümünün gelenekle ilişkisi ele alınmıştır. Çok seslilik kurgusu içinde makam kullanımının, Arel'in kendi nazariyat ve ses sistemine uygunluğu sorgulanmış ve örneklerle açıklanmıştır. Ayrıca Arel tarafından, Batı müziğindeki *quartet* ve *quintet* gruplarından ilham alınarak oluşturulan ve temelde kemençe beşlemesi için bestelenen eserde, üflemlerli çalgı olan ney çalgısının yer alması Batı müziğindeki formlar ışığında incelenmiştir.

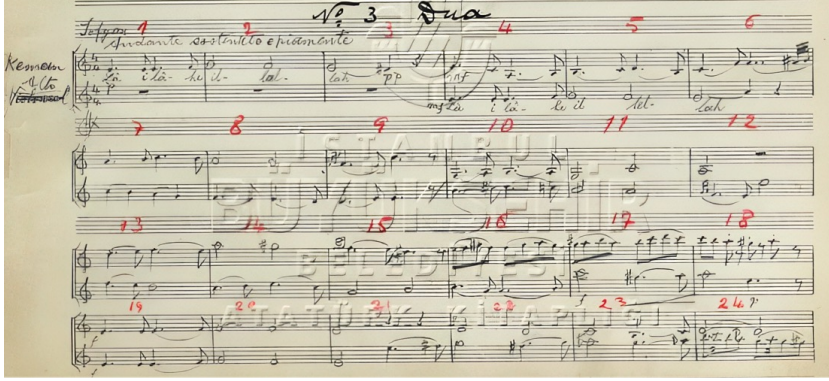
Hüseyin Sadettin Arel'in Besteciliği ve Eserleri

“Arel ekolü”nden olan Yılmaz Öztuna ve Arel'e Hasan Ferit Alnar ile bağlanan Ruhi Ayangil tarafından Arel'in eserleri türlerine ve

sayılarına göre listelenmiştir (Eserlerin geniş kapsamlı sınıflama ve listesi için bkz. Arel Sempozyumu, Ayangil, 2017: 37-54). Yılmaz Öztuna “Arel'in bine yakın kompozisyonunun aslı hala Laika Karabey'de” (Öztuna, 1986: 55) ifadesiyle, Arel'in bin civarında eseri olduğunu belirtmektedir. İlk bestecilik yıllarında Batı müziği ve formlarını kullanarak besteler yapan Arel, sonraki yıllarda daha çok TMM'ye eğilmiş ve buna yönelik eserler vermiştir. Öztuna, Arel'in eserlerinde yüz civarında makam kullandığını söylemektedir: 50 Kürdilihicazkâr, 36 Uşşak, 30 Hüseyini, 25 Ferahnüma, 22 Bayati, 18 Nikriz, 17 Acem-Aşiran, 16 Karcıgar, 16 Nihavend gibi... (Öztuna, 1986: 105-106). Arel'in TMM'de notasyon konusuna azami dikkat eden besteci olduğunu söyleyebiliriz. Kullandığı dinamik, artikülasyon, anahtar, donanım kullanımı, tempo terimleri, metronom vs. icracılara eserlerin yorumu hakkında oldukça fikir vermiş ve yol gösterici olmuş, bu manada TMM'nin icra pratiğine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Makam dizilerini şed olarak kullanması, özellikle donanım işaretlerini sık rastlanılmayan bir şekilde çevirmiş ve bu noktada icracıyı pozisyon kullanmaya ve çalgısının sınırlarını keşfetmeye teşvik etmiştir.

Arel'in eserlerinde kullandığı tasviri başlıklar (Düğün Evinde, Oyuncu Kız, Fena-yi Hayat vs.) gelenekten gelen bir durum olsa da (bkz. Tura, *Kantemiroğlu Edvarı Cilt II*, 2001, Cevher, *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua i Saz ü Söz* yer alan tasviri başlıklı eserler, 1995), Arel'in bu yöntemi izlenimci besteciler gibi kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin

'ikilemeler no. 1' defterindeki keman ve viyola için yazdığı Dua adlı eserde, normalde enstrümantal olarak icra edilen kısımların altına 'la ilahe ilallah' gibi dini bir metnin yazılması, eserin başlığı olan dua kavramını icracı açısından daha etkili kılmaktadır (Figür 1):



Figür 1. İkilemeler no.1 'Dua' bölümü

Arel'in tespit edilen tek sesli bestelerinin sayısı türlerine göre şu şekildedir (Tablo 2):

Tablo 2. Formlarına göre Türk makam müziği besteleri tablosu

Türk Makam Müziği Eserleri		
Dini Eserler	Sözlü Eserler	Saz Eserleri
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 51 Mevlevi Ayini ➤ 108 Durak ➤ 88 İlahi 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 13 Taksim (Ney için) ➤ 24 Peşrev ➤ 29 Konser Saz Semaisi ➤ 80 Saz Semaisi ➤ 42 Oyun Havası ➤ 21 Tasviri Saz Eseri ➤ 8 Taksim ➤ 1 Köçekçe ➤ Köçekçe Takımı (1- 10) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Beste ➤ Semai ➤ 51 Gazel ➤ 2 Gazelli Taksim ➤ 2 Marş (İstiklal Marşı, Mahur Bayrak Marşı) ➤ 196 Şarkı

Arel'in kemençe beşlemesi için yazdığı tonal ve makamsal çerçevedeki eserleri iki adettir: 'Beşleme no. 1'; ney, kemençe, alto kemençe, tenor kemençe, bas kemençe için bestelenmiştir. 'Beşleme no. 2'; 2 keman, alto, viyolonsel, tanbur için bestelenmiş fakat tamamlanmamıştır.

Arel'in eserlerinde hem yeni bir anlayış

yaratma hasleti, hem de didaktik özellikler gözlemlenebilmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri daha önce yapılmamış ya da denenmemiş unsurlar barındırması bakımından ele alınabilir. Arel bu unsurları kimi zaman Batı müziği materyallerinden, kimi ya da çoğu zaman da TMM anlayışından yararlanarak eserlerinde tatbik etmiştir. Tanzimat sonrası TMM'yi Batı müziği

anlayışı ile armonize etme eğiliminin önem kazanmasından sonra Arel, TMM çalgı ve makamlarını çok sesli biçimde kullanan ve bu doğrultuda oldukça fazla eser veren ilk bestecilerdendir. Çok sesliliği tonal armoni estetiği çerçevesinde ele alırken, makamsal müziğe ilişkin sorunlarla karşılaştığı, hatta kendi sistemine muhalif olan materyaller kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte çalışmalarının alanında ilk olduğu göz önüne alınmalı ve didaktik denemeler olarak değerlendirilmelidir.

Hüseyin Sadettin Arel besteciliğe ve "dâhi besteci" yetiştirmeye oldukça önem vermektedir. Onun için besteci öyle muazzam yenilikler yapar, öyle harikalar yaratır ki âlemler birleşse bile bunu icat edemezler. Arel bestecinin bunu yapabilmesi için sekiz teknikten bahsetmektedir. Bunlar: armoni, kontrpuan, kanon, füg, kompozisyon, çalgılama ve orkestrasyondur (Ok, 2021: 117). Arel her birini "ilim" olarak tanımladığı bu dağarcığı eserlerinde uygulamaya özellikle dikkat etmiştir. Bu uygulamayı TMM çalgıları ve makamsal şekilde ifade etmesi, Arel'in deyimiyile "milli bir musiki" oluşturma konusunda bestecilere bir kapı açma güdüsü taşımaktadır.

Kemençe Beşlemesi ve 'Beşleme No. 1'

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. 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 oluşturduğu kemençeyi 'soprano kemençe' olarak kabul etmiştir.

Zühdü Rıza Tinel'in 1922'de kaleme aldığı, 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, 2010: 72).

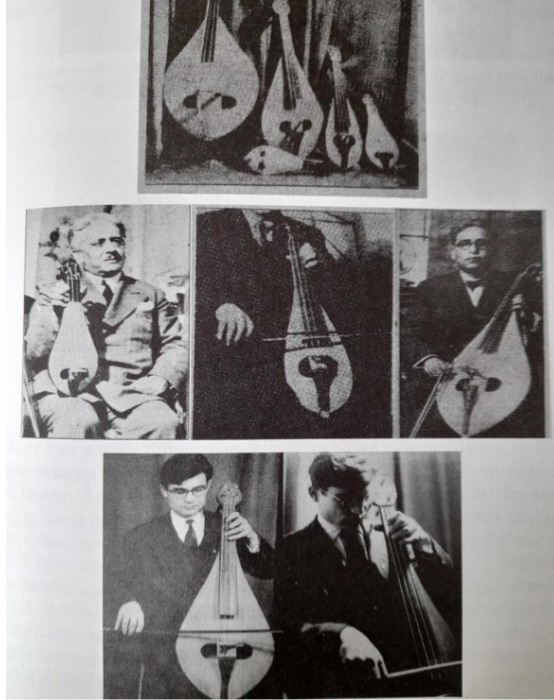
Arel'in 1 Ağustos 1948'de Musiki Mecmuası'nda yazdığı, "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler..." adlı makalesinde bu düşüncesinin nasıl hasıl olduğunu anlatmaktadır. Aynı sayıda soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas Kemençelerin anahtarları ile ses sahaları (Figür 2) ve dönemin icracılarının fotoğrafları verilmiştir (Figür 3), (Arel, 1948: 6, 5-7):

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, hüseyini 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 (Arel, 1948: 6, 3).



Figür 2. Kemençe çeşitlerinin akort ve ses sahaları (Arel, 1948: 6, 5)



Fotoğraf 1. Kemençe Beşlemesi ve icracıların fotoğrafları (Sarı, 2020: 79)

Batıdaki yaylı çalgı topluluğunun ses sahası doğrultusunda; *alto*, *tenor*, *bas* ve *kontrbas* şeklinde ifade ettiği beş kemençe fikrini kurgulamıştır. Bu kurgu, batının keman ailesinin Türk Müziğine has bir çalgıyla da oluşturulabileceğini kanıtlarken, geleneksel bir çalgı topluluğu kurmayı da hedeflemektedir².

Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet başlıklı kitapta Hüseyin Sadettin Arel ve Zühdü Rıza Tinel tarafından başlatılan,

² Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan 'ulusalcılık' fikri; toplumların her alanında etkili olduğu gibi, müzikte de etkisini göstermiştir. I. Dünya Savaşı (1914-1918) öncesinde yoğunlaşan ve sonrasında daha keskinleşen bu düşüncenin ilk tezahürleri Çarlık Döneminin son zamanlarında Vasily Vasilievich Andreyev'in kurduğu ve sopranodan basa kadar beş ayrı çalgıdan oluşan Balalayka topluluğu ile görülmüştür (Sarı, 2020: 43-44). 1955'te imzalanan Varşova Paketi ile oluşan Doğu Bloğu ülkeleri (Bulgaristan, Polonya, Romanya, Macaristan), 1991'de Rusya Sovyet Federatif Cumhuriyetinin yıkılmasıyla bu refleksi göstermişlerdir (Sarı, 2020: 234). Rusya Federasyonundan ayrılan 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.

Cafer Açın ve Cüneyt Orhon tarafından emek verilip devam ettirilmeye çalışılan kemençe beşlemesi projesinde kontrbas kemençe ve bariton kemençenin hangi oran ve maksat ile imal edildikleri tartışılmıştır (Konu ile ilgili tarihsel arka plan için bkz. Sarı, 2020: 71-91). Kaldı ki Arel, *Beşleme no.1* adlı eseri bir ney ve dört kemençe için yazmış ve kontrbas kemençeyi kullanmamıştır (Sarı, 2020: 93). İlgi çeken önemli konulardan biri de, beşlemede ney çalgısının kullanılmasıdır. Arel neden çalgılamada kontrbas kemençe yerine ney tercih etmiştir? Bunun cevabını vermek zor olmakla birlikte, özellikle Batı müziğinde orkestra çalgılarının gelişiminin sürdürdüğü 18. yüzyıl ortalarını hatırlamak gerekebilir.

Divertimento, *Serana*d, *Nocturne* ya da *Scherzi* formlarına ait müziklerde, yaylıları pedal ses ve kadanlarda desteklemek için flüt, korno, klarinet gibi çalgıların kullanımını görmekteyiz (Smith, 1933: 434-455). Kemençe beşlemesini oluştururken Batı müziğindeki dörtlü ve beşlileri düşünen Arel'in, besteci olarak yine formlardan ve çalgılamadan fikir olarak yararlandığı

kanısında. Ayrıca Arel'in kemençe beşlemesi fikrini yine Batı müziğindeki *quartet* (dörtleme) ya da *quintet* (beşleme) gruplarından aldığını söylemek de mümkündür. Bu konuda en önemli amacı, kendisinin de belirttiği gibi; sekiz oktava varan bir ses sahası elde edip, çok sesliliği bu doğrultuda uygulamaktır.

Arel'in 'Kemençe Beşlemesi' için bestelediği, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Atatürk Kütüphanesi'nde Laika Karabey Koleksiyonu'nda bulunan *Beşleme no.1* (Müzik Defteri) başlığını taşıyan eser, 4 numaralı defterde yer almaktadır. Envanteri şu şekildedir (Tablo 4);

Tablo 4. Beşleme no.1 adlı eserin envanteri

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

Eserde kullanılan çalgılar şunlardır: ney, soprano kemençe, alto kemençe, tenor kemençe ve bas kemençe. Eserin usulü 10/8'lik aksak semaidir, tempo bölümüne *allegro* yazılmış ve metronom sekizlik notaya 200 olarak belirtilmiştir. Başlık ve bestecinin ismi Latin harfleri ile çalgıların isimleri ise Arap harfleriyle yazılmıştır. İlk sayfanın sağ üstüne 1950 tarihi kaydedilmiştir. Bu eserin

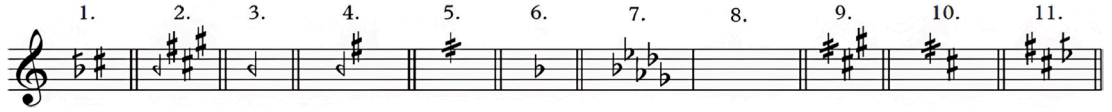
bestelenme tarihi mi yoksa notaya alınma tarihi midir? Bunu tahmin etmek şu an zor olmakla birlikte, çalgıların isimlerinin Arap harfleriyle yazılması, bestenin bu tarihten önce yapıldığına dair bir fikir verebilir.

Defterdeki eserlerde hız, gürlük ve çalgıların çalış teknikleri anlamında kullanılan terimler ise şu şekildedir (Tablo 5):

Tablo 5. Beşlemedeki gürlük terimleri

Hız Terimleri	Gürlük Terimleri	Teknik Terim ve Uygulama
<i>Allegro Poco</i> <i>Ritardando</i> <i>Tempo 1</i> <i>Rallentando</i>	<i>Piano (p)</i> <i>Forte (f)</i> <i>Mezzo Forte (mf)</i> <i>Fortissimo (ff)</i> <i>Sforzando (sfz)</i>	Pizzicato Arco Staccato Sul A Taksim Trill (tr.) Yapay ve doğal armonikler Vurgu (>) Cümle Bağı Uzatma Bağı Sekizlik Çarpma Puandorg Akor ve çift sesler 8va-----

Eserde makam değişimlerinden kaynaklanan şekildedir (Figür 3); donanımlar kullanım sırasına göre şu



Figür 3. Eserde kullanılan donanımlar

Figür 3'te görülen donanımlara göre, eserde kullanılan makamlar genel olarak şu şekildedir; 1) Hicaz ailesi makamları için, 2) Fa diyez üzerinde Müstear ve Segâh makamları için, 3) Hüseyini makamı için, 4) Hüseyini makamı için, 5) La üzerinde Buselik, Neveser makamları için, 6) Fa üzerinde Çargâh³ makamı için, 7) Bu donanım Arel-Ezgi sisteminde çok sık görülmeyen fakat eseri incelediğimiz kadarıyla Hümayun, Kürdi makamlarının Fa sesi üzerine göçürülmesiyle

³ Sözüünü ettiğimiz Çargâh makamı, AEU sisteminde kullanılan ve bu tarife göre: TTBT (Çargâh 5'lisi) + TTB (Çargâh 4'lüsü)'den oluşan bir yapıya sahiptir ve Batı müziğindeki Do majör dizisine oldukça benzemektedir. Gelenekte kullanılan Çargâh makamı ise daha farklıdır. Örneğin 18. yüzyılda Nâsır Dede'nin Çargâh makamı tarifi şu şekildedir: "Acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezinerek sabâ gösterip çargâh perdesinde karar verir" (Tura, 2006: 53). Nâsır Dede'nin bu açıklamasıyla, Çargâh makamının sabâ perdesini kullanan ve muhayyer-çargâh perdeleri arasında seyir eden bir karaktere sahip olduğunu anlamaktayız.

ortaya çıkan bir donanımdır, 8) Çargâh ve Buselik makamları için, 9) Nişaburek makamı için kullanıldığı gibi, eserdeki melodik yapı tonal müzikteki La majör dizisini andırmaktadır. 10) Genellikle Nişaburek makamı için, 11) Eseri analiz ettiğimizde, buselik (si) perdesine göçürülmüş bir Sabâ makamı dizisi için kullanıldığı görülmektedir.

Arel beşlemenin formunu belirtmemiştir, bununla beraber eserin formu TMM'deki herhangi bir forma karşılık gelmemekle beraber, Batı müziğinde *Through-Composed Music* denilen ardışık olarak gelen, fakat tekrar etmeyen bölmelerden oluşan müzik formuna tekabül etmektedir (Şekil 1). *Through-Composed Music* terimini 'serbest akışlı müzik' olarak tanımlayabiliriz. Bu formu Schubert'in liedlerinde de görebilmekteyiz (Akkılıç, 2010: 436).

A 1-18	B 19-35	Köprü 36-37	C 38-46	D 47-62	E 63-80	F 81-96	G 97-101	Köprü 101-102
	H 103-115	I 116-127	Köprü 127-128	J 129-150	K 151-161	L 162-200		

Şekil 1. Kemeçe beşlemesi eserinin form yapısı

Eserde makamsal ya da tonal geçkilerin yapıldığı ve 'köprü' olarak tanımladığımız bölmelerde kullanılan ritmik yapıların ve kimi bölümlerin bazı benzeşmelerinden başka herhangi bir tema ve varyasyonlardan ya da belirli bir temanın gelişiminden bahsetmek zordur (Figür 4). Bu nedenle her bölme kendi başına ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

36 (Fa # Hicaz çeşnisi)

(Fa # Müstear çeşnisi)

(Fa # Müstear çeşnisi)

(Fa # Segâh çeşnisi)

(Fa # Hicaz çeşnisi)

I La Hüseyini:

101

pizz.

Re Bestenigâr: I6

Figür 4. 36-37. ile 101-102. ölçülerdeki ritmik benzerlikler

Beşlemenin Analizi

Beşlemenin çok sesli yapısı Arel'in besteciliği çerçevesinde "serbest kontrpuan" olarak tanımlayabileceğimiz bir kompozisyon diline sahiptir. Bununla beraber bu müzik dili Arel'e özgüdür diyebiliriz, çünkü kullanılan

yazım dili çok sesli olsa da, melodik yapılar çoğunlukla makamsaldır.

Beşleme Zirgüleli Hicaz makamında başlamış ve Tip-2 akoru yapısı kullanılmıştır (Figür 5):

$\text{♩} = 200$
Allegro

Ney

Soprano Kemeçe

Alto Kemeçe

Tenor Kemeçe

Bass Kemeçe

La Zirgüleli Hicaz: I (T-2)

Figür 5. İlk ölçüdeki La üzerine kurgulanmış Tip-2 akor yapısı

Eserde dikkat çekici bir yapı da iki ayrı çeşninin aynı anda kullanılmasıdır. 22. ölçünün başında kurulan Tip-11 akorunun ardından makamın dördüncü derecesinde bir kalış yapılmış, fakat ney ve alto kemeçede Sol natürel işaretinin olmasıyla beraber, bas

kemeçede Sol diyez sesinin hala devam etmesi, Fa diyez üzerinde hem Segâh (S-T-K), hem de Müsteâr (T-S-K) çeşnilerinin oluşmasına yol açmıştır. Bu noktada çift çeşnili bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Figür 6):

Segâh çeşnisi

22

p

Müsteâr çeşnisi

Fa #
Müsteâr

V(T-11) I₆ IV₄

Figür 6. Tip-11 akoru ve Segâh-Müsteâr çeşnilerinin birlikte kullanımı

Eserin 49. ölçüsünde soprano kemençe ve ney çalgısına verilmiş 'taksim' formu usul içinde yazılmış ve Hüseyini makamındadır. Arel'in Şehbal dergisinde Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)'nun *Külliyat-ı Külli Külliyat* ve *Külliyat-ı Makamat* adlı eserini

yayınlamaya başlaması ve bu eserde Fahte usulünde ve Hüseyini makamında bir taksim formunun olması (Tura, 2001:556), Arel'in gelenekte görülen bir anlayışa da atıfta bulunma ihtiyacı hissettiğini göstermesi açısından önemlidir (Figür 7).

48

Taksim

Taksim

tr

3

I

Kutu içindeki notalar işleme sesleridir

Figür 7. Taksim bölümü

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 (Figür 8).

81

Fa Çargâh: I₆ II₆ V V₆ I IV₆ V₆ I I₆

Figür 8. 81-82. ölçülerde Çargâh makamı ile majör tonalite benzerliği

96. ve 97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun çerçevesinde yazılan bölüm incelendiğinde Arel'in kendi ses sistemi ile çelişen noktalar görülebilmektedir. Partisyondaki artmış 2'li aralıkların olması

gereken 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 (Figür 9).

96
Fa Zirgüleli Hicaz
Fa Hümayun: IV
VI

Figür 9. 96-97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun kullanımı

Arel'in beşleme eserinde yer verdiği Zirgüleli Hicaz ve Hümayun makamındaki aralıkların, kendi sistemindeki aralıklarla

karşılaştırılması aşağıda sunulmuştur (Figür 10).

Arel'in beşleme eserinde yazdığı Zirgüleli Hicaz dizisi
B A₁₄ B T B A₁₄ B
Arel'in kendi sistemine göre Zirgüleli Hicaz dizisi
S A₁₂ S T S A₁₂ S

Arel'in beşleme eserinde yazdığı Hümayun dizisi
B A₁₄ B T B T T
Arel'in kendi sistemine göre Hümayun dizisi
S A₁₂ S T B T T

Figür 10. Fa üzerinde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun dizilerinin 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) görülmektedir (Figür 11). 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. Sistemde fa notası üzerinde yazılacak Sabâ için dik mahur perdesi (1 komalık sol bemol) gerekmektedir, Arel'in bunu neden kullanmayı tercih etmediği bilinmemektedir. Bu açıdan önem arz etmektedir.

98

VI Fa Sabâ: IV⁶
(T-13)

Figür 11. 98-99. ölçülerde Fa üzerinde Sabâ benzeri yapı ve T-13 akoru

Arel'in beşleme eserinde yer verdiği Sabâ aralıklarla karşılaştırılması aşağıda çeşnisindeki aralıkların, kendi sistemindeki sunulmuştur (Figür 12).

Arel'in beşleme eserinde yazdığı Sabâ çeşnisi:

T B S

Arel'in kendi sisteminde göre olması gereken Sabâ çeşnisi:

K S S

Figür 12. Fa üzerinde Sabâ çeşnisi karşılaştırması

151-161. ölçülerde bas kemençede uygulanan yapay doğuşkanlar sekizlik notaya 200 BPM'de icrayı oldukça zorlaştırmakta ve eserin çalgılaşma çerçevesinde sorgulanması gereken bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır (Figür 13).

Figür 13. Bas kemençedeki yapay doğuşkanların bulunduğu kısım

Sonuç

Bu çalışmada Arel'in TMM'de 'çok seslilik' anlayışı ve çalgı kullanımı *Beşleme no.1* adlı eseri doğrultusunda incelenmiş, tarafımızdan analiz edilen eserin seçilen pasajları örnek olarak verilmiştir.

Arel'in Batı müziği temelli Türk Müziği ses sistemi ve makam eğitim modeli inşasıyla birlikte Türk Müziği çalgı topluluğu inşası fikri '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 konu ile birlikte okunabilir. Makalemizde 'beşleme projesi' Arel'in Avrupalı sistem doğrultusunda geleneksel çalgı topluluğunu kemençe beşlemesi ile kurma fikirleri çerçevesinde tarihsel arka planıyla ele alınmış, eserin müzikal analizine yer verilmiştir.

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.

➤ Beşlemede genel itibarıyla serbest kontrpuan yazım stili kullanılmasının yanında zaman zaman homofonik pasajlara da rastlanmaktadır. AEU'de bir tam sesin 9 koma olması ve eşit bölünmemesi sebebiyle Batı müziğindeki major, minör, artmış ve eksilmiş gibi akor yapılarından daha çok çeşit ile karşılaşılmaktadır. Eserde TMM'deki makam perdelerini kullanarak oluşturulan 13 adet akor yapısı tespit edilmiş ve 3'lü aralıkları meydana getiren koma karşılıkları tablo halinde sunulmuştur.

➤ Beşlemenin formu Batı müziğinde *Through-composed music* olarak adlandırılan serbest akışlı, kısaca belirli bir temanın gelişimine dayanmayan çok bölmeli ve kesintisiz bir yapıdadır. Yapısı 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 ney çalgısı 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 5 oktavı aşan ses sahası mevcuttur. TMM'de çok sık rastlanmayan donanım kullanımı, partiyon yazımı, *pizz.*, *rallent.*,

oktav işareti, *ritardando*, yay bağları gibi tempo, gürlük ve teknik terimlere titizlikle yer verilmesi çalgısal müziğe katkıları açısından önemlidir.

➤ Arel'in Batı müziğindeki dörtlü ve beşli çalgı gruplarını düşünerek kemençe beşlemesinde dört çeşit kemençe ve bir ney çalgısı kullanması; özellikle Klasik Dönemde *divertimento* ve *serenade* gibi formlarda 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 böyle bir çok seslilik yapı içinde ve seküler bir müzik için kullanması da ayrıca düşünülmesi gereken bir konu olabilir.

➤ Eserin 49. ölçüsünde başlayan ritmik taksim bölümünde taksim gibi daha çok doğaçlamaya dayalı bir form notaya alınarak örneklenmiştir. Bu bölüm TMM besteciliğine yeni bir bakış açısı getirmesi ve pozivist 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 96 ve 97. Ölçülerde fa sesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz ve Hümayun makamı dizilerinin AEU sistemine uymadığı görülmektedir. Özellikle Hicaz çeşnisindeki S-A¹²-S olması gereken formülün, B-A¹⁴-B olması en güçlü gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira A¹⁴ 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 Arel'in el yazısından sonra yeniden notaya alınmaması, TMM çalgı icrası açısından zor pasajlar içermesi (örneğin 151-161. ölçüler arasında bas kemençe partisinde sürekli kullanılan doğuşkanlar ya da tenor, alto ve bas anahtarları gibi TMM'de

hemen hemen hiç yer almayan anahtarlar) gibi nedenler, eserin günümüze kadar seslendirilmesi konusunda engel teşkil etmiştir.

Sonuç olarak Arel TMM'yi toplumun her tabakası tarafından kabul ettirmek ve meşru kılmak, Avrupalı sistem doğrultusunda makam müziğine has öğeleri kullanarak yeni bir TMM sistemi oluşturmak konularında çalışmıştır. Aynı zamanda makaleler ve kitaplar yayınlanmış, eserler bestelemiş ve ayrıca organolojik doğrultuda kemençe beşlemesini oluşturmuştur. TMM 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 kalıplaşmış bir şekilde ulaşırsa dahi özellikle çok sesli çalışmaları seslendirilememiş, yeniden yazılmamıştır. Arel'in günümüzde sıklıkla icra edilen eserlerinin sayısı oldukça azdır. Makalemizin 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 arayışlar mevcuttur. Arel'in Beşleme no.1 adlı eseriyle birlikte tüm çok sesli eserlerinin incelenmesi ve analiz edilmesi onun makam müziği ile çok sesliliği harmanlama fikri ve hareketine de ışık tutacaktır.

Bilgilendirme

Çalışmamızda çıkar çatışması bulunmamaktadır. Makalenin yazarları çalışmadaki her bilgi ve analiz konusunda beraber karar almıştır. Genel olarak çalışmanın tarihsel ve organolojik boyutuna Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı katkılarını sunmuştur. Çalışmanın müzikal analizi bölümü ise Doç. Sadık Uğraş Durmuş ve Araş. Gör. Orkun Zafer Özgelen tarafından ele alınmıştır. Bununla beraber bütün yazarlar çalışmanın her sürecinde yer almış ve fikir sahibi olmuşlardır. Çalışmanın ana konusu olan 'kemençe beşlemesi no.1' adlı eser İBB Atatürk Kütüphanesinin digital arşivinde bulunmaktadır. Dijital kaynak olarak yararlanılan eser yeniden notaya

alınmış ve analizler bu nota üzerinden yapılmıştır. Çalışmada kullanılan fotoğraflar ise Hüseyin Sadettin Arel'in yayınladığı 'Musikisi Mecmuası' dergisinden alınmıştır. Makalenin yazılmasında herhangi bir fon ya da finansal destek alınmamıştır. Ayrıca çalışmamız İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında "Hüseyin Sadettin Arel'in Besteciliği Çerçevesinde Çalgı Kullanımı ve Çok seslilik: Kemeçe Beşlemesi Örneği" yapılan doktora tezinin bir çıktısı olarak sunulmuştur.

Kaynaklar

- Akkılıç, H. (2010). Lied Sanatında F. Schubert ve Schwanengesang Lied Dizisinden "Standchen" in İncelenmesi. (*F. Schubert in Lied Art and Examining "Standchen" from Schwanengesang Lied Series*). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 434-444.
- Arel, H. (1948). Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler..., İstanbul: *Musiki Mecmuası*, 6, 3-8.
- Ayangil, R. (2017). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzikbilimine katkıları. (*Hüseyin Sadettin Arel's contributions to Turkish musicology*). *Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu*. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul. 37-53.
- Ayas, G.A. (2017). Bir kültür miti olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı. (*Hüseyin Sadettin Arel's narration of Turkish music history as a cultural myth*). İstanbul: *Uluslararası Arel Sempozyumu*. S. 55-76.
- Bates, E. (2014). *The social life of musical instruments*. University of Illinois Press.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza mecmua i saz ü söz (Ali Ufki Bey and his manuscript)*. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Dönmez, M.B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları, (Fundamentals of ethnomusicology)*. Bağlam Yayıncılık.
- Kutluğ, Y.F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*, Yapı Kredi Yayınları.
- Ok, Z. (2021). *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzikolojisi alanındaki çalışmaları bağlamında Türk musiki üzerine iki konferansının incelenmesi (Conferences on Turkish music a review of Hüseyin Sadettin Arel's two in the context of Turkish musicology)*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi. İstanbul.
- Okan, B. (2015). *Müzikte batılılaşma hareketleri ışığında Haşim Bey mecmuası, (Haşim Bey's manuscript in the light of westernization movements in music)*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özkan, İ.H. (2000). *Türk musiki nazariyatı ve Usulleri (Turkish music theory and rhythms)*. Ötüken Neşriyat.
- Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çok seslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi (Hüseyin Sadettin Arel's thoughts on polyphony and analysis of his Prelude)*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Öztuna, Y. (1986). *Hüseyin Sadettin Arel*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sarı, G. (2020). Geleneksel çalgı orkestralarında modernleşmenin izleri: 'Balalayka topluluğundan 'Kemençe Beşlemesi' ve 'Gadulka Ailesine'. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 79, 231-246
- Sarı, G., & Sarı, A. (2020). *Orkestral müzikte yeni bir tını: Kemençe Kuartet*. Ürün Yayınları.
- Smith, C.S. (1933). *Haydn's chamber music and the flute (Part II)*. *The Musical Quarterly*, 19(4), 434-455.
- Tura, Y. (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat (Music science book through letters)*, Çeviriyazım. Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik (Review and research)*, Çeviriyazım. Pan Yayıncılık.

Yazarların Biyografileri



Prof. Dr. **Gözde Çolakoğlu Sarı** yurt içi ve yurt dışında çeşitli kongre, sempozyum, panel ve seminerlere bildirimleri ile katılımının yanı sıra yine yurt içi ve yurt dışında çeşitli koro ve orkestralarda kemençe icracısı, şef ve genel sanat yönetmeni olarak görev almıştır. Ulusal ve uluslararası araştırma projelerinde yürütücü, araştırmacı ve danışman olarak bulunmuş, makaleleri ulusal ve uluslararası hakemli ve indeksli dergilerde yayınlanmıştır. 20 Kasım 2014'te Türkiye'de ilk kez müzikoloji bölümlerini bir araya getirdiği "1. Müzikoloji Bölümleri Çalıştayı"nı düzenlemiş ve ardından çalıştaya ait kitabı yayına hazırlamıştır (Mart 2015). "Anadolu'dan Balkanlara Kemençe" başlıklı kitabını Atina, Selanik, Girit, Batı Karadeniz ve Teke Yöresinde yaptığı alan çalışmaları doğrultusunda Haziran 2016'da yayınlamıştır. Ayrıca konuyla ilgili yayınlanan pek çok makalesinden biri Prof. Şehvar Beşiroğlu ile birlikte hazırladığı "How to Make a Kemece" başlıklı makaledir ve "The Strad" dergisinde yayınlanmıştır (Temmuz 2007). Lisans ve lisansüstü seviyede "Tarihsel Müzikoloji", "Müzik Tarihi" ve "Makam Teorisi" içerikli dersleri yürütmektedir. "Osmanlı-Türk Müziğinde Padişahların İzleri", "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları", "Türk Müziği Tarihi Yazılabilir mi", "Geleneğin Yeniden İcadı ve Türk Müziğinde Bir Modernist: Hüseyin Saadettin Arel", "1000 Yıllık Bir Geleneğin Bugünkü Tecelliyatı: Türk Makam Müziği Eğitim Sistemi Üzerine" başlıklı çalışmaları alanında yazdığı makaleler arasındadır. Ayrıca makam teori tarihi ve eğitimine ilişkin kitabı hazırlık aşamasındadır. İTÜ BAP birimi tarafından desteklenen "Türk Müziği Yaylı Çalgı Ailesi Kemençe Kuartet" başlıklı projenin yürütücüsüdür ve bu projesinin çıktısı olarak 2022 yılında Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet başlıklı kitabı yayınlanmıştır. Halen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde profesör olarak görev yapmaktadır.



Doç. **Sadık Uğraş Durmuş** 15.06.1978 tarihinde Manisa'da doğdu. 1991-1995 yılları arasında İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde Halil Ekseriyet ile flüt, Nergis Şakirzade ile de piyano çalıştı. 1995-2000 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde, Elhan Bakihanov ile eğitimini tam burslu olarak kompozisyon bölümünde sürdürdü. 2000 yılında Rotterdam Konservatuvarı (CODARTS) Kompozisyon bölümüne kabul edilen Durmuş, Peter Jan Wagemans ve Klaas de Vries ile kompozisyon eğitimini sürdürürken, Rene Uilenhoet ile de elektronik müzik çalışmalarına devam etti. 2004 yılında mezun oldu ve ardından Amsterdam Konservatuvarı Kompozisyon bölümü yüksek lisans programına kabul edildi. Bu kurumda kompozisyon çalışmalarını Theo Loevendie ile sürdürdü. 2006 yılında mezun olan Durmuş, Türkiye'ye döndü ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Kompozisyon Bölümü Sanatta Yeterlik programına kabul edildi ve 2010 yılında bu kurumdan mezun oldu. Akustik ve Elektronik müzik yapıtları Asko Ensemble, Nieuw Ensemble, Insomnio Ensemble gibi seçkin topluluklar tarafından pek çok ülkede seslendirildi. 2006 yılında Hollanda Besteciler Birliği tarafından düzenlenen Henriette Bosmans kompozisyon yarışmasında birincilik ödülü aldı.

Kompozisyon çalışmalarında makam müziği elementlerine sık sık yer veren Durmuş, sıklıkla Türk müziği çalgılarını da eserlerinin merkezine yerleştirerek "müzikte melezlik" kavramı üzerine çalışmalarını yürütmektedir. Bir yandan makamsal öğelerin farklı doku ve tekniklerle çok sesli müziğimiz içinde daha çok yer almasına yönelik çalışmalarını sürdürürken diğer yandan geleneksel müziğimizde geniş bir alanı kapsayan aksak tartımlar ile yazılan makam ve modal esinli solfej parçalarıyla "makam, mod ve tonalite" kavramları arasında köprüler kurarak bilimsel bir zemin çerçevesinde bu olguları karşılaştırmaktadır.



İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelen **Orkun Zafer ÖZGELEN**, müzik eğitime bağlama çalarak başladı. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü lise sınavlarını kazandı. Lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünü kazandı ve bu devrede Erasmus bursu ile İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia’da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğunu kurdu. Bu devrede İTÜ’de, bazı festivallerde ve davetlerde birçok etkinlik ve konser düzenledi. Bu topluluğu dört sene idare ettikten sonra 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğundan davet alarak bir sene de bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitimliği yaptı. Oscar Wilde’ın “Dorian Gray’in Portresi” adlı romanının müzikal adaptasyonu olan “Dorian” isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2017’de yapılan Süreyya Operası Ulusal Beste Yarışmasında “Hayal perdesi Süiti” ile Jüri Özel Ödülü’ne layık görüldü. 2019 yılında yapılan Milletlerarası İlahi Aşkın Sesi yarışmasında teşvik ödülü aldı. 2021 yılında düzenlenen 5. Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışması Kompozisyon dalında üçüncülük ödülü aldı. Hali hazırda İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Hüseyin Sadettin Arel's understanding of polyphony in Turkish makam music: the example of "Kemençe Beşlemesi"

Extended Abstract

In Hüseyin Sadettin Arel's (1880-1955) works such as *ikileme*, *üçleme*, and *dörtleme* composed for Turkish makam music (TMM) 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 TMM instruments. Arel presents a 'pitch' and 'education' system built on the pitch system of Western music in order to legitimize TMM. 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. In this study, which can be divided into two parts, a summary of the *kemençe beşlemesi* project is given in line with historical sources, and the effect of nationalization on the *beşleme* and the contribution of the modernization approach to the project are briefly mentioned. In the second part of the study, the instruments, musical terms, clefs, unusual key (makam) signature usage in TMM and the harmonic structure of the *kemençe beşlemesi* are analyzed. 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 TMM 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 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 in the piece. This is because in the TMM 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 TMM notation system, and meticulously including technical terms such as tempo and dynamics are important in terms of their contributions to TMM 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 TMM 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.

Keywords

harmonic analysis, Hüseyin Sadettin Arel, makam theory, kemençe quintet, Turkish makam music

