



www.rastmd.net

**ISSN**  
**2147**  
**7361**

**E-ISSN**  
**2147**  
**7531**

# RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

Cilt 6  
No 2

**DOI**  
**10.12975**

—  
KIŞ - 2018  
—

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Kurucu ve Baş Editör  
Dr. Fikri Soysal  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Tokat / Türkiye

Editörler  
Dr. Hikmet Toker  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Okan Murat Öztürk  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi / Ankara / Türkiye

Alan Editörleri  
Dr. Ahmet Hakkı Turabi  
Marmara Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Oya Levendoğlu  
Erciyes Üniversitesi / Kayseri / Türkiye  
Dr. Həbibə Məmmədova  
Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası / Bakü /  
Azerbaycan  
Dr. Mona Abdelghany Zedan Amer  
Helwan Üniversitesi / Kahire / Mısır  
Dr. Sadık Uğraş Durmuş  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Erhan Özden  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Onur Güneş Ayas  
Yıldız Teknik Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Bilen Işıқтаş  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye  
Dr. Tolga Karaca  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Tokat / Türkiye  
Harun Korkmaz  
İstanbul Üniversitesi / İstanbul / Türkiye

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VI, Sayı 2 (2018), Kış Sayısı, 30 Aralık 2018

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

Editor-In-Chief and Founder  
Dr. Fikri Soysal  
Tokat Gaziosmanpaşa University / Tokat / Turkey

Associate Editors  
Dr. Hikmet Toker  
Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey  
Dr. Okan Murat Öztürk  
Ankara University of Music and Fine Arts/ Ankara/Turkey  
Section Editors  
Dr. Ahmet Hakkı Turabi  
Marmara University / Istanbul / Turkey  
Dr. Oya Levendoğlu  
Erciyes University / Kayseri / Turkey  
Dr. Həbibə Məmmədova  
Baku Academy of Music / Baku / Azerbaijan  
Dr. Mona Abdelghany Zedan Amer  
Helwan University / Faculty of Music Education / Cairo / Egypt  
Dr. Sadık Uğraş Durmuş  
Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey  
Dr. Erhan Özden  
Istanbul University / Istanbul / Turkey  
Dr. Onur Güneş Ayas  
Yıldız Technical University / Istanbul / Turkey  
Dr. Bilen Işıktaş  
Istanbul University / State Conservatory/Istanbul / Turkey  
Dr. Tolga Karaca  
Tokat Gaziosmanpaşa University / State Conservatory / Tokat / Turkey  
Harun Korkmaz  
Istanbul University / Istanbul / Turkey

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VI, Issue 2 (2018), Winter Issue

Tokat, Turkey

Kış Sayısı Hakkında:

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Baskı,

Kurucu ve Baş Editör: Dr. Fikri Soysal.

Editörler: Dr. Hikmet Toker, Dr. Okan Murat Öztürk.

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden editör onayıyla yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez (Yaz - Kış) çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile değiştirilebilir.

Website: [www.rastmd.net](http://www.rastmd.net), Yayınlanma Tarihi: 30 Aralık 2018, Tokat, Türkiye,

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2018 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz Crossref doi üyesi olup, EBSCO RILM müzikoloji alan indekslerince taranmaktadır.

About Winter Issue

Cover Design, Website, Registration of DOI, Print Editor, Founder and

Editor-In-Chief: Dr. Fikri Soysal.

Associate Editors: . Dr. Hikmet Toker, Dr. Okan Murat Öztürk.

Submitted papers are examined with respect to originality, concept, academic quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By Reviewers.

Double-blind Journal

Rast Musicology Journal is published semi-annualy (Summer and Winter)

Visit Website: [www.rastmd.net](http://www.rastmd.net), Publication Date: 30 December 2018, Tokat, Turkey.

Copyright © 2018 by Rast Musicology Journal

Rast Musicology Journal is a member of Crossref, EBSCO and RILM.

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (TR)  
Prof. Dr. Hakan Cevher (TR)  
Prof. Dr. Fırat Kutluk (TR)  
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (TR)  
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (TR)  
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (TR)  
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (TR)  
Prof. Dr. Safa Yeprem (TR)  
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (TR)  
Prof. Dr. Ali Tan (TR)  
Doç. Dr. Abdullah Akat (TR)  
Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)  
Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)  
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu (TR)

Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)  
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)  
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)  
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade(Azerbaycan)  
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)  
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)  
Prof. Dr. Feza Tansuğ  
Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)  
Prof. Dr. Seadet Abdullayeva(Azerbaycan)  
Doç. Dr. Həbibə Məmmədova(Azerbaycan)

Kurucu ve Baş Editör  
Doç. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VI, Sayı 2 (2018), Kış Sayısı,

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL  
EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)	Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)	Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)	Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)	Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Turkey)	Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)	Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)	Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)	Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey)	Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Feza Tansuğ	Prof. Dr. Seadet Abdullayeva(Azerbaijan)
Prof. Dr. Ali Tan (Turkey)	Dr. Raziya Sultanova (England)
Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)	Dr. Recep Uslu (Turkey)
Dr. Aida İslam (Macedonia)	Dr. Abdullah Akat

Editor-In-Chief and Founder  
Assoc. Prof. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VI, Issue 2 (2018), Winter Issue

## İÇİNDEKİLER

- Şükrullah Çelebi'nin Edvar-ı Musiki eserinin 30. ve 31. fasılları: Ses sağlığı*.....1843-1852  
Gonca Soysal, Nildem Kızılaslan, Fikri Soysal
- H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün Yeri*.....1853-1873  
Okan Murat Öztürk
- Muhayyer-sünbüle makamı*..... 1874-1889  
Emrah Hatipoğlu
- Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota*..... 1890-1913  
Ahmet Feyzi
- Osmanlı Döneminde Diyarbakır'da mûsikî kültürü ve mûsikîşinaslar* .....1914-1926  
Hüseyin Akpınar
- Hafif usulünün çeşitlerinin incelenmesi* .....1927-1942  
Resul Bağ

## TABLE OF CONTENTS

<i>Chapters 30 and 31 of Şükruallah Çelebi's Work Edvar-ı Musiki:Voice Health.....</i>	<b>1843-1852</b>
<i>Gonca Soysal, Nildem Kızılaslan, Fikri Soysal</i>	
<i>The place of utopianism, Westernism and Turkism in H. S. Arel's Turkish music perspective.....</i>	<b>1853-1873</b>
<i>Okan Murat Öztürk</i>	
<i>Muhayyer-sünbüle maqam.....</i>	<b>1874-1889</b>
<i>Emrah Hatipoğlu</i>	
<i>Notation systems in Turkish music and Miftâh-ı Nota.....</i>	<b>1890-1913</b>
<i>Ahmet Feyzi</i>	
<i>Musicians and musical culture in Diyarbakir during the Ottoman period .....</i>	<b>1914-1926</b>
<i>Hüseyin Akpınar</i>	
<i>Analysing of variations of the hafif usul .....</i>	<b>1927-1942</b>
<i>Resul Bağ</i>	



Soysal, G.; Kızılaslan, N.; Soysal, F. (2018), *Şükrullah Çelebi'nin Edvar-ı Musiki eserinin 30. ve 31. fasılları: Ses sağlığı*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), s.1843-1852.

Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1843-1852>

## Şükrullah Çelebi'nin Edvar-ı Musiki eserinin 30. ve 31. fasılları: Ses sağlığı

Gonca Soysal\*

Nildem Kızılaslan\*\*

Fikri Soysal\*\*\*

Sorumlu Yazar:

\*TOGÜ Pazar MYO, Sağlık Bakım Hizmetleri Bölümü, Pazar, Tokat, Türkiye

eposta: goncaakurt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4158-4594>

\*\*İstanbul Medipol Üniversitesi, Health Sciences Nutrition and Dietetics, İstanbul, Türkiye

eposta:nildemkizilaslan@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0001-9862-3393>

\*\*\*TOGÜ Devlet Konservatuvarı, Tokat, Türkiye, eposta:fikrisoysal@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

### Özet

Bu çalışma 15. Yüzyıl müzik teorisyenlerinden Ahmedoğlu Şükrullah Çelebi'nin Edvar-ı Musiki (EM) eserinin otuz ve otuz birinci fasıllarında ses sağlığına yönelik önerilerini günümüz modern tıp çerçevesinde açıklamak amacıyla yapılmıştır. Müellif tıp, musiki ve dini ilimlerde uzmanlığı bulunan, Türkçe, Arapça ve Fars dillerini iyi seviyede bilen bir âlimdir. Otuz ve otuzbirinci fasıllarını çalıştığımız kitabın ilk 15 faslı Kitabül Edvar'ın Türk diline tercümesi, bir kısmı Kenzü't- Tuhaf'dan alıntı bir kısmı ise müstakildir. Ses sağlığı, ses sisteminde yer alan tüm organ ve yapıların fizyolojik olarak uyumlu bir şekilde çalışması anlamına gelmektedir. Bu fizyolojik uyumda herhangi bir bozukluk ses sağlığını olumsuz etkilemekte ve ses kusurlarına neden olmaktadır. Müellif otuzuncu fasılda sese iyi gelen yiyecekler bildirmiştir. Bunların başlıcaları şunlardır: Ispanak, ebegümece, pişmemiş yumurta sarısı, incir, bakla, bal şerbeti, hardal, badem yağı gibi maddelerin sesi açtığından bahsedilmiştir. Otuz Birinci fasılda ise kar suyu içmek, ekşi yiyecekler yemek, esrar açmak, istifra etmek ve yatarken bir şeyler okumak ses kısıklığına ya da bozukluğuna neden olduğu belirtilmektedir. Çalışmamızda Şükrullah Çelebi'nin 15.yy. da yazılmış eserinde bulunan önerilerinin günümüz alternatif tıp uygulamaları ile birçok bakımdan uyumlu olduğu görülmüştür.

### Anahtar kelimeler

*ses sağlığı, şükrullah çelebi, edvar-ı musiki, alternatif tıp*

İnsan dünyaya geldikten sonra sosyo-kültürel bir varlık haline dönüşmektedir. İnsanlar bu özellikleri gereği çevreyle iletişim kuran ve etkileşim halinde olan varlık durumundadır. Bunu yaparken kullandıkları en önemli araçlardan biri sestir. Öyle ki ses ve sesin kullanımı insanların iletişiminden işlerini icra etmeye kadar birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Öğretmen, avukat, sağlık profesyonelleri, satış temsilcileri gibi bazı meslek

grupları yoğun konuşma yaparak seslerini kullanırken diğer taraftan bazı meslek grupları ise şarkı söylemek için seslerini kullanmaktadır. Yoğun konuşma gerektiren mesleklerin yanında seslerini kullanarak müzik icra eden musikînasların sağlıklı bir sese olan gereksinimleri diğerlerinden daha fazladır. Çünkü sesleriyle müzik icra eden sanatkarların seslerine dair herhangi bir problem olması durumunda işlerini kaybetme riski ortaya çıkmaktadır

(1). Yoğun şekilde konuşma gerektiren meslek grupları için de bu geçerlidir. Zira bir öğretmen işini yapabilmesi için sesine ihtiyaç duymaktadır. Son yıllarda farklı ülkelerde genel popülasyona uygulanmış çalışmalarda ses bozukluğu prevalansı %7.6 ile %38.5 arasında olduğu görülmektedir (2) (3) (4). Ses sanatçısı popülasyonunda bu oran ortalama % 46.1'e kadar çıkmaktadır (5). Seslerini kullanan meslek gruplarında çalışan insanlar kadar diğer insanların da seslerini kullanma becerisi elde etmeleri ve bu konuda bilgi sahibi olmaları önemlidir.

Bu yüzden gerek fizyolojik ihtiyaçların karşılanmasında gerekse insanların işlerini icra etmelerinde ses sağlığının tesis edilerek korunması, yıllar öncesinde alimlerin ele aldıkları konular arasında yer almaktadır. Bunlardan birisi Şükrullah Çelebi'dir. 15. Yüzyıl müzik teorisyenlerinden Ahmedoğlu Şükrullah Çelebi, sese iyi gelen ve ses bozukluğuna neden olan besinler ve eylemleri EM eserinin 30. ve 31. fasıllarında ortaya koymuştur. Şükrullah Çelebi kesin olmamakla birlikte 1388 doğumlu olup tıp, musiki ve dini ilimlerde uzmanlığı bulunan, Türkçe, Arapça ve Fars dillerini iyi seviye bilen bir âlimdir. Çalışmaya konu olan EM eseri; şiir ve mûsikîyi çok seven II. Murad'ın talebiyle Türk mûsikîsinin ana nazariyat kaynağı olarak kabul edilen Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin "Kitabü'l-Edvâr" isimli Arapça eserinin geniş ilavelerle Türkçeye çevrildiği şerhidir. 15 fasıl Kitabü'l-Edvâr adlı eserin tercümesi, bazı bölümler Kenzü't- Tuhaf'tan alıntı diğer bölümler ise müellifin kendi araştırması olduğu ifade edilmektedir (6). Daha sonra 20 fasıl daha kendi araştırmalarını eklemiştir. Müellif Edvâr-ı Mûsikî eserinin ses sağlığına ayrılmış olan 30. fasılda sese iyi gelen yiyecekler, 31. fasılda ise sesi bozan unsurları bildirmiştir. Eserde sese iyi geldiği düşünülen; ıspanak, ebegümeçi, pişmemiş yumurta sarısı incir, bakla, bal şerbeti, hardal, badem yağı gibi maddelerin faydalarıyla birlikte sese iyi geldiğinden bahsedilmiştir. Kar

suyu içmek, ekşi yiyecekler yemek, esrar içmek, istifra etmek ve yatarken bir şeyler okumak ses bozukluğuna neden olan şeyler olarak sıralanmaktadır (7).

İnsanların sesini kullanmaya olan ihtiyaçları ve ses ile ilgili geçmişten bugüne alternatif tıbbın ses sağlığı ile ilgili önerilerinin olması göz önüne alındığında bu konu ses sanatçıları için önemli bir konu olmuştur. Bu uygulamaların gerçekten etkili ve sağlıklı olup olmadığı modern ve alternatif tıbbın, halk sağlığının, beslenme ve diyetetik alanının önemli konularından biridir. Bu eserin müzik nazariyesi eseri olmasının yanı sıra ses icracıları ve musikîşinasların sağlıklı sese olan gereksinimlerinden dolayı musiki ilminin de araştırma konularının arasına girmektedir. Bu çalışma Şükrullah Çelebi'nin EM eserinin 30. ve 31. fasıllarında ses sağlığına yönelik önerilerini günümüz tıp çerçevesinde ele almak, yarar ve zararlarını açıklamak amacıyla yapılmıştır. Ayrıca bu çalışma ses icracılarına ve musikîşinaslara, yoğun sesini kullanan meslek gruplarına ses sağlığına yönelik kaynak oluşturacak bilgilerin sunulması amacını da taşımaktadır.

## Yöntem

Tanımlayıcı nitelikteki bu çalışma 30. ve 31. fasıllarda geçen ses sağlığı açısından anahtar kelimelerin literatür taranarak bilimsel verilerin elde edilmesiyle yapılmıştır. Araştırmanın birinci aşamasında; 30. fasılda sese iyi gelen yiyeceklerden; "ıspanak, ebegümeçi, pişmemiş yumurta sarısı, incir, bakla, bal şerbeti, hardal, badem yağı" literatür taramada birinci anahtar kelimeleri oluşturmaktadır. Literatür bilgisine göre; birinci anahtar kelimelerin ses sağlığı açısından etki mekanizmasının açıklanması çalışmanın ikinci aşamasını oluşturmaktadır. Araştırmanın üçüncü aşamasında; 31. fasılda ise sesi bozan unsurlardan; "kar suyu içmek, ekşi yiyecekler yemek, esrar içmek, istifra etmek ve yatarken bir şeyler okumak" ikinci anahtar kelimeler olarak

ele alınmıştır. Bu unsurların literatüre göre fizyo-patolojisinin açıklanması ise çalışmanın son aşamasını oluşturmaktadır.

### Sese iyi geldiği ifade edilen yiyeceklerin etki mekanizmasına dair bilgiler

**Ispanak:** Beta karoten (provitamin A), lutein, folat, C vitamini, E vitamini, kalsiyum, demir, fosfor ve potasyum gibi yüksek konsantrasyondaki besin maddeleri ve sağlığa yararlı ögeler içermektedir (8) (9) (10). İçeriğindeki C ve E vitamini nedeniyle doğal antioksidan özelliği göstermektedir. Ancak ıspanak birçok sebzeye nazaran daha çok oksalik asit içermektedir. Bu durum hem tat hem de insan sağlığı açısından önemlidir (11). Oksalat, anti-besin maddesidir ve oksalat bakımından zengin gıdalar aşırı miktarda tüketildiğinde mineral emilimini inhibe eder veya sindirim sistemlerinde böbrek taşları gibi bazı hastalık riskini arttıran kalsiyum oksalat oluşturur (12). Bu nedenle, oksalat birikiminin mekanizmasını anlamak ve ıspanaktaki oksalat içeriğinin azaltılmasını hedeflemek, insanlar için potansiyel sağlık tehlikeleri açısından önemlidir.

**Ebegümece:** Eski çağlardan günümüze hem ilaç hem de yiyecek olarak kullanılmış, kırsal kesimde yaşayanların daha fazla tükettiği bir bitkidir (13). Avrupa, kuzey Afrika ve Asya'da doğada yaygın olarak bulunmaktadır (14). Anti-oksidan, anti-inflamatuvar, anti-kanser, anti-ülserojenik etkileri bilinmektedir (15). Halk arasında yumuşatıcı ve tahriş azaltıcı tesirlerinden dolayı çay halinde, öksürük, bronşit ve ses kısıklığında, boğaz ağrılarında, diş ve ağız apselerinde gargara halinde kullanılmaktadır (14) (16). Ebegümece protein ve C vitamini zengindir. İçeriğindeki malvin ve malvidin dolayısı ile diş etleri için plak önleyici ve ağızdaki bakterilere karşı prooksidan özelliğe sahiptir (17). Çiçekleri öksürüğü keser. Mide hastalıklarının tedavisinde kullanılır. Nezle ve bronşitte çayı içilir. Mide bulantısı ve kusmaları önler (18).

**Pişmemiş Yumurta Sarısı:** Yumurta beyazı ve sarısındaki besin öğelerinin türü ve miktarı farklılık göstermektedir. Yumurta sarısı enerjinin 3/4'ünü; yağın ve A, D, E vitaminlerinin tamamını; kolin, fosfor, demir ve kalsiyumun büyük bir kısmını; protein ve riboflavinin yarıya yakın kısmını içerir. Yumurta beyazında ise protein ve riboflavinin yarıdan fazlası bulunur. Riboflavin (B12 vitamini) deri ve göz sağlığı için gereklidir. A vitamini gözün iyi görmesi, kemik gelişimi ve deri sağlığı için gereklidir. Vücut hücrelerinin gelişmesine yardım eder. Solunum ve sindirim sisteminin sağlıklı olmasını ve enfeksiyonlara karşı korunmasını sağlar. E vitamininin en önemli özelliği, antioksidan (oksidasyonu önleyici) etkisinden dolayı, vücudu zararlı maddelere karşı korumasıdır. Yumurta içeren bütün tariflere pişirilme işlemi uygulanmalıdır. Yumurtanın hem sindirimi güçtür hem de mikroorganizmaların bulaşma olasılığı vardır. Salmonella enfeksiyonları en çok rastlanılanıdır. Pişirme işlemi sadece mikrobiyal açıdan değil besin ögesi içeriği açısından da önemlidir. Çiğ yumurtada beyazdaki avidin, sarıda bulunan B grubu vitaminlerinden biyotini bağlayarak kullanılmasını engeller. Pişirme ile hem yumurtanın sindirimi kolaylaşır hem de avidin denatüre olduğundan biotini bağlama özelliği göstermez (19). Sağlık açısından yumurtanın pişirilerek tüketilmesi tercih edilmelidir.

**İncir:** Beslenme açısından askorbik asit, lif ve serbest aminoasit (özellikle prolin, glutamin ve taurin) içeriğinden kaynaklanır (20). Meyvenin içerdiği 17 amino asite ilaveten prolin, taurin, serin, A vitamini, niasin (B3), mineraller (kalsiyum, magnezyum, sodyum, potasyum, demir), diyet lifi (lignin, selüloz, hemiselüloz), pektin, gam ve müsilağdan dolayı da önemi artmaktadır (21). İncir kaynatılarak veya şurup halinde içilirse, müşil etkiye sahiptir. Kuru incir suyu göğsü yumuşatır ve balgam söktürür (18).

**Bakla:** Baklanın içeriğinde yüksek miktarda protein yanında karbonhidratlar, lif, kolin, lesitin, ikincil metabolitler (fenolik maddeler L-DOPA (levodihydroxyphenylalanine)) bulunmaktadır. Bakla aynı zamanda bioaktif bileşikler yönünden önemli bir türdür, içerisinde yüksek miktarda fenolik madde içerir. Fenolik maddeler içerisinde yer alan pro-antosiyandinler baklagil sebzelerinde yüksek oranda bulunurlar. Bakla flavanoid, quercetin, myricetin içeriği zengin; kateşin, flavanoller ve “flavan-3-ol” yönünden iyi bir kaynaktır. Baklada yer alan ve yüksek antioksidan özelliğe sahip kateşinlerin, epikateşin ve kateşinden meydana geldiği ve bu yapıların kanser ve kalp rahatsızlıkları gibi kronik bazı hastalıklara karşı koruyucu etki gösterdiği uzmanlar tarafından belirtilmektedir. İsoflavanoidler grubunda yer alan biochanin A ve genistein bulunmaktadır. Uzmanlar sağlıklı ve dengeli beslenmede, bitkisel kaynaklı gıdalar ile insan bünyesine alınan saponinlerin kolesterol seviyesinin azalmasını, bağışıklık sistemi ile kemik yapısının güçlenmesini sağlarken, anti-kanserojen etkiye sahip olduğunu bildirmektedirler (22).

**Bal şerbeti:** Balın antimikrobiyel, antiviral, antiparaziter, antiinflamatuvar, antioksidan, antitümör etkileri olduğu bildirilmektedir. Bal antibakteriyel özelliği ile ağız, boğaz ve bronş enfeksiyonlarına karşı kullanılmaktadır (23).

**Hardal:** Hardalın gıdalara lezzet ve renk sağlamasının yanında antimikrobiyel ve antioksidan özellikleri vardır (24). Hardal tohumu diğer yağlı tohumlar gibi fenolik bileşikler açısından zengindir. Hardalın temel fenolik bileşikleri benzoik ile sinnamik asit ve onların türevleridir. Hardal, sağlık üzerine olumlu etkilerinden dolayı eski çağlardan beri kullanılan tıbbi bir bitkidir. Acı lezzeti nedeniyle iştah açar, hazmı kolaylaştırır, öksürüğü keser (25).

**Badem yağı:** Badem tohumlarında, az miktarda protein, demir ve kalsiyumla

birlikte yüksek oranda yağ bulunur. Badem yağı cilde ve saçlara iyi gelir. Antioksidan “E” vitamini yönünden oldukça zengin olan badem, bu özelliği ile yaşlılık etkilerinden ve pek çok hastalıktan koruyucudur. İmmün sistemini destekler. Badem ayrıca, magnezyum, bakır, riboflavin (B2) ve fosforun da iyi kaynaklarındandır. Badem yağı, ağız yoluyla alındığında göğüs yumuşatıcı ve öksürük kesici etkiye sahiptir (26).

Şükrullah Çelebi'nin EM eserinin 30. faslında sözü edilen besinlerin ses sağlığına etkisi yönünde içerdikleri makro ve mikro besin öğeleri, anti-oksidan, anti-inflamatuvar ve işlevsel besin özelliği taşımaları metabolizmanın düzgün çalışmasına etki etmekte ve bu yüzden sese iyi geldiğini işaret etmiş olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca ses, larinkste (gırtlak) birbirine zıt konumlanmış iki düz kas dokusu bandı olan vokal kıvrımların titreşimi ile üretilmektedir. Vokal kordların birbirleriyle temasta olan ve titreşen yüzeyel bölümleri beyaz görümlü, oldukça dirençli ve kalın non keratinize çok katlı yassı epitel ile kaplıdır. Larinksin lokalizasyonunu, dilin tabanı ile trakea (soluk borusu) üst kısmı arasındadır (1). Sesin anatomisi denilince larinks başka bir deyişle ses kutusu ilk akla gelmektedir. Fakat larinksin üstünde ve altındaki önemli anatomik yapılar olmadığında sesin üretimi gerçekleşemez. Sesin oluşumuyla ilişkili anatomik yapıları sıralayacak olursak; ağız, damak, farinks (yutak), alt solunum yolları (trakea, akciğerler), diyafragma ve karın içerisindeki yapı ve organlardır. Vücutta şarkı söyleme eylemine katkı sağlamayan yapı ve organ neredeyse yoktur (27). Ses sağlığı ise, ses sisteminde yer alan tüm organ ve yapıların fizyolojik olarak uyumlu bir şekilde çalışması anlamına gelmektedir. Bu fizyolojik uyumda herhangi bir sapma ses sağlığını olumsuz etkilemekte ve ses kusurlarına neden olmaktadır. Sese dair öneri ve uygulamaların bu bilgiler ışığı altında ele alınması önem arz etmektedir. Vücudumuzda sesin oluşumuyla

ilişkilendirilen birçok organ olduğu (27), ses sisteminde yer alan tüm organ ve yapıların fizyolojik olarak uyumlu bir şekilde çalışması gerektiği düşünüldüğünde fizyolojik uyumda herhangi bir sapma ses sağlığını olumsuz etkileyeceği ortadadır. Müellifin verdiği bilgiler doğrultusunda sese iyi gelen yiyeceklerin bulgularında; direkt ses ile bağlantılı olarak ebe gümesi, incir, bal şerbeti, hardal ve badem yağının önermesinin yanı sıra indirekt etkisi olduğunu düşünebileceğimiz ıspanak, yumurta ve bakla gibi besinlere yer verdiğini görmekteyiz. Müellifin sağlıklı olma halini sürdürmede günümüzde de olduğu gibi bireyi bir bütün olarak değerlendirdiğini, önerilerinin sadece larinks ve vokal kordları değil vücudun tamamının sağlıklı olmasına katkıda bulunacak şekilde olduğu söylenebilir. Çünkü ses sadece vokal kordlardan ibaret değildir ve birçok yapı ve organ sağlıklı bir sesin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Sese iyi gelen yiyeceklerin genel olarak vitamin ve besin içeriğine bakıldığında protein, A vitamin ve E vitaminlerinin ortak olduğu görülmüştür. Anti-oksidan vitaminler vücutta hücre hasarını önleyerek normal hücre işlevlerinin sürdürülmesini ve bazı zararlı maddelerin vücuttan uzaklaştırılmasını sağlamaktadır (28). Bu vitaminlerin vücuda yararlarında soğuk algınlığını önleme, bağışıklık sistemini güçlendirme gibi indirekt yolla ses sağlığına katkı sağladığını akla getirmektedir.

2000 yılında New York'un New Jersey bölgesinde 200 ses sanatçısının alternatif tıp kullanımı yaygınlıklarını belirlemek için yapılan bir çalışmada ekinezya şarkıcılar arasında en fazla kullanılan bitkilerden birisi olarak bulunmuştur. Fakat ülkemizde benzer bir çalışmaya rastlanılamamıştır. Ayrıca bitkisel alternatif tıp tedavilerinde potansiyel risklerden bir kaçınının özellikle vokal kordu etkileyerek ses sağlığı açısından zararlarından bahsedilmektedir. Örneğin vitamin E yüksek dozlarda tüketildiğinde plaletetlerin (pulcuklar-trombositler) kümelenmesini inhibe ederek

antikoagülan (pıhtılaşma önleyici) etki ile vokal kordlarda bulunan kan damarlarında rüptür sonucu kordlar boyunca kanın ekstrasvazasyonunun ses kısıklığına neden olabileceği aktarılmıştır (29). Her bir besinde olduğu gibi müellifin bahsettiği yiyeceklerin de fazla alınması durumunda zararlı etkilerinin ortaya çıkacağı göz ardı edilmemelidir.

### **Ses bozukluğuna neden olduğu ifade edilen unsurların etki mekanizmasına fizyopatolojisine dair bilgiler**

**Kar suyu içmek:** Soğğun etkisiyle vokal kordlar ve intrensek kaslar üzerinde ısı kaybını azaltıp hemostazis sağlanabilmesi için vokal kordlar ve intrensek kaslar konstrüksiyona uğrar (30). Konstrüksiyon sonucu vokal kordlar ve intrensek kaslar esnekliğini kaybettiğinden dolayı sesin kullanımı ile birlikte mekanik zarar oluşabilir. Sürekli kar suyunun içimi halinde konstrüksiyondan dolayı yeterince kan akışı olmayacağından vokal kordlarda inflamasyon gelişmesine neden olmaktadır.

**Ekşi yiyecekler yemek:** Ekşi yiyecekler yemek ağız, larinks, farinks özafagus ve mide mukazasında tahrişe neden olmakta ve diş minesine zarar vermektedir. Ekşi yiyeceklerde bulunan asit özellikle diş minesinin ve dentinin erozyonu sonucu dentin tübüllerinin açılmasına neden olarak dentin hipersensitivitesine yol açmaktadır. Ayrıca stomatit, ağız kokusu, reflü gelişmesinde risk faktörü olarak da görülmektedir (31) (32). Yapılan bir çalışmada tuzlu ve ekşi yiyecekleri seven hastalarda özofajit (yemek borusu iltihabı) daha yüksek oranda bulunmuştur (33). Reflü ve benzer durumların varlığı vokal kordlara doğrudan etki ederek bir enflamasyona ve sesin bozulmasına neden olur.

**İstifra etmek:** Larinks ve farinks mukozası mide asidine karşı savunmasıdır ve teması halinde tahrişe neden olur. Kusma esnasında mide ve alt özefagustaki asitik sıvılar ağız yoluyla dışarı atılımı esnasında vokal kord

mukozasına zarar verir. Buna ek olarak kusma sırasında larinksin ileriye doğru yükselmiş duruma geçeceğinden vokal kordlar üzerinde mekanik bir tahribatta söz konusu olmaktadır (34).

**Esrar içmek:** Esrar içilmesi esnasında solunan duman aracılığıyla çıkan partiküller vokal kord mukozasına yapışarak doğrudan inflamasyon ve tahriş oluşturur. Larenjite, vokal kord yaralanmalarına neden olması yanında maruziyetin devam etmesi halinde vokal kordlarda nodül ve polip benzeri oluşumlar meydana gelebilmektedir (1) (35).

**Yatarken bir şeyler okumak:** İnsan vücudunun normal şekli ve yapısı incelenirken normal anatomik duruşa göre tanımlamalar yapılmaktadır. Normal anatomik duruş; karşımızda ayakta dik duran, başı dik, yüzü karşıya dönük, kolları yanlara sarkık, avuç içleri karşıya bakan durumda bulunan bir insan duruşuna verilen addır (36) . Bu pozisyonda vücudu oluşturan yapı ve organların işlevselliği de uygun koşullarda gerçekleşmektedir. Yatma pozisyonunda konuşmak ise; sesi oluşturan yapıların yatar pozisyonda baskı altında kalması sonucu mekanik olarak zarar görür.

Sese kötü gelen unsurların fizyo-patolojisine dair bulguların yapılması olası eylemlerin her birinin sesi oluşturan yapılara direkt etki ile ses sağlığını olumsuz yönde etkiledikleri görülmektedir. Şükrullah Çelebi'nin bildirdiği “kar suyu içmek, ekşi yiyecekler yemek, esrar içmek, istifra etmek ve yatarken bir şeyler okumak” eylemlerin literatürle uyumlu olduğu söylenebilir.

### Sonuç

- Şükrullah Çelebi'nin sese iyi gelen yiyeceklerle yönelik önerilerinin besinlerin içerdikleri makro ve mikro besin öğeleri, anti-oksidan, anti-inflamatuvar ve işlevsel besin özelliği taşımaları metabolizmanın hemostazisi sürdürmesine katkı sağlayacak

şekilde çalışmasına etki etmesi yönüyle büyük ölçüde uygun olduğu,

- Sese kötü gelen unsurların fizyo-patolojisinin ses sağlığını olumsuz yönde etkisinin açıklanmasıyla büyük ölçüde uyumlu olduğu,

- Müellifin ifade ettiği bilgileri içeren ve direkt ses icracılarına/gönüllülere uygulanmış besin ve unsurlara ait müdahale çalışmalarına rastlanılmadığı,

- Müellifin önerilerinin yaşadığı dönem şartları göz önüne alındığında ses sağlığına yönelik ortaya koyduğu bilgilerin önemli olduğu kanaatine varılmıştır.

Bu bilgiler doğrultusunda;

- Sonraki çalışmalarda ses sağlığı sorunlarının toplumdaki yaygınlığı ve ses sağlığına yönelik yapılan alternatif tıp uygulamaları konusunda tanımlayıcı nitelikte çalışmaların ve sese iyi gelen besinlerin etkisini açıklayacak interdisipliner çalışmaların yapılması,

- Ayrıca Türk müziği nazariyesi alanında yazılmış kaynak eserlerin interdisipliner çalışmalarla tahlil edilmesi çeşitli alanlara faydalı olacağından bu konuların titizlikle çalışılması önerilmektedir.

### Kaynaklar

1. <http://www.nih.gov/>. Taking Care of Your Voice. [Çevrimiçi] 6 March 2017. [Alıntı Tarihi: 15 9 2018.] <https://www.nidcd.nih.gov/health/taking-care-your-voice>.

2. Voice Disorders in the General Greek Population and in Patients With Laryngopharyngeal Reflux. Spantideas N, Drosou E, Karatsis A, Assimakopoulos D. 2015, Journal of Voice, Cilt 29 (3), s. 389.e27-389.e32.

3. The Prevalence of Voice Problems Among Adults in the United States. Bhattacharyya N. 2014, Laryngoscope, Cilt 124, s. 2359-2362.

4. Prevalence of Voice Disorders in the General Population, Based on the Stockholm Public Health Cohort. Lyberg-Åhlander V, Rydell R, Fredlund P, Magnusson C, Wilén S. 2018, Journal of Voice, Cilt ARTICLE IN PRESS.

5. Prevalence of Voice Disorders in Singers:

Systematic Review and Meta-Analysis. Pestana PM, Vaz-Freitas S, Manso MC. 2017, Journal of Voice, Cilt 31 (6), s. 722-728.

6. Bardakçı, Murat. Ahmed Oğlu Şükrullah; Şükrullah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. İstanbul : Pan, 2012.

7. Kamiloğlu R. Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Müsikî" Adlı Eseri. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Müsikîsi). Ankara : Doktora Tezi, 2007. s. 28.

8. Genetic resources collections of leafy vegetables (lettuce, spinach, chicory, artichoke, asparagus, lamb's lettuce, rhubarb and rocket salad): Composition and gaps. Van Treuren R, Coquin P, Lohwasser U. 2011, Genet. Resour. Crop Evol., Cilt 59, s. 981-997.

9. Spinach: Better management of downy mildew and white rust through genomics. Correll JC, Bluhm BH, Feng C, Lamour K, duToit LJ, Koike ST. 2011, Eur. J. PlantPathol, Cilt 129, s. 193-205.

10. Summer (subarctic) versus winter (subtropic) production affects spinach (*Spinacia oleracea* L.) leaf bionutrients: vitamins (C, E, Folate, K1, provitamin A), lutein, phenolics, and antioxidants. Lester GE, Makus DJ, Hodges DM, Jifon JL. 2013, J Agric Food Chem., Cilt 61 (29), s. 7019-27.

11. Evaluation of oxalate concentration in the U.S. spinach germplasm collection. Mou BQ. 2008, Hortscience, Cilt 43, s. 1690-1693.

12. Contribution of dietary oxalate to urinary oxalate excretion. Holmes RP, Goodman HO, Assimos DG. 2001, Kidney Int., Cilt 59 (1), s. 270-276.

13. Pre-clinical anti-inflammatory aspects of a cuisine and medicinal millennial herb: *Malva sylvestris* L. Prudente AS, Loddi AM, Santos AR, Pochapski MT, Piz-zolatti MG, Hayashi SS et al. 2013, Food Chem Toxicol, Cilt 58, s. 324-31.

14. Ethno botanical and scientific aspects of *Malva sylvestris* L.: a millennial herbal medicine. Gastparetto JC, Matrins CA, Hayashi SS, Otuky MF, Pontarolo R. 2012, J Pharm Pharmacol, Cilt 64 (2), s. 172-89.

15. Traditional uses of some medicinal plants in Malatya (Turkey). Tetik F, Civelek S, Cakilcioglu U. 2013, J Ethnopharmacol., Cilt 146 (1), s. 331-46.

16. Patterns of self-medication with medicinal plants and related adverse events--a South American survey. Consolini AE, Ragone MI. 2010, Curr Drug Saf, Cilt 5, s. 333-41.

17. Ebegümeci Bitkisinin Bazı Fiziko Mekanik Özelliklerinin Belirlenmesi. Keskin F, Cihanalp C, Külcü R, Yılmaz D. Diyarbakır, Türkiye : yazarı bilinmiyor, 2-5 Eylül 2015, 29. Ulusal Tarımsal Mekanizasyon ve Enerji Kongresi, s. 403-407.

18. Pozantı (Adana) ve Çevresindeki Bazı Bitkilerin Yerel Adları ve Etnobotanik Özellikleri. Bağcı Y, Savran A, Dural H. 2006, SÜ Fen Ed Fak Fen Derg., Cilt 27, s. 77-82.

19. Rakıcıoğlu N. Yumurta ve Sağlıklı Beslenme. [Çevrimiçi] 2013. [Alıntı Tarihi: 25 09 2018.] <http://www.yum-bir.org/UserFiles/File/yumurta.pdf>.

20. Phytochemical and nutritional significance of cactus pear. Stintzing FC, Schieber A, and Carle R. 2001, European Food Research and Technology, Cilt 212 (4), s. 396-407.

21. Nutritional and medicinal use of cactus pear (*Opuntiaspp.*) cladodes and fruits. Feugang JM, Konarski P, Zou DM, Stintzing FC, Zou CP. 2006, Front Biosci, Cilt 11, s. 2574-89.

22. Bozokalfa K, Aşçıoğlu T, Eşiyok D. Sağlıklı beslenmede bakla ve fitokimyasallar. [Çevrimiçi] 2016. [Alıntı Tarihi: 26 09 2018.] <http://www.dunyagida.com.tr/kose-yazisi/saglikli-beslenmede-bakla-ve-fitokimyasallar/1250>.

23. Balın Kalite Nitelikleri, Beslenme ve Sağlık Açısından Önemi. Karadal F, Yıldırım Y. 2012, Erciyes ÜnivVet Fak Derg., Cilt 9 (3), s. 197-209.

24. Thomas J, Kuruvilla KM, Hrideek TK. Mustard in Handbook of Herbs and Spices. [dü.] Peter KV. Cambridge England : Woodhead Publishing Ltd., 2012. s. 607.

25. The effect of radio frequency heat treatment on nutritional and colloid-chemical

- properties of different white mustard (Sinapisalba L.) varieties. Ildiko SG, Klara KA, Marianna TM, Agnes B, Zsuzsanna MB, Balint C. 2006, Innovative Food Science and Emerging Technologies, Cilt 7, s. 74 -79.
26. Anonim. Badem Eylem Planı 2013-2017. [Çevrimiçi] [Alıntı Tarihi: 26 9 2018.] <https://www.ogm.gov.tr/ekutuphane/Yayinlar/Badem%20Eylem%20Planı.pdf>.
27. Jahn AF. The Vocal Apparatus Structure and Function. The Singers Guide to Complete Health. Oxford : Oxford University Press, 2013, s. 11-23.
28. Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Beslenme ve Diyetetik Bölümü. Türkiye'ye Özgü Beslenme Rehberi 2015. [Çevrimiçi] [Alıntı Tarihi: 15 09 2017.] [http://www.bdb.hacettepe.edu.tr/TOBR\\_kitap.pdf](http://www.bdb.hacettepe.edu.tr/TOBR_kitap.pdf).
29. "Alternative Medical Therapy" Use Among Singers :Prevalence and Implications for the Medical Care of the Singer. Surow JB, Lovetri J. 2000, Journal of Voice, Cilt 14 (3), s. 398-409.
30. Hall JE. Guyton ve Hall Tıbbi Fizyoloji. [çev.] Yeğen BÇ. 11. basım. Ankara : Nobel Tıp Kitabevleri, 2011. s. 889-893.
31. Oral care and dentinal hypersensitivity. Pray WS. 2001, U.S. Pharmacist, Cilt 26, s. 19-22.
32. Consequences of excessive use of Amlarasa (sour taste): A case-control study. Panara KP, Acharya R. 2014, Ayu, Cilt 35 (2), s. 124-128.
33. Association between individual response to food taste and gastroesophageal symptoms. Shibata T, Nakamura M, Omori T, Tahara T, Ichikawa Y, et al. 2015, Journal of Digestive Diseases, Cilt 16 (6), s. 337-341.
34. Medical Management of the Professional Singer. Jahn AF. March 2009, Med Probl Perform Art, Cilt 24 (1), s. 3-9.
35. Gupta R. The Effects of Marijuana on the Voice. [Çevrimiçi] [Alıntı Tarihi: 26 09 2018.] <http://www.ohniww.org/the-effects-of-marijuana-on-the-voice/>.
36. Yıldırım M. Resimli Sistemantik Anatomi. Ankara : Nobel Tıp Kitabevleri, 2013. s. 38.



## Chapters 30 and 31 of Şükrullah Çelebi's Work Edvar-ı Musiki: Voice Health

### Extended Abstract

This study was carried out to explain the recommendations of Ahmedoğlu Şükrullah Çelebi, one of the ulamas in Amasya, on voice health in the thirtieth and thirty-first chapters of his work EM within the scope of today's modern medicine. The author was born in 1388 although it is not certain, and he was a scholar who had expertise in medicine, music and religious sciences and knew Turkish, Arabic and Persian languages at a good level. EM was translated into Turkish by Amasyalı Şükrullah. The first 15 chapters are translation of Kitabül Edvar and some of the chapters were put together from Kenzü't- Tuhaf. The others are author's own research. We focus on the thirtieth and thirty-first chapters. Voice health refers to the physiologically compatible operation of all organs and structures in the voice system. In this physiological compliance, any disorder negatively affects the voice health and leads to voice defects. The author reported the foods that are good for voice in the thirtieth chapter. The main ones are as follows. It was mentioned that the foods like spinach, marshmallow, uncooked egg yolk, fig, bean, hydromel, mustard, and almond oil refresh the voice. In the thirty-first chapter, the situations disturbing the voice are reported. In other words, it is stated that drinking snow water, eating sour foods, smoking weed, vomiting and reading something while lying cause hoarseness or voice disorder. In our study, the recommendations in Şükrullah Çelebi's work written in the 15th century were found to be compatible with today's alternative medicine practices in many respects.

Human being becomes a socio-cultural entity after coming into the world. By this characteristic, people are the beings communicating and interacting with the environment. Voice is one of the most important tools they use while doing this. In fact, voice and the use of voice appear in many situations from people's communication to the fulfillment of their works. While some occupational groups such as teachers, lawyers, health professionals, and sales representatives use their voices by speaking intensely, on the other hand, some occupational groups use their voices to sing. In addition to occupations

that require intensive speech, musicians who play music by using their voice further need a healthy voice compared to others.

This descriptive study was carried out by performing a literature review for the keywords in terms of voice health mentioned in the 30th and 31st chapters and by obtaining scientific data. In the first stage of the study, "spinach, marshmallow, uncooked egg yolk, fig, bean, hydromel, mustard, and almond oil," which are among the foods that are good for voice, in chapter 30 constituted the first keywords in the literature review. The explanation of the mechanism of action of the first keywords in terms of voice health based on the literature data constituted the second stage of the study. In the third stage of the study, "drinking snow water, eating sour foods, smoking weed, vomiting and reading something while lying," which are among the factors disturbing the voice mentioned in chapter 31, were discussed as the second keywords. The explanation of the physiopathology of these factors according to the literature constituted the final stage of the study.

It is thought that Şükrullah Çelebi might have indicated that the fact the macro and micronutrients that the foods mentioned in chapter 30 of EM contain with respect to their effects on voice health have anti-oxidant, anti-inflammatory and functional nutrient properties affects the proper functioning of metabolism, and therefore they are good for voice. In the results regarding the foods that are good for voice in line with the information given by the author, it is observed that he recommended marshmallow, fig, hydromel, mustard and almond oil in a direct connection with voice and also included the nutrients such as spinach, eggs, and bean that we can consider to have indirect effects. It can be said that the author evaluates the individual as a whole with respect to maintaining the state of being healthy as nowadays, and that his recommendations are aimed at contributing to the good health of both larynx and vocal cords and the whole body. When the vitamins and nutrient contents of the foods that are good for voice were examined

in general, it was found that the proteins, vitamin A and vitamin E were common. With respect to the benefits of these vitamins to the body, they contribute indirectly to the voice health in terms of preventing the common cold and strengthening the immune system.

The results related to the physiopathology of the factors that are bad for voice indicate that each of the possible actions negatively affects the voice health with a direct effect on the structures forming the voice. It can be said that the actions of “drinking snow water, eating sour foods, smoking weed, vomiting and reading something while lying” reported by Şükruallah Çelebi are compatible with the literature.

In conclusion, it appears that Şükruallah Çelebi's recommendations for the foods that are good for voice are largely suitable in terms of the macro and micronutrients that the foods contain, their anti-oxidant, anti-inflammatory, and functional nutrient properties, their effect on the functioning of metabolism in a way to contribute to the maintenance of hemostasis, and that the factors that are bad for voice are largely compatible with the explanation of the negative effects of their physiopathology on voice health. In the future, it is recommended to carry out descriptive studies on the prevalence of voice health problems in society and alternative medical practices for voice health, and interdisciplinary studies that will explain the effects of nutrients that are good for voice.

## **Keywords**

*voice health, şükruallah çelebi, edvar-i music, alternative medicine*

Öztürk, O.M. (2018), H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1853-1873. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1853-1873>

## H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri

Okan Murat Öztürk\*

\*Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, eposta: mozturk@mgu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-1604-1715>

### Özet

Türk müziğinin bugünkü teori, icra ve eğitiminin gelişiminde en belirleyici role sahip olan H. S. Arel, bu makalede, Türk mûsikîsine yaklaşımında öne çıkan ütopyacı, Garpcı ve Türkçü söylemleri üzerinden, eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Buradaki ana amaç, bu üç yönelimin, kültürel konumlanış ve ideoloji bakımından Arel'in söylemlerinde nasıl şekillendiğini tespit etmektir. Arel'in Türk mûsikîsi üzerine yazılarının önemli bir kısmı, bizzat kendisinin sahibi olduğu popüler mecmualarda yayınlanmıştır. Bu yazılarda kullanmayı tercih ettiği söylemlere göre o, her şeyden evvel bir ütopyacıdır. Türk mûsikîsinin kendi zamanındaki 'tecelliyat'ından açıkça rahatsızdır. Arel, 'başka bir âlem'e mahsus bir Türk mûsikîsi hayaline sahiptir. İkinci temel yön, onun Garpcılığıdır. Tipik bir Jön Türk olarak Arel'in medeniyet anlayışı tamamen Batı-merkezcidir. Söylemlerinde, tekâmül, terakki ve inkişaf kavramlarını ısrarla kullanmaya özel bir önem vermektedir. Üçüncüsü, söylemleri açısından en zayıf vurguya sahip olan Türkçülük yönüdür. Arel'in Türkçülüğü, dönemindeki siyasi milliyetçiliklerden bütünüyle uzaktır ve hemen tamamen 'dilde sadeleşme'ye taraftar olmakla sınırlıdır. Sonuçta Arel, sadece, Garplılaştırmak suretiyle terakki ettirilebilecek ütopyacı bir Türk mûsikîsine ilgi göstermiştir. Bu nedenle de Arel'in Türk mûsikîsiyle ilgili söylemleri, ütopyacılıkla özdeş Garpcılık ve kendi kuşağındaki siyasi Türkçülüklerle ilgisi bulunmayan dil milliyetçiliği temelinde şekillenmiştir.

### Anahtar kelimeler

*arel, türk mûsikîsi, ütopyacılık, garpcılık, türkçülük, söylem*

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Türk mûsikîsine bugünkü icra ve eğitimini şekillendirmeye halen devam etmekte olan 'Garplılaştırılmış' teorik çerçeveyi kazandıran kişidir. Kendi kuşağındaki diğer iki isim olan Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'yle karşılaştırıldığında bile Arel'in örgütçü, müdahaleci ve dönüştürücü nitelikleri, kıyas kabul etmeyecek şekilde öne çıkar.<sup>1</sup> Türk mûsikîsinin Garplılaştırılması veya Garplılaştırılmış Türk mûsikîsi projesinin tartışmasız en etkili ismi olan Arel, günümüze değin değişik açılardan eleştirilmiştir. Bu konuda özellikle Aksoy (2008), Ayas (2018), Baysal (2018), Behar (1987), Tanrıkorur (1998) ve Tura (1988) tarafından, daha çok teori, ses sistemi, tarih veya Arelcilik ekseninde kıymetli eleştiriler

ortaya konulmuştur. Bu çalışma Arel'in, Türk mûsikîsiyle ilişki kurma tarzının fikrî temelleri üzerine odaklanmakta ve bu fikirlerin onun şahsî söylemlerinde nasıl şekillendiğine ilişkin bir çözümleme gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede burada, Arel'in Türk mûsikîsine ilişkin söylemleri, ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülük açılarından ele alınmaktadır. Arel'in kültürel konumlanışında önemli bir yer işgal ettikleri görülen bu üç yönelime dair söylemsel analizin, onun Türk mûsikîsiyle irtibatına dair kimi tespitler yapılmasında birer anahtar olarak değerlendirilmesi mümkün görünmektedir. Bu makalede, 1885'te, Viyana'da, Guido Adler tarafından modern çerçevede inşa edilmeye başlanan müzikoloji

(Musikwissenschaft) alanının, yaklaşık 100 yıl sonra kazandığı yeni ve eleştirel boyutlar, bir imkân olarak değerlendirilmektedir. Yeni veya Eleştirel Müzikoloji, eski veya geleneksel olana göre, her şeyden önce, temel bir konumlanış farkına sahiptir. Avrupa-merkezci ve medeniyet üstünlüğü fikrine dayandırılmış Eski Müzikoloji anlayışının merkezinde Avrupa/Batı, sanat, eser, besteci, tonalite, armoni, evrim, üstünlük, ilerleme, pozitif bilim gibi konular yer alırken, Yeni Müzikoloji, ilişkisellikler ve yorumsallıklar temelinde kültür, kimlik, dil, söylem, temsil, ideoloji, inşa gibi konu, kavram, alan ve özelliklere odaklanmaktadır (Stock, 1998; Wiering, 2012).

Yeni Müzikoloji, sosyal bilimler metodolojisi içinde anlam, dil ve kültür ilişkilerini kavramak ve çözümlmek adına yeri ve önemi sürekli artan hermenötik temelinde, daha iyi anlamayı amaç edinen ve buna odaklanan bir disiplin özelliği kazanmıştır. Bu bağlamda da öznellikler, durumsallıklar, münferitlikler, kısaca 'kaide'lerden ziyade 'istisna'lar üzerinde, eleştirel bir konumlanışla şekillenmektedir. Son yüzyıl içinde, kültürel evrimcilik (evolutionism) ve yayılcılık (diffusionism) ile başlayıp günümüze değin işlevselcilik, yapısalılık, fenomenoloji, Marksist teori, ideoloji, hegemonya, oryantalizm, iletişim teorileri, bilişim teorileri, post-kolonyal çalışmalar, postmodernizm, postyapısalılık, toplumsal cinsiyet, feminizm vb. bağlamlarında gelişme gösteren kuramsal yönelimlerin, Yeni Müzikoloji anlayışının gelişiminde de etkili olduğu ve disiplinin önünde geniş ufuklar açtığı malumdur (Cook ve Everist, 2001; Stone, 2008; Wiering, 2012). Türkiye'de özellikle Türk mûsikisiyle ilgili çevrelerde bir yüzyıl öncesine mahsus evrimci, pozitivist, materyalist ve bunlara içkin durumdaki Oryantalist paradigmalardan zihniyet dünyası üzerindeki hükümlerini dikkate alındığında, eleştirel konumlanışın taşıdığı değer yanında, yeniden-düşünme, anlama ve yorumlama alanlarında

yarattığı imkânlardaki çeşitliliğin arz ettiği önem, aslında çok daha iyi bir şekilde anlaşılmaktadır.

### **Yaklaşım ve Yöntem: Söylem, Retorik ve İdeoloji Çerçevesinde Üç Arel**

Söylem, temelde, bir dil ve anlamlandırma pratiği olarak dilin ideolojik kullanımı demektir. Hall (2017)'a göre:

Söylemler, belirli bir pratik konusundan bahsetme ya da onun hakkında bilgi oluşturma yollarıdır; toplumda belirli bir konu, sosyal etkinlik ya da kurumsal alan hakkında konuşma şekilleri, bilgi formları ve onlarla ilişkili davranışlar sağlayan fikirler, görüntüler ve pratikler kümesidir (ya da oluşumdur). Bu söylemsel oluşumlar, sosyal etkinliğin belirli bir konusunun/alanının formüle edilmesinde ve buna dair pratiklerimizde neyin uygun olup olmadığını, hangi bilgilerin bu bağlamda faydalı, alakalı, 'gerçek' olduğunu ve hangi türde kişi ya da 'öznelerin' onun özelliklerini somutlaştırdığını belirler. 'Söylemsel' terimi; anlam, temsil ve kültürün belirleyici kabul edildiği bütün yaklaşımları anlatmak için kullanılan genel bir terim haline gelmiştir] (ss. 13-14).

Söylem çalışmalarında, söylenenlerle beraber -ve hatta ondan daha önemli olmak üzere- 'söylenmeyenler' veya 'ima edilenler' üzerinde durulması önem taşır. Kurgusal boyutuyla, aynı zamanda gerçekliklerin imal ve inşa edildiği, retorik stratejilerle şekillenen, dolayısıyla ikna, inandırma ve yönlendirme amaçlı konuşma veya metinler, söylem çalışmalarının başat malzemesini teşkil eder. Foucault'nun, söylem meselesini ele alırken, söylemsel düzen ve birliklerin oluşumuna dair şu sorusu, aslında, her bakımdan üzerinde düşünölmeye değer niteliktedir: "[...] bu ifade hangi kurallara göre kuruldu [...] bu ifadenin ortaya çıkması ve onun yerini başka hiçbir ifadenin alamaması nasıl gerçekleşir?" (1999, s. 41). Gee söylemi, kullanılan-dil olarak açıklar ve bunun; (i.) söylemek, (ii.) yapmak ve (iii.) var

olmak olarak, üç şekilde gerçekleştiğini belirtir (2010, s. 16). Daima belirli sosyal gruplara, kültürlere veya kurumlara aidiyet taşıyan bu üç şık aracılığıyla insanlar, kesin surette, söylediklerine, yaptıklarına ve mevcudiyetlerine anlam kazandıran belirli ‘oyunlar’ oynar, ‘uygulamalar’ gerçekleştirir ve aynı zamanda da bunları ‘sürdürür’ler (Gee, 2010, s. 16). Dilin ne maksatla kullanıldığının ve ne söylendiğinin araştırılması, söylem çalışmalarının esasını oluşturur. Bu nedenle belli bir fikrin, retorik stratejiler yoluyla, belli bir topluluğa veya bütün bir topluma, dil üzerinden nasıl aktarıldığı veya yansıtıldığı hususu, söylem araştırmaları açısından önem taşır.

Retorik, Antik Yunan’dan beri, trivium denilen mantık sanatlarının temel konularından biriyken, söylem ve eleştirel söylem analizi alanı, daha çok 20. yüzyılda ve dilbilim çalışmaları içinde gelişme göstermiştir. Aristoteles, alanın başyapıtı durumundaki eserinde, retoriği bir ‘sanat’ olarak nitelerken ‘kanıtlarla inandırma tarzları’nın, bu sanatın özünü oluşturduğunu belirtir ve ekler: “inandırma bir tür gösteridir, çünkü bir şeyin gösterilmiş olduğunu düşündüğümüzde tam olarak inanmış oluruz. Hatibin gösterdiği bir örtük tasımdır, buysa [...] inandırma tarzlarının en etkili olanıdır” (2018, s. 35). Antik Yunan’da Sofistlerle özdeşleşen retorik, daha o dönemlerde özellikle siyasetçiler ve hukukçular açısından temel konulardan biri haline gelmiştir. Etkili hitabet ile güzel ve ikna edici konuşmanın esasları ve stratejilerini kapsayan retorik eğitimi, antik dönemlerden beri felsefe, politika ve hukuk alanlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Platon, retorik için “dinleyicilerin manipüle edilmesi” derken, Aristoteles de “ikna etmesi gereken ve ikna etmeyi amaçlayan argüman ve söylemlerin sergilenmesi” olduğunu belirtir (Meyer, 2009, ss. 9-10). Aristoteles’e göre ethos-logos-pathos üçlüsü dâhilinde gerçekleşen retorik iletişim, sonuçta tipik bir mesaj sistemi ve ikna stratejileriyle şekillenir.

“Kim söylüyor, kime söylüyor, ne söylüyor?” şeklinde özetlenebilecek retorik çerçevede hatip (ethos), dinleyiciye (pathos), söyledikleri (logos) aracılığıyla bir mesaj iletmış ve onda bir duygu veya fikir yaratmış veya onu bir şeye ikna etmiş olur.

Pragmatik anlamda dil kullanımının, kuşkusuz belli ideolojik amaçları vardır ve bu amaçlar, dinleyici/okuyucunun belli bazı davranış veya duygular içinde olmasını sağlamaya yöneliktir. Bu çerçevede söylem, belli bir gündemin ifade pratikleriyle ortaya konulmuş olur. Söylemin başta hukuk, iletişim, politika, haber ve reklam alanları olmak üzere, medya okurunu (sözel, yazılı veya görsel) etkileme ve manipüle etmeye dönük amaçları vardır. Siyaset alanındaki tipik tezahürü propaganda çalışmalarında ortaya çıkar. Bu yüzden eleştirel söylem analizi, retorikle beraber dil kullanımının, toplum üzerindeki geniş kültürel ve ideolojik etkilerini anlamada bir yöntem olarak kullanılır.<sup>2</sup> Konuyu gazete köşe yazıları üzerinden ele alan ayrıntılı bir çalışmada, yazar ve okur ilişkisi hakkında şu değerlendirmeye yer verilir: “gazete köşe yazılarında amaç, yazarın okuyucuyu ikna etmesidir ve yazar, okuyucuyu inandıracak düşünceleri, savları ortaya koymakta ve bunu kanıtlar sunarak gerçekleştirmektedir” (Otan 2010, s. 1).

Foucault (1999), söylem kavramını, tarihin koşullandırdığı, bilgi, güç ve anlam üreten bir sistem olarak tanımlar. Söylem, maddeye bağlıdır ve sistematik bir şekilde, üzerinde konuştuğu nesnelere inşa eden dil pratikleri üretir. “Hiçbir şey, söylemin dışında var olamaz” (aktaran Hall, 2017, s. 60). Bu bakımdan söylem ile bilgi ve iktidar arasında sistematik bir bağ mevcuttur. Söylem, anlamla beraber bilgiyi de üretirken, iktidar ve güç ilişkilerini de dil üzerinden inşa eder ve böylece dilde şekillenmeye dayalı bir pratikler bütünü haline gelir. Bu yüzden söylem; dil, ideoloji, politika, iktidar, hegemonya ve bilgi alanlarıyla sürekli irtibat halinde,

retorik stratejilerden sürekli beslenerek, değişen şartlara uygun şekilde yeniden-biçimlendirilebilen bir anlamlar ve pratikler bütünü halinde gelişme gösterir (Çoban, 2015). Bu yönüyle söylem, aynı zamanda bir model veya paradigma meydana getirir ki göstergebilimsel açıdan anlamlı her etkinlik bu paradigmanın içinde yer alır. Dolayısıyla dilin söylemsel kullanımı, aslında, insanların anlama ve anlamlandırma dünyalarının da sınırlarını tayin etmiş olur.

Tüm bu çerçeveyi Arel açısından daha da özel kılan yön ise onun hem bir avukat, hem de bir medya patronu olmasıdır. Burada Arel'in özellikle avukat yönü daha da önem arz eder. Çünkü avukatlık mesleği, başta retorik olmak üzere söylem alanının, eğitimi alınan bir konu olarak, etkili ve bilinçli şekilde varlık bulduğu alanların başında gelmektedir. "Bir avukatın retorik okumaksızın mesleğini icra etmesini düşünmek olası değildir" (Yücel, 2003, ss. 1-2). Retorik, özellikle hukukta, temelde bir ikna sanatı olarak değerlendirilmekte; iknaya yönelik dil pratiği, etkili konuşma ve hitabet yönüyle de, doğal olarak, söylem araştırmalarının temel konularından biri haline gelmektedir. Burada aynı zamanda dil pratikleri bakımından pragmatik (edibilim) alanıyla da önemli kesişme noktalarına sahip olduğu, ayrıca gözden kaçırılmamalıdır.

### Ütopyacı Arel

Arel, 1927'de İzmir Türk Ocağı'nda, Türk mûsikîsinin hâl-i hazır ve geleceğine ilişkin şahsî görüşlerini aktardığı iki konferans verir. Onun bu konferanslarından iki yıl sonra Karl Mannheim, bilgi ve ideoloji sosyolojisi alanlarında öncü nitelikler sergileyen İdeoloji ve Ütopya adlı eserini kaleme alır ve orada, ütopyacı bilinç ve ütopyacılığa dair değerlendirme ve tespitlerini ortaya koyar. Toplumsal gerçekliği reddetme ve onu değiştirme arzusu, ütopyacılığın başta gelen özelliği olduğu gibi, ütopyacılar mahsus bilinçte de içinde bulunulan

gerçeklikle uzlaşmama hali belirginlik kazanır (Mannheim 2002). Bu bilinç tarzı, ütopya merkezi ile buna iştirak edenin bakış açısı arasındaki bağlantı olarak da nitelenir (Wolff 1971).

Ütopyacılık, özü itibarıyla içinde yaşanılan siyasi, sosyal, hukuki ve idari şartlardan memnun olmama ve bu şartları değiştirme yolunda, bilinçli ve iradeli bir düşünsel ve eylemsel mücadele içinde değildir.<sup>3</sup> Elbette pek çok kişi veya toplum kesimi, içinde yaşadıkları şartlardan, gerek tarihte, gerekse günümüzde hoşnut olmamıştır ve bu şartları değiştirmek istemiş ve halen de istemektedir. Ancak bunun arzu veya temenniden öteye geçmemesi ve çoğu insan açısından sadece bir hayal olarak kalması, meselenin önemli bir yanına işaret eder.

Belli bir gündem dâhilinde siyasi ve finansal açıdan katı bir örgütlülüğe dayalı ütopyacılığı, genel anlamda, sıradan insanların daha iyi şartlarda yaşama idealine dayanan özlem, arzu, beklenti, umut ve hayallerinden ayrı tutmak gerekir. Mevcut şartlardan memnun olmayıp, daha iyi hayat şartlarının mümkün olabileceği dünyaları hayal edenleri, bu tür vaatler ileri sürerek, sonuçta iktidara egemen olmayı hedefleyen, bu uğurda güçlü bir siyasi irade sergileyen, örgütlülük içinde düzen ve ilerleme prensibiyle hareket eden, sürekli ve etkili propagandalarla geliştirdikleri fikirleri topluma yayan kişi, grup, topluluk veya çevrelerin faaliyetleriyle karıştırmamak gerektiği açıktır. Siyasi ütopyacılıklar, nihai hedef ve emelleri bakımından, her şeyden önce, "gerçekleştirilebilir projeler" (Avcı, 1990) olmak peşindedir ve bu nitelikleri, onları, gizli ve gizemli olmaya zorlar. Bu noktada ütopyacılığın, hayal-rüya-arzu-özlem ile plan-program-proje-emel-gündem arasında salınan bir sarkaca benzediği veya Janus'un yüzü anlamında iki-yüzlü olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Her durumda ütopyacılık; aydınlık ve karanlık taraflara,

görünen ve görünmeyen yüzlere sahiptir (Öztürk, 2016, 2018a).

Arel'in ütopyacılığını, hayatı boyunca içinde doğup yetiştiği Osmanlı dünyasında rahatsızlık duyduğu her hususa yönelen yazı, yayın, faaliyet ve fikirlerinde açık seçik görmek mümkündür.<sup>4</sup> Ama yoruma ihtiyaç bırakmayacak şekilde Arel, ölümünden bir yıl evvel, *Musiki Mecmuası*'nda beş bölüm halinde yayımladığı Bu bir başka âlem başlıklı yazı dizisiyle zaten açıkça ortaya koymuştur.<sup>5</sup> Uzunca sayılabilecek bu yazı dizisinde Arel, Türk mûsikîsinin bütün meselelerinin halledildiği bir ütopya adasından bahseder. Yazı dizisi, ütopyacı metinlerde temel bir tema olarak kullanılan bir vapur seyahati üzerine kurgulanmıştır ve bilinmeyen bir adaya varılmasıyla beraber, halledilmiş Türk mûsikîsi hikâyesi de başlamış olur. Arel'in bu kurmaca anlatısı, temel fikir ve tarz olarak, Türk mûsikîsini konu edinmiş bir Thomas More (2000, 2015) uyarlaması görünümündedir. Arel, notalamadan makamların adlandırılmasına<sup>6</sup> varıncaya kadar bu bilinmeyen adada yapılanları övgüyle anlatır ve en sonunda da gittiği yerin adını, okuyucuya, şu ifadelerle bildirir: “Şimdi bir düğümün çözülmesi kalıyor: Bazı tanıdıklarım yazımda bahsettiğim memleketin neresi olduğunu sordular. Kimisi Kıbrıs mı, kimisi İspanya mı... diye tahminlere kalktı. Hepsine birden söyleyeyim ki gittiğim memleketin adı şudur: UTOPIA” (1954: 260).

Arel'in yetiştiği kuşakta, mevcut rejimi değiştirme fikrine inanan ve bu uğurda faaliyet gösteren kimseler açısından -ki bunlar Avrupalılarca *Jeune Turcs*<sup>7</sup> olarak adlandırılmaktadır- ütopyacı eserleri okumak, ihtilalci bağlamı gereği, gizlilik içinde yapılması gereken bir psikolojiye sahiptir. Dönemin matbuat âleminin önde gelen muhalif gazetecilerinden ve etkin siyasi aktörlerinden Hüseyin Cahit [Yalçın], Cumhuriyet yıllarında kaleme aldığı eserinde, Thomas More ve Thomasso Campanella gibi ütopya edebiyatının önde

gelen yazarlarına ait eserleri okumaya dair bu psikolojiyi, şu cümleleriyle ifade eder: “Gençliğin verdiği bir hararet ve inanma kabiliyeti ile biz buna emin olmuştuk. Gizli gizli okuduğumuz Utopie, Cite du Soleil<sup>8</sup> gibi eserler bizim ruhumuzda ‘senin’, ‘benim’ düşünceleri olmadan, kardeş gibi, hakiki bir insan gibi bir arada yaşamak ve temiz bir sosyete teşkil etmek hayallerini uyandırmıştı” (aktaran Özgül, 2013, s. 164).<sup>9</sup> Bu somut beyan, bir bakıma, dönemin halet-i ruhiyesi içinde, ütopyacılık meselesinin, aynı zamanda ihtilalcilik ve inkılâpçılık olarak algılandığını somut olarak göstermektedir. Bu açıdan Arel'in, en başta *Şehbâl* dergisini yayınlama serüvenini, Osmanlı'nın Garplılaştırılması yolundaki en somut ütopyacı dönüşüm araçlarından biri olarak okumak gerekir.

Arel'in ütopyacılığının en açık ifadesini, bir vecize niteliği kazanmış bulunan; “Türk musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, tabir caizse istikbaldeki hayaline meftunum” şeklindeki sözleri oluşturur. 1949'da *Musiki Mecmuası*'na yazdığı Niçin Türk musikisine taraftarım? başlıklı yazısında kullandığı bu ifadenin benzerlerine, önceki bazı yayınlarında da rastlanır. 1927 yılında İzmir Türk Ocağı'nda verdiği konferansta da Arel, aynı görüşünü, bu kez şöyle dile getirmiştir: “Elhasıl musikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez. Kanaatimce Türk musikisinin bugünkü tecelliyatı değil, ‘asıl ruhu’ kabili müdafaa, hatta layık müdafaadır” (1964, s. 17). Aynı konferansta, başka bir vesileyle de, tipik bir retorikçi olarak, düşüncesini bu kez şöyle serdedir: bendeniz musikimizin bu günkü halini değil, tıpkı bir meşe tohumundan kuvvetli ve kocaman bir ağacın fişkırması gibi feyyaz semereler vermeye kabiliyeti olan özünü, cevherini müdafaa ediyorum. Yoksa şimdiki musikimizi alâ hâlihî [olduğu gibi] idame etmek bizzat o musikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır (Arel, 1964, s. 26).<sup>10</sup>

### Garpcı Arel

Arel, kelimenin tam anlamıyla bir Garpcıdır ve onun Garpcılığı, mutlak surette, siyasi Oryantalizmi de içermektedir.<sup>11</sup> Başka bir ifadeyle Arel, bizzat içinde yaşadığı Osmanlı dünyasına, Said (2017)'in ünlü eserinin alt başlığında vurguladığı 'Batı'nın Şark anlayışları' dâhilinde bakmaktadır. Osmanlı'nın kurtuluşunun, ancak ve ancak Garplılaştırılmasıyla mümkün olacağına inanan Arel'in Türk mûsikisiyle ilişkisinde öne çıkan en temel niteliği de Garpcılığı veya Garp medeniyetine duyduğu büyük hayranlık ve şiddetli arzu oluşturur.<sup>12</sup> Öztuna'ya göre: "[...] Arel, kültür bakımından Türk, fakat metot bakımından en koyu şekilde ve tam manasıyla batılı idi. Batı teknik, metot ve esprit critique'i [eleştirel düşünme], bütün davranışlarına hâkimdi" (1986, s. 71).<sup>13</sup>

Kişisel kültürü ve yetişmesi itibarıyla Arel, Garp medeniyetini özümsemiş ve kendisini bu medeniyetin bir ferdi olarak idrak etmiş bir kimsedir. Başta bildiği diller<sup>14</sup> olmak üzere yetiştirilme tarzı, hayatı, sosyal ilişkileri, toplumsal ve kültürel faaliyetleri, her yönüyle Garp kültürü içinde şekillenmiştir. Bu yüzden Arel, Türk mûsikisine de bir Garplı olarak bakmıştır.<sup>15</sup> Arel, Türk mûsikisinin; geri kalmış, fakir, terakkiden mahrum, tekâmül edememiş, inkişaf kudretinden yoksun olduğuna inanır ve şahsen inanmakla da kalmayıp, bu fikirlerini, bir medya patronu olarak, etkin bir propaganda diliyle, tüm topluma yaymaya çabalar.<sup>16</sup> Türk mûsikisinin kurtuluşu için, Garp müziğine mahsus yöntem ve tekniklerden istifade edilmesi gerekliliğini ısrarla dile getirir. Arel'e göre bu istifadenin, ütopacı bir formülasyon olan kendine mâl etmek yoluyla içselleştirilmesi ve benimsenmesi mümkündür.<sup>17</sup> Bu ütopacı formül, bir sentez önermez. Aksine, burada, gönüllü, direnmekte mânâ bulunmayan bir hüsn-ü kabul, 'rıza' ve kanıksama vardır. Arel, bu formülü, şu vecizesiyle sloganlaştırır: "Türk san'atinin hizmetinde Garp fününu!"

(Arel, 1964, s. 9).

Arel'in Türk mûsikisinin şimdiki halinden duyduğu rahatsızlığı ifade etme tarzında dikkat çeken bazı hususlar vardır. Arel, gözden kaçması mümkün olmayan bir şekilde, Türk mûsikisinin kendi imkânlarıyla varlık göstermesini imkânsız görmektedir. Bu çerçevede Garp müziğiyle ilerilik-gerilik odaklı mukayeseler yapmakta ve Garp müziğine, zaruri bir üstünlük atfetmektedir. İzmir konferanslarında, yukarıdaki sloganının bir benzerini, bu kez şöyle ifade ettiğine tanık olunur: "Garp musikisinin vesaiti tekemmülüyesinden bilistifade Türk musikisini yükseltmek!" (Arel, 1964, s. 9). Böylece Arel, Türk mûsikisinin, mevcut haliyle, her şeyden önce sahip olduğu kendi araçları nedeniyle 'düşük seviye'de bulunduğunu da açıkça ifade etmiş olmaktadır. Bu müziğin yükseltilebilmesi için, Garp müziğinin 'tekemmül etmiş' araçlarından yararlanmak gerekmektedir: "Garp musikisinin tekniği olmak üzere başlıca sekiz fen görüyoruz ki onlar da şunlardır: mebadi-i musiki, armoni, kontrpuan, kanon, füg, kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon. [...] Garpten almağa muhtaç olduğumuz teknik başlıca bu saydığım sekiz ilimden ibarettir (Arel, 1964, ss. 28, 37).<sup>18</sup>

Arel'in Garpcılığının cisimleşmiş örneğini, hiç kuşkusuz, Şehbâl mecmuası oluşturur. Dönemindeki baskı kalitesiyle, Osmanlı İmparatorluğu'nun tartışmasız en iyisi olan Şehbâl dergisinin (Ataman ve Pekman, 2013), matbuat dünyasında üstlendiği misyonu, Ahmetoğlu (2010) şöyle değerlendirir:

Şehbal dergisi, İttihat ve Terakki'ye yakın aydınların çıkarmış olduğu bir dergidir. Derginin yazar kadrosu incelendiğinde bu durum açıkça görülür. [...] İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin gerçekleştirmeyi hedeflediği kültürel değişim programına destek verecek türden yazıların ve fotoğrafların derginin sayfaları arasında yer aldığı görülmektedir [...] yayınlanan resimlerin önemli bir kısmının Batı kaynaklı olması nedeniyle



Batı kültürünün topluma tanıtılmaya ve benimsetilmeye çalışıldığı [görülür] (s. 13). Yazar kadrosunda Dr. Abdullah Cevdet, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamit, Faik Ali, Hıfzı Tevfik, Halide Edip, Enis Behiç, Orhan Seyfi, Nigar binti Osman, Halit Fahri [Ozansoy] gibi Garplılaştırma sürecinin etkin isimlerinin yer aldığı Şehbâl'de Arel (Bedî Mensî) ve Rauf Yekta da mûsikîye dair yazılar kaleme almışlardır. Bu durum, Arel'in, üstlendiği yayıncılık misyonuyla neticede Osmanlı toplumunun Garplılaştırılması projesinde etkin şekilde yer aldığını açıkça göstermektedir.<sup>19</sup> Nitekim Ahmetoğlu'nun dergiyile ilgili değerlendirmelerinde ulaştığı genel sonuç: "Şehbal dergisinin, Osmanlı toplumunda kültürel ve toplumsal bir değişim ve gelişim sürecinin gerçekleşmesi ve bunun sonucunda, geri kalmış Osmanlı toplumunun Batılı toplumlar gibi çağdaş ve medeni bir toplum haline gelebilmesi için gayret sarf ettiği" olmuştur (2010, s. 47). Bu temel yapılanma göz önüne alındığında, söylemlerinde her ne kadar Türk mûsikîsine taraftar olduğunu iddia etse de Arel'in temel kültürel konumlanışının Garpcılık içinde şekillendiği; bu Garpcılığın, tüm kısmî görünüşüne rağmen aslında küllî nitelikte olduğu kesinlikle yadsınamaz. Süreç içinde üstlendikleri rollere ve ortaya koydukları söylemlere bakıldığında, başlangıçta gelenek savunuculuğuna soyunan iki isimden Rauf Yekta'nın kısmîci kampta kalmayı tercih ettiği, buna karşılık Arel'in de küllîci<sup>20</sup> kampa doğru yöneldiğini söylemek, hiç de yanlış değildir (Öztürk, 2018a, 2018c).

Hocası Arel'in Garpcı niteliğiyle ilgili olarak Öztuna'nın şu değerlendirmesi, herhangi bir yoruma meydan bırakmayacak mahiyettedir:

Arel'in en büyük cephesi ve onu Türk medeniyeti tarihinin en büyük dahilerinden biri haline koyan bir tarafı, millî musikiye çokseslilik uygulayabilmesidir. [...] Çokseslilik yolunu açması, Türk Musikisi sistemini bozmaksızın, ham malzeme

itibariyle harikulade zengin bu musikiyi çoksesliliğin muhteşem imkanlarına mazhar kılacak yol ve sistem göstermesi, istikbal için belki en büyük cephesini teşkil etmektedir. Bu bakımdan ileride Türk Musikisi tarihi şüphesiz 'Arel'den Önce' ve 'Arel'den Sonra' diye iki devreye ayrılarak incelenecektir. Arel'den Önce'si Ortaçağ'dır, tek sesli musikidir. Arel'den Sonra'sı modern çağdır; çoksesli ve orkestrasyonlu musikidir (1969, s. 53).

Aynı konuda öğrencilerinden M. Kemal Özergin de şu görüştedir (Arel, 1964, s. 5): "H. S. Arel'in asıl ileri ve müstesna tarafının, Türk musikisine çok sesliliği kazandırma yolundaki çalışma ve eserleri olduğuna inanıyorum." Haziran 1966 tarihli Musiki Mecmuası'nın 219 no.lu Arel Özel Sayısı dergi kapağında, Çok-sesli Türk musikisi'nin tek dergisi ibaresine yer verilmiş olması, bu bağlamda oldukça anlamlı görünmektedir. Neticede açık olan şudur ki Arel, aslında, Türk mûsikîsinin kendi geleneksel mevcudiyeti ve idamesiyle hemen hiç ilgilenmemektedir. Onun Türk mûsikîsine bakışında Garp müziği belirleyici eksendir ve bu eksene göre Türk mûsikîsi geridir, fakirdir ve terakki gösterememiştir. O, Türk mûsikîsini oluşturan unsurlara, Garp müziğinde bulunmayan bir materyal olarak bakıp, bunlardan, Garp müziği besteciliği açısından yararlanma amacını taşır. Bu yüzden Arel'in yaklaşımında üslup bakımından, adeta, Neo-Alla Turca olarak nitelendirilebilecek bir müzik tarzını var etmekle ilgili bir anlayış mevcuttur.<sup>21</sup>

### Türkçü Arel

'Üç Arel' arasında, söylemsel açıdan en 'zayıf' addedilebilecek olanı, gerek çeşitli yönlerden belirsizliklerle dolu olması, gerekse de ortaya çıkışındaki 'gecikme' nedeniyle Türkçülükle ilgili olanlardır. Her şeyden evvel Arel'i, bir 'siyasi Türkçü' olarak ele almak mümkün değildir.<sup>22</sup> Bu anlamda Jön Türk hareketi içinde siyasi Türkçülük anlayışına önderlik eden İsmail Gaspıralı, Hüseyinzade Ali, Akçoraoğlu

Yusuf, Ahmet Agayef veya Ziya Gökalp isimler temel alındığında Arel'i, bu isimlerle bir arada düşünmeye imkân yoktur. 'Pan-Türkist' nitelikteki bu ilk Türkçülüğün ortaya çıktığı ve ilk 'Türk Derneği'nin kurulduğu 1908 temel alındığında Arel'in Türkçü veya milliyetçi yöneliminin, ne kadar geç ortaya çıkmış olduğu kolaylıkla anlaşılır. Yine de Arel'in kendisini, özellikle İkinci Dünya Savaşı arifesinde Türkçü olarak nitelermeye ve Türklük Mecmuasını yayınlamaya başlamış olması, üzerinde düşünmeye değer bir konudur. Çünkü bu derginin yayımlanmaya başladığı yıllar, Türkiye'de, tipik bir ABD politikası olarak etkin olmaya başlayan Soğuk Savaş yıllarıdır. Tanıl Bora'ya göre bu yıllarda "[m]illiyetçi-muhafazakâr şemsiye, komünizm tehdidine karşı" açılmıştır (2017, s. 390). Meselenin bu niteliği, o yılların, aynı zamanda 'Türkçü dergiler çığırı' olarak nitelendirilen bir döneme denk gelmesinin de pek tesadüfi olmadığını göstermektedir.

Arel'i, milliyetçilik açısından, meselâ Yahya Kemal gibi bir 'muhafazakâr' (Bora, 2003); Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp gibi bir 'Türkçü-Turancı' veya Akçoraoğlu Yusuf gibi bir 'Pan-Türkist' (Landau, 1999) olarak görmek mümkün müdür? Akçoraoğlu, 1904'te kaleme aldığı ünlü Üç Tarz-ı Siyaset makalesinde Pantürkçülük için; "ırk üzerine müstenid bir 'Türk milliyet-i siyasiyesi' teşkil etmek" açıklamasına yer verir (Akçura, 1976, s. 19). Arel, Garpcılığa içkin durumdaki ütopyacılığıyla, her şeyden önce Garp medeniyetine geçişe dayanan bir siyasi dönüşümden yanadır. Bunun önünde 'engel' teşkil edecek 'geleneksel' nitelikteki tüm bileşenlerin mutlak surette karşısındadır. Türk mûsikîsini 'müdafaa' eder görüldüğü her durumda bile, sonuçta bu mûsikînin, ancak ve sadece Garplılaştırılması kaydıyla varlık bulabileceğini iddia etmektedir. Bu yüzden Arel'in Türkçülüğünde Turancılığın, Pantürkizmin veya Orta Asyacılığın yerine ait somut kanıtlar aramak mümkün görünmemektedir. Aksine Arel, bu türden Türkçülükleri, ünlü tarihsel

değerlendirmesine temel aldığı istila söylemiyle, zaten, madun hale getirmiştir. Arel'in Türkçülük yorumunda öne çıkan yegâne unsur, aslında, 1911'de Selanik'te yayımlanmaya başlanan Genç Kalemler çizgisinde, 'sade Türkçe' kullanımı, Osmanlıca'dan uzaklaşma ve dolayısıyla bir tür Öz-Türkçeciliktir. Bu yönelimini Arel, kendi sözleriyle de şöyle ifade eder: Lakin bundan on beş, yirmi sene kadar evvel elime geçen bazı yabancı yazıcıların kitaplarında, yukarıki makamların sırf Arabî ve Farişî isimli olmalarından dolayı hep Araplara ve Acemlere atfedildiğini gördüğüm zaman, bu halis Türk icatlarını olsun gasptan kurtarmayışıma yandım ve o günden itibaren, kendimce, artık iktidarımın yetiştiğı herşeyi Türkçe isimlendirmeğe karar verdim. Demin söylediğim gibi, sanatın bir kırıntısını bile bize bırakmamayı milli vazife sayanlara karşı bütün memlukatımızı silinmez bir Türklük damgası ile ayırt etmek, milli borcumuzdur (1969, s. 4).

O devirde temezzüc'ün bir saçıağı yakarlığı ile hem ağız, hem kulağı dalayan sesinden ürkecek halde bulunmuyorduk! Neden sonra bazı Türk düşmanı müellifler tarafından Arabî ve Farişî tabirlerin -bizim malımızla doldurulmuş birer hediyeelik çanta gibi- şuna buna takdim edildiğini görünce aklım başımdan gitti... Hayır, hayır, aklım başıma geldi... Ve o zamandan beri artık bütün ıstılahları Türkçeleştirmeğe azmettim. Şimdi mahud temezzüc'ün yerine uygu'yu kullanıyorum (1969, s. 39). Arel'in tüm bu ifadelerinde Fransız ve İngilizlere mahsus medeniyet kavrayışından ziyade, Alman Protestanlığına mahsus kültür (Elias, 2015, s. 74) odaklı bir ayrımı benimsemiş olduğı açıkça görülüyor. Dil kullanımına odaklanan bu retoriğıyle Arel, gerçekte, neredeyse bütün bir Osmanlı medeniyetini yok sayan bir tutum içine de girmiş olmaktadır. Burada, dil alanıyla beraber, Türk mûsikîsine bakışına temel oluşturan Garpcı yönelimi de bütünüyle açığa çıkar.

Dilde sadeleşme ve ‘öz’e dönüş politikalarıyla ilgili olarak, aslında söylem alanının doğrudan bağlantılı olduğu ‘hegemonya’ çözümlemesinde Gramsci, ‘dilde yenileşme’ temalı gelişmeleri, şu cümleleriyle eleştirir:

Dil, bütün uygarlığın dönüşmesi ile, kültürün yeni sınıflar tarafından ele geçirilmesi ile ve diğer dillerin üzerinde bir ulusal dil tarafından uygulanan hegemonya ile dönüşür ... ve yaptığı şey, eski uygarlıkların ve kültürlerin sözcüklerinin metaforik biçimlerini absorbe etmektir (aktaran Ives, 2011, s. 143). Arel’in, Osmanlıca’yı terk edip Türkçe kullanmayı telkin etmesindeki yaklaşımı, mûsikîde de Osmanlı geçmişini bir yana bırakıp, Türk mûsikîsine özgü gereçleri, Garp tekniği ve bestecilik anlayışı içinde kullanmak şeklindeki görüşüyle tam bir uyum içindedir. Bu yaklaşımının, o yıllarda Garp’da modern müzik akımlarında ortaya çıkan bazı yenilikçi yaklaşım ve eğilimlere de uygun düştüğü ve dolayısıyla ‘çağdaş’ olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden Arel, ‘deha sahibi’ Türk bestecilerine, adeta, bir dönem Avrupa müziğinde moda haline gelmiş Alla Turca<sup>23</sup> tarzının, ‘yeni/neo’ bir versiyonunu üretme tavsiyesinde bulunmaktadır. Önerdiği bu yeni tarzın eskisinden farklı olan yanları; Batı tanperamanı yerine kendisinin de ‘ilmî’ olduğuna inandığı ‘yirmidört gayrimüsavi aralık’tan oluşan ‘Türk mûsikîsi tanperamanı’nın; Batı tonları yerine makamların; ‘mahdut’ Batı ölçüleri yerine usûllerin ve ‘kemençe beşlemesi’nde olduğu gibi tekemmül ettirilmiş kimi sazların bir orkestra çalgısı gibi kullanılmasıdır. Bu bakımdan Arel’in çoksesli Türk mûsikîsi hayalinin, esasen, Batı kompozisyon anlayışı açısından sadece bir ‘malzeme çeşitliliği’ anlamı taşıyan bir Neo-Alla Turca tarzına karşılık geldiği ifade edilebilir.<sup>24</sup>

Arel, ünlü, Türk Musikisi Kimindir? başlıklı polemiklerini, ilk kez bu mecmuada yayınlamıştır. Arelcilerden Etem Ruhi Üngör; “ancak Arel çapında bir kimsenin

yazabileceği bu konuda şimdiye kadar yazılmamış ve bir daha da yazılması pek mümkün olamayacak şaheserdir” (1966, s. 70) demiş olsa da, müzikoloji açısından bu yazı dizisinin, aslında birer kalem kavgası ve hatta bir ideolojik mistifikasyon niteliği taşıdığı açıktır (Ayas, 2018; Baysal, 2018). Verdiği tüm referanslara rağmen bilimsellik iddiası taşımayan bu polemikler, özünde, Arel’in siyasi propagandacılığı ve özellikle de Türkçülüğü açısından tartışmalı nitelikte pek çok göstergeye sahiptir.

Arel, bu yazı dizisi boyunca, görünüşte Türk mûsikîsini tarihsel bir derinlikle müdafaa etmekte ve bu maksatla, kütüphanesindeki çeşitli dillerde yazılmış kitaplardan aktardığı bilgiler ışığında, Eski Yunan, Bizans, Arap ve İran müzikleriyle muhtelif kıyaslamalar yapmaktadır.<sup>25</sup> Arel’in bu girişimi, Türk mûsikîsi aleyhinde, Gökalpçi ithamlara karşı verilmiş, sözde, bilimsel bir cevaptır. Ancak bu cevaplar esnasında Arel, gözden kaçması mümkün olmayacak şekilde, ısrarla, tarih boyunca süregelen Türk istilalarından dem vurur:

Pek ziyade dikkate layık bir vakıa vardır: Türk milleti, hangi ülkeyi istila ederek orada uzunca bir müddet kalmışsa mutlaka ya yerli musikiyi ortadan kaldırarak kendi musikisini onun yerine geçirmiş, yahut yerli musikiye kendi musikisinden silinmez mühürler basmıştır. [...] Nerede ki Türk istilası vuku bulmamış veya uzunca müddet devam etmemiş ise oranın musikisinde bu hale tesadüf edilmez (1969, ss. 8-9).

[...] Türk musikisinin Bizans musikisini -en serbest bir güreş neticesinde- yenip izi belli olmayacak derecede ortadan kaldırabilmesi o zamanki Türk musikisinde radyo-aktivite gibi etrafa taşan bir hayatiyet bulunduğunu başlı başına gösteren bir hadisedir (1969, ss. 10-11).

İranlıların vaktile bir musikileri varken mütevali Türk istilalarından sonra -uzunca müddet Türklerin elinde kalan her ülkede istisnasız görüldüğü gibi- İran’da da eski

musikinin ortadan kaybolduğunu ve yerine Türk musikisinin geçtiğini biliyoruz (1969, s. 17).

Asırlarca süren Türk istilasını İran'da -her ne maksatlı olursa olsun- eski musiki sistemini yıkıp yok etmiş ve yerine kendi 24 taksimatlı sistemini koymuştur (1969, s. 23).

Arap, Acem, Bizans gibi ne coğrafya, ne din, ne dil, ne kültür, ne milliyet, ne ırk bakımından aralarında birlik bulunmayan üç camiyayı bir tek musiki macerasında hangi bağ birleştirdi? Bu esrarlı bağı istediğimiz kadar arayalım, Türk istilasından başka müşterek bir amil bulamayız. Süreklince bir Türk istilasını geçiren bütün memleketler -sarî hastalığına tutulmuşçasına- daima aynı arazi gösteriyorlar ve musikilerini izi belirsiz bir halde kaybederek onun yerine şu bizim bildiğimiz musikiyi, yani -adile, sanile- Türk musikisini alıyorlar (1969, s. 25).

Eser boyunca devam eden bu söylem, Arel çapında bir entelektüelin istila kelimesine yaptığı vurgu nedeniyle, en azından Türkçülük bakımından problem teşkil eder. İstila kelimesine ısrarlı vurgulara dayanan bu söylemin, medeniyet yayıcı milletler için değil, medeniyete düşman, barbar milletler için kullanıldığını Arel'in bilmediğinin var sayılması pek mümkün değildir. 15. yüzyıldan itibaren Avrupa kolonyalizminin süreç içinde kendisine siyasi bir vazife haline getirdiği medenileştirme misyonu (mission civilisatrice, civilizing mission) söyleminin bir ana-tema olduğu hatırlanırsa<sup>26</sup>, Arel'in burada serd ettiği söylemin, özellikle Türkçülük iddiası açısından büyük sorunlar taşıdığı açıktır. Arel'in Türkler'in barbar bir millet olduğu yönündeki Garpcı, oryantalist ve emperyalist temaya bu çerçevede bağlı kalışı dikkat çekicidir. Önde gelen Arelcilerden Yılmaz Öztuna; "Arel, Türk musikisi ilminin kâşifi midir? Ne kâşifi, ne de ilk modern müzikologudur. Sadece en büyük müzikologudur" (1986, s. 86) derken, Arel'in göklere çıkarılan bu polemiklerinde

yer verdiği aşağıdaki ifadeleri, adeta görmezden gelmektedir: Eski Yunan musikisindeki acayıkların bununla sonu geldi zan buyurmayınız. Zira dahası var [...] Artık bu sekizlinin nasıl -tabiri af buyurunuz- 'altı kaval, üstü şifhane' olacağını hayalinizde bulabilirsiniz! [...] Bütün şu garabetlerden sonra eski Yunan musikisindeki acayıklar silsilesinin hala bitmediğini söylersem şaşmaz mısınız? Evet, Yunan musikicileri şimdiye kadar hayretle görmüş olduğumuz kargaşalıklara da kanmadılar. [...] bu sayede artık oynak seslerin Yunan musikisinde becerebildikleri düzen-bozanlığın da sonunu görmek bize müyesser oldu. Hep o fettanların başı altından çıkan bunca uygunsuzluklar aralıkların taksimatını o kadar başıbozuk bir hale koymuştu ki [...] [...] Kedi miyavlaması ve kapı gıcirtısı gibi beylik teşbihlerin hiç biri o çeşit bir lahnin vereceği intibayı zihinde canlandırmağa kâfi değildir! [...] Aristoksen zamanında bizzat Yunanlılara bile öğürtü hissi veren enarmonik cinsin musikimizde bulunmayışı hakikaten sevinilecek bir şeydir. Eski Yunan musikisinde her dizinin ihtiva ettiği sekiz sestenden dördü titreme hastalığına tutulmuş ayaşlar gibi zıngılda dururdu. Hamdolsun, Türk musikisi böyle bir zelzeleden masundur.<sup>27</sup> Eski Yunan müziğiyle ilgili bu satırları, Arel'in, 'bilimsel' açıdan bir müzikolog olarak nitelendirilmesini ciddi şekilde zora sokmaktadır (Baysal, 2018). Arel'in entelektüel kimliği ve geniş bir kütüphaneye sahip oluşu gibi vasıfları, onu, bilimsel ve etik anlamda bir müzikolog -üstelik de, Türk mûsikisinin en büyük müzikologu- olarak değerlendirmeye imkân vermez. Çünkü Arel, esasen, 'pür-bilimsel' anlamda müzikoloji yapmak amacıyla değildir.<sup>28</sup> Retorik açıdan bakıldığında Arel'in, yabancı uzmanların eserlerine dayanmak suretiyle, aynı zamanda kendisi açısından bir otorite ve güvenilirlik temin etmeye çalıştığı açıktır. Nitekim Arel, bu otoriteyi onaylatmak maksadıyla, yazı dizisinin on birincisinde, bilgilerinden istifade ettiği uzmanlar hakkında şu

ifadelere yer verir: “Aydınlatmam icap eden diğer bir nokta da kitaplarına müracaat ettiğim müelliflerin ne kıratıda insanlar oldukları ve eserlerine ne derece itimat edilebileceği hususudur” (1969, s. 147). Bu ifadelerinin ardından Arel, sadece Yunan mûsikîsiyle ilgili başvurduğu kaynakları Theodore Reinach, Antoine S. J. Dechevrens, Hugo Reimann, Hermann von Helmholtz, Sir George Grove, Maurice Emmanuel olmak üzere, kısa biyografileriyle birlikte verir. Böylece Arel, aktardığı bilgilerin, bu alandaki en saygın otoritelerden derlenmiş, en geçerli ve en güvenilir bilgiler olduğuna, okuyucuyu ikna etmek ister. Ama satır aralarında verdiği polemiklerin tümü kendisine aittir ve ‘müzikolojik’ açıdan son derece problemlili nitelemelerle, söz oyunları, istihza edici ve yanıltıcı ifadelerle dolu olduğu bir gerçektir. Daha ilginç, Arel’in aktardıkları arasında ısrarla vurgu yaptığı benzemezlik temasının, okuyucuya yapmaya çalıştığı tüm empozisyona rağmen, gözden kaçması mümkün olmayan benzerlikleri de ihtiva ettiğidir. Oysa Arel, Türk mûsikîsinin, Türk istilaları yoluyla ele geçirilen tüm ülkelerin mûsikîlerini ortadan kaldırdığı, yok ettiği veya yerine geçtiği tezini işlemektedir. Bu çerçevede Arel’in Türk mûsikîsi kimindir? başlıklı polemiklerinin, aslında, politik müzikoloji veya pseudo-müzikoloji gibi bir başlık altında değerlendirilmesi imkanının mevcut olduğunu burada belirtmek gerekir.<sup>29</sup>

Arel’in Türkçülüğü iddiasını, dönemi bakımından tartışılır kılan çok önemli bir başka hususu, halk mûsikîsi meselesine bakış tarzı oluşturur. Arel dönemi Türkçüleri, Osmanlı kültür ve kimliğine karşı çıkışlarında, Edinburgh’da icad edilen millî mûsikî söylemini (Gelbart, 2007) kullanmışlar; millî ve beynelmîl mûsikînin ancak halk mûsikîsi ile Garp tekniğinin terkiibinden doğacağını iddia etmişlerdir (Öztürk, 2016). Buna göre Arel’in Türk mûsikîsi anlayışı ile Türkçülerin millî mûsikî kavrayışları arasında çok önemli farklar

mevcuttur. Arel, onların bu önerilerini, kulubeden saray yapmaya benzetmek suretiyle açık bir şekilde küçümser (1964, ss. 20-21). Bu durum, Arel’in aynı zamanda elitist konumlanışının da bir başka göstergesini teşkil eder. Bu yüzden Arel’in Türkçülüğü açısından halk mûsikîsini en azından araştırma yönünde somut herhangi bir çaba içinde olmaması dikkat çekicidir (Öztürk, 2014, 2015a, 2015b). Arel, halk mûsikîsini, sonuçta, Türk mûsikîsinin ibtidaî, rustaî ve sadedilâne çeşidi olarak görür (1964, s. 20). Garplılığa çerçevesinde zaten geri kalmış durumda gördüğü Türk mûsikîsi açısından, bunun daha da ibtidaî mahallî örneklerine dayanılarak bir ‘millî ve beynelmîl Türk mûsikîsi’ ibda etmenin bir anlamı olamayacağını, şöyle ifade eder: “O halde halk mûsikîsi diye sanki başka bir cihanın duyulmamış sesi imiş gibi gözlerimizin önünde parlatılan biçare ‘hava’lardan ne medet umabiliriz?” (Arel, 1964, s. 21).<sup>30</sup>

### Sonuç

Arel’in, Türk mûsikîsiyle ilişki kurma tarzı bakımından başta gelen niteliğini ütopyacılığı oluşturmuştur. Arel, içinde yaşadığı toplumsal realiteyle açıkça çatışma içindedir ve bu çatışma, Türk mûsikîsiyle irtibatında somut olarak öne çıkar. Arel, Türk mûsikîsinin tecelliyatı ifadesini mümkün olan en geniş anlamda genelleştirir, tek-tipleştirir ve alabildiğine indirgeyerek kullanır. Arel’in bakışında tecelliyat ifadesi, Türk mûsikîsinin bütünüyle bir piyasa mûsikîsi olmasıyla özdeş kılınmıştır. Bu söylemde, Türk mûsikîsinin nitelikli temsil tarzları ve seçkin temsilcilerine yer verilmemektedir. Bu yüzden Arel’in tecelliyat propagandası, söylemsel düzeyde, Türk mûsikîsini Batı karşısında düşük statülü öteki veya madun kılmaya dönük temel bir fikrî yapılanmanın tezahürü şeklindedir ve Arel’in bu yöndeki görüşleri, daha Şehbâl dergisini çıkardığı yıllardan başlayarak, neredeyse hiç değişmemiştir.

Arel, medeniyet anlayışında tamamen Garpçidir. Garp medeniyetine verdiği bu merkezi rol nedeniyle, Türk mûsikîsi açısından ortaya koyduğu tüm tercihlerinde öncelikli ölçüt, kendisinin Garp-merkezci konumlanışına uygunluk olmuştur. Bu konumlanış, Arel'in, aynı zamanda bizzat Batılı uzmanlar tarafından inşa edilmiş siyasi oryantalist söylemi de derin bir şekilde içselleştirmesi ve kullanmasına vesile olmuştur. Arel'in Garpçılığı, tüm kısmî görünüşüne rağmen, esasta küllî nitelikte bir Garpçılıktır.

Arel'in Türkçülüğü de daha çok bir dil milliyetçiliği görünümündedir. Arel, aslında sadece, Osmanlıca kullanmaktan özenle sakınan bir Türkçe kullanıcısı kimliği sergiler. Arel'in Türkçeciliğinde, somut olarak, dillerin ayrıldığı yer anlamında Babil kavrayışıyla karşılaşılır. Bu bağlamda müzik terminolojisi alanındaki önerilerinin de büyük çapta Garp dillerinden yapılmış çeviri veya adaptasyonlara dayandırılmış olması, bir tesadüf değildir.

Arel'in, terakki ettirilmiş Türk mûsikîsi hayaline ilişkin yazılarında ana tema, hal-i hazırda ilkel, basit ve teehhür etmiş durumdaki bu mûsikînin terakki ve tekâmül ettirilmesi gerekliliğidir. Bu çerçevede Garp müziğiyle yaptığı karşılaştırmalarda, Türk mûsikîsinin terakki kabiliyetinin Garp'tan on kat fazla olduğunu dile getirir. Arel, Türk mûsikîsinin terakki ettirilmesi hayalini; Garp'tan öğrenip, kendisine mâl etme şeklinde özetlenebilecek ütopyacılık formüle bağlamıştır. Böylece Garp ilim ve fûnûnunun Türk mûsikîsine hizmet edeceğini; bunun da deha sahibi bestekârlarla temin edilebileceğini iddia etmiştir. Arel'in Garp müziğinin evrim geçirmiş ve üstün niteliklere sahip teknikleriyle yeni ve çok-sesli bir Türk mûsikîsi bestelemeye dönük hayali, somut olarak, Batı müziği çerçevesinde Neo-Alla Turca olarak nitelendirilebilecek bir bestecilik anlayışına dayanır. Bu Neo- tarzda asıl amaç, Türk mûsikîsine özgü perde, makam ve usûller

yanında 'mümkün' bazı çalgıların da kullanılmasıdır. Arel'in tüm söylemleri, Batı müziği içinde konumlandırılmak ve deha sahibi besteciler eliyle terakki ettirilmek kaydıyla Garplılaştırılmış ve dolayısıyla 'asrî' ve 'medenî' bir şekilde kavuşturulmuş yeni Türk mûsikîsine hayaline yöneliktir. Sonuçta Arel, özenle kullanmayı tercih ettiği tüm ifadeleriyle asıl söylemini, Türk mûsikîsinin, 'Garpçılık ütopyası ekseninde terakki ettirilmesi' fikri üzerine inşa etmiş; Türkçülük söylemini ise retorik açıdan bir meşrulaştırma aracı olarak kullanmıştır.

## Kaynaklar

Ahmetoğlu, S. (2010). İttihatçı aktüaliteden kitlesel popüleriteye: Şehbâl Mecmuası (1909-1914). İstanbul: Libra Yayınları.

Akçoraoğlu, Y. (2009). Türk yılı 1928. (A. Tekin ve A. Z. İzgöer, Ed.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Akçura, Y. (2008). Türkçülüğün tarihi. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Aksoy, B. (2008). Geçmişin mûsikî mirasına bakışlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Al-Tae, N. (2010). Representations of the orient in western music: Violence and sensuality. Surrey: Ashgate Publishing.

Arel, H. S. (1911). Mûsikîmizin terakkisinden nevmid mi olacağız?, Şehbâl 35, 211.

Arel, H. S. (1948). Türk musikisi nasıl ilerler?, Musiki Mecmuası 1, 3-5.

Arel, H. S. (1949). Niçin Türk musikisine taraftarım?, Musiki Mecmuası 11, 3-5.

Arel, H. S. (1954). Bu bir başka âlem 5, Musiki Mecmuası 81, 259-260.

Arel, H. S. (1964). Türk musikisi üzerine iki konferans. Ed. M. K. Özergin. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayını.

Arel, H. S. (1969). Türk musikisi kimindir? İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları.

Aristoteles. (2018). Retorik. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ataman, B. ve Pekman, C. (2013). A champion

- of printing quality in the Ottoman Turkish press of the Second Constitutional Period: Şehbal Journal. Roper (Ed.). Historical aspects of printing and publishing in languages of the Middle East (ss. 231-243). Leiden: Brill Publishing.
- Ayas, O. G. (2018). Bir kültür miti olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı. F. Turan ve diğ. (Ed.ler). 2017 Arel Sempozyumu bildirimleri (ss. 55-76). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). Küreselleşme: Toplumsal sonuçları. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baysal, O. (2018). Hüseyin Sadettin Arel'in tarih anlatısında 'Eski Yunan Müziği'. F. Turan ve diğ. (Ed.ler). 2017 Arel Sempozyumu bildirimleri (ss. 89-116). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Behar, C. (1987). Klasik Türk musikisi üzerine denemeler. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bora, T. (2003). Türk sağının üç hali. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2017). Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cook, N. ve Everist, M. (Ed.). (2001). Rethinking music. Oxford: Oxford University Press.
- Cevher, H. (2018). Hüseyin S. Arel'in İzmir günceci. F. Turan ve diğ. (Ed.ler). 2017 Arel Sempozyumu bildirimleri (ss. 133-142). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, A. (2014). Söylem analizi: Ne demek istiyorsun? Konya: Palet Yayınları.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. Eğitim Bilimleri Dergisi, 27, 99-117.
- Çoban, B. (Ed.). (2015). Söylem ve ideoloji. İstanbul: Su Yayınevi.
- Dickson, D. R. (1998). The tessera of Antilia: Utopian brotherhoods & secret societies in the early seventeenth century. Leiden: Brill Publishing.
- Dijk, T. V. (1998). Ideology: A multidisciplinary introduction, London: Sage.
- Elias, N. (2015). Uygarlık süreci C. 1. (E. Ateşman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ferguson, N. (2012). Uygarlık: batı ve ötekiler. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (1999). Bilginin arkeolojisi. (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Gee, J. P. (2005). An introduction to discourse analysis: theory and method. New York: Taylor and Francis.
- Gelbart, M. (2007). The invention of 'folk music' and 'art music': emerging categories from Ossian to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gökalp, Z. (1987). Türkcülüğün esasları. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güler, R. (2006). Tanzimat'tan II. meşrutiyet'e 'medeniyet' anlayışının evrimi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Gündüz, M. (2008). II. Meşrutiyet ideolojilerinde sosyoloji ve geleceğin toplum tasavvuru. Doğru Batı Düşünce Dergisi, 45, 149-170.
- Hall, S. (2017). Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları. (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hanioğlu, M. Ş. (1981). Bir siyasal düşünür olarak Doktor Abdullah Cevdet ve dönemi. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Hanioğlu, M. Ş. (1985). Bir siyasal örgüt olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1989). Notes on the Young Turks and the Freemasons, 1875-1908. Middle Eastern Studies, 25 (2), 186-197.
- Heyd, U. (2010). Türk milliyetçiliğinin kökenleri. (A. G. Bozkurt, Çev.). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hobsbawm, E. (2003). İmparatorluk çağı 1875-1914. (V. U. Aslan, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Ives, P. (2011). Gramsci'de dil ve hegemonya. (E. Ekinci, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Kandemir, (1966). H. Sadettin Arel ile röportaj. *Musiki Mecmuası*, 219, 72-73.
- Kantemir, D. (1998). Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş ve çöküş tarihi. (Ö. Çobanoğlu, Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kula, O. B. (2010). Batı felsefesinde oryantalizm ve Türk imgesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2011). Batı edebiyatında oryantalizm I-II. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kumar, K. (2005). Ütopyacılık. (A. Somel, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Landau, J. M. (1999). Pantürkizm. (M. Akın, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Levitas, R. (2010). The concept of utopia. Oxford: Peter Lang.
- Lewis, B. (2007). Modern Türkiye'nin doğuşu. (M. Kıratlı, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lynch, W. T. (2001). Solomon's child. Bloomington: Stanford University Press.
- Mannheim, K. (2002). İdeoloji ve ütopya. (M. Okyayüz, Çev.). Ankara: Epos Yayıncılık.
- Manuel, F. E. (Ed.). (1979). Utopian thought in the western world. Boston: Harvard University Press.
- Mardin, Ş. (1999). Türk modernleşmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2012). Jön Türklerin siyâsî fikirleri 1895-1908. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2013). Yeni Osmanlı düşüncesinin doğuşu. (M. Türköne ve diğ., Çev.ler). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meyer, M. (2009). Retorik. (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Middleton, R. (2000). Musical belongings: Western music and its low-other. Born ve Hesmondhalgh, (Ed.). Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music (ss. 59-85). Jackson: University of California Press.
- More, T. (2000). Utopia. (M. Urgan, çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- More, T. (2015). Utopia. (S. Eyüboğlu ve diğ., Çev.ler). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Otan, Demet. (2010). Türkçede ikna söylemi: Sözbilimsel soruların söylem-edimbilimsel işlevleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Ölmez, A. (1988). Şehbal Mecmuası (inceleme ve edebiyatla ilgili metinler). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Özgül, K. M. (2004). Türk edebiyatında siyasî rüyâlar. İstanbul: Hece Yayınları.
- Özgül, K. M. (2013). Babil'le ebabil. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). Arel [Hüseyin Sâdeddin]. Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi (ss. 45-61). İstanbul: MEB Basımevi.
- Öztuna, Y. (1986). Sâdeddin Arel. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, F. (2001). Ütopyalarda eğitim sorunsalının karşılaştırmalı bir incelemesi. Ankara Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Öztürk, F. (2002). Cumhuriyet ve ütopya. Bora ve Gültekinil (Ed.). Modernleşme ve batıcılık (ss. 488-498). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve siyasal bir proje olarak mûsikî muallim mektebi. S. Yağcı (Ed.). 90. Yıl müzik kongresi: kuruluşunun 90. yılında mûsikî muallim mektebi Cumhuriyetin müzik serüveni kongre bildiriler kitabı (ss. 485-506). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2015a). The conception of contemporizing music in the founding ideology of early republican Turkey: a critical approach. Kutluk ve Türkmen (Ed.). In which direction is music heading: cultural and cognitive studies in Turkey (ss. 75-108). New Castle: Cambridge Scholars Publishing.



- Öztürk, O. M. (2015b). An effective means for representing the unity of opposites: the development of ideology concerning folk music in Turkey in the context of nationalism and ethnic identity. M. Greve (Ed.). *Writing the history of 'Ottoman music'* (ss. 177-194). Würzburg: Ergon-Verlag.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli mûsikî ütopyası: halk ruhunu garp fenniyle terkiib etmek. F. Kutluk (Ed.). *İllüzyon: klasik müziğin serüveni* (ss. 177-194). İstanbul: H2O Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2018a). Dârü'l-Elhân ismindeki sır: Jeune ütopyacılığa dair bir sembol. G. Y. Kaçar (Ed.). *Kuruluşunun yüzüncü yılında Dârü'l-Elhân'a armağan* (ss. 235-288). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2018b). 'Mûsikî terakkiye mani midir?' Terakkî, medeniyet ve mûsikî meselelerinin Garpcı Jön Türk söyleminde kurgulanışı. Ö. D. Varlı (Ed.). *Uluslararası etnomüzikoloji sempozyumu 'Müzik ve Politika' bildiriler kitabı* (ss. 416-450). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayını.
- Öztürk, O. M. (2018c). Dârülelhân sürecinde garpcıların şark mûsikîsiyle baş etme stratejileri. *Konservatoryum-Conservatorium*, 5(1), 131-157. <https://doi.org/10.26650/CONS436077>
- Ramsaur, E. E. (2011). Jön Türkler: 1908 ihtilalinin doğuşu. (M. Ö. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Rice, E. (1999) Representations of Janissary music (mehter) as musical exoticism in western compositions, 1670-1824. *Journal of Musicological Research*, 19, 41-88.
- Said, E. (2017). Şarkiyatçılık: Batı'nın şark anlayışları. (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schmidt-Jones, C. (2010). Janissary music and Turkish influences on western music. *Connexions*. May 10, 2010.
- Shaw, S. J. (1994). Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye C. 1. (M. Harmancı, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Sözen, E. (2017). *Söylem*. İstanbul: Profil Kitap.
- Stock, P. J. (1998). *New musicologies, old musicologies: ethnomusicology and the study of western music*. *Current Musicology*, 62, 40-68.
- Stone, R. (2008). *Theory for ethnomusicology*. Pearson Prentice Hall: Upper Saddle River.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Temizel, S. M. (2014). *Türkiye'de ruhçuluk*. İstanbul: Arıtan Yayıncılık.
- Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de popülizm 1908-1923*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Trahair, R. C. (1999). *Utopias and utopians: an historical dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- Tunaya, T. Z. (2003). *Türkiye'de siyasal gelişmeler [1876-1938]: Kanun-ı esasî ve Meşrutiyet dönemi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2010). *Türkiye'nin siyasî hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2011). *Türkiye'de siyasal partiler C. 3: İttihat ve terakki, bir çağın, bir kuşağın, bir partinin tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuncer, H. (1988). *Türk yurdu (1911-1931) üzerine bir inceleme*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Tura, Y. (1988). *Türk musikisinin meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Usta, S. (2014). *Türk ütopyalari: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ütopya ve devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Uyanık, S. (2013). *Osmanlı bilim kurgusu: fennî edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Üstel, F. (1997). *İmparatorluktan ulus-devlete Türk milliyetçiliği: Türk ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wallerstein, I. (2002). *Tarihsel kapitalizm*. (N.

Alpay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Wiering, F. (2012). <http://boemund.dagstuhl.de/mat/files/11/11041/11041.wieringfrans1.slides.pdf>

Williams, R. (1985). Keywords: a vocabulary of culture and society. Londra: Oxford University Press.

Yates, F. A. (2012). Gül-Haç aydınlanması. (M. G. Güran, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Yetkin, Ç. (2008). Türk edebiyatında batılılaşma ve kimlik sorunu. İstanbul: Salyangoz Yayınları.

Yiğitbaş, S. (1966). Arel ve musiki. Musiki Mecmuası, 219, 74-76.

Yücel, M. T. (2003). Hukuk felsefesi. Ankara: Başkent Matbaası.

Zürcher, E. J. (2002). Kemalist ideolojinin Osmanlı kaynakları. Bora ve Gültekingil (Ed.). Modern Türkiye'de siyâsî düşünce C. 2: Kemalizm (ss. 44-55). İstanbul: İletişim Yayınları.

Zürcher, E. J. (2015). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Atatürk Türkiye'sine bir ulusun inşası: Jön Türk mirası. (L. Yalçın, Çev.). Ankara: Akılçelen Kitaplar.

# The place of utopianism, Westernism and Turkism in H. S. Arel's Turkish music perspective

## Extended Abstract

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) is the person who constructed the 'westernized' theoretical framework, which shapes the current performance and education of Turkish music. This study focuses on the intellectual foundations of Arel's way of relating to Turkish music and aims at an analysis of how these ideas are shaped in his personal discourses. In this context, Arel's discourses on Turkish music are examined from the standpoints of utopianism, Westernism and Turkism. It seems possible that the discursive analysis of these three orientations, which are seen to occupy an important place in the cultural position of Arel, can be considered as a key in making some determinations about his attitude towards Turkish music.

Discourse conceptually refers to the ideological and purposeful use of language as a practice of producing meaning. It is the basis of discourse studies to investigate how the language is used for what purpose and what is said. Therefore, it is important for discourse researches how a certain idea is conveyed to a particular community via language through rhetorical strategies. The use of language in the pragmatic sense might have some ideological purposes. These objectives are intended to ensure that the listener or reader locate himself in a certain range of reactions or thoughts. In this context, the discourse is revealed by the expression practices of a certain agenda. Discourse has the purpose of influencing and manipulating the media reader (verbal, written or visual), especially in the fields of communication, politics, news, advertising and law. The typical manifestation in the field of politics emerges in propaganda work. Therefore, critical discourse analysis, together with the rhetoric, is used as a method for understanding broader cultural and ideological impact of language on society. The case of Arel's being both a jurist and a media boss make this theoretical framework special for him. The profession of law provides an education where rhetoric and discourse are taught as a course. Rhetoric, especially in law, is considered as an art of persuasion. Language practice, which aims to convince, is one of the basic topics of discourse research, naturally, in terms of effective speaking and rhetoric.

Utopianism as a special state of consciousness is not to be satisfied with the political, social, legal and administrative conditions that are experienced in it and to be in a conscious and willful intellectual and action struggle to change these conditions. It is possible to see Arel's utopianism clearly in his writings, publications, activities and ideas directed at everything he feels uncomfortable in the Ottoman world where he was born and raised throughout his life. But Arel has put forward clearly the utopian way of his thinking, a year before his death, by publishing 'This is another world' series as five parts in the *Musiki Mecmuası* ('Music Magazine'). In this long series of articles, Arel mentioned of an 'island of utopia' where all issues of Turkish music have been handled. He concludes his serial with following sentences: "Now, a node remains unresolved: Some of my acquaintances asked me where the country I was talking about. Some thought it was Cyprus or Spain. Let me tell them all that the name of the country I went was: UTOPIA". In addition to this concrete statement, the clearest statement of his utopianism is seen in the following sentence: "I am passionate about the dream of Turkish music at future, not about the present state." It is a fact that Arel's generation understood utopianism as Westernism. For them, defending Western civilization means being revolutionist and utopian at the same time. Therefore, there is no possibility to make a sharp distinction between utopianism and Westernism in terms of his discourses.

Westernism, which has gained the qualification of being the strongest political movement in the Second Constitutional era, had been put forward in the publication policy of the *Şehbâl* Magazine owned by Arel. The writer staff of the *Şehbâl* was composed of leading Westernists of the period. As a typical Westernist, Arel himself looked at the Ottoman world in which he lived, in the framework of 'Western conceptions of the Orient', which Said emphasized in the subtitle of his famous book. The most important characteristic of Arel, who believed that the liberation of the Ottomans would only be possible by Westernism, in his relationship with Turkish music, is his admiration and severe desire for Western civilization. Arel believed

that Turkish music was underdeveloped, poor, devoid of progress and evolution, couldn't be evolved and had no power of development. He tries to spread his opinions into the whole of society through an effective propaganda language as a media boss and writer. For the salvation of Turkish music, he insisted on the necessity of utilizing the methods and techniques of the Western music. According to Arel, it was possible to internalize and adopt this benefit through seizing and arrogation as a utopian formulation. In this voluntary attitude, there is an acceptance, willingness and condemnation which invalidate resistance. His slogan for this situation was: "Western technique in the service of Turkish art!"

One of his discursive orientations, which may be considered the weakest, was the Turkism aspect due to the fact that it is full of uncertainties in various aspects and the delay in its emergence. First of all, it is not possible to consider Arel as a political Turkist. However, it is important that he began to define himself as a Turkist and published the *Türklük Mecmuası* (Turkishness Magazine) on the eve of World War II. Arel favored a political transformation based on the transition to the Western civilization. He is absolutely opposed to all of the traditional components that may constitute obstacles to this fundamental purpose. Even in situations where he appeared to defend Turkish music, he asserted that this music could ultimately exist only on the basis of Westernization. Therefore, Arel's Turkism which consist essentially a kind of language nationalism is far from mainstream Turkist movements such as Turanism, Panturkism or Central Asianism. He advocates mainly the use of purified Turkish and move apart from the Ottoman language. His point of view of Turkish folk music is an important issue which makes

Arel's Turkism problematic in terms of the period. Turkists used 'the national Turkish music' discourse, which was invented in Edinburgh in the 18th century, against the Ottoman culture and identity. According to their claim, a music which has both national and international qualities at the same time would only emerge from the combination of Turkish folk music and Western harmony. Considering folk music as a primitive, rural and simple variant of Turkish music, Arel clearly underestimates the claims of the Turkists. According to him, the claim of the Turkists that a modern national music can only be made by harmonizing Turkish folk songs is in fact similar to 'making a palace from the shack'.

The main theme of Arel's writings on the imagined Turkish music was the necessity of evolution and progression of this music, which is in primitive, simple and underdeveloped form in its present state. In this context, he claimed that Turkish music, in fact, was ten times more capable of progress than the West. Arel believed that Western music has progressed through evolution and had superior techniques. His idea of composing a new and polyphonic Turkish music was based on a composition that could be described as neo-Alla Turca within the framework of Western music. The main purpose of this neo-style was the use of some advanced instruments besides Turkish perdes (pitches), makams (melodic modes) and usuls (rhythmic modes). All of Arel's discourses were directed towards his dream of a new Turkish music that has been positioned within Western music and has been brought into a contemporary and civilized form with the participation of genius composers. As a result, the main discourse of Arel was built on the idea of progressing Turkish music in the axis of the Westernist utopia.

## **Keywords**

*arel, turkish music, utopianism, westernism, turkism, discourse*

## Dipnot

1. Nitekim Arel ve örgütlülüğü sayesinde, Türk müzikine ilgi duyan veya Arel'in bilfiil öğrencisi olmuş kişiler arasından, kendilerini Arelciler olarak niteleyen bir topluluk ortaya çıkmıştır. Oysa Yektacılar, Ezgiciler, Töreciler, Ayomakçılar gibi, müzikten evvel, siyasi, toplumsal ve idari mekanizmalara etki edebilen, kurumlaşma ve okullaşmalara zemin oluşturan gruplaşmalar gelişmemiştir. Ünlü Arelcilerden Yılmaz Öztuna, Arel'in, Arelcilikle ilgili değerlendirmesini şu cümlelerle aktarır: "Bizim ekolde, yani Arelcilikte; unutmak yorulmak, üşenmek yoktur! Dernek ve Mecmua ihmal edilmemelidir. Her ikisiyle memleket neler kazanıyor, bu istikbalde anlaşılacaktır. Bu ikisine de musikiseverler yardımcı olmalıdır!". Öztuna'nın Arelciler hususunda şahsî kanaati de şöyledir: "Arel'e göre tek sesli musiki, her zaman dinlenecek, çalınacaktı. Çağdaş musiki, çoksesli olmalı, fakat Türk musikisi sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, icap eden formları ve icap eden çalgıları, mutlaka kullanılmalı idi. Nihai hedefi bu idi ve bu hedef ancak hem Türk, hem batı musikilerinin öğretildiği bir konservatuvarla gerçekleşebilirdi. 'Arelcilik' denen musiki anlayışı budur. 'Arelcilik' demek lüzumsuzdur. Zira Arel'in ifade edip savunduğu, zaten gerçek musikidir" (1986: 71).
2. Söylem ve ideoloji arasındaki karmaşık ve işlevsel ilişkilerin analizine dair kapsamlı bazı çalışmalar için bkz. Çakır (2014), Çelik ve Ekşi (2013), Çoban (2015), Sözen (2017), Van Dijk (1998).
3. Ütopycılık konusundaki zengin literatür, meselenin çok çeşitli boyutlarına ışık tutacak niteliktedir. Temel nitelikteki bazı araştırmalar için bkz. Dickson (1998), Kumar (2005), Levitas (2010), Mannheim (2002), Manuel (ed. 1979), More (2000), Trahair (1999).
4. Arel'in mûsikî açısından sahip olduğu hoşnutsuzluğa ilişkin yazılarından tipik iki örnek için bkz. 'Mûsikîmizin terakkisinden nevmid mi olacağız?', Şehbâl 35 (28 Mart 1911), s. 211; 'Türk Mûsikîsi nasıl ilerler?', Musiki Mecmuası 1 (1948), s. 3-5.
5. "Onun utopiasını gerçekleştirme Türk gençliğinin, kutsal bir emeli olmalıdır. Tahakkukunu sabırsızlıkla beklediğimiz utopia [...]" (Yiğitbaş 1966, s. 75).
6. Arel'in himaye ettiği yakın dostlarından Suphi Ezgi'nin, alternatif bir makam adlandırması öneren Mildan Niyazi Ayomak'ın zünezün, yözepaz, ninepaz gibi aslında alfabetik bir aralık kodlamasına dayalı pozitivist modelini "deli saçmalığı" olarak nitelerken, Arel'in, bu yazısında, makam adlandırmaları için bu kez dörtlü ve beşlileri kodlamaya dayanan "A1, E5, B2" şeklindeki önerisi karşısında sessiz kalmışlığı, son derece manidardır.
7. Jön Osmanlı ve Türkler üzerine yapılmış temel nitelikteki bazı çalışmalar için bkz. Akşin ve diğ. (2010), Hanioglu (1985, 1989), Lewis (2007), Mardin (2012, 2013), Ramsaur (2011).
8. Hüseyin Cahit'in burada, Thomas More'un Ütopya'sı ile Campanella'nın Güneş Ülkesi'ni ismen zikrettiği ve "gizli gizli okurduk" ifadesiyle de meselenin kendileri açısından taşıdığı gizlilik gerektiren ve siyaseten tehditkâr boyut ile ütopycacı ideolojinin muhalif niteliğine açıkça vurgu yaptığı görülmüyor. Bu ifadelerin bir başka önemli yönü ise belirtilen metinlerin Fransızca üzerinden okunmuş olmalarıdır ki bu durum da ilgili metinlerin, belirli siyasi muhitler dışında, henüz genel okuyucuya dönük bir çeviri faaliyetine malzeme edilmemiş olmadığını açıkça gösterir. Meselenin bu yönü, ilgili metinlerin basitçe edebî metinler olarak görülmediğini; daha temel olarak ütopycalığın, ihtilâl ve inkılâb gibi kavramlar temelinde, mevcut yönetim ve toplumu düzenini değiştirme ve dönüştürme yönünü ortaya çıkardığını göstermektedir. Bu yüzden ki belirtilen metinler gizli saklı okunmaktadır. Ayrıntılı bazı incelemeler için bkz. Özgül (2004, 2013), Öztürk (2001, 2002), Usta (2014), Uyanık (2011).
9. Ütopycalığın 'kardeşlik/biraderlik' boyutuyla ilgili bazı ayrıntılar ve bunun Osmanlı dünyasındaki yansımaları için bkz. Dumont (2007), Hanioglu (1989), Hobsbawm (2003), Lynch (2001), Ramsaur (2011), Yates (2012).
10. Arel'in ütopycalık temelinde geliştirdiği söylemde 'Türk müzikisi'ni adeta 'kişileştirip', bir anlamda bu müziğin kendi imkânsızlıkları nedeniyle 'geri kalmış' ve 'tükenmiş' olduğuna yönelik ifadelerinin, dönemin sosyolojik ve ekonomik şartlarından soyutlanarak ele alınışında, meseleye yaklaşım bakımından ciddi problemler olduğu açıktır. Arel'in Türk müziğinin terakki ettirilmesi gerekliliği yönünde kullandığı söylemde bu müziği himaye eden ve temsilcilerinin sanatlarıyla varlık gösterme yönündeki gayretlerine destek olan musikîşinas hamilerden hemen hiç söz edilmez. Bu yönüyle müzikinin geri kalmışlığı ve terakki ettirilmesi gerekliliği üzerine odaklanan söylem, aslında, en temel sosyolojik, politik ve ekonomik temellerinden koparılmış olur. Bu yüzden Arel'in kullandığı retorik 'ikna edicilik' bakımından, önemli sorunlar taşır.
11. Osmanlı dünyasında Garpcılık ve Garplılışma cereyanının ortaya çıkışı ve gelişimi konusunda kapsamlı bazı araştırma ve yayınlar için bkz. Hanioglu (1981, 1985, 1989, 1995), Gündüz (2008), Lewis (2007), Mardin (1999, 2012, 2013), Shaw (1994), Tunaya (2003, 2010, 2011), Yetkin (2008), Zürcher (2002, 2015). Oryantalizm için bkz. Kula (2010, 2011), Said (2017).
12. Osmanlı dünyasında Tanzimat'la beraber ortaya çıkan Avrupa değerlerini benimsemeye talip olmuş yeni aydın tipi üzerine değerlendirmelerinde Şerif Mardin, şu dikkat çekici tespitlere yer verir: Gerçek şu ki, yeni Türk eliti [Yeni Osmanlılar], daha önceki dönemin standartlarıyla, Türkiye'nin

- siyasi, sosyal ve entelektüel Batılılaşmasını yürütmeye hayli pervasız ve acımasızdı. [...] Reşid Paşa, Batılılaşmayı bizzat o kadar arzu ediyordu ki, Türkiye'nin kurtuluşunun, 'medeniyet yolu' diye adlandırdığı şeyle gerçekleşeceğini farz etmekteydi. Yeni elit, Reşid Paşa'nın bu Batı-fikirliliğini aldı ve çok daha ileri götürdü. Mesela, bu kişiler, Türkiye'de yabancılar tarafından kurulan Mason localarının ilk üyeleri idiler (2013, ss. 132-133).
13. Şükrü Hanioglu'na göre Garpcılık akımının bizatihi kendisi aynı zamanda bir ütopyacılık tarzıdır: Abdullah Cevdet ve arkadaşlarının düşünceleri Mannheim'ın 'utopia' olarak nitelendirdiği düşünce çeşidiyle en fazla uygunluk gösterenidir. Burada özellikle oluşturduğu toplumsal realiteyi reddetme ve onu değiştirme arzusuna rastlamamiz mümkündür. [...] Bir 'utopia' olarak niteleyebileceğimiz 'garblılaşma'ya nasıl ulaşılacağı ve bu amaçla toplumsal realitede yapılması gereken değişikliklerin hangi yöntemlerle gerçekleştirileceği konusunda [...]” (1981, ss. 365, 367).
  14. “Türkçenin Osmanlı lehçesi dışında Arapça, Farsça, İngilizce, Fransızca, Almancaya vukufu tamdı. Bu dilleri konuşur, okur ve yazardı, birinden diğerine tercüme ederdi. Bir Farsça kitaba bakıp İngilizce okuyabilirdi” (Öztuna, 1986, s. 61).
  15. Tanrıkorur, onun bu niteliğini şu sözlerle ifade eder: Denilebilir ki, Türk mûsikisi sanatkârlarının gözünde Arel, bilinmeyen bir yabancı dilde ders veren ve kendi müziğini yabancı gözlüğüyle seven çok bilgili bir hoca gibidir. [...] Kalem kavgalarına müzisyenlikten daha fazla önem ve zaman veren talebesi, hocalarını bir nebi olarak görüp tabulaştırmamış ve ona [...] 'anlaşılmaz'ları sorma ve tartışma cesaretini göstermiş olsalardı, belki bugünkü Türk mûsikisi nazariyatı, ameliyata karşı biraz daha saygılı ve mütevazı olabilirdi (1998, ss. 254-255).
  16. “Evet, musikimiz hal-i hazırıyla derece nihayede fakirdir; hatta biraz da iptidaidir.” (Arel, 1964, s. 16).
  17. Thome More, Utopia adlı eserinde, başkahraman Raphael Hythloday'e şunları söyletir: “bu mutlu adalılar (Utopialılar) benden çok yararlandılar, Avrupa'nın en güzel buluşlarını benden öğrenip kendilerine mal ettiler. Ama bizler kim bilir kaç yüzyıl sonra ancak onların en güzel kurumlarını benimseyebileceğiz?” (2015, s. 37).
  18. Garpcılık siyasetinin başta gelen temsilcisi olan Dr. Abdullah Cevdet'in Avrupa'nın üstünlüğü fikrine dair şu ifadeleri, Garpcı söylem açısından bir manifesto niteliği taşır: Avrupa bizim hocamızdır. Avrupa'ya muhabbet etmek ilm-ü terakkiye, maddi ve manevi kuvvete muhabbet etmektir... Avrupa'nın çalışkan ve şükürgüzar bir şakirdi olmak. İşte bizim rolümüz. [...] Bizim ile ecanib arasındaki münasebat kavi ile zayıf, âlim ile cahil, zengin ile fakir arasındaki münasebatdır... Bir ikinci medeniyet yokdur. Medeniyet Avrupa medeniyetidir. Bunu gülüyle, dikeniyile isticnas etmeye mecburuz... (aktaran Hanioglu, 1981, s. 357-359). Bu söylemin, içinde yaşanan Osmanlı dünyası ile Garb dünyasını mukayese etmek suretiyle algılamaya ait tüm kodları içerdiği aşikârdır. Hiç kuşkusuz, Ziya Paşa'nın “Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm / Doluştım mülk-i İslâmî bütün viraneler gördüm” dizeleriyle başlayan gazelinde aynı kavrayışla karşılaşmak mümkündür. Thomas More'un Utopia'sında, Raphael Hythloday de aslında farklı konuşmamaktadır: “Utopia'nın kurumlarını başka uluslarınkiyle karşılaştırınca bir taraftaki bilgeliğe ve insanlığa hayran olmaktan, öbür taraftaki akılsızlığa ve barbarlığa vahlanmaktan kendimi alamıyorum” (2000, s. 89).
  19. “Bu dergi [Şehbâl], Türkiye'nin bütün basın tarihinde, imparatorluk ve cumhuriyet devirlerinde çıkması en lüks, en muhtevâlî kültür dergisidir. [...] Illustration örnek alınmıştır” (Öztuna, 1986, s. 69).
  20. Külli - kısmî Garplılaşma yönündeki temel tartışmaların ayrıntıları için bkz. Tunaya (2010).
  21. Bu tespite ilişkin mükemmel bir değerlendirmeyi, yine Öztuna (1986)'da bulmak mümkündür: Arel'e göre teksesli musiki, her zaman dinlenecek, çalınacaktı. Çağdaş musiki, çoksesli olmalı, fakat Türk musikisi sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, icap eden formları ve icap eden çalgıları, mutlaka kullanılmalı idi. Nihai hedefi bu idi ve bu hedef ancak hem Türk, hem batı musikilerinin öğretildiği bir konservatuvarla gerçekleştirilebilirdi. [...] Arel Türk musikisi makamları ile çoksesli bestelenmiş opera, baleye, bilhassa orkestraya gitmek istiyordu. Hedefi bu idi. Müzikolojide hedefin büyük kısmını şahsen gerçekleştirmişti (s. 90, 92).
  22. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri Türkçülük hareketlerine dair kapsamlı araştırmalarda, sürecin seyrine ilişkin çok değerli bilgi ve belgelere ulaşma imkânı vardır. Bunlardan temel nitelikte olan bazı çalışmalar için bkz. Akçoraoglu (2009), Akçura (2008), Bora (2003, 2017), Gökalp (1987), Heyd (1979), Landau (1999), Shaw (1994), Shaw ve Shaw (2006), Tanpınar (1988), Toprak (2013), Tunaya (2003, 2010), Tuncer (1988), Usta (2014), Üstel (1997), Zürcher (2015).
  23. Alla Turca: Avrupa müziğinde 18. yüzyılda ortaya çıkan ve Osmanlı mehter mûsikisinden etkilenmelerle şekillenen Batı müziği tarzı. Bu tarzda eserler veren besteciler arasında Birinci Viyana Okulu'nu teşkil eden Mozart, Haydn ve Beethoven gibi Avrupa klasik dönem bestecileri yer alır. Tarzın en önemli özelliğini Avrupa'da Janissary olarak anılan Yeni Çerilerin mehter mûsikisine özgü ritim ve melodi unsurlarından yararlanmak yanında vurmaları ve üfleme çalgılarının da orkestraya uyarlanması olmuştur. Bu müzik tarzının Avrupa'daki yansımalarına ve Türk kimliğinin Avrupa müziğinde temsil edilme tarzlarına odaklanan önemli bazı çalışmalar için bkz. Al-Tae (2010), Rice (2008), Schmidt-Jones

- (2010).
24. Kendisiyle yapılan bir röportajda Arel, Türk müzikisine alaturka denilmesine tahammül edemediğini dile getirir ve şöyle der: “Alaturka sözü, bir yabancı bestekârın, Türk musikisine benzetmek gayretiyle vücuda getirdiği eserler hakkında söylene pek doğru olur” (aktaran Kandemir, 1966, s. 73). Bu makalede Neo-Alla Turca ifadesi, Arel’in önerileri ışığında, yeni ve özgün bir bestecilik anlayışı olarak, şu şartları ihtiva etmesi öngörülen hayali bir müzik tarzı için kullanılmıştır: deha sahibi Türk bestecilerinin, Türk musikisine özgü perdeler, makamlar, usuller ve icap eden çalgıları da kullanmak suretiyle, kendilerine mâl ettikleri Garp müziği tekniklerini temel alarak yapacakları çoksesli ve orkestral müzik; bir anlamda Garp bestecilik anlayışıyla, Türk musikisi materyallerinden elverişli olanlarının kullanımını şart koşan bir müzik tarzı.
  25. “Musiki tarihimizi o veya arkadaşlarından biri yazamamışlardı, zaten yazamazlardı, tarihçi değillerdi. Tarihçi olmaksızın sırf musiki bilgini olmakla musiki tarihi yazılamaz. Tarihçi olmakla, musiki bilgini de olmaksızın yazılamayacağı gibi” (Öztuna, 1986, s. 93).
  26. Medenî-barbar ayrımı, Kadîm Yunan’da köklü bir farka işaret eder. Avrupa, bu ayrımı, kolonyalist ve emperyalist süreçte, kendi istilalarını meşrulaştırıcı bir gerekçeye dönüştürmüş ve sömürge haline getirdiği tüm ülkelere medeniyet götürdüğü; ilkel ve barbar halkları medenileştirdiği söylemini kullanmış, yaymış ve kanıksatmıştır. Osmanlı dünyasında bu söylemi ilk kullananlardan birinin Kantemiroğlu olmuş olması bir tesadüf müdür? Dimitrie Kantemir, 19. yüzyıl emperyalizmi açısından oldukça erken sayılabilecek bir tarihte, Osmanlı-Türk müzikisini şöyle değerlendirir: Burada, tüm Hıristiyan dünyasında barbar bilinen bir ulusun bu kadar soylu bir sanattaki becerisini övdüğüm için Avrupalı okurlarıma belki acayip gelecektir. [...] bu ulusun başlangıçta [...] Osmanlı devletinin kuruluşunda [...] barbar olduğunu kabul etmekteyim. Fakat zamanla savaşların ve fetihlerin durmasıyla birlikte Türk ulusuna da, barış eseri olan sanatla uğraşmasına olanak verilince, önce ilkel ve yabanî hallerini terk ederek, o kadar incelmış ve uygarlaşmıştır ki, bugün o eski barbarlık izleri güçlekle fark edilebilir (1998, ss. 461-462). Konuyla ilgili akademik literatür, kolonyalizm ve emperyalizm temaları bağlamında alabildiğine geniştir. Temel bazı araştırma ve tartışmalar için bkz. Bauman (2014), Elias (2015), Güler (2016), Ferguson (2012), Hobsbawm (1999), Kula (2010, 2011), Said (2017), Savran (2011), Wallerstein (2002), Williams (1985).
  27. Arel’in Antik Yunan müziğine ilişkin değerlendirmelerinin bilim-dışı ve sübjektif niteliği üzerine eleştirel bir çalışma için bkz. Baysal (2018). Arel’in burada kullanmayı tercih ettiği küçümseyici ve alaya alıcı kelimeler, Öztuna (1986)’nın şu değerlendirmeleriyle önemli ölçüde çelişmektedir: “Hiç sinirlenmez, sesinin tonunu hiç yükseltmez, en küçük çirkin kelime kullanmaz, müstehcen espri yapmasını bilmez, kimseyi azarlamaz, saygısız ve incitici bir kelime telaffuz etmez, fakat otoritesini belli ederdi” (s. 59).
  28. Arel, temelde, popüler yayıncılığa ve dergiciliğe dayalı olarak Garpcılık doğrultusunda kültürel ve siyasi propaganda yapmakta; bilimi ve entelektüel kimliğini, bu amaçları doğrultusunda kullanmaktadır. Özellikle dergicilik performansı göz önüne alındığında, Arel çapında bir ‘müzikolog’un, tüm hayatı boyunca, Türk müzikisi üzerine, mesela Rauf Yekta Bey’in yazdığı ansiklopedi maddesi niteliğinde, müstakil bir kitap veya monografi kaleme almamış olması ilgi çekicidir.
  29. Arel’in Türk müzikisine dönük tarih anlatısını ele alan ayrıntılı bir çalışma için bkz. Ayas (2018).
  30. Bu makale sınırları içinde ele alınmasına imkân kalmamakla birlikte, bu başlık altında mutlaka dile getirilmesi gereken bazı hususlar bulunmaktadır. Arel, dergi yayıncısı, devlet adamı, hukukçu, avukat ve daha da ilginç bir spiritüalist ve medyumdur. Hakkında özellikle Öztuna (1969, 1986) tarafından yapılmış ayrıntılı bir biyografi var gibi görünmekle birlikte, aslında, Arel hakkında bilinenlerin, bilinmeyenler yanında oldukça sınırlı kaldığı, bu araştırma sırasında açıkça görülmüştür. Arel’in eğitim hayatı, hocaları, devletteki görevleri, İttihat Terakki’yle bağlantıları, dergiciliği, Amerika yılları, İzmir’deki faaliyetleri (Cevher, 2018), ailesi ve ailesiyle ilişkileri, medyumluluğu, spiritüalist eğilimleri (Temizel, 2014), sosyal ve siyasi ilişki ağları, vefatına yol açan hastalığı, Hasan Ferit Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Mesut Cemil gibi besteci ve icracıların Avrupa’da Garp müziği eğitimi almalarına dönük hamiliği ve bu isimlerle olan ilişkileri, dernekçi, örgütçü ve müteşebbis nitelikleri gibi pek çok ayrıntı hakkında bilinenler, gerçekte, oldukça kısıtlıdır. Bu durum, Arel gibi, Türk müzikisinin bugün aldığı Garplılaştırılmış şekil üzerinde radikal etkilere sahip olmuş bir kimse açısından, aslında ne kadar az şey bilindiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu vesileyle burada üzerine vurgu yapılarak hatırlatılmak istenen husus, Arel’in biyografisine ilişkin çok daha ayrıntılı araştırmalara büyük ihtiyaç olduğudur.

Hatipoğlu, E. (2018), *Muhayyer-sünbüle makamı*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1874-1889  
Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1874-1889>

## Muhayyer-sünbüle makamı

Emrah Hatipoğlu\*

\*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Dr. Öğretim Üyesi, Türkiye, ehatipoglu@mgu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9696-6605>

### Özet

Türk mûsikîsi makam tarihi sürecinde verilen tarifler ve bestelenen eserler, kendi dönemlerinde kullanılan makamların seyir anlayışları açısından haberci durumunda olmuşlardır. İncelemelerde bazı makamların küçük değişikliklerle, bazılarının ise büyük farklılıklarla zamanımıza ulaştığı anlaşılmaktadır. Bu makalede ele alacağımız Muhayyer-Sünbüle makâmı da bu farklılaşmanın içinde yer almaktadır. Muhayyer-Sünbüle makâmına ait tarifler ve besteler tahlil edildiğinde ortaya farklı durumlar çıkmıştır. Repertuvarda bulunan Muhayyer-Sünbüle ve Sünbüle makamlarıyla yazılmış bazı eserlerin, bununla beraber Muhayyer-Sünbüle ve Muhayyer-Kürdî makamları ile yazılmış yine bazı eserlerin, aynı seyre sahip oldukları anlaşılmıştır. Bu karmaşıklığın sebebini araştırmak amacıyla hazırladığımız bu makalede; Sünbüle, Muhayyer-Sünbüle ve Muhayyer-Kürdî makamlarına ait tarifler ve eserler incelenmiş, XVIII. asırdan bu yana oluşan değişiklikler, tarif ve eser örnekleriyle gözler önüne serilmiştir. Adı geçen makamların araştırılması sırasında Muhayyer makâmının başka bir kullanımı da ortaya çıkmış ve bu kullanımın bazı Muhayyer-Kürdî eserlerdeki önemi vurgulanmıştır. Sonuç olarak; Nâsır Dede zamanında ilk tarifi verilen Muhayyer-Sünbüle terkîbinin bir dönem Sünbüle makâmının yerine geçtiği, daha sonraki dönemde ise ikinci nevî olarak belirttiğimiz Muhayyer-Kürdî makâmının seyrini aldığı anlaşılmıştır.

### Anahtar kelimeler

*makam, mûsikî nazariyâtı, muhayyer-sünbüle, muhayyer-kürdî*

Geçmişten günümüze kadar Türk mûsikîsi nazariyatıyla ilgili kitaplar incelendiğinde pek çok makâmın zamanla bazı değişikliklere uğradığı ve bazılarının da tamamen düzen değiştirdikleri görülmektedir. Bu değişiklikleri somut bir şekilde gözler önüne seren Kantemiroğlu (v.1723) ve Nâsır Dede (v.1821) gibi nazariyatçılar, makâmın veya terkîbin kendinden önce ve kendi döneminde olan durumlarından kitaplarında bahsetmiştir. Kantemiroğlu, “Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât” (1691) isimli kitabının “Edvâr-ı Mûsikî alâ Kavî-i Kadîm” yani “Eskilere Göre Mûsikî Edvârı” isimli bölümünde; makam, âvâze ve terkiplerin bulunduğu yetmiş civarı

ismin tarifine yer vermiştir. Nâsır Dede, “Tedkîk u Tahkîk” (1794-1795) isimli eserinin terkîbât bölümünde, birtakım edvarlarda görüp kitabına aldığı terkipler içinde, kendi zamanındakilerle aynı isme sahip olanları; Hisâr-ı Kadîm, Sünbüle-i Kadîm, Bestenigâr-ı Atîk, Mâye-i Atik gibi “eski” ve “en eski” gibi sıfatlar ekleyerek veya Râmiş-i Cân (Segâh-Mâye), Meşkûye (Segâh-Acem), Gülzâr (Rast-Mâye) gibi yeni isimlerle ayırdığı görülmektedir. Daha sonra yazılan nazariyat kitaplarında bu farklılıklara pek yer verilmemiş ve makamların her biri tek bir yapıda veya düzende ele alınmış, bazı makam isimleri de kitaplara aktarılmamıştır. Bunun



sonucu olarak da değişen yüzyıllarda bestelenen eserlerle tarifler arasında bazı farklılıklar meydana gelmiş ve bu farklılıklara -bestekârın kendi zevkinden kaynaklandığı düşüncesiyle- makam tariflerinde yer verilmemiştir. Hatta, bazı nazariyatçılar veya nota yazarlarının sırf kendi anlayışlarını kabul ettirmek amacıyla eserin makam adında veya kullanılan perdelerde değişiklik yapması, makâmın veya terkîbin dönemlere göre seyir değişimlerinin anlaşılmasında zorluklar meydana getirmiştir. Bilindiği gibi Türk mûsikîsi nazariyâtı XX. asırda ifade ve üslup açısından gelenekten koparak farklı bir yapıya bürünmüştür. Özellikle XVIII. asırdan itibaren; kısımlara ayrılması mümkün olmayan ve duyar duymaz diğer seyirlerden ayrılan bir ezgi kalıbını tarif eden<sup>1</sup> makam kavramı, XX. asırdan itibaren dörtlü, beşli ve dizilerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

Bunun yanında makam sayısında azaltmaya gidilmiş, makâmı oluşturan asıl unsurlardan biri olan “seyir”in incelikleri ikinci planda tutularak aynı diziye veya düzene sahip olan bazı makamlar bir isim altında toplanmıştır. Örneğin, Arel-Ezgi nazariyatında; Pencgâh-ı Asl, Nühüft-i Kadîm, Hisâr-ı Kadîm gibi makamların tanımları bulunmamaktadır. Çünkü, bu anlayışa göre Pencgâh-ı Asl; Rast, Nühüft-i Kadîm; Uzzâl ve Hisâr-ı Kadîm; Segâh makâmıdır. Halbuki bu makamların kendine göre bir seyir anlayışı vardır. Pencgâh-ı Asl; Rast makâmı gibi seyrin başında rast perdesini merkez almamakta, seyrine nevâ perdesinden başlamaktadır. Aynı durum Nühüft-i Kadîm ve Hisâr-ı Kadîm için de geçerlidir. Nühüft-i Kadîm; seyrine muhayyer perdesinden, Hisâr-ı Kadîm ise evc perdesinden başlamaktadır.

Diğer önemli bir konu da bestekârların bir makâmı nasıl yorumladığıdır. Bilindiği gibi ilim erbabı ile bestekârın bir makâmı ifade şekilleri, birbirlerinden farklı olabilmektedir. Her ilim erbabı bestekâr, her bestekâr da ilim erbabı olmayabilmektedir. İlim erbapları makamları belli kaidelerle

bazı sınırlar dahilinde tanımlamışlardır. İlim tarafı olan bir bestekâr, her ne kadar bestekârlığın doğası gereği kuralların dışında hareket etmeyi sevse de makâmın kendisini ortaya çıkaran asıl unsurlardan vazgeçmemiştir. Vazgeçtiği durumda makamın tanınmaz hale geleceğini bilmektedir.

Diğer taraftan ilim tarafı olmayan bir bestekâr ise günün modasına uyarak hafızalara yanlış yerleşmiş bir makamda beste yaparken, makâma ait kaideleri bilmeden kendi anlayışına göre bir makam seyri ortaya koyabilmektedir. Repertuvar ve nazariyat kitapları dikkatle incelendiğinde bu uyumun veya çatışmalı durumun varlığını anlamak mümkün olabilmektedir. Muhayyer-Sünbüle de yukarıda bahsettiğimiz sebeplerden dolayı asıl yapısından ayrılmış bir terkip olarak karşımıza çıkmaktadır. Nâsır Dede'nin 1795 tarihinde tamamladığı “Tedkîk u Tahkîk” isimli kitabında ilk defa yer alan bu terkip, daha sonraki dönemlerde değişikliğe uğramış ve Sünbüle veya Muhayyer-Kürdî (İkinci Nevî) makamlarıyla karıştırılmıştır.

Muhayyer-Sünbüle makâmının nasıl kullanıldığı ve geçirdiği değişimleri ortaya koymak amacıyla XVIII. asırdan XX. asra kadar; Kantemiroğlu (XVIII.yy), Tanbûrî Artin (XVIII.yy), Hızır Ağa (XVIII.yy), Abdülbâkî Nâsır Dede (XVIII.yy), Hâşim Bey (XIX.yy), Kâzım Uz (XX.yy), H.S. Arel (XX.yy) ve E. Karadeniz (XX.yy)'e ait kitaplardaki yazılmış tarifler ve repertuvarında kayıtlı besteler incelenmiştir. Tariflerin XVIII. asırdan itibaren verilme sebebi; genel anlamda Abdülbâkî Nâsır Dede'de makam veya terkip tarifindeki ifade anlayışının en erken Kantemiroğlu zamanındaki anlayışla aynı olmasından kaynaklanmaktadır.

### Sünbüle Makâmı

Sünbüle adını XVIII. asırdan itibaren; Kantemiroğlu, Tanbûrî Artin, Hızır Ağa, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Arel'de bulmaktayız.

Kantemiroğlu;

...Makam-ı merkûm üç nîm perdeden ve üç makâmdan mürekkeb olur. İptidâ olan nîm perde kendü perdesidir. İkinci olan, acem perdesidir. Üçüncü olan sabâ perdesidir. Makam-ı evvel, Muhayyer'dir. Makam-ı sâni, Acem'dir. Makam-ı sâlis, Sabâ makâmıdır. Hareket-i âgâzesi muhayyer perdesinden sürû' idüb temâm tîz perdeler ile tîz hüseyî perdesine dek çıkar; andan avdet idüb diler ise kendü perdesi ile, diler ise tîz segâh perdesi ile gerdâniyye perdesine iner; andan evc perdesini aşub acem perdesine düşer; acem'den hüseyî perdesine gelüb Kûçek<sup>2</sup> terkîbi yüzünden, birden çargâh perdesine sıçrar ve anda sabâ perdesini ohşayub gene çargâh perdesine döner; andan segâh'a, segâh'dan düğâh perdesine gelüb karâr (u) istirâhât kılar. Nazar kıl ki iptidâsı Muhayyerdir, ortası Acem'dir ve edâsı Sabâ makâmıdır (Tura, 2001, s. 84).

Tanbûrî Artin;

“Sünbüle oldur ki bir mızrab muhayyer, sünbüle, muhayyer, gerdâniyye, acem, hüseyî, sabâ, çargâh, segâh, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh” (Popescu-Judetz, 2002, s. 33).

Hızır Ağâ;

“Tîz düğâh kopup tîz nîm kürdî, muhayyer ve gerdâniyye gösterip bi evc nîm acemi ile

hüseyî'ye inip hüseyî'den Sabâ uslubu gibi inip düğâh karâr kıla” (Tekin, 2003, s. 13).

Nâsır Dede;

“Muhayyer perdesinden ibtidâ idüb, sünbüle perdesi gösterdikden sonra muhayyer perdesinden Nihâvend şeklinde hüseyî perdesine hübüt idüb Sabâ karâr ider. Bu terkîb kudemâ-i müte'ahhîrîn ihtirâ'ı olması ensebdir” (Başer, 2013, s. 169).

Arel;

“Acem perdesindeki Çargâh dizisinden ve düğâh perdesindeki Sabâ dizisinden birer parçanın birbirine eklenmesiyle hâsıl olmuştur İnicidir... Sünbüle Makâmının Seyri; Acem perdesindeki Çargâh dizisinden alınan seslerde dolaştıktan sonra düğâh perdesindeki Sabâ dizisi seslerine geçilir ve bununla düğâh'da karâr verilir...” (Arel, 1993, s. 254).

Yukarıdaki tariflerden de anlaşılacağı gibi Sünbüle makâmı; muhayyer perdesinden başlayan, sünbüle ve acem perdelerini kullanarak hüseyî perdesine inen ve Sabâ seslerine geçerek düğâh perdesinde karar veren bir terkip durumundadır.

Yukarıda verilen tariflere uygun ve repertuarımızda bulunan örnek eserler aşağıdaki gibidir;



Nota örnek eser 1: Nâyî Osman Dede'ye (v.1729) ait devr-i kebîr usûlünde peşrev

Muhayyer-sünbüle makamı

Birinci Hane



Nota örnek eser 2: Nâyî Osman Dede'ye ait saz semâî

Birinci Hane



Mülâzime



Nota örnek eser 3: Ser-Nâyî Ali Dede'ye (v.1820?) ait düyek usûlünde peşrev



Ah be ni can dan u san dır dı



ce fa dan yar u san maz mı



Ne dir bu çek di ğim mih net



te ham mül kal ma dı dil de



ke rem ey le e fen dim sen



Nota örnek eser 4: Hacı Fâik Bey'e (v.1891) ait aksak semâî

Yukarıda notalarını verdiğimiz eserlerin seyirleri, Sünbüle makâmının tarifleriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Sadece Hacı Fâik Bey'in eserinde; son dönemde Sabâ makâmında kullanılan nîm şehnâz/şehnâz perdesi de seyre katılmış ve seyir, tîz hüseynî perdesine kadar genişletilmiştir. Verilen eserlerde dikkati çeken; Osman Dede, Ali Dede ve Hacı Fâik Bey'in eserlerinin genel olarak aynı yapıya sahip olmasına rağmen; repertuvarında Osman Dede'nin ve Hacı Fâik Bey'in eserlerinin Muhayyer-Sünbüle, Ali Dede'nin eserinin de Sünbüle adıyla geçmesidir. Bu duruma benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür.

### Muhayyer-Sünbüle Makâmı

Muhayyer-Sünbüle makâmını bize ilk tanıtan Abdülbâkî Nâsır Dede'dir. Terkîbât sınıfında tarifini vermiştir. Daha sonrasında Hâşim Bey, Ekrem Karadeniz ve H.S. Arel de kitaplarında bu makamdan bahsetmişlerdir.

Adülbâkî Nâsır Dede

“Tiz çargâh perdesinden Sabâ âgâze idüb<sup>3</sup>, Sünbüle karâr ider. Bunun ihtirâ'ında beyâna hâcet yokdur” (Başer, 2013, s. 169).

Hâşim Bey;

“İbtidâ gerdâniyye, muhayyer, sünbüle, tîz çargâh basarak tekrâr sünbüle, muhayyer, gerdâniyye, acem, hüseynî, uzzâl, çargâh, segâh basarak ya'ni Sabâ çeşnisi gibi düğâh'da karâr eder” (Tırışkan, 2000, s. 30).

Karadeniz;

“Bu makâm Muhayyer ve Sabâ makâmlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Önce gerdâniyye ve muhayyer perdelerinden terennüme başlayıp sünbüle perdesi de kullanarak, gerekirse tîz çargâh perdesine kadar yükseldikten sonra aynı şekilde hüseynî perdesine kadar iner ve böylece Muhayyer makâmının seyrini kısaca icra ettikten sonra Sabâ makâmına geçerek acem, gerdâniyye ve dik şehnâz perdeleriyle Sabâ makâmının seyrine uyarak bu defa

hisârek, sabâ, çargâh ve segâh perdeleriyle düğâh perdesinde karâr verir” (Karadeniz, 1965, s. 145).

Arel ise Sünbüle makamı tarifinin ardından dip notunda ayrıca şu bilgileri vermiştir; “Sünbüle makâmına son asırda Muhayyer-Sünbüle” adı verilmeye başlamıştır. Halbuki evvelce Muhayyer-Sünbüle büsbütün başka makâm idi...” (Arel, 1993, s. 255).

Arel bundan sonra Sünbüle ve Muhayyer-Sünbüle makamlarının Nâsır Dede'ye göre tariflerini aktarmaktadır.

Tariflerden de anlaşılacağı üzere bu terkîb Sabâ kararlıdır. Nâsır Dede'ye göre Sünbüle terkîbinden farkı; seyre tîz çargâh perdesinden başlaması ve muhayyer perdesi üzerinde Sabâ edasını göstermesidir. Fakat Nâsır Dede'den sonra gelen nazariyatçılarda, muhayyer perdesi üzerindeki Sabâ edası görülmemektedir. Hâşim Bey, Arel, Karadeniz gibi nazariyatçıların tariflerine göre aslında Muhayyer-Sünbüle makâmı, Sünbüle makâmından farklı değildir. Bu durumu açıklayan da ilk Arel olmuştur.

Muhayyer-Sünbüle olarak repertuvara kayıtlı diğer eserler aşağıda verilmiştir;


1. Makam kavramı Abdülbâkî Nâsır Dede'de şöyle tarif edilmiştir; “Makâm, ...vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzre semâ'ında kendüye mahsus bir heyet sâhibi olub şunun gibi uhrâya inkisâma kâbil olmayan lahndır...” (Başer, 2013, s. 107).
2. Kantemiroğlu'na göre Kûçek terkîbi; hüseynî perdesinden bir anda çargâh perdesine atlayarak kendini gösterir. Seyre gerdâniyye perdesinden başlar, evc ile hüseynî perdesine iner oradan çargâh perdesine atlar ve en sonunda Sabâ seslerine geçerek düğâh'da karar verir (Tura, 2001, s.110).
3. “Tîz çargâh perdesinden Sabâ âgâze etmek”; muhayyer üzerindeki Sabâ sesleriyle seyre başlamak anlamına gelir. Nâsır Dede'de Sabâ makâmı; çargâh perdesinden başlar, sabâ (nîm hicâz) perdesine çıktıktan sonra tekrar çargâh perdesine gelir ve segâh perdesiyle düğâh'a inerek orada karar verir (Başer, 2013, s. 123).

Muhayyer-sünbüle makamı



Ey ni ha li  
iş ve bir nev  
res fi da nım  
sın be nim ah  
Gör dü ğüm  
den be ri ha  
tır ni şa nım  
sın be nim ah

Nota örnek eser 5: Seyyid Ahmed Ağa'ya (v.1794) ait şarkı devr-i revâmî usûlünde muhayyer-sünbüle şarkı



Dem bu dem ler di ki e dip  
hem de mi ül fet be ni  
ca na bu fir kât kâr et di ga yet  
yet mez mi has ret gel gel  
Aş kın la de ru num ya ni yor  
ey le mü rüv vet

Nota örnek eser 6: Sultan Selim'e (v.1808) ait sengin semâî usûlünde muhayyer-sünbüle ağır semâî

Ha ya lin di de de med hin di lim de şa hım  
 ey pa di şa hım sa yen pe na hım  
 Füzun kıl sam hü da öm rün bu dur mak su dum  
 ey pa di şa hım sa yen pe na hım

Nota örnek eser 7: Delâlzâde İsmâil Dede'ye (v.1869) ait aksak usûlünde muhayyer-sünbüle şarkı

Yukarıda notalarını verdiğimiz eserlere dikkatle bakılacak olunursa; hiç birinde muhayyer perdesi üzerinde Sabâ edası yoktur. Seyre Sünbüle makâmıyla başlanmış, Sünbüle makâmında yazılmış eski eserlerden farklı olarak seyirde şehnâz perdesi kullanılmış ve en sonunda Kürdî veya Sabâ-Zemzeme sesleriyle karâra varılmıştır. Burada açıkça tarif ve besteler arasındaki farklar ortaya çıkmaktadır.

Yine, Sünbüle ve Muhayyer-Sünbüle tariflerine bakıldığında; hiç birinde karâra Kürdî sesleriyle gidilmediği görülmektedir. Bestekârlar veya bazı nazariyatçılar Sünbüle makâmına Muhayyer-Sünbüle demeyi tercih etseler de bu Kürdî'li karârın nasıl ortaya çıktığı ne yazık ki anlaşılammaktadır.

### Muhayyer-Kürdî Makâmı

Muhayyer-Kürdî makamının tarifi; Kantemiroğlu, Artin ve Nâsır Dede gibi nazariyatçıların kitaplarında yer almamaktadır. Nâsır Dede'den önce gelen Hızır Ağa ise verdiği Muhayyer-Kürdî tarifinde; Sabâ seslerini kullanmamaktadır. Aşağıda vereceğimiz Arel tarifinden hareketle birinci nevî Muhayyer-Kürdî tarifini verdiğimiz yazabiliriz. Sadece farklı olarak seyirde hicâz perdesiyle nevâ ve hüseynî perdelerine çıkmıştır.<sup>4</sup> Hızır

Ağa'dan sonra gelen Hâşim Bey'de makâmın tarifi aşağıdaki gibidir.

“İbtida Muhayyer makâmı üslûbu üzere âgâze ederek cüz'i Sabâ çeşnisi göstererek düğâh, rast, yegâh'a kadar inüb ba'dehu düğâh, kürdî, çargâh, neville dönüp kürdî perdesiyle düğâh'da karâr eder” (Tırışkan, 2000, s. 33).

Sonrasında gelen Arel, tarifinde iki nevî Muhayyer-Kürdî'den bahsetmiştir;

Arel;

“Kürdîliler zümresinden Muhayyer Kürdî makâmının iki çeşidi vardır; bir türüsü Muhayyer ve Kürdî makâmlarından, diğer türüsü Muhayyer-Sünbüle ve Kürdî makâmlarından teşekkül eder” (Arel, 1993, s. 282) .

XX. asrın diğer nazariyatçıları ise Arel'in birinci çeşidi için uygun gördüğü tarifi vermişlerdir.

Hâşim Bey'in tarifini incelediğimizde makâmın seyrinin Muhayyer üslûbuyla başladığını, Sabâ edasını gösterdikten sonra kürdî perdesini alarak düğâh'da karâra vardığını anlıyoruz. Hâşim Bey'in Muhayyer-Sünbüle ile Muhayyer-Kürdî tariflerinde dikkati çeken farklar; Muhayyer-Sünbüle'nin Muhayyer-Kürdî'den

farklı olarak sünbüle perdesini kullanması ve karâra Sabâ sesleri ile gitmesidir.

Arel ise Muhayyer-Kürdî makâmını iki nevî olarak tanıtmıştır. Birincisi; Muhayyer ve Kürdî makamlarının, diğeri ise Muhayyer-Sünbüle ve Kürdî makamlarının birleştirilmesiyle oluşturulur. Bizi ilgilendiren ikinci nevi Muhayyer-Kürdî seyrine uygun eserler daha çok Zekâî Dede tarafından bestelenmiştir. Aşağıda Zekâî Dede'nin Muhayyer-Kürdî takımından üç eser örnek olarak verilmiştir.

4. Hızır Ağa: "Tiz çargâh kopup tam perdelerle hüseyinî'ye dek inip hüseyinî'den nîm hicâz, nevâ ve hüseyinî gösterip hüseyinî'den de nevâ ve çargâh ve nîm kürdî'yi göstere ve düğâh perdesinde karar kıla" (Tekin, 2003, s. 131).

Ar (ar) zı ar zı ni ya zı  
mız yar sa na ger çi  
ah cem i le dir  
yar ca nım  
ah cem i le dir ye le lel li ye lel le le  
lel li te rel lel lel lel lel li  
ya lâ yel lel li ah iş ve ba zım  
ça re sa sım be li ya ri men

Nota örnek eser 8: Mehmed Zekâî Dede'ye (v.1897) ait darb-ı fetih usûlünde muhayyer-kürdî murabba

Dil suz i den ol a fe ti ta  
 bi na za rım dır ah ca nım  
 yar na za rım dır hey ca nım

Nota örnek eser 9: Mehmed Zekâî Dede'ye ait muhayyer-kürdî aksak semâî

A gu şe çe ker dim se ni pi  
 Pa pu si na şa yes te i dım  
 ra he nin ol sam sam  
 da me nin ol  
 Ye lel li yel li ye le li pi  
 ra he nin ol sam

Nota örnek eser 10: Mehmed Zekâî Dede'ye ait muhayyer-kürdî nakış yürük semâî

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi seyrin Muhayyer-Sünbüle adıyla kayıtlı eserlerden pek farkı yoktur. Yukarıdaki örneklerden hareketle; Muhayyer-Kürdî makâmının, adı gibi Muhayyer ve Kürdî makamlarından oluşup oluşmadığı, Zekâî Dede'nin Muhayyer-Kürdî makâmında Sabâ edasını neden kullandığı, ilk akla

gelen sorulardır. Bu soruların cevaplarını, Muhayyer makâmının asıl yapısını hatırlayarak bulabilmekteyiz.

#### Muhayyer Makâmı

Tarif ve bestelerin incelenmesi sonucu; Muhayyer makâmının aslında iki farklı yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu



sebeple bu makâma “birinci nevî” ve “ikinci nevî” olarak bakılması faydalı olacaktır. Birinci nevî Muhayyer bugün bilindiği durumuyla Hüseyinî makâmının inici halidir. İkinci nevî Muhayyer makâmı ise birinci nevî’den farklı olarak seyrinde sabâ/nîm hicâz/hicâz perdesini kullanmaktadır. İkinci nevî’nin tariflerini XVIII. asırdan itibaren; Kantemiroğlu, Tanbûrî Artin, Hızır Ağa, Hâşim Bey ve Kâzım Uz’da buluyoruz.

Kantemiroğlu, Muhayyer makâmının iki farklı yapısı olduğunu belirttikten sonra bugün bildiğimiz Muhayyer’i anlatmış, ardından ikinci seyrin tarifini vermiştir; “...ikincisi budur ki, tîz perdeler ile temâm hareket eyledikten sonra hüseyinî perdesine gelüb ve temâm hüseyinî perdesini gösterdikten sonra nevâ perdesini ansızın aşub birdenbire çargâh perdesine düşer ve biraz sabâ perdesini okşayub düğâh kararına gider ve anda bi’t-temâm kendüyi icrâ vü beyân ider” (Tura, 2001, s. 71). Tanbûrî Artin, “Bir mızrab tîz çargâh, tîz segâh, muhayyer, tîz segâh, muhayyer, gerdâniyye, evc, hüseyinî, muhayyer, gerdâniyye, evc, hüseyinî, çargâh, sabâ, segâh, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh, sabâ, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh” (Popescu-Judetz, 2002, s. 32).

Hızır Ağa, “Tîz çargâh’dan kopup hüseyinî’ye dek inip hüseyinî’den muhayyer perdesini yani tîz-düğâh’ı gösterip sonra da tekrar hüseyinî’ye inip hüseyinî’den Sabâ üslûbu ve arası düğâh perdesinde karar kıla” (Tekin, 2003, s. 134).

Hâşim Bey, “İbtida gerdâniyye, muhayyer, tîz segâh, tîz çargâh, tîz nevâ ile şed yolunda Sabâ icra ederek muhayyer’e kadar inip ba’dehu muhayyer’den perde perde nevâ, çargâh, segâh açarak cüz’i Sabâ çeşnisi belli belirsiz icra ederek düğâh’da karar eder...” (Tırışkan, 2000, s. 29).

Kâzım Uz, “Evela, gerdâniyye, muhayyer, tîz segâh, tîz çargâh başlar sonra hüseyinî’ye indiğinde Çargâh ve Sabâ üslûbu üzere düğâh’da karar eder” (Uz, 1964, s. 44).

Yukarıda verilen tarifler açıkça gösteriyor ki; Muhayyer makâmının seyrinde karâra doğru, XX. asrın başlarına kadar Sabâ edası kullanılmıştır. Fakat bunun yanında Kantemiroğlu, Arel ve Karadeniz tariflerinden hareketle sadece Hüseyinî düzenine sahip bir Muhayyer makâmının varlığı da red edilemeyecektir.

Tariflerin daha iyi anlaşılabilmesi için yukarıdaki Muhayyer tariflere uyan yazılmış birkaç örnek eserin notası aşağıda verilmiştir;

Birinci Hane

Yar Gö nül nül dü şüp  
 ha mı gey gey su su  
 yi ya ya re kal mış dır  
 Ah be li ya rim iş ve ba  
 zım ser vi na zım ca nım a ca  
 nım gey gey su yi ya ya re kal  
 kal mış dır hey ca nım

Nota örnek eser 11: Yahyâ Nazîm Efendi'ye (v.1727) ait zencîr usûlüde muhayyer murabba

Muhayyer-sünbüle makamı

Hen hen gâ hen gâ mı sa fa  
dır dır yi ne nu  
nu şı me yi le yar  
ca nım dem be dem ey  
le ca nım ca nım ca nım ten ne  
nen ni ten nen ne nen nen nen ni ta  
nâ dir nâ til lil len nâ yar  
dost be li ya ri men

Nota örnek eser 13: Zekâî Dede'ye Ait (v.1897) darb-ı fetih usûlünde muhayyer murabba

Verdiğimiz son örnek eser, görüldüğü gibi Zekâî Dede'ye aittir. Muhayyer eserinde Sabâ edasını kullanmaktadır. Buradan Zekâî Dede'nin Muhayyer makâmında iki neviden biri olan ve Sabâ edasını içinde bulunduran seyri tercih ettiği anlaşılmaktadır. Hal böyle olunca Zekâî Dede'nin eserlerinde veya diğer bazı Muhayyer-Kürdî eserlerde neden Sabâ edasının kullanıldığı daha kolay anlaşılmaktadır.

Soru: Kürdî sesleriyle karâra varan Muhayyer-Sünbüle terkîbi ile ikinci nevî Muhayyer-Kürdî arasında fark var mıdır? İki arasında önemli bir fark görülmemekle birlikte Kürdî sesleriyle karâra varan bir Muhayyer-Sünbüle tarifi de son asra kadar bulunmamaktadır. Öncelikle şu belirtilmelidir ki; bu makamlardan en

eskileri Sünbüle'dir. Sünbüle makâmının ise kendine has bir seyir anlayışı vardır. Muhayyer-Sünbüle makâmı, Sünbüle makamından farklı olarak sadece muhayyer perdesinde Sabâ edasını göstermektedir. Bunun yanında iki makam da kararda Kürdî seslerini kullanmamaktadır. Sünbüle makamına zamanla Muhayyer-Sünbüle adı verilmesi ve bu değişiklikle kalınmayıp karar tarzının değiştirilmesi, konunun anlaşılmasını ister istemez zorlandırmaktadır. Sünbüle ve Muhayyer-Sünbüle makamlarının asıl yapılarının ve Muhayyer makamının iki nevînin bilinmemesi de yanlışlığın kolay kabullenilmesine sebep olmaktadır.

**Sonuç**

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda şu sonuçlara varılmıştır:

Muayyer-Sünbüle makâmı günümüze ulaşana kadar iki aşamadan geçmiştir. Birinci aşama; Sünbüle makâmı yerine geçmesidir. İkinci aşama ise; karâra giderken Kürdî edasının alınmasıyla farklı bir seyre bürünmesidir.

Bugün Muayyer-Sünbüle olarak kaydedilmiş eserler, Muayyer-Sünbüle'nin asıl seyrine uygun olarak yazılmamıştır. Tarifini ilk Nâsır Dede'de bulduğumuz Muayyer-Sünbüle makâmının, muayyer perdesi üzerinde Sabâ ile seyre başlayıp yine karâra Sabâ ile vardığı, bugünkü anlayışta olduğu gibi kararda Kürdî edasını kullanmadığı anlaşılmıştır.

Muayyer civarından başlayan, seyir sırasında tîz segâh ve sünbüle perdelerini kullanan ve ardından acem perdesi ile Sabâ veya Kûçek makâmına geçerek düğâh'da karar veren tek makamın Sünbüle olduğu tespit edilmiştir. XIX-XX. asırda bu seyre sahip makamın Muayyer-Sünbüle olduğu tariflerde verilse de bu tespitin yanlış olduğu anlaşılmıştır.

Bugünkü anlayıştaki Muayyer-Sünbüle makâmının aslında ikinci nevî Muayyer-Kürdî makâmı olduğu tespit edilmiştir. Bu makamın seyri, sünbüle perdesini kullanan Muayyer-Kürdî makâmının, seyir sırasında Sabâ edasına yer vermesiyle oluşmaktadır.

Zekâî Dede'ye ait Muayyer-Sünbüle makâmında bir eser bulunmamaktadır. Bugünün Muayyer-Sünbüle anlayışına uygun eserleri Muayyer-Kürdî adıyla yazmıştır. Bu makamda yazdığı eserler incelendiğinde; seyrin içinde Sabâ ve Kürdî edaları bulunmaktadır. Eserlerde Sabâ edasının bulunma sebebi Zekâî Dede'nin Muayyer makamı anlayışından kaynaklanmaktadır. Çünkü Zekâî Dede, Muayyer eserinde de Muayyer'in ikinci nevî olarak adlandırdığımız seyrini kullanmaktadır. Bu yüzden bu seyrin Kürdî'li karâr verenine de Muayyer-Kürdî demiş olmalıdır.

Abdülbâkî Dede'nin Muayyer-Sünbüle tarifine uygun olarak yazılmış bir eser elimizde ne yazık ki bulunmamaktadır. Bu sebeple tarife uygun tarafımıza ait bir örnek aşağıda verilmiştir. Bu örneğin makâmın asıl seyrinin anlaşılması bakımından faydalı olacağı düşünülmektedir. Örnek çalışmada seyre tîz çargâh perdesinden başlanmış, muayyer perdesi üzerinde Sabâ edası gösterildikten sonra sünbüle perdesi alınarak muayyer perdesi merkezli seyre devam edilmiştir. Ardından yerinde Sabâ seslerine geçilmiş ve düğâh'a gelinerek orada karâr verilmiştir.

**Görüş ve öneriler**

- Sünbüle makamının yapısı ve seyri bellidir. Karâra Sabâ sesleriyle varmaktadır. Eğer karâra Sabâ-Zemzeme veya Kürdî



Nota örnek eser 14: Telif muayyer-sünbüle örnek ezgi (Nâsır Dede tarifine göre)

sesleri ile varılacaksa bunun adına; Muhayyer-Sünbüle yerine, ya “ikinci nevî Muhayyer-Kürdî” veya “Sünbüle-Zemzeme/ Sünbüle-Kürdî” isimleri verilebilir.

- Muhayyer-Sünbüle asıl yapısıyla ve seyriyle tekrar gündeme getirilmelidir. Nâsır Dede'nin ilk tarifini verdiği bu terkîbin asıl yapısını bozmamaya gayret göstermek nazariyat tarihi açısından uygun olacaktır.

- Günümüzde notası bulunan Sünbüle, Muhayyer-Sünbüle ve Muhayyer-Kürdî eserlerin makam adları yanlış yazılmış olabilmektedir. Bu sebeple tariflerin iyi anlaşılması; eserlerdeki makam tespitinde önemli bir rol oynayacaktır.

## **Kaynaklar**

Arel, H. S. (1993). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. (O. Akdoğu, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Başer, F. A. (2013). Türk Musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.

Karadeniz, M. E. (1965). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Popescu-Judet, E. (2002). Tanbûrî Küçük Artin. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tırışkan, A. G. (2000). Hâşim Bey'in Edvârı. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.

Tekin, A. (2003). Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları İle Mukayesesi. İzmir: Yüksek Lisans Tezi.

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-Hurûfat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uz, K. (1964). Mûsikî İstîlâhatı. (G. Oransay, Dü.) Ankara: Küğ Yayını.

## Muhayyer-sünbüle maqam

### Extended Abstract

Maqam descriptions and pieces are very important sources, for understanding seyir specialities (special melodic movements that are used for explaining maqams) in their own era. Academic researches show that some Maqams have reached the present day through small changes, while some of them profoundly transformed. This article focuses on the Muhayyer-Sünbüle Maqam, which is one of the transformed maqams. After analysing to maqam descriptions and compositions, different findings were obtained. For example, some of the pieces, composed in the Maqams Muhayyer-Sünbüle and Sünbüleşare the same seyir with some of the pieces composed in the Maqams Muhayyer-Sünbüle and Muhayyer Kürdî. This study aims to investigate to reasons that are behind this complexity by analysing the Maqam descriptions and compositions.

The concept of Maqam is defined under three different approaches. The first approach is based on the period between Safiyuddin-Kantemiroğlu. The second includes the period between Kantemiroğlu-Rauf Yekta Bey, while the third spans the period between Rauf Yekta Bey and today. The first traces of Muhayyer-Sünbüle description during the time of Nâsır Dede, that can be shown in the second period. The Maqam descriptions of this period were written in the fret-by-fret melodic development approach. Therefore, for the analysis of Maqam descriptions, this article refers to the music theory books and compositions of the second period as well as the music theory books and compositions of the third period, aiming to emphasize the changes we observe today.

In order to show how the Maqam Muhayyer-Sünbüle has transformed through time, the Maqam descriptions between the 18th and 20th centuries were analysed, which includes the descriptions by Kantemiroğlu (18th c.), Tanbûrî Artin (18th c.), Hızır Ağa (18th c.), Abdülbâkî Nâsır Dede (18th c.), Hâşim Bey (19th c.), Kâzım Uz (20th c.), H.S. Arel (20th c.) ve E. Karadeniz (20th c.). Additionally, compositions recorded in the repertoire from these periods were also analysed.

Firstly, the Maqam Sünbüle was analysed for the purpose of analysing Maqam Muhayyer-Sünbüle.

Maqam descriptions and some of the sample compositions of the Maqam were analysed, which spans the period between Kantemiroğlu and today. The first description of the Muhayyer-Sünbüle terkîb, (compound Maqam), that was written by Abdülbâkî Nâsır Dede and the pieces composed in this Maqam, as well as the Maqam descriptions were analysed. This study suggests that most of the pieces composed in the Maqam Muhayyer-Sünbüle are very similar with some Zekâî Dede's compositions, which he composed in the Maqam Muhayyer-Kürdî.

The Maqam Muhayyer-Sünbüle has gone through two phases until today. Phase one is when Muhayyer-Sünbüle started to substitute the Maqam Sünbüle. The second stage had started with when Muhayyer-Sünbüle took a different course by adopting the kürdî pitch (b flat) while reaching the cadence.

It is ascertained that the Maqams Sünbüle and Muhayyer-Sünbüle are two different Maqams. Even though Nâsır Dede gives a clear description of Muhayyer-Sünbüle in his book, the descriptions and compositions from the eras following his time suggest a different approach and Maqam progression.

It is also ascertained that there is a great similarity between the Maqam progressions employed in Muhayyer-Sünbüle and Muhayyer-Kürdî. The analysis of descriptions and compositions up until today shows that the Maqam Muhayyer-Kürdî (first seen on the description of Hızır Ağa), has two different types as with or without Sabâ.

The analysis of Muhayyer-Kürdî compositions suggests that Sabâ style was used strikingly. The analysis shows that the reason behind the use of the Sabâ style is there are two types of the Maqam Muhayyer.

Today, the compositions that are recorded as Muhayyer Sünbüle were not composed in accordance with the actual melodic progression of the Maqam Muhayyer-Sünbüle. The Maqam Muhayyer-Sünbüle in current approach is actually the second type of the Maqam Muhayyer-Kürdî.

Re-study of Muhayyer sünbüle maqam and reanalysing of the compositions, recorded as Muhayyer sunbüle in literature is extremely useful for maqam music area. After this study we suggest new statements one of them as follows; if one composition doesn't go through the cadence by Saba and go through by Saba Zemzeme and Kurdi, it can be better said that, composed in Second type Muhayyer Kurdi or Sünbüle-Zemzeme/Sünbüle-Kürdî, than Muhayyer Sünbüle.

### **Keywords**

*maqam, music theory, muhayyer-sünbüle, muhayyer-kürdî*

Feyzi, A. (2018), *Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1890-1913. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1890-1913>

## Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota

Ahmet Feyzi\*

\*Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü-Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, eposta: ahmet.feyzi@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6455-6081>

### Özet

Türk müzik kültüründeki ilk nota yazım çalışmaları Göktürkler ve Uygurlar döneminde başlamıştır. Bu toplumlar tarafından kullanılan Kuça notasyonu Ebced notasının temelini oluşturmuştur. Türklerin İslamiyet’i kabul edişinden sonra Ebced notasyonu yaygınlaşmaya başlanmış ve bu sistem yaklaşık olarak 700 yıl boyunca bu kültüre ait müzik eserlerinin kayıt altına alınması amacı ile kullanılmıştır. Ebced sisteminin kullanımı devam ederken, ilerleyen süreçte Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Çanakkaleli Hrisantos ve Hamparsum Limonciyan gibi müzik bilimciler Ebced notasyonu dışında kalan sistemlere uygun nota yazım şekilleri geliştirmişlerdir. Bu nota yazımlarından bazıları yoğun olarak kullanılmış fakat bazıları müzik icracıları tarafından kabul görmemiştir. Miftâh-ı Nota, birkaç farklı nota yazım şeklini içerisinde barındıran ve oluşturulduğu dönem içerisindeki toplumsal ve müzikal etkileşimin izlerini taşıyan özgün bir kaynaktır. Eser içerisinde kullanılan notasyon, kısmi olarak gelenekten kısmi olarak ta Batı’dan etkilenecek oluşturulmuştur. Bu notasyon sistemi, iki farklı nota yazım yaklaşımının (harf notası-dizekli nota) birleştirilmesiyle oluşturulmuş fakat dönemi içerisinde yeteri kadar yaygınlık kazanmamıştır.

### Anahtar kelimeler

*türk müziği, nota yazımı, miftah-ı nota, müzikal etkileşim*

#### Seslerin İşaretlerle Tespitine Dair (Müzikte Notasyon)

Müzikal kültürün kalıcılığını ve aktarımını sağlamakta kullanılan temel araç, müzikal ifadeyi herhangi bir yolla yazıya geçirme işidir ki müziği işaretlerle tespit etme işi yüzyıllar boyunca birçok müzikbilimcinin fazlasıyla ilgisini çekmiştir. Notasyon yani musiki yazısı hem görünür olguları, hem de birleştirici kuralları kapsayan karmaşık bir bildirişimin özel işaretler sistemini kurmuş ve topluma ait müzikal hissiyatın somuta dökülmesinde aracılık görevi üstlenmiştir (Poescu-Judet 2007, 18). Dolayısıyla dünyada varlığını sürdüren her toplum, kendi müzikal mirasını yazıya

geçirme ve müzikal hissiyatını ifade etme yolunda değişik sistemler ve değişik işaretleme yaklaşımları denemiştir. Bu çabalar birbirinden farklı fakat birbirinden mental olarak kısmen etkilenen notasyon sistemlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu sistemler birbirleriyle kısmi olarak etkileşerek değişimler geçirmiş, farklı kültürlerle ait müzikleri ifade etmekte kullanılmıştır. Toplumların tarihsel süreçte yaşamış olduğu sosyo-kültürel değişimler ve farklı müzik kültürleriyle girmiş oldukları ilişkiler, bu farklı sistemlerin ortaya çıkışlarındaki ve kullanım yoğunluğundaki ana etkenlerden bazıları olarak işlevselleşmiştir ki yakın kültürlerin benzer



müzikal işaretleme dillerini kullanma sebebinin temel alt yapısını da bu durum oluşturmaktadır.

Dünya üzerinde geçmişten günümüze kadar kullanılan nota yazıları genel olarak ele alındığında dört farklı nota yazım yaklaşımının (harf yazıları, harf-şekil yazıları (neumatik), dizekli nota yazıları ve tabulaturalar) ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yazım türlerinin ilk örneklerinin görülmeye başlanması MÖ. 1500'lü yıllara dayanmaktadır ki bu ilk örneklerin Sümerlere ait çivi yazısıyla oluşturulduğu bilinmektedir. Sümerlerde görülen ve nota yazısı olduğu düşünülen bu prototip yazının ardından, yapılan araştırmalar ve elde edilen bulgular sonucunda M.Ö. 1400'den M.S. 10. yüzyıla kadar müziği yazmak amacı ile alfabetik ifade sistemlerinin, neumatik sistemin ise 9. ve 12. yüzyıllar arasında Batı Avrupa, Bizans, Doğu Avrupa, Japonya ve Tibet'te oluşturulduğunu ve kullanılabilir boyuta geldiğini söylemek mümkündür (Bent 1991).

Bahsi geçen bu dört farklı nota yazım yaklaşımlarının ilki olan harf yazıları, en genel anlatımla bağlı olduğu kültürün alfabesine bağlı olarak geliştirilen ve büyük ölçüde alfabede kullanılan harflerin sıralı olarak seslere atandığı nota yazım sistemlerdir. Bu sistemlerde seslere işaret eden tek bir harf, yan yana harfler, hece şeklindeki harf topluluğu veya yanına değişik işaretler konmuş harflerin de kullanıldığı görülmüştür. Büyük bir çoğunluğunda alfabetik sıra takip edilmiş, perde yükseklikleri ile harf sırası koşut olarak eşleştirilmiştir. Dünya üzerinde birçok örneği görülen bu yazı tiplerinin (Grek, Boethius, Ebcad vb) yoğun ve uzun süreli kullanılma nedeni sağladığı avantajlardır. Nitekim alfabetik sistemle oluşturulan harf yazısının en önemli avantajı sıralı harflerden oluşturulmalarıdır ki bu da bağlı olduğu kültüre eğitim-öğretim ve aktarım açısından büyük kolaylıklar sağlamıştır. Alfabede sıralı olarak verilen

harflerin mutlaka bir sese denk gelmesi ve büyük ölçüde alfabetik sıralılık; algılama, anlama ve anlatma kolaylığını sağlarken bazı türlerinde var olan sonsuz kombinasyon oluşturabilme gibi avantajlar da bu notasyon yaklaşımını kullanan müzik kültürlerini doğrudan etkilemiştir. Ayrıca benzer alfabeyi kullanan kültürler arasındaki geçişlilik ise ortak bir müzik dili oluşturmaya etkili bir zemin hazırlamıştır.<sup>1</sup> Nota yazımında ikinci tür olan harf-şekil (neumatik) nota yazım yaklaşımı ise nokta, eğri, çizgi ve daire gibi şekillere dayanan ve bazen harflerin de<sup>2</sup> sistem içerisinde kullanıldığı yazma eğilimidir ki bu yaklaşımdaki ana prensip, icracıya melodinin hareketini hatırlatmaya yarayan şekil kullanmaktır. Bu yazım sistemlerinin çoğunluğu melodik ayrıntıdan çok bilinen ezgilerin hatırlanması amaçlı olarak tasarlanmıştır ve en büyük gelişimini ortaçağ kiliselerinde göstermiştir. Çok büyük bir kısmında ise aralıklardan ziyade icracı tarafından zaten bilinen bir melodinin unutulmaması adına melodik iniş ve çıkışları hatırlatma amacı güdülmüştür. Buna karşın modern Bizans notası örneğinde de görüleceği gibi ses aralıklarının belirtildiği ve yeteri derecede melodik ayrıntıların işlendiği örnekleri de bulunmaktadır.<sup>3</sup> Fakat fazlasıyla girilen müzikal ayrıntılar kiliseler tarafından çoğu zaman hoş görülmemiş, müziğin dinsel öğelerin önüne geçmesi hususu tartışmalara neden olmuştur.<sup>4</sup> Bu tartışmalar altında gelişim kaydeden Neumatik notasyon, müzik icracıları tarafından kimi durumlarda avantajın kimi durumlarda ise dezavantajın sembolü olarak algılanmıştır. Neumatik nota yazım yaklaşımının en önemli dezavantajı kültürden kültüre göre farklılık göstermesidir ki bu durum müzik kültürleri arasında ortaya çıkan ortak dil oluşturma çabasını engelleyen en önemli durumdur. Ayrıca sistematik yönünden harf yazım sisteminde olan düzenlilikten uzak olması, bu yazım sistemlerinin eğitim-öğretim ve aktarımı açısından bazı zorluklar ortaya çıkarmıştır. Fakat bu yazım

sistemlerinin en önemli avantajı icracıya verdiği sınırlı serbestliktir ki bu durum da bağlı olduğu müzikal yapıda üslup veya tavır olgusunun<sup>5</sup> hayatîyet bulmasını sağlamakta ve oral geleneğin yaygın olduğu müzik kültürlerinde meşk unsurunun yaşam zemini oluşturmaya ön ayak olmaktadır.<sup>6</sup> Üçüncü notasyon şekli olan dizekli nota yazılarının kökeni ise 11. yüzyılda atılmış ve bu nota yazım şekli ilk olarak neuma işaretlerinin dizek benzeri çizgiler üzerine yerleştirilmesiyle başlamıştır. İlerleyen süreç içerisinde de neumeler standart şekiller haline dönüştürülerek daha da işlevselleştirilmiştir. Bugün kullanılan porteli nota yazısının temeli olan bu yazım şekli 13. yüzyıldan itibaren süre gösterimi açısından gelişmelere sahne olmuş (siyah ve beyaz mensural notasyon dönemi), 17. yüzyıldan sonra ek dizek çizgilerinin de eklenmesiyle bugünkü halini alana dek gelişim sürecine devam etmiştir. Bu nota yazım sistemi diğer sistemlere nazaran müzikal ifadeyi daha net yazıya dökme olanağı sağladığından ve diğer notasyon sistemlerine nazaran daha fazla gelişim kaydettiğinden dolayı günümüzde müzik dünyasında en sık kullanılan yazım sistemidir. Öyle ki etnomüzikolojik çalışmaların gelişmesi ve buna bağlı olarak sistem üzerinde zamanla yapılan düzeltmeler sonucu Doğu kültürlerinin müzikal ifadelerini de yazıya dökme hususunda büyük aşama kaydedilmiş ve yaygın olarak kullanım sahasına kavuşmuştur.<sup>7</sup>

Dördüncü nota yazım sistemi olan tabulatura sistemi, doğrudan bir nota yazım sistemi olmaktan çok enstrüman çalım kolaylığı sağlama açısından geliştirilen bir işaretleme dilidir ve birçok kültürde yaygın olarak kullanılan bu sistem daha çok vokal müzik dışında kullanılmıştır. Genellikle çizgiler üzerinde parmak baskı noktalarının işaretlenmesi ve isimlendirilmesi yoluyla oluşturulur. İcracı parmaklarının numaralandırılması metodu ile enstrüman çalımını sağlaması açısından

sık kullanıma sahip olmuş ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan bir yazım dilidir.<sup>8</sup> Bu yazım dilinin en önemli avantajı kolay anlaşılabilir bir yazım tekniği olmasıdır ki kültürler arasındaki farklılıklara rağmen ortak tabulatura dilini kullanan kültürlerin sayısı oldukça fazladır.

Türk müzik kültüründe seslerin işaretlerle tespiti bağlamında yapılan araştırmalar, dünya üzerinde benimsenen nota yazım yaklaşımlarının hemen hepsine ait örneğin Türk müziği kültüründe de değişik zaman dilimlerinde kullanıldığını göstermektedir. Nota yazım şekillerinin geçirdiği tarihsel değişim süreci açısından bakıldığında, müzikal eserlerin notaya alınmasında yaygın olarak yukarıda kısaca özetlenen dört temel yaklaşımın da kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki, harf yazım sistemi yani Arap alfabesindeki harfleri ve harf guruplarını kullanma şekliyle oluşturulan nota yazım sistemidir ki bu sistemin oluşumunda eski Yunan harf yazım şeklinin etkilerini görmek mümkündür.<sup>9</sup>

Bu sistemde; genellikle harfler ses yüksekliklerini (perde) temsil ederken, bu harflerin karşılığı olan sayılarla süre değerleri verilmeye çalışılmıştır. Bu tip notasyon sistemi örneklerine değişik kültürlerde rastlanmakla birlikte; genellikle “Araplar, İranlılar, Türkler musikiyi geleneksel olarak harf ve sayı notlarıyla yazmışlardır” (Popescu-Judet 2007, 20). Genel bir tabirle Ebcid sistemi olarak bilinen bu nota sistemi, ortaya çıkışından sonraki dönemi fazlasıyla etkilemiş ve yüzyıllar boyunca oluşturulan farklı türleriyle hem Orta Asya-Arap hem de Türk kültürüne ait müzikal eserlerin kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Zamansal bağlamda düşünüldüğünde en uzun süreli varlığını koruyan nota yazım sistemi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. El-Kindî ile başlayıp Abdülbâki Nâsır Dede’ye kadar uzanan süreç içerisinde birçok nota yazım şekli ortaya çıksa da bu sistem varlığını değişik şekillerde sürdürmeye

devam etmiştir. Nitekim Fârâbi, Urmevî ve Merâgi gibi isimlerinde içerisinde bulunduğu birçok müzik bilimci tarafından kullanılan bu sistem haricinde, yine Ebcad sistemi tabanlı fakat kısmi farklılıklar arz eden türleri de ortaya çıkmıştır.<sup>10</sup> Bu yaklaşım benimsenerek oluşturulan notasyon sistemlerinin gelişmiş örneklerine de rastlamak mümkündür ki; bu örneklerin en bilineni Kutbeddin-i Şîrâzî'ye ait olan notasyon sistemidir. Nüans işaretlerinin de kullanıldığı bu notasyon sistemi Ebcad notası temelli fakat daha kapsamlı bir notasyon sistemi olma özelliği taşımaktadır (Arslan 2015, 131-150).

Müziği ifade etmede kullanılan diğer bir sistem ise harf-şekil (Neumatik) notasyon sistemleridir. İçerisinde Tanburi Küçük Artin, Grigor Gapasakalin, Bizans ve Hamparsum ve Mustafa Nezih Albayrak tarafından tasarlanan Stenografik nota yazımın da bulunduğu bu nota bu yazımlarının tamamı harf-şekil yazı sistemi içerisinde yer almaktadır. Türk müzik kültüründe bu kapsamda ele alınan notasyon sistemlerinin en büyük özelliği multikültürel bir yapının ürünü olmalarıdır ki bu sistemlerin birçoğunun farklı kültürel öğeleri (Türk-Rum, Türk-Ermeni) içerisinde barındırdığı gerçeği bu durumun en açık göstergesidir. Bu yazı sistemlerinden özellikle Hamparsum notası 19. yüzyıl süresince yoğunlukla kullanılan bir sistemdir ki bu sistem de Khaz nota yazısının yeni bir yorumu olarak nitelendirilmektedir. Bu tür notasyon sistemlerinde seslerin yükseklikleri ve süreleri genel olarak değişik harf, sembol ve işaretlerle belirtilmiştir. Her harf, işaret ve sembole belli bir anlamın yüklendiği bu sistemlerin en bilinenlerinden birisi Bizans notasyonudur. Bu notasyon sistemi "işaretlere dayalı olarak geliştirilmiştir ve bu işaretlerin kombinasyonu temeline dayanır" (Bardakçı 1993, 19). Bu notasyon genellikle Rum teba'a tarafından kilise ilahilerinin hatırlanması amacı ile kullanılmasına rağmen birçok Türk müziği eseri bu yolla kayıt altına alınmış ve külliyyat

haline getirilmiştir (Behar 1994, 38-53). Harf-şekil yazı sistemlerinde görülen multikültürel dokuya ilişkin veriler Bizans yazı sisteminde fazlasıyla hissedilmektedir ki bu yönlü yapılan çalışmalar bu yazı sistemindeki kültürel etkileşim izlerini ortaya koymaktadır. Özellikle 1700'lü yıllar öncesinde ve sonrasında Bizans müziğinde kullanılan yazı sistemlerinin karşılaştırılmasında Kantemiroğlu'nun bir milat olarak kabul edilmesi ve bu müellifin her iki müzik türünün (Bizans-Türk) ortak paydası olarak işlevselleşen edvarı, tarih içerisinde gerek kuramsal gerekse yazım olarak yaşanan etkileşimin en net izlerini içerisinde taşımaktadır (Feyzi 2016, 1195-1209, Feyzi 2017, 261-294).

Türk müzik kültüründe benimsenmiş olan üçüncü tip sistem olan dizekli nota yazılarının ilk örneği Ali Ufkî'de görülmektedir. Bu tip nota yazılarının 19. yüzyıldan sonra yaygınlaştığı ve günümüz nota yazısının oluşumuna temel teşkil ettiği görülmektedir. Ali Ufkî döneminin ardından fazlaca kullanılmayan bu notasyon sistemi belki de Türk müziği tarihinin 19. yüzyılına kadar geçen süre içerisinde Batı'da kullanılan notasyon sistemlerine en yakın biçimde şekillendirilen nota yazım sistemidir. Ali Ufkî ile birlikte prototip örneği görülen fakat yaygınlaşmayan bu yazım yaklaşımının tekrar yaygınlaşması ve kendisine kültürel zemin oluşturması ise 19. yüzyıla birlikte görülmeye başlamıştır ki bu yüzyılın, Avrupa ile Osmanlı devletinin en yoğun yakınlaşma dönemi olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır.

Dördüncü nota yazım sistemi olan Tabulatura sisteminin Türk müzik kültüründeki kullanımına ilişkin en önemli örneklerin edvar türü yazma eserlerde olduğunu söylemek herhâlde yanlış olmayacaktır. Bu eserlerin en önde gelen örnekleri içerisinde sıkça tabulatura sistemi kullanıldığını ve bu yolla çalgılar üzerindeki perde yerlerinin gösterildiği görülür. Başta El-Kindî olmak üzere Fârâbi,

İbn-i Sînâ, Abdülkâdir Merâği ve edvar geleneğini temsil eden diğer birçok kuramcı eserlerinde perde sistemlerini açıklamakta tabulatura notası kullanmıştır. Özellikle Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi 15. ve 16. yüzyıl edvar müellifleri tabulatura yazım sisteminden eserleri içerisinde sıkça faydalanmış ud ve tanbur gibi enstrümanların perdeleri ve çalım şekillerini açıklamakta bu sistemi kullanmışlardır. Başta Arap ve eski Yunan kültürünün etkileşimi ile İslam dünyasına intikal eden bu sistem, Türk-İslam kültürü içerisinde yoğunlaşarak 17. yüzyıla kadar nakledilmiş ve bu yazım türünün etkileri Kantemiroğlu edvarında da etkilerini bırakarak 20. yüzyıla kadar Türk müzik kültüründe görülmeye devam etmiştir.

#### **Türk Müziği Paleografisinin Kısa Tarihi**

Yüzyıllar boyunca eğitim-öğretim ve aktarımını büyük ölçüde meşk sistemiyle yürütmüş olan Türk Müziği, gelişim ve ilerlemesini büyük ölçüde bu yolla sağlamıştır. Ustadan çırağa eserlerin yüz yüze aktarımı şekliyle yürütülen bu sistemle, Türk Müziği repertuarı sonraki kuşaklara nakledilmiş; fakat meşk zincirinin kopması veya başka sebeplerden dolayı eser repertuarında kısmi kayıplar da zaman içerisinde yaşanmıştır (Behar 2012). Yaklaşık 1000 yıl boyunca sürdürülen bu sisteme rağmen bu müzik türüne ait eser repertuarı, farklı tarih dilimlerinde müziğin kuramsal boyutuna ilgi duyan musikişinaslar tarafından geliştirilen değişik notasyon sistemleriyle yazılı kayıt altına alınmaya çalışılmıştır. Öyle ki bu bağlamda en ilgi çekici nokta, dünyada kullanılan tüm nota yazım yaklaşımı türlerine ait örneklerin meşk sistemi etkisine rağmen Türk müzik kültüründe de görülmüş olduğudur. Her ne kadar Türk müziğinde derli toplu nota derlemeleri ancak “17. yüzyılın sonlarına<sup>11</sup> doğru” görülmeye başlansa da, Türk Müziğinde işaretler kullanılarak eserlerin kayıt altına alınma tarihi, Türklerin İslamiyet’i kabulünden önce başlamıştır (Popescu-

Judetz 2007, 17).

Göktürkler ve Uygurlar dönemine ait yapılan araştırmalarda ele geçen Dunghuang müzik notaları, Türklerin İslam’ı kabulden önce Kuça nota sistemini kullandığını ve bu sistemin de Ebced sisteminin temeli olduğunu göstermektedir.<sup>12</sup> Orta Asya’dan Anadolu’ya göçe kadar kullanılan bu sistemin ardından İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemlerde ise “Türkler müşterek İslam Medeniyetinin ebced notasını kullanmışlardır”(Karamahmutoğlu 2014, 756). Büyük İslam bilgini “El-kindî, notaları ebced harfleriyle sembolize ederek İslam âleminde nota yazımına ilk adımı atmıştır” (Arslan 2015, 50). El-kindî’nin oluşturduğu ebced notası, 13. yüzyıldan sonra “Sistemci Okul’un kurucusu Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî (ö.1294) ile tam işlerliğe kavuşmuş” ve tüm İslam dünyasında Türk müzik kültüründe sıklıkla kullanılır hale gelmiştir (Popescu-Judetz 2007, 22). Yine 13. yüzyılda bu notasyon sistemine, Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî’nin takipçisi olan Kutbüddîn-i Şirâzi tarafından, ifade ve dinamizmi artırmak amacıyla tecvid<sup>13</sup> ilminde kullanılan nüans terimleri eklenmiş fakat sonraki yüzyıllarda bu sistem yeteri kadar kullanılmadığından, “İslam dünyası devam eden yüzyıllarda, Şirâzî çizgisini sürdürememiştir” (Arslan 2015, 145).

19. yüzyıl başlarına kadar Ebced notasının farklı varyantları (Abdülkâdir Merâği, Kantemiroğlu, Nâyi Osman Dede, Abdülbâki Nâsır Dede) varlığını sürdürürken, bu notasyon sistemi kadar sık olmasa da harf sistemi dışında kalan harf-şekil (neumatik), dizekli nota yazım ve tabulatura örnekleri de kısmi olarak kullanıma alınmıştır. 15. ve 16. yüzyıllara genel anlamda bakıldığında ise dikkat çeken durum; dönemin Türk müziği dünyasında edvarların yaygın olması ve buna bağlı olarak ta nota yazım sistemi olarak Ebced notasının yanı sıra tabulatura sisteminin Yusuf bin Nizâmeddin, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah gibi dönem

kuramcılarını tarafından tercih ediliyor olmasıdır. Bu aşamada en dikkat çekici olan 17. yüzyıl sürecindeki nota yazımı kullanımıdır ki aynı yüzyıl içerisinde dört farklı nota yazım sisteminin birbirine eşzamanlı olarak kullanılması gerçekten ciddi bir araştırma konusu olarak görülmektedir. Aynı yüzyıl içerisinde harf (Kantemiroğlu-Nâyi Osman Dede), harf-şekil (Bizans notasyonu), dizekli nota (Ali Ufkî)<sup>14</sup> ve tabulatura (Kantemiroğlu) yazım sistemlerinin birlikte kullanılması bu yüzyıl ve sonrasını müzik paleografisi bağlamında dikkat değer yapan en önemli özelliktir. Bu yüzyıl içerisinde Kantemiroğlu ve Nâyi Osman Dede ebced yani harf notası bağlamında birbirine kısmen benzeyen sistemler ortaya koymuş, kendinden sonraki çalışmalara kaynaklık etmişlerdir. Öyle ki “Batı müzisyenlerinin pragmatik tutumunu yansıtan ve teorik yaklaşımın merkezine müzik notasyonunu alan” Kantemiroğlu sayesinde “müziğin notayla yazılabileceği, okunabileceği ve icra edilebileceği düşüncesi de” yine bu yüzyılda görülmeye başlanmıştır (Popescu-Judet 199, 40). Bu düşünceyi Türk müziği tarihinde bir milat olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Notasyon hakkında bahsi geçen yaklaşım dönem sonrasını etkilemesine rağmen yine de bu sistemlerin geniş bir musikişinas topluluğu tarafından kullanıldığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Bu sistemlerin sık kullanılmama nedeni ise “müzisyenler açısından kullanışsız olması ve 19. yüzyılın sonlarına kadar müzisyenler tarafından ezgilerin kağıda dökülmesi gibi bir faaliyete rastlanmaması” olarak açıklanmaktadır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010, 84). 18. yüzyıl da yine bir önceki dönem gibi farklı nota yazım yaklaşımlarının hayatiyet bulduğu dönemdir. Bu yüzyıl içerisinde Tanburi Küçük Artin tarafından geliştirilen Khaz notası yanı sıra Chalatzoglou ve Marmarinos<sup>15</sup> tarafından kullanılan Bizans notası harf-şekil (neumatik) nota yazımını örneklerken, “Fârâbi’den itibaren, daha çok aralık ve perdeleri göstermek maksadıyla kullanılan Ebced notası Abdülbâki Dede’nin

eliyle en kullanışlı şeklini kazanacaktır” (Başer 2013, 45). On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise toplumsal yapı açısından köklü değişikliklerin yaşanması müzik paleografisini de doğrudan etkilemiştir ki bu etkiyi kavrayabilmek adına yüzyıl içerisindeki sosyo-kültürel değişimi kısaca da olsa ele almak gerekmektedir.

### **Türk Müziğinde On dokuzuncu Yüzyıl ve Türk Müziği Paleografisi**

Osmanlı devleti ve bu devlet bünyesini oluşturan teba’ a, kuruluşundan itibaren çeşitli vesilelerle sürekli farklı toplumlarla iletişim ve etkileşim içerisinde olmuş, Orta Asya’dan Anadolu topraklarına beraberinde getirdiği bozkır kültürü üzerine, “Selçuklu imparatorluğunun (1040-1157) tüm kadim İran topraklarını kapsaması ve Türk hânedanları idaresinde kadim İran kültürünün canlanmasıyla” klasik İran üslubunu eklemiş, ilerleyen yüzyıllar içerisinde ise İslam, Eski Anadolu, Akdeniz, Ege ve Batı kültürü olmak üzere birçok kültürel renkle alış-veriş içerisinde olmuştur (İnalçık 2015, 3-4).

Farklı toplumlarla yaşanan bu kültürlenme ve kültürleşme 18. yüzyıl ortalarına kadar dikkat çekici boyutlardan uzak bir şekilde süregelmiştir. Fakat 18. yüzyılın ikinci yarısında kültürlenme ve kültürleşme olgusu farklı toplumlarla cereyan etmeye başlamış, Batı’da İngiltere merkezli olarak ortaya çıkan Sanayi devrimi ve bu devrimin ortaya çıkardığı düşünce sisteminin<sup>16</sup> dünyada yayılışı, Osmanlı toplumsal yapısını ve ardından da bu toplumsal yapının somut göstergeleri olan kültürel yapıyı doğrudan etkilemiştir. “Eski kültür ve yaşayışın çözülmesi veya 19. yüzyılın başında eski geleneklerin tam anlamıyla tükenişinden ve yerine, yeni ve yaratıcı bir etkinin geçmeşiinden kaynaklanan bir çöküş”<sup>17</sup> neticesinde, Tanzimat dönemi öncesinde başlayan ve başta askeri alandaki mağlubiyetlere bir çare olarak düşünülen, fakat ilerleyen süreçte Türk toplumuna ait sosyo-kültürel

hayatı da derinden etkileyen bir dizi değişim hareketi içerisine girmiştir (Aksoy 1985; Lewis 2011, 51). Değişim ilk olarak “devletin Avrupa’daki gelişmeleri takip etmesinin ve ülke dâhilinde üretmesinin en önemli kanalı olarak” gördüğü askeri ve sivil eğitim kurumlarında kendisini hissettirmiştir (Erdoğan 2013, 132). Askeri ve sivil eğitim kurumlarının ardından bu kurumların doğrudan etkisi altında bulunan teba’a ile birlikte toplumun sosyo-kültürel yapısı üzerinde de etkisini göstermeye başlamıştır (Akyüz 2009; Kodaman 1999, 14-25). Dönemin siyasi şartları gereği, Askeri alanda Avrupa’ya yaklaşmak zorunda kalan Osmanlı devletinde yapılan “askerî reformların sadece kışlayla sınırlı kalmayacağı, daha doğrusu reformun askerî cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkâm ve yol için toplanması için maliyeye yansıtacağı açıktır” ve nitekim öyle de olmuştur (Ortaylı 2014, 27). Mehterhâne kapatılmış, yerine “Musika-i Hûmâyün” olarak adlandırılan resmi müzik topluluğu kurulmuştur.

Klasik Batı Müziği öncelikle tören, teşrifat ve kutlamalarda<sup>18</sup> kendini göstererek devlet tarafından büyük ölçüde benimsenen ve model olarak batının alındığı bir müzik politikası, Türk müzik kültüründe etkilerini göstermeye başlamıştır (Aksoy 1986; Akkaş 2015). 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, Klasik Batı Müziği toplum yaşamında kendine ait bir alan oluştururken, “devletin, toplumun benimsediği kültüre ve geleneksel toplum kimliğine karşıyor olması ve Batı ile Doğunun toplum katında bir arada, birbirine müdahale etmeden yaşamasına izin vermesi” sonucunda, müzik kültürü açısından yepyeni bir dönem başlamıştır (Ayas 2014, 59). Bu dönemin devamında ise Cumhuriyet dönemine kadar devam edecek olan bir “düalizm-çok kültürlülük” dönemi ürünleri de yoğunlukla görülemeye başlanmıştır.<sup>19</sup> Mehterhanenin işlevsiz hale getirilmesi bu dönem içerisinde büyük bir değişime işaret etse de III. Selim sarayında yani musikînas

bir padişahın sanat ortamında yetişmiş bestecilerle onların yetenekli öğrencilerinin filizlenmesiyle klasik anlayışın son dönemini yaşaması geleneğin hâlihazırda süregeldiğini göstermekle birlikte bahsi geçen düalizm döneminin de devamlılığını sağlamıştır. Ayrıca Enderun içerisinde Türk müziği icrası ile ilişkili musikînasların görevlendirilmesi bu düalizmin ricâ-i devlet içerisinde de varlığını sürdürmesine zemin hazırlamıştır.<sup>20</sup> İki müzik türünden büyük ölçüde değişime maruz kalan Türk Müziği, döneme ait bu müzik politikasından fazlasıyla etkilenmiştir (Alimdar 2011). Başta “kapalı mekân müziği” niteliği taşıyan Türk Müziği, Klasik Batı Müziğinin Türk müzik kültürüne getirdiği bazı yenilikler sayesinde icra mekânı değişikliğine uğrayarak daha geniş kitlelere ulaşma imkânına kavuşmuştur (Behar 1993,120; Kalender 1978, 411-444). Değişim sadece müziğin icra mekânlarında yaşanmamış, melodik yapı, çalgı çeşitliliği, usûl ve güfte gibi alt dinamiklerin yanı sıra, “düşüncede ve anlayışta farklı eğilimleri temsil eden” ve müziğin işaretlerle tespitine yarayan nota yazım sistemleri de bir düalist yaşam biçiminden fazlasıyla etkilenmiştir (Poescu-Judet 2007, 19).

Bu değişim çerçevesi içerisinde, Türk Müziği tarihi açısından 19.yüzyılı, ebced notası ile birlikte farklı nota yazım sistemlerinin de ortaya çıktığı ve birkaç farklı notasyon sisteminin birlikte kullanıldığı bir dönem olarak ele almak mümkündür. Fakat bu dönem içerisinde dikkate değer olan husus, Asya ve Arap kültürlerinin yanı sıra Avrupa ile kurulan sıkı münasebetler nedeni ile notasyon sistemi etkileşiminde yaşanan yön farklılaşmadır. Bu bağlamda; 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında, Abdülbâki Nâsır Dede’nin ortaya koyduğu ve eski geleneğin devamı olan “ebced sistemi” geliştirilerek daha da kullanışlı hale getirilmiş ve geçmiş yüzyıllarda kullandığından daha fazla ifade gücüne ulaşmıştır. Fakat Nâsır Dede’nin harf sistemine dayalı olarak oluşturduğu notasyon kısa süreli olarak kullanılmış ve bu

yüzyılın son üç çeyreği, birbirinden farklı üç notasyon sisteminin kullanımına daha sahne olmuştur. Bu kapsamda ilgi çekici olan, bu sistemlerin harf-şekil (neumatik) ve dizekli nota yazım sistemi olmalarıdır. Bu notasyon sistemlerinden yüzyıl içerisinde en yaygın kullanılanları Bizans ve Hamparsum notasıdır. Yüzyılın dördüncü çeyreğinde yaygınlaşmaya başlayan dizekli nota yazım sistemi ise adaptasyonla oluşturulan ve günümüz notasyon sisteminin de temelini teşkil eden diğer bir yazım sistemidir.

19. yüzyıl başlarında oluşturulan bu sistemlerden ilki Bizans notasyon sistemidir ki; bu sistem “parasemantik notasyon” olarak adlandırılan son dönem Modern Bizans notasyon sistemidir (Skoulios 2012, 15; Romanou 1973; Bardakçı 1993, 18-24) . Bu sistem Grek teorist (Çanakaleli) Hrisantos tarafından 1821 ve 1832’de yazdığı iki kaynakla ortaya konulmuş ve 19. yüzyıl sonlarına kadar Rumca ve Karamanlıca yazılan birçok kaynakta<sup>21</sup> Rum-Ortodoks cemaatine ait müzik eserlerinin yanı sıra Türk Müziğine ait birçok eser, bu notasyon sistemiyle kayıt altına alınarak yayımlanmıştır. Genellikle dini cemaatler içerisinde ortaya çıkan birçok tartışmaya rağmen<sup>22</sup> aynı nota sisteminin 19. yüzyıl önceki halinden oldukça farklı olan bu yeni sistem sayesinde tam olarak olmasa da harf-şekil notasyonlarında görülen bazı eksiklikler<sup>23</sup> kısmen giderilmiş ve öğrenme kolaylığı sağlanmıştır. Buna bağlı olarak ta notasyonların icracıya aktardığı ifade gücü fazlaştırılarak Rum kilise ilahileri dışında Türk müziği eserlerinin notasyonları da bu sistemle yazılabilir hale getirilmiştir.

III. Selimin arzusu üzerine tasarlanan Hamparsum (Khaz) notası ise bu yüzyılda yoğun olarak kullanılan ikinci notasyon sistemidir ki yukarıda bahsi geçen ve harf-ışaretlere (neumatik) dayalı notasyon sistemlerinin bir örneği olan bu sistem, “Abdülbâkî Dede’nin arkadaşı olan Ermeni kilise hanendesı Baba Hamparsum tarafından (1768-1839) Ortaçağ Ermeni

neum notasına dayanarak 1813 dolaylarında geliştirilmiştir” (Popescu-Judet 2007, 49). Sadece Ermeni kilise müziğindeki değil, aynı zamanda Klasik Osmanlı müziğindeki bir ihtiyacı da gidermek için tasarlanan ve Khaz sistemi adı verilen harf-ışaretlere (neumatik) dayalı olan bu sistem, 20. yüzyılın başlarına kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010, 90). Bu notasyon sistemi sayesinde birçok Türk müziği eseri kaybolmaktan kurtularak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Öyle ki 19. yüzyıl bağlamında düşünüldüğünde en yoğun kullanılan notasyon sisteminin Hamparsum notası olduğunu söylemek mümkündür ki dizekli batı notasının Musika-i Hümâyun yöneticileri tarafından musikişinaslara aktarımı aşamasında bu yöneticilerin dizekli notasyonu öğretmek için öncelikle Hamparsum notası öğrendikleri bilgisi, bu nota sisteminin döneme ait musikişinaslar tarafından kullanım sıklığına dair ipuçları vermektedir.

Türk Müziği eserlerinin dizekli nota sistemiyle yazılıp yayınlanmasına ait ilk örnekler her ne kadar Ali Ufkî Bey ile beraber görülmeye başlansa da, günümüzde kullanılan dizekli notasyon sistemi bağlamında yapılan ilk yayın çalışmaları 19. yüzyılın son çeyreğine rastlamaktadır. Fakat “Türkiye’de resmi sistem olarak batı notasının adaptasyonu ve Osmanlı musikişinaslarınca kullanılması 1828-1830’dan sonraki tarihlerdir” (Behar 1987, 41; Ayangil 2008, 401). Musika-i Hûmâyunda verilen Klasik Batı Müziği eğitimi sonucunda, bu yüzyılda yaygın olarak kullanılan Hamparsum notasının paralelinde Ali Ufkî’den beri görülmeyen Batı notası, “Osmanlı ortamına yavaş yavaş sızmış, 19. yüzyılın ikinci yarısında gitgide yaygınlaşıp tutulmuştur” (Popescu-Judet 2007, 53). Musika-i Hûmâyunda eğitim veren Donizetti, Guatelli ve Aranda Paşa gibi yabancı musikişinasların yanı sıra, bu hocaların öğrencisi olan Notacı Hacı Emin,<sup>24</sup> Dikran Çuhacıyan ve Hacı Haşım Bey gibi Türk Müziğine aşına olup, aynı zamanda

Klasik Batı Müziği eğitimi de alan isimler ise Türk Müziğinde kullanılan bu yeni adaptasyon sistemin bir anlamda öncüleri ve ilk kullanıcıları olarak kabul edilmiştir. 1876'lı yıllardan itibaren yeni bestelenen marş, operet, oyun müziği ve döneme ait eğitim-öğretimde kullanılan yazılı müzik yayınlarının yanı sıra Türk Müziğine ait eserler de “kafa karıştırıcı nota kurallarına ve çelişiklere rağmen” yeni oluşturulmaya çalışılan bu notasyon sistemi ve piyano eşliğiyle beraber kayıt altına alınmıştır (Popescu-Judetz 2007, 19). Fakat “Cumhuriyet öncesi yayınlanmış notaların aşağı yukarı tümü tampere sisteme uygun değiştirme işaretleriyle yetinerek” yayınlanmıştır.<sup>25</sup> Bu süreç içerisinde Türk Müziği kuramının anlatımında ve eserlerin notaya alınmasında artık yeni sistem arayışları yoğunlaşmış<sup>26</sup> ve bir sistem adaptasyonu yoluna gidilerek, 20. yüzyılda da devam edecek olan bu arayışların merkezine “Dizekli nota yazım sistemi ” alınmıştır.<sup>27</sup>

Öyle ki; 1870'li yıllardan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu süreçte basılan ve yayınlanan kaynaklarda, dizekli nota yazısının Türk Müziğine uyarlanmasına dair örnekleri görmek mümkündür. İlk örneklerinde<sup>28</sup> Klasik Batı Müziği eğitimi amaçlayan matbu kaynaklarda zamanla Türk Müziğine ait perde ve usûl gibi bazı konularda yer almaya başlamakla birlikte,<sup>29</sup> bu yeni adaptasyon sistemin yaygınlaşması Türklerde nota yayıncılığını da harekete geçirmiş ve daha önce istinsah edilerek az sayıda çoğaltılan eser notasyonlarının matbu olarak basımını da beraberinde getirmiştir.<sup>30</sup> Bu tür yayınların sayısının artması, Avrupa'da yaklaşık 1480'li yıllarda başlayan nota yayıncılığının Osmanlı devletinde de sektörel olarak belirginleşmesine ve yaygınlaşmasına önyak olmuştur (Üngör 1977, Alaner 1986).

Dizekli nota yazısının Türk Müziğine adaptasyonu sürecinin başlangıcı Türk musiki dünyasını büyük ölçüde etkisi

altına alsa da 20. yüzyıl başlangıcı, hem gelenekten gelen notasyon sistemlerinin devamına sahne olmuş hem de yeni notasyon şekli bulma çabalarının da beraberinde getirmiştir. Yüzyıl başlangıcında harf-şekil nota yazımının örneği olan Hamparsum notası kullanılmakta iken, Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri” adlı eser örneğinde de görüleceği üzere, Rauf Yekta tarafından ebced notasından uyarlanarak yazılan ve yayınlanan harf nota yazımı örneği de halen eğitim-öğretim aracı olarak kullanılmaktadır. Fakat bu eserin ilk sayfasında bulunan “milli notamız ile Türk musikisinin fûruk-i dekâyık-i lahniyyesinden hiçbirinin zâyî edilmeyerek yazılı okunmasını tâlim eder bir eserdir.” ifadeleri bahsi geçen milli nota yazım arayışları açısından dikkate değerdir (Yekta 1919, 1).

Yekta tarafından girilen bu çaba bir süre sonra bahsi geçen adaptasyon eğiliminden etkilenerek, dizekli nota yazım sistemi adaptasyonu ile geliştirdiği “milli notasyon” sistemiyle somuta dökülmüş ve bu girişim kendinden sonra Arel-Ezgi-Uzdilek'le tâdil edilip günümüze kadar gelecek olan sistemin temellerinin de atılmasını sağlamıştır. Yekta, daha önceki yazdığı eserlerinden farklı olarak bu eser içerisinde dizekli nota yazım sistemini esas alıp, bu notasyonda bulunmayan bazı ses değiştirici işaretleri sisteme dâhil ederek milli notasyon oluşturma çabalarının en temel adımlarından birini atmıştır ki Yekta tarafından yazılmış olan “Türk Musîki Nazariyatı” adlı eserde bu yazım sisteminin detaylarını görmek mümkündür (Yekta 1924, 53-118). Yine aynı yıllarda ortaya çıkan ve özgün nitelik taşıyan başka bir notasyon sistemi Mustafa Nezih Albayrak'a aittir. Tohumcu'nun ifadesiyle; Dede Efendi'nin torunu, bestekâr, öğretmen olan Albayrak (1871-1964), yaşadığı dönemde müziğin yazı ile anlatımında uygulanan ifade sistemlerini yetersiz görmüş ve stenografik bir harf-şekil (neumatik) yazısı düzenlemiştir (2006, 184). Fakat



bu sistem de yeterince kullanılmamış ve yaygınlaşmamıştır.

Bu dönemle birlikte başlayan adaptasyon eğilimi; başka bir anlatımla “milli müziği ifade edebilecek içerikte düzenlenmiş nota yazım sistemi oluşturma çabaları” süreklilik arz etmiş ve değişik besteci ve musîkişinaslar tarafından yeni işaretleme dilleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Mildan Niyazi Ayomak, Ali Rifat Çağatay, Kemal İlerici, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay gibi isimler, değişik yaklaşımlar ve işaret dilleri içeren eserler oluşturmuşlardır.<sup>31</sup> Bir notasyon sistemi olmaktan ziyade daha çok solfej metodu olarak Muallim Sabri Bey tarafından oluşturulan ve “Sabri Sistem”<sup>32</sup> olarak bilinen harflere dayalı seslendirme metodu gibi değişik çalışmalar yapılmış olsa da bu dönem sonrasında oluşturulan notasyon sistemleri yaygınlık kazanmamıştır. Öyle ki Rauf Yekta Bey’in ölümünün ardından H. Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından devralınan kuram çalışmaları, yeni bir notalama sisteminin de ortaya çıkmasını sağlamış ve bu sistem müzik eğitim-öğretiminde günümüze kadar yaygın olarak kullanılagelmiştir.

### **Miftâh-ı Nota**

Yukarıda kısaca anlatılmaya çalışılan tarihsel süreçte hemen hemen tüm notasyon sistemlerini örneklendirebilecek nitelikte birçok yayın yapılmış ve Türk Müziği eserlerinin bir bölümü bu sistemlerle notaya alınarak yazılı hale getirilmiştir. Bu yayınlar içerisinde M. Nezir Albayrak ve Sabri Sistem örneğinde de görüldüğü gibi özgün nitelik taşıyan ve yaygınlaşmamış olanlara da rastlamak mümkündür. Böylesi özgün yayınlardan birisi de “Miftah-ı Nota” adlı yazılı eserdir ki Kânûni Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rifat’a ait bu eser hakkında günümüze kadar yapılmış olan herhangi bir transkripsiyon veya analiz çalışmasına rastlanamamıştır. Bazı araştırmalarda sadece kaynağın ismi Osmanlı’dan Cumhuriyete kadar olan yazılı

kaynaklar arasında verilmiş fakat içeriği hakkında herhangi bir bilimsel araştırma yapılmamıştır.

“Miftah-ı Nota” Kanuni Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rifat Bey tarafından 30 sayfa ve nesih yazı şekliyle yazılmış Hicri 1291 (Milâdi 1874/1875) tarihli bir kaynaktır. Üç baskısı yapılmıştır (İhsanoğlu vd 2003, 159). Kaynağın bu araştırmada incelemeye alınan nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk kitaplığında Muallim Cevdet Osmanlıca Kitapları bölümünde 00998 katalog numarası ile kayıt altında bulunmaktadır. Miftâh-ı Nota Türk Müziğine ait nazari bilgiler içeren bir kaynak olmakla birlikte, daha çok yazıldığı dönemde bu müzik türünde kullanılmayan bir notasyon sistemini ele alarak bu sistemin detayları hakkında detaylı bilgiler vermeyi amaçlamaktadır Maarif Nezareti Celilesi (Milli Eğitim Bakanlığı) izniyle yayınlanan kaynak, müzikal anlamda bir ders kitabı niteliği taşımakta ve ele alınan notasyon konusu on bölüme ayrılarak bu bölümlerin her biri ders olarak okuyucuya sunulmaktadır. Kaynağın her bölümünde Kanuni Şamlı Hasan Dede tarafından geliştirilen ve naşir (yayıncı) Ahmet Rifat Bey tarafından yazılan bu notasyon sistemine ait bilgiler, belli bir sıralamaya bağlı kalınarak okuyucuya aktarılmaktadır.

Miftah-ı Nota ilk olarak bir giriş bölümüyle başlamaktadır. Bu bölümde; Kanuni Şamlı Hasan Dede tarafından verilen kanun derslerinde öğrencilere makam ve eser öğretimi esnasında karşılaşılan bazı zorluklar ele alınarak, bu zorlukların giderilmesi amacıyla yazılı bir sistem oluşturulduğu ve bu kaynağın yazılma nedeninin büyük ölçüde bu zorlukları giderme amaçlı olduğu aktarılmaktadır. Kaynağın başlangıcında kullanılan “Meydân-ı kemâlatta bunca ehl-i ma’arife karşı benim böyle bir kitap yapıpta inzâr-ı umûmiyeye çıkarmak haddim değildir” cümlesi, yazılan bu kaynağın tamamıyla bir notasyon sisteminden ziyade, çalgı

öğretiminde kolaylık sağlama amaçlı oluşturulan özgün bir işaretleme dili ortaya koyma çabasının sonucu olarak yayınlandığı hissini uyandırmaktadır. Bu bölümde diğer dikkate değer husus ise nota kullanımının faydalarına dair belirtilen düşüncelerdir. “Usûl-i mezkûre nota kâidesini tevfiik edilerek ahkâmınca şâkirdana tâlim edildikde pek suhûletle ve az vakitte tahsil eyledikleri” ifadeleriyle aktarılan bu düşünce, geçmiş yüzyıllarda asli olarak meşk sisteminin benimsendiği Türk müziğinde, nota kullanımının eğitim-öğretim sürecini ziyadesiyle kolaylaştırdığı ve kısalttığı üzerinde durulduğunu göstermekte ve meşkin yanı sıra nota kullanımı açısından bu döneme ait yaklaşımı da ortaya koyar niteliktedir.

Kaynağın “İhdârat” başlıklı bölümünde ise; yazıldığı dönemde Türk musîkisi dünyasına yeni yeni girmeye başlayan nota (dizekli) yazım sistemine ait temel bilgiler verilmiş ve bu sistemin detayları ele alınarak, bu notasyon sistemiyle gösterilebilen sesler piyano, fagot, armonika ve bason gibi çalgılarla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, kanun, santur, tambur, keman ve ney gibi Türk Müziğinde dönemde sık kullanılan çalgılar da ele alınarak bu çalgıların en pes seslerinin bu notasyon sistemi içerisinde nerelere denk geldiği anlatılmıştır. Ayrıca makam, perde ve eser öğretiminde “elif-ba” hurufatı (Ebced) ile öğretim sistemi yerine, tıpkı dizekli nota yazım sisteminde olduğu gibi çizgiler ve birtakım işaretler kullanılarak, daha kolay öğrenilebilen ve öğretilebilen bir sistem oluşturulması amacı ile bu kaynağın yazıldığı üzerinde durulmuştur. İlgili cümleler şu şekildedir. “Bâlâda beyân olduğu üzere, alafranga notalarda sesler beş adet çizgilerle müteaddit alâmet ve işaretlerden ibâret idi ve kendi ibtidâi emirde sahihen bunların der-hazır edilmesinde bazı mertebe sübut çekileceği gibi meleke hâsıl edilince dahî bir hayli vakte ve epeyce gayrete muhtaç olduğu gayri münkerdir. Amma yalnız elif-ba hurûfâtını tanıyabilen ve tanıyamayan

böyle bir şâkirdde yirmi dört adet işâret-i mahsusiyyeyi bilmektense yedi adet hurûfu hıfz ettirilmekte suhûlet olacağı derkâr olmasına mebnî işbu hurûfatı tanıyabilen mübtediyân tâlim ve tâlimde suhûlet olmak üzere yalnız ikişer çizgi üzerine seslerin terakkîce olarak isimleri yazılmak ve lazım gelen bazı işaretleri dahî muhtasaran işaretlemekle dahî matlûb-i hâsıl olmakta bulunduğu ilerde görüleceği üzere terakkî-ül ibare ve işaret-i muhtasara ile bir nota tertib edilmiştir.”

Kaynak içerisinde numaralı ders olarak ana hatlarıyla verilmeye çalışılan notasyon sistemi hakkında ise aşağıdaki bölümler verilmiştir.

### 1. Ders

Kaynağın birinci dersinde; ortaya konulan sistemin ana hatları çizim olarak verilmiş ve dört oktavlık bir ses dizisinin bu notasyon sisteminde ne şekilde gösterildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sistemde ilk dikkati çeken husus, bu notasyon sisteminde seslerin sağdan sola doğru yazılmasıdır. Türk Müziğinde kullanılan eski notasyon sistemlerinde genel olarak rastlanan bu temayülün bu nota sisteminde de benimsendiği görülmektedir.

Resim 1’de de görüldüğü üzere günümüz dizekli nota yazım sisteminde kullanılan beş çizgiye benzer fakat iki çizgiden oluşan bir porte sistemi geliştirilip, bu porte sistemi üzerinde her çizgi bir oktav olarak kabul edilmiştir. Sesler ise grafik işaretlerle değil alttan yukarıya doğru bu porte üzerindeki çizgi ve boşluklara nota isimlerinin baş harflerini içeren harf veya harfler yerleştirilerek gösterilmiştir. Ayrıca sistemin anlatımı sırasında, eser icrası esnasında icra edilecek sesler aynı oktavda ise sesin isminin yazıldığı çizgi değiştirilmeyip yalnızca ses sıralamasının değiştirileceği belirtilmiştir. Bu dersin son bölümünde ise 5 çizgili dizekli nota yazım sisteminden avantajlı olarak bu sistemde ses isimlerinin kullanılmasından

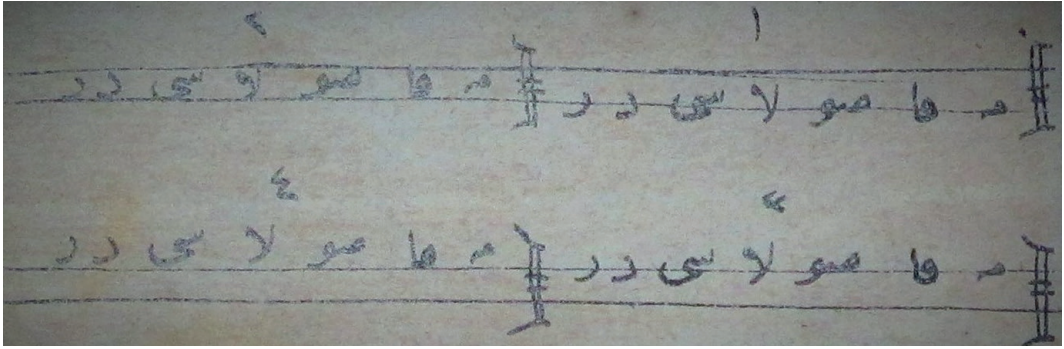
dolayı fazla sayıda çizgi kullanmaya gerek olmadığı belirtilmiştir. Sistemin temelini anlatıldığı bu bölümde dikkate değer ilk husus oluşturulan sistemin yapısıdır. Yapı itibarıyla bu sistemin, dizekli nota yazımı ve kısmi olarak da Ebced (harf) sisteminin birleşiminden oluşan bir karma sistem olduğu görülmektedir. Sistemin porte benzeri çizgiler yardımıyla oluşturulması dizekli nota yazım sistemi etkilerini ortaya koyarken, seslerin ifadesinde ise neumalar yerine alfabe harfleri kullanılarak harf notasyonu oluşturma yaklaşımının esas alınması dikkat çekicidir. Bu sistemde ebced sisteminde olduğu gibi seslere arap alfabesinden sıralı olarak birer harf tayin

etmek yerine ifade edilmek istenen seslerin ilk harflerinin kullanılması ve süre belirteci olarak rakam kullanılmaması dikkate değer diğer husustur.

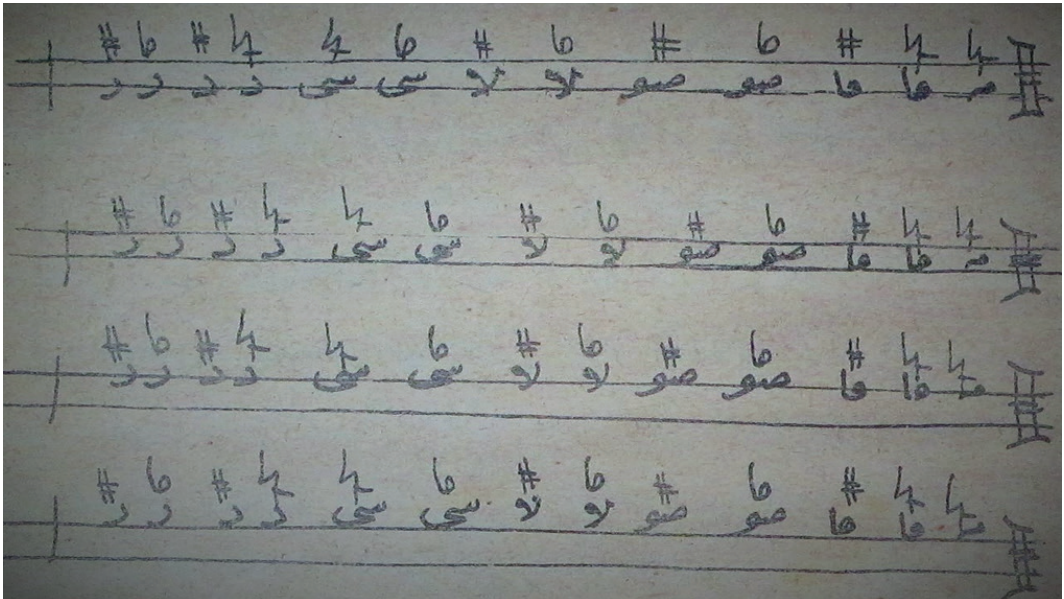
## 2. Ders

İncelenen kaynağın ikinci dersinde; daha önceki derste verilmiş olan natürel seslerin bemol ve diyezlerinin de olduğu belirtilip, natürel seslerin yanı sıra bemol ve diyez alan sesler de bir çizim üzerinde gösterilmiştir.

Dört oktavlık ses dizisi bemol, diyez ve natürel işaretleri olarak kullanılan sembollerle birlikte iki çizgili porte üzerinde gösterilmiştir. Bu bölümde kullanılan ses



Resim 1: Dört oktava ait seslerin gösterim şekli



Resim 2: Natürel ve ses değıştirici işaret alan seslerin gösterim şekli

değiştirici işaretlerden bemol ve diyez, günümüz dizekli nota yazım sistemindeki sembollerle aynı olduğu, sadece natürel işaretinin kısmen farklılık gösterdiği görülmektedir.

### 3. Ders

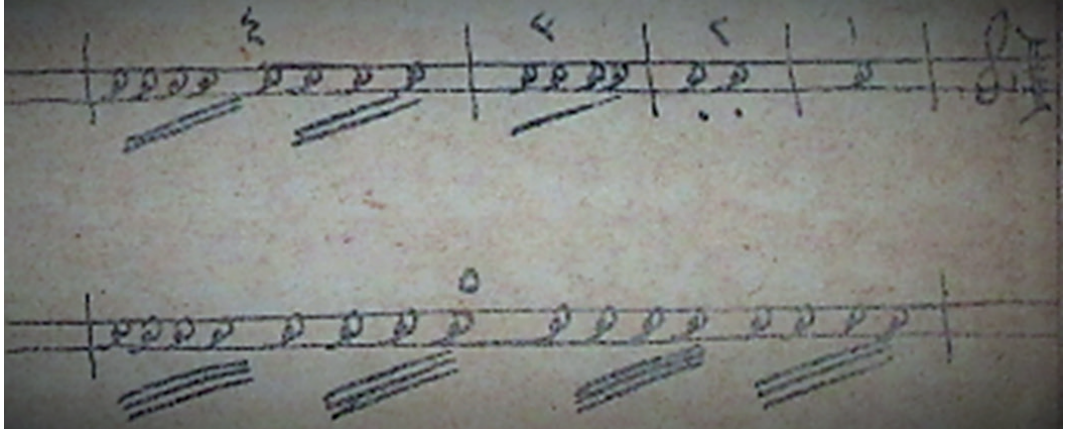
İncelenen kaynağın üçüncü dersinde ise; öncelikli olarak müzik eserlerinin sadece seslerin çeşitli varyasyonlarından oluşmadığı, bunun yanı sıra müzik eserleri içerisinde “es” (sus) olarak adlandırılan nefes noktalarının da bulunduğu anlatılıp bu işaretlerin ilerleyen bölümlerde açıklanacağı anlatılmıştır. Bu bölümün devamında, müzikte kullanılan nota değerleri bahsi anlatılmış ve bu nota değerleri süre açısından açıklanmaya

çalışılmıştır. Bölümde nota değerleri dört dörtlük, iki dörtlük, bir dörtlük, bir sekizlik, bir onaltılık, bir otuz ikilik ve bir altmış dörtlük ifadeleriyle sunulmuştur. Nota değerlerinin bölünme şekilleri anlatılarak bu bölüm sonlandırılmıştır.

### 4. Ders

Kaynağın dördüncü dersinde daha önceki derste verilmiş olan nota değerlerinin bahsi geçen notasyon sistemindeki görünüşleri resim üzerinde gösterilmiştir. İlgili resim aşağıda verilmiştir.

Dizek türü iki çizgili şekil başlangıcına Sol anahtarına kısmi olarak benzeyen bir nevi anahtar konulmuştur. Seslerin süre değerlerinin gösterilmesi için ise nokta



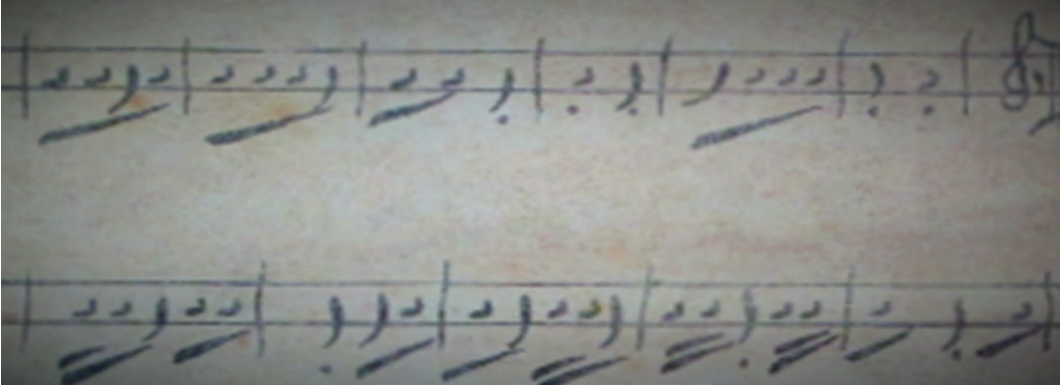
Resim 3: Nota değerlerinin porte üzerinde gösterimi

ve günümüz dizekli notasyon sisteminde de görülen alt çizgi sistemi kullanılmıştır. Fakat başlangıçta birlik nota değeri yerine ikilik nota değeriyle başlanmıştır. İlk ölçüde ikilik değerli nota sadece sese ait ismin baş harfiyle yazılırken, ikinci ölçüde dörtlük nota belirteci olarak nokta, üçüncü ölçüde sekizlik nota belirteci olarak alta tek çizgi, dördüncü ölçüde onaltılık nota belirteci olarak alta iki çizgi, son ölçüde ise otuz ikilik nota belirteci olarak alta üç çizgi çizilmiştir. Ölçüler ise yine günümüz dizekli notasyon sisteminde kullanılan ölçü çizgileriyle birbirinden ayrılmıştır.

### 5. Ders

Kaynakta beşinci ders olarak; bir ölçü içerisinde farklı nota değerlerinin nasıl kullanılacağı hakkında bilgiler verilmesinin yanı sıra, eser içerisinde değişik bölümlerin nasıl tekrar edileceği ve bu tekrarlara ilişkin işaretler verilmiştir. Nota değerlerinin kullanımına ilişkin eser içerisindeki resim aşağıda verilmiştir.

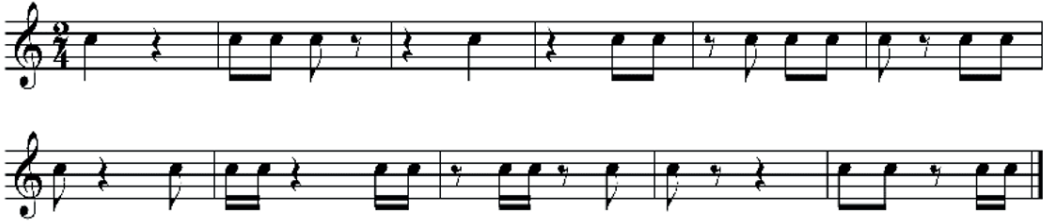
Bu bölümde aynı ölçü içerisinde farklı nota değerlerinin nasıl yazılacağı bir örnekle açıklanmıştır. Yukarıda verilen örnekte, ölçü içerisinde aynı süre değerine sahip



Resim 4: Nota değerlerinin kullanımına ilişkin resim

notaların ortak süre belirteç çizgileriyle ve noktalarla gösterildiği görülmektedir. Yukarıda verilen melodinin günümüz dizekli notasyon sistemine göre transkripsiyonu aşağıda verilmiştir.

Kaynağın yine bu bölümünde, yukarıda verilen bilgiye ek olarak ikilik değerli notaların altına herhangi bir işaret konulmadığı ve noktalı sekizlik ve noktalı










Resim 5: Resim 4'te verilen örneğin günümüz notasyonuna çevirisi

onaltılık notaların ise sekizlik ve onaltılık notanın alt çizgilerinin çengelli hali olduğu belirtilmiştir. İki ölçüyü birbirinden ayıran çizgi üzerine konulan kuşak işaretinin ise önceki ölçünün son sesi ile gelen ölçünün ilk sesinin sürelerini birleştirmek için kullanıldığı belirtilmiştir. Devamında ise bu notasyon sisteminde kullanılan çeşitli

tekrar ve nüans işaretleri verilmiştir. Bu işaretler ve kullanım şekilleri aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Kullanılan tekrar işaretlerinden ilki günümüz dizekli notasyon sistemindeki "röpriz" işareti ile aynı işleve sahip olmakla birlikte, şekil açısından kısmen

Tablo 1: Miftâh-ı Nota adlı kaynaktaki tekrar ve nüans işaretleri

						
İşaretin görüldüğü yerden ya başa ya tekrar aynı işarete geri dön	Bir önceki ölçüyü tekrar et (sekizlik)	Bir önceki ölçüyü tekrar et (onaltılık)	Ölçü dışı serbest uzatma	Triole <sup>33</sup>	Kısa basamak (Çarpma)	Kuşak (Bağ işareti) <sup>34</sup>

röpriz işareti ile benzerlik göstermektedir. İkinci işaret yine günümüz dizekli notasyon sisteminde de kullanılan ve şekil olarak ta aynı olan ölçü tekrar işareti olarak verilmiştir. Üçüncü işaret ise bir önceki ölçüdeki onaltılık notaların tekrarı olarak verilmişse de bu işaretin işlevi, açıklama yetersizliğinden dolayı tam olarak anlaşılabilir değildir. Dördüncü işaret olan serbest uzatma işareti ise yine günümüz dizekli notasyon sisteminde “Puandorg (Durak)” işaretiyle şekil ve işlev açısından benzerlik göstermektedir.

Triyole (tril) ve kuşak (bağ) ve kısa basamak (Çarpma) işaretleri ise günümüz dizekli notasyon sistemi ile kısmen benzerlik göstermektedir. Kaynağın yine bu bölümünde notasyon sistemi içerisinde ses değiştirici işaret kullanımı konusuna değinilmiş ve nota yazımı esnasında daimi ses değiştirici işaretler alan seslerin her birinin ayrı ayrı belirtilmesine gerek olmadığı ve bu ses değiştirici işaretlerin Sol anahtar benzeri işaret (miftah) ile ölçü rakamının arasına konulmasının yeterli olduğu belirtilmiştir.

## 6. Ders

Kaynağın altıncı dersinde; müzik eserlerinde ölçülerin nasıl oluşturulduğuna dair temel bilgiler verilerek, müzik eserlerinin başlangıcında, porte başında bulunması gereken anahtar ve ölçü rakamı (donanım) üzerinde durulmuş; bir örnekle (3/4) usullerin nasıl icra edileceği hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bölümde dikkati çeken ilk husus, müzik eserlerinde usûl gösterim şeklidir. İncelenen kaynakta usulün sadece rakamsal şekilde verilmesi, 19. yüzyıl öncesinde sık kullanılan usûl gösterme şeklinden farklılık arz etmektedir.

Türk Müziği eserlerinin kayıt altına alınmasında kullanılan notasyon sistemlerinde, genellikle usûl eser başlangıcında yazıyla verilirken, bu notasyon sisteminde günümüz dizekli notasyon sisteminde olduğu gibi usûl

sadece rakamsal olarak verilmiştir. Bu bölümde diğer dikkati çeken husus ise eser notasyonun başlangıcında donanım kısmı kullanımudur. İçerisinde anahtar, ölçü rakamı ve daimi ses değiştirici işaretlerinin bulunduğu bu kısım, daha önce kullanılan notasyon sistemlerinin büyük bir çoğunluğunda bulunmamaktadır.

## 7. Ders

Kaynağın sayfa numaralarında herhangi bir eksiklik bulunmamasına rağmen eserde yedinci ders başlığı bulunmamaktadır.

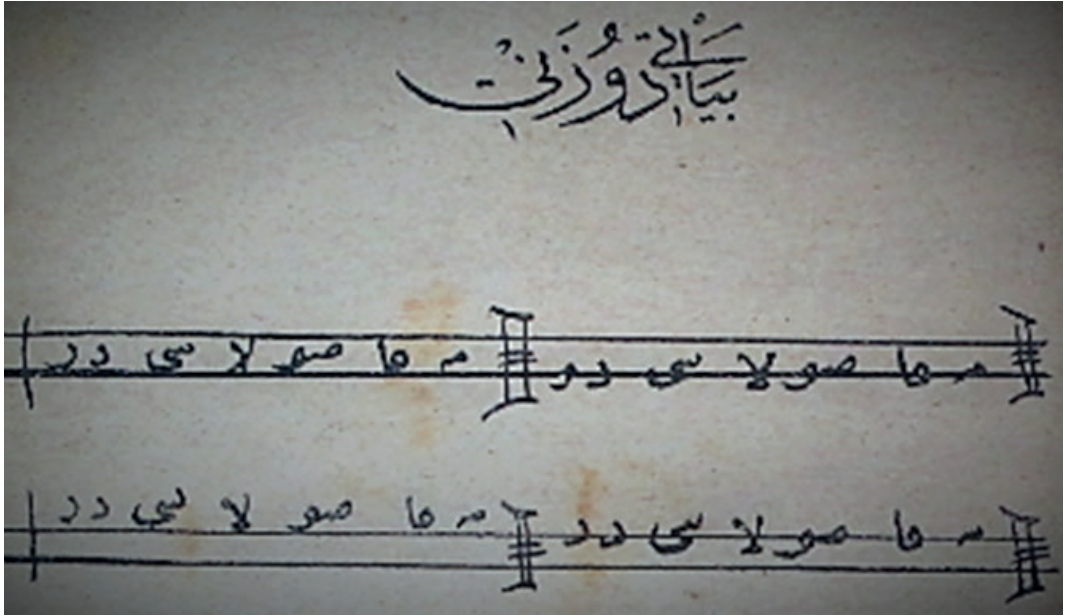
## 8. Ders

Sekizinci derste; notasyon işleminde ses değiştirici işaretlerin ne şekilde yazılması gerektiği ve eser içerisinde seslerdeki geçici değişimler esnasında bu işaretlerin nasıl kullanılması gerektiğine ilişkin bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler büyük ölçüde günümüz dizekli notasyon sistemindeki ses değiştirme işaretlerinin kullanım kurallarıyla benzerlik göstermektedir.

## 9. Ders

Kaynağın dokuzuncu dersinde ise kanun sazı ele alınarak her makama göre tellerin farklı akort edilmesi gerekliliği anlatıldıktan sonra, aynı ses dizisine sahip makamların aynı akort sistemiyle çalınabileceği, küçük ses farklılıklarının ise tırnakla tel üzerine bastırılarak giderilmesi gerektiği anlatılmıştır. Son olarak farklı ses dizilerine sahip makamların farklı akort düzenleri gerektirdiği anlatılmıştır. Dokuzuncu ders sonrası Türk Müziğindeki makamların düzenlerinin (makamsal ses dizileri) örneklendiği bir bölüm verilmiştir. Bu bölümde sırasıyla Beyâti, Hicaz, Ferahnâk, Hüseyinî, Sabâ, Hüzam ve Acemâşiran Makam dizileri verilmiş ve oluşturulan nota sistemiyle bu ses dizileri gösterilmiştir. Bu dizilerden birisi örnek olarak aşağıda verilmiştir.

Verilen makamsal ses dizilerinin hepsinin “mi” sesinden başlaması ve makam dizilerinin gösteriminde Türk Müziğinde kullanılan diğer ses değiştirici işaretlerin



Resim 6: Kaynakta beyâtî düzeni (beyâtî makamı) ses dizisinin gösterimi

kullanılmaması dikkat çekicidir. Bu bölümde ayrıca aynı ses dizisini kullanan makamların hepsinin dizisinin ayrı ayrı verilmesine gerek duyulmadığı eser içerisinde belirtilmiştir.

#### 10. Ders

Eserin onuncu dersinde “Esame-i makamat” başlığı altında pes hüseyî perdesinden başlayarak dört oktavlık ses dizisine ait

perde isimleri verilmiştir. Bu bölümde verilen diziye ait sesler kaynakta verilen şekliyle aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Son bölümüne bu notasyon sistemiyle yazılan örnek bir peşrevle (Bülbül Peşrevi) kaynak tamamlanmıştır.

Tablo 2: Miftah-ı nota adlı kaynakta verilen ses dizisi

1	Pes Hüseyî	13	Hüseyî	25	Hüseyî	37	Tiz Hüseyî
2	Pes Acem	14	Acem	26	Acem	38	Tiz Acem
3	Pes Eviç	15	Eviç	27	Eviç	39	Tiz Eviç
4	Pet Rast	16	Rast	28	Gerdaniye	40	Tiz Gerdaniye
5	Pes Geveşt	17	Geveşt	29	Geveşt	41	Tiz Geveşt
6	Pes Dügâh	18	Dügâh	30	Muhayyer	42	Tiz Muhayyer
7	Pes Kürdî	19	Kürdî	31	Kürdî	43	Tiz Kürdî
8	Pes Segâh	20	Segâh	32	Sümbüle	44	Tiz Sümbüle
9	Pes Çargâh	21	Çargâh	33	Tiz Çargâh	45	Tiz Çargâh
10	Pes Hicaz	22	Şehnaz	34	Tiz Hicaz	46	Tiz Hicaz
11	Pes Yegâh	23	Neva	35	Tiz Neva	47	Tiz Neva
12	Pes Hisar	24	Hisar	36	Tiz Hisar	48	Tiz Hisar

## Sonuç

Türk müziği tarihinde icat edilen notasyon sistemlerinin geneline bakıldığında “oluşturulan hemen her sistemin belli kültürel etkileşimler sonucu ortaya çıktığı” görülmektedir ki “müşterek ilişkilerin fazla olduğu kültürlerle bağlantılı olarak bu yazım sistemleri oluşturulduğu ve ortak paydaların var olduğu” iddiası örneklerle somutlaştırılabilen bir vakiadır. Türk tarihi içerisinde 17. ve 18. yüzyıla kadar Orta Asya ve Arap medeniyetleriyle olan kültürel ilişkiler sonucu, bu coğrafya içerisinde yaygın kullanıma sahip olan harf notasının (Ebcde) Türk müzik dünyasında da yaygın kullanımı, bu durumun ilk somut göstergesi olarak ele alınabilir. Toplumsal münasebetlerin yön değiştirmeye başladığı ve Asya-Arap toplumlarından ziyade Avrupa’yla ilişkilerin sıklaşmaya başladığı 18. yüzyıl ve sonrasında ise bu yön değişimine paralel olarak nota yazım sistemlerindeki yaklaşımın da farklılaşması, oluşturulan notasyon (harf-şekil, neumatik ve dizekli nota yazımı) sistemleriyle somutlaşan bir durumdur. Nitekim verilen kültürlenme-kültürleşme ve ortaya çıkan nota yazı tekniği örnekleri de bahsi geçen iddiayı doğrular niteliktedir.

Özellikle 19. yüzyıl sonrasında notasyon yaklaşımlarında mental bir farklılaşmanın olduğunu görmek mümkündür ki araştırma sürecinde incelenen “Miftâh-ı Nota” adlı eser bu farklılaşmanın izlerini üzerinde taşımaktadır. yüzyıl sonlarına doğru dünyada yaygın olarak kullanılan dizekli nota yazım sistemine geçilmesi ve türk müziğinde müzikal ayrıntıları ifade etmeye yönelik eğilimin etkisi gerek “Miftâh-ı Nota” adlı eserde bulunan gerekse diğer adaptasyon yoluyla oluşturulan notasyon sistemleri içerisinde kendisini açıkça hissettirmektedir. Bu tarihsel yörünge içerisinde yoğun kullanılan notasyon sistemleri oluşturulabildiği gibi fazla yaygınlaşmayan ve özgün nitelik taşıyan bazı sistemlerin de ortaya çıktığı görülmektedir ki “Miftâh-ı Nota” adlı eser

ve bu eserde kullanılan sistem, bu özgün yaklaşımları örnekler niteliktedir.

Araştırma sürecinde eser üzerinde yapılan içerik analizinden elde edilen en önemli sonuçlardan birisi Miftâh-ı Nota adlı eserin sadece notasyon öğretimine ilişkin bir eser olmasıdır ki; Cumhuriyet dönemi öncesi Türk müziği yazılı kaynakları arasında sadece notasyon üzerine yazılmış bu formatta bir kaynak örneğine pek fazla rastlanamamaktadır. Ayrıca dönemine ait diğer yazılı kaynaklarda bulunmayan farklı ve özgün bir notasyon sistemi içermesi ise dikkat değer diğer bir noktadır. Eserde oluşturulmaya çalışılan sistemin, harf notası, neumatik notasyon ve dizekli nota sistemlerinde karşılaşılan zorlukların giderilmesi adına tasarlanmış yeni bir notasyon ve çalgı öğretmeye yönelik bir sistem olduğu, eser yazarları tarafından vurgulanan bir düşüncedir ki ilk belirtileri Kantemiroğlu’nda görülen “kolay nota okuma, yazma ve icra etme” adına notasyon oluşturma eğiliminin bu yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir. Nitekim oluşturulan yazım dilinin enstrüman çalımını kolaylaştırmak üzere yüzyıllardan beri kullanılagelen tabulatura sistemiyle ilişkili olmaması da bu yeni arayışların o dönem içerisinde devam ettiğini göstermektedir.

Miftâh-ı Nota” da kullanılan notasyon sisteminin oluşturulma şekli incelendiğinde; bu notasyonun kısmi olarak dizekli nota yazımı, diğer yönüyle de harf notasyonu (Ebcde) oluşturma anlayışına dair izleri içerisinde taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda; nüans, tekrar ve ses değiştirici işaretlerin birçoğunun günümüz dizekli nota yazım sistemiyle benzerlik göstermesinin yanı sıra porte benzeri bir şeklin kullanılması ve donanım kullanımı bu eserin dizekli nota yazım sistemi etkilerini göstermektedir. Bunlar dışında kalan işaretleme dili ise harf notasyonunun (Ebcde) etkilerini üzerinde taşımaktadır. Fakat harf notası bağlamındaki alıntılarının bu nota yazım sistemindeki genel yaklaşımdan kısmen



uzak olduğu görülmektedir. Ayrıca sistemin oluşumunda doğrudan günümüz dizekli nota yazım sisteminin tercih edilmeyerek, sistem içerisine geleneksel eklemeler yapılması, Miftâh-ı Nota'yı dönemin yaygın kullanımda olan diğer notasyon sistemlerinden farklı hale getirmektedir. Eser içerisindeki notasyonda dönem itibarıyla nadir görülen nüans işaretlerinin (triole, çarpma, serbest uzatma) görülmesi de dikkate değer diğer bir durumdur. Türk müziği notasyonlarında üslubu kısmen ortaya koymakta kullanılan ve tarih içerisinde tasarlanan nota yazımlarının bazılarında da (Şirâzi, Modern Bizans) görülen bu yaklaşımın, bu eser içerisinde de ortaya konulmaya çalışıldığını söylemek bu bağlamda yanlış olmayacaktır.

Araştırma sürecinde incelenen Miftâh-ı Nota adlı eser ve aynı dönem yayınlanmış notasyon içeren diğer eserler birlikte ele alındığında ise; bu geçiş sürecinin gelenekten yeniliğe doğru bir adaptasyon şeklinde cereyan ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Dönem içerisinde yapılan yayınların içerikleri kronolojik olarak dikkatle incelendiğinde bu durum daha da net olarak görülebilmektedir. İncelenen eser içerisinde hem geleneksel anlayışın (ebced) devam etmesi hem de yeniliğin benimsenmeye çalışması (dizekli nota yazısı) ve aynı sistem içerisinde sunulması ise daha önce bahsi geçen ve Tanzimat dönemine ait “düalist müzikal anlayışı” örneklendirir nitelikte olup, her iki anlayış tarzının dönem itibarıyla iç içe yaşamını sürdürdüğünü göstermektedir. İncelenen eser içerisindeki notasyon sisteminde Ebced notasına ait olguların çok fazla kullanılmaması, kısmi olarak gelenekten kopuşu belgelerken, neumatik ve dizekli nota yazım yaklaşımına ait öğelerin daha fazla tercih edilmesi ise yenilik arayışlarının etkisi olarak ele alınabileceği gibi Avrupa'yla dönem içerisinde sıklaşan musiki münasebetlerinin bir getirisi olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede; Tanzimat dönemi ile ilgili yazılı kaynaklarda sıkça

bahsedilen ve melodik yapı, çalgı çeşitliliği, usûl ve güfte gibi alt dinamiklerde kendini büyük ölçüde gösteren “düalizm ve çok kültürlülük” olgusunun, notasyon sistemleri açısından da hissedilebilir derecede olduğunu örnekleme açısından da Miftâh-ı Nota adlı eserin önemli bir örnek teşkil ettiğini söylemek mümkün olmaktadır.

#### **Kaynaklar**

Akkaş, Salih. Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000). Ankara: Sonçağ Yayıncılık, 2015.

Aksoy, Bülent. «Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma.» Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Aktar, Ayhan. «Şark Ticaret Yıllıklarında “Sarı Sayfalar”: İstanbul’da Meslekler ve İktisadi Faaliyetler Hakkında Bazı Gözlemler, 1868-1938.» Toplum ve Bilim, 1998: 105-143.

Akyüz, Yahya. Türk Eğitim Tarihi. Ankara: Pegem Yayınevi, 2009.

Alaner, Bülent. Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı. Ankara: Anadolu Yayıncılık, 1986.

Alimdar, Selçuk. «“XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devletinde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları.» Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.

Arslan, Fazlı. İslam Medeniyetinde Mûsikî. İstanbul: Beyan Yayıncılık, 2015.

Ayangil, Ruhi. «Western Notation in Turkish Music.» Journal of the royal Asiatic Society, 2008: 401-447.

Ayas, Güneş. Musiki İnkılabının Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.

Bardakçı, Murat. Fener Beylerine Türk Şarkıları. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993.

Başer, Fatma Âdile. Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede. İstanbul: Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları, 2013.

Beaud, Michel. A History of Capitalism 1500-1980. New York: Monthly Review Press, 1983.

Behar, Cem. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2012.

—. Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1987.

—. Saklı Mecmua-Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Türç 292] Yazması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

—. «Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar.» Müteferrika, 1994: 38-53.

—. Zaman, Mekân, Müzik (Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.

Bent, D. Ian. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Glasgow: Oxford University Press, 1991.

Çetin, Abdurrahman. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, 2011.

Ekrem, Nuraniye Hidayet. «Dunhuang Müzik Notaları.» Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, 2012: 101-159.

Elçin, Şükrü. Ali Ufkî: Hayatı, Eserleri ve Mecmuâ-i Saz ü Söz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Enderuni, Hafız İlyas. Vekây-i Letâif-i Enderûn. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, D.N:1299/1922, 1858.

Erdoğan, Aynur. «Yurtdışı Eğitim ve Türk Modernleşmesi.» Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2013.

Erol, Merih. «The “Musical Question” and Educated Elite of Greek Orthodox Society in Late Nineteenth-Century Constantinople.» Journal of Modern Greek Studies, 2014: 133-163.

Feyzi, Ahmet. «Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği “Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme”.» Bilgi, 2017: 261-294.

—.«XIX. Yüzyı Bizans Müziği Kuramsal Yapı İfadesinde Geleneksel Türk Müziği Etkileri.» Zeitschrift für die Welt der Türken, 2016: 199-215.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. «“Sabri Sistem”-Nota Okuyuş.» Musiki Mecmuası, Sy.325-326-329-330-333, 1976.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, Ramazan Şeşen, Gülcan Gündüz , ve M. Serdar Bekar. Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi. İstanbul: İslam tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 2003.

İnalçık, Halil. Has-Bağçede ‘Aş u Tarab-Nedimler Şairler Mutrîbler. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2015.

Kalender, Ruhi. «Yüzyılımızın Baslarında İstanbul’un Musiki Hayatı.» Ankara Üniveristesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1978: 411-444.

Kaplan, Ayten. Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Kappler, Matthias. «I Giovani fanarioti e le antologie Dicanzoni Ottomane.»

- Annalidica' Foscari. Rivistadella facolta di Linguie e Letterature Stranieredell Universitadi Venezia, Estratto, 1991: 5-37.
- Karamahmutoğlu, Gülay. «Türk Müziğinde Kullanılan Notasyon Sistemleri.» Yeni Türkiye, 2014: 755-773.
- Karateke, Hakan T. Padişahım Çok Yaşa- Osmanlı Devletinin Son Yüzylında Merasimler. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Kerovpyan, Aram, ve Yılmaz Altuğ. Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler. İstanbul: Surp Birgiç Kültür Yayınları, 2010.
- Kodaman, Bayram. Abdülhâmîd Devri Eğitim Sistemi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.
- Lewis, Bernard. Modern Türkiyenin Doğuşu. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2011.
- Melling, David. Reading Psalmodia An introduction to Modern Byzantine Notation. Manchester: Greek Orthodox Church, 2000.
- Notacı Hacı Emin. Nota Muallimi. İstanbul: Zartaryan Matbaası, 1884.
- Ortaylı, İlber. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: Timaş Yayınevi, 2014.
- . İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: Hil Yayınları, 1987.
- Popescu-Judet, Eugenia. Prince Dimitrie Cantemir-Theorist and Composer of Turkish Music. İstanbul: Pan Yayınevi, 1999.
- . Türk Musiki Kültürünün anlamları. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- . Eugenia, ve Adriana Ababa Sırlı. Sourches of 18th Century Music, Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Romanou, Katy. «Great Theory of Music By Chrysanthos of Madytos.» Master Thesis. Indiana University, 1973.
- Savas, Savas I. Byzantine Music in Theory and in Praticce. Boston: Hercule Press, 1965.
- Selanik, Cavidan. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996.
- Skoulios, Markos. «Modern Theory And Notation Of Byzantine Chanting Tradition-A Near Eastern Musicological Perspective.» NEMO-online, 2012: 15-34.
- Şamlı Hasan Dede, ve Ahmet Rifat. Miftâh-ı Nota. İstanbul, 1874-1875.
- Tohumcu, Z.Gonca Girgin. Müziği Yazmak-Müzik Notasyonunun Tarih İçerisinde Yolculuğu. İstanbul: Nota Yayıncılık, 2006.
- Töre, Abdülkadir. Usûl-i Tâlim-i Keman. İstanbul, 1911.
- Tura, Yalçın. Kitâb-ı İlm ül Musıki âla Vech-ül Hurufat, Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Üngör, Etem Ruhi. «Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı Yayımlar-Yayımcılar.» Musiki Mecmuası, 1977: 337-338.
- Williams, C.F. Abdy. The Story of Notation. London: The Walter Scott Publishing Co.,Ltd., 1903.
- Yekta, Rauf. Türk Musikisi Nazariyatı. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1924.
- . Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri. İstanbul: evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1919.

## Notation systems in Turkish music and Miftâh-ı Nota

### Extended Abstract

The idea of notation to melodies is very useful for reminding music, playing pieces with the nuances and special dynamics that the composer wants to see in the performance. Correct notation is upon the notation systems that were formed according to requirements. Various notation systems were used in different stages of history. When one look to the history of notation systems, easily can there are four types of notation systems. These systems are the letter, letter-figure, tablature, and staff notation systems. The oldest one is the letter notation system. This system created by using letters of alphabet systematically.

In this study, We will examine to Miftah-ı Nota that is the letter and staff notation systems are jointly explained in it. This book is really important due to reflecting musical understanding and affection of this paradigm on musical notation systems in the Tanzimat era. This book is really important due to reflecting musical understanding and affections of this paradigm on musical notation systems in the Tanzimat era. The first notation activity in Turkish music culture started in the period of Göktürk and Uyghur. The Kuça notation system was used by these societies. Actually, this system can be seen as the basis of the Ebced notation system. After the acceptance of Islam by Turks, the Ebced notation has started to be seen and has been used for the purpose of throughout approximately 700 years. While using the Ebced system has been continued, other notation systems have been developed. Musicologists, such as Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Hrisantos from Çanakkale and Hamparsum Limonciyan have developed notation systems for the different theoretic systems. Some of these notations were used extensively, but some of them were not accepted by the musicians.

Some of the Dynamics of the Turkish music had been changed after the Westernisation movement of Ottoman State. One of these Dynamics is new notation system, modelled

according to Western notation system. Miftah-ı nota, written as a result of this change process by Kanuni Şamşî Hasan Dede and Ahmet Rifat Bey. This new notation system consists of original characters.

There is no transcription or analyse of Miftah-ı Nota in literature. We can see its name on some sources but can't see any source that gives information about its content. It is 30 pages long and written with Nesih writing style. The year of Hicri 1291 seems as publication time on the book. There are three editions of this book. The edition that we examine recorded with the catalogue number of 00998 in the Muallim Cevdet Ottoman Books section of İBB (İstanbul Metropol Municipality) Atatürk Library. In addition to explaining notation system, this book consists some information about Turkish music. After the get approval Education Ministry it got to feature of being the textbook. Because of this, all issues explained under the unities in it.

It starts with the chapter of introduction. In this chapter, writers state that this system was created to overcome some difficulties that Kanuni Şamlı Hasan Dede faced while he was teaching Kanun to students. In the chapter, titled as İhdarat, giving basic information about the western staff notation system. Additionally, details of this system are given by associated with some instruments such as the piano, harmonica, Basson, kanun, santur, tambur, violin, and ney.

As result, it seems this book consists some features that show partial-staff notation system was tried to create with this book. This system jointly consists of some aspects of the Ebced and Western staff notation systems. In this context, it seems that alteration, nuance and repetition symbols are nearly current western notation system. Additionally, this system consists a notation staff that reminds to current staff. Apart from this affection of Ebced

notation system is seen on the sign system. But unfortunately, it can be said that this system could not spread because it is based on the meşk system and some other reasons.

**Keywords**

*turkish music, notation, miftah-ı nota, musical interaction*

## Dipnot

1. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Williams 1903)
2. Tanburi Küçük Artin'in tasarladığı ota sisteminde sadece neumlar değil 16 tane de harf bulunmaktadır.
3. Bu nota yazım sistemi ve örnekleri için bkz: (Savas 1965), (Melling 2000).
4. Bu kapsamda örnek olarak gösterilen modern Bizans notasyonu ve müziğinin yol açtığı tartışmalar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Erol 2014)
5. Bu notasyon sistemlerinde ortaya çıkan üslup veya tavrın anlaşılabilmesi adına yapılan örnek bir çalışma için bkz: (Skoulios 2012).
6. Bu yazım sistemlerinin yaygın olduğu müzik kültürlerinde, İlk bakışta eser külliyatı kayıplara uğrama ve değişme tehlikesiyle karşı karşıyaymış gibi görünse de icracıya sadece melodik iskeleti hatırlatma amacı ile yazılan bu notalar sayesinde icra edilen her eser her icra anında yeniden yapılanma süreci içerisine girmekte ve her defasında farklı bir müzikal tat elde edilmektedir ki bu durum birçok müzik bilimci tarafından dezavantaj değil avantaj olarak ele alınmaktadır. Tarih içerisinde hemen her tür nota yazımı kullanılmasına rağmen GTM'de üslup ve tavrı olgularının oluşumu da nota yazısına bu yönlü bir bakışın getirisi olarak ele alınabilir.
7. Bu gelişim çabaları dâhilinde üzerinde durulması gereken en önemli girişim Etnomüzikoloji çalışmalarının yoğunlaşmasıyla birlikte baş gösteren doğu müziklerinde kullanılan seslerin kayıt altına alınma sorunudur ki tampere dışı müziklerin kayıt altına alınması için Alexander J. Ellis ve Charless Seeger tarafından yapılan yenilikler dikkate değerdir (Kaplan 2008).
8. Tüm nota yazım sistemlerinin tarihsel gelişimi ve alt türleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Tohumcu 2006).
9. Eski Yunan da müzik yazısının hem harflerle hem neumatik olarak yazılmasının yanı sıra Grek müziğinin büyük kuramcısı Pisagor'un Mısır'da yetişmesi ve hem Pisagor'un hemde Arap müziğinin kuramlarının Firavunlarla olan bağlantısı bu iddiayı güçlendirmektedir ki bu konuda bkz: (Selanik 1996, 17-23).
10. Kantemiroğlu ve Nâyi Osman Dede'ye ait notasyon sistemleri temel olarak ebced sistemine dayanmakla birlikte bu sistemden kısmi farklılıklar göstermektedir. Bkz: (Tura 2001, 2-11).
11. Bu nota derlemelerinin ilk ve en geniş hacimlilerin Ali Ufkî (yak.1610-1675) ve Kantemiroğlu'na (1673-1723) aittir. Bu kaynaklardan Ali Ufkî'ye ait olan Mecmûa-i Saz ü Söz 400 kadar Kantemiroğlu'na ait "Kitâb-ı İlm ül Musıki âla Vech-ül Hurufat" adlı kaynak ise 350 kadar müzik eseri içermektedir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Elçin 1976); (Tura 2001).
12. Kuça nota sistemi, Kuça'da üflemeli çalgılar için geliştirilen ve 19 nota karakterine bir nota

13. karakteri daha ilave dilmesi ile geliştirilen Pipa sistemidir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Ekrem 2012).
13. Kur'an-ı Kerîm'in kurallarına uygun biçimde okunmasını konu alan bilim dalı ve bu daldaki yazılan eserlerin ortak adı. Sözlükte "bir şeyi güzel ve sağlam yapmak, onu süslemek" anlamındaki tecvîd kelimesi için "ifrat ve tefrite kaçmadan sıfatlarına uygun şekilde harfleri mahreçlerinden çıkarmak", "Kur'an harflerinin mahreç ve sıfatlarının konu edildiği ilim. (Çetin 2011)
14. Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan porteli nota sisteminin ilkidir. Her ne kadar sınırlı bir kullanım alanı ve süresine sahipse de Geleneksel Türk Müziğine grafik batı notası adaptasyonunun ilk görüldüğü sistem olarak kabul edilebilir. Ali Ufki yazmış olduğu üç eserde de grafik batı notasyonundan adaptasyon bir nota sistemi kullanarak Geleneksel Türk Müziği eserlerini kayıt altına almıştır. Kullandığı adaptasyon sistemi içerisinde grafik batı notasında kullanılan birçok unsuru kullandığı sisteme dâhil etmiştir. Oluşturmak istediği notasyon sistemi hakkında yazdığı iki eserde kısmi kararsızlıklar yaşayıp farklı teknikler kullanmış olsa da "Ufkî Mecmûa-i Saz ü Söz'de kararsızlığını yenerek kendi yazım kurallarını oluşturmuştur. O kullanışsız çeviri harf uygulamasını bir kenara bırakmış, bütün musiki parçalarını sağdan sola doğru yazmış, şarkıların Türkçe sözlerinin bir bölümünü notaların altına, bir bölümünü de şarkının notası verildikten sonra en aşağıya Arap alfabesiyle eklemiştir" (Behar 2008, 147-148); (Popescu-Judet 2007, 28-29).
15. Bu sistemin ayrıntıları için bkz: (Popescu-Judet ve Sırlı 2000).
16. Sanayi devrimi ilk bakışta sadece dünya milletlerinin teknoloji ile olan beraberliğinin sıkılaşmasına işaret eden bir kavram veya süreç olarak görünse de bu devrimle birlikte ortaya çıkan düşünce sisteminin etkileri doğrudan toplumsal hayatı etkilemiş ve bu toplumsal hayatın ürünsel göstergeleri olan sanat ve sanat eserlerindeki değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Beaud 1983, 17).
17. Tanzimat dönemi hakkında bazı yazarlar tarafından kullanılan "çözülme veya çöküş" ifadelerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Aktar, Ortaylı tarafından yayınlanan kitabın önsözünden yola çıkarak şu ifadeleri kullanmıştır: "Zihniyet yapısı ve pek tartışılmadan kabul edilmiş olan genellemeler sonucunda, özellikle siyasi tarihçiler on dokuzuncu yüzyılda yaşanan toplumsal değişme sürecini "kötümser üslûb ve yorumla" ele almışlardır. Bu dönemin, İlber Ortaylı'nın deyimi ile bir "karanlık yakın tarih" olarak nitelendirilmesinin bir nedeni de, belki, tarihçilerin çoğunun geçtiğimiz yüzyılı "cumhuriyet dönemi modernleşme hareketinin parlak kazanımları" perspektifinden bakarak incelemiş olmalarıdır." (Aktar 1998, 107-108);

- (Ortaylı 1987, 10)
18. Döneme ait resmi anlamda yayımlanmış bir talimatname veya benzeri bir hanedanlık iradesi olmasa da 19. yüzyıl başlarından itibaren hükümdarlığın meşruiyet ilan zemini olan bu tür toplu kutlamalarda (Tören, teşrifat, kabul vs) sıklıkla Klasik batı müziği icrasının yapılmakta olduğu belgelerle ortaya konulan somut bir durumdur (Karateke 2017).
  19. Dede Efendi ile başlayıp Hacı arif bey ile devam eden ve Türk müziği tarihinde neoklasik dönem olarak adlandırılan dönemin müzikal ürünleri, bu değişimin önemli göstergeleri arasındadır ki güfte, melodi ve usûl bağlamında yaşanan değişimi bu durumun bir yansıması olarak ele almak mümkündür.
  20. Enderûn hayatını konu edinen birçok eserde bu yapı içerisindeki müzikal canlılığa ve bu kapsamda yaşanan olaylara ciddi şekilde vurgu yapılmaktadır. (Enderuni 1858, 74-109-150-151-177-178-180-446); (Aksoy 1985, 1217).
  21. Rumca ve Karamanlıca yazılan bu eserlere ait detaylı bir liste için bkz: (Kappler 1991, 33-37); (Behar 1994, 52).
  22. Gerek Modern Bizans gerekse Hamparsum notası için kilise otoriteleri tarafında yapılan en büyük eleştirisi “geçmiş döneme ait müzikal eserlerle ve kültürle bağın koparılacağı” şeklinde olmuştur ki nitekim 19. yüzyıl sonrasındaki süreçte de beklenen kopma kısmı olarak yaşanmıştır. bkz: (Erol 2014); (Kerovpyan ve Altuğ 2010, 87).
  23. Bu bağlamda seslerin sürelerine ilişkin eklemeler yapılmış, Rum-Ortodoks kilise ezgilerinde olmamasına rağmen notasyona ritmisel unsurlar dâhil edilmiş ve müzikal ifadeyi zenginleştirici eklemeler yapılmıştır.
  24. Notacı Hacı Emin Efendi tarafından yayınlanan piyano eşlikli bir eser örneği için Bkz: Ek:1
  25. Behar bu bilgiye ek olarak Geleneksel Türk müziği eserlerinin bu sistemle notaya alınıp yayınlanmasında karşılaşılan zorluklarla ilgili aşağıdaki bilgilere yer vermektedir. Türk musikisinde ise ses aralıklarının çeşitliliği dolayısıyla birkaç ayrı türden diyez ve bemol işareti kullanılması gerekir. Daha da önemlisi, bu yeni diyez ve bemol işaretlerinin ne olmaları gerektiğinin tesbiti için Türk Musikisinin ses sisteminin nazarı olarak açıklanması gerekir. Ancak bu çalışma ve Batı notasının adapte edilmesi ilk kez olarak Rauf Yekta Bey tarafından yapılabilmiş, ilk adapte notalar da Darülelhan’ca yayınlanmışlardır. (Behar 1987, 43-44)
  26. Notacı Hacı Emin tarafından “Nota muallimi” ve bu çalışmada incelemesi yapılan Miftah-ı Nota adlı kaynaklar bu arayış çabalarının birer örneği olarak kabul edilebilir. (Notacı Hacı Emin 1884); (Şamlı Hasan Dede ve Ahmet Rifat 1874-1875).
  27. Bu çalışmada ele alınan Miftah-ı Nota adlı kaynakta da adaptasyon yoluna gidilerek yeni bir sistem oluşturulmaya çalışıldığı aktarılmaktadır. Kaynaktaki ilgili bölüm şu şekildedir; “Kanunî Samlı Hasan Dede Efendi’nin şakirdânına kanun ve sâire talimi esnasında suhûlet olmak için öğrenmekte olduğu makamâtın notalarını yani perdelerin ismini okuyarak tefhim ve kendi kendine dahi meşk etmek için isimleri bir yere yazdırarak talim etmekte olduğu görüldüğünden ve bu usûl oldukça faideden hallî değilse de esâme-i mezkûreden hangisi ne miktar uzatılacağı ve hangi oktavin notası olduğu malûm olamayacağından üstâd-ı mûmâileyh ile bil-müzakere usûl-i mezkûre nota kaidesine tevfiik edilerek (uyarlanarak) ahkâmınca şakirdana talim edildikte pek suhûletle ve az vakitte tahsil eyledikleri incl-tecrûbe tebeyyün etmiş olmağla şu hale istinaden tab ve neşrine ictisar olunmuştur”
  28. Bu bağlamdaki ilk örnek Hüseyin Remzi, Usul-i Nota, İstanbul 1292/1875 künyeli eserdir.
  29. Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan perdelerin dizekli batı notasyonunda gösterimi ile alakalı erken tarihli bir örnek için bkz: (Töre 1911).
  30. Bu bağlamda Notacı Hacı Emin tarafından yılında yayınlanan “nota muallimi” adlı kaynak Geleneksel Türk Müziğine batı grafik notasyonunun adaptasyonu açısından önem taşımaktadır. Daha önce yayınlanan kaynakların aksine bu kaynakta; sekizli 12 eşit parça yerine 16 parçaya bölünmüş ve Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan bazı sesleri göstermek için bazı ek işaretler kullanılmıştır. Bkz. Ek:3
  31. Yirminci yüzyıl başlangıcıyla birlikte daha net görülmeye başlanan bu eğilim ve bu eğilimin sonucunda notasyon sistemi oluşturmaya çalışan musîkişinaslar ve sistemleri hakkında toplu bir bakış için bkz: (Ayangil 2008, 418-441).
  32. Bu sistemin detaylı açıklamaları hakkında Musiki mecmuasının 325-326-329-330-333 sayılarına bakılabilir (Gazimihal 1976).
  33. İncelenen kaynakta bu işaret Triole olarak verilmişse de işaretin kullanımına ilişkin açıklamada bu işaretin Tril olduğu anlaşılmaktadır.
  34. Bu işaret kaynak içerisinde her ne kadar ölçü çizgi üzerinde gösterilmiş olsa da asli olarak Grafik Batı Notasyonunda kullanılan bağ işareti ile aynıdır.

Akpınar, H. (2018), *Osmanlı Döneminde Diyarbakır'da mûsikî kültürü ve mûsikîşinaslar*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), s.1914-1926. <https://doi.org/10.12975/pp1914-1926>

## Osmanlı döneminde Diyarbakır'da mûsikî kültürü ve mûsikîşinaslar

Hüseyin Akpınar\*

\*Doç.Dr., Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Öğretim Üyesi.

eposta: akpinar64@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0260-9138>

### Özet

Selçuklular zamanında Anadolu'da temelleri atılan Türk makam mûsikîsi, Osmanlılar döneminde ilerleme kaydetmiştir. Özellikle XVI. ve XVII. yüzyılda Anadolu'da Türk makam mûsikîsi, hem bestekârlık hem de icrâ alanında büyük bir gelişme göstermiştir. Bu coğrafyada yüzlerce mûsikîşinâs yetişmiştir. Osmanlı başkenti İstanbul başta olmak üzere, "Küçük İstanbul" olarak isimlendirilen Diyarbakır da bu dönemde mûsikî alanında mümbit bir yer olmuştur. Bu dönemde İstanbul dışında kayda değer sayıda mûsikîşinasın yetiştiği merkezlerden biri Diyarbakır'dır. Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin (ö. 1753) XVI. ve XVII. yüzyılda yaşamış yüz kadar bestekârın biyografisini ihtiva eden Türk Mûsikî tarihinde yegâne "Mûsikîşinâslar Tezkiresi" olarak kabul edilen Atrâbü'l-Âsâr adlı kitabında Diyarbakırlı sekiz mûsikîşinâsın hayatı hakkında bilgi verilmektedir. Osmanlı padişahlarından Sultan IV. Mehmed (1648-1688) ve Sultan III. Ahmed (1703-1730) dönemlerinde Diyarbakır'da meşhur olan sekiz mûsikîşinâs şunlardır: Ahmed Verdî Çelebi, Çemen-zâde Mehmed Çelebi, Çuvaldız-zâde İsmail Çelebi, Mahmud Çelebi, Seyyid Nuh Çelebi, Şehlâ Mustafa Çelebi, Şeyh-zâde Ahmed Efendi ve Yahya Çelebi'dir. Farklı meslek gruplarına mensup mezkûr mûsikîşinaslar, Osmanlı döneminde Diyarbakır'da Türk mûsikîsinin nazariyat, bestekârlık ve hânendelik alanlarında şöhret sahibi olmuşlardır.

### Anahtar kelimeler

*osmanlı, diyarbakır, mûsikî, mûsikîşinas, hânende, bestekâr*

Selçuklular zamanında Bağdat'tan Anadolu'ya taşınan ve Osmanlı döneminde ilerleme kaydeden Türk makam mûsikîsi, asırlar önce temelleri atılmış ve bu coğrafyada yüzlerce mûsikîşinas tarafından geliştirilerek günümüze intikal ettirilmiştir. Osmanlı döneminde, özellikle XVII. yüzyılda Anadolu'da Türk makam mûsikîsi hem bestekârlık hem de icrâ alanında büyük bir gelişme göstermiştir. Bu devirde birçok sahada olduğu gibi mûsikîde de İstanbul merkez olmuştur. Bunda mûsikî ve mûsikîşinaslara karşı himaye edici davranışları bulunan Osmanlı hükümdarlarının büyük rolleri olmuştur. Özellikle sanatla ilgilenen ve

yüksek sanat zevkine sahip sultanlar, mûsikînin gelişmesine katkı sağlamışlardır (İnalcık, 2010, 15; Benlioğlu, 2018, 11-19). Osmanlı payitahtı İstanbul'a ilâveten Bursa, Edirne, Konya ve Diyarbakır gibi şehirlerde de bu hususta geniş bir faaliyet göze çarpmaktadır. Ayrıca Anadolu dışında Bağdat, Kahire, Halep, Şam ve Kırım gibi merkezlerde de Türk Mûsikîsi alanında birçok mûsikîşinas yetişmiştir (Ergun, 1942, I, 26; Özcan, 1996, III, 225).

Anadolu sathında sosyal hayatın çoğu alanında kullanılan mûsikî, bu topraklarda oluşan en az bin yıllık bir birikimin ürünüdür. İslâm medeniyeti ve kültürünün



önemli bir unsuru olan mûsikî birikimimize katkı sağlayan yerlerden biri de kuşkusuz tarihî ilim, irfan ve kültür şehri Diyarbakır (Amid) olmuştur. Diyarbakır, Osmanlı payitahtı İstanbul'dan uzak bir coğrafyada bulunması ve Mezopotamya'nın bölgesel kültür merkezi konumunda olması sebebiyle İstanbul gibi bir idare merkezi olmuştur. Bu dönemde "Küçük İstanbul" olarak isimlendirilmektedir (Oktay, 2014, 348; Haksever, 2014, 214). Diyarbakır, özellikle Osmanlı döneminde Türk mûsikîsi alanında mümbit bir yerdir. Bu dönemde İstanbul dışında kayda değer sayıda mûsikîşinasın yetişip yerleştiği merkezlerden biri Diyarbakır olmuştur (Behar, 2010, 148).

### Diyarbakır'da Mûsikî Kültürü

Osmanlı dönemi XVI. ve XVII. yüzyıl Diyarbakır mûsikî kültürü ve Diyarbakırlı mûsikîşinaslar hakkında bilgi edindiğimiz önemli kaynaklardan biri, Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin<sup>1</sup> (ö. 1753) Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr adlı eseridir. Mehmed Es'ad Efendi, Atrâbü'l-Âsâr'ında Diyarbakırlı sekiz mûsikîşinasın bu alandaki eğitimi, mesleği, mûsikî alanındaki durumu, beste örnekleri hakkında kısaca bilgi vermektedir. Bu bağlamda Mehmed Es'ad Efendi bize XVI. ve XVII. yüzyıllarda Âmid'de doğup büyüyen, farklı alanlarda meslek sahibi olan ve orada vefat eden bu mûsikîşinasları yetiştiren mûsikî ortamını da betimlemiş olmaktadır.

XVI. ve XVII. yüzyıllar, Diyarbakır'ın her alanda hızla kalkınmakta olduğu bir dönemdir. Şevket Beysanoğlu'nun tespitine göre de bu dönemde Diyarbakır'da klasik Türk mûsikîsinde müstesna yerleri bulunan sekiz bestekâr yetişmiştir. Hakkında bilgi vereceğimiz bu bestekârlar, Osmanlı padişahlarından Sultan IV. Mehmed (1648-1688) ve Sultan III. Ahmed (1703-1730) dönemlerinde yaşamışlardır (Beysanoğlu, 1998, 698; Beysanoğlu, 1996, 139-163).

Özellikle XVII. yüzyılın son çeyreği ile XVIII. yüzyılın ilk yarısında Diyarbakır'da pek çok

hânende, sâzende ve bestekâr yetişmiştir. Bu mûsikîşinasların en önemli özelliği mahallî mûsikîde değil, Devlet-i Âliyye'nin belli başlı merkezlerinde icra edilen ve Klasik Türk Mûsikîsi diye isimlendirilen mûsikî geleneğinde meşhur olmalarıdır. Bestelenmesi maharet gerektiren nakış, murabba, beste ve semâi gibi formlarda eser veren bu mûsikîşinaslar, mûsikî ilminin inceliklerini Diyarbakır'da öğrenmişlerdir (Korkmaz, 2018, 9).

Medeniyet ve kültürümüzün önemli bir unsuru olan mûsikî, eğlence boyutundan dinî ve tasavvufî boyutuna, ilmî boyutundan askerî ve tıbbî boyutuna bir bütünün bölümlerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda XVI. ve XVII. yüzyıllarda Diyarbakır'da mûsikî kültürünün gelişmesine şiir, mûsikî ve eğlence meclisleri katkı sağladığı gibi tasavvuf kurumları ve ibadethâneler de etkili olmuştur. Diyarbakır'da başta tekke ve câmiler olmak üzere çeşitli mûsikîsi meclislerinde icrâ edilen divân, gazel, hoyrat, ezan, salâ, tekbir, ilâhî ve mevlid gibi formlar dinî mûsikîyi oluşturmuştur.

Diyarbakır'da mûsikî ile iştilal eden kurumlardan biri kuşkusuz tekke mensupları olmuştur. Kâdirî, Rifâî, Gülşenî, Nakşibendî, Kalenderî, Bektaşî ve Mevlvî gibi tarikatlar, Diyarbakır'da tekke, zâviye ve dergâhlarıyla faaliyet göstermişlerdir (Alkış, 2015, 17). Bu tarikatların ekserisi mûsikî eşliğinde yapmış oldukları devrân, semâ, semâh ve zikir törenleri ile Diyarbakır mûsikî kültürüne etki etmişlerdir. Köklü bir tasavvuf geleneğine sahip olan Diyarbakır'da çok sayıdaki tekke, zâviye ve dergâhlarda Türkçe, Kürtçe, Arapça ve Farsça dillerinde dinî mûsikî eserleri bestelenmiş ve icrâ edilmiştir (Giray, 2010, 29, 30).

Diyarbakır'da Mevlvî tekkesi veya zaviyesinin (Gölpınarlı, 1953, 335) Akkoyunlular döneminde İbrahim Bey tarafından yaptırıldığı, bu sebeple İbrahim Bey tekkesi de denildiği rivayet

edilmektedir (Korkusuz, 2004, 17, 18). Mevlevî tarikatı, mûsikî, semâ ve şiir gibi güzel sanatların üç asli unsurunu tarikatın esası haline getirdiği için faaliyette olduğu dönemde şehrin câmi ve tekke mûsikîsi başta olmak üzere genel olarak sazende, hânende ve bestekârlık açısından mûsikî kültürüne etki etmiştir. Zira bir Mevlevihane’de mûsikimizin en büyük formu olan âyin-i şerîf (Mevlevî âyini) icrâsı ve semâ meşki için neyzen (ney üfleyen), kudümzen (kudüm çalan), na’thân (na’t okuyan) ve âyinhân (âyin okuyan) ile asgari olarak on tane yüksek seviyeli mûsikîşinasın olması gerekmektedir (İnançer, Özhan, 2007, 53, 54). Bu bağlamda Diyarbakır Mevlevî zâviyesinde icra edilen “Mevlevî Mûsikîsi”nin Diyarbakır şehir mûsikîsini etkilediği ifade edilebilir.

Diyarbakırlı İbrahim Gülşenî (ö.1543) tarafından XIV. yüzyılda kurulan Gülşenî tarikatı, mûsikîye önem veren ve zikirlerinde mûsikîyi kullanmış olan bir tarikattır. Gülşenî tarikatının XVI. yüzyıldan itibaren Diyarbakır’da bilinen birçok tekkesinde mûsikî eğitimi ve icrası yapılmıştır. Bu tarikata mensup birçok mûsikîşinas yetişmiştir. Bu da şehrin genel mûsikî kültürünü ve yaşamını derinden etkilemiştir (Akpınar, 2004, 67, 6).

Evliya Çelebi (ö. 1685), Seyahatnâmesi’nde Hânende Zeynizâde, Hânende Çaşnî, Hânende Yahya Çelebi ve onun talebesi Hânende ve usûlbend Karaoğlan gibi İstanbul’da yaşayan birçok Diyarbakırlı mûsikîşinasın ismini zikretmektedir (Behar, 2010, 149; Çelebi, 1996, I, 633-635; Altundağ, 2005, 106). Evliya Çelebi, Diyarbakır hakkında bilgi verirken demirci, kazancı ve hallaçların çekiçlerini vururken ve işlerini yaparken fenn-i mûsikînin başta hüseyinî ve segâh olmak üzere birçok makamda eser icra ettiklerini ifade etmektedir (Çelebi, 1996, I, 635; Behar, 2010, 198). Evliya Çelebi, Diyarbakır halkının Dicle Nehri kıyısında kurdukları kulübelerde bahar mevsiminde yaptıkları

mûsikî faaliyetleri hakkında şu bilgilere yer vermektedir: “Her kulübede ûdi, şeştârî, berbûtî, kânûnî, çengî, rebâbî, mûsikârî, tanbûrî, santûrî, ney ve dühenk gibi çalgıcılar ve hânendeler bulunmaktadır. Bu çalgıcılar sabah müezzinler yanık sesleri ile senâlar ve hamdler (temcid) okuyuncaya kadar devam etmektedirler. Başta Gülşenî tarikatı olmak üzere bütün tarikat ehli tekkelerde sabah namazına kadar ilâhîler eşliğinde tevhid zikri etmektedirler.” Bilhassa Diyarbakır’ın dört kapısının yakınında bulunan tekkelerde yapılan zikirlerin, sur dışında bulunan yakın merkez köylere kadar duyulduğu ifade edilmektedir (Korkusuz, 2014, 182-184).

XVII. yüzyılın önemli dinî ve lâdinî mûsikî bestekârı olan “Hâfız Post” lakaplı Tanburî Mehmet Çelebi<sup>2</sup> (ö. 1694), Güfte Mecmuası’nda Diyarbakırlı iki bestekârın eserlerine yer vermektedir (Behar, 2010, 152). Bu bestekârlar, Şeyh-zâde Ahmed Çelebi ve Yahya Çelebi’dir (Doğrusöz, 1993, 240, 298).

Diyarbakırlı Ali Emirî Efendi (ö. 1924), Tezkire-i Şuara-yı Âmid adlı eserinde Diyarbakır’daki şiir meclislerinden bahsederken Urfalı Yusuf Nâbî Efendi’nin bir gelişinde şehrin muğanniyân ve hânendegânı Nâbî’ye hürmeten onun şiirlerinden okumayı kararlaştırdıklarını zikretmektedir. Ayrıca meşâyih ve fuzaladan olup fenn-i mûsikînin ilmî ve amelî kısmına vâkıf olan zevât-ı nâdirenin de iştirak ettiklerini ifade etmektedir (Bektaş, 2014, 67). Nâbî’nin İstanbul’a gitmeden önceki gençlik yıllarında ve daha sonra Halep’te yaşadığı yıllarda defalarca Diyarbakır’a gelerek buradaki mûsikî meclislerine katıldığı nakledilmektedir (Bektaş, 2018, 733). Özellikle gençliğinde Diyarbakır’ı aralıklarla ziyaret eden Nâbî’nin; dil, mûsikî ve şiir konusunda bu şehirde ciddi tecrübeler edindiği anlaşılmaktadır (Tanyıldız, 2017). Bu bağlamda Diyarbakır’da gerçekleştirilen şiir ve sohbet meclisleri, mûsikî faaliyetlerine

de sahne olmuştur.

Yaşadığı dönemde Diyarbakır'da Kâdirî ve Rifaî tarikatlarının temsilcisi şeyh Muhammed Şaban Kâmî Efendi (ö. 1884), âlim, irfân sahibi, şâir, mutasavvıf, mevlid müellifi, hattat ve mûsikîşinas olarak bilinmektedir (Mermetlu, 2010, 348, 349). Şaban Kâmî Efendi'nin talebesi İbrahim Re'fet Efendi'nin<sup>3</sup> (ö. 1903) Tarz-ı Cedid adlı mevlid manzumesinin yörede icra edilmesi, Diyarbakır'da dinî mûsikînin gelişmesine katkı sağlamıştır.<sup>4</sup>

Avni Erdemir, Anadolu Sahası Mûsikîşinas Divân Şâirleri adlı kitabında Diyarbakırlı iki mûsikîşinas divân şâirinden bahsetmektedir (Erdemir, 1999, 36). Avni Erdemir'in bahsettiği iki Diyarbakırlı mûsikîşinas şâir, Âhû ve Ömrî'dir. Fakat Diyarbakırlı divân şâiri Ömrî, mûsikîşinas değildir (Beysanoğlu, 1996, I, 138, 139). Ancak İstanbullu divan şâiri Ömrî (ö. 1675), (Ergun, 1942, I, 33; Öztuna, 1990, II, 176) mûsikîşinastır. Dolayısıyla isim benzerliğinden dolayı İstanbullu Ömrî ile Diyarbakırlı Ömrî (ö. 1661)'nin biyografileri birbirine karıştırılmıştır.

### Diyarbakırlı Mûsikîşinaslar

Osmanlı döneminde, XVI. ve XVII. yüzyıllarda yaşamış Diyarbakırlı mûsikîşinaslar hakkında çeşitli kaynaklardan bilgi edinmekteyiz. Bu kaynaklar, kronolojik olarak Hâfız Post'un Güfte Mecmuası, Mehmed Es'ad Efendi'nin Atrâbu'l-Âsâr'ı ve Ali Emiri Efendi'nin Tezkire-i Şuara-yı Âmid adlı eseridir. Atrâbu'l-Âsâr esas alınarak ve oradaki ifadelerle sadık kalınarak, kısmen de sadeleştirilerek, diğer kaynaklarla da desteklenmek suretiyle Diyarbakırlı mûsikîşinaslar alfabetik sıraya göre verilmektedir:

### Ahmed Verdî Çelebi

Mahlası "Verdî" olan Ahmed Çelebi, belde-i Âmid'de doğmuş ve orada 1718 yılında vefat etmiştir. Diyarbakır'da Zergerâni (kuyumcular) sınıfının kethüdasıdır.

Şöhreti, III. Sultan Ahmed Han (1703-1730) dönemine rastlamaktadır. Küçük yaştan itibaren mûsikî ilmini tahsil etmiş ve ilm-i elhân üstedlarından belli ölçüde istifade etmiştir. On kadar bestesi vardır. Hem bestekâr hem de kemânzendir. Betelediği eserlerle mûsikî erbâbından hayli takdir toplamıştır. Aşiran makamında ve Zencir usulünde bir murabbaı vardır:

Alıp yine eline câm-ı zer-nigârın gül!  
Safâ ile geçirir mevsim-i bahârın gül!

Hezâr-ı zâr, zâr okur, gûş-i gül almıştır.  
Zaman olur işitir nâlesin hezârın gül!

Ayrıca Baba Tahir makamında ve Çenber usulünde bir murabbaı mevcuttur:

Nesim-i bü'l-heves geysû-yı cânânımdan el çeksin!  
Çeker bir gün nedâmet âh u efgânımdan el çeksin!

İşittim der imiş bâd-ı sabâya söyle Vâliye!  
Perîşan eylerim zülü perîşanımdan el çeksin!

(Emiri, 1993, 44; Behar, 2010, 137, 228).

Diyarbakırlı Ali Emiri Efendi, Tezkire-i Şuara-yı Âmid adlı eserinde Diyarbakır'daki şiir meclislerinden bahsederken Urfalı Nâbî'nin bir gelişinde şehrin muğanniyân ve hânendegânı Nâbî'ye hürmeten onun şiirlerinden okumayı kararlaştırdıklarını zikretmektedir. Bu bağlamda Ahmed Verdî Çelebi ile ilgili şu bilgileri de nakletmektedir; "Sıra icrâ-yı nağamât-ı rûh-efzâya gelince ibtidâ ser-âmed-i hânendegân zerger Ahmed Verdî Çelebi-i Âmidî, hicâz makamında ve zencir usulünde Nâbî-i nüktedânın şu gazel-i nefisini gayet latîf bir surette okumuştur."

Seni tebrîde benden olsa a'dâ ittifâk üzere!  
Ne bâküm var hulûs elbette ğâlibdir nifâk üzere!

Gubâr-ı vahşet olmaz dâmen-i sahrâ-yı vahdetle!  
Selâm eder bu deştin kebki bâze iştiyâk üzere!

(Bektaş, 2014, 67).

Ahmed Verdî Çelebi, aynı zamanda şâir idi. Aşağıdaki dörtlük ona aittir;

Rûyine bevzedecek bağda bir gül yoğ iken,  
Ne hatâ eylediler zülfüne şebbû dediler.  
Bilmedim aklımı kimdir dağdan başımdan,  
Kimi kâkül, kimi perçem, kimi giysu dediler  
(Beysanoğlu, 1996, I, 162).

### Ali (Âhû)

Âhû mahlaslı Ali, Diyarbakır'da doğmuş ve XVII. yüzyılda vefat etmiştir. Bektaşî tarikatına mensup, gençliğinde Karaoğlu namıyla şöhrete kavuşmuş, daha sonra "Baba Âhû" lakabıyla anılmıştır. İlk eğitimini Diyarbakır'da alan Âhû, sonra İstanbul'a gitmiştir. Mûsikînin ilmî ve amelî yönünde başarılar göstermiştir. Türkü, nefes ve ilâhîler yazıp besteleyerek saz eşliğinde icra eden Âhû, Sultan IV. Murad'ın takdirini kazanarak padişahın hânendeleri arasına katılmıştır. Sultan IV. Mehmed'in hânendeleri arasında da yer alan Âhû, bu dönemin mûsikîşinasları arasında mümtaz bir yere sahip olmuştur. Bir şarkı mecmuasının olduğu ifade edilmektedir (Beysanoğlu, 1996, I, 131-137). Bektaşî saz şâiri Âhû'nun sade bir Türkçe ve hece vezniyle yazmış olduğu nefes ve ilâhîlerine bazı mecmualarda rastlanmaktadır.

İkrâr verdim dönmem Elest Bezmi'nden,  
Verdiğim ikrârî îmândan aldım.

Başka seyrân gördüm çeşmim neminden,  
Muhabbeti ben ol seyrândan aldım.

Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'de Diyarbakırlı mûsikîşinas Yahya Çelebi'nin talebesi, İstanbul'da yaşayan hânende ve usûlbend olarak zikrettiği Karaoğlu namıyla şöhrete kavuşmuş Âhû olma ihtimali söz konusudur. Avni Erdemir, Anadolu Sahası Mûsikîşinas Divân Şâirleri adlı kitabında Âhû'yu "mûsikîşinas divân şâiri" olarak değerlendirmektedir (Erdemir, 1999, 43-46).

### Çemen-zâde Mehmed Çelebi

(Mevlid ve mevtını) Doğum ve yaşadığı yer Diyarbakır'dır. Sultan IV. Mehmed Han zamanında meşhur (dem-i iştihârı) olmuştur. Bahçe işlerinde çalışarak çiçek

ve sebze yetiştirme hususunda ihtimam sahibi idi. Yani asıl mesleği bağbân (bahçıvan) ve çemenzâr idi. Asrındaki bilinen ilm-i edvâr üstadlarından mûsikî teallüm etmiştir. Güzel edalı sesi Acemâne, lehçesi de nazikâne idi. İlm-i elhânın hem ilmî hem amelî yönünde yegâne idi. Uzzal makamında ve Muhammes usûlündeki eseri şudur:

Ey gönül gayriya meyl eyleme cânan bir olur.  
Birin in aşkı derûnunda yeter cân bir olur.

Bu eserden başka beğenilen bir miktar daha güldeste-i eseri vardır. Bu eserlerini işiten (fen-perverân) mûsikî erbabı, ilm-i elhânın kaidelerine uygunluğu açısından bunları takdir etmişlerdir (Tekin, 1993, 59; Behar, 2010, 235).

### Çuvaldız-zâde İsmail

"Çuvaldız-zâde" diye meşhur olup ismi, İsmail (ö 1670)'dir. Nakşibendi Şeyhi Aziz Mahmud Urmevî'nin oğludur. Belde-i Diyarbakır'da 1611'de doğmuş ve orada 1670 tarihinde ölmüştür. Babasından tasavvuf ilmini öğrenen İsmail Çelebi, 1638'de şeyhlik postuna geçmiş, 30 yıldan çok Âmid Nakşibendî şeyhi olarak itibarlı bir hayat sürmüştür (Beysanoğlu, 1996, I, 139). Sultan IV. Mehmed Han zamanında meşhur olmuştur. İlm-i elhânı teallüm etmiş, kaide ve kurallarını öğrenmiş, okuma (icra) hususunda orta halli idi. Kıraat ve üstadlıkta Diyarbakır'da mûsikîyle uğraşan orta derecedeki kimselerle eşit seviyede idi. Mûsikî ilminde ve icrasında üstad olup eski şarkı mecmualarında güfte ve besteleri vardır. Kürdî makamında ve Hafif usulünde bir eseri vardır:

Kasdın eğerçi cân u dilin birisinedir  
İkisi de fedâ yoluna birisi nedir

Bu bestenin haricinde bir miktar başka bestelerinin olduğu nakledilmektedir (Tekin, 1993, 58; Behar, 2010, 234, 235).

### Emir Çelebi

Emir Çelebi (ö. 1717), Sadeddin Nüzhet Ergun tarafından “Diyarbakırlı Emîr Çelebi” adıyla XVIII. yüzyıl dinî musiki bestekârları arasında zikredilmektedir. Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Mûsikî Antolojisi adlı eserinde bestesi Emir Çelebi'ye, güftesi Yunus Emre'ye ait “Allah emrin tutalım, Rahmetine batalım”, İsfahan makamında bir ilahisini nakletmektedir (Ergun, 1942, I, 182). Ali Emiri Efendi, Mir'atu'l-Fevâid isimli eserinde Emir Çelebi'den Diyarbakır'ın en meşhur mûsikîşinası olarak bahsetmektedir (Emiri, 2014, II, 244; Korkmaz, 2018, 27).

### Mahmud Çelebi

Doğum ve ölüm yeri belde-i Âmid'dir. XVII. yüzyılın sonu ve XVIII. yüzyılın ilk yarısında, Sultan IV. Mehmed Han (1648-1687) devrinde şöhret olmuştur. Zümre-i esnâf-ı mücellidindendir (ciltçidir). Mûsikîyi dönemin üstadlarından teallüm etmiş, kendisi de bu alanda üstad olmuş, bu ilimde otorite haline gelmiştir. Sesi, latîf, lehçesi hoş edâ ve acemâne olup fenn-i nağam hususunda mâhir idi. Uzzal makamında ve Devr-i revân usulünde bir murabbaı vardır:

Rûh-ı âlin sanemâ reşk-i şerâb olmuşdur  
Dil-i pür-sûzum ol ateşde kebâb olmuşdur

Ayrıca Hicâz makamında ve Muhammes usulünde bir nakış mevcuttur:

Kûyim demi ki derd-i dili der meyân nuhem  
Bâri ki âsumân niğest der meyân nuhem

Bunlardan başka 30 kadar bestesi vardır. Bu eserlerden her birini ilm-i elhân üstadları cân u dilden dinlemişler ve beğenmişlerdir (Tekin, 1993, 149, 273). Ali Emiri Efendi, Mahmud Çelebi ile ilgili şu bilgiyi vermektedir; “...Andan hânende-i bî-nazîr (eşsiz şarkıcı) mücellid Mahmud Çelebi-i Âmidî, makam-ı Acem'de ve usulü evferde Nâbî'nin şu nâdide şiiirini gayet üstadane bir aheng ile okumuş.”

O dil kim sâğar-ı bî-reng-i sahbâ-yı hakîkattur.  
Anı leb-rîz-i çirk-âb-ı mecâz itmek ne lâyıkdur.

Münâsib hem-zebân rûşenger-i âyine-i dildür.

Gubâr-ı çihre-i hâtır karîn-i nâ-muvâfıkdur

(Bektaş, 2014, 68).

Yılmaz Öztuna (ö. 2012), Mahmud Çelebi hakkında şu bilgileri vermektedir; “Diyarbakırlı Türk bestekârdır. Diyarbakır'da doğup burada 1680'de ölmüştür. Aslen ciltçi olan Mahmud Çelebi'nin 30 kadar bestelediği eseri vardır. Eserleri İstanbul'a kadar gelmiştir. Zamanımıza üç eserinin notası ulaşmıştır: Ruhâvî Nakış Yürük Semâî;

Ger siyâh-ı çünin büved,  
çeşm-i tû ber-helâk-i mâ

Uşşak Nakış Yürük Semâî;

Dilâ çânem, dilâ çânem dilâ çûn

Mâye Ağır Aksak Semâî (Şarkı);

Püser adın “Memiş” imiş müseddes

(Öztuna, 1990, II, 10).

### Seyyid Nûh

Seyyid Nuh'un (ö. 1714) doğduğu ve yaşadığı yer (mevlid ve mevtını) belde-i Âmid'dir. Sultan IV. Mehmed Han (1648-1687) ve Sultan III. Ahmed Han (1703-1730) zamanlarında yaşamıştır. Zümre-i erbâb-ı tımardandır (tımar sahibidir). İlm-i edvâr ve elhânı, dönemin önde gelen üstadlarından almıştır. Mûsikî alanında çeşitli bilgi ve derin malumat sahibi olarak kendisi de üstad olmuştur. Sesi, acâib ve tatlı, lehçe-i dili acemâne idi. Mûsikî konusundaki ehliyet ve üstadlığı gerçekten seçkin idi. Baba Tâhir makamında ve Hâvi usulünde bir murabbaı vardır:

Aşkın yolunda menzil-i maksuda yetmişem  
Kûh-ı belâ vü derdi bana mesken etmişem

Ayrıca Hüseyinî makamında ve Nim-fahte usulünde bir murabbaı mevcuttur:

Mushaf demek hatadır ser safha-i cemâle  
Bu bir kitâb-ı süzdür fehm eden ehl-i hâle

Bunlardan başka 30 kadar murabba, nakış ve şarkısı vardır. Mûsikî ilminin kaideleri mucibince oluşturulan bu eserler üstadlar tarafından beğenilmiştir. 1126 senesinde

Diyarbakır'da vefat etmiştir (Tekin 1993, 90; Özalp, 2000, 252). Mehmed Es'ad Efendi, bizzat Seyyid Nuh'u dinlemiştir (Aksoy, 2009, 74).

Ali Emiri Efendi, Seyyid Nuh ile ilgili şu bilgiyi vermektedir; "...meşhur-u cihân üstâd-ı devrân Seyyid Nuh Çelebi-i Âmidî, makam-ı Nişâbûr'da, usûlu devr-i kebirde Nâbî-i mu'ciz kelâmın şu güftâr-ı neşât-efzâsını bir şive-i âlem-pesend ile okumuş."

Çemende cûy veş bu cüst u cûlar hep senünçündür  
Miyân-ı bülbülânda güft ü gûlar hep senünçündür

Reg-i tâk-ı hafâdan çûşa gel ey bâde-i tahkik,  
Kâdehler şişeler humlar sebûlar hep senünçündür  
(Bektaş, 2014, 68).

Yahya Kemal Beyatlı, "Eski Mûsikîmiz" adlı şiirinde Türk mûsikî tarihine ışık tutmakta, bu bağlamda Diyarbakırlı ünlü bestekâr Seyyid Nuh'tan şu şekilde bahsetmektedir:

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden,  
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.

Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,  
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını.

Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,  
Peşinden dalgalanır bestesiyle Seyyid Nuh.

Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş,  
Vatan nasıl karışır mûsikîyle, göstermiş  
(Beyatlı, 1989, 34, 35).

Seyyid Nuh, klasik Türk mûsikîsinde mümtaz bir mevki olan Diyarbakırlı bir bestekârdır. Nühüft makamındaki bestesi de meşhurdur;

Tâ kim hatin ey mâh-ı cebînim yüze çıktı.  
Esrâr-ı dil-i kalb-i hazînim yüze çıktı.

Ruhsârına hat geldi deyu ağlamam amma,  
Baht-ı siyeh-i serbekemînim yüze çıktı  
(Beysanoğlu, 1998, I, 160).

Yılmaz Öztuna, Seyyid Nuh için şu bilgileri vermektedir: "Büyük Türk bestekârı Nuh Efendi (Seyyid Mehmed), Âmid ve Kara Âmid denen Diyarbakır'da doğdu ve orada 1714 tarihinde öldü. Sultan IV. Mehmed devrinde

(1648-1687) şöhret oldu. İstanbul'da Enderûn-u Hümâyun'da baş hânende olarak bulundu. Daha sonra kendisine Diyarbakır'da tımar verildi. Mûsikîde bilgili olan Seyyid Nuh'un eser sayısı, Mehmed Es'ad Efendi'nin belirttiği 30'dan fazla değil, 100'den fazladır. Mehmed Es'ad Efendi'nin verdiği sayı kendi devrinde okunan, bilinen ve bizzat kendisinin dinlediği sayıdır. Eski güfte mecmualarında Seyyid Nuh'un 100'den fazla eserinin güftesi yazılmıştır. Üslubu pek muhteşem ve mutantandır. Şehnâz Beste'si mûsikîmizin gerçek şâheserlerindedir. Zamanımıza gelen eserleri 15 tanedir (Öztuna, 1990, II, 146; Özalp, 2000, I, 426-428; Aksüt, 1993, 46, 47). Suphi Ezgi, Seyyid Nuh'un teganni tarzının Azerbeycanlılar gibi, sesinin orta güzellikte, üslubunun parlak ve azametli olduğunu ifade ederek tâhir ve şehnâz makamlarındaki besteleri ile hümâyun makamındaki semâisinin notalarını vermektedir (Ezgi, 1933-1940, I, 112-114, 164-165; IV, 55, 56). Harun Korkmaz, Mûsikî'nin Diyârbekri adlı kitabında Seyyid Nuh'a ait yedi eserin notasını vermektedir (Korkmaz, 2018, 66-82). Seyyid Nuh'un din dışı olarak nitelendirilen şehnâz murabba bestesinin sözlerinin tasavvûfî bir anlam taşıdığı ifade edilmektedir (Akmehmedoğlu, 2015, 49).

Sultan III. Ahmed devri mutasavvıf şair ve hattatlarından Fasih Dede, Seyyid Nuh'a gönderdiği bir muhabbetnâmede ona uzunca övgüler yazmış ve mûsikî dünyasının Fisagoras'ı olduğunu ifade etmiştir (İnal, 1958, 306, 307). Sadeddin Nüzhet Ergun, Seyyid Nuh'un divân şairlerinin münacaat, na't, gazel, murabba, rubaî ve şarkılarına mahdud bir takım dinî ve ekseriyetle lâdinî besteler vücuda getirdiğini ifade etmektedir (Ergun, 1942, I, 122-125).

### Şehlâ Mustafa Çelebi

Doğum ve ölüm yeri belde-i Âmid'dir. Sultan III. Ahmed Han (1703-1730) zamanında yaşamıştır. Zümre-i esnâf-ı mücellidindedir (mesleği ciltçiliktir). Mûsikî eğitimini ilm-i

elhân üstadlarından birebir tahsil etmiştir. Şarkı formu konusunda da meşhur olmuştur. Sesi ahenkli ve latif, lehçesi acemâne ve nâzik idi. Mûsikî konusunda Diyarbakır'daki bilgi sahibi üstadlar ile aynı derecede idi. İsfahan makamında ve Darbeyn usulünde murabbaı vardır:

Feryâd ederim zülf-i siyahkârın elinden,  
İlsam seni ol düşman-ı gaddârın elinden.

Bu hâl-i perişanıma bir kez nazar eyle,  
Mecnûn-sıfat oldum ben o dildârın elinden.

Ayrıca Segâh makamında ve Semâî usulünde bir murabbaı daha vardır:

Âdem bu bezm-i devr-i dilârâya bir gelir.  
Bil kadr-i ömrünü kişi dünyaya bir gelir.

Dünya için vücudun sarfetme yok yere,  
Nakd-i hayat merdüm-i dünyaya bir gelir.

Bunların dışında 10 kadar daha bestesi mevcuttur. Bunlar herkesin beğendiği eserlerdir (Tekin, 1993, 92; Behar, 2010, 149, 252, 253). Ali Emiri Efendi, Şehlâ Mustafa Çelebi ile ilgili şu bilgiyi vermektedir; "...Hânendegân (icracı, okuyucu), mücellid (ciltçi) Şehlâ Mustafa Çelebi-i Âmidî, makam-ı İsfahan'da, usûlü darbeynde cenâb-ı Nâbî'nin şu eser-i dil-ârâsını (gönül süsleyen, avutan) bir terâne-yi ruh-bahşâ ile okumuş."

Yârın bilirüz bezmimize rağbeti vardır.  
Ammâ ki zamânın gözedir sâati vardır.

Çok mu suhen-i Nâbî'ye bu neşve-i te'sîr,  
Rindân-ı harâbât ile çok sohbeti vardır  
(Bektaş, 2014, 67, 68; Beysanoğlu, 1998, I, 162).

### Şeyh-zâde Ahmed Efendi

Doğum ve ölüm yeri Diyarbakır'dır. Sultan IV. Mehmed Han (1648-1687) zamanında meşhur olmuştur. Zümre-i meşâyih-i Nakşibendiye'dendir (Tekin, 1993, 94). Şeyhzâde Ahmed Efendi, Diyarbakırlı olup Nakşibendi şeyhlerindedir. Şeyh İsmail Çelebi'nin oğludur. Şarkı ilminin üstadlarından istifade ederek kendisi de bu hususta üstad olmuştur. Sesi, tatlı ve

latîf, lehçesi nazik idi. Bestekârdır. Diğer ilimlerde de bilgi sahibi idi. Evc makamında ve Devr-i revân usulünde bir murabbaı vardır:

Nice demdir ki seyr-i mâh rûy-ı yârdan dûruz,  
Düşüp tânk-ı hicre pertev-i envârdan dûruz.

Ayrıca Nişâbur makamında ve Devr-i kebir usulünde bir murabbaı daha mevcuttur:

Acep çok cevrini çektim ben ol hâl-i siyahkârın,  
Dirîgâ kim barışmadı benimle yıldızı yârin.

Bunlardan başka bir miktar ilm-i edvâr kaidelerine uygun eserleri vardır. (Behar, 2010, 149, 188, 254). Enderûn'da mûsikî hocası olan "Hâfız Post" lakabıyla anılan Tanburî Mehmed Çelebi, Güfte Mecmuası'nda Şeyhzâde Ahmed Çelebi adına bir beste kaydetmiştir (Doğrusöz, 1993, 298). Bu beste, Evc makamında ve Devr-i revân usûlündedir:

Nice demdir ki seyr-i mâh rûy-ı yârdan dûruz,  
Düşüp tânk-ı hicre pertev-i envârdan dûruz.

Yukarıda da geçtiği gibi bu eseri Mehmed Es'ad Efendi Atrâbu'l-Âsâr'ında zikretmektedir. Dolayısıyla bu konuda Hafız Post'u te'yid etmiş olmaktadır. Şeyhzâde Ahmed Çelebi'nin Irak makamında ve Nimdevir usûlündeki bestesi de kayda değerdir: Sevâdı mümkinât âsâr-ı sun-ı bî suhân söyler,  
Kitâb-ı kâinât esrâr-ı Hakkı bî dehen söyler.

Senin gûşunda istidâd yok idrâkine yoksa,  
Leb-i cüda kemâl-i sun-ı her berk-i semen söyler  
(Beysanoğlu, 1998, I, 159).

### Yahya Çelebi

Doğum ve ölüm yeri Diyarbakır şehridir. XVII. yüzyılın sonu ve XVIII. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Sultan IV. Mehmed Han devrinde şöhret olmuştur. Zümre-i esnâf-ı mücellidindedir (ciltçidir). Fenn-i elhânı teallüm için mevcut olan ilm-i elhân üstadlarından mûsikî ilminin kaidelerini öğrenmek suretiyle bu konuda ehliyet sahibi ve üstad olmuştur. Musiki icrası hususunda

etkili, sesi latif, tatlı, güzel ve hazin idi. Lehçe ve üslubu lezzetli, edvâr ilminin inceliklerine sahip idi. Eserleri daha önceki mûsikî mecmualarında da yazılı olarak yer almaktadır. Acemaşiran makamında ve Nim-devir usulünde bir murabbaı vardır:

Yaşım ki gözden aks-i ârız-ı cânana düşmüştür.  
O şebnemdir seher berg-i gül-i handâna düşmüştür.

Ayrıca Kürdî makamında ve Evfer usûlünde bir murabbaı daha mevcuttur:

Mürg-i dilimin kârını hep nâleler etti.  
Bana o gül-i bağ-ı melâhat neler etti.

Bunların dışında ilm-i edvâr kaidelerine muvafık ve mûsikî üstadları tarafından beğenilen on beş kadar bestesi vardır (Tekin, 1993, 147; Behar, 2010, 149, 283, 284).

Hâfız Post, Güfte Mecmuası'nda Diyarbekrî Yahya adıyla bir eser kaydetmiştir (Doğrusöz, 1993, 240). Mehmed Es'ad Efendi'nin de yukarıda zikredilen Acemaşiran makamında ve Nim-devir usûlündeki bestesine yer vermektedir:

Yaşım ki gözde aks-i ârız-ı cânâna düşmüştür.  
O sînemdir seher berg-i gül-i handâna düşmüştür.  
Melâmet etme ey zâhid ezel dîvâne kısmette,  
Bize tesbih melâmet âşika peymâne düşmüştür.

Hâfız Post'un Yahya Çelebi'nin yaşadığı döneme yakın yaşamış olması ve kendisinin oluşturduğu Güfte Mecmuası'na aldığı bu bestenin aynı şekilde Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin Atrâbu'l-Âsâr'ında da zikredilmesi konuyu pekiştirmektedir. Yılmaz Öztuna, Yahya Çelebi için şu kısa bilgiyi vermektedir: "Diyarbakırlı Türk bestekârı ve hânendesidir. 1660 tarihinde vefat etmiştir (Behar, 2010, 149)."

## Sonuç

Osmanlı döneminde yazılan ve ilk "Mûsikîşinaslar Tezkiresi" olarak kabul edilen Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi'nin Atrâbu'l-Âsâr adlı biyografik kitabında XVI. ve XVII. yüzyılda yaşamış Diyarbakırlı mûsikîşinaslar toplam sekiz kişidir. Bunların

altı tanesi Sultan IV. Mehmed Han devrinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Tamamının doğum ve ölüm yeri Diyarbakır'dır. Yedisi Diyarbakır'da yaşamıştır. Bir tanesi İstanbul'da bulunmuştur.

Mehmed Es'ad Efendi'nin tespitine göre Atrâbü'l-Âsâr'da adı geçen Diyarbakırlı mûsikîşinasların bestelerinde ve icra tarzlarında Acem mûsikîsi etkisi görülmektedir. Es'ad Efendi, Osmanlı İstanbul'unun olağan mûsikî üslubundan uzak ve biraz da İstanbul üslubuna yabancı olarak Diyarbakırlı dört bestekârın üslup ve lehçesini "Acemâne" olarak nitelendirmektedir. Zira XVII. yüzyılda Diyarbakır'da daha eski bir mûsikî yaşamının anılarından, bazı Arap-Fars mûsikî geleneklerinin devamından ya da kalıntılarından varlığından söz edilebilir (Behar, 2010, 149). Bu sebeple Diyarbakır, mezkûr dönemde Arap ve özellikle İran etkisi taşıyan bir mûsikî geleneğinden gelen fakat İstanbul merkezli Klasik Türk Mûsikîsi ekolüne mensup bir şehirdir (Korkmaz, 2018, 11).

XVI. ve XVII. yüzyılda şiir ve mûsikînin revaçta olduğu Diyarbakır'da her iki alanda çok sayıda sanatkâr yetişmiştir. Mûsikî alanında şöhreti İstanbul'a kadar ulaşan sekiz tanesi hakkında Şeyhülislâm Mehmed Es'ad Efendi, Atrâbü'l-Âsâr'ında bilgi verirken bunlardan bazıları hakkında Ali Emiri Efendi'nin Tezkire-i Şuara-yı Âmid adlı eserinde de bilgi bulunmaktadır. Kendileri de birer mûsikîşinas olan Hâfız Post ve Evliya Çelebi de eserlerinde bazı Diyarbakırlı mûsikîşinaslardan bahsetmektedirler.

Diyarbakırlı Mûsikîşinaslar'ın tespit edilen ve güftelerinden örnekler verilen 26 eser; Aşiran, Acem, Acemaşiran, Baba Tahir, Hicâz, Uzzal, Hümâyûn, Şehnâz, Kürdî, İsfahan, Ruhâvî, Uşşâk, Mâye, Hüseyinî, Nişâbûr, Nühüft, Segâh, Evc ve Irak makamlarındadır. Mezkûr makamlarda bestelenmiş Murabba, Nakış, Beste, Yürük Semâî, Şarkı ve İlâhî formlarındaki eserler, Zencir, Çenber, Remel, Muhammes, Hafif,



Devr-i Revân, Evfer, Sengin Semâî, Yürük Semâî, Aksak Semâî, Hâvi, Nim-Fahte, Devr-i Kebir, Darbeyn, Nim-Devir ve Semâî usulleri ile ölçülmüşlerdir. Görüldüğü gibi çok sayıda makamın kullanıldığı fasıl mûsikîsi formları büyük usuller ile bestelenmiştir.

Urfalı Yusuf Nâbî Efendi'nin de mûsikî ilmini 1600'lü yıllarda Diyarbakır'a giderek oradaki üstadlardan öğrenmesi ve Nâbî'nin Halep'te yaşadığı dönem zarfında zaman zaman Diyarbakır'a giderek oradaki şiiir ve mûsikî meclis ve etkinliklerine katılması, Diyarbakır'da bu dönemde mûsikî seviyesinin iyi olduğunu göstermektedir.

Yukarıda hayatları ve mûsikî faaliyetleri hakkında bilgi verilen Diyarbakırlı mûsikîşinaslardan Seyyid Nuh'un, Yahya Kemal Beyatlı'nın "Eski Mûsikîmiz" adlı şiiirinde İtrî, Hâfız Post ve Dede Efendi ile

beraber zikredilmiş olması takdire şayan bir durumdur.

Diyarbakırlı mezkûr mûsikîşinasların bazı besteleri günümüze ulaşmıştır. Osmanlı döneminde meşhur olan ve Atrâbü'l-Âsâr'da anlatılan Diyarbakırlı mûsikîşinaslar, farklı mesleklere sahiptirler. Mûsikîyi doğrudan meslek edinen bulunmamaktadır. Biri, Nakşibendî tarikatı şeyhi, biri kuyumcu, biri bahçeci, biri tımar sahibi, diğerleri ise ciltçidir.

Osmanlı döneminde Diyarbakır'da câmilerde icra edilen Kur'an-ı Kerîm tilâveti, ezân, salâ, temcid, mevlid, formları ve başta Gülşenîlik olmak üzere birçok tarikat tekkesinde icra edilen ilâhî formundan oluşan Dinî Mûsikî'nin yöresel olarak geliştiğini söyleyebiliriz.

## Kaynaklar

Akmehmedoğlu, N. (2015), 18. Yüzyıl Klasik Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufî Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akpınar, H. (2004), Gülşenîlikte Mûsikî ve Mûsikîşinaslar. Basılmamış Doktora Tezi, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akpınar, H. (2014), Urfa'da Mevlid ve İlâhîler. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Aksoy, H. (2009), "Seyyid Nuh", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. c. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Aksüt, S. (1993), Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Ali Emiri, (2014), Mir'atu'l-Fevâid fî Terâcimi Meşâhiri Âmid (Diyarbakır Ulemâ ve Eşrâfı), c. II, (Hazırlayanlar: Günay Kut ve diğ.), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler.

Ali Emiri, (1328), Tezkire-i Şuarâ-yı Âmid, İstanbul.

Alkış, A. (2015), "XII. ve XVII. Asırlar Arasında Diyarbakır'da Tasavvuf Kültürü". e-Şerkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi, XIII/1.

Altundağ, A. (2005), Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk Mûsikîsi İle Alakalı Bilgiler. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bardakçı, M. (2010), "Hafız Post'un Kayıp Bilinen Elyazması Güfte Mecmuası". Sayı: 120, Antik ve Dekor, İstanbul.

Behar, C. (2010), Şeyhulislâm'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Mûsikîsi ve Şeyhulislâm Es'ad Efendi'nin Atrâbü'l-Âsâr'ı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bektaş, E. (2014), "Diyarbakır Şiiir Meclislerinde Urfalı Nâbî", Uluslararası VIII. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.

- Bektaş, E. (2018), "Nâbî Muakkibi Diyarbakırlı Şâirler", e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, Mayıs 2018, Cilt: 10, Sayı: 2 (20).
- Benlioğlu, S. (2018), Saray ve Mûsikî: III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1989), Kendi Gök Kubbe-i. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Beysanoğlu, Ş. (1998), Anıtları ve Kitâbeleri ile Diyarbakır Tarihi Akkoyunlulardan Cumhuriyete Kadar, c. I, Ankara.
- Beysanoğlu, Ş. (1996), Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları, c. I, Ankara.
- Doğrusöz, N. (1993), Hâfız Post Güfte Mecmuası. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdemir, A. (1999), Anadolu Sahası Mûsikîşinas Divan Şâirleri. Ankara: Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı (Tüsav) Yayınları.
- Ergun, S. N. (1942), Türk Mûsikî Antolojisi (Dinî Eserler), c. I, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Evliya Çelebi, (1996), Seyehatnâme, c. I, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933-1940), Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi, c. I, IV, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Giray, M. Z. (2010), Diyarbakır Mûsikî Folkloru. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gölpınarlı, A. (1953), Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Haksever, H. İ. (2014), "Nâbî'nin Mektuplarında Kendi Biyografisine Dair Bilgiler", Uluslararası VIII. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.
- İnal, M. K. (1958), Hoş Sadâ. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalçık, H. (2010), Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- İnançer, Ö. T. ve Özhan, A. (2007), Şarkılar Seni Söyler, İstanbul: Sufi Kitap.
- Korkmaz, H. (2018), Mûsikî'nin Diyârbekri: Klasik Türk Mûsikîsinde Diyarbakırlı Bestekârlar. Erzurum: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Korkusuz, M. Ş. (2004), Tezkire-i Meşayih-i Amid (Diyarbakır Velileri), c. I-II, İstanbul: Kent Yayınları.
- Korkusuz, M. Ş. (2014), Diyarbakır Kadı, Müftü, Hattat ve Mûsikîşinasları, İstanbul: Toprak Kitap.
- Mehmed Es'ad Efendi. Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, nr. 6204, vr. 5b.
- Mermutlu, M. S. (2010), "Osmanlı Döneminde Diyarbakır'da Kâdirî ve Rifâîlik", 2. Uluslararası Nebîler, Sahâbîler, Azizler ve Krallar Kenti Sempozyum Bildirileri, (12-13 Nisan), Diyarbakır.
- Oktay, A. (2014), "Nâbî'nin Münşeâtı'nda Şehir ve Diyarbakır", Uluslararası VIII. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000), Türk Mûsikîsi Tarihi, c. I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özcan, N. (1996), "Osmanlılar'da Mûsikî", Osmanlı Ansiklopedisi, c. III, İstanbul.
- Özcan, N. (1992), "Osmanlı Döneminde Yazılmış Yegâne Mûsikîşinaslar Tezkiresi: Atrâbü'lâsâr", İlim ve Sanat, Sayı: 31, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990), Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, c. II, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanyıldız, A. (2017), "Nâbî Biyografisine Ek: Bir Kavramın Tashîhi Vesîlesiyle Nâbî'nin Hayatında Diyarbakır'ın Yeri", Osmanlı Edebi Metinlerinin Anlam Dünyası Uluslararası Sempozyum, Bilecik.
- Tekin, H. (1993), Şeyhülislam Mehmed Es'ad Efendi ve Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr Adlı Eseri. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuman, M. N. (2001), Tuhfe-i Nâilî (Hazırlayanlar: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı), c. I, Ankara.

## Musicians and musical culture in Diyarbakir during the Ottoman period

### Extended Abstract

The existence of Turkish Music foundations can be traced to the Seljuk period in Anatolia. Many researchers state that it reached to peak level under the Ottoman rule. Especially, during the 16th and 17th centuries, the composition and performance of Turkish music immensely progressed. Hundreds of composers who contributed to this field's development were born and raised in Anatolia.

Istanbul (capital of the State) and Diyarbakir that can be considered as miniature Istanbul, were very important due to their contribution in the field of music in this period. Apart from Istanbul, Diyarbakir was one of the centres that cultivated a conspicuous amount of musicians. The city of Diyarbakir is an important centre of knowledge, wisdom, and music. Besides the holding a central position the Seljuk period, Diyarbakir also functioned as an administrative centre during the Ottoman period due to its distance from the capital and its speciality of being the cultural centre of Mesopotamia. More specifically, it was the standard bearer not only in economics and politics for surrounding cities but also in culture and the arts.

Some researches show that there were music and poet circles as Sufi organisations in Diyarbakir on the 16 and 17th centuries. Gülşenî tariqat; that was established by Diyarbakirî İbrahim Gülşenî, also used music in its rituals and with this aspect, it made a significant contribution to Diyarbakir's musical culture. Yusuf Nâbî who had travelled occasionally to Diyarbakir while he was living in Urfa during his youth and then later in Aleppo, would attend music and poetry circles and gained a great deal of experience from them. This situation shows how important Diyarbakir's music accumulation was.

This study endeavours to introduce the musical culture of the region's ancient city of Diyarbakir and the musicians who helped to develop this musical culture. The fact that Yahya Kemal Beyatlı mentioned Seyyid Nuh, a famous composer originally from Diyarbakir, in his poem

entitled *Eski Mûsikîmiz* where he describes Turkish music, illustrates just how important this study is.

This study begins by presenting information about the musical culture of Diyarbakir. It then subsequently highlights the biographies of 16th and 17th-century musicians originating from Diyarbakir. The primary sources benefited from in the literature review are, in chronological order: (i) Evliya Çelebi's *Seyahatnâme*, (ii) Hâfız Post's *Güfte Mecmuası*, (iii) Mehmed Es'ad Efendi's *Atrâbü'l-Âsâr*, and (iv) Ali Emiri Efendi's *Tezkire-I Şuara-yı Âmid*. In regard to information about musicians themselves, *Atrâbü'l-Âsâr* was taken as the primary source of reference from which partially simplified passages were used in tandem with other supporting sources to pen this information.

During the last quarter of the 17th and first half of the 18th century, in particular, a large number of songsters, saz players, and composers were raised. The most important quality of these musicians as they were only not famous for performing local types of music but also they were famous Turkish (Ottoman) Classical Music. The names of some of these reputed Musicians who were lived during the reigns of the two Ottoman Sultans Mehmed V (1648-1688) and Ahmed III (1703-1730) as follows:

(i) Ahmed Verdî Çelebi, (ii) Ali (Karaoğlu, Âhû), (iii) Çemen-zâde Mehmed Çelebi, (iv) Çuvaldız-zâde İsmail Çelebi, (v) Emir Çelebi, (vi) Mahmud Çelebi, (vii) Seyyid Nuh Çelebi, (viii) Şehlâ Mustafa Çelebi, (ix) Şeyh-zâde Ahmed Efendi, and (x) Yahya Çelebi.

All of the aforementioned musicians were born in Diyarbakir. Some of them continued to live there until their death whereas others relocated to Istanbul. these musicians who belonged different occupational groups became renowned in the fields of theory, composition, and singing in Diyarbakir during the Ottoman period.

This knowledge is important when considering its reflection on the musical knowledge base and the success observed in musical education. Although a foreign (TR: acemâne) influence is observed in a portion of the musicians from Diyarbakir, an underlying Turkish Classical Music style is apparent. Despite, being distant from the centre of Turkish Classical Music, this mutual mix of musical styles in both places is important due to it expresses harmony with the capital.

## Keywords

*ottoman, diyarbakir, music, musician, songster, composer*

## Dipnot

1. Osmanlı tarihinde ilmiyeye mensup bir aileden gelen ve Sultan I. Mahmud tarafından 1748'de Şeyhülislâmlığa tayin edilen Mehmed Es'ad Efendi, XVIII. yüzyılın mûsikîşinasları arasında yer almaktadır. Es'ad Efendi'nin mûsikî ile doğrudan alakalı eseri, yüz kadar bestekârın hal tercümesini ihtiva eden Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr'dır. Bu eser, Türk Mûsikî tarihinde yazılan yegâne "Mûsikîşinaslar Tezkiresi" olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu esere "Tezkire-i Hânendegân" da denilmektedir (Özcan, 1992, 49,50).
2. Hâfız Post, XVII. yüzyılın önemli dinî ve din dışı mûsikî bestekârıdır. Hâfız, şâir, hânende, tanburî ve hattat olan Mehmet Efendi, dönemin en meşhur mûsikîşinasıdır. Hâfız Post'tan günümüze az sayıda dinî ve lâdinî formlarda besteleri ve kendi el yazısı ile bir güfte mecmuası ulaşmıştır (Bardakçı, 2010, 90-93).
3. Diyarbakır'da 1834 yılında doğan İbrahim Re'fet, ilk eğitimini burada aldıktan sonra sırası ile Urfa, Antep, Halep ve İstanbul'a giderek buralardaki zamanın tanınmış ilim adamlarından istifade ederek ilmini geliştirmiştir. İstanbul'da 1866'da Bâbüâlî Buhârî hocalığına tayin edilmiştir. Sultan Abdulaziz tahta çıktığında "Tarz-ı Cedid" namındaki mevlidini Osmanlı Türkçesi ile yazarak padişaha takdim etmiştir. İstanbul'da 1903 yılında vefat etmiştir (Beysanoğlu, 1959, II, 116-118; Tuman, 2001, 297).
4. Diyarbakırlı İbrahim Re'fet Efendi'nin mevlidinin bazı bölümleri Urfa'da günümüzde mevlid merasimlerinde okunmaya devam etmektedir (Akınar, 2014, 18).

Bağı, R. (2018), *Türk musikisinde hafif formunda on usûlün tarihsel müzikoloji açısından incelenmesi*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), s.1927-1942. <https://doi.org/10.12975/pp1927-1942>

## Hafif usulünün çeşitlerinin incelenmesi

Resul Bağrı\*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

eposta: resulbagri@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9325-2455>

### Özet

Geçmişten günümüze meşk sistemine bağlı olarak geleneğin aktarılması yoluyla süregelen Türk Musikisinde müziğin icrası, eğitimi ve buna bağlı olarak gelecek kuşaklara aktarılması önemli bir yere sahiptir. Türk Musikisinde temel unsurlardan bir tanesi de Usûl konusudur. Türk Musikisi Meşk sisteminin temellerinden biri de usuldür. Buna bağlı olarak Türk musikisinde ritmik kural koyucu olduğu için ifade gücünü arttırır. Teknik olarak notadan veya yazılı bir kaynaktan öğrenilmesi güç olan eserlerin hafızada yer etmesinin en önemli faktörlerinden biri güfte ise diğeri usuldür. Meşk sisteminde eserin usulü ile birlikte öğrenilmesi esastır. Bu çalışmada, Türk Musikisi açısından önemli bir yere sahip olan usullerden “Hafif Formunda- Hafif- Remel- Remel-i Kebir- Remel-i Sengin- Çâr Darb- Çâr Darb-ı Hafif- Sedarb- Rah-ı Kerd (Rah-ı Kürd)- Muhammes- Darbeyn” on usulün tarihsel müzikoloji bağlamında inceleyerek günümüzdeki kullanımlarına kadar yüzyıllar içerisindeki gelişimlerini veya değişimlerini belirtmeye çalıştık.

### Anahtar kelimeler

*türk müziği, usul, hafif formu*

Türk Musikisinde usûl konusu Türk musiki tarihi içerisinde her devirde ayrı bir öneme sahip olmuştur. Usûl kuramı El-Kındi (800-873) ile başlamış ve aktarıcıları olarak Fârabi (870-950), İbn Sinâ (980-1037) ve İhvan-ı Safa yazarları gösterilmektedir. Maragalı Abdulkadir (1360-1435), kendisinden önceki musiki bilginlerinin kaydettiği ikâ'ları vermiş ve kendisinin terkip ettiği 7 ikâ ile birlikte ikâ sayısını 24'e çıkartmıştır. Bununla birlikte ikâ sözcüğü yerine “Devir” sözcüğünü kullanmaya başlamıştır. Maragalı'nın ikâların devretmesi/tekrar etmesiyle eserin bütünlüğü arasında kurduğu birliği açıklayan “Devir” sözcüğü kendisinden sonraki musiki bilginlerinin günümüze kadar kavramsal olarak aktardığı “Usûl” sözcüğünün işlev ve kuramına yakın bir açıklama olduğu söylenebilir (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013: 116).

Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halinde sayı ve vuruş gruplarına usûl denir (Özkan, 2006 s. 605). Usûl konusu, uzun yıllardır teorisyenler, icracılar, besteciler ve güfte mecmualarının yazarları tarafından araştırılmış ve irdelenmiştir. Türk Musikisinin başat konularından bir tanesi gelecek kuşaklara bu sistemin aktarılmasında müzik eğitiminin önemi ve intikali olmuştur. Bundan yola çıkarak kurumsal bir nitelikten çok geleneksel ve usta-çırak ilişkisine dayalı müzik öğretimi Türk Mûsikisinde Meşk Sistemi ile şekillenmiştir.

Meşk sisteminde, meşk edilen eserin usulü ile birlikte öğrenilmesi esastır. Teknik olarak notadan veya yazılı bir kaynaktan

öğrenilmesi güç olan eserlerin hafızada yer etmesinin en önemli faktörlerinden biri güfte ise diğeri de usuldür. Türk musikisinde usûl sadece ritmik bir kalıp olarak değerlendirilmez. Eserin hafızaya yerleştirilmesinde daha sonraları eserin hatırlatılmasında eserin iskelet yapısını oluşturduğu için önemli bir işlevi vardır.

Ussuller tarihsel süreç içerisinde farklı tasnifler ile karşımıza çıkmaktadırlar. En önemli tasniflerden biri Sakil ve Hafif usuller olarak bölünmeleri şeklindedir. Bu çalışmada Hafif formunda on usulü inceledik. İncelediğimiz bu on usulü tarihsel süreçleri ile birlikte günümüzdeki kullanımlarına kadar yüzyıllar içerisindeki gelişimlerini belirtmeye çalıştık. Çalışmamızın son bölümünde ise günümüzdeki kullanımları, bu on usulden günümüze kalanlar ve sonuçlarını açıklamaya çalıştık.

### **Türk Musikisinde İkâ/Usûl**

Usûl kelimesi Türk Musikisinde ‘kalıp-ölçü’, yani ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli anlamında kullanılmaktadır. Türk musikisinde 2’den 120 zamanlıya kadar giden yetmişin üstünde değişik usûl (yani kalıp-ölçü) vardır. Sabit kalıplı usûl kavramı gibi, 5-7-9-11-13-15 vs. tek zamanlı ‘aksak’ (ikiye bölünemeyen, dolayısıyla yürürken aksatan) ölçüler de batılıların yüzyıllarca meçhulü olarak kalmıştır (Tanrıkorur, 1998: 45). Türk müziğinde usuller usulün adıyla anılır. Türk-Osmanlı müzik sisteminde Aruzla birlikte gelişmiş ve Türk müziğinde makamlardan sonra en önemli unsurdur. Usul terimi ölçü ve ritim kavramının tamamını kapsar. ‘Darp’ adı verilen sağ ve sol ellerin, sağ ve sol bacağa vurulmasıyla oluşan vuruşlarla icra edilir. Bunlar, “Düm, tek, teke, tekâ, tâhek” şeklinde isimlendirilir. Düzüm ve ikâ adı verilen iç ritm öğeleri bulunur.

Avrupalı Seyyah Charles Fonton usuller konusunu şu şekilde anlatmıştır; Ölçüler eller dizler üzerine sırayla vurularak, sağ dizden başlayarak icra edilir. Bizim ‘la,

la, la’mız yerine İranlılar Ten, Tene, Ten; Türkler de Düm, Teke, Düm’derler. Bunlar icra edilen eserin notaları gerektirdiğince tekrar edilir. Düm’ler sağ diz, Tek’ler de sol dize vurularak icra edilir. Te-Ke’ler ise biri sağ biri sol dize vurulan iki heceye bölünür (Behar, 2005: 239). Fonton’un usulleri sunuş biçimi tarihsel müzikoloji açısından büyük önem taşımaktadır. Klasik Türk Musikisinde usul, uzunluk kısalık bakımından farklı değer ve vurgulara sahip darplardan oluşan tamamlayıcı unsurdur. Hafızaya dayalı meşkin özünü oluşturur ve eski Edvarlarda ten, nen, ten, ne veya düm, tek gibi hecelerle ifade edilir.

Sistemci okul ve Abdülkadir Meragi’de ikânın tanımı “aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan vuruşlar topluluğu” şeklinde yapılmıştır. İkâ (usûl), bir ritmik devirdir, prozodi ile yakın ilişki içerisinde. Birçok kuralları aruzun temellerinden kaynaklanırken, usullerde eski aruz ‘bahir’leriyle münasebette (Bardakçı, 1986 s. 79). Hurşit Ungay (1981)’a göre ikâ (düzüm), zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır başka bir tanımla zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümelerdir. Başka bir tanıma göre birim zamanlarından meydana gelen takımlar da diyebilir (s. 1).

Dr. Suphi ise (1985) usûl konusunu şu şekilde aktarmaktadır; Düzüm veya ika zamanın muntazam nisbetler dahilinde müddetlere ayrılmasıdır. Başka bir ta’rifte düzüm zamanın muntazam nisbetli müddetlerinden tertip edilmiş takımlardır. En basit misal olarak birbirine müsavi ikişer veya üçer sayı kısa müddetler alıp bunları nota ile şöylece gösterirsek bir birini ta’kib eden ikişer veya üçer zamandan mürekkep her zümre bir düzüm olur (s.1). Söze dayalı musikilerde; ikâ ve aruz ilişkisi araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Usullerde de aruzda olduğu gibi temeli heceler oluşturur. Açık heceler (meteharrik) bir, kapalı heceler (sakin) ise iki zamana tekabül etmektedir. Bu sebeple

Sistemci Okul'da usullerin darbları Ten, Tene, Te-nen, Tâni, Te-ne-nen heceleri ile gösterilirdi. Günümüzde kullanılan Türk musikisindeki usulleri Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve Saadettin Arel düzenleyerek taşımışlardır.

### Usûl-Vezin Münasebeti

Abdülkadir Meragi (1360-1435)'den bu yana Klasik Türk musiki formları içinde bestelenmiş söz eserlerinde şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış musiki usulleri arasında dikkat çekici derecede ilişki vardır. Âruz'un Remel bahrine giren Fâilâtün, Feilâtün ve Recez bahrine giren Mistef'ilün/ Müstef'ilâtün ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve daha az Devrihindi, Curcuna, Müsemmen usulleri kullanılarak; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef'ûlü veya Mefâilün/Mefâilün ve Müctess bahrine giren Mefâilün/Feilâtün ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semai, Semai ve daha az Aksak ve Türk Aksağı usulleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan Müzâri, Münserih vd. bahirlerindeki şiirlerin de yine belirli usuller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır (Tanrıkorur, 2005: 86).

Aruz, İslami kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Arapçada 'çadırın orta direği' demek olan Arûz kelimesi Arapçanın, uzun ve kısa vurguların nöbetleşmesine dayalı kendi iç musikisinden doğmuştur (Tanrıkorur, 2005: 87). Eski musiki nazariyatı kitaplarında usuller, Arûz'da da kullanılan kısa-uzun dönüşümlü bazı kalıplarla gösterilirdi. Bu kalıplar Ten, Te-ne, Te-nen, Tâ-ni, Te-nen ve Te-ne-ne-nen gibi, hem vezinlerin, hem usullerin öğreniminde kullanılan 6 onomatopeik terimle sistemleştirilmiştir (Tanrıkorur, 2005: 88).

Usûl-Vezin münasebetinden dolayı aruzun dayandırıldığı 3 temel esas usuller içinde uygulanmıştır. Bu eseslar; "Sebeb", "Veted", "Fasıla" olarak adlandırılırlar.

'Sebeb' ikiye ayrılır:

- Sebeb-i Nafif (Hafif sebeb): 1 sesli ve 1 sessiz harften oluşur . Usûl'de ölçü değer; bir dördlüktür ve 'Ten' sözcüğüne tekabül eder. Ten 'Sabab Hafif (ince ip) anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2005: 88). Biri harekeli, ikincisi iki harfin birleşmesidir. 'mim (-den)', 'bin (-oğul)'. Takti'de (-) işaretiyle gösterilir. Türkçe ve Türkçe'de kullanılan yabancı kelimelerde bir kapalı (uzun) hece karşılığıdır (İpekten, 2004 s.132).
- Sebeb-i Sakil (Ağır Sebeb): 2 harfli olup harflerinin ikisi de seslidir, yani iki açık hecedir . Usulde karşılığı; iki sekizli ölçü değeridir ve "te ne" sözcüğüne tekabül eder. Te-ne 'Sabab Sakil (kaba ip) anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2005: 88). İki harekeli harfin birleşmesine denir. Örneğin: "ef'ala" kelimesinde son iki harf (" ") ya da (. .) işaretiyle gösterilir. Türkçe'de iki açık (kısa) hece karşılığıdır (İpekten, 2004 s.132).

'Veted' ikiye ayrılır:

- Veted-i Mecmû (Birleşmiş Veted) : Üç harflidir, ilk iki harfi sesli, sonuncusu sessiz, yani 1 açık ve 1 kapalı hece şeklindedir . Usulde "Te nen" sözcüğü ile gösterilir ve sekizli ile bir dördlük, yani üç sekizlik zamana karşılıktır. Tâ-ni (bitişik kazık) şeklinde kullanılır (Tanrıkorur, 2005: 88). İlk ikisi harekeli, üçüncüsü sakin olan üç haften meydana gelir. "veled" gibi. (" ") ve (-.) şeklinde gösterilir. Türkçede ilki açık (kısa), ikincisi kapalı (uzun) iki hece karşılığıdır (İpekten, 2004 s.132).
- Veted-i Mefruk (Ayrılmış Veted): Üç harflidir, ilk ve son harfi sesli olup ortadaki harfi sessiz, yani 1 uzun açık hece ve 1 kısa açık hece şeklindedir. Usulde 1 dördlük ve 1 sekizlik zamana

tekabül eder. “Tâ ni” sözcüğü ile gösterilir. Te-nen (veted-i mefrûk - ayrık kazık) şeklinde tanımlanır (Tanrıkorur, 2005: 88). İlki harekeli, ikincisi sakin, üçüncüsü harekeli üç harfin birleşmesine denir. “ba’de”, “kâle”. Vezinde (-“), (-.) şeklinde gösterilir. Türkçede bir kapalı (uzun), bir açık (kısa) hece karşılığıdır (İpekten, 2004 s.133).

Sebeb ve Veted’lerden başka dört ya da beş harfin birleşmesiyle oluşan şekillerde vardır. Bunlara Fasıla denir ve ‘Fasıla’ ikiye ayrılır:

- Fasıla-i Sugra (Küçük Fasıla): 4 harflidir. İlk üç harfi sesli sonuncusu ise sessiz yani 2 açık ve 1 kapalı hece şeklindedir . Usulde karşılığı; 2 sekizlik ve 1 dörtlük zamanlardır ve “Te ne nen” sözcüğü ile gösterilir. ‘Küçük Ara’ anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2005 s. 88- İpekten, 2004 s.133).
- Fasıla-i Kübra (Büyük Fâsıla): 5 harflidir. İlk harfi 4 sesli, sonuncu harfi sessiz yani 3 açık 1 kapalı heceden oluşur. “Te ne ne nen” sözcüğü ile gösterilir. Usulde üç sekizlik ve bir dörtlük zamana tekabül eder. Büyük ara anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2005 s. 88- İpekten, 2004 s.133).

Sebeb, Veted ve Fâsıla’larla aruzda kullanılan sekiz Tef’ile meydana getirilir. Tef’ile’ye Tef’il ve Cüz’de denir.

Usuller de Sakil Usûller ve Hafif Usûller olmak üzere ikiye ayrılırlar. Bu çalışmada incelediğimiz Hafif formundaki usuller vuruş ve süre değerleri ile tarihsel gelişimlerini de belirtilerek ele alınmıştır. Heceleri verilen ancak nota değerleri gösterilmeyen pek çok usule süre değerleri yukarıda belirtilen hece kalıpları ve karşılıkları zamanlara göre eklenmiştir. Olabildiğince birinci kaynaklardan yola çıkarak hazırlanmıştır. Yüzyıllar içerisindeki farklı müelliflerin bakış açıları ve kaleme aldıkları kalıplar düzenlenerek yazılmıştır. Sonuç bölümünde

varılan sonuçlar net bir şekilde maddeler ile belirtilmiştir.

### **Sınırlama**

Çalışmamızda 13. ve 15. yüzyıllar arasında Osmanlı Devleti döneminde kullanılan Hafif-Remel- Remel-i Kebir- Remel-i Sengin- Çâr Darb- Çâr Darb-ı Hafif- Sedarb- Rah-ı Kerd (Rah-ı Kürd)- Muhammes- Darbeyn usullerin tarihsel gelişimi incelenmiştir.

### **Usûllerin Kronolojik Olarak Gelişimleri**

#### **13. Yüzyıl**

Safiyüddin Abdülmümin Urmevî’de altı ana usulden bahsedilmiş adı geçen usullerden 13. Yüzyılda ancak iki tanesi bu altı ana usûl içerisinde görülmüş ve sayılmıştır. Bu usuller:

#### **Remel**

On iki zamanlı olup bugün kullandığımız sengin semai usulünün eski şeklidir. “Ali Şah’ın eserinde şöyle gösterilmiştir (Uygun 1999, s. 234)” (nota 1).

#### **Muhammes**

Hafifu’s Sakîl olarak bilinen usul Urmevî’nin eserinde yazdığına göre bazı âlimlerce Muhammes olarak da bilinirdi. Ladikli Mehmet Çelebi’nin eserinde yer aldığına göre usulün darbları nota 2’de şöyle gösterilmiştir (Uygun, 1999 s. 233).

Sâkîlu’s Sâni olarak bilinen usûl de Urmevî’nin Fethiye eseri ile Şirvânî’nin Mecelletün Fi’l Mûsikî eserlerinde Muhammes olarak anılmıştır. Yine 16 zamanlı olan bu usûl kalıbı da nota 3’te österilmiştir (Uygun 1999 s. 232) (nota 3).

#### **15. Yüzyıl**

#### **Muhammes**

Nota 4’te verilmiş olup 8 zamanlıdır (Bardakçı, 1986 s. 86; Doğrusöz, 197 s. 33).

#### **Remel**

12 zamanlı olup (Bardakçı, 1986 s. 88) Meragi’de a nota 5’te verilmiştir. Şirvânî’de ise Remel’in “b” şekli nota 6’da gösterilmiştir (Akdoğan, 1996 s.247).



Ten Ten Ten Ten Te ne nen

Düm (es) Düm (es) Düm (es) Düm (es) Düm tek tek (es)

2 2 2 2 1 1 2

Nota 1: 12 Zamanlı Remel usûl.

Ten te ne ten te ne ten te ne ten te ne

Düm (es) tek tek tek (es) tek tek tek (es) tek tek tek (es) es es

2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

Nota 2: 16 Zamanlı Hafifu's Sakil usûl.

Te nen Te nen Ten Te nen Te nen Ten

Düm tek (es) Düm tek (es) Düm (es) Düm tek (es) Düm tek (es) Düm (es)

1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

Nota 3: 16 Zamanlı Sâkîlu's Sâni.

Te nen Te nen ten

Nota 4: 8 Zamanlı Muhammes usûl.

Ten Ten Te ne nen Te ne nen

Nota 5: 12 Zamanlı usûl.

Ten nen Te nen Te ne nen

Nota 6: 12 Zamanlı usûl b.

### **Char Darb**

Bardakçı'da 24 zamanlı olarak belirtilen bu usûl darbları ve hecelerine tekabül eden süre değerlerini saydığımızda, nota 7'de gösterildiği üzere 23 zamanlı olarak karşımıza çıkmaktadır (Bardakçı, 1986 s. 86).

Şîrvânî'de bu usûl Cihâr-i Darb olarak geçiyor; 48 zamanlı olarak verilmiştir. Bu 48 zamanlık nevini Safiyüddin Urmevî'nin ölümünden sonra Mehmed Şâh Er-Reyânî bulmuştur (Oransay, 1990 s. 113). Vuruşları 24 olan yukarıda eksik olarak gösterilen şeklin ise 6 fâsıladan oluştuğu anlatılıyor. Buna göre yukarıda eksik olarak verilen usûl dizinin nota 8'de şu şekilde olması gerekmektedir (Akdoğan, 1996 s. 255-256). Usûlün 48 zamanlı şekli ise nota 9'da şöyle gösterilmektedir.

Çâr Darb usulü Kırşehirli Yusuf b. Nizamettin'in Edvâr'ında iki daire ile anlatılıyor bu dairelere göre usûl şu şekilde oluşmaktadır (Doğrusöz, 1997 s. 33)(nota 10, 11).

Çahâr Darb Usûlü ise Kırşehirli'nin eserinde Haifi+Remel-i Kasir 20 zamanlıdır. Bu tanımlamaya göre usûl şöyledir: Hızır Bin Abdullah'ın eserinde de böyle tarif edilmektedir. Ancak orada bir hece ve iki zamanla fazla görülmektedir (Doğrusöz, 1997 s. 112; Çelik, 2001 93a). Kırşehirli'nin Eserinde ki örnek nota 12'de, Hızır Bin Abdullah'ın Eserinde ki örnek ise nota 13'te verilmiştir.

### **Hafif**

Bu usûl 16 vuruşlu olarak Şîrvânî'nin (Akdoğan, 1996 s. 252-253), (nota 14) ve Kırşehirli'nin (Doğrusöz, 1997 s. 111), (nota 15) eserlerinde anlatılıyor. Fakat Şîrvânî'de usulün yapısına ve daireye baktığımızda 15/8'lik bir oluşum görmekteyiz.

### **Se-Darb (Çifte Darb)**

19 zamanlı olup nota 16'da gösterilmiştir (Doğrusöz, 1997 s.113).

### **Darbeyn**

Darbeyn Usûlünün birleşmesinden oluştuğu tarif edilmektedir (Doğrusöz, 1997 s. 111; Çelik, 2001 s. 92b). Notacı Emin'in eserinde 30 birim olarak sayılmaktadır (Oransay, 1990 s. 94).

### **Çar Darb-ı Hafif**

Kırşehirli'nin eserinde anlatıldığı üzere bir Çâr-Darbeyn ve bir Devr-i Hafif usullerinin birleşmesinden oluşur ve Darbeyn adını alır (Doğrusöz 1997 s. 111).

### **Râh-ı Kürd**

Ladikli Mehmet Çelebi'nin dağarında geçtiği üzere 44 zamanlıdır. Az kullanılan usullerden olmuştur (Oransay, 1990 s. 113).

### **Remel-i Sengin**

Bu usulün Kırşehirli Edvarında daire içinde adı geçmesine rağmen bir usûl devri ve darbları bulunmamaktadır (Doğrusöz, 1997 s. 113).

### **Rebel-i Kebir**

Remel usulünün 2 veya 4 katı devrinde olanı olarak düşünülebilir.

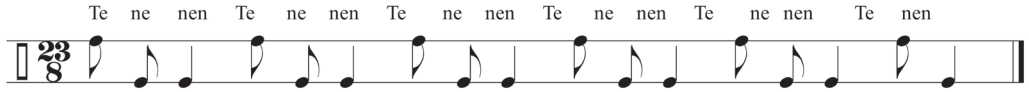
### **17. ve 18. Yüzyıl**

17. ve 18. yüzyıllarda konumuzdaki usullerin anlatımlarından ziyade isimleri Kantemiroğlu'nun eserinde verilmiştir (Tura, 2001 s. 161).

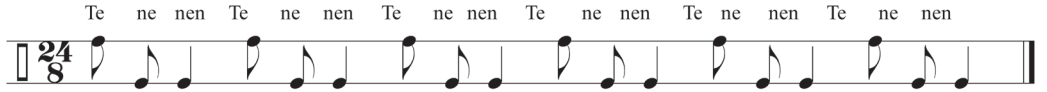
Hafif, Remel, Muhammes, Darbeyn eserin 1. Cildinde bu adı geçen usullerden yalnızca Darbeyn Usûlünün dairesi ve vuruşları gösterilmiştir (Tura, 2001 s. 169).

### **Darbeyn**

Bu usûl Remel ve Berefşan usullerinden tertip edilmiştir. Ancak 60/8'lik mertebesinde bu bileşimi nota 17'de daha net görmek mümkündür (Jedtz, 200 s. 114). Ancak şu var ki; bu eserde adı geçen usullerin tamamı açıklanmamış olmakla beraber usûl bahsinde çok önemli bir



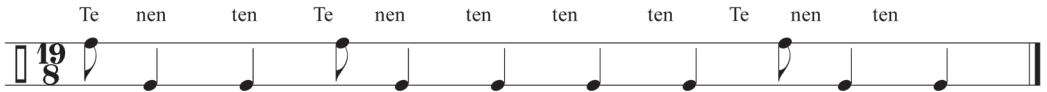
Nota 7: 23 Zamanlı usûl.



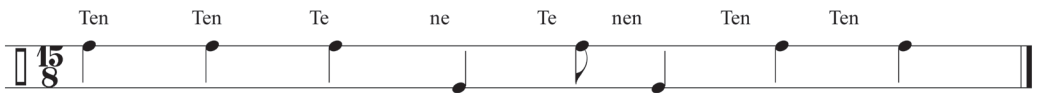
Nota 8: 24 Zamanlı Cihâr-i Darb usûl.



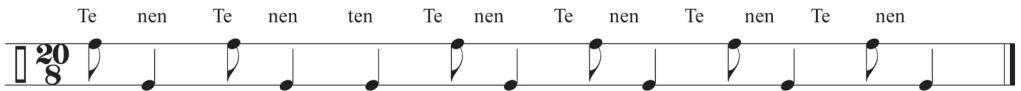
Nota 9: 48 Zamanlı Cihâr-i Darb usûl.



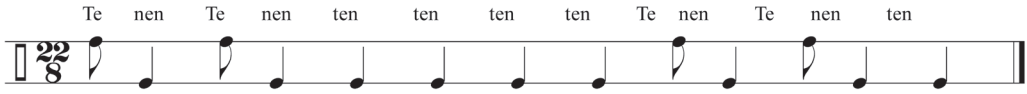
Nota 10: 19 Zamanlı usûl.



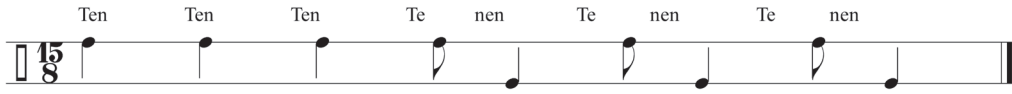
Nota 11: 15 Zamanlı usûl.



Nota 12: 20 Zamanlı Cahâr Darb usûl.



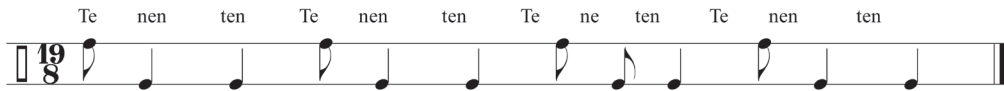
Nota 13: 22 Zamanlı Cahâr Darb usûl.



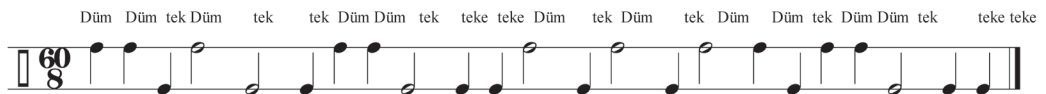
Nota 14: Şirvânî'ye göre Hafif usûl.



Nota 15: Kırşehirli'ye göre Hafif usûl.



Nota 16: Se-Darb usûl.



Nota 17: 60 Zamanlı Darbeyn usûl.



Nota 18: 32 Zamanlı Muhammes usûl.

noktada değişim görmekteyiz ki bu da darb heceleri olan “te, ne ten vb.” hecelerinin bu yüzyılda ve bu eserle birlikte “Düm-Tek-Te-Ke-Tek-Kâ vb.” heceleri ile yer değiştirmesidir.

#### Muhammes

32/8’lik mertebesi nota 18’de görülmektedir (Judetz, 2000 s. 45).

#### Remel

28/8’lik mertebesiyle usûl nota 19’da şöyledir (Judetz, 2000 s. 100).

Bununla beraber Antonie Murat’ın 18. yüzyıl’da Türk Müsikisinde Usûller ve Batı Müziğindeki tempo değerlerini karşılaştırarak oluşturduğu tablo da dikkate değerdir (Aksoy, 1994 s. 233). Bu tabloda konumuz ile ilgili olan usuller ve açıklamaları şöyle yer almaktadır. Hafif: 16 tane 2/4’lük, Muhammes: 16 tane 2/4’lük, Remel: 14 tane 2/4’lük ve Zarbeyn (Darbeyn): 15 tane 2/4’lükdür.

18. yüzyılda Charles Fonton’un da Avrupa Müsikisi ile Şark Müsikisi hakkında karşılaştırmalı bir deneme yazmasında verdiği bir usuller tablosu mevcuttur. Ancak burada yalnızca Düm-Tek vb. şeklinde heceleri yazmış olup, süre değerlerini veya vezinlerini açıklamamıştır (Fonton, 1987 s. 67-70).

#### 19. Yüzyıl

##### Muhammes

İkinci derecede Hafifle 16 vuruştur. Şekli nota 20’de şu şekildedir (Tura, 1997 s. 44)

##### Remel

İkinci derece hafifle yirmi altı vuruştur. Şekli nota 21’de şu şekildedir. Bu yüzyılda rastladığımız bir diğer Remel Usûlü yapısı da nota 22’de şöyledir (Aksoy, 1994 s. 238).

##### Hafif

İkinci derece Hafif’le 32 vuruştur. Şekli nota 23’de şu şekildedir (Tura, 1997 s. 46).

#### 20. Yüzyıl

#### Muhammes

a) Yürük şekilde 32/4’lük Hafif şeklinde 16/4’lük ölçüsünde yazılır (nota 24). Daha çok yürük şekli kullanılmıştır. Notada baş tarafa 4/4’lük yazılır ve 8. Ölçü çift çizgi ile kapatılır. Bu usulle besteler, peşrevler ve bir kısım dini eserler bestelenmiştir (Karadeniz, 1965 s. 56).

b) 32 zamanlıdır. 8’lik, 4’lük ve 2’lik mertebeleri mevcut olmasına rağmen 4’lük mertebesi en çok kullanılanıdır nota 25. Peşrev, Kâr ve ilahilerde kullanılmıştır (Özkan, 1987 s. 670).

Muhammes Usûlü; Rauf Yekta’nın anlatımına göre ise (nota 26) 16 zamanlı ve kendisinin belirttiği mertebesinde de 16/2’lik bir vuruş kalıbı yazılmıştır (Yekta, 1986 s. 122).

c) Tanbûri Cemil Bey’in eseri Rehber-i Müsiki’de ise Muhammes Usûlü’nün sekiz sofyan Usulüne denk gelen bir yapıda olduğu belirtiliyor (nota 27) ve vuruşları ile zamanları şöyle gösterilmektedir (Cevher, 1993 s. 69).

#### Hafif

a) Yürük şekilde 64/4’lük hafif şekilde 32/4’lük ölçüsünde yazılır. Daha çok birinci şekli kullanılmıştır. Notada baş tarafa 4/4 yazılır ve yürük şekilde her 16., Hafif şekilde her 8. Ölçü çift çizgi ile kapatılır. Bu usulle bir kısım dini eserler, peşrevler, besteler ve kârlar bestelenmiştir. Yürük şeklinin darbları şöyledir (Karadeniz, 1965 s. 57) (nota 28).

b) 32 zamanlıdır (nota 29). Bu usulün 32/2’lik üçüncü mertebesi ile birinci besteler, 32/4’lük ikinci mertebesi ile de ikinci besteler ölçülmüştür. XV. veya XVI. yüzyılda icad edildiği düşünülmektedir. Peşrev, Kâr, Beste, İlâhi, Tevşih gibi formalarda kullanılmıştır (Özkan, 1987 s. 672).

c) Tanbûrî Cemil Bey’in eseri olan Rehber-i Müsiki’de ise Hafif Usûlü’nün sekiz Sofyan usulüne denk gelen bir yapıda olduğu belirtiliyor ve vuruşları ile zamanları şöyle gösteriliyor (Cevher, 1993 s. 68)(nota

30).

d) Rauf Yekta ise bu usulün 32/2'lik de yazıldığını ancak yazılacak nağme fazla ise o mertebede yazılması gerektiğini belirterek, usule 32/4'lük mertebesinde Türk Mûsikîsi maddesinde ise şu şekilde yer vermektedir (Yekta, 1986 s. 127-128) (nota 31).

### Remel

Yürük şekilde 56/4'lük, hafif şekilde 28/4'lük ölçüsünde yazılır. Daha çok yürük şekli kullanılır. Notada baş tarafa 4/4'lük yazılır ve usulün bittiği 14. ölçü çift çizgi ile kapatılır. Bu usulle besteler, peşrevler yapılmıştır. Yürük şeklinin darbları şöyledir (Karadeniz, 1965 s. 58) (nota 32).

28 zamanlıdır. 28/4 ve 28/2'lik ikinci ve üçüncü mertebeleri kullanılmıştır. Peşrev ve bestelerde kullanılmıştır (Özkan, 1987 s. 667) (nota 33).

Rauf Yekta'da bu usulü Türk usûllerinin en haşmetli ve asillerinden biri olarak tanımlanıyor ve kurulumu şu şekilde gösteriliyor

(Yekta, 1986 s. 126)(nota 34).

### Darb-ı Kürdî

Yürük şekilde 32/4'lük, hafif şekilde 16/4'lük ölçüde yazılır. Notada baş tarafa 4/4'lük yazılır ve yürük şekilde her 8.,

hafif şekilde her 4. ölçü çift çizgi ile kapatılır. Her iki şekilde kullanılmıştır. Bu usulün yapısı bilinmemekle beraber Hafif usulüne benzediği ifade edilmiştir. Dilhayat Kalfa'nın Büzürk Peşrevi buna örnek olarak verilmiştir (Karadeniz, 1965 s. 61).

### Darbeyn

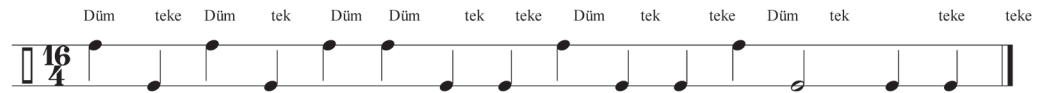
Bir kısım mûsikî eserleri iki değişik usulle bestelenmiş olduğundan ve usullerin eserin birinci, ikinci ve üçüncü kısımlarında değişiklik gösteren şekilde kullanıldığından bahsedilmektedir. Bununla beraber, Darbeyn usulleri şu şekilde çerçevede sayılmakta ve birleşmektedirler:

1. Remel ile Berefşan
2. Devr-i Kebir ile Berefşan
3. Remel ile Muhammes
4. Frengi Fer'i ile Berefşan
5. Nimsakil ile Berefşan
6. Fer ile Muhammes
7. İki Devr-i Kebir ile iki Berefşan
8. İki Remel ile Bir Muhammes
9. İki Remel ile İki Muhammes
10. İki Frengifer ile İki Devr-i Kebir
11. Üç Frengifer ile Bir Berefşan

Ancak birbirinden farklı her usulü 16 Zamanlı Muhammes usûl. n bir araya gelmesi ile Darbeyn oluşamaz (Karadeniz, 1965 s. 61; Yekta Bey, 1986 s. 134).



Nota 19: 28 Zamanlı Remel usûl.



Nota 20: 16 Zamanlı Muhammes usûl.

Düm teke Düm teke teke Düm teke Düm tek Düm tek Düm Düm tek teke teke

Nota 21: 26 Zamanlı Remel usûl.

Düm tekkâ Düm tekkâ tekkâ Düm tekkâ Düm tektekeDümtek tek Düm tek Düm Düm tâhek tekka tekka

Nota 22: 28 Zamanlı Remel usûl.

Düm tek tek Düm tek tek Düm teke Düm tek tek Düm teke Düm Düm tek teke Düm te teke Düm tek teke teke

Nota 23: 32 Zamanlı Hafif usûl.

Düm teka Düm tek Düm Düm tek teka Düm tek teka Düm tâhek teka teka

Nota 24: 32 Zamanlı Muhammes usûl a.

Düm te ke Düm tek Düm Düm tek te ke Düm tek te ke Düm ta hak te ke te ke

Nota 25: 32 Zamanlı Muhammes usûl b.

Düm Düm tek Düm tek Düm Düm tek Düm tek Düm tek Düm tek Düm tek Düm tek Düm tek Düm tek

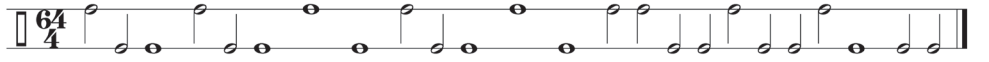
Nota 26: 16 Zamanlı Muhammes usûl.

Düm Tek Kâ Düm tek Düm Düm tek te ka Düm tek te ka Düm tâ hek te ka te ka

Nota 27: 32 Zamanlı Muhammes usûl.

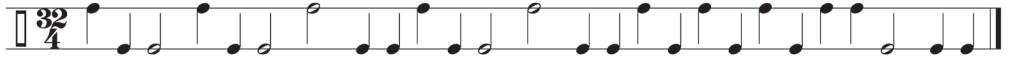
*Türk musikisinde hafif formunda on usûlün tarihsel müzikoloji açısından incelenmesi*

Düm tek tek Düm tek tek Düm tekâ Düm tek tek Düm tekâ Düm Düm tek tekâ Düm tek tekâ Düm tahak tekâ tekâ




Nota 28: 64 Zamanlı Hafif usûl.

Düm tek tek Düm tek tek Düm te ke Düm tek tek Düm te ke Düm tek Düm tek Düm tek Düm Düm tek te ka



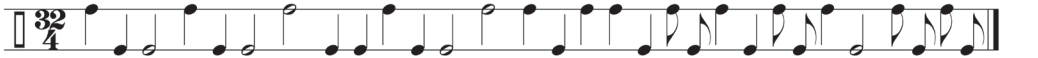
Nota 29: 32 Zamanlı Hafif usûl.

Düm tek tek Düm tek tek Düm te ka Düm tek tek Düm tek Düm Düm tek te ke Düm tek te ka Düm ta hek te ka te ka



Nota 30: 32 Zamanlı Hafif usûl c.

Düm tek tek Düm tek tek Düm tek tek Düm tek tek Düm Düm tek Düm Düm tek DümtekDümtek Dümtek Dümtek Dümtek Düm tek



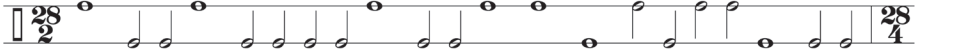
Nota 31: 32 Zamanlı Hafif usûl d.

Düm teka Düm tekâ tekâ Düm tekâ Dümtek tek tek tek tek Düm tek Düm Düm tekâ tekâ tekâ




Nota 32: 56 Zamanlı Remel usûl.

Düm te te Düm te ke te ke Düm te ke Düm Düm tek Düm tek Düm Düm tek te ke



Nota 33: 28 Zamanlı Remel usûl.

2 Düm te ke Düm te ke te ke Düm te ke Düm Düm tek Düm tek Düm Düm tek te ke



Nota 34: 28 Zamanlı Remel usûl b.



**Sonuç**

Türk Müsiki'si'nin kronolojik yapısı ve verilen değerleri eserler ışığında incelediğimiz Hafif formundaki 10 usûlde şu sonuçlara ulaşılmış bulunmaktadır;

- Usûller 13. yüzyılda temel olarak 6 adettir (Uygun, 1999 s. 233).
- Edebiyatla birlikte gelişme göstererek, verilen sözlü eserleri meşk etmenin önemli bir vasıtası olarak görüldüğü için artmıştır.
- Bulunamayan usullerin diğer Usûl'lerin 2 katı veya bir parçası oldukları da düşünülebilir. Örneğin Remel-i Kebir Remel usulünün 2 katı devirde olabilir.
- 17. yüzyıldan itibaren değişik mertebeler ile aynı usulün kalıbı bozulmaksızın -canlılık, durgunluk gibi ifade değişikliği amaçlanarak- değişik nota değerlerinde uygulandığını görmekteyiz. Bu nedenle mertebe kalıbının bu dönemden itibaren daha iyi oturmaya başladığını söyleyebiliriz.
- Pek çok usulün form ve yapı bakımından değişiklikler göstermiş olduğunu da söylemek mümkündür: Sakîlü's Sâni diğer adıyla da Muhammes olarak da bilindiği ifade edilen usulün Urmevi tarafından 6 vuruşlu bir usûl olduğu anlatılmaktadır. Ancak günümüzde kullandığımız form ile bu yapının pek yakınlığı yoktur.
- Bugün bildiğimiz pek çok küçük usulün bu tarihsel süreç içinde işlenen büyük usullerden icrada kolaylık sağlama amacıyla küçük usullere bölünmeleri de olmuştur.

**Kaynaklar**

Akdoğan, B. (1996). Fethullah Şirvani ve "Mecelletü'n Fi'l Müsikâ" Adlı eserin XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatında Yeri. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Doktora Tezi. Ankara.

Aksoy, B. (1994). Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsiki. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1986). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2005). Musikiden Müziğe Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, H. (1993). Tanbûri Cemil Bey: Rehber-i Müsiki. Çeviren Hazırlayan: Hakan Cevher. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Cevher, H. (2003). Ali Ufki Bey: Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz. . İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Çelik, B. B. (2001). Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvârı'nda Makamlar. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Doktora Tezi. İstanbul.

Doğrusöz, N. (1997). AGK 131 Numarada Kayıtlı Risâle-i Müsikideki Makaleler. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.

Ezgi , S. (1985). Nazari ve Ameli Türk Musikisi Cilt: 2. İstanbul: İstanbul Kağıtçılık ve Matbaacılık A. Ş.

Feldman, W. (1996). Music of the Ottoman Court. Berlin/Germany: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği. Çeviren ve Hazırlayan: Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Hatipoğlu , V., & Sağlam, A. (2013). Türk Musikisinde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi. Eğitim Kuram ve Uygulama, Journal of Theory and Practice in Education: 9, 116-117.

İpekten, H. (2004). Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz. İstanbul: Dergâh

Yayınları.

Nasuhiođlu, O. (1986). Rauf Yekta Bey: Rehber-i Mûsikî. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Oransay, G. (1990). Türk Küğ Araştırmaları. İzmir: Güven Yayıncılık.

Özkan, İ. H. (1987). Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri . İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özkan, İ. H. (2006). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Popescu, J. E. (1998). XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme. Çeviren ve Hazırlayan: Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Popescu, J. E. (2000). Prens Dimirtie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şenalp, T. (2012). 1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değışimi Sözlü Tarih Çalışması. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı Doktora Tez Çalışması.

Tanrıkorur, C. (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Tanrıkorur, C. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tura, Y. (1988). Türk Mûsikisi Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tura, Y. (1997). Tedkik ü Tahkik Nâsır Abdülbâki Dede, Hazırlayan ve Çeviren: Yalçın Tura. İstanbul: Tura Yayınları.

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu-Musikiyi

Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ungay, H. M. (1981). Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm. İstanbul: Kendi Basımı.

Uygun, M. N. (1999). Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitbâbü'l Edvarı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

## Analysing of variations of the hafif usul

### Extended abstract

Through the transfer of tradition from One of the important aspects of Turkish Music is a rhythmic cycle (usul). Normally, the rhythmic circle is one of the main elements of the meşk system (special music education system of maqam music) Consequently, rhythm in Turkish music increases the power of expression, so it can be seen as kind of rule maker for Turkish music.

The subject of the rhythmic cycle (Usûl) has special importance in every period of Turkish Music. The theory of rhythm (Usûl/ika) began with El-Kindi (800-873) and continued by the works of philosopher musicians such as Fârabi (870-950), Ibn Sînâ (980-1037) and İhvan-ı Safa respectively. Maragalı Abdulkadir (1360-1435) increased the total number of usuls to 24 with 7 rhythms which he formed. However, Maragalı used the word “Devir” instead of the word rhythm (ika). According to Maragalı, the word “ika” describes the relationship between the repetition of rhythms and the integrity of the piece. It can be said that his using similar with the function and theory of the word “rhythm/Usûl”, which is conveyed conceptually by the music scholars after him (Hatipoğlu and Sağlam, 2013: 116).

Rhythms come up with different classifications in the historical process. One of the most important classifications is the division as “Sakil and Hafif/heavy and light”. In this study, the ten rhythms studied in the form of “Hafif/light” will be examined along with the historical processes and their development throughout the centuries. In the last part of the study, we explain to the current uses of these rhythms and give some results obtained about these rhythmic cycles which have survived until today.

Rhythmic cycle means rhythmic templates, created for some special purposes. There are over seventy different rhythmic cycles in Turkish music from 2 to 120 times. Like the concept of fixed-moulded method, the single-stroke “aksak/limping” (not divisible or hampered by walking) measures such as 5-7-9-11-13-15 have remained unknown for centuries by Westerners (Tanrıkorur, 1998: 45). In Turkish music, rhythmic circles are called by their own names. Usuls had developed in historical periods by using Aruz prosody and became the most important element in Turkish music after the maqams. The term “usûl” refers to the whole concept of measure and rhythm. Right, and left hands called “darp/beat” are performed by hitting the right and left legs. These strokes are expressed as syllables like “Düm- tek-teke-tekâ- tâhek”. There are internal rhythm elements called “pattern” and “rhythm”. Due to the relationship of “Usûl-Vezin” was applied in the three basic principles of which aruz prosody also is based. These principles were; “Sebep-Veted-Fasıla”.

Two of the most important factors which are technically difficult to learn from notes or written sources is the lyrics and the rhythm. It is essential to learn pieces with the rhythmic patterns in Meşk system. In this study, we try to explain the transformation of some rhythmic cycle which have such an important place in terms of Turkish Music are in /Hafif/Light Form; Hafif/Light, Remel, Remel-i Kebir, Remel-i Sengin, Char Darb, Char Darb-i Hafif, Sedarb, Rah-i Kerd (Rah-i Kurd), Muhammes, Darbeyn, in centuries.

The following results were obtained from our research about 10 rhythms in the light form. The rhythms were basically six in the

13th century. These rhythms developed by using Aruz and seen as a useful instrument for learning songs. The rhythms that were not found can be thought as double or part of other rhythms. For example, Remel-i Kebir, is as fast as double from Remel. From the 17th century on, it was determined that the same rhythm was applied to different note values with the aim of changing the expression of vivid and inactivity without disrupting the pattern. For this reason, we can say that rhythmic patterns began to have better form in this period. It can be said that many rhythms have changed in form and structure. The rhythm Sakîlü's Sâni, also known as Muhammes, was found to be a 6-beat rhythm by Safiyyüddin Urmevi. However, there is no similarity between the form we use today. It can

be said that many rhythms that we know today are formed by dividing large rhythms into small rhythms in order to get easiness for playing.

## **Keywords**

*turkish music, usul (rhythm), hafif form*



[www.rastmd.net](http://www.rastmd.net)