

## HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN AYDINLANMIŞ VE ROMANTİK MİLLİ BESTEKÂRININ MÜZİĞİ; TÜRK MUSİKİSİ\*

Sami DURAL\*\*

### ÖZ

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), 1943'te ilmi kurul reisliğini üstlendiği İstanbul Belediye Konservatuvarında ve buradan ayrıldıktan sonra kurucusu olduğu İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneğinde, müzik sahasında geçerlilik kazanabilecek, bilimsel söylemin kıstaslarına uygun bir bakış açısı geliştirmeye çalışmıştır. Bu bağlamda ulus devletin vatandaşları tarafından pedagojik eğitim-öğretim düzleminde paylaşılabilecek ve yine bu doğrultuda insanın merkezî konumunun dâhilinde onun duygularını muhatap almada yetkin kompozitörler-bestekârlar yetiştirmeye zemin oluşturabilecek bir müzikal perspektif sunmayı amaç edinmiştir. Arel için bu perspektif, bir bakıma sanatsal yaratımın en nihayetinde bulunan bireyler doğurabilecek bir müzik olgusu inşasının garantörü konumundadır. Arel, "Türk musikisi"<sup>1</sup> olarak adlandırdığı müziği, pozitivist ve rasyonel frekanslarla etkileşime girerek doğa kanunlarına, idealist ve romantik frekanslarla etkileşime girerek de tarihsel zemin ve ilerleme-gelişim mottolarına dayandırmıştır. Türk müziğine duyduğu ve mistik bağlamda anlamlandırılabilir aşk duygusu bile bu bahsedilen ilişki zeminle etkileşim içerisindedir. Bunlardan hareketle Türk müziğinin makamsal yapısıyla birlikte armoniye -özellikle hali hazırdaki Avrupa müzik yazısı 'nota' tarafından formal ve içeriksel mahiyeti belirlenmiş- Batı müziği de dâhil diğer dünya müziklerine kıyasla daha çok uyumlu olduğunu belirtmiştir. Bahsedilen nitelikleri haiz olan "Türk musikisi"sinin yaratım platformunda söz sahibi yegâne merci ise milli hassasiyetleri bünyesinde barındıran bestekârdır. İşte bu bestekârin müziği "Türk musikisi", yaşanan yeni toplumsal ve bireysel perspektifin etkileşime girdiği olgulardan birisidir. Söz konusu makalenin vurgu noktası ise bahsedilen bu müziğin Arel'in düşünsel-eylemsel zeminleri ve toplumsal-bireysel ilişkileri dâhilinde değerlendirilmesi gerektiğidir.

**Anahtar Kelimeler:** Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musikisi, yaratım, bestekâr, aydınlanma, romantizm, milliyetçilik

\* Söz konusu makale, *Bir İlişkisel Üretim Süreci Olarak Müzikal Yaratım; Abdülbâki Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel Örneği* adıyla hazırlanmış olan doktora çalışmasından üretilmiştir.

\*\* Öğretim Görevlisi, Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı, sami.dural@medeniyet.edu.tr., <https://orcid.org/0000-0002-0195-205X>

<sup>1</sup> Makale boyunca musiki ve müzik sözcüklerinin her ikisi de kullanılmıştır. Musiki, Arel'in tercih ettiği sözcük olması bakımından tırnak içerisinde gösterilmiştir.

# THE MUSIC OF THE ENLIGHTENED AND ROMANTIC NATIONAL COMPOSER OF HÜSEYİN SADETTİN AREL; TURKISH MUSIC

## ABSTRACT

During his studies in Istanbul Municipality Conservatory, of which he was the chairman of scientific board in 1943, and afterwards in Advanced Turkish Music Conservatory Association, of which he was the founder, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) tried to develop a perspective that would conform to the principles of scientific discourse and gain validity. In this respect, he aimed at presenting a musical perspective, which can be shared on the level of pedagogical education by the citizens of nation-state and can provide a basis for raising composers, who are competent in addressing to the feelings of people by taking into account the central position of man. This perspective for Arel, is a guarantee of building a musical basis, which would raise individuals to the top of artistic creation in a way. Arel based the music he called as “Turkish Music” on laws of nature by means of its interactions with positivist and rational frequencies and on historical grounds and progress-development mottoes by means of its interactions with idealistic and romantic frequencies. Even the feeling of love he has towards Turkish music, which can be defined in mystical terms, is in interaction with this relational ground. Therefore, he stated that Turkish music is more compliant with harmony with its maqam structure, compared to other kinds of music in the world including Western music (which is especially determined in form and content by the “note” as European musical writing used currently). The only authority on the creation platform of ‘Turkish music’, having the said qualities, is the composer, who incorporates national sensitivities. The music of this composer, ‘Turkish music’, is one of the phenomena in which the new experienced social and individual perspective is being interacted. The point of emphasis for the article in question is the requirement to evaluate the said music on the level of Arel’s thinking-acting grounds and social-individual relationships.

**Keywords:** Hüseyin Sadettin Arel, Turkish Music, creation, composer, enlightenment, romanticism, nationalism

## EXTENDED ABSTRACT

Hüseyin Saadettin Arel has founded sound ties with the names like Descartes, Rousseau and Newton as well as their philosophies and ideas of society within the context of continuity-discontinuity. One of the most striking points among these ties or commonalities between Arel and these names is seen in Descartes’ dualist approach towards nature and human intellectuality, where nature is subjugated to human intellectuality, became godless and open to the permeation of human being, defined as finite, which as a result, paved way to the rise of human being as the sole actor. Another commonality between Arel and these names is the notion of emotion, which is asserted by Rousseau to be what separates human beings from animals and motivates them through a social life, comes before ration, and thus gained a specific importance within the context of criticism. Together with all of these, “Turkish Music” for Arel is a music

that is produced from out of natural sounds and has universal tones. In this respect, Newton is another name with whom Arel shares common ideas. Newton defines the law of gravity as follows: “gravitation is universal in all objects and depends on the masses of the force between two objects and square number of distances between their centers as inversely proportional”. According to this Law of Universal Gravitation, which is accepted to be the peak of Scientific Revolution, all objects attract each other with a force directly proportional to the multiplicity of their masses and inversely proportional to the distance between them. From this perspective, the basic physical facts in the observable universe can be summed up in a single mathematical formula, and it can be claimed that earth physics and astrophysics are single and identical. Arel struggled to put music in a privileged position by associating it with scientific discourse after Enlightenment, and to restore it to the art field. In doing so, the criteria of the mind, which is the legacy of Enlightenment, and the romantic touches on these criteria, were the basis of his legitimacy. The determining subject of this ground was the national composer of ‘Turkish music’. All musical instruments were made to obey the will of this free subject. What was expected from the composer was to address to the feelings of a man who had declared a new transcendental kingdom and showed the courage to exhibit creation apart from all the classical transcendental centers. These nuances, which Arel deals with as mentioned above in a different way, can be seen in that he expresses human emotions in musical creation. A musical judgment is no longer the monopoly of a reference to the existence of the creator, who gives access to harmony with the cosmos or world above and under the moon. From this point on, the most important point of emphasis that will lead the musical aesthetics is the nature with its lawmaking and remoteness from finality and the determinations of human personality that holds the authority to deal with such nature. Arel stated that the sound materials owned by Turks and in hands of Turkish music composers have the highest extension to express human feelings in line with the determinations of such composer and processed the Cartesian dualist understanding in his own view of enlightenment and romanticism, and succeeded to turn love, longing, disappointments or despair into a catalyzer of a different kind of creation as he preferred to express on nationality grounds and can be thought together with the flow of ties he belonged to.

## 1. Giriş

Hüseyin Sadettin Arel’in, günümüz müzik kuramları, müzik yazısı, müzik pratiğindeki olasılıklar arasındaki tartışmalar ve uygulamalar (ses sistemi, perdeler, seslerin dikey anlamda ortak kullanımı vb.) ile etkileşimler sergilemekte olan makam özelindeki yaratımı, “kültürel ve siyasal Batılılaşma politikasının radikalleşmesi” (Ayas 2015: 329-344), “tutmayan Batılılaşma çabası” ve “izleyici bulamama” (Ayas 2014: 221-233) gibi tanımların sınırlamalarını kabul edecek bir mahiyette değildir ya da bu yaratımın sahibi Arel, evrimsel süreç anlayışından devşirilme bir bakış açısıyla “Ali Ufki ve Kantemir’in literatürü doğrultusunda gelişmekte olan bir müziği kendi niyetine göre evirip gizleyen” (Feldman 1995: 146-150) bir isim olmaktan çok uzaktır.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Arel özelinde yukarıdaki tespitleri ortaya koyan bu yaklaşımların; tarihi, *süreksizlik* ve *süreklilik*i, toplum ve bireyi değerlendiriş şekillerinin bir daha gözden geçirilmeleri gerektiğini düşünmekteyiz.

Arel, *Batılılaşma* gibi kavramsallaştırmaların öncelendiği bir perspektiften okunacaksa onu Osmanlı son yüzyılında yaşanan politik ve toplumsal gelişmelerden bağımsız ele almaya çalışmak çok yerinde olmayacaktır. Örnek olarak Tarık Zafer Tunaya (1916-1991), Cumhuriyet'i, *süreklilik* olgusuyla ilişkilendirir. Buna göre, Tanzimat ile birlikte süregelen ve Meşrutiyet döneminde yaşamaya devam eden tarihsel devir Cumhuriyet'le irtibatlıdır. Bu nedenle olsa gerek Tunaya, Arel'in de içinde yer aldığı 1880'ler kuşağının politik ve kültürel eylemlerinin kristalize olduğu II. Meşrutiyet'i Cumhuriyet'in bir ön hazırlık safhası dahası "laboratuvarı" olarak değerlendirir. Bunun aksine Enver Ziya Karal (1906-1982) ise erken Cumhuriyet'in siyasal ve toplumsal kurgusunu bir yeni başlangıç olarak görür ve Cumhuriyet'i geçmişten ve köklerden radikal bir kopuş olarak ifade eder.<sup>3</sup>

Tüm bu yaklaşımların sınırları dışında Arel, tarafımızdan, sadece politik, toplumsal, ekonomik vb. parametreler dahilinde değil *süreksizlik* ve *süreklilik*in, toplum ve bireyin etkileşimde olduğu bir perspektiften değerlendirilmeye çalışılmıştır. Arel'in rüştiye eğitimi alması ve bununla birlikte medrese ilimlerini tahsili, hukuk alanında çağdaş öğretim kurum ve vizyonlarıyla ilişkisi gibi yaşanmışlıkları *süreklilik*i ve toplumsal örgütlenmesini ihsas ettirirken iki ses arasındaki ilişkiyi *tabiattan* elde edişi, sesin bu *doğasını* insan *aklı* ile uyumlu hale getirip *doğa* ve *aklin* en nihai noktasında müzikal renklerle belirlenen *duygu* makyasını referans göstermesi onun toplumsal örgütlenmesiyle ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı gerçekleştiren bireyselliğini ve *süreksizlik*i gündeme getirir. Arel'in müziğe getirdiği bu yaklaşım, kendisinden öncekilerden farklıdır. Bu fark, Arel'in etkileşimde olduğu düşünce sistemleri ve pratik olguların dikkate alındığı bir anlayışla sorgulanabilir. Bu sorgulama hem *süreksizlik* ve *süreklilik*i hem de toplum ve bireyi dikkate almayı gerektirecektir.

## 2. Metot

Makale çalışması dâhilinde Hüseyin Sadettin Arel'in müzik özelindeki yaratımı sorgulanmaktadır. Bu sorgulama sürecinde tinsel boyutların ereksel zeminlerinden ziyade eylemsellik ve düşünsellik düzlemlerinin tarihsel, ilişkisel ve düşünsel parametreleriyle karşılaşılmıştır. Buna göre Avrupa Yeni Çağ düşüncesiyle etkileşim içerisinde olan Tanzimat simaları, onların anları ve geçmişleriyle *süreklilik-süreksizlik* içerisinde olmayı tercih ettikleri konumlar ve en nihayetinde ortaya çıkan çok boyutlu düşünceler paylaşımı mevzu bahis olmuştur. Bu paylaşımların kesiştiği ve farklı yaklaşımlarla ele aldığı olgu ise *milliliktir*. Böyle bir toplumsal örgütlenmeyle ilişkiler akışı gerçekleştiren Arel de müziği ve müzikal yaratımı milli karaktere sahip olan ve bununla birlikte Yeni Çağ'da ayrı bir merkezîyet kazanan insanın-ona ait duyguların ve doğanın-ona ait olan referanslık zemininin düzlemlerinde değerlendirilen bir şey olarak ele almıştır. Buna göre üzerinde yoğunlaşılması gereken olgu, Türklere ait milli bir sanat olarak ele alınabilecek ve bu karakteristik özelliğiyle evrenselliğe namzet bir müzikal düzlem kurulumudur. Bahsedilen özellikleriyle Türk müziği Avrupa müzik yazısı 'nota'ya ve bu sistemle formalleşen yatay-dikey çok sesliliğe diğer tüm müziklerden daha uygundur. İnsan duygularını muhatap almada çok sesliliğin tam

<sup>3</sup> *Süreksizlik* ve *süreklilik*in ayrı ayrı tercih edildiği bu her iki bakış açısı da "Giriş" bölümünün ilk paragrafında aktarılan yaklaşımlara -bir daha gözden geçirilmeleri sürecinde- örnek teşkil edebilecek mahiyettedir.

anlamıyla kendini bulacak olduğu makamsal yapısı, ilerleyen-gelişen insanlık tarihinde içinde bulunulan çağdaş söylemle birebir uygunluk arz etmektedir. Arel'in günümüzde de hâlen kullanılmakta olan dizi<sup>4</sup>, aralık, dörtlü-beşli, makam anlatımları, arıza işaretleri, müzik yazısı vb. kavramsal-eylemsel yaratımları bu düşünsel paylaşımlar nezdinde gerçekleşmiştir. Bu bakımdan Arel'deki müzikal yaratım, teknik bilimle anlam kazanan melodi, pedagojik eğitim vizyonu, malzemesini doğadan iktibas eden teorisyen ve bestekârların ses aralıkları gibi olgularla irtibatlıdır. Bu itibarla Arel'e ait bir aydınlanmışlık ve romantiklik zemininin özgür bir bireyi olan Türk müziği bestekârı, çağının gerektirdiği müzikal üretimi gerçekleştirebilecek yegâne kaynaklardan birisidir. Müzikal sistem, teknik ve literatürün bu bestekârın mahiyetine eşlik edebilecek bir kudreti haiz olması gerekmektedir. Bahsedilen bu konularla doğru orantılı olarak Arel, etkileşimde olduğu ilişkisel ve düşünsel düzlemlerle paylaşımlar gerçekleştirmiştir. Makale içerisinde bu paylaşımların sorgulanması noktasında irtibatlı olunan düşünce sahipleri arasında Descartes (1596-1650), Rousseau (1712-1778), Newton (1643-1727) gibi isimler yer almaktadır.

### 3. Bulgular

Siyasi, askeri, uluslararası ilişkiler vb. alanlardan ziyade (fakat yine bu alanların ilişkiselliği dikkate alınarak) düşünsel zeminin öncülüğünde değerlendirildiğinde, özellikle Tanzimat Fermanı'yla birlikte etkileşime girilen paradigmlar, Arel'in müzik özelinde gerçekleştirmiş olduğu yaratımlarla ilişkiler akışı içerisinde yer almaktadırlar. Bu paradigmların özellikle yönetim, hukuk ve eğitim alanlarının düşünsel zeminleri; kendilerine uygun eğitim veren iptidai, rüşdiye ve idadi okullarını okuyup yükseköğretime devam eden dönem insanı için düşünceler paylaşımı gerçekleştirilebilecek cazip olgulardır. Bu bakımdan "Arapçada medrese ilimlerinin tahsilini bitirip" icazetnameye hak kazanmakla birlikte İzmir İdadisinden diploma alarak daha sonrasında "İstanbul Hukuk Fakültesinden birincilikle mezun olan" (Dayıgil 1948, 10)<sup>5</sup> Arel için bu fermanın içerdiği yasama, mülkiyet, devlet-halk ve bireysel özgürlük konularının düşünsel adresleri, sergileyecek olduğu yaratımın ilişki kurduğu zeminleri teşkil etmektedirler. Bu adreslerin en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz J. J. Rousseau'dur.

Rousseau, akli önceleyen şeyler olarak betimlediği güçlü duygulanımları, sevgi ve acımayı, insanları hayvanlardan ayıran ve toplum halinde yaşamalarını salık veren olgular olarak nitelendirmiştir. Buna göre Rousseau, kurguladığı doğa durumundaki

<sup>4</sup> Yalçın (2013), *Türkiye'de 1900-2012 Yılları Arasında Yayınlanan Batı Müzik Teorisi Kitaplarındaki Terminolojinin İncelenmesi* adlı makale çalışmasında, "dizi" teriminin "Hüseyin Sadettin Arel'in bulunduğu ve kullandığı müzik terimlerinden biri" olduğunu vurgulamış ve "tüm yazılı kaynaklara göre gam ve dizi terimlerinin en sık kullanılan ve terminolojiye girecek iki muhtemel terim olduğu"nun (78) söylenebileceğini belirtmiştir.

<sup>5</sup> Dayıgil'in (1948) "Sayın Arel, tercemeihalinde sadece maddi vakıaları belirtmekle iktifa etmeğimi ve sübjektif duygu tezahürlerine yer vermemeliğimi kesin olarak arzu ettiği için yazımda bu tarzı ihtiyar etmeye ve tafsilattan kaçınmaya mecbur oldum" (10) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Musiki Mecmuası'nın 8. sayısında bizzat kendisinin kontrolü altında yazılan bu tercemeihal vasıtasıyla Arel, medrese ilimlerini ve bununla birlikte çağdaş hukuk tahsilini tamamladığını ve bu itibarla "arapça, farsça, fransızca, ingilizce, almanca okur, yazar ve bu dillerin birinden diğerine terceme yapar" olduğunu vurgulamak istemiştir.

insan topluluğunun bu yegâne yargı kriterlerini gündeme alarak modern insanı, aklı dahilinde sözleşme yapmaya davet eder. Bu sözleşmeyle, doğa durumunun yargı kriterlerine göre belirli yapıp-etmelere sahip olan insan bunlardan feragat ederek tüzel yapıp-etmelere ulaşacak ve en nihayetinde özgür olmanın tecrübesine erecektir. Bu özgürlük olgusunu kısıtlama potansiyeli taşıyan her türlü yasa sahtedir ve aydınlanmış rasyonel zeminin kurgusudur. Rousseau'ya (2016) göre: “İnsan özgür doğar, ama her yerde zincire vurulmuştur... Ama toplum düzeni kutsal bir haktır ve tüm öteki hakların temelidir; bununla birlikte bu hakkın kökeni doğa değildir, sözleşmelere dayanır bu hak. Mesele bu sözleşmeleri bilmektir” (57). Rousseau'nun aşağıda aktarılan ifadeleri bahsedilen bu hususlar açısından dikkat çekicidir:

Her bireyin malını ve canını tüm ortak gücüyle savunan öyle bir toplum biçiminin bulunması gerekir ki, bu toplumda her birey hem herkesle bir olduğu halde sadece kendine itaat etsin ve eskisi kadar da özgür olsun. Toplum sözleşmesinin çözüm getirdiği temel sorun budur... Her birimiz bütün varlığımızı ve bütün gücümüzü birleştirerek genel iradenin kesin buyruğuna veririz ve her bireyi bütünü bölünmez bir parçası kabul ederiz... Tüm öteki bireylerin bir araya gelmesiyle oluşan bu tüzel kişiye... günümüzde cumhuriyet ya da siyasal topluluk deniyor. Bireyleri ona edilgin olduğunda devlet, etkin olduğunda egemen güç, öteki devletler karşısında da egemenlik diyorlar. Ortaklık içinde olanlar ise kolektif olarak halk, egemen otoritenin bireyleri olarak yurttaş, devletin yasalarına itaat eden kişiler olarak uyruk adını alıyorlar (Rousseau 2016: 67-69).

Rousseau, yukarıda bahsedilen tanımlamaları içeren bir toplum durumunun, “doğal bir kölelik durumundan söz edilebiliyorsa eğer bunun nedeni doğaya aykırı bir köleliktir. İlk köleler güç kullanılarak köle yapılmıştır” (Rousseau 2016: 59) ifadeleriyle eleştirdiği Aristoteles, Hobbes vb. isimlerin önerdiklerinin yerini alması gerektiğini vurgular. Bu bakımdan belirli epistemolojik ve ontolojik kurguların diyalektiğiyle şekillenmiş olan hali hazırdaki toplumsal ve bireysel katmanların artık farklı bir kurguyla yeniden yaratılması gerekmektedir. Ona (2013) göre: “Yunanistan sofistler ve filozoflarla doldukça orada artık ne ünlü şairler ne de ünlü müzisyenler yaşar oldu. İknâ sanatı geliştirildikçe duygulandırma sanatı kaybedildi. Homeros'u ve Euripides'i kıskanan Platon'un kendisi, birini kötülerken öbürü kadar olamadı” (82). Rousseau bahsedilen bu epistemolojik ve ontolojik zeminlerin şekillendirmiş olduğu armoni olgusunun; “güçlü duygulanımlı vurguyu silerek onun yerine armoni aralığını” koyduğunu; “hitabet tonlarının sayısınca olması gereken şarkı makamlarını ikiye” sınırladığını; “sistemine girmeyen ses ya da aralık çokluklarını” sildiğini ve yok ettiğini dile getirir. Buna göre armoni, “şarkıyı sözden o kadar ayırır ki bu iki dil artık çarpışır, birbirini engeller, her türlü doğruluk özelliğini birbirinin elinden alır” (Rousseau 2013: 67).

Arel, duygulanımlara hitap etmede, Rousseau'nun armoninin polifonik zemininin negatifliğinde dile getirdiği heyecanı, insan duygularını ifade etmede Türk müziği estetiğini barındıran melodi yapıları olan makamların ve bunlarla eşzamanlı düşündüğü çok sesliliğin, genel olarak ifade etmek gerekirse bu ikilinin meydana getirdiği armoninin pozitifliğinde dile getirir. Arel, Rousseau'nun, “ses tonundaki değişimlerin inceliğinin yerine aralıkların hesaplarının” (Rousseau 2013: 81) geçmesiyle imkânsız telakki ettiği şeyi yani özgürlüğü, Türk müziği armonisiyle ve bu armoninin yegâne yaratıcısı özgür bestekârla irtibatlandırarak, muhatap olduğu bu düşünce

zemini temellerinin birinden, özgürlükten hareketle ve çok farklı niteliklere sahip bir üretim ortaya koymuştur. Arel'in cumhuriyetinde bestekâr o kadar özgürdür ki sözü, armoniyi ve melodiyi (renkleri) hâkimiyeti altına alır. Arel, bu üçlünün büyük önemi haiz olgular olduklarının altını defaatle çizer. *Türk Operası* (1907a) adlı yazısında; “en mükemmel mûsikî”nin, “sözün ve hâdisle ile evzâ'ın mu'âvenetinden vâreste kalınca kendi kendisine kifâyet edebilen” (27) mûsikî olduğunu vurgulamıştır. Fakat bununla birlikte Arel, yetkin bir şekilde söze dökülen olgunun bestelenmesi ve sahnelenmesini, yani program sanatını da olağanüstü değerli bir şey olarak nitelendirmektedir. Buna göre yukarıda görüldüğü üzere, salt ‘musiki’ olgularına dikkat çekerek söz karşısında müziğe *özerkliğini*, üstünlüğünü kazandırmakla birlikte, opera hakkındaki düşüncelerini dile getirirken, “hâdisle, şiir, mûsikî ile tiyatro ve çalgının, bütün şu kıymetdâr müesirlerin yekdiğerini” desteklemesinden yani program müziğinden<sup>6</sup> ne harika neticelerin çıkabileceğini de belirtir. İşte “opera, kıymetini bu unsurların imtizacından” almaktadır.<sup>7</sup> Arel, en nihayetinde tüm bu unsurların bestekârın hakimiyeti altında olduğunu; güftenin şarkı söyleme sırasında sözcüklerin anlaşılmasına olanak verecek şekilde nağmelere paylaştırılması bağlamında sözle melodinin ilişkisinde iktidarı, “dünyanın en hür, en müstebid ve en serkeş mahluku addettiği ve her münferid hadiseyi kendi estetik maksad ve duygusuna göre halletme özgürlüğünü barındıran bestekâr”a vererek gösterir. Buna göre, bestekârın muhatap aldığı duyguların dünyasını merkeze almak şartıyla “şairde tesadüf edilecek imaleler müziğin estetik yapısına göre şekillenebilir” (Arel 1950a: 3-7).

Arel için “Türk musikisi” tabiattan istihsal edilmiş seslere sahip, evrensel geçerliliği olan *aralıklar* içeren bir müziktir. Bu oluşum meşruyetini mekaniksel matematiğin ve bununla bağlantılı olarak matematiksel fiziğin ayakları yere sağlam basan zeminine dayandırır. Buna göre çekim yasası<sup>8</sup> gereği her *ses* ve *aralık*, titreşimle

<sup>6</sup> Fubuni (2006), “Rousseau’nun müzik ve şiirin kökensel birliği” fikrinin, “bütüncül sanat eseri kavramına” ulaşabilmek adına Wagner tarafından yeniden ele alındığını belirtir. Buna göre: “Bütüncül sanat eseri, geleceğin sanat eseri, tüm sanatların, şiirin, dansın, müziğin buluşması, Wagner’in kendi kendisinin paradisi olarak gördüğü geleneksel eserle özdeşleşemeyecek olan dramdır. Wagner için dram, bir müzikal tür değil, doğru, bütünlüklü ve olası biricik sanattır-sanatsal ifadeyi kendi birliği ve bütünsel iletilebilirliği içinde yeniden entegre edecek olan sanat. Wagner’e göre, Beethoven, *Nona Sinfonia*’yla (Dokuzuncu Senfoni) sesle kelime arasındaki mahrem kaynaşmayı öncellemiştir. Şairin ve müzisyenin, “her birinin bildiği ve hissettiği şeyi diğeri de bildiği ve hissettiği için bir ve aynı şey olduğu” bu kökensel duruma geri dönmek gerekir. “Şair müzisyen, müzisyen şair olmuştur: Her ikisi birden bütünlüklü sanatsal insanı oluştururlar” (110). Nietzsche ise “enstrümantal müziğin mutlak ayrıcalıklığı ve özerkliğini” vurgulayarak Wagner’i eleştirir. Nietzsche’ye göre: “Müzik, tüm sanatların buluşma noktası olmaktan çok, aksine tüm estetik yaratımların kökeni olmalıdır” (111).

<sup>7</sup> Arel’in öncülüğünü yaptığı bu fikir hareketliliği, farklı bakış açılarına sahip birçok öğrencinin yetişmesine vesile olmuştur. Sanal, bu konuda şunları dile getirir: “Zamanımızda Türk ve Batı musikisi alanında yetişmiş belli başlı birçok musikişinasın bizzat onun öğretiminden geçtiği veya etrafında teşekkül eden sanat ve kültür halkasında yer aldığı söylenebilir. A. Adnan Saygun, Mesud Cemil, Fahri Kopuz, Ruşen Kam. Kemal Batanay, Veli Kanık, Hasan Ferit Alnar, Kemal İlerici ilk dönem; Laika Karabey, Ercüment Berker, Haydar Sanal, Burhan Yılmaz Uysal, Yılmaz Öztuna, Cahit Atasoy da ikinci dönem öğrenci grubu içerisinde sayılabilir. İlk dönemde yer alan musikişinasların hepsi kendi sahalarında birer değer olarak hizmet gördüler. İçlerinden Adnan Saygun gibi Arel’in görüşlerine zıt istikamette mesleğini geliştirenler de görüldü. İkinci dönem öğrencileri ise Arelcilik akımından ayrılmadan Türk musikisi öğretiminde ön planda bazı görevler aldılar” (TDV İslam Ansiklopedisi 1991-3: 353).

<sup>8</sup> Newton çekim yasasını şu şekilde tanımlamıştır: “Kütle çekimi, evrensel olarak tüm cisimlerde vardır ve iki cisim arasındaki gücün kütlelerine ve ters orantılı olarak da merkezleri arasındaki uzaklığın karesine bağlıdır”. Cohen de bu yasa hakkında şu açıklamayı getirmiştir: “Bilimsel Devrim’in doruk noktası, Isaac Newton’un Evrensel Kütle Çekim Yasası’nı keşfiydi. Tüm cisimler birbirlerini kütlelerinin çarpımına

ve ayrıca titreyen telin uzunluğuyla irtibatlıdır (Arel 1964: 339). Bu itibarla aslında tek sanılan her *ses*, “kendisini terkip eden tâîl sesler”le yani *selen*lerle kaimdir. Arel buna dayanarak, *seslerin tabiatta* “armonileşmiş olarak” bulunduğunu belirtir (Arel 1969:17). Newton’un; “harekette bir değişim, etkiyen kuvvetle orantılıdır ve o kuvvetin etkideği doğru hat üzerinde ortaya çıkar” (Crease 2015: 45) tanımının açtığı vizyona muhatap olan Arel, mekaniksel anlayışın *doğanı* açıklama yasasının evrensel vurgularıyla etkileşim gerçekleştirmiştir. Buna göre *tabiattaki* tüm hareket, kütle çekim yasasına göre maddeye dışarıdan etkiyen kuvvetler üzerinden meydana gelir ve her mekan ve zaman için değişmez bir nitelik arz eder. Mekanist bir tasarımcıyı ihsas ettiren bu yaklaşımın konsantr olduğu nokta ise *nasıl* sorusunun cevaplanabileceği *nicellik ve ölçülebilirlik*dir. Artık *hakikatle* ilişkide bilinebilecek olgular kütle çekim yasasının kuvvet, kütle, ivme gibi evrensellik içeren bulgularının tekelindedir. İşte *sesler ve aralıklar* da bu evrensel matematiksel referanslarla birleşerek evvela dörtlü-beşli yapılarını daha sonra da dizileri oluştururlar.<sup>9</sup> Newton’un bu evrensel yasası uyarınca müzikle ilişki kuran önemli isimlerden biri olan Rameau (1683-1764) da müziğin matematiksel fiziğin yasalarının hâkim olduğu doğadan meydana geldiğini dile getirmiştir. Doğanın müziğinde bulunan bu evrensel uyum-armoni, meşru bir hakikatlilik zemininin başat role sahip aktörüdür. Evrensel zeminin dışına çıkıp yerel farklılıkları oluşturan olgu ise melodidir. İşte tam da bu noktada Arel’in düşünsel perspektifi farkını ortaya koyar ve evrensel olanın; bestekâr elinde özgürce işlenebilecek müzikal renklerin (Türk müziği çeşni ve makamlarının) ve bu zeminle eş düşünülmesi gereken bir “çok sesliliğin” bağlamında tanımlanabilecek uyum-armoni olduğunu dile getirir. Bu armoninin de öncellediği biricik olgu insan duygularıdır. Burada söz konusu olan, müziği sadece duygu dili olarak sınıflandırmaya niyetlenen yahut aksine tamamen aklın ve rasyonalitenin determinizmine bağlamaya çalışan aydınlanmacı zihniyetin sınırlarının dışında Arel’e ait bir aydınlanmışlık ve romantiklik perspektifinin varlığıdır. Arel evrensellik mottosuna edinmiş olduğu biate rağmen, *tabiattaki yasalılığı* tasarımcı aynasıyla sosyal boyuta da yansıtmış ve içinde bulunduğu ulus devlet gerçekliğinin *milli duygulanımının* ses ve aralıklarını *doğanın* ses ve aralıklarıyla bağdaştırmıştır. Ayrıca bu eylemi Arel’i; doğa halini dolayımlyarak modern insanı sözleşmeyle pozitif uygarlığa taşıyacak gerçeklik zeminiyle kurduğu ilişkide armoniden ziyade melodiye önem veren, “melodide müziğin halktan halka farklılaşmasını” gören ve bu itibarla “duyguların kendiliğinden ve doğrudan ifadesi” olan melodinin evrensel, rasyonel, kartezyen akıl vb. “başka hiçbir yasaya itaat etme”diğini (Fubuni 2006: 103, 104)

---

doğru orantılı ve aralarındaki uzaklığa ters orantılı bir kuvvet ile çekerler. Gözlenebilir evrendeki temel fiziksel olguları tek bir matematik formülde toplayarak yer fiziğiyle gök fiziğinin tek ve aynı olduğunu gösterdi” (Crease 2015’de atıfta bulunulduğu gibi).

<sup>9</sup> Arel’in ilişkili olduğu bu düşünce zemini, 18. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında gerçekleşmiş bulunan fikir hareketlilikleriyle etkileşim içerisinde. Aristoteles’in doğa anlayışının kritiğinin zirve noktalara eriştiği ve bununla birlikte yeni matematik-fizik kurallarının keşfedildiği Batı kültürüyle ilişkiler akışına giren Osmanlı düşünürü yüzyıl başı itibarıyla Aristoteles’in *Physica* adlı eserini Yunanca aslından Arapça’ya çevirirken (Yanyalı Esad Efendi), yüzyıl sonunda, kurulan yeni Mühendishane’de, yeni matematiksel gerçeklikleri öğretime sokma çabası içerisinde (Tamanlı Hüseyin Rıfkı Efendi) olmuştur. Bu çabaların neticesinde ortaya çıkan düşünceler *süreklilik* ve *süreksizlik*in etkileşimi dahilinde, üretimi içerecek bir biçimde ancak Arel ve toplumsal örgütlenmesiyle paylaşımlar gerçekleştirebilmiştir. Bu itibarla Arel, gerçekleştirmiş olduğu yaratımda ayaklarını matematik-fiziksel bir zemine basmış, ancak müziğin özerkliği-bestekârın özgürlüğü ile de bu zeminden ayrı diyarlara kanat açmayı başarabilmiştir.



ve bu haliyle sözle kökensel bir birliğe sahip olduğunu dile getiren Rousseau'dan da farklı kılmaktadır. Rousseau melodiyi; armoninin polifonik zeminini, Rameau'nun bu konudaki görüşlerini eleştirerek şu şekilde yüceltir:

Bay Rameau'ya göre, belli bir yalınlıktaki tiz sesler doğal olarak pes seslerini de esinlerler ve eğitim görmemiş ama doğru kulağa sahip bir insan doğal olarak bu pes sesi mırıldanmaya başlayacaktır. Her türlü deneyimin tam tersini söylediği, müzisyenlere özgü bir önyargıdır bu. Hayatında hiç pes ses ve armoni duymamış olan kişi kendiliğinden bu armoniyi ve pes sesi bulamayacağı gibi, bu sesler ona dinletildiğinde bunlardan hoşlanmayacak ve yalın teksesliliği daha çok sevecektir... Aynı soruları melodi üstüne soralım, yanıt kendiliğinden gelir, önceden okurların kafasındadır zaten. Gırtlaktan çıkan seslerdeki ton değişikliklerini taklit eden melodi yakınmaları, acı ya da sevinç dolu haykırışları, tehditleri, iniltileri dile getirir; güçlü duygulanımların bütün sesli işaretleri onun yetki alanındadır. Dillerin vurgularını ve belirli ruh hareketlerini taşıyan her deyimde etkilenen dönüşleri taklit eder; taklit etmekle kalmaz, konuşur, eklenmiş ama canlı, ateşli, güçlü duygulanımlı dili ise sözün kendisinden yüz kat daha fazla etkilidir (Rousseau 2013: 66,67).

Arel'e göre Türk müziği *tabiatın* ve evrenselliğin yüksek gerçekliklerine muhataptır ve bünyesinde *sesleri*, *aralıkları*, dördlü-beşli yapılarını ve dizileri barındırır. Ve bu itibarla müzikal araçlarını “her temel sesi selenleriyle birlikte iştirtirmeye itina eden tabiat”tan elde etmiş olan Türk müziği içerisinde “herhangi bir veya müteaddit sesin diğer herhangi bir veya müteaddit sese refakat etmesi caizdir” (Arel 1969: 18). Arel, tabiatın sunduğu aralıkları, Batı tamperaman sisteminin aksine muhafaza edip bünyesinde barındıran bu *polifonik* Türk müziği olgusunun ve bu olgunun yaratıcı ögesi olan Türk müziği bestekârının kompozisyonlarının *insan duygularını ifade etmede* diğer tüm müzik türleri ve taslaklarına, ki özellikle klasik *majörlü-minörlü* (Arel 1951: 3) Batı müziği zeminindekilere nispetle daha elverişli olduğunu düşünmektedir. Bu noktada karşımıza mekanik doğa tasarımının ve özellikle Kartezyen düalist perspektifin Arel'in düşünsel boyutu dahilinde yeniden ve farklı bir şekilde anlamlandırılması çıkmaktadır. Bumin'in (2014) Lenoble'den aktardığı şekliyle: “Mekanik doğa tasarımının tüm bilgileri, doğayı insana, yaylarını bulup ortaya çıkarma ya da yalnızca benzerlerini yapma fırsatını verme amacıyla Tanrı tarafından verilmiş kocaman bir oyuncak olarak düşünüyorlardı” (36). Descartes, insan düşünselliğini ve doğayı, birbirine indirgenmeyen yani düalist bakış açısının metafiziksel yaklaşımıyla ele alarak, ikincisini birincisinin özneliğine boyun eğdirmiştir. Bu boyun eğme neticesinde doğa artık içerisinde Tanrıyı barındıramaz, o öznenin nüfuz edebileceği ve yine özne cinsinden sonlu bir varlıktır. İlkel olarak tüm bunların garantörü olan Tanrı ise hem negatif hem de pozitif tınılarla paradoksal bir şekilde, başrol konumunu bu sonlu insana devretmiştir. Pozitif bakımdan yaratıcı olarak daha da yücelirken negatif olarak bu yüceliğin getirdiği aşkınlıkla doğanın batını ve zahirinde tezahür etmekten vazgeçmiştir. Buna göre ereksellikten yoksun kalmış doğa, artık algılanabilirliğiyle başrol konumuna ismini yazdırmış insana ait bir konu haline gelmiştir. Bu bakımdan bünyesinde barındırdığı renkler, titreşimler, sesler bütünüyle bu yeni konumuna yükselmiş olan insanla ilgilidir. Descartes (2015) insanın bu düşünselliğini ve doğadan ayrılığını şu şekilde dile getirir: “... Ben böyle yanlış diye ne var ne yok reddederken, o sırada bizzat kendimin var olduğundan asla şüphe edemem... Düşünüyorum, öyleyse varım ya da mevcudum önermesinin doğruluğu o

kadar kesin ve açtı ki... ben bütün doğası ya da özü yalnızca düşünmekten ibaret olan ve var olmak için ne bir mekana ihtiyaç duyan ne de her hangi maddi bir şeye ya da bir bedene bağlı olan bir şeyim, yani bir tözüm. Buna göre, Ben, yani beni yalnızca ben yapan zihnim, bedenden tamamen ayrı bir şey...” (70, 71). Bu satırları takip eden diğer bir bölümde ise Descartes, Tanrı'nın konumunu şöyle belirler:

... Tanrı'da eksiklik ima eden hiçbir nitelik yoktu, aksine eksiklik içermeyen ne kadar nitelik varsa hepsi onda mevcuttu... Akıl sahibi bir varlığın cisimli bir varlıktan ayrı olduğunu gayet iyi biliyordum... bu yüzden bu iki doğadan ibaret olmanın Tanrı için bir yetkinlik sayılamayacağını, dolayısıyla Tanrı'nın bu iki doğadan ibaret olmadığını anlıyordum. Ama dünyada cisimler varsa ya da bütünüyle kusursuz olmayan başka akıl sahibi varlıklar veya başka doğalar, bunların var oluşu da mutlak olarak Tanrı'nın kudretine bağlı olacaktı, hem de bir an bile onsu var olamayacakları şekilde (74, 75).

Yukarıda bahsedildiği üzere Arel'in yeniden ve farklı bir şekilde ele aldığı bu nüans noktaları, kendisinin müzikal yaratımda *insan duygularını ifade etmeyi* göstermesinde karşımıza çıkar. Artık müzikal bir yargı; kozmosun ya da ay-üstü ve ay-atlı dünyada uyum-armoniyle kendine erişim imkânı sunan yaratıcının varlığını hissettiren bir referanslığın tekelinde değildir. Bu noktadan itibaren müzikal estetiğe yön verecek en önemli vurgu noktası yasallığıyla ve ereksellikten uzaklığıyla evrenselliğe namzet doğa ve bu doğayla muhatap olma yetkisini elinde bulunduran insan anlığının belirlenimleridir. Arel, Türk müziği bestekârının elinin altında bulunan ve Türklere ait olan ses malzemesinin yine bu bestekârın belirlenimleri doğrultusunda *insan duygularını ifade etmede* en yüksek vüsate sahip olduğunu dile getirerek, Kartezyen düalist anlayışını kendi aydınlanmışlık ve romantiklik potasından geçirmiş, millilik zemininde ifade etmeyi tercih ettiği ve ait olduğu ilişkiler akışıyla birlikte düşünülebilecek olan sevdaları, aşkı ya da kırgınlıkları, ümitsizliklerini farklı bir yaratımın katalizörü yapmayı başarabilmiştir.

Arel'in ortaya koymuş olduğu farklı yaratımı, içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin çok boyutlu düşünsel ve ilişkisel zeminiyle etkileşim içerisindedir. Yukarıda dipnotta bahsedildiği üzere 18. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında gerçekleşmiş bulunan fikir hareketlilikleri, Tanzimat döneminde de yeni karakterler kazanarak devingenlik göstermişlerdir. *Takvîm-i Vekayi'* de yayınlanan kararla kurulan *Encümen-i Dâniş*'in özellikle azınlık üyelerinin yapmış oldukları tercüme faaliyetleriyle birlikte, doğa ve insanın rasyonalist ve romantik yeni kurulumları, her ne kadar siyasi ve teknik vurgular referanslığında da olsa, Arel'in irtibatlı olduğu toplumsal örgütlenme ve bireylerinin düşün hayatlarıyla paylaşımlar gerçekleştirmeye başlamışlardır. Osmanlıcılık fikrinin ağır bastığı zeminde Türkçü damar da filizlenmiş ve bu itibarla hürriyetin özgürlükle kuracağı bağ tohumlarını ekmiştir. Bizzat Rousseau'nun *Emile* adlı eserini çeviren Ziya Paşa (1829-1880), klasik İslam fıkının yargı perspektifini savunuyorken, Ali Suavi (1838-1878) gibi bir isim mutlak idarenin alternatifi olarak, İslam'la barışık bir Türklük zemininde inşa edilebilecek cumhuriyet yönetimini sunuyordu. Bu perspektifte, Rousseau'nun özgür (eşit) doğan ve genel iradeyle bu özgürlüğünü (eşitliğini) dengeleyen tüzel insanı, İslam'ın Allah anlayışıyla barıştırılmaya çalışılmıştır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken asıl husus ise söz konusu Allah anlayışının uzlaştırılabileceği ve klasik spekülâtif zemine alternatif hükmetme perspektifinin düşün hayatına girmiş olmasıdır. Ali Suavi bu konuda aşağıdaki ifadeleri ileri sürer:

Hakimiyet, dilediğini dilediği gibi mutlak olarak yapmak demektir. Bu manada Allah'a mahsustur. İnsanın hakimiyeti insana göredir. İnsan yalnız yaşayamaz, onun yapısı toplumu gerektirir. İki toplum vardır: 1) aile, 2) ümmet (= millet). Fakat bunların temeli maddi menfaatler değil ilahi kuvvettir. Tabii hukuk denen şey ilahi hukuktur. Kişi aileye, aile siyasi topluma bağlı olarak tasavvur edilince, halk hakimiyeti siyasi toplumu terki eden kişilerin bütünüdür hükümeti demektir. Öyle ise hükümet nedir? Kanunlar yapan, bu kanunları icra ve tatbik eden ve bu tatbiki sağlayan kuvvettir. Kanun yapmak emir ve nehiy demek olduğu için, bu emr-ü nehyi kim verecek? İnsanlar eşit olduğu için, insanın kendi kendine kanun yapmak ve ceza vermek hakkını kim verecek? Öyle ise kanun yapma kuvveti insan üstü bir kaynaktan, Allah'tan gelir. Bu kuvveti bir insan temsil ederse bu monarşi, bir kısım insanlar temsil ederse oligarşi olur, fakat ilahi kuvveti bütün insanlar temsil ederlerse bu cumhuriyet demektir (Ülken 1979: 88).

Osmanlıcılık bağlamında bakış açısı Ziya Paşa'ya yakın olan Namık Kemal (1840-1888) dahi, hürriyet söz konusu olduğunda Ali Suavi'nin etkileşime girdiği Rousseaucu vurgu noktalarına baş vurmuş, siyasi hukuku; "ümmeğin hakimiyeti, hükümet kuvvetlerinin ayrılması, memurların sorumluluğu, şahsi hürlük, eşitlik, fikirlerin hürlüğü, basının hürlüğü, tasarruf hakkı, evlerin masunluğu ve mahremliği" gibi kaidelerle iribatlandırmıştır. Büyük önem atfettiği hürriyeti etkileşime sokmaya çalıştığı hakimiyeti de şu şekilde tanımlamıştır: "Halkın hakimiyeti, ki hükümet kuvvetlerinin halktan çıkmasından ibarettir, umuma ait boş bir selahiyet değil, her ferdin yaratılışında sahip olduğu zati bağımsızlığın gereklerindedir" (Ülken 1979: 98). Aktarılan ifadelerden görüldüğü üzere devingenlik her ne kadar siyasi platformun ifade düzleminde ortaya çıksa da düşünsel filizlenmenin zenginliğini barındırmaktadır. Takip eden süreçte Ahmet Şuayıp (1876-1910) gibi bir isim artık 19. yüzyıl düşün hayatını değerlendirme ve bu hayatın kurucu babalarından biri olan Descartes'i konumlandırma cesaretini gösterecektir. Şuayıp'ın ifadeleri bu bakımdan dikkat çekicidir: "Taine, Auguste Comte'un yolunu tutuyorsa da Spinoza ve Condillac tesirlerini de taşımaktadır. Onun felsefede yapmak istediği esaslı iş, tabiat ilimlerinde mevcut metodu, manevi ilimlere tatbik etmektir. Bu iki karşıt görüş aslında aynı kökten, Descartes'ten geliyorlar. Modern felsefenin kurucusunu metafizikçi olarak alınca, onda spritüalizmin kökünü: ilim metodlarına temel araştırmacı olarak alınca, pozitivistin köklerini bulmak lazım gelir" (Ülken 1979: 149).<sup>10</sup>

Tanzimat'ın yukarıdan itibaren bahsedilen çok boyutlu yapısına dikkat çeken Bülent Tanör (1985), "klasik okula bağlı hukukçu ve tarihçilerin, genellikle, bütün eksikliklerine rağmen Tanzimat'ta hukuk devletine ve liberalleşmeye doğru bir yönelim buldukları"nın belirterek, "ülke ekonomisini Batı'nın olumsuz etkilerine açan Tanzimat'ın, "yine Batı kaynaklı demokratik ve liberal fikirlerin ülkeye taşınmasına da olanak sağla"dığı (17) dile getirmiştir. İlerleyen süreçte *Kanun-ı Esasi*'yle birlikte, her ne kadar padişahın yetkileri belirleyici güç olarak kalmaya devam etse de yargı

<sup>10</sup> Şuayıp'ın yukarıdaki konumlandırmasına konu olan Descartes ve düşünce sistemi, Salih Zeki ve İbrahim Ethem gibi isimlerin girişimleriyle dönemin eğitim müfredatının verileri arasına girebilmiştir. Salih Zeki, Alexis Bertrand'ın eserini *Mebâdi-i Felsefe-i İlmiye ve Felsefe-i Ahlâkiye* ismiyle çevirip Descartes'in metod hakkındaki düşüncelerini aktarmıştır. İbrahim Ethem ise Descartes'in *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserini literatüre kazandırmış ve bu itibarla bahsedilen düşünce sistemiyle birebir muhatap olunmasına ön ayak olmuştur.

ile ilgili yasal nitelikli hamleler atılmıştır. Bu hamleler, II. Meşrutiyet simalarına zemin oluşturmuş ve buradan hareketle Osmanlılığı anayasal çerçeve içinde yeniden yapılandırmak isteyen Jön Türkler, Batı Avrupa'yla girmiş oldukları bu etkileşimin neticesinde Türk ulusçuluğu fikrini de bünyelerinde barındırmaya başlamışlardır.<sup>11</sup> 1912 seçimleri ve 1913 Bâbıâli baskınından sonra İttihat ve Terakki bahsedilen bu yeni söylemlerle eski otoritenin yani padişahın yerini almaya çalışmıştır. Daha sonra Cumhuriyet'le birlikte artık daha net ifadelerle dile getirilen ulus ve millilik olguları, üretimin ve heyecanın en önemli adresleri haline gelmişlerdir. Arel'in "şark musikisi"nden (Arel 1907b: 7) "Türk musikisi"ne (Arel 1950b: 3) geçişindeki fikir hareketlilikleri tüm bu bahsedilen düşünceler paylaşımı ve ilişkiler akışıyla etkileşim içerisinde.

Arel, ulusun (ulusçuluğun), millinin (milliyetçiliğin) modern anlamda tanımlanmaya ve algılanmaya başladığı bir toplumsal örgütlenmeyle muhatap olmuştur. Bu kavramların mahiyetlerinin ne olduğu, aşağıda da görüleceği üzere, ilerleyen süreçte kimi önemli kuramcılar tarafından değerlendirilmiştir. Bunlardan biri olan Ernest Gellner (1992): "Ulusçuluk temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir" (19) tanımlamasını yapmıştır. Bu tanımlama, kendisinin avcılık-toplayıcılık, tarım toplumu ve sanayi toplumu olarak aşamalandırdığı insanlık tarihinin son dönemeci olan sınaî toplum düzeninin paradigmalarıyla yakından ilişkilidir. Bu toplum düzeninin getirdiği zorunlulukla ulusçuluk, kendisini devletle ilişkilendirmiş ve eşitlikçi bir örgün eğitim ile birlikte hakimiyetini ilan edecek olan üst kültür ile irtibatlanmıştır. Eric Hobsbawm (2014) da millet sözcüğünün modern anlamının "taş çatlasa on sekizinci yüzyıldan eskiye dayanma"dığını (17) belirtmiştir. Buna göre millet: "Ancak belli bir modern teritoryal devletle, ulus devlet ile ilişkilendirildiği kadarıyla bir toplumsal birimdir, bununla ilişkilendirilmedikçe milleti ve milliyeti tartışmanın hiçbir yararı yoktur" (24). Hobsbawm, Gellner gibi kendisinin de "milletlerin oluşumu alanına giren yapaylık, icat ve sosyal mühendislik unsurlarını" vurgulayacağını belirterek: "Kısacası analitik düzlemde milliyetçilik milletlerden önce gelir. Milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratmaz, doğru olan bunun tam tersidir" (24) demektedir. Bu noktada, milliyetçiliği "mühendislik" ile değil "hayal" ve "yaratımla" anlamlandırıp siyasal ideolojilerden ziyade "kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu" iki büyük kültürel sistem olan "dinsel cemaat" ve "hanedanlık mülkü" ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışan Benedict Anderson'u zikretmek yerinde olacaktır. Anderson'a (1993) göre ulus: "Hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık için olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir" (20). Anderson şöyle bir soru sorar:

... ulus, bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca insanın, birbirlerini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu kardeşliktir. Bu ölümler bizi aniden milliyetçiliğin sorduğu en merkezi soruyla yüz yüze bırakıyor: Yakın tarihin (iki yüzyıldan azıcık uzun) daralmış hayallerinin bu kadar devasa fedakarlıklara kaynaklık edebilmelerini sağlayan şey ne? (22)

<sup>11</sup> Yukarıda bahsedilen düşünce ve eylem çalkantıları, Arel'in fikir yapısının, heyecanlarının, eğilimlerinin yeşermeye başladığı çocukluk ve gençlik yıllarına tekabül etmektedir.

Yine kendisine göre bu sorunun cevabının aranacağı yer; milliyetçiliğin, insanlık tarihinde “sorgu sual gerektirmeyen inandırıcılıklara” (Anderson 1993: 26) sahip olan dinsel cemaat ve hanedanlık mülkü ile kurduğu ilişkidir. İşte Arel, yukarıdaki tanımlamalarda da ifade edilmeye çalışılan ulus, devlet, millet olgularıyla muhatap olmuş, sahip olduğu ilgi ve yönelimi tüm bu hareketlilikle bağdaştırmayı başarabilmiştir.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde eğitim, okur-yazarlık vs. eşitlikçi bir platforma taşınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda merkez ve çevre üst tabakası, halkı eğitime misyonunu görev itihaz etmişlerdir. Özellikle Cumhuriyet’le birlikte, imparatorluk çağından tevarüs edilmiş olan içinde bulunulan coğrafyada hâkim bir toplumsal yapı olma olgusu; “Ulusumuz kendi yazısıyla ve kendine özgü zekasıyla uygar dünyanın yanında yer alacaktır” gibi ifadelerle kendisini artık milliyetçi bir renge büründürmüştür. Bu yeni zemin içerisinde; “her yurttaşa, her kadına, erkeğe, hamala ve balıkçıya yeni Türk alfabesini öğretmek” (Ahmad 2014: 101, 102) elzem bir iştir. Bu sorumluluğu üzerinde hisseden Arel,<sup>12</sup>*Musiki Mecmuası Üç Yaşına Basarken* (1950b) adlı yazısında şunları dile getirmektedir:

Türk musikisinin hasbi birtakım düşmanlarına rastlıyoruz ki milli sanatımızı hangi cephesinden yıkacakları noktasında –çok şükür- söz birliği edemedikleri için kimi halk musikisinin sanat musikisinden büsbütün ayrı bir şey olduğunu, kimi Türk musikisinin şuradan-buradan, hatta Hintlilerden alındığını, kimi musikimizin mukadder hayatını bitirmesinden dolayı mükellef bir cenaze alayı ile müzeye kaldırılması lazım geldiğini ileri sürmeyi bir marifet sanıyorlar. Lakırdılarının tek mümeyyiz vasfı her türlü delilden muarra olmaktır (3).

“Müsteşriklerin düğâh, segâh tarzındaki perde isimlerini delil göstererek “Türk musikisi”nin İran’dan geldiğini iddia etmeleri, Fârâbî, Merâgî gibi zevâtın arap ve acem kökenli gösterilmeye çalışılması” Arel’in ruhunda derin tepkiler uyandırmış, milli duygularını harekete geçirmişti. Zaten Arel daha da öncesinde, anlaşılır ve bilimle barışık bir dil zemini sağlamak adına; “nazarî ve amelî her türlü bilgi şubeleri için dilimizin binlerce yeni kelimeye ihtiyacı varsa da bunları bulurken veya uydururken yabancı lügatlere benzetmek hevesinden her halde kendimizi kurtarmalıyız. Bence yeni kelimelerde aranacak tek vasıf Türkçenin şivesine, iştikak kaidesine, estetiğine uygun ve kastedilen manayı anlatmaya elverişli olmaktan ibarettir” (Arel 1948a: 3) diyerek bu gibi iddialara meydan okuyacağını hissettirmeye başlamıştı. Bu doğrultuda müzik özelinde üç terminolojik ana başlık zikretmişti; ilki “ney, tanbur gibi eskiden beri kullanılan Türkçe terimler”dir (ki bu vesileye tarihsel bir kökenin izini de sürmüş olmaktadır), ikincisi “Arapça ve Farsça terimler” (Arel, “Türk musikisi”nin başka milletlere dayandırılmasına sebep olan düğâh gibi perde, hicaz gibi makam isimlerinin yerine de Türkçe kelimeler bulunması gerektiğini (Arel 1948b: 4) savunmaktaydı), üçüncüsü “yeni ihtiyaçlara binaen yaratılması lazım olan terimler” (bu noktada da Arel, çağdaşı olduğu bilimsel ve teknik yaratımların farkında olduğunu vurgulamaktaydı). Arel müzik terimleri hakkındaki bu sınıflandırmasının dayanak noktasını, toplumsal ve bireysel olgusunun çok boyutluluğunu vurgulayarak şu şekilde belirtmişti:

<sup>12</sup> Yıldırım (2016), *Musiki Mecmuası Özelinde Cumhuriyet Dönemi Müzik Sosyolojisi (1-10. Sayılar)* adlı makale çalışmasında, Arel’in bu sorumluluk hissetme durumunu şu şekilde değerlendirir: “Musiki Mecmuası her şeyden öte toplumun eksik olan müzik bilgisini arttırmayı vizyon ve misyon olarak belirlemiş bir dergidir. Arel’in, derginin ilk sayısından başlayarak onuncu sayısına kadar toplumun müzik eğitimiyle olan ilişkisine katkı sağlamayı hedefleyen “Türk Müziği Nazariyatı Dersleri” başlıklı yazı dizisi, doğrudan bu eksikliği gidermek için oluşturulmuştur” (3271).

...Rauf Yektâ merhum ile Dr. Suphi Ezgi ve ben üçümüz bir araya gelerek Batı musikisindeki terimlere Osmanlıca (yani, imkanın müsaadesine göre kah Türkçe, kah Arapça, kah da Farsça) birer karşılık bulmayı denemiştik. Pek az süren bu talihsiz, çünkü semeresiz gayretler sırasında ancak iki üç terimin karşılığını tayin edebildik; o da mesela accord tabirini temezzüc diye terceme etmek suretiyle!.. bu teşebbüsten bir sene kadar sonra benden armoni öğrenmek isteyen iki tanıdık, ders almaya başladılar. Kendileri yalnız Batı musikisiyle iştigal eden bir muhite mensup oldukları için armoni terimlerinin Fransızca olarak kullanılmasına taraftar idiler...odanın havası Türkçe halakalarla birbirine eklenmiş Fransızca kelime yığınlarının ağırlığını taşıyordu... (Arel 1948a: 3-4).

Yukarıda bahsedildiği üzere, Arel'in ruhunda derin tepkiler uyandıran girişimlerle birlikte bu yaşanmışlıklar, kendisine; "elinin erdiği her yerde, gücünün yettiği her terimi öz Türkçe yapma"sına (Arel 1948a: 5) sebebiyet vermiştir. Ancak toplumsal olgusu bakımından yaşadığı ilişkiler akışı bununla sınırlı kalmamıştır. Bir de muhtelif tarihlerde resmi makamlarla yaşadıkları vardır. Arel 18 yıl içerisinde birkaç defa, terminoloji kurulması bakımından kendisine resmi yollarla başvurulduğunu, ancak kendisinin bütün iyi niyetli çabaları ve emeklerine rağmen olayın çözümsüzlüğe itildiğini dile getirmektedir. Ve en nihayetinde Arel: "Büyük milli ehemmiyeti olan bu işi bir an önce bitirmek hususunda azami himmeti esirgememek nasihatini verenler, kendi sözlerine bu derece sadık kaldılar: her nasihatçi gibi!... Resmi teşebbüslerin kılığına, kıyafetine bakılırsa bu işe devlet elinin dokunmaması daha hayırlı sayılacak" (Arel 1948c: 6) gibi tespitler yapmıştır. Arel'e göre "büyük milli ehemmiyet"i haiz olan; Türk'e ait kavram, estetik, sanat vs. olgularını ortaya koyma misyonunun en mühim neticesi, çağdaş özgür bireyin yaratılmasıydı.

Arel, sanatsal ve estetik zeminde özgür bir bireyin ortaya çıkabileceği form olarak milli bestekârı gösterir. Bu bestekârın kavramsal dünyasının malzemesi olabilme kapasitesini bünyesinde barındıran yegâne müzik ise Türk müziğidir. Arel, bu müziğin kudretini ilk olarak *aralık* olgusunda ihsas ettiğini dile getirir. Kendisinin aşağıda aktarılan iddialarına göre Batı müziğine kıyasla çok daha fazla *aralık*<sup>13</sup> sahip olan Türk müziği darlık ve genişlik durumlarını daha iyi yansıtmaktadır. "Tamperamanlı Batı musikisinde bulunmayan ve Türk musikiyle Batı musikisi arasında en esaslı farkı teşkil eden" küçük ve büyük mücennep *aralıkları*, "bakiyyenin sıklığı, sıkılığı, darlığı"na oranla daha farklı derecede ve mahiyette *duygular* sağlarlar (Arel 1952a: 4). Bu aralıkların mahiyetlerini tam anlamıyla ortaya koymaya başladıkları yer ise dörtlü yapılarıdır:

Çargâh dörtlüsü sadelik, basitlik, masumluk, şenlik, adilik, cesaret, şecaat, azimkarlık ile bunlara benzer manaları ifade etmeye elverişlidir. Buselik dörtlüsü teessür, hüznün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. Kürdî dörtlüsü sükûn, hasret, gurbet acısı, iştihak ile bu neviden diğer hislere terceman olmak kabiliyetindedir. Rast dörtlüsü ciddiyet, kibarlık, nahvet, vekar, nezaket, hürmet ile bunlara yakın hislerin tasvirine hizmet eder. Uşşak dörtlüsü saffet, aşk, aşıkane heyecan, tevazu, şefkat ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. Hicaz dörtlüsü üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, dindarlık, sükûn, tevekkül ile bu çeşitten sair duyguların ifadesi için kullanılabilir (Arel 1952b: 5).

<sup>13</sup> Bununla birlikte bahsedilen düşünce zeminine göre aralık olgusunda sağlanacak üstünlüğün ölçüsü sadece sayısal çokluk değildir. Bu perspektifte üstünlüğü belirleyecek olan en önemli faktör aslında tabiatı referans alma niteliğidir.

Dörtlülerin tiz taraflarına birer tanini *aralık*ın ilave edilmesiyle beşliler oluşur. Bu yapılar ise “kendi seslerinden beşte dördünü teşkil eden dörtlüdeki duygudan” hisseler alsalar bile “sabık dörtlünün ihtiva ettiği seslerden her birinde yeni komşuluk ve yeni topluluk münasebetlerinden dolayı birtakım değişiklikler”in olması, “sabık dörtlünün bünyesi içinde umulmadık bir yeni dörtlünün meydana” gelmesi ve “tanininin dörtlüye katılmasını müteakip dörtlünün taşıdığı umumi mana”nın başkalaşması sonucunda farklılaşmalar geçirmektedirler (Arel 1952c: 100). Bu noktada, Türk müziğinin seyir ve kompozisyon bakımından vüsatı dahilinde, *bestekâr*ın iradesi gündeme gelmekte, yani *özne* olan insanın kullanabileceği olasılıkların çokluğu ve çeşitliliği oraya çıkmaktadır. Toplumsal ve bireysel olgularla irtibatlı olan insan *duygusu* çekim yasasına eşlik etmekte ve en nihayetinde gerçekliği belirlemektedir. Bu eşliği Arel şu şekilde ifade eder: “... bestekârın elinde bulunan sayısız vasıtalar onlara hatıra gelmedik kıyafetler giydirerek hatıra gelmedik hisler tebliğ ettirmek kudretini gösterebilir. Türk musikisinin asıl imtiyazı da işte böyle hallerde bestekârın bütün emeklerine karşı bazı makamların isyan ederek kendi yerleşmiş duygularından bir türlü vazgeçememekte inad edebilişleridir” (Arel 1952b: 5).

Arel bu noktadan itibaren aralıklar ve dörtlü-beşlilerin *duygu*yla tam anlamıyla bütünleştiikleri makam olgusuna dikkatleri çeker. “Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün yan yana gelmesinden hasil olup da güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci-dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nispeti bulunmakla beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren” (Arel 1948d: 3) *basit* makamlar, *insan duygularını ifade etmede* başat role sahiptirler. Çargâh makamı tam da bu yüzden *ana diziye* sahip olan bir makam olarak seçilmiştir. “Çargâh makamının dizisi içinde Çargâh dörtlüsü (T T B) dokuz defa ve Çargâh beşlisi (T T B T) sekiz defa tekerrür” eder. “Kendi dizisi çevresinde dörtlüsü ile beşlisi bu kadar çok tekerrür eden başka hiçbir makam yoktur” (Arel 1952d: 134). Bununla birlikte makamın dizisini oluşturan Çargâh dörtlüsü ve beşlisinde bulunan “sadelik, basitlik, masumluk, şenlik, adilik, cesaret, şecaat, azimkarlık gibi manalar, bu dörtlü ve beşlilerin içinde bulunan Buselik ve Kürdî çeşnilerinden gelen tesirlere göre ya kuvvetlenir, ya zayıflar yahut da büsbütün değişir”. “Mesela Çargâh dizisindeki Buselik dörtlü ve beşlisi üzerinde fazlaca gezinilirse teessür, hüznün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat gibi duygular işe karıştırılmış olur” (Arel 1952e: 163-164). Bu itibarla Arel’in Çargâh’ı *ana dizi* yaptığı yaratımının, sadece klasik *modernleşme*, *batılılaşma* okumaları doğrultusunda, tamperaman müzikteki *majör* olgusu dahilindeki yaratımların aynısı olarak değerlendirilmesi yukarıda bahsedilen üretimlerin farklı ve asli niteliklerinin gözden kaçırılmasına sebep olacaktır.

*Basit* makamlardan Çargâh üzerinden örneklediğimiz Arel’in farklılığı içeren bu yaratımı, kendisini; “a) bir sekizli içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizilerini bir sekizli halinde göstermek mümkün olan, b) bir sekizliden daha geniş saha içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizilerini bir sekizli halinde göstermek mümkün olmayan, c) her hangi bir makamın dizisi sonuna bir kuyruk tarzında ya Kürdî veya Buselik geçkisinin eklenmesinden doğan”(Arel 1948d: 3-4) *mürekkap* makam yapılarında da gösterir. Arel için geçkinin yapılma sebeplerinin başlıca amillerinden birisi; “hususî bir fikri veya bir duyguyu dinleyicilere ulaştırmak”tır (Arel 1993: 121). Buna göre Arel kimi *mürekkap* makamların yaşayacağını kiminin ise yaşamayacağını dile getirir ve bu duruma sebep olarak da yine *duygu* olgusunu adres gösterir: “Maamafih

yaşayacağını muhakkak veya muhtemel gördüğüm makamları kendi zevkime göre seçmiş değilim. Onların her birinde kulağa şiddetle çarpan bir hususiyet, ve gayet kuvvetli bir duygu hamulesi vardır” (Arel 1993: 280).

Arel, yaşamaya veya yok olmaya namzet olan makam yapılarını en nihayetinde yine bestekârın özgür iradesine bağlar ve 87 adet olarak belirlediği *mürekkep* makamların ve dahi oluşabilecek nice yeni ve farklı makamsal formların yaşayış zeminlerini şu şekilde dile getirir:

Şurasını açıkça belirtmeliyim ki yaşayacaklarından veya öleceklerinden bahsettiğim makamları sırf müstakil birer varlık olarak nazara alıyorum. Yoksa bu müstakil makamlar ister yaşasınlar ister ölsünler onlardaki geçkilerin her bestekâr tarafından istenildikçe yapılabileceği söz götürmez bir hakikattir. Mesela herhangi bir bestekâr ne zaman dilerse Saba makamından sonra Kürdî makamına geçerek bizim “Saba-zemzeme” dediğimiz çeşniyi elde edebilir. Fakat artık buna müstakil bir “Saba-zemzeme makamı” adının verilmesine hacet yoktur. Nitekim aynı bestekâr diğer bin türlü geçkiler yaptığı vakit de onların her birine müstakil makam ismi vermeyecektir (Arel 1993: 280).

Arel (1993) ayrıca şed makam konusunda; “herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anmak doğru değildir” görüşünü benimsemiştir. Bu doğrultuda, Batı müziğinde majör ile minörün şedlerinin kullanılmasının duyguyu muhatap almada elde ettiği muvaffakiyeti vurgulamış ve o zamana dek “Çargâh, Buselik, Kürdî, Zirgüle, Hicaz, Segâh” makamlarına ve “bu beş makamın bütün mümkün şedlerine değil, yalnız bir veya birkaçına münhasır” kılınan şed olgusunun, “24 gayri müsavi taksimatlı umumi dizinin müteaddid perdelerine” (281, 282) uygulanmasını tavsiye etmiştir. Son kertede ise, yukarıdaki ifadelerinden görüleceği üzere, *basit*, *mürekkep* ve *şedden* oluşan bu makam tanımlamaları içinde nihai karar yetkisini *özne* olan insana, yani *bestekâra* bırakmıştır. İşte Arel’in yegâne amacı tüm bu bilgileri haiz, ilmi alt yapıya sahip, *milli* araçların evrensel temsiliyetlerini sağlayacak, rasyonel, estetik, romantik bağlamların farkındalığına erişmiş bestekârlar yetiştirmek olmuştur.

#### 4. Sonuç

Hüseyin Sadettin Arel, Tanzimat ile başlayan devininim eğitim, bürokrasi ve ordudaki dönüşümlerle ortaya çıkarttığı yeni Osmanlı bireyi tipinin aktarımının *süreklilik* ve *süreksizlik*ini üzerinde barındırıyordu. Zihin dünyası, geç Osmanlı toplumsal tarihinin kültürel evreniyle etkileşim gerçekleştirerek biçimlenmişti. Tanzimat dönemindeki kültürel açılımla ortaya çıkan yeni üst tabaka yalnızca kendi kültürel kodlarını değil Avrupa’ya hatta dünyaya dair kodlarla da ilgili bir tipti. Bürokrasi, toplum, birey, bilim, sanat, estetik vs. onun yaşamında önceki dönemlerin düşünce ve eylem insanları için taşıdığı anlamlardan daha farklı anlamlar ifade etmekteydi. Bu dönemde yeni Osmanlı bireyi *farklılık*ın bütün izlerini üzerinde barındırmaktaydı. *Süreklilik* ve *süreksizlik* arasında biçimlenmiş bir portreyi temsil ediyordu. Arel’in ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı gerçekleştirdiği toplumsal örgütlenmenin niteliği bu minval üzereydi.

Arel, “Türk musikisi”nin Türkün malı olması ve çağdaşıya uygun malzeme içermesi hasebiyle, yeni şekillenmekte olan bu toplumun içinde var olması gerektiğini savunmaktaydı. “Batı musikisinin bir bestekâra temin ettiği klasik, romantik veya modern, polifonik veya monodik, muhakkak veya muhayyel ne kadar vasıtalar ve



imkanlar varsa hepsinin en az on mislinin Türk musikisinin içinde yattığını” (Arel 1949: 3) düşünmekteydi. “Türk musikisinin bir bestekâra, Batı musikisinin majör ve minör renklerine kıyasla çok daha fazla renk sağladığını ve hatta makam tanımayan, atonal veya polytonal sistemle eser yazmak isteyen bestekârların hürriyetlerini de kısıtlamayacağını” (Arel 1949: 5) iddia etmekteydi. “Bu yüksek sanatlı milli musikinin kendi bünyesinde barındırdığı azametli parçalarının tohumlarının henüz hiç kimse tarafından işitilmediğini” (Arel 1948e: 5) belirtmekteydi.

Arel, müziği Aydınlanma sonrası bilimsel söylemle ilişkilendirerek ayrıcalıklı bir konuma yerleştirme ve ayrıca sanat alanına geri alma gayretindeydi. Bunu gerçekleştirirken Aydınlanmanın mirası olan aklın kriterleri ve bu kriterlere yapılan romantik dokunuşlar onun meşruluk zeminini oluşturmaktaydı. Bu zeminin belirleyici öznesi ise “Türk musiki”nin milli bestekârydı. Tüm müzikal enstrümanlar bu özgür öznenin iradesine biat ettirilmişti. Bestekârdan beklenen ise tüm klasik transandantal merkezlerin dışında yeni bir aşkın hükümler ilan etmiş olan *insanın* duygularını muhatap alarak yaratım sergileme cesaretini gösterebilmesiydi.

Netice itibarıyla, Arel’in günümüze miras kalan müzikal yaratımlarının, Arel’e ait *aydınlanmışlık* ve *romantiklik* tınları barındıran düşünsel ve eylemsel zeminlerden ayrı düşünülmemesi gerektiği söz konusu makalenin vurgulamak istediği en önemli husus olarak tebarüz etmektedir. Bahsedilen bu husus göz önünde bulundurulduğu takdirde Arel’in eleştirel perspektif bağlamında daha nitelikli ele alınabileceği ve bunun neticesinde yeni müzikal yaratımlara yelken açabilecek dimağların dogmatik ve spekülatif tasallutlardan ayrı zeminlerde neşvünema bulabilecekleri aşikardır.

## KAYNAKLAR

- AREL, H., S. 1907b. “Bir Musikî Nüvîs-i Muasır Hakkında”, *Şehbal Dergisi*, S. 1, s. 7.
- \_\_\_\_\_ 1950a. “Bir Prozodi Meselesi”, *Musiki Mecmuası*, S. 27, s. 3-7.
- \_\_\_\_\_ 1951. “Makamlardaki Duygu Unsuru I”, *Musiki Mecmuası*, S. 46, s. 3-6.
- \_\_\_\_\_ 1952a. “Makamlardaki Duygu Unsuru II”, *Musiki Mecmuası*, S. 48, s. 3-5.
- \_\_\_\_\_ 1952b. “Makamlardaki Duygu Unsuru III”, *Musiki Mecmuası*, S. 49, s. 4, 10.
- \_\_\_\_\_ 1952c. “Makamlardaki Duygu Unsuru IV”, *Musiki Mecmuası*, S. 52, s. 99-101.
- \_\_\_\_\_ 1952d. “Makamlardaki Duygu Unsuru V”, *Musiki Mecmuası* S. 53, s. 131-134.
- \_\_\_\_\_ 1952e. “Makamlardaki Duygu Unsuru VI”, *Musiki Mecmuası*, S. 54, s. 163-165.
- \_\_\_\_\_ 1948e. “Milli Musiki Sevgisi”, *Musiki Mecmuası*. S. 2, s. 3-5.
- \_\_\_\_\_ 1950b. “Musiki Mecmuası Üç Yaşına Basarken”, *Musiki Mecmuası*, S. 25, s. 3.
- \_\_\_\_\_ 1948a. “Musiki Terimleri 1”, *Musiki Mecmuası*, S. 8, s. 3-6.
- \_\_\_\_\_ 1948c. “Musiki Terimleri 2”, *Musiki Mecmuası*, S. 9, s. 3-6.
- \_\_\_\_\_ 1948b. “Musiki Terimleri 3”, *Musiki Mecmuası*, S. 10, s. 3-5.
- \_\_\_\_\_ 1949. “Niçin Türk Musikisine Taraftarım?”, *Musiki Mecmuası*, S. 11, s. 3-5.
- \_\_\_\_\_ 1969. “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri”, *Musiki Mecmuası*, S. 242, s. 15-18.

- \_\_\_\_\_ 1948d. “Türk Musikisinde Makamlar”, *Musiki Mecmuası*, S. 7, s. 3-5.
- \_\_\_\_\_ 1964. “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri”, *Musiki Mecmuası*, S. 192, s. 333-340.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur AKDOĞU, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- \_\_\_\_\_ 1907a. “Türk Operası”, *Şehbal Dergisi*, S. 2, s. 27.
- AHMAD, F. 2014. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- ANDERSON, B. 1993. *Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları.
- AYAS, G. 2014. *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYAS, G. 2015. *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar (Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: Hüseyin Saadettin Arel Örneği)*, *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- BUMİN, T. 2014. *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CREASE, R., F. 2015. *Muhteşem Buluşlar Pisagor'dan Einstein'a Bilimde Çığır Açan Denklemler*, Çev. R. GÜRDİLEK, Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- DAYIGİL, F. 1948. “S. Arel'in Kısa Bir Tercemeihali”, *Musiki Mecmuası*, S. 8, s. 10-19.
- DESCARTES, R. 2015. *Yöntem Üzerine Konuşma*, Çev. Ç. DÜRÜŞKEN, İstanbul: Alfa Yayınları.
- FELDMAN, W. 1995. “Demetrius Cantemir, the Collection of Notations. Part I”, *Ethnomusicology*, c. 39, S. 1, s. 146-150.
- FUBUNİ, E. 2006. *Müzikte Estetik*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- GELLNER, E. 1992. *Uluslar ve Ulusçuluk*, Çev. B. E. BAHAR & G. G. ÖZDOĞAN, İstanbul: İnsan Yayınları.
- HOBSBAWM, E., J. 2014. *Millletler ve Milliyetçilik-Progam, Mit, Gerçeklik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ROUSSEAU, J., J. 2013. *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, Çev. Ö. ALBAYRAK, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ROUSSEAU, J., J. 2016. *Toplum Sözleşmesi ya da Siyaset Hukuku İlkeleri*, Çev. İ. YERGUZ, İstanbul: Say Yayınları.
- SANAL, H. 1991. “AREL, Hüseyin Sadeddin”, *İslam Ansiklopedisi*, TDV. Yayınları, S. 3, s. 352-354.
- TANÖR, B. 1985. “Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 1, s. 10-26.
- ÜLKEN, H., Z. 1979. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- YALÇIN, G. 2013. “Türkiye'de 1900-2012 Yılları Arasında Yayınlanan Batı Müzik Teorisi Kitaplarındaki Terminolojinin İncelenmesi” *İdil Dergisi*, c. 2, S. 8, s. 65-91.
- YILDIRIM, T. 2016. “Musiki Mecmuası Özelinde Cumhuriyet Dönemi Müzik Sosyolojisi (1-10. Sayılar)”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 5, S. 8, s. 3268-3287.