

RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

22 Kasım 2013 Cilt 1, Sayı 2 Sonbahar Sayısı

*Kurucu müdür sayın Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR hanımefendinin
önsözüyle Uluslararası Rast Müzikoloji Dergisi sonbahar sayısını, Gazi Üniversitesi
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı kuruluşuna
ithaf etmiştir.*



*Sonbahar Sayısı Editörleri
Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner - Yrd. Doç. Dr. Sevilay Çınar*

Kurucu Editör: Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi: 10.12975

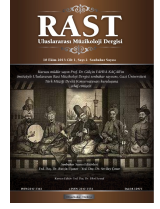
Diyarbakır, Türkiye



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Sonbahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Sevilay Çınar - Yrd. Doç. Dr. Burçın Uçaner

Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Kurucu ve Baş Editör: Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Cilt 1, Sayı 2 (2013), Sonbahar Sayısı

22 Kasım 2013

Diyarbakır, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

International Musicology Journal

Contributing Editors For Fall Issue

Assist. Prof. Dr. Sevilay Çınar - Assist. Prof. Dr. Burçin Uçaner

Gazi University

Turkish Language Editor

Mustafa Uğurlu Arslan

English Language Editor

Assist. Prof. Dr. Süleyman Başaran

Dicle University

Azerbaijan Turkish Language

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

Editor-In-Chief and Founder

Assist. Prof. Dr. Fikri Soysal

Dicle University

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume I, Issue 2 (2013), Autumn

22 November 2013

Diyarbakır, Turkey

Sonbahar Sayısı Hakkında

Kapak Tasarım: Fatih Akçay (MarAjans, email: info@marajans.org) ve Fikri Soysal Websitesi, Doi Ataması, İç Tasarım, Kurucu, Baskı ve Baş Editör: Fikri Soysal Sonbahar Sayısı Editörleri: Sevilay Çınar ve Burçin Uçaner

İngilizce Son Okumalar: Yeniben Tercüme ofisi tercume@yenibentercume.com

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı üç hakem tarafından incelendikten ve en az ikisinin yayınlanabilir raporu alındıktan sonra yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez yayınlanmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile artabilir.

Rast Müzikoloji Dergisi üçlü ve gizli değerlendirmeli bir dergidir.

Diyarbakır, Türkiye, Yayınlanma Tarihi:22 Kasım 2013

Website: www.rastmd.com

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2013 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

About Fall Issue

Cover Design: Fatih Akçay (MarAjans, email: info@marajans.org) and Fikri Soysal Website, Registration of DOIs, Print Editor, Founder and Editor-In-Chief: Fikri Soysal Contributing Editors: Sevilay Çınar and Burçin Uçaner

Proofreading Services: tercume@yenibentercume.com

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

Triple-blind Journal

Rast Musicology Journal is published two times for a year (Spring and Fall)

Visit Website: www.rastmd.com

Diyarbakır, Turkey

Copyright © 2013 by Rast Musicology Journal

Publication Date:22 November 2013

EDİTÖR'ÜN KÖŞESİ

Türkiye’de müzikoloji alanında Türk Müsikîsi ve kültürü adına hizmet vermeyi amaçlamakla birlikte, bu ve benzeri yeni çalışmalara da örnek teşkil etmesi açısından önemli bir boşluğu dolduran Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’na ithaf edilen Rast Müzikoloji Dergisi’nin ikinci sayısında editörler olarak görev almanın haklı gururunu ve mutluluğunu yaşamaktayız. Çalışmaktan büyük bir keyif aldığımız bu sayıda müzikoloji alanına gönül vermiş değerli araştırmacılarımızın çalışmalarını sizlerle paylaşmadan önce bu çalışma sürecinde yardımını ve desteğini esirgememiş olan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı kurucu müdürümüz Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR’a, bizi bu çalışmaya teşvik eden Rast Müzikoloji Dergisi’nin kurucu editörü Yrd. Doç. Dr. Fikri SOYSAL’a, önemli tecrübelerini bizlerle paylaşmakla birlikte hakemlik talebimizi geri çevirmeyen değerli hocalarımıza, kıymetli zamanlarını bu çalışmaya ayıran yayın kurulu üyelerine ve müzikoloji alanında ele aldıkları önemli çalışmalarıyla dergimize katkıda bulunan yazarlarımıza teşekkürü bir borç biliriz.

Kanun çalgısı ve Türk Müziğinde Ses sistemleri üzerine araştırmalar yapan, kanun icrâcısı, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı öğretim görevlisi Serkan Günalçin, *Kanunda Ses Sistemi Sorunları Üzerine Bir Araştırma* başlıklı yazısında kanunun perde düzeninin Türk Müsikîsi ses sistemine uygunluğu ve bu sisteme bağlı olarak Türk Müsikîsi perdelerini ve Türk Müsikîsi makamlarını seslendirmedeki başarı düzeyini Türk Müsikîsinde kullanılan tüm ahenklerde incelemiştir. Bu alanda çok az sayıda çalışma yapılması açısından makale müzikoloji literatürüne önemli katkılar getirmektedir.

Selçuk Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı’ndan Dr. Attila Özdek, kaleme almış olduğu *Konya Türkü Metinlerinde Mevlana ve Mevlevilik Üzerine Bir Araştırma* başlıklı makalesinde; Türk halk müziği içerisinde karakteristik özellikleriyle önemli örnekler sergileyen Konya halk müziğini, bir tasavvuf ve düşünce insanı olan Mevlana’nın yaşadığı çevredeki kültür öğelerini yani müzik türlerini ve dolayısıyla yerel müzikleri de etkilemiş olduğu düşüncesiyle ele almaktadır. Yazar, Konya türkülerinin metinlerini; vezin, yapı, konu ve kullanılan kelimeler bakımından inceleyerek Konya türkülerinin Mevlana ve Mevlevilik ile ilgilerini de tespit etmektedir.

Müzik tarihçisi Dr. Erhan Özden Osmanlı’nın Müsikî Okulları konulu yazısında, arşiv belgeleri ışığında Osmanlı’nın Müsikî Okullarını değerlendirmekte; Darülbîdâyi Tiyatro ve Müsikî Okulu, Dârü’l-elhan, Dârü’l Müsikî-i Osmani Mektebi, Bahriyeyi Şahane Müsikî Mektebi, Terakki-i Müsikî Mektebi, Darü’t-tâlim-i Müsikî Mektebi,

Mûsikî-i Osmani Hanımlar Dershanesi ve Paul Lange Mûsikî Okulu'ndaki müzik eğitimine değinmektedir.

Müzik tarihi araştırmacıları Dr. Erhan Özden ve Dr. Hikmet Toker'in birlikte hazırlamış oldukları ve bir önceki çalışma ile birbirini tamamlar nitelikte olan Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar konulu makalede ise Enderûn, Mehterhâne, Mevlevîhâneler, Musikâ-i Hümayûn, Dârülelhan, Dârülbedayi, müzik eğitimi veren cemiyetler ve Tanzimat'ın ilanından sonra Türkçe eğitim veren ve programında müzik eğitimi bulunan okullar ele alınmaktadır.

Muğla Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Togay Şenalp, Türk Müziği sanatçısı 40 kişi ile 2008-2010 yıllarında yapmış olduğu sözlü tarih görüşmelerinden de yararlandığı *Müzikte Ulusal Rotamız Ne Olmalıdır? Bir Sözlü Tarih Projesinin Ardından Çözüm Önerileri* başlıklı makalesinde; halk müziği ve sanat müziği olarak ikiye bölünmüş gibi olan Türk müziğini tanımlarken birleştirici bir terim olarak “makamsal müzik” terimini kullanırken, makamsal dilimizi ve üslubumuzu gözetken kimlikli bir doğu-batı sentezi yolunu çözüm olarak önermektedir.

Niğde Üniversitesi, Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'ndan Yrd. Doç. Dr. Timur Vural, kaleme almış olduğu *Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihâl'in Ekekon Gazetesinde Yayınlanan Konya'da Müzik Konulu Makaleleri* başlıklı yazısında; ülkemizde müzikoloji alanında kitap, makale, derleme çalışmaları gibi önemli çalışmalara imza atmış olan Gazimihâl'in 1947 ve 1948 yıllarında söz konusu gazetede yayınlanan ve bugüne kadar bilim dünyasında bahsi geçmemiş olan makalelerini tanıtmaktadır. Yazar, ayrıca Gazimihâl'in o yıllarda dile getirdiği müzik hareketi ile Konya'daki günümüz müzik yaşantısını kıyaslamakta ve böylelikle altmış beş yıllık Konya mûsikî hareketinin aldığı yolu bu çalışma içerisinde sergilemektedir.

Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Gökhan Yalçın, *Hüseynin Saadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımlar* konulu makalesinde, H. Sadettin Arel'in hiç bilinmeyen “Mübtediler için Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri” ile “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri” adlı çalışmalarındaki armonik ve terminolojik yaklaşımlarını ortaya koymaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Sevilay ÇINAR - Yrd. Doç. Dr. Burçin UÇANER

PREFACE BY EDITORS

We are happy and proud to have been editors in this second issue of the Rast Musicology Journal. This edition is dedicated to Gazi University's Turkish Music State Conservatory, which fulfills a significant gap as it sets a model for this study and other similar studies and aims to support Turkish music and culture in the field of musicology in Turkey. Before sharing the studies of researchers who have demonstrated a significant commitment to musicology in this issue, we deem it necessary to thank our founder and manager of the Turkish Music State Conservatory at Gazi University, Professor Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR, who provided full support and help during this process; the founding editor of Rast Musicology Journal, Assistant Professor Dr. Fikri SOYSAL, who encouraged us to conduct this study; and our distinguished instructors, who accepted our request for arbitration; members of the editorial board who allocated their precious time for this study; and our authors who contributed to this journal with their significant studies in the field of musicology.

In his article titled, *A Research on Audio Systems of Qanun*, Serkan Günalçin, a teaching assistant for the Turkish Music State Conservatory at Gazi University, who conducts research on audio systems in *Qanun* and Turkish Music, investigated the compatibility of the fret range of qanun with audio systems of Turkish music. According to this system, he investigated the frets in Turkish music and the success level in playing modes of Turkish music for all available rhythms. This article provides a meaningful contribution to the musicology literature since there are few studies in this area.

In his article titled, *Research on Mevlana and Mevleviyeh in Konya Folk Songs*, Dr. Attila Özdek, from the Turkish Music State Conservatory at Selçuk University, investigated Konya folk music. The article discusses characteristics in Turkish folk music that illustrate an influence of Mevlana; a sufi and thinker who deeply affected the culture of his time and thus, affected music genres and local music. The author investigates Konya folk songs in terms of rhythm, structure, subject and words and explores the relationship between Konya folk songs and Mevlana/Mevleviyah.

Music historian Erhan Özden wrote an article about Ottoman Musical Schools and he evaluates these schools in light of archival documents. He provides a discussion about the musical education in the Darülbedâyi Theatre and Musical School, Dârü'l-elhan, School of Dârü'l Mûsikî-i Osmani, Musical School of Bahriyeyi Şahane, School of Terakki-i Mûsikî, School of Darü't-tâlim-i Mûsikî, Training Center for Mûsikî-i Osmani Ladies and Paul Lange Music School.

Music history researchers Dr. Erhan Özden and Dr. Hikmet Toker provide a follow-up to their previous study about prominent musical education institutions in the Ottoman Empire. They offer an exploration of Enderûn, Mehterhâne, Mevlevîhâneler, Musîkâ-i Hümâyûn, Dârülelhan, and Dârülbedayi, communities that provided musical education and schools that gave Turkish education and had musical education in their curricula after the declaration of the rescript of Gülhane.

Assistant Professor Dr. Togay Şenalp, a teaching assistant in the Performing Arts Department of Fine Arts at Muğla University, analyzed oral history interviews conducted with 40 Turkish Music artists between 2008 and 2010 in his article titled, *What should be our National Route in Music? Solution Suggestions Through an Oral History Project*. He suggests the connective term, "Modal Music" to define Turkish music. This term can be divided into two—folk music and art music. Dr. Şenalp recommends a method to synthesize the West-East paradigm in order to protect our modal language and manner

In his article titled, *Musicologist Mahmut Ragıp Gazimihâl's discusses articles about Music in Konya that were published in Ekekon Newspaper*, Assistant Professor Dr. Timor Vural, from the Turkish Music Conservatory at Niğde University, introduces the articles of Gazimihâl that have significant contributions such as book, article, collection etc. to musicology in Turkey. These articles were published in the abovementioned newspaper in 1947 and 1984, but were not mentioned in the science world. In addition, the author compares the musical movement expressed by Gazimihâl in those years and today's music life in Konya that presents the 65 year-old tradition of Konya music.

In his article titled, *Harmonic and Terminological Approaches in Harmony Books of Hüseyin Saadettin Arel*, Assistant Professor Dr. Gökhan Yalın, a lecturer in the Music Sciences Department at Kırıkkale University, reveals harmonic and terminological approaches in H. SaadettinArel's unknown studies titled, "Theoretic and Practical Lessons for Beginners" (Mübtediler için Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri) and "Rhythm Lessons for Turkish Music" (Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri).

Assistant Professor Dr. Sevilay ÇINAR - Assistant Professor Dr. Burçin UÇANER

SUNUŞ

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Gazi Üniversitesi Türk Müziğidevlet Konservatuvarı
Kurucu Müdürü

Ülkemizde mûsikîsiyi kendisine hizmet alanı seçmiş mûsikî mecmualarının, dergilerin, web sitelerinin sayıları son yıllarda o kadar çok artmaya başladı ki; bu durum bizleri ziyâdesi ile memnun etti. Ancak memnun etmenin yanı sıra bir takım endişelerimizi de arttırır oldu. Çünkü; Kemiyyet mi keyfiyet mi düsturundan hareketle mûsikî alanındaki akademik yayınların ve çalışmaların nitelikten ziyâde niceliğinin hızla yükselmesi, ilmin vakârından, ciddiyetinden, disiplininden, heyecanından ve keyfinden çok uzaklarda, temelsiz ve zayıf bir mekân oluşturdu.

Bu temelsiz ve zayıf mekânda; bilgi kaynağının doğruluğu konusunda artan tereddütler, zihin bulandıran yaklaşımlar, mükerrer konu tekrarları, özellikle müzikoloji alanındaki genç akademisyenlerin daha önce yapılan çalışmalardan bîhaber olarak adeta Amerika'yı yeniden keşfetmeye kalkışmaları, kadro ve ünvan alma çabaları ile alelacele ve dikkatsizce yapılan çalışmalar, doçentlik mürâcaat dosyasını kabarık göstermek gayreti ile yazılan sıradan bir-iki makaleleri, müzik öğretmenlerinin müzikoloji, yorumculuk, müzik teorileri ve teknolojileri gibi alanlardan doçentlik mürâcaatları yapmaya kalkarak daha sonra da kendilerini müzikoloji ve bu alanların profesörü olarak ilân etmeleri (oysa ki müzikoloji, yorumculuk vd. alanlar müzik eğitimi alanından doçentliğe hiç mürâcaat etmezler) akademik câmiada gerek kuşaklar arasında gerekse araştırmaların nitelikleri arasında bir uçurumun meydana gelmesine neden oldu. Temelsiz bu mekânın çökme tehlikesi ile yüz yüze olduğunu maalesef her geçen gün daha da belirgin bir şekilde görmekteyiz.

Son on-on beş yılda mûsikî alanında böylesine zayıf bir bina oluşturulmuşken, bu zayıflığa bakmayarak kendi mûsikîsini bilmeyen, hor gören, dışlayan, hakaret eden, yok sayan, kültürel travmaya uğramış büyük bir mûsikî camiasının da olduğunu gözden kaçırmamak gerekiyor. Ülkemizde İlkel, gerici, yobaz, yerel, etnik bir müzik olarak görülen Türk mûsikîsi yüzyıllar öncesine dayanan derin kökleri ile uluslararası ve mükemmel bir müzik olarak kâinattaki yolculuğuna devam ediyor. Ne büyük bir şans ki bu mûsikîyi bilene ve keşfedene.

Türkiye'deki müzikologların büyük bir kısmı ve Avrupa'daki müzikologlar Türk Müziğini "etnik müzik" olarak tanımlaya dursun Türkiye'de Rast müzikoloji dergisi Bahar sayısı ile uluslar arası arenada ortaya çıktı. Aynı 2010 yılının bir bahar ayında

uluslararası bir misyon ve vizyon üstlenerek, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının kurulup ortaya çıkması gibi. Durum o ki Rast müzikoloji dergisi de Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı da aynı misyonu ve vizyonu paylaşan, Türk mûsikîsi ve kültürü adına hizmet vermeyi amaç edinmiş biri kurum diğeri yayın organı. 30-40 yıl öncesine gitseydik bunu bizlere söyleselerdi inanmazdık herhalde. Bir müzikoloji dergisi olacak adı da; Türk Mûsikîsinin ana makamı olacak, Türklerin en vakârlı makamlarından biri olacak, adı Rast olacak diye... Rast gelir İnşallah....

Ankara-Çankaya Lisesinde okuduğum yıllarda (1984-88) Türk mûsikîsine gönül vermiştim. Tâ o zamanlar bir Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarında okumayı hedeflemiştim. Ancak Ankara'da olmadığı için zorunlu olarak eski adı Mûsikî Muallim Mektebi, günümüzdeki adı ile Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda zorunlu olarak okudum. İşte bu mektebi kazandığım zaman kendi kendime dedim ki : **"Bir gün Ankara'da Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarını Allah'ın izni ile kuracağım"**. Bunu günlüğüme yazmıştım. Allah duâmı kabûl etmiş olmalı ki çok şükür nasîb etti. Üzerinden tam 29 yıl geçti. 29 yıl sonra bu Konservatuvar nihâyet kurulabildi. Bir ömür... Ben 29 yıl uğraştım. Ya benden önce uğraşan hocalarımız, büyüklerimiz. Bu mücâdeleyi düşündüğümde hep rahmetli Necip Fazıl Kısakürek'in şu dizeleri aklıma gelir:

Son günümde olmasın çelengim top arabam
Alıp beni götürsün tam inanmış dört adam.

Bu mücâdele öyle büyük bir mücâdele idi ki, bu yola baş koymak, kendini adamak, inanmak, vakfetmek gerekiyordu. Kendi ülkemizde, kendi mûsikîsimizin mücâdelesini vermek herhâlde dünyânın başka bir ülkesinde gerçekleşebilecek bir durum değildi. Güçlü Türk milletini özünden vurabilecekleri en kuvvetli kültürel değeri mûsikîsi idi. Doğumunda kulağına okunan Ezân-ı Muhammedî, ölümünde okunan Salâ milletimizin değerlerini, kimliğini, hayât tarzını ortaya koymaktadır. Bir milletin mûsikîsinde dili, dini, özü, sözü, geleneği, göreneği bütün genetik şifresi mevcuttur. Bir milleti siyasî, kültürel, sosyolojik ve ekonomik anlamda zayıflatmak için bu genetik şifrelerde yapacağınız tahrîfat ve tahrîbâtla en kısa yoldan ve en kolay şekilde hedefe ulaşabilirsiniz. Bu nedenle ilim erbâbının ve san'atkârların kültürel eğitim ve hizmet noktasında birlikte hareket ederek birlikte yapması gereken hizmetleri ve mücâdeleleri göğüslemeleri gerekmektedir.

Gücünü tarihî geçmişinden, geleneğinden ve kendi öz değerlerinden alan konservatuvarımız mûsikîmize hizmet noktasında azîmle çalışmaktadır. Türk mûsikîsi kültürünü gelecek kuşaklara aynı görkemiyle devredebilmek, aktarabilmek; birer san'at

abidesi olan Abdülkâdir Merâğî, Dede Efendi, İtrî, Hâfız Post, Tanburî Cemil Bey, Bekir Sıtkı Sezgin, Cinuçen Tanrıkorur gibi nice büyük mûsikî üstâdlarını tanıtmak ve onları eserleriyle yaşatmak; geçmişine ve geleneğine bağlı ufku açık, uluslararası câmiada saygın ve nitelikli san'atkârlar yetiştirmek en büyük hedefidir.

Bir eğitim-öğretim kurumu olmasının yanı sıra, bir san'at kuruluşu da olan konservatuvarımız verdiği ve vereceği konser ve sâir san'at etkinlikleri ile gerek ulusal ve gerekse uluslararası platformda ülkemizi, Türk-kültür ve san'atını en iyi şekilde temsil etmeyi hedeflemekte, ülkemizin uluslararası alanda tanıtımına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında dört bölüm bulunmaktadır. Çalgı Eğitimi, Ses Eğitimi, Müzikoloji ve Bestecilik bölümleri. Bestecilik bölümü dışındaki bölümlere 2012-2013 döneminde ilk öğrencilerimizi almanın heyecânını yaşadık. Her bölüme 20 kişilik kontenjanımız olmasına rağmen kaliteden ödün vermemek için kontenjanlarımızı layığı ile doldurmaya çalıştık. Şu anda Konservatuvarımızda Lisans, Yüksek Lisans, Doktora programlarında öğrencilerimiz yetiştirilmektedir. 1 Profesör, 8 Yardımcı Doçent ve 10 Öğretim Görevlisi olmak üzere 19 kişilik bir akademik kadromuz bulunmaktadır. Kısa sürede yaptığımız sanatsal ve akademik çalışmalarla Konservatuvarımız büyük bir teveccühe mazhar olmaktadır. Bu da bizi son derece mutlu etmektedir.

Rast Müzikoloji Dergisi kurucu editörü Sayın Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal'ın da teveccüh göstererek bu sayıyı Konservatuvarımıza ithâf etmesi bizleri son derece mutlu etmiş ve heyecânlandırmıştır. Aynı zamanda da sorumluluğumuzu arttırmıştır. Konservatuvarımız ile Rast Müzikoloji Dergisi'nin birlik ve beraberlik içinde yapacağı nice çalışmalara ışık tutacağına inanıyorum. Hayırlı ve uzun soluklu bir dergi olmasını diliyorum.

Böylesine zorlu bir ortamda Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal'a özverili, hizmet yolunda vermiş olduğu bu azîmli çalışmasından dolayı kalbî şükranlarımızı sunmayı bir borç olarak görüyorum.

Rast Müzikoloji Dergisi'nin ülkemiz ve dünya müzikoloji alanı için sıradan değil sıra dışı bir dergi olmasını temenni ediyor ve başarılar diliyorum...

DIRECTOR'S FOREWORD

Professor Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Gazi University, Turkish Music State Conservatory
Founder Director

We are very happy to see the great increase in numbers of musical magazines, journals, and web sites in recent years in Turkey. While we are pleased by this development, we are also concerned. An increase in the quantity of academic research and studies about music does not ensure an increase in quality; indeed, a lack of quality can create weak and unfounded work, which lacks dignity, seriousness, discipline, excitement and pleasure in this field.

This unfounded and weak place where doubts about the accuracy of information resource compound, suspicious approaches and repetitive topics proliferate, and especially young academicians attempt to explore America one more time without being informed about previous studies, research are conducted hastily and carelessly. The researcher's aim may be ambition, taking appointment and title; we see a couple of ordinary articles written with the aim of having a more crowded application file for associate professorship. Music teachers apply for associate professorship from fields such as musicology, music interpretation, music theories and technologies and declare themselves as professors of this field (yet fields such as musicology and music interpretation never apply for associate professorship of music education), which leads to a gap between both qualities of research and generations in the academic world. Unfortunately, it is crystal clear that this unfounded place may lead to the collapse of the field today.

We should also realize that despite such a weak foundation in the music field within the last ten to fifteen years, there is a great many in the musical community who does not know about their musical heritage and humiliate, insult and ignore this reality—an example of cultural trauma. Turkish music is regarded as primitive, bigoted, local and ethnic music in our country although it has had deep roots for centuries and maintains its journey as an international and perfect music throughout the universe. How lucky are those who know and explore this musical tradition.

Let the majority of Turkish musicologists and European musicologists define Turkish Music as "ethnic music." The Rast Musicology Journal in Turkey has appeared on the international stage with its spring issue. Just like the appearance of the Turkish Music State Conservatory at Gazi University that undertook an international mission and vision in the spring of 2010. The Rast Musicology Journal and Turkish Music State Conservatory share the same mission and vision and aim to serve Turkish music and culture as an institution and media organization.. We could not even imagine this 30 or 40 years ago. We could not imagine that there would be a musicology journal, named after

the main genre of Turkish Music, one of the most serious of the Turks: Rast. We offer our wish to God that this name will bring us luck.

Turkish music stole my heart when I was a student at Ankara-Çankaya High School (1984-88). Since then, I dreamt about attending the Turkish Music State Conservatory. Unfortunately, there was no conservatory in Ankara in those years and instead I had to attend the Music Teaching Department at Gazi University. When I entered this school, I made a promise to myself, which I wrote in my diary, "**I will found the Turkish Musical State Conservatory in Ankara, if God helps me.**" I believe that God heard my prayers and I was able to achieve this dream. It has been 29 years since then and finally, we have this Conservatory. A whole lifetime...I endeavored for 29 years. How about our instructors and elders who endeavored before me? Thinking about these efforts, I always remember these verses of Necip Fazıl Kısakürek, R.I.P:

I do not wish any flowers or gun carriage on my last day
I only wish four believers to carry my body

This was such a great struggle that it required commitment, faith and determination. I think it was not possible to witness this struggle, to protect the music of our own country, in any place in the world but Turkey. Music provided the most powerful cultural value to our powerful Turkish nation with which to capture our people. The Azan recited in the ear of babies after birth and Salâ recited after death, indicative of the values, identity and life style of our nation. The music of a nation holds language, religion, nature, promises, tradition and all genetic codes. Minimal alteration and depredation of these symbolic genetic codes can be the simplest and easiest way to weaken the cultural, sociologic and economic condition of a nation. For this reason, scholars and artists should collaborate in cultural education and service and undertake the responsibility of these services and struggles.

Our conservatory takes its power from its deep-rooted history, traditions and unique values and endeavors to serve our music. Its biggest aim is to transfer the culture of Turkish music to future generations protecting its original glory and introducing prominent music masters such as Abdülkâdir Merâğî, Dede Efendi, İtrî, Hâfız Post, Tanburî Cemil Bey, Bekir Sıtkı Sezgin, and Cinuçen. These musicians are pillars of our art. Our conservatory will make these names live on with their works, and produce esteemed and quality artists who are attached to their history and traditions while they maintain an open worldview.

In addition to being an education and training institution, our conservatory is also an art institution. Thus, we aim to represent Turkish culture and art and Turkey both in national and international platforms. This will be accomplished through concerts and other art activities conducted and to be conducted by our conservatory. In this vain, we aim to contribute to the promotion of our country within the international music community as well.

There are four departments in the Turkish Music State Conservatory at Gazi University: Instrument Training, Voice Training, Musicology and Composition. Except for the Department of Composition, we experienced the excitement of having our first students in the 2012-2013 academic years. Although the quota for each department is 20 students, we made an effort to fulfill our quota fairly, and with the goal of making no compromises in the quality of our student body. Today, we have students in the Undergraduate, Masters and Doctorate programs of our Conservatory. Our academic staff consists of 19 academicians: one full professor, eight assistant professors and ten teaching assistants. Our Conservatory is kindly appreciated for our artistic and academic activities conducted in short time. For this, we are extremely happy.

We are also very happy and excited to see that the founding editor of Rast Musicology Journal, Assistant Professor Dr. Fikri Soysal, kindly dedicated this issue to our Conservatory. This is a great honor and increases our sense of responsibility to our community. I whole-heartedly believe that the unity and collaboration of our Conservatory and Rast Musicology Journal will shed light on further studies. I wish it to be a long-term and contributory journal.

I believe it is my duty to express my gratitude towards Assistant Professor Dr. Fikri Soysal for his selfless and determined efforts on the road to serving the music community in such hard times.

I hope that Rast Musicology Journal will succeed as an extraordinary journal for our country and the international musicology field...

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar
Prof. Dr. Hakan Cevher
Prof. Dr. Fırat Kutluk
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Prof. Dr. Safa Yeprem
Prof. Dr. Ruhi Ayangil
Prof. Dr. Nezihe Şentürk
Prof. Dr. Bülent Alaner
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu
Gönül Paçacı (Turkey)

Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)
Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ariz Abdulaliyev (Azerbaycan)
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)
Dr. İlhami Gökçen (Kanada)
Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal (Türkiye)

Sonbahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Sevilay Çınar - Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner

Türkçe Dil Editörü

Mustafa Uğurlu Arslan

İngilizce Dil Editörü

Yrd. Doç. Dr. Süleyman Başaran

Kurucu ve Baş Editör

Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal

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 Dişiaçık (Turkey) Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey) Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu (Turkey) Prof. Dr. Ariz Abdulaliyev (Azerbaijan)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey) Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey) Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey) Prof. Dr. Bülent Alaner (Turkey)
Prof. Dr. Nezihe Şentürk (Turkey) Dr. Raziya Sultanova (England)
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu (Turkey) Dr. İlhami Gökçen (Canada)
Gönül Paçacı (Turkey) Assist. Prof. Dr. Fikri Soysal

Contributing Editors For Autumn Issue

Assist. Prof. Dr. Sevilay Çınar - Assist. Prof. Dr. Burçin Uçaner

Turkish Language Editor
Mustafa Uğurlu Arslan

English Language Editor
Assist. Prof. Dr. Süleyman Başaran

Editor-In-Chief and Founder

Assist. Prof. Dr. Fikri Soysal

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ İKİNCİ SAYI HAKEMLERİ

- Prof. Ruhi Ayangil (Fatih Üniversitesi, İstanbul)
- Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık (İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul)
- Prof. Songül Karahasanoğlu (İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul)
- Prof. Nezihe Şentürk (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
- Prof. Bülent Alaner (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
- Doç. Dr. Cenk Güray (Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara)
- Doç. Dr. Alper Maral (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul)
- Doç. Dr. Erol Parlak (İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul)
- Doç. Dr. Ali Tan (Medeniyet Üniversitesi, İstanbul)
- Doç. Dr. Abdullah Akat (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon)
- Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. Sevilay Çınar (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. Gökhan Ekim (Ege Üniversitesi, İzmir)
- Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gönül (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. İrfan Karaduman (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
- Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır)
- Yrd. Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
- Yrd. Doç. Dr. Serda Türkel Oter (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner (Gazi Üniversitesi, Ankara)
- Yrd. Doç. Dr. Erhan Özden (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
- Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker (İstanbul Üniversitesi, İstanbul)
- Dr. İlhami Gökçen (Kanada)
- Dr. Attila Özdek (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)
- Gönül Paçacı (İstanbul Üniversitesi, Osmanlı Dönemi Müziği Araştırma Merkezi, İstanbul)

RAST MUSICOLOGY JOURNAL REVIEWERS TASK PANEL

Prof. Ruhi Ayangil (Fatih University, İstanbul)
Prof. Bülent Alaner (Anadolu University, Eskişehir)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık (ITU, İstanbul)
Prof. Songül Karahasanoğlu (ITU, İstanbul)
Prof. Nezihe Şentürk (Gazi University, Ankara)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Marmara University, İstanbul)
Associate Prof. Dr. Cenk Güray (Yıldırım Beyazıt University, Ankara)
Associate Prof. Dr. Alper Maral (YTU, İstanbul)
Associate Prof. Dr. Erol Parlak (ITU, İstanbul)
Associate Prof. Dr. Ali Tan (Medeniyet University, İstanbul)
Associate Prof. Dr. Abdullah Akat (KTU, Trabzon)
Assist. Prof. Dr.Recep Uslu (Gazi University, Ankara)
Assist. Prof. Dr.Sevilay Çınar (Gazi University, Ankara)
Assist. Prof. Dr.Gökhan Ekim (Ege University, İzmir)
Assist. Prof. Dr.Mehmet Gönül (Gazi University, Ankara)
Assist. Prof. Dr.Emrah Hatipoğlu (Gazi University, Ankara)
Assist. Prof. Dr.İrfan Karaduman (Cumhuriyet University, Sivas)
Assist. Prof. Dr.Fikri Soysal (Dicle University, Diyarbakır)
Assist. Prof. Dr.Hasan Tahsin Sümbüllü (Atatürk University, Erzurum)
Assist. Prof. Dr. Serda Türkel Oter (Gazi University, Ankara)
Assist. Prof. Dr.Burçin Uçaner (Gazi University, Ankara)
Dr. İlhami Gökçen (Canada)
Dr. Attila Özdek (Necmettin Erbakan University, Konya)
Dr. Erhan Özden (Atatürk University, Erzurum)
Dr. Hikmet Toker (İstanbul University, İstanbul)
Gönül Paçacı (İstanbul University, İstanbul)

İÇİNDEKİLER

Hüseyin Sadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımları

Gökhan Yalçın 1-16

Osmanlı'nın Mûsikî Okulları

Erhan Özden 17-29

Konya Türkü Metinlerinde Mevlana ve Mevlevilik Üzerine Bir Araştırma

Attila Özdek 30-46

Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in Ekekon Gazetesinde Yayınlanan Konya'da Müzik Konulu Makaleleri

Timur Vural 47-57

Müzikte Ulusal Rotamız Ne Olmalıdır? Bir Sözlü Tarih Projesinin Ardından Çözüm Önerileri

Togay Şenalp 58-74

Kanunda Ses Sistemi Sorunları Üzerine Bir Araştırma

Serkan Günalçın 75-106

Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar

Hikmet Toker – Erhan Özden 107-128

TABLE OF CONTENT

The Harmonic and Terminologic Approaches in Huseyin Sadettin Arel's Books

Gökhan Yalçın 1-16

Ottoman Music Schools

Erhan Özden 17-29

A Research on Mevlana and Mevleviyeh in Konya's Folk Songs Texts

Attila Özdek 30-46

Musicologists Mahmut Ragıp Gazimihal's Published Articles Regarding Music in Konya for The Ekekon Journal

Timur Vural 47-57

What should be Our National Direction on Music? Solution Recommendations After an Oral History Project

Togay Şenalp 58-74

A Study in Tuning System Problems of Kanun

Serkan Günalçın 75-106

Important Institutions That Once Gave Music Education in the Ottoman State

Hikmet Toker – Erhan Özden 107-128

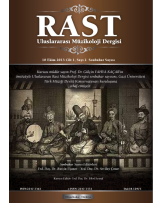


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00012>



HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN ARMONİ KİTAPLARINDAKİ ARMONİK VE TERMİNOLOJİK YAKLAŞIMLARI

Gökhan YALÇIN¹

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Hüseyin Sadettin Arel'in armoni eğitimi üzerine yaptığı çalışmaları incelemek ve armoni eğitimine katkılarını ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Bu amaçla, yazarın armoni eğitimi üzerine yayınladığı kitapları incelenmiştir. Arel'in armoni eğitimi üzerine hazırladığı iki kitabına ulaşılmıştır. Birincisi, hemen hemen hiç bilinmeyen "Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri" (yeni başlayanlar için kuramsal ve uygulamalı armoni dersleri) ve ikinci ise "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni" adlı kitaplarıdır. "Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri", Osmanlı Türkçesiyle yazılmış ve 1339/1923 yılında yayınlanmıştır. "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni" adlı çalışması ise ilk olarak "Musiki Mecmuası" adlı dergide 84. Sayıdan başlayarak 1955 yılında yayınlanmış (Öztuna, 1986:77) daha sonra aynı dergide 1969 yılında 242 ila 252. sayıları arasında 10 fasikül olarak tekrar yayınlanmıştır. Bu yayınlarının yanı sıra Arel'in çeşitli çalgılar için yazdığı 72 çoksesli eseri de vardır (Öztuna, 1986:134-138). Çalışmada ilk olarak literatür taraması yapılmış ve araştırma konusu olan armoni kitapları ile ilgili daha önce yapılan araştırmalar incelenmiştir. İkinci olarak kitaplarda kullanılan terimlere yönelik (Türkçe müzik terminolojisi), armoni eğitimine yönelik ve örnek eserlerin armonik analizine yönelik incelemeler yapılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, Hüseyin Sadettin Arel'in, hem armoni eğitimine yönelik yaptığı çalışmalar, yayınladığı kitaplar ve yetiştirdiği öğrencilerle hem de armoni eğitiminde günümüzde de kullanılan birçok terimin kendisi tarafından kazandırılmış olmasıyla, Türkiye'deki armoni eğitimine önemli katkılar sağladığı görülmüştür.

1 Yrd. Doç. Dr., KÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kırıkkale/Türkiye

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Sadettin Arel, Armoni/Ahenk, Terminoloji, Armoni Dersleri, Türk Müziğinde Çokseslilik Yöntem ve Teknikleri

THE HARMONIC AND TERMINOLOGIC APPROACHES IN HUSEYİN SADETTİN AREL’S BOOKS

ABSTRACT

The aim of this study is to examine Huseyin Sadettin Arel’s works on harmony training and to reveal his contributions. For this purpose, his published books on harmony training are examined. Arel prepared two books on harmony training that have been achieved. The first, almost unknown book is, “Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri” (Theoretical and Practical Harmony Lessons for Beginners I); the second one is, “Rhythm Lessons/Harmony for Turkish Music” The first book was written in Ottoman Turkish and published in 1339/1923. The second book was first published in the journal titled, “Musiki Mecmuası (trans. Journal of Music) in 1955, starting with the issue number of 84 (Öztuna, 1986:77). In 1969, in the same journal but later issues (number 242 to 252) the work was reissued in fascicles of 10. In addition to these publications, Arel has 72 polyphonic works written for several instruments (Öztuna, 1986:134-138). In this study, a literature survey is presented and earlier studies about the research subject on harmony are examined. Secondly, the investigations are made on terminology used in books (Turkish music terminology), harmony training and harmonic analyses of sample works. According to the findings, it is seen that Huseyin Sadettin Arel made a significant contribution to the field in Turkey with his studies about harmony training and his published Works. Furthermore, his influence continued with his students, as well as the many terms he coined that are used nowadays in harmony training.

Keywords: Huseyin Sadettin Arel, Harmony/Ahenk, Terminology, Harmony Training, Polyphonic Methods and Techniques of Turkish Music

GİRİŞ

Hüseyin Saadettin Arel, 1880 yılında İstanbul’da doğan, Türk musikisi tarihinin büyük bestekarı ve musiki bilginidir (Öztuna, 2006:71). 10 yaşında mandolin çalmasını ve Batı müziği öncelik bilgilerini öğrendi. Türk müziği ve Batı müziği bilgilerini geliştiren Arel, ney, girifit, keman, kemeçe ve piyano dersleri alsa da icracılıktan çok bestekarlığa ve müzikologluğa ağırlık verdi. Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede’den Mevlevi musikisini, Edgar Manas’tan armoni, kontrpuan tahsil etti. Türk müziği ve Batı müziği üzerine birçok beste yayımladı ve kitaplar yazdı. Darülelhan’da, Türk musikisi dersleri verdi ve İleri Türk Musikisi Konservatuarı adıyla bir dernek kurdu. 1955 yılında İstanbul’da vefat etti (Öztuna, 2006:71-96).

Arel, “*Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*” adlı kitabı, “*Türk Musikisi Kimindir*” adlı kitabı gibi daha çok Türk müziği üzerine yaptığı çalışmalarla, başka bir ifadeyle Türk müziği ile, ilişkilendirilen bir isim olduğu bilinmektedir. Batı müziği armonisi ve eğitimi ile ilgilendiği, Türkçe Batı müziği terminolojisi üzerinde önemli çalışmalar yaptığı, yön verdiği, yeni terimler kazandırdığı, bu terimleri bizzat kendisinin derslerinde, kitaplarında kullandığı, Türkçe müzik terminolojisinin değişim ve gelişim sürecine önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir.

Bilindiği gibi, farklı kültürel değerlerden kaynaklanan Batı müziği ve terminolojisinin, Türk müzik kültürü ve Türkçe müzik terminolojisinin hakim olduğu yerlerde algılanması veya anlatılması, Türk toplumuna uygun bir Türkçe Batı müziği terminolojisinin oluşması uzun bir süreç gerektirmiştir. Bu süreçte Arel'in hem armoni eğitimine yönelik yaptığı çalışmalarla hem de armoni eğitiminde günümüzde de kullanılan birçok terimin kendisi tarafından kazandırılmış olması dahi Türkiye'deki armoni eğitimine önemli katkılarının göstergesiyken, Hüseyin Sadettin Arel üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde Armoni üzerine yaptığı çalışmalara yeterince yer verilmediği görülür;

Öztuna (1986:74) “*Sâdeddin Arel*” adlı kitabında, “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni*” kitabına yer vermiştir. Kitapta “Eserleri” başlığı adı altında ikinci sırada “armoni dersleri” olarak yer verilmiş ve içeriğine değinilmeden sadece konu başlıkları ele alınmıştır. Öztuna (1986:77) ayrıca “armoni dersleri” adlı çalışmasının “*Musiki Mecmuası*” adlı derginin 84. sayısından itibaren yayınlandığını da belirtmiştir.

Levent (1996:6), “*Dörtlü Armoni Sistemi ve Türk Müziğine Uygulanışı*” adlı kitabında Arel'in “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri*” çalışmasında yararlandığı sistemden bahsetmektedir. Levent'e göre (1996:6), Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri'nde ele aldığı sistem Batı armoni sistemidir ve bu sistemi tercih etme sebebi de üçlü ve beşlilerin en tabii ses terkihi olması, çalışmaların her türlüşüne elverişli bulunması ve batı musikisi eserlerini anlamada kolaylık sağlamasıdır. İkिलilerden, dörtlülülerden ve beşlilerden ya da bunların karışımından teşkil edilebilecek ses bileşimlerinin de kullanılabileceğini fakat bu ses bileşimlerinin kullanılmasının bilgi ve deneyime gereksinim göstermesi ve bunların bir sistem içine oturtulmamış olmasının Arel'in üçlü armoniyi tercih etmesindeki bir diğer neden olduğunu belirtmektedir (Levent, 1996:6).

Özkoç (2012) “*Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelüde İsimli Eserinin İncelenmesi*” adlı lisansüstü çalışmasında Arel'in yazdığı “Prelüd-Ön Ezgi” adlı eseri analiz edilmiştir. Bu çalışmada Arel'in Türk müziğinin çok seslendirilmesi ve armoni üzerine düşüncelerine de yer verilirken yazdığı kitaplara yer verilmemiştir. Yapılan bu çalışmaların dışında Arel'in armoni kitapları ile ilgili herhangi bir araştırmaya ulaşılammıştır.

Bu çalışmanın problem cümlesi “Hüseyin Sadettin Arel'in armoni kitapları ve bu kitaplarındaki armonik ve terminolojik yaklaşımları nelerdir? olarak belirlenmiştir. Alt problemler ise;

Kitapları ve özellikleri nelerdir?

Armonik yaklaşımları eserlerine ne şekilde yansıtmıştır?

Bu çalışmanın amacı ise, Hüseyin Sadettin Arel'in armoni eğitimi üzerine yaptığı çalışmaları incelemek ve armoni eğitimine katkılarını ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Bu amaçla, yazarın armoni eğitimi üzerine yayınladığı kitapları incelenmiştir.

METODOLOJİ

Bu araştırma, verilerin doküman incelemesi ile oluşturulduğu betimsel bir çalışmadır. Bilindiği gibi doküman incelemesi veya analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2008:187). Çalışmanın ilk aşamasında Arel'in armoni eğitimi üzerine hazırladığı iki kitabına ulaşılmıştır. Birincisi, hemen hemen hiç bilinmeyen “*Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri*” (yeni başlayanlar için kuramsal ve uygulamalı armoni dersleri I) ve ikinci ise “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni*” adlı kitapları olduğu belirlenmiştir. “*Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri*”, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış ve 1339/1923 yılında yayınlanmıştır. “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni*” adlı çalışması ise ilk olarak “*Musiki Mecmuası*” adlı dergide 84. Sayıdan başlayarak yayınlanmış (Öztuna, 1986:77) daha sonra aynı dergide 1969 yılında 142 ila 152. sayıları arasında (ikişer sayfalık, dergilerin tam ortasına gelecek ve dergiden çıkarılıp kitap haline getirilebilecek şekilde) 10 fasikül olarak tekrar yayınlanmıştır. Çalışmanın diğer aşamasında ise literatür taraması yapılmış ve araştırma konusu olan armoni kitapları ile ilgili daha önce yapılmış araştırmalar incelenmiştir. Daha sonra kitaplarda kullanılan terimlere yönelik (Türkçe müzik terminolojisi), armoni eğitimine yönelik ve örnek eserlerin armonik analizine yönelik incelemeler yapılmıştır.

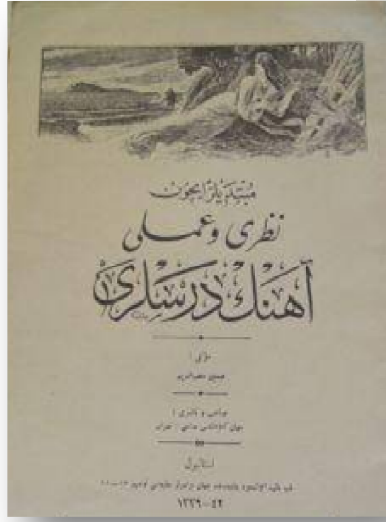
SINIRLAR

Bu çalışma, Hüseyin Sadettin Arel'in, yayımlanmış, armoni konulu çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

BULGULAR

“*Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri*” Adlı Kitabının İncelenmesi

Tablo 1: Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri I



| | |
|-------------------|-------------------------|
| Müellifi | Hüseyin Sadeddin |
| Yayın yılı | 1339-42 (1923) |
| Basım Yeri | İstanbul |
| Sayfa | 16 |
| Ebat | 21x29 |
| Numara | 1 |

“Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri” birinci kısım, “beş ders” ve 51 maddeden oluşmaktadır. Birinci dersin konu başlıkları şu şekildedir (1-13. maddeler); “Ahenk, lahin, uygu, aralık, dizi, kol”. İkinci dersin konu başlıkları (14-18); “aralıkların hesap edilmesi, üst aralık, alt aralık”. Üçüncü ders (19-36. Maddeler); “halis aralıklar, küçük aralıklar, büyük aralıklar”. Dördüncü ders (37-40. Maddeler); “artık aralıklar, eksik aralıklar, çift aralıklar”. Beşinci ders (41-50. Maddeler); “kök dizi, levnî dizi, hemseda, derece, yanaşık ve ayırık, çevirme”.

Konu başlıklarından bu kitabın armoni eğitimine yeni başlayan öğrenciler için, gerekli bilişsel kazanımlara yönelik hazırlanmış olduğu görülmektedir. Kitabın yayım tarihine bakacak olursak (1339/1923) Türkiye’de basılmış bilinen ilk armoni kitabı olduğu ve bu yönüyle kitapta kullanılan terimlerin daha sonra yayınlanacak olan armoni kitaplarında kullanılan terimlere öncülük etmiş olacağı söylenebilir. Bu açıdan kitapta tercih edilen terimlerin belirlenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Aşağıda, Arel’in çalışmasında kendisinin geliştirdiği ve kullandığı armoninin temel terimlerine ve anlamlarına yer verilmiştir:

Ahenk; Arel’e göre (1923:1) “aralarında münasebet bulunmak üzere hep birden işitilecek seslerin birlikteliğine “ahenk” ismi verilir”. “Ahenk” terimini Arel (1923:1) “harmonie” terimine karşılık olarak kullanmaktadır. Ahenk terimine iki kaynakta daha rastlıyoruz; Birincisi yine Arel’e ait “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni*” adlı kitabında diğeri ise yine Arel’in 1948 ve 1953 yılında “Musiki Mecmuası” adlı dergide yayınladığı “*musiki terimleri*” başlıklı yazısında yer verdiği terimleri içerisinde yer almaktadır (Arel, 1948; Arel, 1953:94). Günümüzde “ahenk” terimi yerine “armoni” teriminin kullanıldığı söylenebilir.

Uygu; Arel’e göre “hepsi birden işitilmek üzere birbirine uydurulmuş ses takımlarına “uygu” ismi verilir”. Uygu terimini, Arel, musiki terimleri içerisinde “accord” yerine geliştirmiş ve kullanmıştır. Arel’in kitabından üç yıl sonra yayımlanan Ahmet Muhtar’ın

çevirisini yaptığı “*N. Rimsky Korsakoff-Armoni*” kitabında “akor” terimi kullanılmış, 1996 yılında yayımlanan tekrar basımında, “uygu” terimi kullanılmıştır. Yapılan çalışmalara göre “uygu” teriminin günümüzde çok az, daha çok “akor” teriminin kullanıldığı belirlenmiştir (Yalçın, 2013:958).

Lâhin; “mélodie” terimine karşı Arel “lâhin” terimini kullanmaktadır. “intervalle mélodique” terimine karşılık da “lâhnî aralık” terimini kullanmaktadır (Arel, 1923:1; Arel, 1953:96). Günümüzde ise “ezgi” teriminin kullanıldığı söylenebilir.

*Aralık-buut*²; iki ses arasındaki açıklığa denir (Arel, 1923:1). Arel (1953:94) “intervalle” terimi yerine “*musiki terimlerinde*”, “buut” terimine yer vermemiş “aralık” terimini kullanmıştır. Muhtar (1926:4), Korsakoff çevirisinde ise “intervalle” terimi karşılığı olarak “fasıla” terimini kullanmış, 1996 çevirisinde ise “aralık” terimi kullanılmıştır. Günümüzde de “aralık” teriminin kullanıldığı söylenebilir.

Dizi; “yedi, sekiz muhtelif notanın hiç atlamadan sıra ile yan yana dizilmiş haline “dizi” ismi verilir” (Arel, 1923:1). Arel (1953:95) “gamme” terimi yerine “dizi” terimini kullanmıştır. Muhtar (1926:4) Korsakoff çevirisinde ise “gamme” terimi karşılığı olarak “gam” terimini kullanmış, 1996 çevirisinde ise “dizi” terimi kullanılmıştır. Günümüzde de çoğunlukla “dizi” teriminin kullanıldığı söylenebilir.

Büyük, *küçük*; Arel (1923:3) “majör” ve “minör” modlar için “Garp musikisinde biri “büyük” diğeri “küçük” olmak üzere iki türlü dizi vardır” diyerek bu terimlere karşı geliştirdiği terimleri bu şekilde kullanmıştır. Günümüzde bu terimler aralıklar için kullanılsa da “majör” ve “minör” modlar için kullanılmadığı söylenebilir.

Çıkıcı dizi, *İnici Dizi*; Arel (1953:94-95) “ascendant” terimine karşılık “çıkıcı” ve “descendant” terimine karşılık olarak “inici” terimini kullanmıştır.

Kol; Arel (1923:4; 1953:96) “mode” terimine karşılık “kol” terimini geliştirmiş ve kullanmıştır. Muhtar (1926:4), R. Korsakoff çevirisinde ise “tarz” terimini kullanmıştır. Günümüzde her iki teriminde kullanılmadığını “mod” ya da “tonalite” terimlerinin kullanıldığı söylenebilir.

Büyük, Küçük, Halis, Eksik, Artık Aralıkları; Arel (1923:8-12; 1953:94-95-96) “majeur”, “mineur”, “juste-parfait”, “augmenté” ve “diminué” terimlerine karşılık bu terimleri geliştirmiş ve kullanmıştır. Bu terimlerden sadece “halis” terimine 1948 yılında yayımlanan “Musiki Mecmuası” dergisinde yer vermemiş yerine “tam” terimini kullanmıştır (Arel, 1948:3-5). Günümüzde de bu terimlerin tamamı kullanılmaktadır.

Derece; “her hangi bir dizideki seslerin her birine “derece” ismi verilir” (Arel, 1923:15). Arel “Musiki Mecmuası” adlı dergide de “degré” terimine karşılık “derece” terimine yer vermiştir. Günümüzde de derece teriminin yaygın bir şekilde kullanıldığını söylenebilir.

Hemsada; “piyano ve mandolin gibi sabit perdeli sazlarda “do diyez ile re bemol”, “sol diyez ile la bemol” gibi seslerin her ikisi bir perdeden çıkar. Böyle ikisi birinden çıkan seslere “hemsada” denilir” (Arel, 1923:14). Arel (1953:95) bu terimi musiki mecmuasında “eşselen” olarak kullanmıştır. Günümüzde “enarmonik” ya da “anarmonik” olarak kullanılmaktadır.

Levnî; “chromatique” terimine karşılık olarak Arel “levnî” terimini kullanmıştır. “Ne kadar tam perde varsa hepsi yarıya bölünmek suretiyle yapılmış dizilere denir” şeklinde

² “Bu’d” şeklinde yazılsa da (Devellioğlu, 2012:126) bu terim, Uz (1964:14) “buud” ve Saygun ise (1954:14) “buut” yazılışı ile kullanmışlardır.

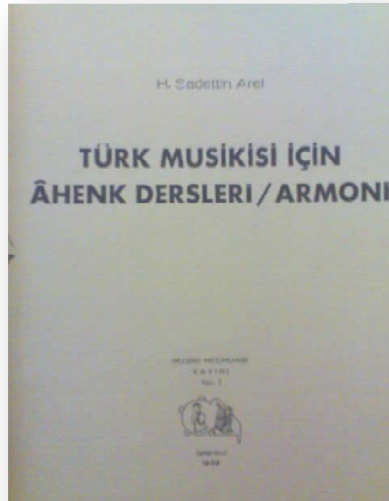
de tanımlamıştır (Arel, 1923:14). Günümüzde ise “chromatique” terimine karşılık Türkçe “kromatik” teriminin kullanıldığını söylenebilir.

“Çevirme”, “çevrik”; her hangi bir aralığın aşağıdaki notasını yukarıya, yahut yukarıdaki notasını aşağıya getirmeye “çevirme” denilir (Arel, 1923:16). Arel (1953:94) “renversement” terimi karşılığı olarak “çevirme”, “renverse” terimine karşılık olarak da “çevrik” terimlerini bulmuş ve kullanmıştır.

Ahenk (armoni), uygu (akor), dizi, kol (mod) gibi terimlerin tanımlanması ile başlanan çalışmada, Batı armonisinin öğretilmesinin amaçlandığı görülmektedir. Bu amaçla, başlangıç Batı müzik teorisinin bilgileri verildiği, uyguyu (akor) oluşturan aralıkların hesaplanması, aralıkların nitelikleri ve niceliklerine göre öğretilmesine yönelik geniş bir bölüm ayrılmıştır. Batı müziğinde tonal diziler kol (mod) başlığı altında incelenmiş, diziler ve genel özellikleri ile “öncelik bilgileri” bölümü tamamlanmıştır. “Ahenk Dersleri” kitabının bu ilk cildinde yer verilen konuların kitabın ikinci cildinde devam edeceğine yönelik bir cümle bulunmasına rağmen, diğer ciltlerine ulaşamamıştır.

“Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni” Adlı Kitabının İncelenmesi

Tablo 2: Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni



| | |
|-------------------|-------------------------|
| Müellifi | H. Sadettin Arel |
| Yayın yılı | 1969 |
| Basım Yeri | İstanbul |
| Sayfa | 36 |
| Ebat | 20x28 |
| Numara | 1 |

1. Armoniye Giriş: Öncelik Bilgileri, I. Selenler (fıkra 1-17), II. Derlilik-Dersizlik (18-28), III. Neticeler (29-34); 2. Armoni: I. ilk Armoni (35-62), II. Armonide ilerleyiş (A. Ahenk Dersinde Memnu Olan Şeyler, B. Atma ve Katlama, C. Duruş'un Değişmesi, D. Sık Ahenk ve Seyrek Ahenk, E. Ahenge Yabancı Notalar, F. Oya, G. Destek, H. Önceleme, i. Fırlak, J. Bayım, K. İtim, L. Mordant, M. Zümrecik) (63-93).

Hüseyin Sadettin Arel'in hazırlamış olduğu bu çalışmada Türk müziğinin çok seslendirilmesini amaçladığı görülmektedir. Bu amaçla iki yöntemden yararlanmaktadır. Birincisi “selenler” ikincisi ise “üçlüler”. Arel (1969:17) Türk müziğinin kendi bünyesinden doğan armonisini bulmak için türlü yollar olduğunu ve

kendisinin de hem selenleri hem de üçlüleri göz önünde tutan bir yol izlediğini belirtmektedir. Kitapta yer verilen Arel'in geliştirdiği terimler ise şunlardır:

Ahenk/Armoni; Arel, bu çalışmada “harmonie” terimine karşılık “armoni” ve ahenk” terimlerinin her ikisini de kullanmaktadır ve “uyguların yapılışına ve birbiriyle bağlantısına ait kaideleri bildiren ilim” olarak tanımlamıştır.

Selen; ”harmonique” terimine karşı Arel (1969:17) “selen” terimini kullanmaktadır. Günümüzde de “selen” teriminin yaygın olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

“Seyrek duruş”, “sık duruş”, “yarı sık duruş”; Arel (1969:29) “position large” terimine karşılık “seyrek duruş”, “position serrée” terimine karşılık ise “sık duruş” terimini kullanmaktadır. Ayrıca, “bir uygunun notalarından bazıları seyrek, bazıları sık ise o uygunun duruşuna “yarı sık” denilen bir duruş daha belirtmiştir.

“Lahni hareket”, “Ahengi hareket”; Arel (1969:30) “mouvement mélodique” terimine karşılık olarak “lahni hareket”, “mouvement harmonique” terimine karşılık ise “ahengi hareket” terimini kullanmaktadır.

“Düz hareket”, “ters hareket”, “eğri hareket”; Arel (1969:31) “mouvement direct” terimine karşılık olarak “düz hareket”, “mouvement contraire” terimine karşılık “ters hareket” ve “mouvement oblique” terimine karşılık ise “eğri hareket” terimini kullanmaktadır.

“Yanaşık”, “ayrık”; Arel (1969:32) “conjoint” terimine karşılık olarak “yanaşık”, “disjoint” terimine karşılık ise “ayrık” terimini kullanmaktadır.

“Doku”; Arel (1969:33) “tessiture” terimine karşılık olarak “doku” terimini kullanmakta ve “hangi sınıftan olursa olsun (bas, tenor, alto, soprano) bir sesin ferah ve rahat dolaşabileceği sahaya doku” denildiğini belirtmektedir.

Derlilik, dersizlik; “consonance”, “dissonance” terimlerine karşılık olarak kullanılmıştır. Bu terimler, iki veya daha fazla ses bir arada işitildiğinde bu sesler kaynaşıp birleşerek tek ses gibi duyuluyor ise “derli” (consonant), kaynaşmayıp az çok birbirinden ayrı kalıyorlar ise “dersiz” (dissonant) olarak tanımlanmaktadır.

Kök uygu, çevrik uygu; “accord fontamental” terimine karşılık “kök uygu” ve “renversé” terimine karşılık ise “çevrik” terimini kullanmıştır. Bu terimler, “temeli alta bulunan uyguya “kök uygu” ve eğer uygunun temelinden başka bir ses alta bulunursa böyle olan uyguya “çevrik” haldedir” şeklinde tanımlanmaktadır.

“Atma”, “katlama”; Arel (1969:16) “suppression” terimine karşılık olarak “atma”, “redoublement” terimine karşılık ise “katlama” terimini kullanmaktadır. “Atma” terimini “herhangi bir maksatla uygunun notalarından birini kullanmamak” olarak, “katlama” terimini ise “uygulardaki notaların sayısından fazla kısmı ahenk yapmak ya da attığımız bir notanın yerine diğer seslerden birinin ortak kullanmak” olarak tanımlamaktadır.

“Duruş”; Arel (1969:16) “position” terimine karşılık olarak “duruş” terimini kullanmakta ve “duruş değiştirme” (changement de position) olarak “uygu sesleri değişmeden yerlerinin değişmesi” olduğunu belirtmektedir.

“Sık ahenk”, “seyrek ahenk”; Arel (1969:17) “harmonie serrée” terimine karşılık olarak “sık ahenk”, “armoni large” terimine karşılık ise “seyrek ahenk” terimini kullanmaktadır.

“Ahenge yabancı notalar”; “Ornements Melodiques” terimine karşı Arel (1969:17) “Ahenge yabancı notalar” terimini kullanmakta ve “ekseriya bir takım notalar ahenk dışında bırakılır. Bunlar ahenge yabancı notalardır ve ahengin hafifliği, zarifliği, ferahlığı,

şeffaflığı birçok hallerde ancak bazı notaların ahenk dışında bırakılmasıyla temin edilir” olduğunu belirtmektedir.

“Geçit notası”, “oya”, destek”, “önceleme”, fırlak”, “bayım”, “itim”, “mordent”, “zümrecik”; Arel (1969:16) “note de passage” terimine karşılık olarak “geçit notası”, “broderie” terimine karşılık “oya” terimini, “appoggiature” terimine karşılık olarak “destek”, “anticipation” terimine karşılık “önceleme” terimini, “echappée” terimine karşılık olarak “fırlak”, “syncope” terimine karşılık “bayım” terimini, “port de voix” terimine karşılık olarak “itim”, “mordent” terimine karşılık ise “mordan” ve “grupetto” terimine karşılık ise “zümrecik” terimini kullanmaktadır. Bu terimlerde sadece “destek” terimine 1953 yılında yayınlanan “Musiki Mecmuası” adlı dergide yer alan “Musiki Terimleri”nde yer vermemiştir.

Kitap iki bölümde incelenebilir; ilk bilgiler ve armoni. Birinci Bölüm-ilk bilgiler bölümü, selenler konusu ile başlamaktadır. Türk müziği perde sesleri, kaba çargah’tan başlayarak, kaba nim hicaz, kaba hicaz, kaba dik hicaz, yegah ile devam eden, tiz çargaha kadar süren, 3x24 perdenin selenleri uzun bir tablo üzerinde gösterilerek açıklanmış ve selenlerin oluşturdukları aralıkları belirlenmiştir. Bu aralıklar tam sekizli, tam dörtlü, büyük üçlü, orta üçlü, tanini, büyük mücennep ve küçük mücennep aralıklarıdır. Arel, Armoninin bu ilk aşamasında selenleri göz önüne alan bir yaklaşım göstermektedir.

Arel’e göre (1969:25) akor seslerini oluşturan aralıkların üçlüler ile kurulma şartı olmamalıdır. Ayrıca, üçlülerden yapılan ses terkiplerine uygu kuruluşunun tek terkibi olmadığını, her sesi her sesle birleştirmekte serbestlik olduğunu, üçlü uygulamaya esir kalınmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Arel’in üzerinde durduğu diğer bir konu “derlilik ve dersizlik” (uyumluluk ve uyumsuzluk) konusudur. “Derrlilik” ve “dersizlik” konusunun bir hesap işi olmadığını, bir sanat işi olmasının yanı sıra başlangıç aşamasında fizik ilminden yararlanmanın önemli olduğunu belirtmektedir. Arel (1969:22) bu aşamada bir cetvel önermekte, bu cetveli kullanarak Türk müziği ve Batı müziği seslerinden oluşan akorların oluşturdukları dersizlik derecelerini örneklemektedir. Birinci bölümü şu kuralları hatırlatarak tamamlamaktadır:

1. Her temel sesin alttan ve üstten sekizlisiyle beşlisine ve büyük üçlüsünü oluşturan selenleri ile en iyi uyumu verir.
2. Geçerli sebeplere dayandırılarak derlilik ve dersizlik durumuna göre bir sesin herhangi bir sese hareketi uygundur.
3. Armoninin ilk aşamasında hem selenler hem de üçlüler göz önünde tutan bir yaklaşımdan yararlanılır.

Görüldüğü gibi Arel, Türk müziği için Batı müziği armonisi değil Türk müziği için özel bir armoni yöntemi araştırmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak, Türk müziği perde seslerinin selenleri (armonikleri) araştırılmış, aralıkları belirlenmiş ve akor seslerinin hangi aralıklar ile kurulması gerektiğinin belirlenmesine çalışılmıştır.

İkinci Bölüm-Armoni bölümünde Arel (1969:25-26), armoni’nin ve uygu’nun genel tanımını yaparak, Türk müziğinde örnek olarak uşşak, rast ve hicaz makamlarında uygu kuruluşlarına yer vermiştir (Tablo 3).

Tablo 3. Çeşitli Makamlarda Üçlüler İle Kurulan Uygular

| Uşşak makamının durak uygusu (Arel, 1969:26) | Hicaz Makamını Muhtelif (üçüncü derece akoru) uygusu (Arel, 1969:27) | Rast Makamı güçlü uygusu (Arel, 1969:27) |
|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| | | |

Tablo 3’de görüldüğü gibi, makam seslerine ait akorların ilk örnekleri verilirken makamlara ait donanım gösterimi önemsenmemiş, kullanılan akorların aralıkları üçlü aralıklarla kurulmuştur. Verilen akorların “Durak”, “Üçüncü derece” ve Güçlü” akorları olduğu görülmektedir.

Tablo 4. Çeşitli Makamlarda Uygu Bağlılıları

| Uşşak makamında uygu bağlantısı (Arel, 1969:30) | Zirgüle makamında uygu bağlantısı (Arel, 1969:29) | Humayun Makamında uygu bağlantısı (Arel, 1969:27) |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| | | |

Tablo 4’de çeşitli makamlarda akor bağlantıları görülmektedir. Akor bağlantılarının seslerin hareketlerine göre üç şekilde yapıldığı görülmektedir; düz, ters ve eğri hareket. Verilen örneklere göre, Batı müziği armonisinden çok farklı olmadığı fakat akor seslerinin, makamların perde sesleri düşünülerek yazıldığı görülmektedir.



Nota 1: Humayun Makamında Eğri Ahengi Hareket

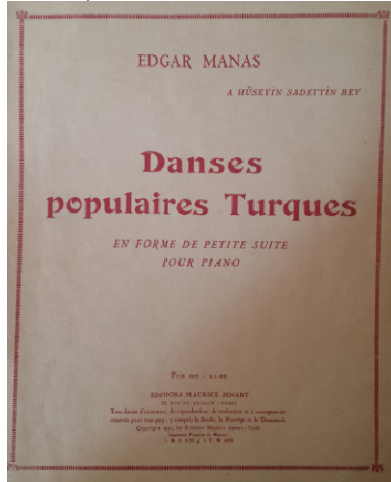
Şekil 1'de görüldüğü gibi akor bağlantılarında dört parti düz hareket yaptırılmamıştır. Arel, ayrıca, akor bağlantılarında şu kurallara dikkat çekmektedir:

1. Dört kısmı birden düz hareket ettirilmemelidir,
2. İki birli, iki sekizli veya iki beşli yan yana getirilmemelidir,
3. Bir birliden bir sekizliye ya da bir sekizliden bir birliye yürütülmemelidir,
4. Düz hareketle birliye veya sekizliye veya beşliye gidilmemelidir,
5. Parti atlaması (kesim) yapılmamalıdır.

Kitabın son bölümü “ahenge yabancı notalar” konusuna ayrılmıştır. Yabancı notaların, dokuz türü olduğu ve bunların “geçit”, “oya”, “destek”, “öncelem”, “fırlak”, “bayım”, “itim”, “mordent”, “zümrecik” terimleri olduğu belirtilmiştir. Kitap bu bölümden itibaren eksik olarak sona ermektedir ve Öztuna'nın (1986:74) belirttiği “yüksek armoni: bundan sonra da klasik armoni kitaplarının Türk musikisine uygulanmış bahisleri yer alır” bölümü yoktur.

Arel'in Armonik Yaklaşımının Eserlerindeki Yansımaları

Arel'in armoni üzerine yaptığı yayımlarının dışında Arel'in çeşitli çalgılar için yazdığı 72 çoksesli eseri de vardır (Öztuna, 1986:134-138).



Resim 1. Edgar Manas-Dances Populaires Turques

Ayrıca, Arel'in armoni öğretmenliğini yapan Edgar Manas³'ün (Öztuna, 1986:80) 1931'de Paris'te yayınlanan ve Arel'e ithaf ettiği piyano için 7 halk şarkısının çok sesli düzenlemesi de mevcuttur (Manas, 1931). Bu çalışmanın yapılmasında ve yayınlanmasında da Arel'in katkısının olduğu, kendi çalışmalarını etkilediği söylenebilir.

Bu kitapta yer verilen düzenlemeler şunlardır; Oyun Havası (Alaşehir), Divan (Muğla), Zeybek Oyun Havası (Aydın), Ağır Zeybek Oyunu (Muğla), Gelin Havası (Muğla), Ağır Zeybek Oyun Havası (Aydın) ve Zeybek Oyun Havası (Ödemiş). Edgar Manas'ın bu çok sesli düzenlemeleri incelendiğinde kullanılan akorlarda genellikle üçlülerin kullanıldığı fakat ikililerin, dörtlülerin ve beşlilerin de kullanıldığı görülür (Şekil 2). Tüm bu çalışmaların Arel'in Türk müziğinin çok seslendirmesinde kullandığı yöntemin belirlenmesinde önemli etkilerinin olduğu söylenebilir.

IV. Ağır Zeybek oyunu (Muğla)

IV. Danse zeybek lente

Andantino

Nota 2: Edgar Manas-Ağır Zeybek Oyunu

Şekil 2'de verilen örnek eserde Manas'ın daha çok makam dizisine önem verdiği söylenebilir. Bu çerçevede akorları kullandığı ve yer yer dörtlülerden, eksik ve artık aralıklardan oluşan akorlar kullandığı görülmektedir. Hüseyin Sadettin Arel'in 72 çoksesli eserlerinden biri olan Prelude (ön ezgi) adlı eserinin armonik analizi Özkoç (2012:74) tarafından lisans üstü tez çalışması olarak yapılmıştır. Bu çalışması incelendiğinde Armonik yaklaşımında Edgar Manas ile benzerliklerinin olduğu söylenebilir.

³ Edgar Manas (1875-1964 İstanbul) Batı musiki bilgini, öğretmeni ve piyanisti. Şehzade ve sultanların da musiki hocası idi. İstiklal marşının orkestrasyonunu o yazmıştır. 1912'den 1921'e kadar Darüelhan'da armoni, kontrpuan ve piyano öğretti (Öztuna, 1986:80).

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

1.Keman
2.Keman
Viyola
Viyolonsel

1.Km
2.Km
Vla.
Vs.

Nota 3: Sadettin Arel- Prelude (Ön Ezgi)

Özkoç'un (2012:74) Arel'in Prelüd adlı eseri üzerinde yaptığı armonik analizinde Arel'in armoniyi modalite için bir araç olarak gördüğü, birinci derecede armoniye önem vermeyip kullandığı dizilere ve modlara önem verdiği sonucuna ulaşılmıştır. Arel, akor olarak kullandığı tonal müzik materyallerini geleneksel biçimleriyle ya da farklı bir sistemde değil adeta tesadüfi olarak üst üste gelen sesler olarak kullandığı ve bu bakımdan eserdeki armoniler duyuluş açısından pek tatminkâr sonuçlar vermediğini belirtmektedir (Özkoç, 2012:74). Elde edilen sonuçlara göre, Özkoç'un (2012) bu çalışmasında Arel'in armoni anlayışının tam olarak incelenmediği düşünülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden bir tanesinin ise armoni kitaplarına yeterince yer verilmediğidir. "Tesadüfi" olarak nitelendirilen akorların Arel'in selenleri dikkate alarak yazdığı akorlar olduğu ve bu çerçevede incelenmesi gerektiği söylenebilir. Ayrıca Arel, "...acemi bestekar hudutsuz hürriyet cihanı içinde kılavuzsuz olarak yapayalnız kalıverince ne yapacağını, hangi sesi hangi sesle birleştireceğini şaşıracaktır. Yoksa ortada böyle bir zorluk bulunmazsa şüphesiz armoninin en doğru yolu budur" diyerek bestecinin kuralları bilmesinin gereğini vurgulamaktadır. Ayrıca bu eserde Arel'in terminolojik yaklaşımı da dikkat çekmektedir. Özkoç'a göre (2012) Arel'in bu eserin başlığında Parantez içinde "Ön-Ezgi" yazmasının sebebi Osmanlı/Türk Müziği çevresine, bu müzikte kullanılmayan bir formu açıklama isteğinden kaynaklanmaktadır.

“Ön Ezgi” terimi Arel’in Türkçe Batı müziği terminolojisini düşünerek “Prelude” terimine karşılık olarak geliştirdiği terimlerden birisidir.

Hüseyin Sadettin Arel, yetiştirdiği öğrencileri ile de Türkiye’de çok sesli müziğin gelişmesinde, armoni ve armoni eğitime çok önemli katkılarda bulunmuştur. Ahmet Adnan Saygun, Ferid Alnar, Kemal İlerici gibi değerli besteciler Arel’in öğrencilerinden bazılarıdır (Öztuna, 1986:91).

ANALİZ

Bu çalışmada, Hüseyin Sadettin Arel’in “Mübediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri” ve “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni” adlı çalışmaları, armonik ve terminolojik açıdan incelenmiştir. Bu çalışmaların, Batı müziği armonisi ve Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine Türkiye’de yayınlanmış, ilk basılı kaynaklar olduğu görülmüştür. Kitaplarda kullanılan terimlerin H. S. Arel tarafından geliştirildiği, Türk müziğinin çok seslendirilmesi için kullanılan akor ve akor bağlantılarının da, Arel tarafından bulunan özgün çalışmalar olduğu görülmüştür.

SONUÇ

Hüseyin Sadettin Arel’in Türkiye’de verilen armoni eğitimindeki yerinin ve öneminin belirlenmesi, ortaya konulması için bu çalışmada armoni eğitime yönelik iki yaklaşımı incelenmiştir: Armonik ve terminolojik.

Armoni üzerine yaptığı çalışmalarından ilki, Batı müziği armonisi temel bilgilerini içermesinin yanı sıra Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine yazdığı ikinci kitabının da bir hazırlık aşamasını oluşturmaktadır. İkinci kitabında öngördüğü armoni, selenler ve üçlüler üzerine olmasına rağmen Batı armonisinden de çok farklı değildir. Bu açıdan bu iki kitap birbirini tamamlayıcı niteliktedir.

1826’den günümüze Batı müziği eğitiminin resmen verilmeye başlamasıyla Muzika-i Humayun’un İtalyan Paşalarının ve onların Türk öğrencilerinin, Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine düzenlemeler ve makamsal besteler yazmış olmalarına rağmen, Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine yayımlanmış, bilinen bir armoni kitabı yoktur. Arel’in bu çalışmasının bu açıdan bir ilk olması, Türkiye’de armoni eğitimi ve Türk müziğinde çok seslendirme yöntem ve tekniklerinin geliştirilmesi açısından ne derece önemli olduğunun bir göstergesidir. Arel’in çalışmalarında tabii ki eksiklikler olabilir ki zaten çalışmasının tam olarak bitmediği de görülmüştür. Kullandığı akorların, tesadüfi olduğu da düşünülebilir. Fakat, “Arel Armonisi”nin anlaşılabilir, geliştirilebilir olduğu dikkate alınarak bu alanda ayrıca çalışmalar yapılmalı ve tüm çok sesli eserlerinin armonik analizi yapılarak tüm bu sorulara cevap aranmalıdır.

Arel, hem armoni eğitime yönelik yaptığı çalışmalar, yayımladığı kitaplar ve yetiştirdiği öğrenciler hem de armoni eğitiminde günümüzde de kullanılan birçok terimin kendisi tarafından kazandırılmış olması, Türkiye’deki armoni eğitime önemli katkılarının başka bir göstergesidir. Araştırma sonucunda tespit edilen, Arel’in Türkçe müzik terminolojisine kazandırdığı terimler ise Tablo 5’de verilmiştir.

Tablo 5. Arel'in Bulduğu ve Kitaplarında Kullandığı Türkçe Müzik Terimleri

| Fransızca Terim | Türkçe Terim |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Harmonie | <i>Ahenk</i> |
| Accord | <i>Uygu</i> |
| Mélodie | <i>Lahin</i> |
| Intervalle | <i>Aralık-Buut</i> |
| Gamme | <i>Dizi</i> |
| Majeur, Mineur | <i>Büyük, Küçük</i> |
| Ascendant gamme, Descendant gamme | <i>Çıkıcı Dizi, İnici dizi</i> |
| Mode | <i>Kol</i> |
| Majeur, Mineur, Juste-parfaite, Augmenté, Diminué | <i>Büyük, Küçük, Halis, Artık, Eksik Aralıkları</i> |
| Degré | <i>Derece</i> |
| Enharmonique | <i>Hemsada</i> |
| Chromatique | <i>Levnî</i> |
| Renversement, Renversé | <i>Çevirme, Çevrik</i> |
| Harmonique | <i>Selen</i> |
| Position large, Position serrée | <i>Seyrek duruş, sık duruş, yarı sık duruş</i> |
| Mouvement mélodique | <i>Lahni hareket</i> |
| Mouvement harmonique | <i>Ahengi hareket</i> |
| Mouvement direct, Mouvement contraire, Mouvement oblique | <i>Düz hareket, ters hareket, eğri hareket</i> |
| Conjoint, Disjoint | <i>Yanaşık, Ayrık</i> |
| Tessiture | <i>Doku</i> |
| Suppression, Redoublement | <i>Atma, Katlama</i> |
| Position | <i>Duruş</i> |
| Harmonie serrée, Harmonie large | <i>Sık ahenk, Seyrek ahenk</i> |
| Ornements Melodiques | <i>Ahenge yabancı notalar</i> |
| Note de passage, Broderie, Anticipation, Echappee, Syncope, Port de voix, Mordant, Grupetto | <i>Geçit notası, Oya, Destek, Önceleme, Fırlak, Bayım, İtim, Mordent, Zümrecik</i> |

KAYNAKLAR

Arel, H. S. (1948). Musiki Terimleri. *Musiki Mecmuası*, sayı: 8-9-10, İstanbul.

Arel, H. S. (1953). Terimler. *Musiki Mecmuası*, Sayı:63-64-65, İstanbul.

Arel, H. S. (1969). Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni, İstanbul: Musiki Mecmuası Yayınları.

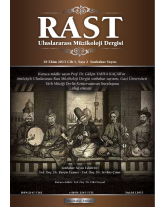
Devellioğlu, F. (2012). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat (29. Baskı). Ankara, ISBN: 975-7519-02-2: Aydın Kitap Evi Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Korsakof, N. R. (1996). (Çev. Ahmet Muhtar Ataman). Kuramsal ve Uygulamalı Armoni. İzmir: Levent Müzik evi, 120+XXXII+4 s.
- Korsakoff, N. R. (1926). (Çev. Ahmet Muhtar). Nazari ve Ameli Armoni. İstanbul: Milli Matbaa, s. 104+24+1,2,3.
- Levent, N. (1996). Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni (2. Basım). İzmir: Levent Müzikeyi.
- Manas, E. (1931). Danses Populaires Turques. Paris: Edition Maurice Senart.
- Özkoç, Ö. (2012). Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelüde İsimli Eserinin İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Öztuna Y. (2006). Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San'at Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (1986). Sâdeddin Arel, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları No: 668.
- Sadeddin, A. (1923). Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri. İstanbul: Cihan Biraderler Matbaası.
- TDK (1954). Terim Anketleri: müzik. Ankara: TDK yayınları.
- Uz, K. (1894). Ta'lim'i Musiki Yahud Musiki Istılahatı. Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.
- Uz, K. (1964). (Haz. Gültekin Oransay). Musiki Istılahatı. Ankara: Küğ Yayını, No: 2.
- Yalçın, G. (2013). Cumhuriyetin İlanından Günümüze Kadar Türkiye'de Yayınlanan Armoni Kitaplarındaki Terminolojinin Değişim ve Gelişimi, The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science, Doi Number :http://dx.doi.org/10.9761/JASSS_636 Volume 6 Issue 2, p. 951-976.
- Yıldırım A., Şimşek H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, P. (2007). Klâsik Türk mûsikisi kitap ve tez bibliyografyası (1929-2007). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013>

OSMANLI ‘NIN MÛSİKÎ OKULLARI

Erhan Özden¹

ÖZET

On dokuzuncu asrın sonuna kadar Enderûn, Mevlevihane, Mehter ve Mızıkay-ı Humayûn’a bağlı dersliklerde görülen sistemli mûsikî dersleri XIX. Y.y’ın sonlarına doğru Maârife bağlı mekteplerde de okutulmaya başlamıştır. Bunun mûsikî eğitimine pedagojik anlamda müspet katkıları olmuştur. Bu döneme kadar resmi eğitimden faydalanabilmek için Enderûn mensubu, tekke dervîşi ya da asker olmak gerekmektedir. Artık mûsikî istidadı olan her talebe müstakil bir okulda öğrenim görebilecek ve mûsikîyi bir meslek olarak icra edebilecektir. Bu tür okulların açılması daha çok II. Meşrûtiyet sonrasında rastlamaktadır. Osmanlı Maârif sisteminin daha sağlam olarak şekillendiği bu dönemde mûsikînin yanı sıra pek çok sanat mektebi de açılmıştır. Mûsikî okullarından bahsedeceğimiz bu çalışma aynı zamanda mûsikî eğitiminin profesyonelleşme sürecini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Mûsikî Okulları, Maârif Vekaleti, Mûsikî Eğitimi.

OTTOMAN MUSIC SCHOOLS

Erhan Özden²

ABSTRACT

The systematic traditional musical lessons given in Enderûn, Mevlevihane, Mehter and Mızıkay-ı Humayûn until the end of the 19th century started to be given in schools under the roof of Maarif at the end of 19th century. These lessons also had some positive contributions to the traditional Turkish music education in pedagogical terms. Until this new practice, only the members of Enderûn, (special school in the ottoman palace), dervishes and soldiers were taking the advantage of this education.

¹ Yrd. Doç. Dr. Erhan Özden, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı, e-Posta: erhan_ozden25@hotmail.com

² Assist. Prof. Dr.

However, now each and every students who had capability of traditional Turkish music could be trained in a suitable school and could practice music as a profession. This kind of schools started to be opened after the II. Meşrutiyet (constitutional monarchy) term. In this term when the Ottoman education system was shaped in a substantial way, many art schools were opened besides traditional Turkish music schools. This study related to music schools presents the professionalism process of music education as well.

Keywords: Music Schools, Board of Education, Music Education.

GİRİŞ

Osmanlı Maârifi'nin teşkilatlanma sürecinde açılan okullar içerisinde bulunan mûsikî mektepleri mûsikî tarihimiz açısından önemli bir yere sahiptir. Başta İstanbul olmak üzere ülkenin çeşitli yerlerinde pek çok mûsikî okulu kurulmuştur. Başlangıçta bazı dernek ve cemiyetlerin bünyesinde bulunan küçük çaptaki topluluklar zamanla yerlerini profesyonel mûsikî eğitimi veren mekteplere bırakmıştır.

Maârife bağlı mûsikî okullarını bir kaç başlıkta ele almak gerekir. Bunlar "Mûsikî Mektepleri, Cemiyetler ve II. Meşrûtiyet'ten sonra açılan modern konservatuvarlardır. Ders işleniş şekilleri birbirine benzese de öğrenim gören talebe modelleri farklıdır. Her okul farklı bir hizmet anlayışı ile mûsikî eğitimi vermektedir. Cemiyetler, modern konservatuvarlar ve mûsikî muallim mekteplerinde farklı bir amaç içerisinde öğrenim görülmektedir. Yurdun pek çok şehrinde açılan mûsikî derneklerinde verilen eğitim meşk sistemine dayanmaktadır. Müfredat ve ders işleniş teknikleri benzer özellikler gösterir. Klasik Osmanlı meşk sisteminin benimsendiği bu eğitim sistemi aynı zamanda mûsikî eğitimimizin temelini oluşturmaktadır. Okullarda da durum buna benzemektedir. Fakat okullarda Halk mûsikîsi ve Batı mûsikîsi eğitimi de vardır. Yani müfredat daha geniştir. Bu da verilen eğitimi daha verimli kılmaktadır. Dernek ve cemiyetlerde uygulanan mûsikî müfredatı genellikle bir mûsikî alanına yöneliktir. Ya Klasik Türk Mûsikîsi ya da Halk mûsikîsi eğitimi verilmekle beraber bazı cemiyetlerde her iki alanda da eğitim yapılmaktadır. Nota eğitimi Batı tekniğine dayalı olarak verilmekte, solfej, bona, ritim ve diğer nazari konular ise çeşitli kaynak kitaplar eşliğinde öğretilmektedir. Okullardaki ders araç-gereçleri ve kaynak kitaplar tâlimatname ve ders müfredatlarında daha ayrıntılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemiyetlerde ise bu konuların daha çok muallimlerin tercihine bırakıldığı görülmektedir. Maârif'e bağlı okullar kaynak kitap ve fiziki ortam açısından daha zengindirler. Bu gayet normal bir durumdur fakat bazı cemiyetlerin fiziki olanakları pek çok okuldan daha zengindir.

Günümüz müzik eğitiminin okullarda uygulanan bazı prensiplerinin hala geleneksel metotlarla sürdürülüyor olması geçmişteki eğitimle bugünkü arasındaki bağın devam ettiğini göstermektedir. Geleneksel meşk sisteminin hakim olduğu pratik müzik eğitimi teorik eğitimin aksine bireye dayalıdır ve bütün dünyada benzer şekillerde uygulanmaktadır. Bu nedenle Osmanlı'daki müzik okullarında uygulanan eğitim şekli günümüz okullarında verilen eğitimden çok farklı değildir. Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle beraber teorik eğitimin giderek profesyonelleşmesi bugün uygulanan eğitimi daha da zenginleştirmiştir. Geçmişte verilen Türk Mûsikîsi eğitimiyle günümüz eğitimini karşılaştırmak ve gelinen noktayı tespit etmek açısından bu okulların müfredat, program ve imtihan bilgilerine ulaşmak gerekmektedir. Aşağıdaki okulların yanı sıra daha bir çok okulun bulunduğu ve bunlara dair elimizde

herhangi bir bilgi olmadığını düşünecek olursak araştırmacılara çok iş düştüğü aşikardır. Osmanlı'nın mûsikî okullarına yönelik bir tespit amacı taşıyan bu makale şimdilik elde edilen belge ve vesikalardan yola çıkılarak kaleme alınmıştır.

Dârü'l-bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi

Osmanlı'da kurulan konservatuvar niteliğindeki ilk mûsikî okulu Darülbeydi'dir. İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa'nın (Topuzlu) desteği ile açılan okul resmi olarak 1914 yılında kurulmuştur. Okul kurulurken deneyim ve görüşlerinden faydalanmak için Paris'ten ünlü tiyatro eleştirmeni Andre Antoine davet edilmiştir (Çalışır, 1995, s. 153). Bir tiyatro okulu olarak açılması düşünülen konservatuvara sonradan Batı ve Türk Mûsikîsi eğitimi veren bölümler açılmıştır. Okulun ismi ilk başta "konservatuvar" olarak düşünülmüş ise de Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in (Bolayır) önerisiyle "Darülbeydi Osmanî" adını almıştır. Darülbeydi, Şehzadebaşı'nda bulunan vilayete ait Letafet apartmanında eğitime başlamıştır.

Mûsikî hocaları arasında Ali Rıfat Bey (Çağatay), Zekâizade Ahmet Efendi (Irsoy), Leon Hancıyan, Abdülkadir Töre, Zeki Üngör, Zati Arca ve Tanbûrî Cemil Bey bulunmaktadır. Okulun ilk "müzikli temsili" 12 Ocak 1916'da verilmiştir. Oyun öncesi rast makamında eserler çalınmış oyunun sonunda verilen konserin giriş taksimini ise Tanbûrî Cemil Bey yapmıştır (Çakmakçoğlu, 1997, s.34).

I. Dünya Savaşının olumsuz atmosferinde Batı mûsikîsi şubesi kapanmıştır. Batı mûsikîsi şubesinin kapanmasından sonra iki yıl kadar Türk mûsikîsi eğitim ve icraları devam etmiş ancak maddi sıkıntılar yüzünden 1916 yılında bu bölümünde kapısına kilit vurulmuştur (Karadağlı, 2006, s.98). Kapatılmadan önce Türk mûsikîsi eserlerinin notaya alınmasına karar verilmişti. Ancak bu hizmet daha sonra kurulacak olan Darülelhan'da gerçekleştirilecektir. Mûsikî şubelerinin kapanmasının ardından tiyatro faaliyetlerine devam edilmiştir. Çeşitli sıkıntılar yüzünden dönem dönem kapanma noktasına gelen kurum 1931 yılında İstanbul Belediyesine bağlı olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır (Muhsin Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatrosu).

Ne Osmanlı arşivinde ne de başka bir kaynakta Darülbeydi'ye ait mûsikî ders programı, müfredat bilgisi, imtihan cetveli ya da başka bir vesika bulunamamıştır. Bu ilk mûsikî okulunda verilen eğitiminin tamamen icraya yönelik olduğunu düşünmekle beraber yoğun bir konser programının uygulandığı bilinmektedir. Daha çok icraya yönelik bir program izlenmektedir. Kurulmasının ardından iki yıl içinde kapandığı düşünülürse buradaki eğitimin çok sağlıklı bir zemine oturmadığını söyleyebiliriz. Eğitim kadrosuna baktığımızda dönemin en önemli mûsikî adamlarını görüyoruz. Türk Mûsikîsi nazariyatında Abdülkadir Töre, Batı mûsikîsinde Zati Arca, Zeki Üngör, Türk mûsikîsi icrasında Tanburi Cemil Bey, Leon Hancıyan ve Ali Rıfat Bey alanlarındaki en yetkin isimler arasındadırlar.

Dârü'l-elhan Mûsikî Mektebi

Nağmeler evi anlamına gelen Darülelhan Osmanlı'da kurulan ilk sistemli konservatuvardır. Darülbeydi'deki mûsikî şubelerinin kapatılmasının ardından kurulmasına karar verilen okulun ilk amaçlarından biri Klasik Türk Mûsikîsi repertuarını notaya almak ve gerekli tashihatları yapmaktır. Bu görev Darülbeydi'de düşünülmüş ancak yerine getirilememiştir. Ayrıca Batı mûsikîsi ve Türk Halk Mûsikîsi sahasında da araştırma ve uygulamalı eğitim öngörülmüştür. Bir nevi konservatuvar

eğitim modelinin benimsendiği bu okulda dönemin Batı konservatuvarlarından ayrı olarak üç müzik türünde müfredat uygulandığını görmekteyiz. Halk müzikîsi icra anlamında uygulanmasa da nazari olarak işlenmektedir. Ayrıca ilk türkülerle derleme çalışmaları yine bu okulun çatısı altında başlamıştır.

Konservatuvar kelime itibarıyla koruma ve muhafaza etmek anlamlarına gelmektedir. Tarihteki ilk konservatuvar on sekizinci asırda Napoli’de kimsesiz çocukların sanatla ilgilenmeleri amacıyla kurulmuştur. Bu nedenle ne Darülbeydi ne de Darülelhan’a konservatuvar adı verilmemiştir. Bu isim daha çok Cumhuriyet’ten sonra benimsenerek müzik okullarında kullanılmaya başlanmıştır.³

Darülelhan tâlimatnamesi Sultan Reşad’ın irade-i seniyesi ile 01 Ocak 1917 tarihinde Takvim-i Vekayi gazetesinde yayınlanmıştır. Okulun kurulması dört kişilik bir müzik encümeni tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunlar Ziya Paşa, Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekâizade Ahmet Bey (Irsoy), ve Şehzade Ziyaeddin Efendi’lerdir. İlk muallimleri arasında Mesud Cemil, Rauf Yekta, Faize Ergin (Türk Müzikîsi), Zeki Üngör, Cemal Reşit, Muhiddin Sadık ve Veli Kanık (Batı Müzikîsi) bulunmaktadır. Okul 1924 ve 1926 yılları arasında Darülelhan Mecmuası adında bir de dergi çıkartmıştır.⁴ Daha sonraları İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alan okul günümüzdeki İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı’dır. Kadıköy rıhtımında bulunan tarihi binada eğitimi devam eden konservatuvarda ağırlıklı olarak Batı müzikîsi müfredatı uygulanmaktadır. Klasik Türk Müzikîsi ve Halk Müzikîsi bölümleri de olan bu konservatuvar hakkında şimdiye kadar pek çok makale ve çeşitli yazılar kaleme alınmıştır. Çalışmamızda daha çok birinci elden vesikaları verme amacı taşıdığımızdan şu ana kadar yazılmış olan bilgileri bir kenara bırakarak Darülelhan’ın müzik eğitime yönelik müfredat, mülâhaza ve fiziki durumundan bahsetmeye çalışacağız.

Sunacağımız birinci belge Darülelhan’ın ilk binasına ait kontratnamedir. Maârif Nezareti Kalemi Mahsusaya ait 1917 tarihli belgede okul için iki konağın kiralandığını görüyoruz. Belgede Müslüm Bey’e ait konağın altı aylık kira bedeli dokuz bin kuruş iken, terzi Hüsnü Bey’in konağı sekiz bin dört yüz kuruş olarak belirtilmektedir. Kira bedeli maârif Nezaretince karşılanmaktadır. Konağın biri inas (bayan) diğeri zükûr (erkekler) kısmıdır. Yani erkekler ve bayanlar ayrı binalarda eğitim görmektedirler. Evrakta bir kontratnamenin imzalandığına dair ibareler de bulunmaktadır. Konağın fiziki özelliklerine dair malumat verilmemekle beraber mevkisinden de bahsedilmemiştir.⁵ Konakların kira bedelleri ayda ortalama bin beş yüz kuruşa tekabül etmektedir. O döneme ait maaş makbuzlarında muallimlerin ortalama 500 ile 1000 kuruş aldıkları görülmektedir. Bu da konakların kira bedellerinin çok fazla olmadığını gösteriyor. Zaten I. Dünya Savaşının ağır yükü Maârif bütçesini zorlayacak bir okul binasını kaldıramayabilirdi.

Başka bir belgede terzi Hüsnü Bey’e ait konağın Şehzadebaşı’nda bulunduğunu ve bir süre askeri divan tarafından el konulduğunu görüyoruz. Konağın çok geçmeden tekrar Darülelhan’a teslim edildiği ve eğitimin kaldığı yerden devam

³Konservatuvar bahsi için bkz; Mahmut Ragıp Gazimihal, Dârü’l-eytâmlar ve Müzikî İstikbâlimiz, Milli Mecmua, c. 9, no 108.

⁴Bkz; *Dârülelhan Mecmuası*, Şehzadebaşı Evkaf Matbaası, sy. 1, İstanbul 1924.

⁵BOA, MF.ALY, 173/26.

ettiği ayrıca belirtilmektedir.⁶

Darülelhan'a ait en önemli belgeler arasında Darülelhan tâlimatnamesi de bulunmaktadır. Darülelhan tâlimatnamesinde okulla ilgili en ayrıntılı bilgiler verilmektedir. Bu nedenle program ve tâlimat layihaları mûsikî okulları açısından önem arz etmektedir. Bu belgelerden başka elimizde mevzuat, muallim raporları, konser fihristleri, mecmua ve daha pek çok belge bulunmaktadır. Ancak makalenin muhtevası bütün belgeleri koymaya yeterli olmadığından bu vesikaların ileride yapılacak başka çalışmalarda kullanılması düşünülmektedir.

Dârü'l Mûsikî-i Osmani Mektebi

Osmanlı'nın resmi olarak kurulmuş olan ilk mûsikî mektebinin Darülbedayi olduğunu belirtmiştik. Ancak bu okuldan önce özel bir mûsikî mektebi açma girişiminde bulunulmuş ve bunda muvaffak olunmuştur. Bu mektep Dârü'l Mûsikî Osmani Mektebi'dir. 1908 yılında İstanbul Koska Caddesi (Laleli) Ragıp Paşa Kütüphanesi'nin karşısındaki bir binada açılan okul Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin himayesinde öncelikle bir cemiyet olarak kurulmuştur. 1912 yılında okul haline dönüştürülen mektebin ilk kadrosu Kanuni Hacı Arif Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Udi Sami Bey, Neyzen Tevfik, Arap Cemal ve Hafız Aşir gibi sanatkârlardan oluştuğu bilinmektedir. 1914 tarihinde Çemberlitaş'ta başka bir binaya taşınan okul kısa bir süre sonra kapanmıştır (Özalp, 2000, s.77). Bu okul aynı zamanda Darü't-Tâlim-i Mûsikî'nin temelini oluşturmaktadır. Muallim kadrosunun çoğu sonradan açılan bu cemiyete dahil olmuştur.

1912 tarihli bir vesikada bu okuldan “Terakki-i Mûsikî Mektebi” olarak da bahsedilmektedir. Maârif Nezareti Mekatibi Hususiye envanterinde bulunan bu belgeden anlaşılacağı gibi adı geçen okul hususi bir mûsikî mektebidir. Ders müfredatı hakkında ayrıntılı bir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak Maârif Nezareti'nin okula gönderdiği bir ihtarnameden dolayı bazı sıkıntılar olduğu görülmektedir. İhtarnamede okulda devam eden tedrisat hakkında bir malumata sahip olunmadığından bahsedilmektedir. En kısa zamanda bir rapor hazırlanarak Maârif Nezareti'ne gönderilmesi gerektiği aksi takdirde okulun ruhsatının iptal edileceği belirtilmektedir. Ayrıca okulun bir teftiş geçirdiğinden söz edilmektedir. Buna cevaben İsmail Hakkı Bey bir rapor hazırlamıştır. Raporunda istikbalinden endişe duyduğu Türk Mûsikî'si'ne hizmet amacıyla kurdukları bu okulda önemli bir hizmet yaptıklarını belirtmektedir. Avrupa'nın her ülkesinde birkaç mûsikî okulu varken kendi memleketlerinde “*dârü'l-mûsikî*” yokluğunun bir kayıp olacağından bahseden İsmail Hakkı Bey ayrıca darülfünunda bile mûsikî derslerinin verildiğini ifade etmektedir.⁷

Maârife Bağlı Diğer Mûsikî Okulları

Yukarıdaki üç okul mûsikî tarihimizde görülen resmi konservatuvar niteliğindeki ilk okullardır. Bunlardan başka Maârif Nezareti'ne bağlı olarak hizmet yapan çeşitli mûsikî okulları da vardır. Çoğu İstanbul'da açılmakla beraber İstanbul

⁶BOA, MF.ALY, 173/26-15.

⁷BOA, MF. HUS, 16/69.

dışında açılmış mektep ve cemiyetler de bulunmaktadır. Bu okulların bazıları uzun süre eğitimlerine devam etmiş bazıları ise daha derslere başlamadan kapılarına kilit vurulmuştur.⁸ Okulların Maârif nezareti tarafından desteklendiğini ve muallim maaşlarının yine nezaret tarafından ödendiğini görmekteyiz. Cemiyetler için durum farklıdır. Genellikle çeşitli meslek gurupları, azınlık cemaatleri ya da mûsikî gönüllüsü vatandaşlar tarafından kurulmuş olan bu cemiyetler resmi olarak Maârif'e bağlıyken mali açıdan kendi imkânları doğrultusunda yönetilmekte idiler. Günümüz mûsikî cemiyetlerinde de durum bu şekildedir.

Bahriye-i Şâhâne Mûsikî Mektebi

Darülelhan, Darülbedayi ve Darül Mûsikî Osmani'nin dışında Maârif'e bağlı olarak açılan okulların bir kısmı İstanbul'da bir kısmı ise farklı şehirlerde dir. Bunlardan "Bahriyeyi Şahane Mûsikî Mektebi" tarih olarak en eski kayda ulaştığımız mekteplerdendir.

Bahriye askeri mektebine bağlı olan okulun 10-15 yaşları arasındaki çocuklara eğitim verdiği belirtilmektedir. Belgenin tarihi 1912'dir.⁹ Bu okulla ilgili başka bir vesikaya rastlanmamıştır. Muhtemelen bu okulda benzeri pek çok okul gibi Cumhuriyet'in ilanından sonra askeri okullara bağlı bir bando bölümü olarak faaliyetine devam etmiş ya da kapatılmıştır.

Terakkî-i Mûsikî Mektebi

Maârif Nezareti'ne bağlı özel mûsikî mektepleri arasında bulunan Terakki-i Mûsikî Mektebi, Ali Salâhi Bey, Ali Rıza Şengel, Kanuni Nazım Bey ve Fahri Kopuz tarafından 1922 yılında kurulmuştur. Uzun ömürlü olmayan bu okul 1927 tarihinde kapanmıştır (Özalp, 2000, s. 74). Dârü'l Mûsikî-i Osmani Mektebi'ne ait bir belgede "Terakki Mûsikî" adı geçmektedir. Ancak bu belgenin tarihi Hicri 1327'dir (1912). Muhtemelen bu isim daha önce adı geçen okul için düşünülmüş fakat Dârü'l Mûsikî-i Osmani ismi verilmiştir.

Dârü't-tâlim-i Mûsikî Mektebi

Özel mûsikî okulları içinde en uzun ömürlü olan bu okul 1916 yılında Şehzadebaşı'nda açılmıştır. Kurucuları arasında Fahri Kopuz, Ama Nazım Bey ve Neyzen İhsan Aziz Bey bulunmaktadır. Daha sonraları eğitim kadrosuna Sadettin Arel ve Suphi Ezgi'de katılmıştır. Bu okulda hizmet veren muallim ve sanatkârlar şunlardır:

| | | |
|----------------|------------------|--------------|
| Cevdet Çağla | Safiye Ayla | Ferid Alnar |
| Arap Cemal | Hafız Memduh | Celal Tokses |
| Zeki Çağlarman | Zühdü Bardakoğlu | Reşad Erer |

⁸Konuyla ilgili olarak müzik okullarının eksikliği ve bu meselenin günümüze tesiri hakkında bkz; Soysal, F. (2013) *Music Culture Of Islamic Civilization And Popular Culture In The 21st Century in Turkey, The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, 5(3), 205-221.

⁹BOA, MF.EYT, 19/111.

Naime ve Nebile Hanımlar

Şekil 16: Darü't-tâlim-i Mûsikî Mektebi Muallim ve İcra Heyeti

Konser ağırlıklı bir programın uygulandığı okulda nazari eğitim, nota yayını, plak çalışmaları ve yurt dışında yapılan turneler sayesinde Türk Mûsikîsi'ne ciddi hizmetler yapılmıştır.1931 yılında kapanmış daha sonra Fahri Kopuz tarafından tekrar açılmıştır.Fahri Bey'in Ankara radyosuna tayin olmasının ardından faaliyetleri tamamen durmuştur.

Mûsikî-i Osmani Hanımlar Dershanesi

Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından Beyazıd'da kurulmuştur. Bu cemiyet 1920 yılına ait bir vesikada belirtildiğine göre Beyazıd'da Türk Ocağı konferans salonunda çok kalabalık bir topluluğa konser vermiştir.Konser oldukça beğenilmiş ve dershane hakkında olumlu mütaaalalarda bulunulmuştur.Bu dershaneye ait program, müfredat ya da imtihan gibi herhangi bir belgeyle karşılaşılmamıştır.Ancak yukarıda bahsedilen konser dershane muallimleri tarafından verilmiştir. Bu muallimler:

| | |
|---------------|-----------------|
| Kemani Kevser | Hanende Zehra |
| Tanbûrî Şeref | Udi İrfan Hanım |

Şekil 17: Mûsikî-i Osmani Hanımlar Dershanesi Muallimleri

Ayrıca bu heyete mûsikî erbabı bazı erkek sanatkarların da refakat ettikleri belirtilmektedir. Belge şimdiye kadar kullandığımız vesikaların aksine göre çok güzel bir hatla yazılmıştır. Dahiliye Nezareti Celilesi mektubi kalemi damgası taşımakta ve üzerinde 1920 tarihi bulunmaktadır.¹⁰

Paul Lange Mûsikî Mektebi

Bu okul özel bir mûsikî mektebidir.Paul Lange tarafından kurulmuştur.Lange Osmanlı'nın son dönemlerinde Batı mûsikîsi eğitimi veren ve askeri mızıkaları yetiştirmek için Avrupa'dan gelen bando şeflerindedir.Berlin Mûsikî Mektebi'nde öğrenim görmüş olan bu müzik adamı İstanbul'da ilk olarak özel Alman kolejinde mûsikî muallimliği ve Alman Protestan Kilisesi'nde orgculuk görevlerinde bulunmuştur.Mûsikî çalışmalarını ilerleterek çeşitli Batı mûsikîsi koroları kurmuş ve bir çok öğrenci yetiştirmiştir.1884 yılında Beyoğlu'nda Caddeyi Kebir (İstiklal Caddesi) sonunda bulunan Tünel karşısındaki sokakta özel bir mûsikî mektebi kurmuştur.Bu sokak günümüzdeki Ensiz Sokağı'dır.Okulun binası ise Paul Lange'ye aittir.Stambul adlı gazetenin ilanına göre okulun resmi açılışı 1884'tür ancak faaliyetlerinin 1881'den beri devam ettiği görülmektedir (Özyılmaz, 2007, s. 143).

¹⁰BOA, DH. MKT, 1756/115.

Batılı anlamda bir konservatuvar eğitiminin verildiği okulun tâlimatnamesi Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Sarayı evrakı arasında bulunmaktadır. Bu tâlimatnamenin bazı maddeleri aşağıdaki gibidir.

- Şimdiye kadar evlerde hususi olarak icra edilen ancak tedrisi tam anlamıyla mümkün olamayan mûsikî eğitimi verilecektir.
- Piyano dersleri mektebin zorunlu dersi olacaktır. Zira piyano Batı mûsikîsinin en mühim sazıdır.
- Okulda Alman mûsikî ekolü uygulanacaktır. Bundan hareketle üç alanda faaliyet gösterilecektir.
- Fenni mûsikî için gerekli olan temel eğitimin (nota, solfej, usül) verilmesi.
- Mûsikî muallimi olacaklar için gerekli bilgilerin verilmesi.
- İcrayı mûsikîde ihtiyaç duyulan usül, yorum ve nüans gibi temel prensiplerin öğretilmesi.
- Dersler ağırlıklı olarak icraya yönelik uygulanacaktır. Genellikle üç ya da dört çocuk bir arada icrayı faaliyette bulunacak diğer arkadaşları onları izleyeceklerdir. Sonra muallim gerekli ikazları yapacaktır.
- Müfredattaki derslere ek olarak haftada birer saat nazariyat ve usül dersleri verilecektir.
- Erkek ve kız talebeler ayrı olarak eğitim göreceklerdir. Her bölümdeki sınıflar talebelerin bilgi düzeyine göre belirlenecektir.
- Mektepte verilen dersler için bir kayıt defteri tutulacaktır. Bu deftere talebenin değerlendirme bilgileri, resmi muameleler ve ebeveyn kayıtları gibi notlar da yazılacaktır.
- Talebenin bir üst sınıfa geçmesi yaşından ziyade donanımı göz önünde bulundurularak yapılacaktır.
- Okul ücreti evlerde verilen özel derslere kıyasla daha uygun olacaktır. Ayrıca fakir çocukların ödeyeceği miktar oldukça düşük tutulacaktır.
- Muallimler çocukların yaş ve seviyelerine göre bir yaklaşım içinde olacaklardır. Ayrıca talebe gayreti doğrultusunda teşvik edilecektir.
- Talebenin derslerde gösterdiği başarıyı dersin hocası bir rapor tutarak belirtecektir.
- Talebenin bir cemiyet karşısında icrayı faaliyete alıştırmak için belirli dönemlerde fasıllar düzenlenecektir.
- Talebe üç ayda bir imtihana tabi tutulacaktır.
- Mektebin öğrenim süresi üç senedir. Bu süreyi başarıyla tamamlayan talebe diploma almaya hak kazanmış demektir. Bu sürenin altında öğrenim görmüş talebeler mektep müdürünün onayı olursa diploma alabileceklerdir.

Tâlimatnamede ders programları ve muallim isimleri de verilmektedir. Buna göre müfredat ve muallimler aşağıdaki gibidir:

- Piyano: Birinci Sınıflarda Mösyö Paul Lange, Leopold Brasne.
İptidâiye sınıflarında: Mösyö Ernest Lange ve Mösyö Paul Lange
- Keman ve Büyük Keman: Birinci sınıflarda Mösyö Pasqual ve Kattaniyo (?)
- İptidâiye Sınıflarında: Mösyö Francia
- Battal Keman: Birinci sınıflarda: Mösyö Lukassiİptidâiye Sınıflarında: Mösyö Fabregri
- Battal Basso Keman: Mösyö Righi

- Klarnet: Mösyö di Carli
- Flavot (flüt): Mösyö Michelino
- Boru: Mösyö Cimceno
- Boru: Mösyö Camilleri
- Battal Boru: Mösyö Verava
- Armonika ve Erganon: Mösyö Paul Lange ve Leopold Brasne
- Nağme yalnız: Mösyö Paul Lange ve Leopold Brasne
- Hemâhenk: Mösyö Paul Lange ve Leopold Brasne
- Muhtelif Dersler: “ “ “ “
- Usûl-ü Âhenk ve Âlet-i Mûsikîye: “ “
- Mûsikî Tarihi: “ “
- Şakirdana Mahsus Orkestra: “ “
- Alman Lisanı: “ “
- Fransız ve İtalyan Lisanı: Mösyö Liberali, Madam Lange
- Erkek ve Kadın Mûsikî Muallimlerine Mahsus Mubâhesat: Mösyö Paul Lange

Tâlîmatnamenin geri kalan kısmında uyulması gereken kurallar ve disiplin yönetmeliği vardır. Derslere ait herhangi bir belge ya da cetvele rastlanmayan okulun tâlîmatnamesi oldukça ayrıntılıdır.¹¹

SONUÇ

Geçmişle bugün arasında var olan benzer ve farklı özellikler her alanda olduğu gibi müzik eğitiminde de mevcuttur. Osmanlı dönemine ait müzik okullarında uygulanan müfredat, imtihan, mülâhaza ve talimatname gibi konuların günümüz Türk Müziği eğitimi açısından incelenmesi gerekmektedir. Özellikle Klasik Türk Müziği eğitiminin tampereman sisteminin sağladığı kolaylıklarla öğretilmeye çalışılması ve eskilerin nota kıraatı dedikleri “solfej” eğitiminin piyanoyla verilmesi günümüzde hala tartışılan konular arasındadır. Türk Müziği eğitiminde var olan bazı sorunların çözümü geçmişle günümüz arasında sağlam köprüler kurmaktan geçmektedir. Kadim mûsikîmizin aslına sadık kalınarak öğretilmesi ve gelecek nesillere en doğru şekliyle aktarılması için geleneksel meşk sisteminin avantajlarından faydalanmak gerekmektedir. Bunu yaparken modern çağın getirmiş olduğu yenilikleri takip etmek ve konuya pedagojik olarak yaklaşmak meşk sistemini daha verimli kılacaktır. Osmanlı'nın mûsikî okullarında verilen eğitimin hangiaşamalardan geçerek günümüze kadar geldiğini ve I. Dünya Savaşı'nın olumsuz şartlarına rağmen bu okulların nasıl kurulduğunu anlamak için konuyu derinlemesine analiz etmek gerekmektedir.

Osmanlı'nın mûsikî okulları müzik tarihimiz açısından oldukça önemlidir. Ders müfredatları, sınav programları ve diğer eğitim faaliyetleri geçmişte yapılan müzik eğitimi hakkında önemli bilgiler vermektedir. Savaşın getirdiği olumsuz atmosferden dolayı uzun yıllar eğitim yapılamayan bu okullar günümüz konservatuar ve mûsikî cemiyetlerinin temellerini oluşturmaktadır. Bu nedenle akademisyenlerin ve müzik eğitimi alan tüm öğrencilerin ilgilenmeleri gereken bir konudur. Osmanlı dönemindeki mûsikî okullarına yönelik araştırma ve bulguların konservatuar ve müzik bölümlerinde ders olarak okutulması gerekmektedir. Ayrıca ileride yapılacak farklı çalışmalarla konunun daha da zenginleştirilerek müzik tarihimize kazandırılması

¹¹BOA, Y. PRK, 8/83.

arzu edilmektedir.

KAYNAKÇA

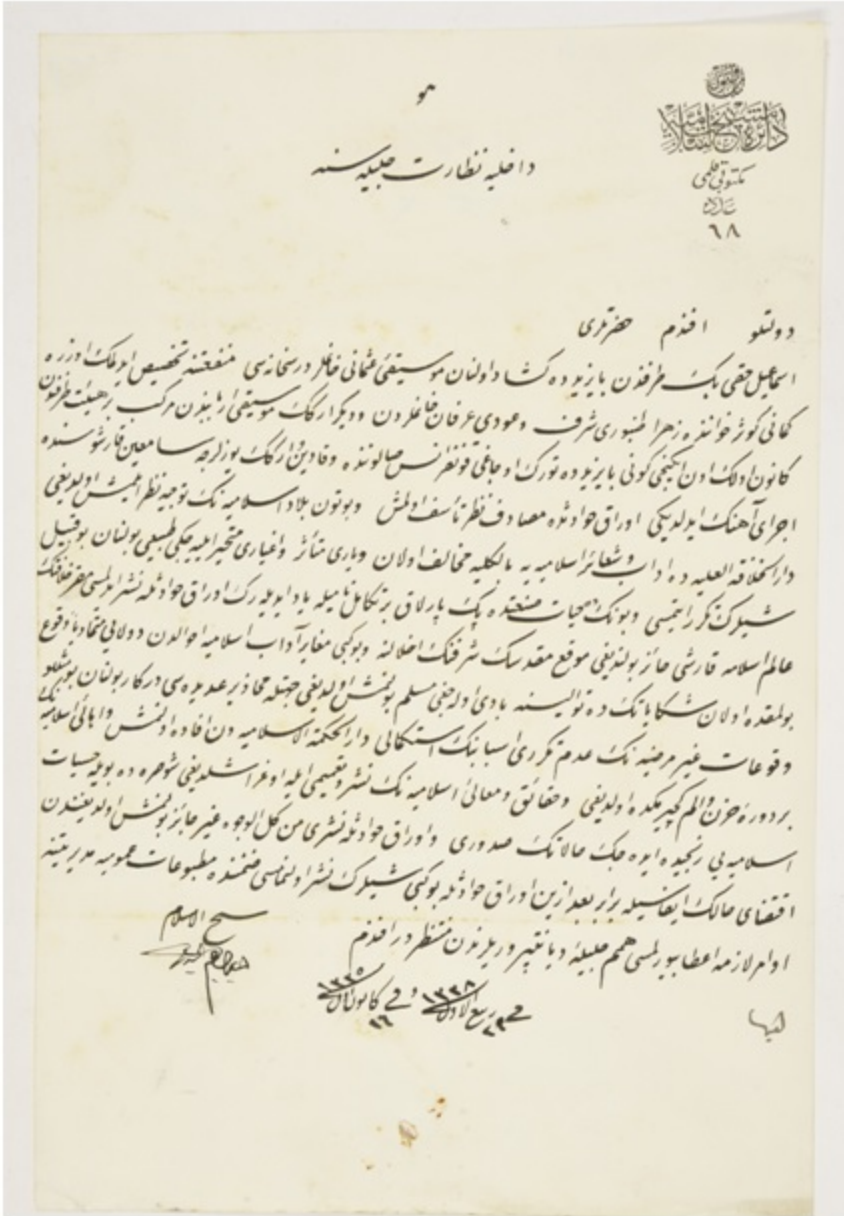
- Çakmakoğlu, Afif. *Osmanlılardan Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Müsîkîsi Eğitim Kurumları*. İstanbul: İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1997.
- Çalışır, Aziz. «Dârü'l Bedayi-i Osmani.» *Tiyatro Ansiklopedisi* (Kültür Bakanlığı Yayınları), Ankara 1995.
- Dârüelhan Mecmuası, Şehzadebaşı Evkaf Matbaası, sy. 1, İstanbul 1924.
- Gazimihal, M. Ragıp. «Dârü'l-eytamlar ve Müsîkî İstikbâlimiz.» *Milli Mecmua* 9, no. 108: 1737-1740.
- Karadağlı, Özgecan. *Türkiye'ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi-Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Sosyal Bil. Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi, 2006.
- Kütükoğlu, Mübahat S. *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1994.
- Özalp, Nazmi. *Türk Müsîkîsi Tarihi*. Cilt I-II. Ankara: Milli Eğitim Yayınları, 2000.
- Özyılmaz, Nazende. *19. Yüzyıl İstanbul Kültür Ortamında Müzik ve Mekân*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Sosyal Bil. Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, 2007.
- Soysal, F. (2013) *Music Culture Of Islamic Civilization And Popular Culture In The 21st Century in Turkey*, *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, 5(3), 205-221.

ARŞİV BELGELERİ

(Başbakanlık Osmanlı Arşivi)
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.
 Başbakanlık Osmanlı Arşivi.

Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemî, 1756/115.
 Maârif Nezâreti, Dârü'l-eytâm Evrakı, 19/111.
 Maârif Nezâreti, Tedrîsât-ı Âliye Dairesi, 173/15.
 Maârif Nezâreti, Tedrîsât-ı Âliye Dairesi, 173/26.
 Maârif Nezâreti, Tedrisât-ı Husûsiye Kalemî, 16/69.
 Yıldız Tasnif-i Perakende Evrakı, 8/83.

EKLER



Mûsikî Hanımlar Dershanesi'yle İlgili Bir Vesika

19

معارف عمومی نظاری ~~نامی خاص~~ - داروہ ذمہ مخصوص مسودہ

تاریخ تصدیق: ۱۶۶۸
شماره ثبت: ۱۶۶۸

دوب اولیائی ۴-۴

قرنی عمومی نمبر: ۱۶۶۸-۶۶

| تاریخ | تاریخ | تاریخ | تاریخ | تاریخ | تاریخ | قررات واردہ | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------|
| | | | | | | تاریخ | تاریخ | تاریخ |
| | | | | | | | | |
| استانہ اولیائی معارف مدرستیہ | | | | | | لا | | |
| <p>تاریخ ۱۶۶۸ ہندوی ہزار نامہ ایہ استانہ اولیائی معارف مدرستیہ حصہ غنیمتہ ذکر و نامہ ایہ استانہ اولیائی معارف مدرستیہ دارالاولیائی معارف مدرستیہ ہزار نامہ ایہ استانہ اولیائی معارف مدرستیہ عامہ معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف ترقیہ معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف ترقیہ معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف ترقیہ معارف مدرستیہ آن آئیہ معارف مدرستیہ و ترقیہ معارف</p> | | | | | | <p>لا در معارف و دارالاطمان معارف ذمہ نمبر کا دفتر معارف اولیائی</p> | | |
| <p>MF-ALU 173/26</p> | | | | | | 22 | | |

Dârülelhan İçin Kiralanan Konağın Kira Bedelini Gösteren Belge

۹۶
بیت دارالاسلام مدیریت عمومی
دارالاسلام
مدیریت عمومی
تعمیرات مدیریت
عربی
۱۶۰۵
عربی اتم
بیمه موسیقه ملی ایچون دارالاسلام طبع سندره تقویم ایچون بیت سنه اقدینک
اتحاد ایچون بیمه تقویم تدریسات نفسیه عمومی سندره کوندریم جو هیئت شعری
زبان ایرک اولدی تحصیل کورسه ۱۲ - ۱۵ یا سازنک که هیئتقارده لایق قندری
انتخاب ایچون صلیب - بناره علیہ بوتوره هیئتقارک هیئت ارامی، انتخاب
ادله جقارک امین، سفیری و مدافع بولندقاری صفتی مشو بریدولک
مدیریت عمومی ارامه توصیه اولغور اتم
سرسره اولغور
۱۶
۱۶۰۵ - بیت
۱۲ - ۱۴ یا سندره
بوط صده برنجو بقه تقویم ایچون دیرین بیلدیرک ۱۹۱۲

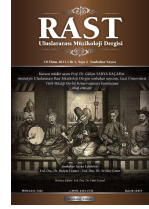
Bahriye-i Şâhâne Mûsikî Mektebi'ne Öğrenci Alımıyla İlgili Belge



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00014>

KONYA TÜRKÜ METİNLERİNDE MEVLANA VE MEVLEVİLİK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Dr. Attila ÖZDEK¹

ÖZET

Bilindiği üzere Konya halk müziği, Türk halk müziği içerisinde karakteristik özellikleriyle önemli bir yere sahiptir. Anadolu'da Selçuklulara başkentlik yapmış bu önemli şehir; kültür yapısı, mimarisi, medreseleri, hanları, dergâhları ve tabii Mevlana'sı ile çok zengin ve mistik bir hava taşır. Mevlana da yaşadığı bu şehirde fikir ve düşüncelerini olgunlaştırıp buradan tüm dünyaya yayarak günümüz dünyasında, bir tasavvuf ve düşünce insanı olarak insan sevgisi ve saygısı ile yoğrulmuş derin ve üstün bir hoşgörü temsilcisi olmuştur. Bu denli etkili ve önemli bir mutasavvıfın, yaşadığı çevredeki kültür öğelerini etkilemesi olağandır. Hele ki bu tasavvuf ve düşünce anlayışının müziği bir araç olarak kullanmış olması sebebiyle etrafındaki diğer müzik türlerini ve dolayısıyla yerel müzikleri de etkilemiş olduğu düşünülmektedir. Bu etkinin Konya halk müziği üzerinde; türkülerde kullanılan makamlar ve makam dizileri ile ilgili boyutları, usûl yapısı ile ilgili boyutları, çalgılar ile ilgili boyutları, türkülerin edebî metinleriyle (vezin yapısı, konular, kelimeler vb.) ilgili boyutları ve icra ve sunuluş biçimi ile ilgili boyutları olduğu kabul edilmektedir. Mevlevî müziğinin Konya halk müziği üzerindeki müzikal etkileri (makam, makam dizisi, usûl, çalgılar, icra vb.) bu araştırmanın kapsamı dışında tutularak başka bir araştırma konusu olarak devam etmektedir. Bu noktalardan hareketle araştırmada, TRT THM Nota Arşivinde Konya üzerine kayıtlı türküler başta olmak üzere, yayımlanmış kitap, nota, makale ve bildiriler ile yayımlanmamış tezlerden ulaşılan Konya türkülerinin metinleri; vezin, yapı, konu ve kullanılan kelimeler bakımından incelenerek Mevlana ve Mevlevilik ile ilgileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konya Türküleri, Mevlana, Mevlevilik, Türk Halk Müziği, Türk Halk Edebiyatı

¹ N.E.Ü. A.K.E.F. Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

RESEARCH ON MEVLANA AND MEVLEVIYEH IN KONYA'S FOLK SONG TEXTS

ABSTRACT

It is known that Konya folk music holds a crucial place with characteristics features in Turkish folk music. The cultural structure of this important city that; This important city, which was the capital city of Seljuks in Anatolia, beheld a cultural structure with a rich and mystic atmosphere exemplified by its architecture, madrasahs, hostleries, Islamic monasteries and of course Mevlana. Mevlana lived in this city, and advanced his ideas and thoughts by disseminating them to the entire World. In today's world, he became the tolerance representative, a man who was brought up with philanthropy and people's respect as a sufi and person of ideas. This officious and important sufi definitely influenced cultural factors within the environment he lived. It is thought that music, which promotes an understanding of islamic mysticism and thought through instrumental means, affected other kinds of music and consequently, local music. This influence on Konya folk music was significant. This influence is seen in the modes found in folk songs, mode scales, and the structure of tempo. The choice of instruments, the literal text of folk songs such as the rhythm, the subjects, the words etc., and the style of performing and presentation, all contain elements of the Konya impact. The musical effects of Mevlevi music on Konya folk music (makam, makam scale, measure of Turkish music, music instruments, performing etc.) still remain as a different survey subject which is excluded from the scope of the present survey. Taking stand from this point in the survey mainly Konya folk songs' texts which are found in TRT THM musical note archive, recorded folk songs about Konya, published book, musical note, article and published thesis with announcement are examined in terms of the rhythm, the structure, the subject and word usage and their relationships with Mevlana and Mevleviyeh are attempted to be determined.

Keywords: Folk Songs of Konya, Mevlana, Mevleviyeh, Turkish Folk Music, Turkish Folk Literature

GİRİŞ

Bilindiği üzere Konya halk müziği, Türk halk müziği içerisinde karakteristik özellikleriyle önemli bir yere sahiptir. Tarafımızca bu karakteristik özelliklerin alt yapısı olarak tarih içerisinde birçok farklı kültürle olan etkileşimin yanı sıra temelde üç faktörün önemli olduğu düşünülmektedir. Bu faktörlerin birincisi insanlığa ait ilk yerleşim yerlerinden biri olarak tespit edilen Çatalhöyük'ün Konya sınırları içinde yer alması ve kent merkezine 45 km mesafede olmasıdır. Yerleşik hayatın ve medeniyetin erken başladığı yerlerde kültürel yapıda zenginlik ve çeşitlilik olduğu bilinen bir olgudur. İkinci faktör olarak düşündüğümüz Konya'nın Anadolu'daki önemli medeniyetlerden birisi olarak Selçukluların başkentliğini yapmasıdır. Başkentler tarih boyunca her zaman bilim, kültür ve sanatın merkezi olmuşlardır. Üçüncü faktör ise yaşamı, düşüncesi ve eserleriyle tüm dünyayı etkilemiş olan Mevlana'nın Konya'da yaşaması ve devam eden süreçte Mevleviliğin bu şehirde olgunlaşmasıdır.

Araştırmamız açısından Konya yöresi halk müziği karakteristikleri ile ilgili olarak yukarıda bahsini yaptığımız üçüncü faktörün yani Mevlana ve Mevleviliğin

büyük önemi vardır. Çünkü Mevlana'dan sonra oğlu Sultan Veled tarafından sistematize edilen ve XIII. yy.dan başlayarak özellikle Osmanlı Devleti sürecindeki birçok alanı etkileyen Mevlevilik; yaşam ve ibadet anlayışında şiire ve müziğe oldukça önem veren bir tarikat olmuştur. Şiire ve müziğe önem veren Mevlana ve Mevleviliğin etkisiyle de Konya'nın kültür yapısında çok zengin ve aynı zamanda mistik bir hava oluştuğu düşünülmektedir.

Osmanlı Devleti süresince kültürün önemli bir alt başlığı olarak müzik alanında Mevleviliğin ne kadar etkili ve yönlendirici olduğu çok iyi bilinen bir gerçektir. Özellikle Klasik Türk Müziği alanında yetişmiş birçok ünlü besteci, sazende ve hanendenin ve hatta kuramcılarının Mevlevilik tarikatına mensup olduğu ve müzikal donanımlarını Mevlevihanelerdeki meclislerde aldıkları bilinmektedir. Bu sebeple Mevleviliğin doğup olgunlaştığı yer olan Konya'nın müzik yaşantısında da Mevleviliğin izlerini gözlemek zor değildir. Konya tarih boyunca Klasik Türk Müziği alanındaki birçok sazendenin özellikle de ney, ud, kanun icracılarının yetişmesine imkân sağlamış ve hâlen de sağlamaktadır. Klasik Türk Müziği alanındaki hizmet ve faaliyetlerin bir devamı olarak köklü müzik eğitim kurumlarının Konya'da kurulduğu ve faaliyet gösterdiği bilinmektedir.

Şehirde hizmet veren köklü müzik eğitim kurumlarından birisi ilk önceleri Selçuk Üniversitesi'ne bağlı iken günümüzde Necmettin Erbakan Üniversitesine bağlı bulunan Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi bünyesindeki Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'dır. Bu kurum kurulduğu yıllardan başlayarak ünlü besteci ve udi Cinuçen Tanrıkorur'un da gayretleriyle benzerleri arasında hem Batı müziği hem de Türk müziği alanında eğitim veren önemli kurumlardan birisi olmuştur. Diğer taraftan Selçuk Üniversitesine bağlı olan Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı da kurulduğu günden bu güne özellikle Klasik Türk Müziği alanında önemli hizmetler yapmaktadır. Konya'da Türk müziği alanında hizmet veren bir başka resmî kurum olarak da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nu belirtmek gerekir. Bu topluluk özellikle Mevlevi ayinlerinin ve Sema törenlerinin baş aktörü konumundadır. Amatör gönüllülerle eğitimli profesyonelleri bir arada harmanlayarak uzun yıllardır faaliyet gösteren Konya Musiki Derneği'ni de Klasik Türk Müziği alanında önemli işlevleri olan bir kurum olarak saymakta fayda vardır.

Mevlana ve Mevleviliğin Klasik Türk Müziği ile ilgili kurum ve kuruluşların varlığı ve devamlılığı ile ilgili etki ve katkısı böyle iken şehrin ve yörenin yerel müziğinde de bazı etkileri olduğu muhakkaktır. Bu etkiler özellikle çalgı tercihleri, çalgı toplulukları, toplu çalma ve söyleme geleneğindeki eser seçim ve sıralamaları ile hemen göze çarpmaktadır. Ud ve kanun ile birlikte divan bağlama ve curanın kullanılması, peşrev ve divan adı altında hazırlık ezgilerinin müzikli toplantılarda seslendirilmesi ve de eserlerin seslendirilmesinde makam birliği ve sıralamasına özen gösterilmesi Klasik Türk Müziği'nin dolayısıyla Mevleviliğin Konya yöresi halk müziğindeki önemli etkileri arasında hemen sayılabilir.

Yaşadığı şehirden başlayarak tüm dünyayı etkilemiş önemli bir mutasavvıf olan Mevlana'nın ve temsil ettiği felsefenin yaşadığı çevredeki bütün kültür öğelerini etkilemesi olağandır. Hele ki bu tasavvuf ve düşünce anlayışının müziğe olan yakınlığı göz önüne alındığında etrafındaki diğer müzik türlerini ve dolayısıyla yerel müzikleri de etkilemiş olduğu tespiti zor olmayan bir durumdur. Ancak Mevlevî müziğinin

Konya halk müziği üzerindeki makam, usûl, çalgılar, formlar ve icra gibi bazı müzikal etkileri yukarıda bahsettiğimiz gibi bir çırpıda dile getirilecek düzeyde olsa da bu araştırma kapsamı dışında tutularak araştırmada sadece yazılı/basılı türkü metinleri; vezin, nazım şekli, konu ve kullanılan kelimeler bakımından incelenerek, metinlerin Mevlana ve Mevlevilik ile ilgileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Konya Halk Müziği ve Mevlevilik

Yeryüzündeki ilk yerleşik hayatın Konya sınırları içindeki Çatalhöyük'te, M.Ö. 7000'li yıllarda başladığı bilinmektedir. Konya toprakları devam eden süreçte Hitit, Frig, Lidya, Pers, Roma ve Bizans uygarlıklarına ev sahipliği de yapmıştır. İslam uygarlıklarıyla tanıştıktan sonra Anadolu Selçuklu Devleti'ne başkent olan Konya; beylikler, Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet ile önceki uygarlıkların izlerini taşıyan bir kültür ve medeniyet şehridir. Şehrin sahip olduğu bu köklü kültürel geçmiş, geleneksel yaşamın, davranış biçimlerinin, sosyal yapının ve ilişkilerin pek değişime uğramadan sürüp gitmesinin başlıca sebepleri arasında sayılmaktadır. Özellikle XIII. yy.ın başlarında Mevlana'nın Konya'ya yerleşmesi ve orada yaptığı çalışmalar, Konya'nın kültür merkezi olma niteliğini kat be kat arttırmış, siyasi merkez olma niteliğini neredeyse gölgede bırakmıştır (Kayhan, 2002: 5; Karaman, 2002: 2).

Konya'nın zamanla siyasi bir merkez olmaktan öte bir kültür merkezi haline dönüşmesi şehirde sanat ve dolayısıyla müzik faaliyetlerini dikkate değer boyutta artmasına sebep olmuş ve geçen zaman içinde Konya müziği Anadolu mozaığının önemli parçalarından birisi haline gelmiştir. Gazimihâl de (1947: 9) Selçuklu dönemi Konya'sının durumunu anlatan eski metinlerde müzikle ilgili birçok bahis bulunduğunu dile getirmektedir. Fakat bu eski metinlerin Farsça olmasından dolayı anlatılanlarda İran fasıllarından mı yoksa Konya'nın müzik meclislerinden mi bahsedildiğinin her zaman açık bir şekilde anlaşılamadığını belirtmektedir.

Gazimihâl'in bahsettiği Konya müzik meclisleri ve bu meclislerde seslendirilen türküler Konya halkbiliminin en önemli konu başlıklarını oluşturmaktadırlar. Çünkü türküler, halk biliminde en kolay ve en güzel anlatım aracı olarak kabul edilmektedirler. Yaşama dair her konuyu işleyen türkülerin; hem söyleyeni hem de dinleyeni aynı duygu dünyasında birleştirdiği bilinmektedir (Odabaşı, 1999(b): 17).

Yukarıda görüldüğü gibi Konya yerel müziğinden bahseden değişik kaynakların kullandığı "müzik meclisi" kavramı eskisi kadar olmasa bile günümüzde de devam eden müzikli toplantılardır. Bu toplantılar hem köylerde ve kasabalarda hem de kent merkezinde "oturak" adıyla bilinmekte ve halen de belirli periyotlarla yinelenmektedir. Konya halk müziğinin en seçkin örneklerinin seslendirildiği oturaklarda bağlama ailesi çalgılarından divan ve curayla birlikte ud ve kanunun da yer aldığı ve eserlerin isimlendirilmesi ve sıralamasında Klasik Türk Müziği'ni andıran tercihler olduğu görülmektedir. Bu sebeple Konya halk müziğinin bazı açılardan kısmen de olsa Klasik Türk Müziği özelliklerini taşıdığı bilinmektedir. Klasik Türk Müziği'ne ait bazı özelliklerin Konya halk müziğinde yer bulması ve ona karakteristik bir kimlik kazandırmasında da Mevleviliğin çok önemli bir rolü olduğu düşünülmektedir.

Her ne kadar Klasik Türk Müziği etkileri gözlemlense de Konya halk müziği de Türk halk müziğinin genelinde olduğu gibi yaşamın temel konularına dair kimi zaman hüznü ama çoğu zaman eğlenceli bir içerik ve söylem taşır. Sözlerinin didaktik bir yapıdan çok eğlenceli bir içerik taşıması, tempo ve usül özellikleri Konya halk müziğini çoğunlukla mizahi bir karaktere büründürmektedir. Barana adı verilen çalgı topluluklarında kanun ve cura tiz frekansların özgürlüğündeysen ud ve divan bağlama bas frekansların dinginliğindedir. Barana terimi tıpkı orkestra terimindeki gibi hem çalgıları hem de çalgıları çalan bireyleri ifade etmek için kullanılan bir terim olmakla birlikte günümüze yaklaştıkça oturak kavramının yerine kullanıldığı da görülmektedir. Barana takımında solistler bazen hiçbir çalgı aleti çalmadığı gibi bazen de hem çalıp hem söylemektedirler. Kimi zaman da barana takımının solistin elinde bir kaşık, def ya da bendir olabilmektedir.

Çalgı topluluklarındaki tercih köylerde bağlama, kaval ve def'ten yana oluşmaktayken kasaba, ilçe ve kent merkezlerinde ud ve kanunla birlikte bağlama ailesi çalgıları göze çarpmaktadır. Bu çalgılara def, kaşık ve darbuka da eşlik etmektedir. Konya türkülerinin ana konuları; aşk, hovardalık, kahramanlık, tabiat ve hayvan sevgisidir. Yöredeki türkü okuyucuları hançere namesi (gırtlak) yapabildikleri ölçüde başarılı kabul edilmektedirler. Konya türkülerinin bazılarının civar illerden ve bölgelerden Konya'ya taşındığı ve mahallî sanatçılar tarafından ezgisi süslenip bazı sözler eklenerek Konya ağzına uydurulduğu bilinmektedir (Öztürk-Tan-Turhan, 2007: 51).

Bu durum bazen başka yöre melodilerine Konya ağzıyla yazılmış yeni sözlerle ortaya çıkarken bazen de başka yöreye ait olduğu bilinen ezgilerde Konyalı mahallî sanatçıların kullandığı dizi ve perde tercihleriyle gündeme gelmektedir. Ancak Konyalı mahalli sanatçıların "Bu aslında bizim Gonyamızın türküsü" diyerek sahiplendikleri ve bazı kaynaklarda başka illere kaydedilmiş kimi türkülerin gerçekten Konya orijinli olduğu da bilinmektedir. Özellikle türkü metinlerinde geçen bazı söz öbeklerinden, ifade özelliklerinden ve konusunda işlenen olay ve kişi isimlerinden yola çıkarak Konya türkülerini tespit etmek mümkündür.

Konya türkü metinlerinin başlıca özelliği olabildiğince yalın ve açık sözlü oluşlarıdır. Türk halk edebiyatının diğer alanlarında olduğu gibi, türkü metinlerinin de geriye doğru gittikçe daha dobra ve açık ifadelerle örülü olduğu görülmektedir. Günümüz için belki büyük ölçüde işlevini yitirmiş olan benzetmeler ve mecazlar da bu yalın ve açık sözlü anlayışın önemli bir bölümünü oluşturmaktadırlar. Eski Konya oturak âlemlerinde bu anlaşılır ve duru dilin yanında âşık tarzı divan ve koşmaların da okunduğu bilinmektedir. Ancak divanlar, aruz vezni kalıplarında ve ağıdalı bir dil ile yazıldığından, zamanla Osmanlıca kelimelerin yabancılaştığı ve bu sebeple de divan ve koşma tarzındaki yapıların unutulmaya yüz tuttuğu kabul edilmektedir (Odabaşı, 1999(a): 8; Sakman, 1999: 35).

Konya halk müziğine ait yukarıda kısaca bahsedilen özelliklerin yanında araştırma konumuzla ilgili olarak Mevleviliğin Konya halk müziği üzerindeki etkilerini vurgulayan bazı araştırmacıların görüşlerine değinmekte fayda vardır. Bu görüşlerde Mevleviliğin Konya halk müziğine olan etkileri daha önce de belirttiğimiz gibi genellikle çalgılar, eser sıralaması ve sunuluş ortamı gibi açılardan vurgulanmış ancak türkülerin metin içerikleri ve konuları ile ilgili bir tespit yapılmamıştır.

Enstitü niteliğinde farklı birçok bilim ve sanat alanında öğretimin yapıldığı Mevlevihanelerde ayin bestelerinden başka din dışı müziklere ait sayısız eserlerin meydana getirildiği bilinmektedir. Selçuklu'dan sonra Karamanoğulları ve Osmanlılar döneminde de bütün ağırlığıyla varlığını, konumunu ve etkinliklerini devam ettiren bazı tanınmış Mevlevi müzisyenlerin tekke musikisi yanında halk türkülerini, şarkıları ve Batı müziği parçalarını da icra ettikleri birçok farklı kaynaktan dile getirilmektedir. Mevlevi müzisyenler dergâh musikisi dışındaki musikiye de besteler vererek veya mevcut bestelerin gerektiği gibi icra edilebilmesi için tekke dışındaki fasıllara katılarak Konya'nın müzik hayatında her zaman etkili olmuşlar ve "nezih sanatkâr" tipinin örneğini temsil etmeye çalışmışlardır (Arbaş, 1986: 100; Gazimihâl, 1947: 44; Özönder, 1999: 191).

Mevlevi müzisyenlerin tekke dışındaki müzikli toplantılara katılmasının ya da tekke içinde kendi aralarında yaptıkları müzikli sohbetlerin tekke dışına yansımalarının Konya halk müziğindeki oturak adlı müzikli toplantıların iç işleyişini etkilediği düşünülmektedir. Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği çalgılarının bir arada kullanılması, müzikle birlikte oynanan oyunlar ve eserlerin belirli bir sırada icra edilmesi bu durumun birer yansıması olarak düşünülebilir.

Nitekim belirgin makam izleri taşıyan aranağmeli Konya türkülerinin kaynağında Mevlevi dergâhlarında görevli müzisyenler olduğu varsayılmaktadır. Bu müzisyenlerin zaman zaman kendi aralarında kurdukları muhabbet meclislerinde türküler besteleyip çaldıkları ve bu ezgilerin de bir süre sonra Konya halk müziği ile iç içe geçtiği düşünülmektedir. Klasik Türk Müziği önderleri olan bu insanların günümüze Konya türkülerini ulaştıran bu eserlerde klasik şarkı anlayışına benzeyen bir yapıyı kullandıkları ve böylece de belirli bir çalınış sırası olan bir icra şeklinin zamanla benimsendiği anlaşılmaktadır. Konya türkülerinin klasik yapısı içinde ayrıca oyun havaları niteliğinde oluşu da hayli dikkat çekici bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Oturak âlemlerinde uygulanan bu oyun türleri sadece Selçuklu etkisinin olduğu bölgelerde gözlemlenmektedir. Konya türkülerinin icrasındaki türkü-oyun ilişkisinin sema törenlerindeki müzik-raks ilişkisiyle alâkalı olduğu düşünülmektedir. Ney, kanun, ud, bendir gibi çalgıların halk müziğinde kullanılması, halk oyunları arasında semadan esinlendiği düşünülen "dönme" adlı bir oyunun bulunması ve bu oyunun ney, bağlama veya tanburla Kemani Hamza Efendi'ye ait Saba makamındaki Mevlana Peşrevi çalınırken oynanması gibi bulgular Mevlevi müziğinin Konya halk müziğini etkilediğine dair kanıtlar arasında gösterilmektedir (Halıcı, 1985: 43-44; Öztürk-Tan-Turhan, 2007: 48).

Mevlevi müzisyenlerin tekke dışındaki müzik faaliyetleri arasında diğer bir önemli nokta da "Sulu Kahve"dir. Saz şairlerinin ve ozanların buluşma noktası ve kendini ispat etme sahnesi haline dönüşen bu yapı Konya'nın yerel müziğinde de önemli etkiler yaratmıştır.

XIX. yy. içinde Mevlevi şeyhi Hemdem Sait Çelebi'nin gayretleriyle Türbe civarında kurulan "Sulu Kahve" sayesinde dergâhın bünyesinde musiki yapan grupların yanında dışarıda musiki yapmaya elverişli yetenekler korumaları altınmış ve böylece de dergâh dışında da birtakım saz şairlerinin yetiştirilmesine olanak sağlanmıştır. Sulu Kahve, Âşık Dertli'nin yönetimi altında toplanan devrin saz şairleriyle, halk ozanlarından Konya halkına verilen sanat şölenleriyle kentin eğlence hayatında önemli etkisi olan bir mekân olmuştur (Odabaşı, 1999(b): 194).

Zamanla Sulu Kahve ve benzeri ortamlar bir çekim merkezi haline dönüşerek özellikle anonim halk edebiyatı ürünlerinin yaşatıldığı ve önemli halk şairlerinin yetiştiği mekânlar olmuşlardır. Başta Sulu Kahve olmak üzere Konya merkezindeki âşık kahvelerine yurdun dört bucağından âşıkların gelip Konyalı meslektaşlarıyla çalıp söyledikleri bilinmektedir. Konya Turizm Derneği de bu geleneği canlandırmak amacıyla 1965 yılından itibaren her yıl “Âşıklar Bayramı” düzenlemektedir (Odabaşı, 1998: 181; Öztürk-Tan-Turhan, 2007: 14-44).

Şehir merkezindeki bu müzikal hareketlilik ve anlayış, kendisine yönetici sınıftan ve sınırlı ölçüde halktan ve esnaftan taraftar bulan Mevleviliğin doğrudan etkisi altında olmakla birlikte tarıma dayalı ekonomik yapı sebebiyle özellikle şehirden uzak kesimlerde halk kültürünün hâkim yapı olarak varlığını sürdürdüğü bilinmektedir.

Araştırmamızla doğrudan ilgili olarak Halıcı (1985) tarafından yapılan “*Konya Sazı ve Türküleri*” adlı yayın dikkat çekicidir. İçerisinde Konya türkü metinlerinde işlenen temalarla ilgili bir bölüm ve bu temalara ait metin örnekleri olan çalışmanın bu bölümünde Mevlana ya da Mevlevilikle ilgili bir başlıklandırma yapılmadığı tespit edilmiştir.

Görüldüğü üzere Mevleviliğin Konya halk müziğine olan etkileri birçok boyutuyla farklı araştırmacılar tarafından dile getirilmiş ve bu etkiler Konya folklorunda ve dolayısıyla halk müziğinde değişik örnekler ve delillerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmaların çoğunlukla Klasik Türk Müziği’nin dolayısıyla Mevleviliğin Konya yerel müziğine yaptığı müzikal etkiler çerçevesinde kaldığı ve türkü metinleri üzerine kapsamlı bir araştırmanın şimdiye kadar yapılmadığı anlaşılmaktadır.

METODOLOJİ

Araştırmada Konya türkü metinleri incelenebilmesi için TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı’ndaki Konya, Karaman ve Aksaray yörelerine ait türkülerin yanı sıra Cenikoğlu (1998), Ergun ve Uğur (2002), Halıcı (1985), Odabaşı (1999a), Öztürk ve ark. (2007) ve Sakman’a (1999) ait kaynaklar taranmış ve birbirinin çok benzeri olan bazı türküler kapsam dışı tutularak 269 türkü metni elde edilmiştir. Bu türküler; vezin, nazım şekli, konu ve kullanılan kelimeler bakımından Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili olarak irdelenmiştir. Türkü metinlerinin vezin ve nazım biçimi açılarından sınıflandırılmasında Cem Dilçin’in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* referans alınmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde Konya ve çevresine ait olduğu tespit edilen 269 türkü metni; vezin yapıları, nazım biçimleri ve işledikleri konuların yanı sıra içerisinde geçen ve Mevlana ve Mevlevilikle ilgili olabilecek kelime ve kavramlar açısından incelenerek araştırmaya ışık tutacak nicel veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Konya Türkü Metinlerinde Vezin

İncelenen türkü metnindeki vezin yapısı; hece vezni, aruz vezni ve serbest vezin olmak üzere üç ana başlıkta incelenerek bir istatistik çıkarılmıştır. Bu istatistiğe göre incelenen türkülerin vezinlere göre dağılımı şöyledir:

| Kullanılan Vezin | f | % |
|------------------|-----|-----|
| Aruz Vezni | 4 | 1.5 |
| Hece Vezni | 253 | 94 |
| Serbest Vezin | 12 | 4.5 |
| Toplam | 269 | 100 |

Tablo 1: Konya türkü metinlerinde kullanılan vezin türleri.

Görüldüğü üzere halk müziğimizin sözlü kaynağını oluşturan halk edebiyatının dolayısıyla da hece vezninin ağırlığı burada da açıkça ortaya çıkmıştır (%94). Halk edebiyatında aruz vezni nadiren de olsa kullanılmaktadır ve yaptığımız istatistik de bu durumu doğrulamaktadır (1,5). Halk edebiyatındaki içtenlik ve doğaçlama kimi zaman kalıpların ötesinde yapılar ortaya koymuştur ki serbest hece yapılı ürünler de bunun en güzel örneklerindedir (%4,5).

Burada dikkat çekici olacağı düşünülen durum aruz vezni kullanılarak yazılmış türkülerin oranının % 1,5 olarak görünmesidir. Vezin yapısını Mevlana ya da Mevlevilikle ilişkilendirmek doğrudan mümkün olmasa da Mevlana'nın çağının bilim ve sanat dili olarak kabul edilen Farsçayı ve aruz veznini kullanmasının belki de Konya'ya ait halk edebiyatı ürünlerinde bir etkisi olabileceği düşünülmekte iken ortaya çıkan sonuç bu doğrultuda olmamıştır. Ancak aruz vezninin kullanıldığı türkülerin hepsinin “divan” adı verilen türde olduğunu belirtmekte fayda görülmektedir. Konya'da “divan”lar kırık hava türünde bir giriş ezgisinden sonra -ki bu ezgiye “Konya Divan Ayağı” denilmektedir- solistler tarafından uzun hava formunda seslendirilmektedir.

Bu konudaki diğer dikkat çekici sonuç ise Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili kelime ve kavramların neredeyse tamamına yakını aruz vezniyle yazılmış türkü metinlerinde geçmektedir. Bu türkülerden 3 tanesinin sözleri Âşık Şemi'ye diğeri ise Silleli Sururi'ye aittir. Adı geçen âşıklardan özellikle Âşık Şemi'nin Mevlevi tarikatından olduğu ve Konya âşıklık geleneğinde çok önemli ve etkili bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Mevlevilik tarikatına mensup bu âşıkların aruz veznini tercih etmesi ve eserlerinde Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili kelime kavramları kullanması da doğal bir sonuç olarak görülmektedir.

Hece vezninin kullanıldığı türkü metinlerinde kullanılan hece sayılarına ilişkin dağılım aşağıdaki gibidir:

| Kullanılan Hece Vezni | f | % |
|------------------------------|----------|----------|
| 5'li Hece Vezni | 1 | 0,4 |
| 7'li Hece Vezni | 66 | 26 |
| 8'li Hece Vezni | 34 | 13,4 |
| 9'lu Hece Vezni | 1 | 0,4 |
| 10'lu Hece Vezni | 1 | 0,4 |
| 11'li Hece Vezni | 144 | 57 |
| 12'li Hece Vezni | 2 | 0,8 |
| 13'lü Hece Vezni | 1 | 0,4 |
| 15'li Hece Vezni | 3 | 1,2 |
| TOPLAM | 253 | 100 |

Tablo 2: Hece vezniyle yazılmış Konya türkü metinlerindeki hece sayısı dağılımı.

Tablo 2'ye göre halk edebiyatımızın hece ölçüsü olarak 7'li (%26), 8'li (%34) ve 11'li (%57) yapıyı tercih etmesindeki ağırlık Konya türkü metinlerinde de açıkça görülmektedir. Özellikle 11'li hece yapısının %57 oranına ulaşması dikkat çekicidir.

Konya Türkü Metinlerinde Nazım Biçimleri ve Türleri

Türkü metinlerinin nazım şekli incelemesi yapılırken %94'lük bir orana sahip olan hece vezni ile yazılmış türküler dikkate alınmış ve istatistik bu çizgide oluşturulmuştur. Ancak aruz vezni ile yazılmış türkü metinleri de incelenmiş ve formları belirlenmiştir.

Aruz vezni ile yazılmış halk edebiyatı ürünü türkü metinlerinde kullanılan nazım biçimleri uyak düzenine ve dize sayısına göre farklı isimler almaktadır. Nazım türleri ise işlenen konuyla ilişkilidir. Tespit edilen 4 adet aruz vezniyle yazılmış türkünün 3 tanesi dörtlüklerden oluşmakta ve uyak düzeninden dolayı daha önce belirtildiği gibi “murabba” biçiminde divan formuna uymakta iken diğeri ise beyitlerden oluşmakta ve “gazel” biçiminde divan formuna uymaktadır. Ayrıca aruz vezniyle yazılmış bu türkülerden ikisini isimlerinden de yola çıkarak “methiye” türüne dâhil etmenin yanlış olmayacağı düşünülmektedir. Methiyeler her ne kadar divan edebiyatı nazım türleri içerisinde geçse de burada işlenen konular ve işleniş biçimi bu türe uygunluk göstermektedir.

Halk edebiyatındaki nazım biçimleri ise uyak yapısına göre çoğunlukla mani, türkü, koşma, destan, semai, varsağı başlıkları altında incelenmektedir. Konumuz gereği halk edebiyatında kullanılan nazım biçimlerinden özellikle “türkü” bizim için önem arz etmektedir. Türkü biçiminde olan metinler ayrıca kavuştak, bağlantı ya da nakarat adı verilen bölümlerin yapısından ve bentlerin dize sayısından yola çıkılarak sınıflandırılmaktadır. Yaptığımız nazım biçimleri istatistiğinde türkülerin nakaratları karışıklığı arttırmamak adına dikkate alınmamış sadece ana bentler (beyit, üçleme ya da dörtlükler) dikkate alınmıştır. Bu incelemeye göre oluşan tablo aşağıdaki gibidir:

| NAZIM BİÇİMİ | f | % |
|-------------------------|----------|----------|
| Manili Türkü | 76 | 30 |
| Dördüncü Dizesi Nakarat | 34 | 13 |
| Koşma | 4 | 1,5 |
| Beyitli Türkü | 46 | 18 |
| Üçlemeli Türkü | 83 | 34 |
| Nakaratsız Dörtlük | 6 | 2 |
| Artık(Yedekli)Mani | 4 | 1,5 |
| Toplam | 253 | 100 |

Tablo 3: Hece vezniyle yazılmış Konya türkü metinlerindeki nazım biçimleri.

Tablo 3'e göre hece vezniyle yazılmış Konya türkülerinin nazım biçimlerine göre dağılımı; dörtlüklerden oluşan manili türküler (%30) ile üçer dizeli üçlemeli türkülerin (%34) ağırlığını taşımaktadır. Bu iki yapıyı ikişer dizeli beyitlerden oluşan türküler (%18) takip etmektedir. Mevlana'nın en önemli ve en çok tanınan eseri Mesnevi de ikişer dizeli beyitlerle ancak aruz vezni kullanılarak ve Farsça yazılmıştır. Bu tabloyla ilişkilendirmek noktasında sağlıklı bir veri olmamasına rağmen bu bilgiyi hatırlatmanın yararlı olacağı düşünülmektedir. Dördüncü dizesi nakarat olan türkülerde (%13)'lük bir oran hemen sonrasında görülmektedir. Diğer yapıların toplam oranı dahi (%5) ihmal edilecek kadar azdır.

Konya Türkü Metinlerinde Konular

İncelenen türkü metinleri kullanılan vezin yapısı ve nazım biçimleri dikkate alınmaksızın belirli konu başlıkları altında sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Konya türkü metinlerinin konu başlıklarına göre sınıflandırmasının sonucunda genel olarak Türk halk müziğinin işlediği konularla da paralellik gösterdiği gözlemlenmiştir. Türküler konuları bakımından tasnif edilirken kullanılan başlıklar; aşk-sevda türküleri, yiğitlik-kahramanlık türküleri, gurbet türküleri, ağıtlar (hüzün ve üzüntü türküleri), hapisane türküleri, kına-düğün türküleri, kişi türküleri, oyun havası-oturak havası türküleri, doğa ve tabiat türküleri, methiyeler, ilençler (beddualar), taşlamalar, nasihat türküleri, sevinç-mutluluk türküleri ve iş-imece-çalışma türküleri şeklinde oluşturulmuştur. Bu başlıklar altında oluşan tablo aşağıda görüldüğü gibidir;

| KONULAR | f | % |
|----------------------|----|-----|
| Aşk-sevda | 15 | 58 |
| Gurbet | 13 | 5 |
| Hapishane | 4 | 1,5 |
| Yiğitlik-Kahramanlık | 22 | 8 |
| Kına Düğün | 5 | 2 |
| Kişi | 10 | 4 |
| Ağıt(hüzün-üzüntü) | 16 | 6 |
| Oyun havası-Oturak | 21 | 8 |
| Methiye | 4 | 1,5 |
| Doğa ve tabiat | 7 | 2,5 |
| Sevinç-mutluluk | 2 | 0,7 |
| Taşlama | 2 | 0,7 |
| Nasihat | 2 | 0,7 |
| İlenç | 2 | 0,7 |
| İş-imece-çalışma | 2 | 0,7 |
| TOPLAM | 26 | 10 |

Tablo 4: Konya türkü metinlerinde işlenen konular.

Tablo 4'ün gösterdiği durumun konu bakımından Türk halk müziğini genel özellikleri ile tutarlılık taşıdığı düşünülmektedir. Konya türkü metinlerinde konu bakımından en yüksek ağırlık % 58 ile “aşk ve sevda” türkülerindedir. Bu oranın incelenen türkülerin toplam ağırlığının yarısından fazla olmasının dikkat çekici olduğu muhakkaktır. Ancak “aşk ve sevda” konulu türkülerin halk edebiyatımızda da divan edebiyatımızda da önemli bir ağırlığı oluşturduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda geriye kalan yaklaşık % 40'lık oranın farklı konular arasında paylaşımı doğal kabul edilmelidir. “Aşk ve sevda” konulu türkülerin hemen ardından “yiğitlik-kahramanlık” konulu türküler ile “oturak ve oyun havası” başlıklı türkülerin ön plana çıktığı görülmektedir. “Oturak ve oyun havası” başlığı kullanılırken türkü metinleriyle ilgili kaynaklarda türkülerin üzerine bu şekilde düşülen notlardan yola çıkılmıştır. Ancak Konya Oturakları'nda çalınan ve söylenen ve burada konu bakımından başka başlıklara altında sınıflandırılan birçok türkü olduğu bilinmektedir. Burada kaynaklarda verilen bilgilere sadık kalınmaya çalışılmakla birlikte Konya'da düzenlenen müzikli toplantıların (oturak, barana, çetnevir, yaren gecesi vb.) belirli birtakım türkü sıralamalarını izlediği ve bu sıralamaların da çalan topluluklara göre farklılıklar gösterdiği dikkatten kaçmamalıdır.

Türkü konularından oluşan Tablo 4 ile Mevlana ya da Mevlevilik arasında bir ilişki kurmak mümkün görünmemektedir. Tasavvufi konuları işleyen ya da öğütleyen türkülere incelenen metinlerde rastlanmamıştır. Burada dikkat çekeceğimiz nokta bir sonraki başlıkta bahsedeceğimiz kelime ve kavramların özellikle “methiye” başlığı altında sınıflandırdığımız türkülere ağırlıkta olduğudur.

Konya Türkü Metinlerinde Mevlana ve Mevlevilik ile İlgili Kelime ve Kavramlar

Konya türkü metinlerinin incelenmesinde belki de Mevlana ve Mevlevilik ile olan ilişkinin en açık görülebileceği nokta türkü metinlerinde geçen ve Mevlevilikte kullanılan ya da yer alan kelime ve kavramlar olmuştur. Türkü metinlerinde yer alan ve doğrudan ya da dolaylı olarak Mevlevilikle ilişkilendirilebilir olduğu düşünülen kelime ve kavramlar: “asitan-ı pir”, “derviş”, “derviş olmak ve hırka giymek”, “enbiya”, “erenlerin tekkesi”, “evliya”, “gülbang çekilir ya Hak deyu”, “Hakka doğru yolumuz”, “Hazret-i Mollay-ı Rum”, “hu çekmek”, “kudüm”, “Mevlâna”, “Şems”, “Şems-i Tebriz”, “tasavvuf şairanı”, “iki derviş gelir postu arkasında, keramet nişanı var hırkasında” şeklinde sıralanmaktadır.

Bu kelime ve kavramların kullanıldığı türküleri ve ilgili bentleri aşağıdaki gibidir:

1.Aşk u Şevk İle Kurulmuştur Binası Konya'nın(Konya Methiyesi-Divan)

Açtı canda yâreyi gûş eyledik neyle **kudüm**
Biz ânın **dervişiyiz** inkârımız yok bil'umûm
Şâh-ı Kutb-ü'l-ârîfdir **Hazret-i Mollây-ı Rum**
Şüphesiz makbûlü haktır evliyâsı Konya'nın

Bülbül elhân eylemez bu beldede vakt-i seher
Zikri Mevlâna'ya mâni olmuş ol murgu meğer
Heft-i kişverde hezâr âşıkları **ya Hû çeker**
Zümre-i nâdân değildir müptelâsı Konya'nın

Evliyâsın eyleyim dersin eğer bir hisâp
Eylesen icmâli tafsîlin olur bin cilt kitâb
Sen de eyle **bâb-ı Mevlâna'ya** durma intisâp
Ordâdır âşıkların açık livâsı Konya'nın

Konya'da Eflâtun misâli var menendi çok ricâl
Gösterir âyine-i İskenderî'den çok cemâl
Bulunur civârı **Mevlâna'da** erbâbı kemâl
Her **şebi rûz eylemiş Şems'in ziyâsı** Konya'nın

(**Âşık Şem'i**) (Öztürk ve ark., 2007: 354)

2.Menteşeli

Derviş olsam giysem hırka
Kimsem yok ki versem arka
Gönderdikler Şam'a Şark'a
Çekilmez derdim yalnız

(**Uzun Kızların Ali'me**) (Öztürk ve ark., 2007: 271)

3.Okutur Âlimleri Mantık Meâni Konya'nın(Dâsitân-ı Konya)

Okutur âlimleri mantık meâni Konya'nın
Remzile söyler **tasavvuf şâirani** Konya'nın
Evhadettin **Şems-i Tebriz** Şeyh Sâhib Atâ
Bârigâh-ı evliyâdır çevre yanı Konya'nın

Güçlü eyler çeşmine toprağını ashâb-ı dîn
Keşf-olur erbâbına esrâr-ı Nûr-u âşikîn
Hazret-i Mollâ-yı Rûmî burda kutbü'l-ârifin
Arşa doğru kurulur aşk merdibânı Konya'nın

Her seher vaktinde gülbâng çekilir yâ Hak deyû
Âsitân-ı pîre dirler Kâ'betül-uşşak deyû
Ez-kadîm derb-ı meseldir Konya'ya var bak deyû
Söylenir dillerde dâim dâsitânı Konya'nın

Ben ne hâcet medh-idem Konya makarrı evliyâ
Sahibül-keşşâf olanlar var dimişler enbiyâ
Şüphesiz üstâd-ı küldür derdimend Şem'î gedâ
O da miskin pür-kusur sâhib-dinanı Konya'nın
(**Âşık Şem'i**) (Sakman, 1999: 147)

4.Vay Bana Vaylar Bana(Süpürgesi Yoncadan Çeşitlemesi)

Derviş geldi hû geldi
Çevir bendi su geldi
Ellere düğün bayram
Bize Hâktan bu geldi
(Öztürk ve ark., 2007: 310)

5.Bilmem Hayal midir?

İki derviş geldi aman Şam'dan eşkarı
Taramış zülfünü aman vermiş tımarı
Yürü yürü sürmelim bir tanem yürü

İki derviş gelir aman postu arkasında
Keramet nişanı aman var hırkasında
Yürü yürü sürmelim bir tanem yürü
(Odabaşı, 1999a: 21)

6.Emin Oğlan

Allah Allah dedikte girdik dögüşe
Süngümüzün ucu değdi gümüşe
Bir kurşun geldi **kara dervişe**

(Halıcı, 1985: 98)

7.Kahpe Felek

Erenlerin tekkesini taşladım
Bilmem günah bilmem sevap işledim
Elma diye al yanaktan dişledim

(Halıcı, 1985: 100)

8.Bir Dilberin Sevdasına

Dersimiz okur dilimiz
Hakka doğrudur yolumuz
Bu bizim garip halimiz
Soran dilber bin yaşasın

(Ergun ve Uğur, 2002: 244)

Görüldüğü üzere doğrudan Mevlana ya da Mevlevilik ile ilgili kelime ve kavramları içeren iki adet türkü metni tespit edilmiştir. Her iki türkü metni de Âşık Şem’î’ye aittir. Mevlevi tarikatına bağlı olduğu bilinen bu aşığın XVIII. yy sonlarında doğduğu, XIX. yy başlarında meşhur olduğu, aruz veznini kullanarak birçok şiir söylediği ve Konya âşık edebiyatını oldukça etkilediği bilinmektedir.

Doğrudan olmamakla birlikte Mevlana ya da Mevlevilik ile ilgili olabileceği ya da oradan etkilendiği düşünölen kelime ve kavramlar 6 adet türkü metninde geçmektedir. Bu metinlerdeki kelimelerin de “derviş”, “post” ve “hırka” kelimelerinin ağırlığında olduğu görölmektedir.

İncelenen toplam 269 türkü metni içerisinde sadece 8 (%3) tanesinde doğrudan ya da dolaylı olarak Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili kelime ve kavramların geçmesi neredeyse dikkate alınamayacak kadar azdır. Hele ki doğrudan ilişkilendirebileceğimiz sadece 2 (%0,75) türkü metni bulunması oldukça çarpıcıdır.

ANALİZ

Konya türkü metinleri üzerinde yapılan incelemede; türkülerin büyük çoğunluğunda halk edebiyatının genelindeki gibi 7, 8 ve 11’li hece vezninin tercih edildiği, nazım biçimi açısından dörtlöklerden oluşan manili türküler ile üçer dizeli üçlemeli türkülerin çoğunluğu oluşturuğu, konu bakımından çeşitlilik görölmekle birlikte büyük ağırlığın aşk ve sevdâ türkülerinde olduğu ve en dikkat çekici olarak da doğrudan Mevlana ve Mevlevilikle ilgili kelime ve kavramların yok sayılacak oranlarda kaldığı tespit edilmiştir.

Şimdiye kadar Konya türkü metinleri üzerinde bu şekilde kapsamlı ve nicel karakterli bir araştırmanın yapılmamış olması çalışmanın önemini oldukça arttırdığı gibi belki de öngörülemeyecek şekilde Konya türkü metinlerinin Mevlana ve Mevlevilik etkisi taşımadığı tespit edilmiştir. Sözlü yapısı ağırlıkta olan geleneksel müziklerimizde böyle bir tespitin yapılmış olmasıyla daha önce bu konuda yapılmış çalışmaların eksik kalan yönlerinin tamamlanacağı ve bundan sonra yapılacak çalışmalara da bu yönde ışık tutulacağı düşünülmektedir.

SINIRLAR

Araştırma Konya ve yöresine ait türkü metinlerini içerdiği bilinen ve düşünülen; nota yayınları, kültür ve edebiyat yayınları, makaleler, bildirimler, tez ve kitaplardan elde edilen türkü metinleriyle sınırlıdır. Elde edilen türkü metinlerinin bir kısmının notalarına ulaşmak mümkün olsa da bir kısmının ezgisel yönü ile ilgili yazılı/basılı bir kayda ulaşmak pek mümkün değildir. Bu sebeple Konya türkülerinin müzikal özellikleriyle ilgili yapılmış ve yapılacak çalışmalarda incelenecek türkü sayısı belki de araştırmamızda incelediğimiz türkü sayısının ancak yarısı kadar olacaktır.

SONUÇ

Konya türkü metinleri üzerinde yapılan araştırmada türkü metinlerinin oluşumunda büyük oranda (%94) hece vezni kullanıldığı, belki de çok dolaylı yollardan Mevlana ya da Mevlevilik ile ilişkilendirilebilecek olan aruz vezninin dikkate alınamayacak kadar (%1,5) az kullanıldığı ve aruz vezni kullanılan türkülerin sadece “divan” adı verilen ve kırık hava tarzında bir giriş ezgisinden sonra seslendirilen uzun hava formundaki yapılarla kullanıldığı görülmüştür.

Türkü metinlerinde kullanılan nazım biçimleri incelemesinde en yüksek oran (%34) ile “üçlemeli türkü” biçiminde çıkmış ve bu oranı (%30) ile “manili türkü” biçimi takip etmiştir. Oran bakımından (%18) ile üçüncü sırayı alan “beyitli türkü” biçimindeki türkülerin, Mevlana’nın aruz vezniyle, beyitler halinde ve Farsça yazdığı Mesnevi ile ilgili olup olmadığına dair bir iddia ortaya koymanın mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Türkü metinlerinde işlenen konular bakımından yapılan sınıflamada da Mevlana ya da Mevlevilik ile ilişkilendirilebilecek “tasavvufi” konulara rastlanmamıştır.

Türkü metinlerinde geçen ve doğrudan Mevlana veya Mevlevilik ile ilişkilendirilebilecek kelime ve kavramlara rastlanmakla birlikte bu oran (%3) ihmal edilebilecek düzeyde kalmıştır. Hatta doğrudan Mevlana ya da Mevlevilik ile ilgili kelime ve kavramların bulunduğu türkü metinlerinin oranı çok daha düşüktür (%0,75). Bu kelimelerin kullanıldığı türkü metinlerinin aruz vezni kullanılarak yazılmış olduğu ve metinlerin Âşık Şem’î’ye ait olduğu tespit edilmiştir. Dolaylı yollardan Mevlana ya da Mevlevilik ile ilgili kurulabilecek kelimelerin ise “derviş”, “post” ve “hırka” kelimeleri ile ağırlık kazandığı görülmüştür.

Önceden yapılmış birçok çalışmada belirtildiği üzere; insan sevgisi, saygısı ve hoşgörüyü dayalı haliyle çağlar ötesi bir inanç ve yaşam felsefesi haline dönüşen

Mevlevilik, doğup olgunlaştığı Konya'dan başlayarak Mevlevihaneler ve buralardan yetişen müzisyenler vasıtasıyla Klasik Türk Müziği'ni bütünüyle etkilemiş ve şekillendirmiştir.

Mevleviliğin bu denli yüksek etkilerini Konya'nın yerel müziğinde de belirli noktalarda gözlemlemek mümkün olmuştur. Bu etkileri; oturak adlı müzikli toplantılarda bağlama ailesi çalgılarıyla birlikte ud ve kanun gibi çalgıların da kullanılması; seslendirilen eserlerin isimlendirilmesinde peşrev, divan gibi daha çok Klasik Türk Müziğine ait kavramların kullanılması ve eserlerin makamsal bir uyum içinde ve düşük metronomlardan yüksek metronomlara doğru bir sıralamayla seslendirilmesi şeklinde sıralamak mümkündür.

Klasik Türk Müziği'nin ve dolayısıyla Mevleviliğin Konya yerel müziğindeki etkilerinin daha çok müzikal boyutta kaldığı ancak Türk halk müziğinin temel unsuru olan sözlü Türk halk müziği ezgilerinin metinlerinde ise Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili neredeyse hiçbir ize rastlanılmadığı tespit edilmiştir.

Bu durum oldukça çarpıcı ve düşündürücü olmakla birlikte sebep ya da sebeplerinin ortaya konulması oldukça zor görünmektedir. Ancak kişisel kanaatimiz odur ki Mevlana'nın, eserlerinde yaşadığı dönemin bilim ve sanat dili olarak kabul edilen Farsçayı kullanmasının ve halk arasında bu dili anlayan, okuyan ve yazan kitlenin çok sınırlı kalmasının diğer taraftan Mevlevilik tarikatının daha çok kent merkezli bir olgunlaşma ve genişleme çizgisinde, özellikle yönetici sınıf içerisinde kendine taraftar bulmasının ve kırsal kesime etkisinin çok az oluşunun bu durumu oluşturan sebeplerin başında geldiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Arbaş, A. (1986). Hazret-i Mevlâna ve Klasik Türk Musikisi. *Türk Musikîsinin Düniü Bugünü Yarını*. Haz: Feyzi Halıcı. Ankara, Sevinç Matbaası.

Cenikoğlu, T. (1998). Yâren Okşama, Türkü, Oyun Havaları/Notaları. *Akşehir'de Sıra Yârenleri*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı. İstanbul, Özrenk Matbaa, 121-144

Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları:517. 6. Baskı. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Ergun, S.Nüzhet, M. Ferit Uğur. (2002). Dördüncü Bölüm: Türkü. *Konya Vilayeti Halkiyat ve Harsiyatı*. sadeleştiren: Hüseyin Ayan. Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları No: 28. Altınarı Ofset. 236-271

Gazimihâl, M. Ragıp. (1947). *Konya'da Musikî*. Ankara, CHP Halkevleri Yayınları Millî Kültür Araştırmaları: 11.

Halıcı, M. (1985). *Konya Sazı ve Türküleri*. Konya, Özden Matbaacılık.

Karaman, S. (2002). *Konya Oturak Sohbetleri ve Oturak Havalarının Türk Halk Müziğindeki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kayhan, A. (2002). “Sunuş”. *Konya Vilayeti Halkiyat ve Harsiyatı*. yazarlar: Saadettin Nüzhet Ergun- Mehmet Ferit Uğur (sadeleştiren: Hüseyin Ayan). Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları No: 28. Altunarı Ofset.

Küçükbezirci, S. (1960). *İssız Yuvalar (Konya Türküleri)*. Umut Yayını: I. Konya, Azim Matbaası.

Odabaşı, A.Sefa. (1998). *20. Yüzyıl Başlarında Konya'nın Görünümü*. Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları No: 16. Altunarı Ofset.

Odabaşı, A.Sefa. (1999a). *Dünden Bugüne Konya Türküleri*. yay.haz.: Ali Osman Öztürk. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları. Konya, Arı Ofset Matbaacılık.

Odabaşı, A.Sefa. (1999b). *Geçmişten Günümüze Konya Kültürü*. Konya, Selçuklu Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları No.13.

Özönder, H. (1999). Selçuklu, Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde Konya'da Sanat Hayatı. *Dünden Bugüne Konya'nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi*. haz: Haşim Karpuz. Konya, Selçuk Üniversitesi Basımevi. 157–202.

Öztürk, A.Osman, Nail Tan, Salih Turhan. (2007). *Konya Halk Müziği*. Ötüken Yayınları. İstanbul, Özener Matbaası.

Sakman, M. Tahir. (1999). *Konyalı Mazhar Sakman'dan Türküler*. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları. Konya, Arı Ofset Matbaacılık.

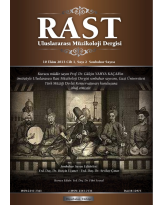
TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı (Konya, Karaman ve Aksaray yörelerine ait türküler)



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00015>

MÜZİKOLOG MAHMUT RAGİP GAZİMİHAL'İN EKEKON GAZETESİNDE YAYINLANAN KONYA'DA MÜZİK KONULU MAKALELERİ

Timur Vural¹

ÖZET

Üç binden fazla makaleye sahip olan müzikolog Gazimihâl, ülkemizdeki müzik hareketi için önem taşıyan çalışmalar yapmıştır. Kısa bir süre Konya'da öğretmenlik yapan yazar, Konya ile ilgili bir kitap ve çok sayıda makale kaleme almıştır. Konya'da yaptığı derleme çalışmaları sırasında, Konya müzik yaşantısını yerinde tespit etmiştir. Bu tecrübelerini 1943, 1947 ve 1948 yılında yayınladığı makalelerinde aktarmıştır. 1947 ve 1948 yılında mahalli bir gazete olan Ekekon gazetesinde kaleme aldığı on dört adet makalesi günümüz bilim dünyasında önceden sergilenmemiştir. Yazar bu makalelerinde Konya müzik hareketinin izlemesi gereken yolu detaylı bir şekilde kaleme almıştır. Özellikle yayın dizisi şeklinde olan sekiz makalesi birbirini tamamlar niteliktedir. Konyalıları öğütler niteliğinde olan yazılarında, kimi zaman öğrencileri, kimi zamanda yaşlıları muhatap almıştır. Müzik eğitiminin önemini ve müzik kurumlarının gerekliliğini vurgulayan yazar, bu kuruluşların teşkilat ve müfredatlarına yönelik önerilerde bulunmuştur. Konya kaşık oyunları, Konya saz şairleri gibi Konya Folkloruna dair makaleleri ile Konyalı araştırmacılara örnek olabilecek bir yol açmıştır. Bu iki makalesinde folklor konularının önemini derinlemesine vurgulamıştır. Bu çalışmada yazarın sözü edilen on dört makalesinin kısa özetlerinin sergilenmesine müteakip, sonuç kısmında bu eserlerinin önemi vurgulanmış, Gazimihâl'in 1947-1948 yıllarında önerdiği müzik hareketi ile Konya'daki günümüz müzik yaşantısı kıyaslanmıştır. Bu şekilde altmış beş yıllık Konya müzik hareketinin aldığı yol sergilenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mahmut Ragıp Gazimihâl, Ekekon Gazetesi, Müzik Konulu Makaleler, Müzikoloji, Konya'da Mûsiki.

¹ Yrd. Doç. Dr. Timur Vural, Niğde Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı, Niğde

MUSICOLOGIST MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL'S PUBLISHED ARTICLES REGARDING MUSIC IN KONYA FOR THE EKEKON JOURNAL

ABSTRACT

Musicologist Gazimihâl, who has written more than three thousand articles, has contributed very valuable works to the field. The author worked as a teacher in Konya for a short time and wrote a book and a great number of articles about the city. He compiled works about Konya musical life while in residence. He relayed his experiences in his articles that were published in 1943, 1947 and 1948. His fourteen articles, which were published in Ekekon Journal in 1947 and 1948, are not exhibited in today's literature. Gazimihâl wrote in a detailed way about the movement of Konya music in these articles. Especially his eight articles which complement each other, are in the form of a series of broadcast. His valuable writings, which were presented as advice to the people of Konya, sometimes targeted students and also the elderly. The author emphasizes the importance of music education and music institutions; he gives important recommendations about their organizations and curriculums. His, Konya spoon games and Konya troubadours articles provide excellent examples for researchers who study about Folklore in Konya. The author of these two articles emphasized the importance of folklore as a subject of study. After giving a brief summary of the author's fourteen articles in this study, the importance of these works is emphasized in the conclusion section. The movement of music life in Konya which was proposed by Gazimihâl in 1947-1948 is compared to today's Konya music life. The ways of a sixty-five year old Konya musical tradition is exhibited in this way.

Keywords: Mahmut Ragıp Gazimihâl, Ekekon Journal, Articles of Music Subject, Musicology, Music in Konya.

GİRİŞ

Türkiye'deki müzikoloji biliminin gelişmesinde çok önemli bir isim olan Mahmut Ragıp Gazimihâl (1900-1961), kısa süren yaşamında 23 kitap, 3000'in üzerinde makale yayınlamıştır. 1925 yılında 3 ay süre ile Konya'da müzik öğretmenliği yapan yazar, kendi ifadesiyle: *"Bu üç aylık Konya misafirliğim meslek hayatımın en tatlı günlerini teşkil etmektedir. Konya'dan; Konya'ya ve iyi, temiz kalpli Konyalılara doyamadan ayrıldım."* (Gazimihâl,1947,s.100) demiştir.

Gazimihâl'de derin izler bırakan bu şehir, Konya dergi ve gazetelerinde birçok makaleler yayınlamasına sebep olmuştur. Bu makalelerinden 10 tanesini *"Konya"* dergisinde (Sayı:58-79) 1943 yılı içerisinde yayınladığı bilinmektedir (Gazimihâl,1947,s.3). Hatta *"Konya'da Mûsikî"* (1947) isimli kitabını bu makalelerinden cesaret alarak ve destekçisi olan Muzaffer Arkan, Bahaeddin Çelebi ve Şahap Ökten'in katkılarıyla yayınlamıştır. Bu isimlerden kadim Konyalı ve kendini Mevlana soyundan diye tanıtan Muzaffer Arkan (1923-2006) ın 1947 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne girmesiyle, hocası olan Gazimihâl ile olan yakınlığı da artmıştır. Arkan'ın bu makalelerde ve kitapta önemli katkılar verdiğini yazar kendisi aktarmaktadır (Gazimihâl,1947,S.2654,s.2).

Konya Bölge Yazma Eserler Müzesi Kütüphanesi'nde kapsamlı çalışmalar sonrası ortaya çıkmış olan büyük bir sürekli yayınlar arşivi mevcuttur. Bu arşivdeki çalışmalarımızda 1935 ile 1950 yılları yayınlanmış olan Konya'nın mahallî bir gazetesi olan Ekekon'da Gazimihâl'in daha önceden zikir edilmemiş olan on dört adet makalesi tespit edilmiştir. Bu makalelerden on iki adeti 1947'de kaleme alınırken, iki adeti ise 1948 yılında yayınlamışlardır. "*Konya'da Müsiki*" adlı kitabının 1947 yılında basıldığı düşünüldüğünde bu makaleleriyle, kitabının sonrasında Konya kültürü konusunda oluşturduğu birikimini, halka günlük gazetelerle kolay bir şekilde aktarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Gazimihâl bu eserlerinde Konya'nın müzik yaşamına nasıl yeni bir renk ve heyecan getirilebileceğini dile getirmiştir.

METODOLOJİ

Literatür taramasına dayalı betimsel bir araştırma olan bu çalışmada, Gazimihâl'e ait olan makaleler kütüphane taraması sonucunda tespit edilmiştir. Makalelerin başlık ve tarihlerine göre sıralanmasında sonra eserlerdeki önemli tespitlerin sergilendiği makale özetleri hazırlanmıştır. Sonuç kısmında yazarın o döneme ait fikriyatının günümüzdeki yansımalarının aktarılmasına müteakip birkaç yorum ve öneri ile araştırma tamamlanmıştır.

BULGULAR

MAKALE ÖZETLERİ

1. "*Konya'nın Müzik Hareketi-1*"

Gazimihâl bu makalesinde şu fikirleri savunmuştur; müzik hareketleri bozuk ekonomi ve savaş durumunda zayıflarken, refah düzeyinin iyileşmesi ile gelişim arz etmektedir. Müzik sanatı bireysel sanatlardan farklı olarak büyük bir teşkilata gereksinim duymaktadır. Bu sebepten diğer sanat dallarından daha masraflıdır. Sanatsever varlıklı insanlar ülkemizde müziğe yeterince ilgi duymamaktadır. Müziğe destek verecek olan sanat eliti insanların oluşması önemlidir.

Yazara göre halkevleri müzik kalkınışında tek başına yeterli olamayacaktır. Müzik merkezleri şehirlerin kendi imkânları ile teşkil edilip, kendi taşrasına ışık tutmalıdır. Konya'da bu müzik merkezlerinin başında gelmesi gereken illerdendir.

Güneydoğu Anadolu'nun tüm şehirlerine müzik deposu olarak hizmet verebilecek Konya bu konuda öncü olmalıdır. Konya'da kurulan bandoların tek başına yeterli olamayacağından bahseden yazar, uzaklardan verdiği fikirler ile ülkemizin istikbali için doğru adımlar atılması yolunda çabalamaktadır(Sayı:2653).

2. "*Konya'nın Müzik Hareketi-2*"

Konya'daki müzik yaşantısını kitabında kaleme alan Gazimihâl, bu şehirde Selçukîlerin çağından günümüze kadar aralıksız olarak Türk kültürünün yaşatıldığını aktarmıştır. Bu eski medeniyet merkezinin sanatsal yönünün yüksek olduğu da bildirmektedir. Gazimihâl, folklor derlemeleri yaptığı gezileri esnasında Konyalı Öğretmen Arif Şahap'dan oldukça yararlı bilgiler edinmiştir. Konyalı olan öğrencisi Muzaffer Arkan ile Konya'nın sanat dertlerini konuşmuşlardır. Onlara göre "*Konya'da nasıl bir müzik ocağı oluşturulmalıdır?*" konusundan tüm Konyalı aydınların çalışmaları şarttır. Bu işin bekleyecek bir yanı kalmamıştır.

Müzik okulunun kurulması için, halkın ilgisini çekmeli ve ikna edilmeli, doğru tarzlar ve teşkilat yapısı seçilmelidir. Lâkin iyi ve üstün olduğu bilinen şeyler her

zaman halkın kabulünü görmez. Her sanat yeniliğiyle küçük bir zümre ilgilenmiş çoğunluk genellikle aleyhinde görüş bildirmiştir. Yazar'a göre; Konya'da açılacak bir müzik ocağının karşılaşacağı tepkiyle, İstanbul'da açılacak bir müzik ocağının karşılaşacağı tepki farklı değildir(Sayı:2654).

3. “Müzik Yeniliği Karşısında Gençler ve Yaşlılar-3”

Müziğin her sınıftan insanın dikkatini çektiğini belirten yazar, “müziği sevmeyenler ise “amüzik” denilen ruhsal bir bozukluk içindedirler” demiştir. Gazimihâl'e göre tek sesli müziğe alışıp da, çoksesli müziğe alışamayanlar, bir duyuşsal bozukluk içindedirler. Ciddi bir müzik hareketi olmayan bölgelerde eğlence müziğinin ön planda olması sıkça rastlanan bir durumdur. Müzik hareketinin gelişmiş olduğu bölgelerde bile, müzikten “çok anlayan, anlayan, anlamayan” gibi katmanlar mevcut olup, zaman içinde anlayanların sayısı artmaktadır.

Müzik hareketinin başlayacağı Konya'da bu gibi ayrımların yapılması gereksizdir. Bu kabiliyetli insanlar diyarında kulağının ısınması zor olacak yaşlılar ve müziğe daha çabuk adapte olabilecek gençler gibi bir ayırım yapıp, gençlerin üzerinde yoğunlaşılmalıdır. Hevesli gençlere eğitimler ve konferanslar verilmeli, onlarında dâhil edileceği konserler düzenlenmelidir.

Yazar kırkıktan sonra yeni bir müzik ile kulak terbiyesinin imkânsızlığını çeşitli örneklerle aktardıktan sonra, 1792 yılında bir kiliseye org dinlemeye davet edilen, Türk elçinin izahatlarıyla bu görüşü desteklemiştir. Lakin bu örneklerden tüm yaşlı Konyalıların yeni müziği kabullenmeyecekleri anlaşılmalıdır. Onlar anlamasalar bile yavrularımızın bu eğitim yoluna girmelerine maddi ve manevi destek vermedirler, diyerek Gazimihâl görüşlerini sunmuştur.

4. “Yaşlı Mûsikî Severlerle Baş Başa-4”

Yaşlı okurlarla sohbet niteliğindeki bu makalede yazar, çocukların eğitim davalarına onlardan ilgi beklediğini aktarmaktadır. Müzik sanatının meslek olarak zorluğundan bahseden Gazimihâl, her müzik tarzında başarılı olunamayacağını altını çizmiştir. Dinleyici durumundaki kişi için ise her müzik türünden anlaması mümkündür. İnsanların başka dilleri öğrenmesinin anadiline nasıl zararı yoksa, başka müzikleri öğrenmesinin de ancak kendi müzik anlayışına faydası olacaktır.

Bir dönem İstanbul'da dil öğrenimini tepkiyle karşılayan toplum, zaman içinde nasıl kabullendiyse, müzik öğrenimini tenkit edenler de destekler vaziyete dönmüştür. Yazar, Konyalıların bu tür tenkitlerle zaman kaybetmek yerine, çocukların eğitimi konusunda destekçi olacaklarına inanmıştır. Tanzimat'tan önceki devirlerde “müzik mubah mıdır?” tartışmaları sürmüştür, bunların başını da Katip Çelebi çekmiştir. Fakat zaman bu çabaları yalanlamış ve Tanzimat'la beraber sarayda fasıl ve batı müziği birlikte icra olunmuştur.

Gazimihâl'e göre Batı müziğinin ilk yayıldığı yıllarda bir kişi hem tambur hem de piyanoda ihtisas sahibi olarak değerlendirilebiliyorken, zamanla anlaşıldı ki her iki alanında aynı anda virtüözü olmak pek de imkân dâhilinde değildir. Yazar Batı müziğinden zevk almanın nasıl bir süreç olduğunu örneklerle aktarmış ve Türk topraklarında atalarımızın bu müziğe karşı ne kadar hoş görüşle yaklaştıklarını dile getirmiştir. Gazimihâl sonrasında müzik zevkinin ana prensipleri şunlardır der; bir müzikten ilk hamlede zevk alamayan kulak, kabahati kendisinde aramalıdır; zevk almak ya da almamak özgür iradedir lakin başkalarını olumsuz etkilemek olmayacak

bir iştir; olumsuz propagandaların müzik kültürünün oluşmasına kötü etki ettiği unutulmamalıdır(Sayı:2662).

5. “Yaşlı Müsikî Severlerle Baş Başa-2”

Sözlerine tenkitle başlayan yazar, yabancı müziğini yurda sokmanın yeri olmadığını söyleyenlere, “yabancı müziği çok öncelerde yurdumuza girmiştir, günümüzde ortada gezen kalitesiz müziğin ihya edilmesi için girişilmiş çabalara şahitlik etmekteyiz” demiştir. Batı müziğinin ülkemize ilk girişi batılı misyonerler tarafından yapılmıştır. Evlere taşınan değişime uğramış kilise müzikleri geçen asırda Ermenilerden yayılarak tüm yurttta yer tutmuştur. Saray, bu müziklerle III. Selim çağında ilgilenmiştir. Eski Türk ulemalarının kiliselerde org müzikleri dinlemeye gittikleri bilinmektedir. Yani bu müziğin bizim tarafımızdan yayılmasından çok, kontrol ve disiplin altına alınması gereklidir.

Gramofon ve radyo gibi cihazlar, bu yayılmayı daha da hızlandırmıştır. Hele sesli sinemalar ile batı müziği, sinemaya ilgi duyan herkesin kulaklarına işleyecektir. Ancak bu tür sesli sinemalar çağdaş bestecilerin “atonal ve caz” tarzındaki eserlerinden oluştuğundan, Türk halkının kulakları da daha çok caz tarzında müziklere ilgi duymaya başlamıştır. Amerikan tarzındaki ve kurallardan yoksun olan bu müziğin ülkemizde tutunması doğru değildir. Daha eğitilmiş kulaklara sahip olabilmemiz için kendi seçimlerimizin olacağı gramofon ve radyodan faydalanmalıyız. Doğu'nun Dede Efendisi ve Batı'nın Bach'ı gibi bestecilerin plakları az satılmaktadır. Dolayısıyla bu aletlerle verilen kulak eğitimi de sağlıklı olmayacaktır. Bu müzik hareketinin ilk adımı şehirdeki müzik ocağının kurulması olmalıdır diyen yazar, ciddi amatörler ve dinleyiciler ancak bu tür bir ocağın faaliyetleri ile oluşacaktır demiştir(Sayı:2664).

6. “Konya'ya Yaraşacak Müzik Okulu-3”

Gazimihâl bu makalesinde diğer yazılarında olduğu gibi esaslı bir müzik ocağının kurulması için gereksinimleri vurgularken, Atina'daki müzik yaşamına değinmiştir. Sakız Adası'na yönelik aktarımlarında, adadaki müzik mağazasında piyano ve diğer batı sazlarının yanında Ankara Radyosunu dinleyen ada halkının ud ve bağlama satın aldıklarını dile getirmiştir. Bu adadaki okulun etkinliklerinden bahseden Gazimihâl, bu kadar küçük bir toplumun müzik ilgisinin Konya'nın da müzik yaşamına örnek olacağını değerlendirmiştir.

Dünyanın en büyük müzik okullarının küçük oluşumlardan ve mali sıkıntılardan sonra, günümüz müzik yaşantısına ışık tuttıklarını örneklerle aktarmıştır. Konya'nın müzik okulunun da bu dar imkânlar ve idealist öğrencilerle faaliyetlerine başlayacağını dile getiren yazar, geniş bir okulun teşkilat olarak daha büyük sıkıntılarla uğraşacağına küçük bir okulun zaman içinde genişlemesi ve göze batmamasının önemini vurgular.

7. “Konya Müzik Koleji-4”

Yazara göre Konya'da müzik okulu kurulması, üniversite kurulmasından bile acil bir ihtiyaçtır. Çünkü müzik çok küçük yaşlardan itibaren gereklidir, üniversite eğitimi ise isteyen yetişkin tarafından başka bir ilde tamamlanabilmektedir. Konya şehri kendi müzik ocağını tütürmek zorundadır. Yazar kurulacak olan bu okul ile genç neslin yöreye kazandıracağını söylemiştir. Halkın bu tür okulların zaruri bir gereksinim olduğuna inandırılması için yurt dışından örnekler verilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Gazimihâl bu çalışmalarda özel teşebbüslere büyük iş düştüğünü dile getirir. Konya müzik kolejine gelir toplanmasına yönelik çeşitli öneriler sunan yazar, çalgıların oldukça yüksek maliyeti olacağını da vurgulamıştır. Yazara göre yetişecek öğrenciler ile bandolar kurulması, halka açık konserler verilmesi ve senfoni orkestraları teşkil edilmesi faydalı olacaktır. Gazimihâl öğrencilere en az iki enstrüman öğretilmesinin geleceğe yatırım olacağına değinir, zor olan çalgılar için yatılı bölüme ihtiyaç olacağını belirtir. Kurulacak olan okulun yatılı ve yatisız bölümlerinde verilecek olan eğitimin basamaklarını detaylandırır. Yazar, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan mezun 10 öğretmenin bu görevi başarabileceğini belirtir. Müzik hareketinin başlaması için başlangıçta bu öğretmenler tarafından halka açık konserler yapıp, sonrasında yetişen öğrencilerin hemen aralarına eklenmesi faydalı olacaktır, demiştir.

8. “Konya Müzik Koleji-5”

Bu makalesinde kurulacak olan müzik kolejine alınacak öğrencilerin seçimine değinen yazar, Bursa'da kurulan müzik okulunun, öğrencilerin menşeleri yüzünden anlaşamadıklarından dolayı kapandığını belirtir, yatılı okula yetim erkek çocuklarının tercih edilmesini ve onlara mezuniyet sonrasında zorunlu olarak 10 yıl şehir bandosunda hizmet koşulunun getirilmesini önerir. Müzikde başarının, çalışmak ve kültürlü olmaktan geçtiğini söyler ve amatörler önerilerde bulunur. Yazar, altı yıl tahsilin Müzik Kolejli için yeterli olacağını dile getirir ve bu çalışmalarda başarı sağlayabilecek birkaç Konyalı ismi işaret eder.

9. “Konya Saz Şairleri”

Konya saz şairleri ile folklor derlemeleri sırasında çalışma fırsatı bulan yazar, onlara hayranlığını dile getirmiştir. “Âşık” kelimesinin etimolojik kökenine değinir, bu geleneğin İslamiyet öncesinden, İslamiyet dönemine miras kaldığını aktarır. Yeni kurulacak Türk müziği geleneğinin kaynağını bu gelenekten alacağını vurgular.

Âşıkların eski dönemdeki yaşamlarına ve gördükleri kıymete değinen yazar, şartlar değişince geçim derdine düşen bu kişilerin ikinci işler edinmek zorunda olduklarını belirtir. Bu sebeplerden âşıklık geleneğinin hızla azalmakta olduğuna değinen Gazimihâl, bu makalesinde âşıklık sanatının yaşatılmasına yönelik öneriler sunmuştur.

10. “Mûsikîci ve Afiş!”

Yazara göre müzik alanında yetişmiş gençler, buldukları ortamın müzik fedaisidirler. Onları kabullenmek ve maddi, manevi desteklemek tüm aydınların görevidir. Gazimihâl bu makalesini, yaz boyunca birçok çalışmalar yapan talebesi Muzaffer Arkan'dan esinlenerek yazmıştır. Arkan'ın nota bilmeyen Konyalılardan oluşturduğu koroyla dört sesli eserlerden oluşan konserler icra ettiğini aktarmıştır. Konya gençliğinin Arkan'ın emeği sayesinde bu orijinal repertuarı dinlemesi ve faydalanması çok önemli bir adımdır. Müzik sanatının icra ile değer bulduğunu dile getiren yazar, Arkan'ın faaliyetinin gerekli anlamı kazanabilmesi için sürekliliğinin şart olduğunu dile getirmiştir. Bu gibi faaliyetlerin önemini çeşitli örneklerle açıklamıştır. Gazimihâl, amatörce yapılan bu tür faaliyetlerin, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin gibi bestecilerin gün yüzüne çıkmasına sebep olduğunu aktarır. Sadece amatörce denemiş olan kişilerin ise müzik aşığı dinleyiciler olarak kalmaları ayrı bir önem taşımaktadır.

11. “Eski Konak Piyanipleri-1”

Yazar bu makalesinde şu hususlara değinmiştir; Avrupa'nın saraylarındaki piyanolu dinletilerin yeni yayıldığı sıralarda, İstanbul'da saraylarda ve elçiliklerde yapılan konserler oldukça ilgi çekmiştir. Kısa sürede şehrin her yanına yayılan piyanolar, bayanların söyledikleri Türkçe şarkıların sesleri ile yayılmaya başlamıştır. Bu süreçte acemi amatörlerde piyanist sayılmışlardır. O dönemde İstanbul zenginlerinin arasında yayılan piyanolu eğlencelerin ve şark müziğini piyano ile icra eden Leyla Saz'ın marifetleri dillere destandır(Sayı:2749).

12. “Eski Konak Piyanistleri-2”

Yazarın tasvirine göre, Şaire Nigar Hanımın hem yayınladığı şiir kitapları hem de piyano ile icra ettiği alaturka tarzındaki müziklerle aile dostları olan Macar Türkolog Kunoş'un da dikkatini çekmiştir. Kunoş dinlediği müziği iyi bilen, türkü ile şarkılar arasındaki ayrımı anlayabilen bir üstadır. “*Türk müziğinin türküler yoluyla aydınlanabileceği*” görüşündedir.

Alaturka piyanistliği geleneğinin, milli piyano edebiyatında amatör bir hareketin gelişimine neden olduğunu dile getiren yazar, aileler arasında bu geleneğin sanki bir miras gibi devredildiğini belirtmiştir. Kadın piyanist ve müzisyenlerin öneminden bahseden yazar, üstün çocuk olan İdil Biret'in ananesinin de alaturka piyanisti olduğunu aktarır. “*İdil Biret'in annesi Leman Biret'de batılı anlamda piyano eserleri çalıyordu ve İdil Biret'de ilgisini ondan almış olmalıdır.*” demiştir.

Gazimihâl'e göre, piyano sevgisinin edebiyat eserlerine işlemiş olması, gelecek nesillere müzik sevgisinin aktarılması için önemlidir. Alaturka piyanistleri sağ elleri ile melodiyi icra ederlerken, karşılaştıkları Türk müziği perdelerinin ört bast etmek için süslü nağmeler yapmışlardır. Yazara göre sol elin ise irticalen çaldığı kalın seslerin ahenkleri ayrı bir kaygı konusu olmuştur(Sayı:2750).

13. “Mûsikî Sevenler Cemiyeti”

Gazimihâl yayınladığı yazılarının sonrasında Konya'da kurulan “*Mûsikî Sevenler Cemiyeti*” ni sevinçle karşılamıştır. Muzaffer Arkan'ın bu cemiyetin kurulmasında etkin olduğunu bildiğini dile getiren yazar, Konya insanının bu sanatseverliğinden övgüyle bahseder. Uzun yıllar sabırlı çalışmaların ve fedakârlıkların bu cemiyetin yaşaması için şart olduğunu bildirir. Cemiyetin idaresine, konser faaliyetlerine, amatörlerin eğitilmesine yönelik önerilerini sıralayan Gazimihâl, gençlerin özellikle konserlere davet edilmesinin ve konserlerin izah edici konferanslarla başlamasının da eğitici olacağını belirtir. *Müzik kütüphanesinin yavaş yavaş kurulması, eski çalgıların tertibine başlayarak müzik müzesi kurulması, folklor araştırmaları için gerekli cihazlar edinilmesi, şehir bandosu ve halkevleri ile iletişimin açık olması gerektiğini* bildirmiştir.

PAZARTESİ
5 Nisan 948

Fiati: 7 Kuruş
Okul gençlik sülhalar
(20) kuruştor.

EKEKON

İDARE EVİ
Hükümet alanı — Konya
Telefon 62

ABONE ÖCRETİ
Seneligi: 10 Lira
6 Aylığı: 5 Lira

YIL: 14

ŞİMDİLİK GÖNAŞIRI ÇIKAR SIYASİ GAZETE

Sayı: 2801

Musiki Sevenler Cemiyeti

Mahmut R. Gazimihâl

Konya'da «Musiki Sevenler Cemiyeti» adıyla bir sanat birliği kurulduğunu, ve Dr. Sait Yücesoy, Bay Mustafa Gücüyener, Bay Mehmet Gücüyener ve Bay Osman Çokuslu'nun kurucuları sıfatıyla teşebbüsün idealini elde ettiklerini sevinçle haber aldım. Gerek Ekekon'da çıkan nâçiz yazılarımda, gerekse o yazılardan daha evvel kaleme aldığım halde yayınlanmasa benüz mümkün olan «Konya'da Musiki» başlıklı iddiasız kitabımda (1) o asil yurt köşesinin (kültür taribimizdeki kıdemli durumunu ve coğrafi merkezliğini dikkate alarak) kendi geniş çevresinde sanat bakımından ne kadar faydalı bir rol oynamakta devam edebileceğini, bunu sağlamanın çarelerini belirtmeye çalışmıştım... Konyalı musikicilerle vaki olan hususi derleşmelerimizde de bir Cemiyet'in vaadettiği neticeleri koymuştuk. Bay Muzaffer Arkan öğlumuzun aracılığıyla Birliğin kurulmasında âmil olduğunu biliyorum. Her başlangıç gibi bu genç teşekkülün tutunması da tabii kolay

Afkanunu için hazırlıklar

Rüfvet, İhtilâs, adam öldürmekten mahkûm olanlar aştan faydalanamıyorlar

Ankara, (Özel) — Meclisin önümüzdeki toplantı devresinin son oturumlarında Af kanunu tasarısnın görüşüleceği sanılmaktadır. Cumhuriyetin 25 inci yılını idrak etmesi şerefine ilân edilecek olan Af kanununun hazırlıkları hayli ilerlemiştir. Aîkâdârlar, henüz ketum davranmakla beraber tasarısnın, esas itibarıyla rüfvet, ihtilâs, irtikâp gibi suçlarla hiyanet cürümleri ve adam öldürmekten mahkûm olanları, affın şümülünde bırakıldığı anlaşılmaktadır. Muayyen bir tarihe kadar işlenmiş olan suçlar affa tabi olacaktır. Matbuat davaları ve siyasi cürümler de lafı ile mahkûm olanlar aştan faydalanacaklardır.

B. M. Meclisine verilecek Yeni kanun tasarıları

Başbakan yardımcısı F. Ahmet Barutçu tasarılar hakkında izahat verdi

Ankara, (Özel) — Başbakan yardımcısı Bay F. Ahmet Barutçu, Meclise verilmek üzere olan başlıca kanun tasarıları ve bu arada bilhassa seçim ve Basın kanunları hakkında şu açıklamayı yaptı: Meclise sunulmak üzere olan tasarılar son C. H. P. Kurultusunda kabul edilen programdaki yeni prensipler gözönünde tutularak hazırlanmıştır. Bunlar arasında seçim kanunu, toprak ve orman kanunlarının bazı maddelerini değiştiren tasarılar, iller idaresi ile özel idareler ve (Mali kaynaklarına ait tasarılar, memur mubakemat usulü kanunu, ana sanayi ve sanayi koruma genel ekonomisi meclisi kanunları, deniz nakliyatında özel teğebünelere yer verilmesini hedef tutan denizyolları işletme kanun tasarıları, emeklilik, yolculuk kanunları gibi mühim mevzuata temas eden kanunlar da vardır.

Güzel Sanatlar Akademisi yandı

Ankara, (Özel) — Fındıklıdaki Güzel Sanatlar Akademisi Perşembe akşamı saat 19 da çıkan yangın neticesinde tamamen yakmıştır. 12 bin ciltlik büyük kütüphaneye talebinin 20 senede hazırladıkları eserler, meşhur tabloların kopyeleri ve projeler kül olmuştur.

Halkevinde Özdenoğlunun konferansı

Hadim kaymakamı B. Şinasi Özdenoğlu dün saat 15 te Halkevinde [Edebiyatımızın bugünkü meseleleri] konulu konferansını vermiştir. Salonu dolduran kalabalık bir kitle tarafından alkış ile dinlenen konferansın sonras Liseli öğrenciler tarafından şiirler okunmuş ve bunu halk sazı takip etmiştir.

Şefik Soyer kupası maçları

Valimiz Şefik Refik Soyer kupası maçının ikinci gün İdman Yurdu sahasında Selçuk Spor ve Stad Gençlik Kulübüleri A ve B takımları arasında oynandı.

14. «Kaşık Oyunları»

«İspanyolların kastanyetli müzikleri, meşhur bestecilerinin marifetiyle tüm dünya tarafından bilinmektedir» diyen Gazimihâl, bu müziğin Osmanlı saray müziğinden esinlendiğini ve menşeinin Doğu olduğunu, bu durumu İspanyol müzikologların kabul ettiğini belirtmiştir. Avrupalı seyahatçıların Anadolu'daki kaşık oyunlarını «kastanyetli oyunlar» olarak aktardıkları bilinmektedir. Gazimihâl'e göre parmak zili ve kaşık oyunlarımızın hepsi Orta Asya kökenlidir.

Önemli bir Türkiye Selçuklu kaynağı olan Aksaray'ye den aktaran Gazimihâl'e göre, Konya'daki ilk kaşık oyununu, Vezir Ziyaeddin'in kervansarayında oynayan rakkaseler Türk kaşıkları ile oynamışlardır. Erkeklerde ise kaşık oyunu, Orta Asya şamanlık kültürüne dayanmaktadır. Özbekistan yöresinde kaşıkların, törenlerde yakın zamana kadar kullanıldığı bilinmektedir. Hatta Ruslar da bu gelenekten etkilenmişlerdir. Yazara göre, kaşık oyunları Osmanlı döneminde her yerde yaygın günümüzde azalmıştır ve yinede Konya yöresinde belirgin bir şekilde devam etmektedir. Batılıların kaşık geleneğinden etkilenmeleri Haçlı seferlerine kadar dayanmaktadır.

Kaşık oyunları şehvet duygusuyla ilişkin olamadığını belirten yazar, yiğitlerin tasvirlerinde sıklıkla yer aldığını dile getirmiştir. Türklerin kaşık sesleri kopuzumsu bağlama seslerine çok yakışmaktadır. Yazara göre, halk oyunlarımızda kızılı erkekli kaşık oynayan gençlerimizi birlikte oynatmalı ve kaşık oyunlarının, zeybek oyunlarından aşağı olmadığından emin olunmalıdır.

SINIRLAR

Araştırma Ekekon gazetesinde yayınlanmış olan Gazimihâl'in on dört makalesiyle sınırlanmıştır.

ANALİZ & TARTIŞMALAR

Cumhuriyetinin ilk kurulduğu yıllardaki heyecanı yaşamış olan yazar, edindiği ilim ve irfanı yurdun dört köşesine yaymayı amaçlamıştır. Konya yöresinin kendine has tutum ve tavrını bilen Gazimihâl özel bir ilgi göstererek bu ilin kalkınması için detaylı planlar ve öneriler sunmuştur.

Batı medeniyetinin müzik teorisi temelli bir Türk Musikîsi amaçlayan Gazimihâl, gayretlerini o dönemin hükümet ve devlet politikaları çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Bu politikaların geçerliliği halen günümüzde tartışılmaktadır. Unutulmamalıdır ki verilen kararların doğruluğu veya yanlışlığı dışarıdan soyut bir bakış açısıyla anlaşılmayacaktır. O devrin gerekleri, bozuklukları ve insanların anlayışları bu kararların alınma sebebi olmuştur.

Yazarın çalışmalarının en dikkat çekici özelliklerinden birisi ise, çocuk ve genç temelli olmalarıdır. Müziğin ve kültürün, genç dimağlarda kalıcı değişiklikler yapacağına inanmıştır. Okul temelli bir müzik eğitiminin gerekliliğini vurgulayan Gazimihâl, koro, bando ve orkestra gibi birlikte müzik icra geleneğinin oluşmasının gerekliliğini bildirmiştir.

Tespit edilen bu makalelerin künyelerinin ve özet bilgilerinin sergilenmesi yazarın Konya üzerine yaptığı çalışmaların gün ışığına çıkması açısından önem taşımaktadır. Tespit edilen makalelerin konularının özetlenmesiyle, bu alanda yapılacak çalışmalara kaynak olarak katkı sağlanacağı değerlendirilmektedir. Ayrıca bu eser o günlerden bu günlere Konya Müzik yaşantısında oluşan değişikliklerin vurgulanması açısından kıymet taşımaktadır.

SONUÇLAR VE YORUMLAR

Buraya kadar aktarılan bilgiler ışığında, Gazimihâl'in kapsamlı bir yayın dizisi halinde sunduğu makalelerinde, Konya'daki müzik yaşantısına yönelik önemli bilgileri ve önerilerini kaleme aldığı görülmektedir. Bu yazı dizisinden “*Konya'nın Müzik Hareketi 1-2, Müzik Yeniliği Karşısında Gençler ve Yaşlılar 3, Yaşlı Müsikî Severlerle Baş Başa 4-5, Konya'ya Yaraşacak Müzik Okulu-6, Konya Müzik Koleji 7-8*” isimli sekiz adet makalesi, direkt olarak Konya'da yapılması gereken müzik inkılabına yönelik durum tespitleri ve önerilerinden oluşmaktadır.

“*Konya Saz Şairleri, Müsikîci ve Afîş!, Müsikî Sevenler Cemiyeti, Kaşık Oyunları*” isimli makalelerinde yine Konya müzik folklorundan bahseden yazar, sadece “*Eski Konak Piyanipleri 1-2*” isimli makalelerinde tamamen Konya folklorunun dışına çıkarak İstanbul'da yaygınlaşan alaturka piyanistlerine dair eleştirel bir makale dizisi kaleme almıştır. Bu makale ile Konyalılara o dönemde popüler olan

müzik hareketlerini aktaran yazar, doğru müzik ile halkın ve özellikle de çocukların buluşmasının önemini vurgulamıştır.

Ülkemizdeki müzik hareketine seyirci kalmaktan çok, her bölgede oyuncu olmayı tercih eden ünlü Müzikolog Mahmut R. Gazimihâl, yayınladığı bu eserleri ile Konya'nın gençlerine, yaşlılarına, özel sektörüne ve müzisyenlerine gereken hareket şeklini işaret etmiştir. Yazar, bu fedakâr insanların karşılaşacakları sorunları, çözüm yollarını, kurulması gereken kurumları ve dünyadaki genel oluşumlara dair örnekleri, günlük bir gazetede tüm Konyalılar ile paylaşmıştır.

Bundan altmış beş yıl önce Konya'da tespit edilen sorunlarda, ne derece ilerleme olduğu tartışılması gereken önemli bir konudur. Yazarın o dönemki çabaları ile 1948 yılında kurulan, Mûsikî Severler Cemiyeti ilk başarılı girişim olmuştur. Lakin bu girişim kısa zaman içinde sonlanmıştır. Üç kere daha kurulup, kapatılan cemiyet, 1984'ten bu yana "Konya Mûsikî Derneği" adı altında faaliyetlerini sürdürmektedir(<http://www.konyamusikiderneği.org.tr/icerik/konya-musiki-derneği-tarihcesi.htm>, erişim tarihi:10.08.2013). Zaman içinde değişim gösteren bu dernekte sadece Türk Sanat Mûsikîsi alanında çalışmalar yapılması, Gazimihâl Hocanın hedeflediği müzik hareketinin tam manasıyla hayat bulamadığını göstermektedir.

Konya'daki müzik hareketinin beşiği olan müzik ocakları Türkiye geneline göre oldukça tatmin edicidir. 1987-1988 Eğitim-öğretim döneminde kurulan Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı ülkemizdeki büyük bölümlerden biri olmayı başarmıştır. 1991 yılında kurulan bugünkü ismiyle Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı da, ülkemize çok sayıda müzik ve sahne sanatçıları kazandırmıştır. Konya'da yeni kurulan diğer iki üniversite ise birer müzik bölümünden yoksun olarak eğitim faaliyetlerine devam etmektedir. Bu üniversitelerin de sanat ve kültürün yuvası olan müzik bölümleri ile canlılık kazanması hem Konya, hem ülkemiz için oldukça önem arz etmektedir. Müzik alanında lisans düzeyinde eğitim veren kuruluşlara öğrenci kaynağı sağlayan Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ise 2000 yılından itibaren öğrenci yetiştirmektedir. Bu gibi örgün öğretim kurumlarının yanı sıra 1990 yılında kurulup halen yoğun faaliyet gösteren Kültür Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, kendi alanında marka bir topluluk olarak çalışmalarına devam etmektedir.

Yazarın işaret ettiği müzik kütüphanesi, müzik çalgıları müzesi ise sadece bir hayal durumundadır. Bugün Mevlana Müzesi içerisinde sergilenmekte olan sayıları 10'u aşmayan çalgılardan başka bir derleme faaliyeti görülmemektedir. Bu konuda Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne önemli görevler düştüğü açıktır. Konya'daki derin müzik hazinesinin hem bir müze hem de kütüphane ile sergilenmesi, gelecek nesillere oldukça güzel bir miras olacaktır.

Konya Büyükşehir Belediyesi'nin müziğe verdiği destekler takdire şayandır. Gazimihâl'in de işaret ettiği Şehir Bandosu ve Şehir Mehter Takımı 2007 yılında kurulmuştur. Anlaşıldığı üzere Konya ili müziğin birçok farklı dalında kararlılıkla gelişmesini sürdürmektedir. Tabii ki bu müzik topluluklarının kadrolarının daha geniş, yaptıkları müziklerin de Konya ahalisine daha yakışır olması için belediyenin desteği mutlaka artarak devam etmelidir. Bu güzel kentin geçmişten gelen bir diğer eksikliği ise Konya Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası ve Konya Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası'nın olmayışıdır. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası gibi, beklili de daha kapsamlı bir orkestra ile bu kentin taçlandırılması, hem kültürel hem de turistik açıdan Konya'ya çok şey katacaktır.

KAYNAKÇA

- GAZİMİHÂL, M.R., “Eski Konak Piyanistleri 1-2”, S.2749-2750, s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 05,08 Aralık 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Kaşık Oyunları”, S.2809, s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 23 Nisan 1948.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Konya’da Mûsikî”, Halkevleri Yayınları ,Ankara,1947
- GAZİMİHÂL, M.R., “Konya’nın Müzik Hareketi 1-2”, S.2653-2654,s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 18-21 Nisan 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Konya’ya Yaraşacak Müzik Okulu-6” S.2671,s.2-3, Ekekon Gazetesi, Konya, 30 Mayıs 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Konya Müzik Koleji 7-8”, S.2676-2677, s.2-3, Ekekon Gazetesi, Konya, 11-13 Haziran 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Konya Saz Şairleri” S.2744, s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 24 Kasım 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Mûsikîci ve Afîş!” S.2745, s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 26 Kasım 1947.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Mûsikî Sevenler Cemiyeti” S.2801, s.1, Ekekon Gazetesi, Konya, 05 Nisan 1948.
- GAZİMİHÂL, M.R., “Müzik Yeniliği Karşısında Gençler ve Yaşlılar 3”S.2659, s.2, Ekekon Gazetesi, Konya, 02 Mayıs 1947
- GAZİMİHÂL, M.R., “Yaşlı Mûsikî Severlerle Baş Başa 4-5” S.2662,2664, s.2-3, Ekekon Gazetesi, Konya, 14 Mayıs 1947.
- (<http://www.konyamûsikîdernegi.org.tr/icerik/konya-musiki-derneği-tarihcesi.htm>)
erişim tarihi:10.08.2013.

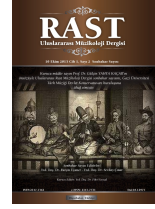


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00016>



MÜZİKTE ULUSAL ROTAMIZ NE OLMALIDIR? BİR SÖZLÜ TARİH PROJESİNİN ARDINDAN ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Togay Şenalp¹

ÖZET

Hüseyin Saadettin Arel'in "Ben Türk Müziği'nin gelecekteki haline meftunum." sözleri sıkça tekrarlınsa da geleceğin hangi yolla inşa edileceği konusundaki görüşleri aynı sıklıkta tartışılmaz. Geleceğe yol almadan önce geçmişimizle olan bağlantımızı sağlamlaştırmamız gerekmektedir. Geçmişimizin müziği artık Halk Müziği ve Sanat Müziği olarak ikiye bölünmüş gibidir. Bu çalışmanın merkezinde ise bu ayrım değil, birleştirici bir terim olarak Makamsal Müzik terimi vardır. Şehir müziğinin makamsal dilini, farklı renkteki halk müziklerinin içinde bulunduğu ve buluşabileceği merkezi bir müzik dili olarak ele alır ve zaten yürütmüş olduğumuz sözlü tarih projesi de şehir müziği merkezlidir. Günümüzde Türk Sanat Müziği olarak bilinen, geniş kitlelerce tanınan ve beğenilen bu müzik türü, Osmanlı Döneminde hatları belirginleşmiş ve imparatorluk imkânlarıyla genişlemiş şehir merkezli bir müziğin şüphesiz devamıdır. Osmanlı öncesi dönemi hakkındaki bilgilerimiz makamsallığın geçmişte de olduğu iddiasında bulunmak için yeterli değildir öte yandan o dönemde dahi modal bir yapının hâkim olduğu söylenebilir ve ruhsal durumu merkeze koymak anlamına gelen bu tutum ortak bir yön olarak düşünülebilir. En az 1000 yıldır devamlılık arz edebilmiş bu müzik dili içinde birçok kültür ve milletin izi bulunsa da bu farklılıkların çoğu onun makamsal bir özellikte oluşuyla çelişmez hatta tersine "makamsal" bir müzik oluşunu destekler niteliktedir. Makamsal müzikler içinde sınıflandırdığımız Makamsal Türk Müziği ya da bir diğer tabirle Türk Makam Müziği veya Osmanlı/Türk Müziği kendine has özelliklerle var olmuştur. Bu biricikliğin esasını oluşturan birçok unsur ise değişimin hızla yaşandığı son 50-60 sene içinde müzisyenler ve kültürlü insanların yaşamındaki yerini

¹ Yrd. Doç. Dr Togay Şenalp, Muğla Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

kaybetmiştir, kimi unsurlar ise halen yaşamaya devam etmektedir. Öte yandan 300 yıldır süregiden batılılaşma ise batı müziğini ve onun özellikle tonal müzik dilini kültürümüzün oluşturanlarından biri haline getirmiştir. Sentez, değişim, dönüşüm bu sürecin doğal sonuçlarıdır ve kaçınılmazdır, o halde bilinçli yapılışı teşvik edilmelidir. Değişimin ne bir azalma ya da teslimiyete, diğer baskın kültürler içinde kaybolmaya ne de tepki olarak içe kapanmaya sebep olmaması ve karakterli bir kültürel gelişimin devamı için biricikliğini sağlayan ayrımların yapılmasında ve müzikal sentezlerde gözetilmesinde kültürümüzün geleceği açısından büyük fayda vardır. Bu çalışmada Türk Müziği sanatçısı 40 kişi ile 2008-2010 yıllarında tarafımızdan yapılmış olan sözlü tarih görüşmelerinin video-kayıtları deşifrelerinin bazılarında da (yaklaşık 1/3'ünden) yararlanılmıştır. Yapılan görüşmelerde sitemlerin özeti olarak toplumda makamsal müziği merak etme, sürdürme, saygınlaştırma, sentez yaparken gözetme gibi bir anlayış ve çabanın olmadığı düşüncesinin hâkim olduğu görülmüştür. Makamsal dilimizi ve üslubumuzu gözetken kimlikli bir doğu-batı sentezi yolu çözüm olarak önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makam, Kültürel Kimlik, Osmanlı, Türk, Doğu-Batı Sentezi

WHAT SHOULD BE OUR NATIONAL DIRECTION ON MUSIC? SOLUTION RECOMMENDATIONS AFTER AN ORAL HISTORY PROJECT

ABSTRACT

Today, Turkish Art Music (the literal translation of Türk Sanat Müziği) is liked by so many people and is absolutely a continuation of a music that established its own character in the Ottoman period. An urban maqam music, it evolved in imperial facilities. We cannot use the word “maqam/makam” for Turkish music that is pre-Ottoman, but we can say that it was also a modal music. The Turkish maqam music from the Ottoman period has a multicultural character. It was normal for the time since the Ottoman period was characterized by different nations, religions, beliefs, and ways of thinking. The orthodox Greeks, Armenians and Jews who lived in the Ottoman Empire were also using this same musical language—“maqam/makam.”

Music that we call Turkish Art Music, Turkish Maqam Music, or Ottoman/Turkish Music, is composed by various cultures as it differs from other maqam musics of the world, such as Indian music; it has a unique character. The educated people of Turkey know this music's diverse elements less and less, a change that is remarkable especially since the 1950's. On the other hand, the cultural westernization of the last 300 years has culminated in the incorporation of tonal music language into our contemporary music culture. Synthesis and change are the natural consequences of this co-existence. This synthesis is inevitable, however it generally ends with an elimination of the authenticity of maqam music. In order to preserve this authenticity, this process must be done more consciously. In order to not become a victim of cultural reduction or submission, or of an overreaction to the outside world, we need to differentiate Turkish music's characteristic elements and ensure their presence lives within this east-west music synthesis.

In this paper we have used oral history project interviews that were conducted during 2008-2010 with musicians who performed maqam music between 1950-1990. Interviews conducted with 40 musicians revealed their frustration that people today are not interested in maqam music nor concerned with continuing the tradition, do not contribute to the respectability of the musical language, during the musical synthesis. Munir Nurettin Selçuk is the last hero of this urban maqam music tradition. Our solution is to make this music live by respecting its authenticity as a part of the East-West music synthesis.

Keywords: Maqam/Makam, Cultural Identity, Ottoman, Turkish, East-West Synthesis

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişiyle en yaygın kültür köprüsünü oluşturan sanat dalı şüphesiz müziktir. Bu çalışmada Osmanlı öncesi döneme dek geri gitmeyeceğiz. Bu müzik belki o zamanlarda bugünden farklı olarak, beşsesli ve boğazdan söyleme tekniği kullanan farklı bir müzik dili idi yine de makamsal müziğe benzer bir şekilde yine ruh hali bütünlüğüne özen gösteren bir yapıdaydı. Batılı terminolojiyle kendimizi ifade ettiğimizde iki müzik dilini de “modal” kelimesi ile nitelendirebilir ve aynı grubun için sokabiliriz. Çok daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyduğumuz bu dönemi bir yana bırakırsak kesin olarak bilindiği üzere 700-800 yıldır hatta ilk yazılı eserlere bakılırsa bin yıldır Ortadoğu başta olmak üzere Asya'daki birçok geleneksel müzik gibi (örneğin Azerbeycan ve Hindistan) müziğimiz makamsal bir özelliğe sahiptir ve teorisini geliştirmektedir. Hem şehirlerde hem kırsal alanda varlığını sürdürmüş olduğundan, hem savaşta hem ilahilerde hem ladin müzikte müzik dili olarak aynı şekilde kullanıldığından kültürel devamlılıkta tutunacağımız en kapsayıcı kelime “makam” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarihe baktığımızda bilindiği üzere makam müziğimizin sistemleştirilmesi 13. yy müzisyen ve müzik teorisyeni Safiyüddün Abdülmü'min Urmevi'ye ve kendisinden kimi kaynaklara göre 70 kimilerine göre 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâgî'ye dayandırılmaktadır. Onların bilgilerinin de 9. ve 10. yy'larda yaşamış Farabi, İbn-i Sina ve El Kındî'den beslendiği bir çok kaynakta bulunabileceği gibi Yakup Fikret Kutluğ'un (2000) çalışmasında birarada incelenebilir. Yüzyılları aşan kültürel bir devamlılığın olduğu kesindir. Abdülkadir Merâgî'ye atfedilen Rast Nakış Beste'de kullanılan ses aralıkları ve seyir özellikleri ile Tatyos Efendi'nin Düyek Usûlü'ndeki Rast Peşrevi'nin benzerliği tam olarak bilinemesi de aynı müzik dilini kullandıkları yani makamsal müzik dili kullandıkları rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada hemen tekrar altını çizmeliyiz ki kültürel kimliğimizle ilgili tüm ulusal ve inançsal farklılıkları aşan önemli bir anahtar kelime olarak “makam” sözcüğünün hakkını vermek gerekir. Makam sözcüğüyle özetlenen tarihi bir devamlılık vardır ve öte yandan elbette makamsal müziğin icrası ve algılanışında önemli değişimler hatta azalmalar vardır. Örneğin eski kaynaklarda “makamlarla tedavi geleneği” olsa da ve bu konuda birçok uygulama ve kitap yapılmış ve ortaya konmuşsa da 1920-1940 doğumlu olan ve görüştüğümüz kırka yakın (makamsal müziğimizle uğraşan) müzisyende bu yönde ne uygulamaya yönelik ne de teorik bir eğilime hatta merak duygusuna dahi rastlanmamıştır. Buna benzer bir şekilde “gök cisimleri ile makamlar arasında bağlantı”

kurma konusu da karşımıza çıkmamıştır. Hatta bu konuları açmanın dahi çoğunlukla günümüz açısından faydalı bulunmadığı izlenimi hâkim olmuştur. Asıl üzerinde duracağımız ve batılılaşma ile başlayan önemli bir değişim ise bu müzik dilinin cazibesini ve yaygınlığını büyük oranda kaybetmiş olması ile ilgilidir. İçinde bulunduğumuz 21. Yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti'nde amatör-profesyonel müzisyenler ve müzikseverler arasında tonal müzik dili en az makamsal müzik dili kadar hatta artık çok daha yaygındır. Makamsal müzik dilimiz yavaş yavaş ortadan kalkmakta mıdır? Makamsal Müzik Geleneğinin değişimini anlamak üzere çalıştığımız proje ve doktora tezim süresince müzisyenlerin zorlukla öğrendikleri incelikleri aktarabilecekleri talepkâr öğrenciler bulunmamakta olduğu serzenişini sıkça ilk ağızlardan duydum. Buna ek olarak makamsal müziğin bugününü anlamak adına görüştüğümüz bu kişilerden en çok albüm yapan İnci Çayırılı ve Nesrin Sipahi'nin okuduğu birçok eser bile makamsal değil tonal müzik mantığı ile bestelenmiş, plağa alınmıştır. Bu durum ülkemizde geleceğin müziğinin tonal olduğu, makamsal olanın ise geçmişe ait olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Halbuki biz müzikbilimciler olarak bu kültürlenmeye yani tonal müzik altında kaybolmaya karşın çözümler önerebilir, yapılmış başarılı sentezlerin bilinmesine destek olabilir ya da yerel tonal müzik bestelerimizdeki makamsal özellikleri öne çıkararak kültürel kimliğimizdeki devamlılığa dikkat çekebiliriz. Bugün makamsal müziğimizin öğretiminde ilk makam rast makamı olması gerekirken² yerine çargah görünümlü do majör olduğu bu müzikle ilgilenen herkesin malumudur ve bu yanlış eğitim alışkanlığında Sayın Arel'in etkisi olduğu bilinmektedir. Yine de çok nadir müzikbilimcilerimizden biri olarak Türk Müziğinin sahiplenilmesi, arşivlenmesi yönündeki çabaları da herkesin takdirini toplamıştır. Türk Müziğinin geleceğine olan inancı cesaret ve umut vericidir. *Türk Musikisi Kimindir ?* kitabının sonsözünde de makamsal müziğimizin geleceği ve Doğu-Batı sentezi konusuna aşağıdaki cümlelerle içerden ve insani bir değişim öngören, umut eden bir kültür politikası önererek değinmiştir:

“Ben bestekârdan şu sıfatları isterim: (...) 3- Türk musikisini ve Garp musikisini, her ikisinde bestekârlık yapabilecek kadar iyi bilmek. (...) üçüncü şart biraz ağır görülebilir. Vakıa her milletin bestekârı kendi müziğini öğrenmekle iktifa ederken (yetinirken) Türk bestekârının omuzlarına iki büyük yükün birden yükletilişi fazla gibidir. Lâkin ne yapalım ki Türk bestekârının Garp musikisinden alacağı feyizler bizi muvakkat (geçici) bir müddet için bu külfete sevk ediyor. Ne zaman o feyizler Türk musikisinin çevresine girerek kendi mameleki (malvarlığı) olursa ancak o vakit Türk bestekârı da diğerleri gibi kendi musikisini öğrenmekle iktifa (yeterli) edecektir.” (Arel, 1969: 224-225)

Arel'in öngördüğü değişim modelini henüz tamamlanmamış hala geçerli olabilecek bir rota olarak görmek yerinde olacaktır. Tonal ve makamsal müziğin daha adil, estetik, derinlikli buluşması, birleşmesi geleceğimizi değiştirebilir. Bu dönüşüm ve değişim zorunluluğunun ne zaman hangi şartlarda başladığını düşününce Osmanlı

² 2006'da EHESS Paris'te yapmış olduğum "Crise d'Identité Musicale en Turquie: Passage de Maqam Rast à Cargah déguisé en C Majeur" başlıklı sunumda Rast makamı ve kimlik sorununun önemini farketmiş ve farketmeye başlamışım.

İmparatorluğunun sonunu dolaylı olarak hazırlayan Avrupa'daki gelişmelere göz atmak gerekir. 1789 Fransız devriminin getirdiği ulusalcılık, batılı ülkelerce başlatılan sanayileşme ve devamındaki hammadde ve pazar ararken yapılan sömürgeleştirme dünyanın düzenini değiştirmekteydi. Bach'ın tanpere edilmiş klavyesiyle standartlaşan ses aralıkları ve gelişen tonal müzik dili ise 100 yılını aşmış idi. Guiseppe Donizetti'nin (1788 - 1856) İstanbul'a gelişinde içinden çıkılması gereken mesele müzik sistemi açısından şu idi; tonal ve makamsal müzik dilleri arasında köprüler kurabilmek. Bu mesele hala da müzik çevrelerini zorlamaktadır ve çalışmamızın temel tartışmasını oluşturmaktadır. Makamsallıkla çoksesliliğin buluşturulması fikri birçok esere sebebiyet vermiştir. Bu dünya ölçeğinde adil, yenilikçi ve estetik doğu-batı sentezi yolu ideali, yaklaşık 250 yıldır aşılamamış zorluklar taşısa da denenmeye devam edilmektedir ve bunda da kültürümüzün ve dünya kültürünün geleceği açısından elbette çok büyük fayda vardır. Ferid Alnar, Yalçın Tura, Ruhi Ayangil ve farklı yaklaşımlarda birçok isim bu alanda çalışmıştır. Popüler Türk müziğinin akorlardan oluşan çoksesliliğinde ise makamsal beste akorların içinde eriyerek kaybolmuş, ismi de söylenmez olmuştur hatta kimi şarkıların günümüzde bu bilinçle yapıp yapılmadığı belirsizdir. Aslında makamların bugün popüler-tonal müzikte yaşamaya devam ettiği bu makamsal müzik üzerine çalışanlar tarafından yaygın olarak bilinmektedir. Örneğin en popüler ve istikrarlı pop şarkıcılarından Tarkan Tevetoğlu'nun söylediği Sezen Aksu bestesi "Gel gündüzle gece olalım" sözleriyle başlayan şarkı makamsal gelenekte yazılmış Rast bir şarkıdan segâh sesi haricinde farksızdır ki o sesin kullanılması da besteye ters düşmemektedir. Kayahan'ın çok popüler olmuş "Asırlardır yalnızım" şarkısının Hicaz olarak değerlendirilebileceği, Sıla'nın kimi şarkılarının kürdilhicazkâr yapısında besteler olması gibi birçok örnek verilebilir. Geçmiş, piyano, bateri, gitar arasından dahi en azından nağmeli ezgi ve süslemelerle rengini belli etmektedir. Görüşülen kişilerden Selma Ersöz de kimliğimizdeki makamsal devamlılığa ve barındırdığı temel çelişkiye dikkatimizi çekmiştir.

"Bugünkü çocuklarda hep bir alaycılık, kendi kültürleri olan Türk Müziğini beğenmeme görüyorum. Halbuki bakıyorsunuz en sevilen sanatçılardan Kayahan'ın birçok parçası Hicaz." (Ersöz, 2009).

BATILILAŞMANIN, ENDÜSTRİLEŞMENİN ve İÇ GÖÇÜN GETİRDİĞİ TEMEL DEĞİŞİMLER

Batılılaşma ve müzikte etkisi konusu çokça işlenmiş özellikle kültürel dönüşümün ilk yılları, klasik batı müziğiyle olan etkileşim bir çok tez ve ödevde yer almıştır. Bu dönemi tekrar özetlemek yerine o çalışmalara ek olarak batılılaşma, sanayileşme ve iç-göç arasındaki ilişkinin altını çizmek bu çalışma açısından daha faydalı olacaktır. Paralel tarih anlayışıyla o yıllarda Osmanlı'nın aksine çöküş değil genişleme dönemine girmiş batılı ülkelerde sanayileşme başlamış ve bunun en önemli göstergelerinden biri kabul edilen "buharlı makine" icat edilmiş hatta yaygın bir şekilde ve farklı alanlarda kullanılmaya başlanmıştır³. İşte aynı yıllarda Osmanlı, batı baskısı altında bağımsızlığını korumakta zorlanmaktaydı ve batı dünyasındaki

³ Hatta somut bir örnek vermek gerekirse Robert Fulton isimli bir Amerikalı buharlı makineyi gemilere uyarlamış ve 1840 yılında ilk okyanus ötesi düzenli vapur seferleri başlatılmıştır (robertfulton.org).

maddesel alandaki bu gelişmelerin ardında kalmıştı. Akabinde müziği de dahil ederek bir köklü değişime gerek duyulmuş, askeriyede geleneksel Türk Müziği çalgılarının ve mehter marşlarının yerine toplu olarak batı enstrümanlarının ve yeni marşların gelişi, batının 100 yıldan beri kullanageldiği tonal müzik aralıklarının kültürümüze baskın bir şekilde girişi hep Osmanlı dönemindeki bu yıllarda gerçekleşmiştir. Bir başka deyişle sürekli geriden giderek devam eden modernleşme çabalarımız 19. yy ortalarında başlamıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş sırasında da kültürde batılılaşma dönüşümü ilerlemiştir. Bir yandan da hakkını vermek gerekir ki batı kültürünün ürünlerinin başarıları da (20. yy başında başlayan -ve içinde müzik olan- sinemayı da dahil ediyorum.) bu büyümeyi sağlamlaştırmıştır. İçerde ise sanayileşmenin büyümeye devam etmesi köyden kente göçü getirmiştir. Bu göçün sonucunda 50'li yıllarda özellikle makamsal müziği birlikte icra eden, bestelerle büyüten ve içinde Rum ve Ermenilerin ve şehirli Türklerin ağırlıkta olduğu musikişinas kesim kültür dünyasında ve büyüyen şehirdeki sosyal yapıda çoğunluk olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu müzikte pek etkin olmayan kültürlerin İstanbul'a yoğun bir şekilde gelmesiyle İstanbul müziği yüzyıllar içinde oturmuş kültürel renginin belirginliğini 50-60 yılda kaybetmiştir. Tüm kültürleri içinde eritebilen bir şehir kültürü olan makamsal müzik diğer müzikleri içinde eritemez olmuştur. İncesaz kültürü geri planlara düşmeye başlamıştır. Her şeye rağmen bugün bu müziğin kendine has niteliklerini ortaya koyarsak yenilenen dünyada kendi yerini sürekli yeniden kazanmasını sağlayabileceğimizi umut edebiliriz. Bu çıkışın müzikolog Arel'in bir gelecek hayali olarak kurguladığı yolda yani iki müziği de öğrenip içselleştirmekle kendiliğinden olabileceği düşüncesindeyiz. Böylesi bir yükseliş mümkündür çünkü Türk'ün binlerce yıldır yaptığı en iyi şeylerden biri müzik yoluyla dünyayla iletişim kurmak olmuştur.

1950'LERDEN BUGÜNE MÜZİĞİN YAŞANIŞINDA SOSYAL FARKLILIKLAR

Kısaca sıralayarak başlarsak; beraber bir makamsal disiplin içinde buluşup müzik yapma ve öğrenme alışkanlığı, Türk olmayanlarla Türklerin birlikte müzik üretimi ve paylaşımı, müzikte amatörülüğün hoş karşılanması ve yaygınlığı, müziğin bazen Arap bazen Bizans kabul edilerek dışlanması, teksesliliğin bir özellik değil bir aşağılama sebebi olarak algılanması toplumda müziğin yaşanişı ile ilgili son 50 yılın temel konu başlıklarıdır. Şimdi bu maddeleri biraz açalım ki makamsal müziğe dair iyiden iyiye seyreden sosyal alışkanlıkların ayrımını yapabilelim.

Ev Toplantılarının Bitişi

Evlerde ya da dışarda toplanarak tek makamda bir saati aşan bir süre boyunca fasıl yapılması ve bu fasıla hazırlanılması sosyal alışkanlıktan çıkmıştır. Bu toplantılarda aynı zamanda toplumun hekimlik, hukuk öncelikli olmak üzere çeşitli itibarlı meslek dalındaki insanların bir araya gelmiş olması ve etkileşimleri de önemlidir. Kendisiyle yaptığımız görüşmelerden biliyoruz ki Alaeddin Yavaşca bu toplantılarda müzikte ilerlerken bir yandan tıpta da önemli kişilerle bir arada olma fırsatını yakalamıştır. O kuşağın büyüdüğü yaşlarda ise bu tür toplantıların toplumsal alışkanlıktan iyice çıkmaya başladığı söylenebilir. Aynı dönemde iletişim

teknolojilerinin de toplumsal hayata girdiğini ve değişime hem olumlu hem olumsuz etkileri ile girmiş olduğunu hatırlatalım.

Radyonun yaygınlaştığı 1940’lı yıllardan itibaren de radyo bünyesinde oluşturulan “Erkekler Fası”, “Kadınlar Fası”, “Karma Fası Topluluğu”adlı gruplar fasıl musikisini geleneksel düzeninden gitgide uzaklaşan bir biçimde günümüze dek getirmişlerdir. Yine 20. Yüzyılın başında, sohbetlerle bezenen, müdavimleri için bir sanat meclisi hüviyetindeki ev fasılları birçok bestekâr, hanende ve sazende için buluşma zemini olmuştur (Ayangil, 1994:260).

Türk ve Gayri-Türk Birlikteliğinin Azalması

Yukarda bahsettiğimiz ev toplantıları bu müzik dilini doğal olarak kullanan Rum ve Ermenilerin Türklerle bir aradalığını da devam ettirmiştir. Bu müzik geleneğinde önceki kuşaklarda örneğin Ahmet Rasim (1864-1932) ve Tatyos Efendi (1858-1913) dostluğu bilinmektedir. “Bu akşam gün batarken gel” adlı aksak usulü ve uşşak makamındaki bestenin müziği kemanî Tatyos Efendi’ye sözleri ise Ahmet Rasim’e aittir. Tanburi Cemil Bey (1873-1916) kayıtlarında Tatyos Efendi’nin Hüseyini Saz Semaisini çalmayı tercih etmiştir. Bu birliktelikler Türk birliği altındaki makamsal müziğin çokkültürlü yapısı ve batının doğulu uzantısıyla ilişkili rengi açısından önemlidir. Bu makamsal dili bilen, hem ibadet hem de dindışı sosyal alışkanlıklarında kullanan farklı kültürlerin birlikte müzik üretme durumu o yıllardan bugüne gitgide gerilemiştir. Dünyanın ulus devlete geçmesi, birçok Rum, Ermeni ve diğer Türk olmayanların kendi uluslaşma süreçlerini desteklemesi, imparatorluğun çökmesi, ardından varlık vergisi ve 6-7 Eylül olayları gibi üzücü toplumsal olaylarla bu birliktelik sürekli azalmıştır.⁴ Bu ayrılış istekleri devam etmektedir. Müziğimizde Hint kökenli olmaları, yani makamsal müzik geleneğinden gelmeleri sebebiyle Çingenelerin de büyük uyumu ve katkısı olmuştur. Yine de çokkültürlü yapının dışında kaldıklarında sadece Çingenelerin icralarında bazen piyasa üslubu ve bozulmayı görmek de mümkün olmaktadır. Kürtlerin bu müziğe diğer gruplara kıyasla uzak olduğu söylenebilir. Arap kökenli vatandaşların bu müzik diline katkısı mutlaka olmuştur ama bu konuda besteci isimlerinde Rum ve Ermeni ismi kadar görmek mümkün değildir. Özellikle Ortodoks kültürdeki toplumların gündelik toplumsal hayattan çıkması bu sentez dilinin rengi açısından bir azalma ve önemli değişim olarak görülebilir.

⁴ Öte yandan kimi Levantenlerin bu toprağa ve müziğe bağlılığı günümüzdeki birçok kayıda ve notaya ulaşmamızı sağlayan önemli bir etkidir. Ermeni asıllı kanun sanatçısı Agnes Agopian bu çalışmada yararlandığımız sözlü tarih araştırmalarının ve röportajların destekçisi olarak Hamparsum’dan sonra bu kez nota değil video kayıtlarıyla çokkültürlü makamsal ses mirasımızın geleceğe taşınmasında büyük hizmette bulunmuştur.

Müzikte amatörlüğün önemi ve nakil açısından önemi

Ev toplantılarında profesyonel müzisyenler ve müzisyen olmayı planlayanların yanında amatörlerin de bulunması bu müziğin sosyal geleneğindeki temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğretimin resmi kurumlardan kaldırıldığı dönem 1926'dan 1976'ya dek uzanan uzun bir dönemdir. Bir dönem radyoda dahi yasaklanmış olması müziğin nakli açısından ek zorluklara sebep olmuştur. Bu müzikte sosyal yapı öylesine önemlidir ki kurumsal yapıların desteklemediği bu 50 yıllık dönemde müzik geleneği amatör ve istekli kişilerle ustaların buluşması yoluyla, dernekler ve ev toplantıları ile bugüne taşınabilmiştir. Ev toplantıları değilse de dernekler, musiki cemiyetleri hala bu görevi sürdürmektedir.

“Bütün dünya musikisinin uğradığı bir kayıp vardır: amatörlük. (...) Amatörlük yirminci yüzyıl başlarına kadar safiyetini ve heyecanını koruyabilmiştir Osmanlı musiki hayatında. Bugün artık büsbütün unutulmuş olan, aile çevresinde musiki icra etme geleneği de bu amatörcü musiki zevkinin bir uzantısıydı.” (Aksoy, 1997: 38).

Makamsal- şehrli müzik geleneğinin modern toplumda sahiplenilmemesi

Hüseyin Saadettin Arel'in ünlü “Türk Müziğini Türklere karşı müdafaa etmek” siteyi görüştüğümüz kişilerde de açıkça ya da üstü kapalı olarak sıkça karşımıza çıkmıştır. Rıza Rit (2008) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Türk Musikisi senelerce Türklere karşı Türkiye’de savaş vermiştir. Benim kanaatim bu... Türk Müziğine memleketimizde bazı kimselerin istihfafla (*küçümseme, hor görme, hafife alma*) ile bakmaları acı.” (Rit, 2008).

Türk Müziğinin küçümsemesi, böylece üzerine çalışılmaması, Osmanlı ya da Saray diye isimlendirilerek dışlanması Türk Makam Müziği aleyhine olan ve yaşayarak gördüğü yaygın tavırlardır ve yaygın argümanları aşağıda sıralamıştır:

“Biraz beni müzik adına üzen şu var. Türkiye’de bazı kimseler “Efendim tek sesli musiki... (*Böyle konuşan insanları taklit ederek yüzüne bir küçümseme edası yerleştirerek söylüyor.*) O, onun asli karakteri. Usûl zenginliği, makam zenginliği, diyez-bemol zenginliği, düşündürücü, ağlatıcı, eğlendirici farklı duygulara hitap eden eserlerin olması... Bir de Osmanlı Musikisi diye bir söyleyiş var. Bu da hatadır. Bakınız 1299’da Osmanlı Devleti kurulmuştur. Osmanlı Devleti kurulmadan evvel İran’ın Urmiye şehrinde Urmiyeli Safiyüddin Türk Musikisine uygun eserler yapmıştır. Osmanlı devrinde Türk Musikisi ileri gitmiştir. Neden Enderunlar var. O devirde musikiyi koruyan icra eden padişahlar var. Öldürmeye geldiklerinde ney ile müdafaa etmeye kalkmış kendini, makam icat etmiş. Bir acı tarafı da Türk Musikisini bir meze gibi görmek, sadece içki sofrasında görmek... İçki sofrasında Türk Musikisi dinlenebilir elbette ama bu müziği bir meze gibi görmek hatalıdır.” (Rit, 2008).

Kaldı ki Osmanlı diyerek bir kültürel zenginliği Türk Kimliğinden dışlamak çelişkilidir. Selma Ersöz de bu müziğin dışlanmasından ve aşağı görülmesinden şikâyetçidir ve bu tavrı sık sık gözlemlediğini belirtmektedir.

“İlkel buluyorlar, Arap müziği, saray müziği diyorlar, tek sesli diyorlar. Bilmiyorum biz niye kendimizi küçümsüyoruz. Hep tenkit, hep alay, goygoycular... Mozart da saraydaymış, hepsinde saray var. Onun olması bir şey ifade etmiyor ki. Sarayı niye küçümsüyorlar anlamıyorum. Arap müziği diyorlar. Ne münasebet! Dede Arap mıydı? Yunan müziği de diyorlar. Birbirimizden etkilenmiş olabiliriz, normal. Bütün memleketler öyle. Yani küçümsemek için bahane arıyorlar. Konservatuarda birbimize giriyorduk batı müziği yapanlarla. Mesela Suna Kan, Hoca (Münir Nurettin Selçuk) ile epey takışmıştı.” (Ersöz, 2009).

Selma Ersöz Türk Müziğinin Devlet nazarında üvey evlat olarak görüldüğü ve özellikle Münir Nurettin’in ölümünden sonra toplumda önemini daha fazla kaybettiği görüşünde. Batı müziği ile bazı makamların buluşturulabileceği görüşünde ve buna karşı değil.

İnci Çayırılı, bugünü değerlendirirken müzik kültürümüzün yeterince kişilikli olarak ilerlemediği düşüncesindedir. Gelinen noktayı kültürel açıdan bir yenilgi gibi görüyor. Kendi musikimize saygısızlık yapıldığı görüşünde.

“Değerlerimizi koruyamadığımız için bugüne geldik. Belki de gelmezdik. Osmanlı penceresi Batı’ya açıldı. O pencere genişledi. Bu sentezi inkâr etmek mümkün değil ama bizler de hicaz ninnilerle büyüdük. Bunu da kimse inkâr edemez.” (Çayırılı, 2009)

Ne makamsal dilden ne de batı müziğinden vazgeçmeye gerek olmadığı ortak kanı olarak karşımıza çıkıyor. Erol Deran da benzer bir şekilde toplumun kendi kültürünü sahiplenmemesi, kültürel geçmişine saygı duymamasından şikâyetçi.

“Kendi kültürünü bu kadar anlamamaya çalışan, anlamayan demiyorum anlamamaya çalışan ve kültürüne saygı duymayan bir millet olup çıkmasından korkuyorum. Öyle mi diye düşünüyorum da düşünmek de istemiyorum. Şimdi bizim müziğimiz o kadar zengin o kadar büyük olmasına rağmen şöyle bir dinlemeye çalışırsanız ortada bir müzik yok. Klasik anlamdaki müziğimizin çok daha güzel yerlerde olması lazımdı. Tabii ki devir icabı bir takım şeyler yapılabilir, düşünceler tatbik olabilir, denemek lazım. Her şeyi denemek lazım. Mesele anlayışla ilgili. Siz tanbur çalmazsınız da saksafon çalarsınız, kanun-saksafon ikilisi de olabilir. Bunların hiçbirinle ilgisi yok yani hiç kimsenin böyle bir şeyle uğraştığı yok zaten.” (Deran, 2008).

Sadun Aksüt de üzüliyorum diyerek anlattığı bir konuşmada en kötüsünün Erol Deran’ın gözlemediği gibi merakın azalması olduğunu söylemiştir.

“O zaman dinleyicinin merakı vardı şimdi Türk Müziği öğrenmek üzere gelen bir öğrenci merak etmiyor, araştırmıyor.” (Aksüt, 2009).-

Bu özgün sözlü tarih çalışmasının sonucu olarak şikâyetlerin özeti *makamsal müziğimizin sahiplenilmemesidir*. Doğu-Batı sentezinde ilerlenmesi konusu daha çok benim tetiklediğim ama yine de konuşulan bir konu idi. Bu konuda yaşanmış müzisyenler arası kutuplaşmalar, somut olaylar bu çalışmanın kapsamına alınmamışsa da birçok vaka olduğunu söylemeliyim.

Batı müziği ile yapılacak karışımların bilinçli, bilgili kimselerce daha çok yapılması elbette hepimizin ortak dileği.

“Batı’yı ve Doğu’yu iyi bilen bir kimsenin bu malzemeyi iyi kullanması gerekir. Oraya üç batı sazı iki kanun koydum değil. İki müziği de bilerek kullanacak insanlar lazım. Öyle makamlar var ki çokseslilik yapılır, bazıları yapılamaz. Ama yapılabilenler de o kadar işlenmiş değil.” (Rit, 2008).

Düşüncemize göre en yapılamaz denen makamlarda dahi istendiği zaman çokseslilik adına kısıtlı da olsa yapılacak denemeler ve düzenlemeler, tını (sound) arayışları mümkündür, bazen de eserin bazı bölümlerinde bu karışımı denememek müzik açısından daha zengin sonuçlar getirebilir ama sorun Erol Deran’ın da belirttiği gibi buralara gelmeden çok önce bir yerlerdeymiş gibi görünmektedir. Rıza Rit’in de belirttiği gibi kolayca işlenebilecek makamlar ve eserler dahi pek işlenmiş değil. Genel olarak bakılırsa en temeldeki sorun makamsal müziğin sahiplenilmemesi hatta uzun bir süre aşağı ya da Türk olmayan, üstelik halk müziğimizde de makamlar olmasına rağmen halktan olmayan hatta halk düşmanı bir saraylı elit grubun müziği olarak görülmesi-gösterilmesi ve dolayısıyla makamları merkeze koyan bir kültürel atağın ciddiye alınarak desteklenmemesi, planlanmamasıdır. Görüşülen müzisyenler bu küçümseyen yaklaşımlardan ortak bir rahatsızlık duyarak yaşamış ve bu müziği bu şartlar altında icra etmişlerdir. Bu müziği ciddiye almadan tanımak mümkün değildir, zaten makam ve usul zenginliğini kavramak o denli kolay da değildir. Diğer yandan da batı müziğini bugün tanımaya gayret etmemek de bu müziğin bu devirdeki mensuplarına uygun sayılamaz çünkü bu müzik esasında bir sentez müziğidir.

Cemil Meriç’in dediği gibi; “ne kendimizi tanıyoruz ne batıyı ve mağlubiyetimiz geniş ölçüde bu gafletin eseri” (Meriç, 1985). Nesrin Sipahi ile uzun yıllar çalışmış kemanî (1931-2007) Yavuz Özüstün 1990’larda Dergâh dergisinde Türk Müziğinin bugünkü yerini benzer bir şekilde şöyle değerlendirmiştir:

“Türk Musikisi bugün çok daha mütekâmil bir musiki olabilirdi. Eğer ta işin başında, çok ciddi bir Türk Musiki kültürü ile beraber Avrupa musikisi aynı ağırlıkla okutulseydi bugün Türk Musikisi başka bir musiki olacaktı. Çok iyi hocalarla, çok iyi eğitimle öyle iyi müzisyenler yetiştirirdiniz ki, ama bu müzisyenler kendi memleketlerinin musikisini bilmiyorlar! Bunun sonucu ne olur? İşte bugünkü musiki olur!” (Özüstün, 1990)

Hüseyin Saadettin Arel’in öngördüğü gelişim ve değişimin temeli de bu idi; Türk ve Batı müziğini aynı anda bilmek ve değerlendirmek hatta batı müziğini kendimize ait bir müzikmişçesine sahiplenmek. Ne tuhaftır ki Türk müziğine do majör kelepçesi takan teorisi, bu devrimci ve bir o kadar da külfetli görüşlerinden daha fazla yayılmış ve sahiplenilmiştir. Bugünkü iletişim imkânlarıyla sadece batı değil dünyanın tüm müziklerini tanıyıp onlardan da yararlanmak mümkündür. Emperyal bir müzik üslubu olan bu müzik geleneğinin farklı kültürlere açık olması en az 1000 yıllık geleneğinin devamıdır. Görüşmelerimiz ve diğer taranan görüşler ve gözlemlerimiz bize müziğimizde henüz bu doğu-batı devriminin tamamlanmış olmadığını düşündürmektedir.

MÜZİK İCRASINDAKİ FARKLILIKLAR

Yukarıdaki bölümde makamsal müzik geleneğimizin toplumda ve bireylerdeki yaşantısı ve bu yönden değişimiyle ilgilendik. Bu bölümde ise daha teknik anlamdaki müzikal değişimleri sunacağız.

Komalı seslerin önemi

Makamlardan başlayarak ilerlersek öncelikle bir makamdaki eseri icra edeceksek şüphesiz gerekli tüm seslerin yerinde verilebilmesi gerekir. Bilindiği üzere makamsal müziğimizde ne yarım ses ne de çeyrek sesle tarif edilemeyecek değerlerde olan bazı seslere ihtiyaç vardır. Günümüzde bir uşşak ya da rast makamındaki eser segâh sesini vermeden perdeli bir gitar ya da piyano ile çalındığında dinleyicide büyük bir itiraz oluşmaz ama yanlıştır, eksiktir. Kulaklar bu aralıklardan vazgeçilmesine ne yazık ki alışmıştır hatta bu sesleri algılatmaya çalışmak başlı başına bir iştir. Bugün yapılan doğu-batı sentezi düzenlemelerde bu seslerden sürekli olarak vazgeçilmesi bu azalmanın yerleşmesine sebep olmaktadır. Elbette akor mantığı ile çokseslendirirken ilk aşamada bunu yapmak mecburi gibidir fakat daha ötesinin de denenmesi bu sesleri duyurmanın yollarının bulunması gerekmektedir.

Makam bilgisi

Kullanılan makam sayısı da önemli ölçüde azalmış ve kimi makamlar günümüzde neredeyse hiç kullanılmaz olmuşlardır. Nihavend, kürdilihicazkâr gibi batı müziğine daha kolay uyum sağlayabilen makamlarda ise daha fazla beste yapılmıştır. Onca makamın yeniden aynı oranda bilinmesi düşünülmezse de on adet makamın içselleştirilmesi bile yaygın değildir. On makamdaki vazgeçsek bile 5 makam⁵ ve çeşnilerinin her gün duyulan ezanlar sebebiyle içselleştirilmesi kolaylıkla olabilir. Üstelik aynı makamlar, lâdini müzikte de yoğun olarak kullanılmıştır. Yani toplumun her kesimi, her görüşten insanı için makamlarla tanışıklık kurmak anlamlıdır. Elbette bir makamda uzun süre eser dinlenilmesi asıl tesirli olandır, ancak o zaman o makamla daha yakından tanışma fırsatı bulunabilir fakat bugün makamlara göre değil şarkılara göre program yapıldığından *makamı hissetme* kavramı iyice tecrübeden uzak soyut bir kavrama dönüşmüştür.⁶

Fasıllarda makamsal bütünlük

Fasıllar makamsal bütünlükle yapılmaz hale gelmiştir, hatta görüştüğümüz birçok müzisyen bugün yapılan fasılları fasıl geleneğinin devamı olarak görmekte haklı olarak zorlanmaktadır. Özel bir proje sayesinde eskiden olduğu üzere bir buçuk saatlik süre boyunca tek makamla seyircili bir şekilde müzik yapıldığına, yirmiden fazla seans boyunca şahit oldum. Bu tür gecelerde dinleyicinin ortak bir hal deneyimlediği

⁵ Saba, Uşşak, Rast, Hüzzam, Hicaz ve seladaki Hüseyini ile birlikte 6 makam her gün kulaklara çalınmaktadır.

⁶ 2009-2010 yıllarında yine Agnes Agopian'ın bir projesi olarak Nurettin Çelik'le 50 yıl önceki repertuar ve sıralama ile 40-50 kişilik bir mekânda Reha Sağbaşı ve Baki Kemancı katılımıyla fasıllar düzenlenmiş ve tarafımdan kaydedilmiştir.

düşüncesindeyim. Fasıllarda 50 yıl önce kullanılan formların dahi bugün aranmıyor ve icra edilmiyor oluşu da yapısal açıdan önemli bir farklılıktır. Terennümlü eserler ve terennümün işlevi unutulmuş benzemektedir.

Usûllerde azalma

Usûllerdeki değişim de öncelikle azalma kelimesi ile özetlenebilir durumdadır. Hurşit Ungay'ın *Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm* adlı çalışmasında 40'tan fazla usûl velleleleriyle tarif edilmektedir. 1950'den sonraki dönemde sıkça çalınan eserlerdeki usûller ise 10'u belki geçer. Bir bestecinin tek başına on'dan fazla ayrı usûl kullanması da nadirdir. Görüştüğümüz çalgı sanatçıları meslek hayatlarının gündelik pratiğinde büyük usûllerle pek de fazla ilgilenmeleri gerekmediğini samimi olarak aktarmışlardır. Büyük usûldeki eserler dinleyici tarafından da pek rağbet görmez olmuştur. Bu ritmik zenginliğin bugün farklı müzikal denemelerde kullanılmaması bir kayıptır⁷. "Gider", "tartım", "yürük okumak" gibi terimlere gelince onlar da batı müziği ile uğraşanlarca pek kullanılmamaktadır hâlbuki müziğin ritmik yönünü tarif etmekte ve anlık yorumlamalarda hangi müziği yaparsanız yapın son derece kullanışlı terimlerdir.

Meşk ve hafıza

Makamsal müziğin en temel iki konusu olan makamlar ve usûllere değindikten sonra geleneksel eğitim yöntemi olan meşk'in geçirdiği değişime bakabiliriz. Meşk yönteminin eğitimde esas yöntem olmaktan çıkışı son 50 yılın en temel değişimlerinden biridir. Bu konuda Cem Behar'ın *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* adlı çalışması birçok faydalı ayrıntıyı bir araya getirmiştir. Bu yöntemin notalı eğitim varken artık tek yöntem olması elbette gerekli değilse de meşk yöntemi gözden de çıkarılmamalıdır. Batı müziği öğrenirken de yer yer faydalı olabilecek, hafızayı güçlendiren, müzik cümlelerini vücudun ezberine alarak eserleri birbirine bağlamayı kolaylaştıran, doğaçlamalarda müzisyeni destekleyen kısaca bir müziğin içselleştirilmesine büyük katkısı olan bu eğitim-öğrenim yöntemi gündemde kalmalıdır.

Nakil zincirinin önemi

Meşk yöntemi sözlü kültürde bilginin ve üslubun nakledilmesinde merkezi bir yere sahiptir. Batılılaşma sonrası artık yazılı kültüre geçmiş olsak da sözlü kültürü ve onun aktarım yöntemlerinin kültürümüzün temel doğası olduğu gerçeğini görmezden gelemez. Hatta o yüzdendir ki sözlü tarih yöntemi kültürümüzün sosyalbilimsel incelenmesi açısından çok uygun ve gerekli bir yöntemdir. Makamsal müziğimizle uğraşan bir kişi bilgilerine, eserlerle ilgili yorumlarına güvenirken meşruyetini hep hocasının kimden meşk ettiği onun da kimden meşk etmiş olduğunda yani nakil zincirindeki yerinde arar. Öte yandan incelediğimiz dönemde oto-didakt yani kendi kendini herkese açık olan kaynaklardan tek başına araştırarak, çalışarak kendini

⁷ Bu alanda uygulamalı bilimsel bir projeye başlamaktaayım ve sonuçlarını bir buçuk yıl zarfında paylaşmak arzusundayım.

geliştirmiş kişilere rastladığımızdan hevesli kişilerin nakil zincirinde yer almış bir ustadan meşk etmeden de bu müziğe vakıf olabildiğini söylemeliyiz.

Üslup

Üslup-tavır konusu ise yine meşkle aktarılabilen, kişinin seçimleriyle belirlenen ve belki de zaman ne kadar ilerlerse ilerlesin hatta çalgılar da değişse ve hatta müzik dili bile değişse her şarta adapte edilebilecek bir soyut kavramdır, bir anlayış ve ifade meselesidir. Makamsal müzikteki üslup ve kişisel tavır konusunun doğu-batı sentezi yaparken de gözetilmesi karakterli bir gelişim için şarttır. Birçok ustanın ses kayıtlarından yararlanıp bir dönem müziğinin genel üslubunu çözmek, müzisyenlerin tavır farklılıklarını ayırt etmek, buradaki devamlılıkları görmek, kişinin kendine yakın olanı ayırıştırması günümüzde çalışmaya istekli, meraklı ve analiz yapmaya açık herkes için mümkündür. Bu açıdan bakıldığında pratikte müzik yapanları, bu konu ile meşgul olduklarında birçok faydalı ayrıntı beklemektedir ve aynı bakışla batı müziğinden de üslup-tavır-stil edinerek hem derinliği hem de temeli olan karışımlar yapılabilir. Bugün ne yazık ki makamsal müzik geleneğimizde albenili piyasa tarzı, köklü bir üsluptan daha bilinir durumdadır, buna da dikkat etmek gerekmektedir.

Refakat

Yine meşk sırasında daha kolay aktarılabilecek öte yandan ustalarla birlikte yapılan toplu icra süresince keşfedilebilecek önemli bir ayrıntı da refakat kavramında gizlidir. Bu müzikal alışkanlık da meşk gibi her türden müzisyene faydalı olacak bir kavramken unutulmaya yüz tutmuştur. Solist kişinin ya da çalgı sanatçısının anlık hisleriyle bazı değişimlere gitmesi mümkündür ve bu durumlarda soliste eşlik eden sazlar da *aynı anda* onunla uyumlu bir şekilde hareket edebilmelidirler ki refakatten bahsedebilelim aksi halde anın ruhunu yakalayamayan makineleşmiş icralar artacaktır. Günümüzde sazın solisti dinlemesi, gideri ondan alması, değişimlerine ayak uydurması ikinci planda kalan bir alışkanlıktır. Hâlbuki bu da çağdaş bir bestenin yorumlanmasında da devam ettirilebilecek, müzikal ifade açısından ve müziğin her an her ortamda alacağı farklı boyutları yakalamak açısından değerli bir kavramdır. Sadun Aksüt, Cüneyd Kosal, Erol Deran özellikle Vecihe Daryal'dan bu açıdan övgüyle bahsederler.

Taksim - Gazel

Doğaçlamadan anlaşılan şeyin makamsallıktan uzaklaştığı görüşmelerimizde sıkça bahsi açılan konulardan olmuştur. Makamsal ifade zenginliği, çeşni kullanımındaki maharet yerini birçok örnekte batılılaşma ile gelen hız becerisine bırakmıştır.⁸ Makamsal müzik dilinin bilinirliğinin ve yeniden üretilişinin gerilediği açık olduğuna göre bu da onun doğal bir devamıdır. Fakat bu durumda adil ve estetik bir doğu-batı sentezi yolu nasıl sağlanabilir? Sözle yapılan taksim olarak da

⁸ Tanburi Cemil Bey'in icrası, Şerif Muhiddin Targan'ın icrası ve metodu hız kazandırma yönündedir ve elbette teknik gelişim müziğimizde yeni ve istenen birşeydir. Altını çizdiğimiz konu bu kazanımın makamsal ifade marifetini ikinci plana atmak olarak yorumlandığında eksiltici olduğudur.

tanımlayabileceğimiz gazel ise artık bir solistin olmazsa olmaz özelliği olmaktan çıkmıştır.

Çalgı

Toplumdaki çalgı seçimi de batılılaşma ve ardından sanayileşmenin ilerlemesiyle piyano, gitar, elektro gitar, bas gitar, elektrikli piyano ve günümüzde midi klavyelerle tonal müziğin araçlarına kaymıştır. Bu durumda kulağında makamsal müziği sağlam bir şekilde bulundurmadiği kişi bu müzikten gittikçe uzağa kayacaktır. Belki de doğu-batı sentezi denemelerinde makamsal müziğin etnik çeşniden çıkıp merkezde kalabilmesi çalgılardaki yeniliklere de bağlıdır ve perdesiz gitar ve perdesiz bas gibi enstrümanlar önemli yeni seçenekler sunmaktadır⁹. Zaten çalgıların müzikal ihtiyaçlara göre farklı tarzda kullanılmasının çok kolay adapte olunabilen bir konu olduğunu yüzyıllardır görmekteyiz ve görmeye devam ediyoruz. Keman, klarnet hatta trompetle makamsal müziğe tam eşlik gördüğümüz örneklerdir. Çalgı müziğinin gelişmesi ise belki de bu sentez konusundaki en önemli ilerleme noktalarından biri olabilir çünkü kimlik sorunları sebebiyle toplumda bölünmeler yaşanırken bazı gruplar bazı eserlerden ve içeriğindeki mesajlardan dolayı olarak da müzikal ifadelerinden kendilerini uzak tutmayı tercih etmektedir. Makamsal müziğin ve tonal müziğin tüm imkânlarının ve örneklerinin harmanlanmasında çalgı müziğinin önyargıları daha kolay kırabileceği düşüncesindeyim ve günümüzde film müzikleri de bu tür üretimlere zemin hazırlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın temel yöntemi sözlü tarih yöntemidir. Klasik tarih anlayışında sadece belgeleri derleyip sonuç çıkarma yoluna öncelik vermiştir. Sözlü Tarih yöntemi Herodot kadar eski bir yöntem olsa da günümüzde yeni yeni kabul görmektedir. Amerika'da 2. Dünya savaşı sonrası yaygınlık kazanan yöntem ülkemizde son 10 yıldır yeni yeni benimsenmeye başlanmıştır. Bu alandaki Türkiye'deki uzman isimlerden Arzu Öztürkmen "hayat hikâyeleri" boyutuna vurgu yapıyor ve geleneğin aktarılmasındaki önemini altını çiziyor.

Sözlü Tarih bilindiği gibi hayat hikâyeleri üzerinden geçmişi anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlanıyor. (...) Aile folkloru içinde "gündelik hayat anlatıları" dediğimiz bu tür 1980'lerden beri folklor çalışmaları içinde özellikle geleneğin aktarımı çerçevesinde büyük ilgi gördü ve gelişti (Öztürkmen, 2011:53).

Sözlü Tarih biraz da yazılı kaynakların araştırmacılar için yetersiz kaldığı belli tarihsel dönemleri ve dönüşümleri bizzat yaşamış kişilerin kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak araştırılması ve incelenmesiyle başladı. Diğer bir

⁹ Sentezi kolaylaştırıcı ve teşvik edici bir enstrüman tasarlayıp yaptırıp ve geliştirme aşamasındayım.

deyişle, sözlü tarih, kendi bilgisini belli temalar etrafında derlenen yaşam öykülerinden üretti. (Öztürkmen, 2002:116)

Klasik tarih anlayışının içinde üzerine eğilinmeyen gündelik hayata dair ayrıntılar, makro olayların insan hayatındaki yansımaları öne çıkmış oldu. Yakın tarihin bu yöntemle kaydedilip anlaşılmasına çalışılması yakın geleceğin değişimine etki etmek için de farklı bir fırsat sunar. Sözlü Tarih geleceğe ilişkin ipuçları toplamamıza destek sağlar.

BULGULAR

Makamsal müziğin geçirdiği son 50-60 yıllık değişim sosyal algı ve müzikal icra açısından ayrıntılandırılmıştır. Gelecekte makamsal müziğin kişilikli bir şekilde yaşatılmaya devam etmesinin ve bu anlayışla icra edilmesi ve doğu-batı sentezi yapılmasının toplumda pek de sahiplenilmeyen bir yönelim olduğu kanaatinin bu müziğin emektarları arasında yaygın olduğu ortaya konmuştur. Bu rotanın sahiplenilmesi durumunda sosyal ve müzikal olarak ne tür ayrıntıların gözetilmesi gerektiği başlıklar halinde ortaya konmuştur.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Cemil Meriç'in dediği gibi istesek de istemesek de batılılaşacağız. Cumhuriyetimiz ise istese de istemese de bu kültürün yani makamsal müziğin Osmanlıcasının tarihsel devamlılıktaki doğal mirasçısıdır. Kişisel olarak ise bu üretimde payı olan her ulustan ve gruptan kişinin de bu ses mirasını sahiplenmesi beklenir. Öte yandan batılılaşma ve iç göçün getirdiği sosyal yapı değişikliği özellikle son 50-60 yılda yepyeni şartlar ortaya koymuş ve makamsal müzik dilinin üslubunu ve merkezdeki konumunu sarsmıştır

Yaşanmış tüm değişimlerin ardından, bu müzikle uğraşmış kişilerin haklı karamsarlığını tespit etmişken makamsal müziğimizi gözeterek *doğu-batı sentezinde derinleşmenin* ortak bir ülkü olarak tekrar canlanmasını beklemek fazla iyimserlik sayılabilir. Ekonomik açıdan bakıldığında da günümüzde kültür endüstrisindeki pastadan pay alamayan herhangi bir kültürel tavrın uzun soluklu olması zaten maddi gerçekler sebebiyle beklenemez. Öte yandan Türk toplumunda hem makamsal hem tonal dilin gitgide yerleştiği, ikisinden de toplumca vazgeçemediğimiz, içselleştirmiş olduğumuz başka bir gerçektir. O halde makamsal dilimizin özelliklerini gözetken daha bilinçli ve kaliteli çağdaş üretimler neden hedeflenmesin?

Bu derinlikli karışımın, bu kültür devriminin mümkün olması hem müzik eğitiminde, hem kişisel bilgilenmede, müzisyenlerin ve müzikseverlerin kendi zevklerini geliştirmesi, hem Avrupa'yı Amerika'yı hem de Azerbaycan'dan Hindistan'a dek uzanarak makamsal müzik dünyasını merak etmesi, orta ve uzak asya müzik kültürlerini anlamaya çalışması önkoşulu ile mümkündür.

“Düşünceye hürriyet, sonsuz hürriyet. Kitaptan değil kitapsızlıktan korkmalıyız. Bütün ideolojilere kapıları açmak, hepsini tanımak, hepsini

tartışmak ve Türkiye'nin kaderini onların aydınlığında fakat tarihimizin büyük mirasına dayanarak inşa etmek. İşte, en doğru yol.” (Meriç, 1985:96)

Bu rotada Türk sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Rock Müziği, Jazz Müziği, Klasik Batı Müziği ile ilgilenenler olarak toplu bir şekilde makamsal dünyayı ve doğu-batı sentezini merakla keşfedip omuz omuza yol alabileceğimiz konusundaki iyimserliğimizi yine Cemil Meriç'in bir dizesiyle gerçekçiliğe değiştirmek bizi belki daha karanlık ama doğru adımları atmak için daha sağlam bir zemine götürecektir:

“Felaketimizin kaynağı kültür yokluğu. Bizi helak eden ne ahlaksızlık, ne bencillik, ne kafamızın ağır işlenmesi. Bir öğrenci kayıtsızlığı içindeyiz.” (Meriç, 1985:112)

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent. (1997). *Kayıp Musikiler*, I. İstanbul Müzik Şenliği “Kayıp Musikiler” Paneli konuşma metni.
- Arel, Hüseyin Saadettin. (1969). *Türk Musikisi Kimidir*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ayangil, Ruhi. (1994). Fasil Başlığı, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Behar, Cem. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kutluğ, Yakup Fikret. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Cemil. 1985 – 35. Baskı (2010). *Bu Ülke - Bütün Eserleri 2*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ungay, Hurşit. (1981). *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- <http://www.musikidergisi.net/?p=1480> Yenilikçi Bestecimiz Yavuz Özüstün adlı röportaj-makale. İncelendiği son tarih 30 Ekim 2012.
- Öztürkmen Arzu (2011). Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim, Edebiyatın Omzundaki Anlam: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öztürkmen Arzu & Joanna Bornat, (2009). Oral History, Encyclopedia of Women's Folklore and Folklife, Greenwood Publishing Group.

GÖRÜŞMELER

- Aksüt, Sadun. (2009). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Çayırılı, İnci. (2010). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Deran, Erol. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Ersöz, Selma. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Rit, Rıza. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

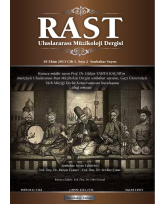
Not: Yazar bu doğrultuda 2007 ve 2012’de Kültür Bakanlığı destekleriyle iki adet 52 daklık eğitici belgesel hazırlamış ve rast makamıyla elektronik müziğin, hicaz makamı ile caz müziğinin buluşturulmasını ele almıştır. Doğu-Batı müzikleri arasında geçişi kolaylaştırıcı özel bir enstrüman tasarlayıp yaptırmıştır. Makamsal müziğimizin zenginliğini ortaya koyan bir müzik bankası projesi üzerinde çalışmaktadır.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00017>

KANUNDA SES SİSTEMİ SORUNLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Serkan GÜNALÇIN¹

ÖZET

Bu çalışmada, Türk Müsîkîsi'nde kullanılan sabit perdeli sazlardan kanunun perde düzeninin Türk Müsîkîsi ses sistemine uygunluğu ve bu sisteme bağlı olarak Türk Müsîkîsi perdelerini ve Türk Müsîkîsi makamlarını seslendirmedeki başarı düzeyi incelenmiştir. Öncelikle farklı yapımcıların kanunları mandal sayıları ve mandal yerleşim aralıkları bakımından incelenerek, günümüzde kanunda kullanılan mandal düzeneği örneklenmiştir. Bu mandal düzeneğinden elde edilebilecek aralık değerleri ile Türk Müsîkîsi perdelerinin ve Türk Müsîkîsi'nde makam oluşumunda kullanılan dizi dörtlü ve dizi beşlilerin aralık değerleri karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmalar tüm ahenklerde yapılarak, kanunda göçürme konusunda karşılaşılan sorunların da belirlenmesi amaçlanmıştır. Sonuçta konuya ilişkin tespit edilen sorunların çözümlenebilmesi için çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müsîkîsi ses sistemi, kanunda perde düzeni, kanun akordu, kanunda göçürme.

A STUDY IN TUNING SYSTEM PROBLEMS OF KANUN

ABSTRACT

In this study, the ability of the kânun being one of the fix-tuned musical instruments in Turkish music in playing the sounds of Turkish microtonal system and Turkish music maqams, is analyzed. Before analyzing various kânuns made by different manufacturers, luthiers were examined to determine a sample pitch mechanism. This mechanism's pitch values were used to compare the values of intervals and microtones in Turkish microtonal system with intervals and pitches played by the kânun. These comparisons were made for all Turkish Music tones in order to analyze the transposition ability of kânun. Consequently some suggestions have been made that offer solutions to problems observed during the evaluation process.

Keywords: Turkish microtonal system, tuning system of kânun, tuning of kânun, transposition on kânun.

¹ Öğr. Gör. Serkan GÜNALÇIN, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı / TÜRKİYE

GİRİŞ

Kânun, iki elin işaret parmaklarına takılan mızraplarla, tellerine vurularak çalınan, tek ezgili bir melodi çalgısıdır.² “Kânun” kelimesi Rauf Yekta Bey’e göre Arapça’da “kaide, şekil örnek” anlamına gelmektedir.³ Gazimihal’e göre (1961) ise kânun kelimesi yunanca kökenlidir.¹ Yılmaz Öztuna “kanun” kelimesinin Arapça’da yasa kelimesinin çoğulu anlamındaki “kawânîn” kelimesinden geldiğini belirtmektedir.⁴

Kanunun ortaya çıkışı ile ilgili bilgiler 12. yüzyıla dayanmaktadır. İbn Gaybî Abdülkadir Meragi kanunun Eflatun tarafından bulunduğunu, İbn Hallikan ise sazın Farabi’nin icadı olduğunu yazılı eserlerinde belirtmişlerdir. Ancak Farabi Kitab-ül Musiki al-Kebir isimli kitabında kanundan bahsetmemektedir.⁵ Evliya Çelebi, seyahatnâmesinde kanunun icadını Ali Şah adlı bir kişiye atfetmiştir.⁶

Kanunun günümüzde kullanılmakta olan şekline ilişkin Meragalı Abdülkâdir’in edvârında yaptığı açıklamalardan 14. yüzyılda kullanılan kânunun bugünkü şekline yakın olduğu anlaşılmaktadır.⁷ Ahmedoğlu Şükrullah 15.yüzyıl başlarında edvârında kanunun yamuk bir şekle sahip olduğunu belirterek, kanunu kullanıldığı müziğin seslerini veremeyen çalgı olduğu düşüncesiyle kâmil olmayan çalgılar sınıfında değerlendirmiştir.⁴ Gazimihal bu durumu kânunda 20. yüzyılın başlarına kadar mandal düzeneğinin bulunmamasına bağlamaktadır.¹ Kanunda mandal düzeneğinin ilk olarak 1870 ile 1880 yılları arasında kullanıldığı tahmin edilmektedir.⁴

Kanun mandalları, mandal tahtasının üzerine tellerin altında duracak şekilde yerleştirilen ve üst bölümleri tellere temas eden metal parçalardır. Mandal düzeneği kanuna ilk uygulandığı yıllarda perde başına iki veya üç mandal yerleştirilerek kullanılmıştır. Sonraki yıllarda perde başına dokuz mandal kullanılmıştır. Günümüzde ise bir perdeye ondan fazla mandal yerleştirilen kanunlar üretilmektedir.⁴

Kanunda mandal düzeneğinin günümüzdeki kullanım biçimini örneklemek amacıyla; Ankara, İstanbul, İzmir ve Konya illerinde kanun üretimi yapan on kanun yapımcısının kanunları incelenmiştir. Bu incelemede; Kaba Acemaşîrân, Kaba Çargâh, Acemaşîrân, Çargâh, Acem, Tiz Çargâh, Tiz Acem perdelerinde bitişik, diğer perdelerde ayrı olarak yerleştirilen bir mandal düzeneği tespit edilmiştir. Mandal sayıları; bitişik olan mandallarda on iki adet olup, ayrı olan mandallarda 8 ile 10 adet arasında değişmektedir. Kanunun, her perdede yer alan tüm mandalların sol taraftaki altı adedi kalkık, diğer mandalların tamamı yatık olacak şekilde akort edilmesi düşünülmüştür. Tablo 1’de farklı yapımcıların ürettikleri kanunlardaki mandal sayıları görülmektedir. Kaba Çargâh ve Bûselik perdeleri arasında gösterilen mandal sayıları diğer sekizlilerde aynıdır.

² Gazimihal (1961). *Mûsiki Sözlüğü*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.

³ Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev.Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.93

⁴ Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

⁵ Sarı , A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. (1. Basım). İstanbul : Nota Yayıncılık.s.95 ,s.103,s.126.

⁶ Mutlu, Ü.(1988). *Kanun Metodu*. İzmir: Ermat Marbaa. s.9

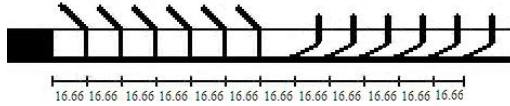
⁷ Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.105

Tablo 1: Farklı Yapımcıların Ürettikleri Kanunlarda Mandal Sayıları

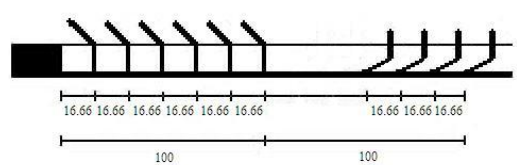
| | Kaba Çargah | | Yegâh | | Hüseyni Aşîran | | Acem Aşîran | | Rast | | Dügâh | | Bûselik | |
|------------------|---------------|--------------|---------------|--------------|----------------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|
| | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal | Kalkık Mandal | Yatık Mandal |
| Kenan Özten | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 3 |
| Ejder Güleç | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 2 | 6 | 2 |
| Ataç Sevil | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 2 |
| Saadettin Sandı | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 2 |
| İbrahim Bakım | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 2 |
| Ömer Akpınar | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 2 |
| Ömer F. Kurşunel | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 3 |
| Salih Kuru | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 2 |
| Salim Özer | 6 | 6 | 6 | 3 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 2 | 6 | 2 |

Kanun yapımcıları tarafından altılı mandal düzeneği olarak tanımlanan bu düzenekte, altı mandal 100 cent'lik bir aralık bandında 16,66 centlik aralıklarla yerleştirilmektedir. Şekil (1). Bu tespitler kanunun 72 eşit aralıklı tampere sisteme sahip bir çalgı olduğunu ortaya koymaktadır. 100 cent değerindeki bu aralık icrâda Küçük Mücennep aralığının karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Bitişik Mandallar



Ayrıık Mandallar



Şekil 1: Kanunda Altılı Mandal Düzeneği

Kanunda Türk Müsikişi ses siteminde yer alan ve çeşitli makamlara göre farklılaşan perdeleri seslendirebilmek önemli ölçüde kânunun mandal düzeneğine bağlıdır. Mandal düzeneği ve akort kânundan elde edilen sesleri etkileyen iki önemli öğedir.

Ses sistemi bir ulusun müziğinde kullanılan seslerin ve bu seslerin oluşturduğu dizilerin tümü olarak tanımlanabilir.⁸ Ses sistemlerindeki gelişimler insanlık tarihi boyunca devam etmiş ve günümüzde de devam etmektedir. Müziğin sayısal olarak ifade edilmesine yönelik çalışmalar Pythagoras (M.Ö. 540-510) ile başlamıştır. Pythagoras'ın ifade ettiği ses dizisi en eski dizi olarak adlandırılmaktadır. Ancak ona atfedilen dizinin M.Ö. 1800 civarında Babillilerden kalma tabletlerde lir akortlarında görüldüğü bilinmektedir.⁹

⁸ Zeren, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.3

⁹ Can, M. C. (2000). Batı Müziğinde Oniki Eşit Aralıklı Tampereman ve Alternatif Ses Sistemi Arayışları. *G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi* Cilt:20, Sayı:2, Sayfa:111-126.

Pythagoras dizisinde sesler 3/2 frekans oranına sahip olan yaklaşık 702 cent değerindeki beşli aralıkların birbirlerine eklenerek yeni seslerin bulunmasıyla oluşmaktadır. 16. yüzyıldan sonra Pythagoras dizisindeki üçlü altılı aralıkların çok sesliliğe uygun olmadığı düşüncesiyle bu aralıklarda değişiklikler yapılarak doğal entonasyona uyum gösteren aralıklar tercih edilerek “Doğal Sistem” adı verilen ses sistemine yönelimler gerçekleşmiştir. 16. yüzyılın sonlarında doğal sistemin transpozisyon ihtiyaçlarına cevap vermemesi nedeniyle “Orta Ton Sistemi” geliştirilmiştir. Orta Ton sistemi beşli aralıkların tampereman yolu ile düzenlenmesi neticesinde oluşmaktadır ve bu sistem 12 eşit aralıklı tampere sistemin hazırlayıcısı niteliğindedir. Bu sistem de ancak belirli tonlarda iyi sonuçlar vermesi nedeniyle terk edilmiştir. 12 eşit aralıklı sistem ilk olarak 1596 yılında Çin Prensi Tsai-Yu ve 1635 yılında Mersenne tarafından açıklanmış, ancak bu sistemin tam olarak benimsenmesi Almanya’ da 1800’lü, İngiltere’de ise 1850’li yıllarda olmuştur. Bu sistemde aralıkların doğal olmaması daima eleştirilmiş ve yeni sistem arayışları devam etmiştir. 19. yüzyıldan günümüze kadar bir oktavı 13, 19, 24, 31, 43, 50, 53 ve 72 eşit aralığa bölen farklı tampere sistemler geliştirilmiş ancak yaygınlık kazanamamışlardır.⁸

Türk Müsîkîsi, makam müziği kuramcıları tarafından tarih boyunca perde sayıları farklılık gösteren çeşitli ses sistemleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Safiyyüddîn Abdülmümin Urmevî, Abdülkâdir Merâgi, Kantemiroğlu, Nâsır Abdülbâki Dede, Hâşim Bey, Rauf Yektâ Bey, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murat Uzdilek bu değerli makam müziği kuramcıları arasında sayılabilir.¹⁰

Türk Müsîkîsi tarihinde nazariyat alanında sistematik olarak ilk incelemeler Safiyyüddîn Abdülmümin Urmevî’ nin Kitâbü’l Edvârî ile başlamıştır. Urmevi’ den sonra aynı düşünceler doğrultusunda yapılan ilk çalışma Abdülkâdir Merâgi’ ye aittir. Safiyyüddîn Abdülmümin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgi kendilerinden önce yaşamış olan kuramcılardan Far’abi, İbn-i Sina ve El Kindî’ nin bilgilerinden istifade ederek sistemci okul olarak adlandırılan bu okulu oluşturmuşlardır. Sistemci okulun etkileri yaklaşık yedi yüz yıl sürmüştür.¹¹

Safiyyüddîn Abdülmümin Urmevî’ nin açıkladığı ses sisteminde bir sekizli 17 aralığa bölünmektedir. Sistem insan sesi sınırları düşünülerek iki sekizli aralığında açıklanmıştır. Seslerin bulunuşu tel bölünmeleriyle açıklanmıştır. Safiyyüddîn ‘e göre bir sazın üzerine gerilen tel ikiye, üçe ve dörde bölünerek sekizli, beşli ve dörtlü aralıklar oluşmaktadır. Daha sonra bu bölünmeler çeşitli oranlarda devam ederek tüm perdelere ulaşılmaktadır. 17 aralıklı sistem Şekil 1’de Arel-Ezgi- Uzdilek sistemindeki değiştirici işaretler kullanılarak gösterilmiştir. Bu sistem pek çok kuramcı tarafından benimsenmiş, önemsiz farklarla tekrarlanmış ve 19. yıl sonlarına kadar geçerliliğini sürdürmüştür.¹²

20. yüzyıl başlarında Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi’ nin yaptığı çalışmalarla Türk Müsîkîsi’ nde 24 eşit olmayan aralıktan oluşan ses sistemi geliştirilmiştir. Bu sistem ilk olarak Rauf Yekta Bey tarafından açıklanmıştır.¹³ Rauf Yekta Bey bu sistemi Yunan müziğinde “Mükemmel Sistem” adı

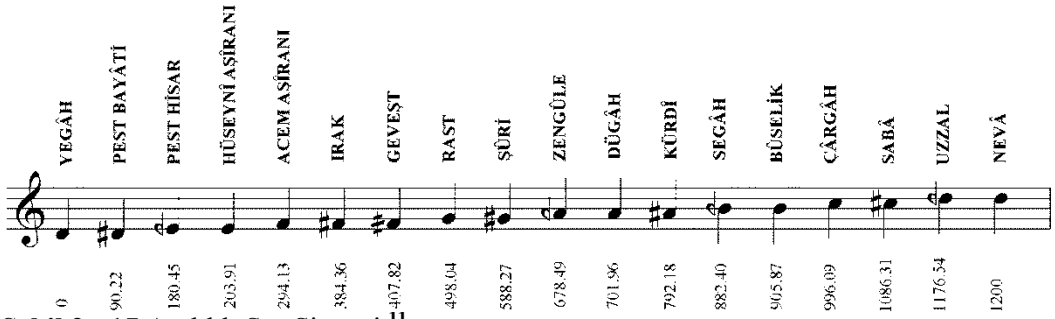
¹⁰ Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Müsîkîsi Rehberi*. (1. Basım). Ankara: Maya Akademi.

¹¹ Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.26

¹² Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.174, s.185

¹³ Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara : DSİ Basımevi. s.XII, s.10.

verilen diziye dayandırmıştır ve Fârabi' nin bu diziye eserlerinde açıkladığını savunmuştur.



Şekil 2: 17 Aralıklı Ses Sistemi¹¹

Rauf Yekta Bey aralıkları açıkladıktan sonra 24 eşit olmayan aralıktan oluşan ses dizisini Türk esas dizisi olarak “Türk Müsikisi” adlı çalışmasında dizik üzerinde göstermiştir. Bu dizi Şekil 3’ te gösterilmiştir. Rauf Yekta Bey ana dizi olarak Rast dizisini kabul etmesi nedeniyle bu dizinin perdeleri olan Segâh ve Irak perdelerini arızasız perde olarak kabul etmiştir. Dizideki değiştirme işaretleri Rauf Yekta Bey’ in sisteminde kullandığı işaretlerdir. Rauf Yekta Bey dizide perdeleri adlandırmamıştır. Rauf Yekta Bey’ in açıkladığı aralıklar ve değiştirme işaretleri Tablo 2’de gösterilmiştir.¹⁴



Şekil 3: Rauf Yekta Bey’e Göre Esas Türk Dizisi³

Tablo 2: Rauf Yekta Bey’e Göre Türk Müsikisi’ nde Kullanılan Aralıklar¹⁵

| Aralığın Adı | Aralığın Cent Değeri | Diyezi | Bemolü |
|----------------------|----------------------|--------|--------|
| Pisagor Koması | 23.46 | ## | ∨ |
| Limma-Pisagor Koması | 66.76 | --- | b |
| Limma | 90.22 | ## | ∩ |
| Apotom | 113.69 | ## | ♮ |
| Minör Ton | 180.45 | ---- | ---- |
| Majör Ton | 203.91 | ----- | ----- |

¹⁴ Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev.Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.50,58,59.

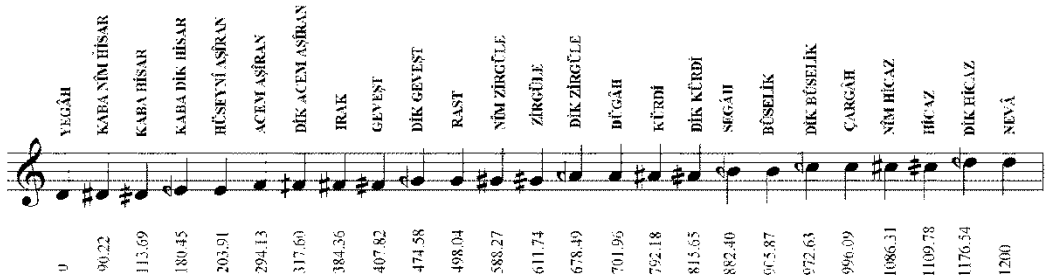
¹⁵ Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev.Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.50,58,59.

20. yüzyılın ikinci yarısında Saadettin Arel' in kaleme aldığı Türk müzikisi Nazariyatı Dersleri” adlı yazı dizisinin Müsikî Mecmuası’nda yayınlanmasıyla birlikte Rauf Yekta Bey’in sistemine göre görüş farklılıkları taşıyan bir nazariyat anlayışı benimsenerek kullanılmaya başlanmıştır. ¹⁶ Arel Sistemi’ nde aralık isimleri ve değiştirme işaretleri Rauf Yekta Bey’ e göre farklıdır. Arel Bakiye aralığından bir Pisagor koması kadar eksik olan aralığı Eksik Bakiye olarak adlandırmıştır, ancak bu aralık için bir değiştirici işaret önermemiştir. ¹⁵ (Tablo 3).

Tablo 3: Arel–Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre Türk Müzikisi’nde Kullanılan Aralıklar¹⁵

| Aralığın Adı | Aralığın Simgesi | Aralığın Cent Değeri | Diyezi | Bemolü |
|----------------|------------------|----------------------|--------|--------|
| Fazla | F | 23.46 | ♯ | ♭ |
| Bakiye | B | 90.22 | ♯ | ♭ |
| Küçük Mücennep | S | 113.69 | ♭ | ♯ |
| Büyük Mücennep | K | 180.45 | ♯ | ♭ |
| Tanini | T | 203.91 | × | ♭ |

Arel sistemi 24 eşit olmayan aralıktan oluşmaktadır. Dizide Rauf Yekta’ nın sisteminden farklı olarak Segâh ve Irak perdeleri arızalı perde kabul edilerek değiştirici işaretlerle gösterilmişlerdir. Arel perdelerin elde edilmesini tel bölümleriyle ilişkilendirmiştir. Şekil 4 ‘te Arel sisteminde yer alan perdeler isimleri ve aralık değerleriyle gösterilmiştir (Şekil 4). Bu sistem Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından savunulduğu için kısaca Arel-Ezgi –Uzdilek sistemi olarak adlandırılmaktadır. ¹⁵



Şekil 4: Arel Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre 24 Aralıklı Ses Sistemi¹⁷

Türk Müzikisi’ nde kullanılan 17 ve 24 aralıklı ses sistemlerinin ortak özelliği perdelerin elde edilmesinin doğal beşli aralığına bağlı oluşudur. Tel bölümleriyle ilişkilendirilen perde bulma yönteminde, tüm sistemlerde açıklanan sekizli aralıktan sonra frekans oranı 3/2 olan ve sekizliden sonra en uyumlu aralık olduğu belirtilen doğal beşli aralığı elde edilmektedir. Türk Müzikisi tarihi boyunca tüm kuramcılar bu

¹⁶ Akdoğu, O. (1991). Türk Müzikisi Nazariyatı Dersleri. Ankara : DSİ Basımevi.s.XII, s.5-10, s.VII

¹⁷ Akdoğu, O. (1991). Türk Müzikisi Nazariyatı Dersleri. Ankara : DSİ Basımevi. s.38.

aralığın önemini vurgulamışlar ve perdelerin elde edilmesinde bu aralığı veya onun çevrimi olan tam dörtlü aralığını esas almışlardır. Bu nedenle bu sistemler de birer Pythagoras sistemidirler. Pythagoras sisteminin en başarılı yanı melodik yapıda çok uyumlu olmasıdır. Örneğin 12 eşit aralıklı sistemin kullanıldığı batı müziğinde keman icracıları Pythagoras dizisine uygun icralar gerçekleştirmekte, 12 eşit aralıklı tampere sisteminin seslerinden uzaklaşmaktadır. Sistemin zayıflığı ise Pythagoras sisteminin açık oluşudur. Beşlilerin birbirlerine eklenmesi şeklinde tarif edilen beşli zinciri başlangıç sesine ulaşamamaktadır.¹⁸ 12 eşit aralıklı tampere sistemi, Pythagoras sistemi beşli zincirinde 12. beşli ile ilk ses arasındaki farkın kapanması için tüm beşlilerin bir miktar daraltılmasıdır. Bu fark 23.46 cent değerindedir ve Pythagoras koması olarak adlandırılmaktadır. Sistemin kapanması her beşlinin 1.95 cent (23,46/12) daralması ile mümkün olabilmektedir.¹⁹ Yalçın Tura Türk Müsîkîsi'nin Meseleleri adlı eserinde açık sistemlerin ancak eşit aralıklarla kapatılabileceğini belirtmektedir. Ancak Tura'ya göre 17 aralıklı sistem açık bir sistem gibi görünse de icrâ sırasında Mücennep aralığındaki değişimlerle uygulamada kapalı bir sistemdir.²⁰

Günümüzde geçerliliğini koruyan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi Türk Müsîkîsi icrâsını tam olarak ifade edememektedir. Bu ifade sorunu Küçük Mücennep ve Büyük Mücennep aralıklarının bazı makamlarda farklı icrâ edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıklarla ortaya çıkan perdeler ses sistemlerinde yer almamasına rağmen icrâcılar tarafından duyumsal olarak bilinmektedir. Bu perdeler Türk Müsîkîsi icrâsında uzmanlaşmış kişilerden veya bu kişilerin icrâlarının dinlenilmesi yoluyla öğrenilmektedir.

Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi dışında Türk Müsîkîsi için önerilen ancak uygulamaya geçmemiş olan farklı ses sistemleri de bulunmaktadır. Gültekin Oransay'ın 29, Ekrem Karadeniz'in 41, Erol Sayan'ın 30, Ozan Yarman'ın 79 perdeli ses sistemleri bu öneriler arasında yer alabilir. Bununla birlikte Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi, açıklanışında böyle bir tanım olmamasına rağmen aralıkların koma sayılarıyla ifade edildiği 53 eşit aralıklı bir tampere sistem olarak anlatılmakta, değiştirme işaretleri koma değerleriyle ilişkilendirilmektedir.²¹

Ayhan Zeren doğal dizilerin oluşumunu Türk Müsîkîsi tarihindeki kuramlarda olduğu gibi tel bölünmeleri ile açıklamıştır. Zeren'e göre tel bölünmelerinde elde edilen aralıklar uyum derecelerine göre çeşitlenmektedirler. Yeni elde edilen aralıklar birbirine eklenmesi ve çıkarılmasıyla aralık sayıları artarak 53 adet ses dizisi ortaya çıkabilmektedir. Zeren bu dizilerin içerisinde en verimli olanının 24 aralıktan oluştuğunu, 29 aralıktan sonra perde artışının insan kulağını rahatsız edecek sesler ortaya çıkardığını ve dizi veriminin düştüğünü belirtmektedir. Zeren'e göre Türk Müziği genel dizisi kendisinin de en verimli olarak değerlendirdiği günümüzde kullanılan 24 aralıklı dizidir.²²

¹⁸ Can, M. C. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri. *G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt:21, Sayı:2, Sayfa:143-159.

¹⁹ Yavuzoğlu, N. (1996). Türk Müziğinde Tanpereman. s.25.

²⁰ Tura, Y.(1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.124.

²¹ Yarman, O. (2008). Türk Makam Müziği'nde nazariyat-icra örtüşmezliğine bir çözüm: 79-sesli düzen. *İTÜ Dergisi*. Cilt : 5, Sayı :2, Sayfa: 23-.

²² Zeren, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık. s.52,53.

METODOLOJİ

Bu çalışmada öncelikle kanunun Türk Mûsikîsi sistemine göre akort edilmesi sağlanmıştır. Daha sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki perdelerin frekans değerleri, kanundan elde edilebilen perdelerin frekans değerleriyle karşılaştırılarak farkları hesaplanmıştır. Sonraki aşamada, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre makam oluşumunda kullanılan dizi dörtlü ve dizi beşlilerinin aralık değerleri, (Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşak Hicaz, Müstear, Nişâbur, Sabâ dörtlüleri ve Pençgâh, Segâh, Hüzzam, Nikriz, Ferahnâk beşlileri) bu dizi dörtlü ve dizi beşlilerin altılı mandal düzeneğine göre kanundan elde edilebilen değerleriyle karşılaştırılmıştır. Küçük Mücenneb ve Büyük Mücennep aralıklarının farklılaşması nedeniyle icrâda farklılık gösteren (Uşşak ve Sabâ dörtlüleri, Hüzzam beşlisi) dizi dörtlü ve dizi beşlilerin oluşturduğu aralıkların örneklenebilmesi için, Türk Mûsikîsi'nin diğer bir sabit perdeli sazı olan tanburda virtüöz bir sâzende olarak tanınan Necdet Yaşar'ın icrâlarında seslendirdiği aralık değerleri kullanılmıştır. Bu çalışmada yapılan karşılaştırma ve ölçümlerle kanunun Türk Mûsikîsi perdelerini seslendirmedeki başarı düzeyinin ölçülmesi amaçlanmıştır. Sayısal değerler cent olarak ifade edilmiştir. Bu değerler Karll Signell'in Tanbûri Necdet Yaşar'ın icrâlarını yansıtan ölçümlerden alınmıştır.

Kanunun Türk Mûsikîsi Ses Sistemine Göre Akort Edilmesi

Kanûndan elde edilen perdelerin Türk Mûsikîsi ses sistemine uygunluğunun incelenmesi öncelikle kanunun bu sistemdeki aralık değerlerine göre akordunu gerekli kılmaktadır. Kanunda akort edilen perdeler Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde değiştirme işareti almayan perdelerdir (Tablo 4). Bu perdeler; bir ses kaynağından 440 Hz frekanslı ses alınarak tam dörtlü veya tam beşliler yardımıyla, akort cihazlarıyla veya bilgisayar destekli akort programları kullanılarak akort edilebilir. Söz konusu cihaz ya da programlar 12 eşit aralıklı tampere sisteme uygun olarak düzenlenmiştir. Bu nedenle Türk Mûsikîsi perdelerinin tampere sistemden farkları hesaplanarak (Tablo 5), kânun bu farklara göre akort edilmelidir. Bu hesaplama Türk Mûsikîsi'nde kullanılan aralıkların 12 eşit aralıklı tampere sisteme göre gösterdiği farklılıklara dayanmaktadır. 12 eşit aralıklı tampere sistemde tam dörtlü aralığı 500, tam beşli aralığı ise 700 cent değerindedir. Türk Mûsikîsi'ndeki aralık değerleri ise tampere sistemden farklıdır. Türk Mûsikîsi'nde kullanılan tam beşli 701,96 tam dörtlü ise 498,04 cent değerindedir. Oktav aralığı ise her iki sistemde de 1200 cent değerindedir.

Neva perdesinin 440 Hz frekanslı sese karşılık gelmesinden dolayı kanun akorduna bu perdeden başlanır. Bu perdenin söz konusu frekansı karşılması için akort cihazı ya da akort programı ekranında ibrenin “ 0 “ konumunda olacağı şekilde akort edilmelidir. Daha sonra bu perdeden yararlanılarak diğer perdeler doğal dörtlü, doğal beşli aralıklar oluşturacak şekilde akort edilmelidir. Akordun doğal beşli ve dörtlülerle yapılabilmesi için akort cihazı ya da akort programı ekranında ibrenin göstermesi gereken değerler Tablo 6' da gösterilmiştir. Bu hesaplamalarda aralıkların akortlanmasında inharmonisite²³ nedeniyle oluşabilecek farklılıklar hesaba

²³ İnharmonisite pratikte bir telde oluşan armoniklerin birbirinin tam katı olma durumlarının telin yapısına bağlı olarak bozulabilmesidir. Bu durum dörtlü, beşli ve oktav akortlarında farklılaşma ihtiyacı hissettirmektedir. (Berg, 2005).

katılmamıştır. İnharmonisitenin dikkate alınması akla doğal sistemi getirmektedir. Ancak Türk Mûsikîsi ses sistemi Pythagoras sistemine uygunluk göstermektedir.

Tablo 6: Kanunun Akordunda Kullanılması Gereken Değerler

| Kânunda Akort Edilen Perdeler | Perdelerin Harf Notasyonuna Göre Simgesi | Akort Yapılırken Kullanılması Gereken Değer (cent) |
|--------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Tîz Muhayyer) | E6 | +1.96 |
| Tîz Gerdâniye | D6 | -1.96 |
| Tîz Acem | C6 | -5.87 |
| Tîz Hüseyinî | B5 | +3.91 |
| Tîz Nevâ | A5 | 0 |
| Tîz Çargâh | G5 | -3.91 |
| Tîz Bûselik | F#5 | +5.87 |
| Muhayyer | E5 | +1.96 |
| Gerdâniye | D5 | -1.96 |
| Acem | C5 | -5.87 |
| Hüseyinî | B4 | +3.91 |
| Nevâ | A4 | 0 |
| Çargâh | G4 | -3.91 |
| Bûselik | F#4 | +5.87 |
| Dügâh | E4 | +1.96 |
| Rast | D4 | -1.96 |
| Acem Aşîrân | C4 | -5.87 |
| Hüseyinî Aşîrân | B3 | +3.91 |
| Yegâh | A3 | 0 |
| Kaba Çargâh | G3 | -3.91 |
| Kaba Bûselik | F#3 | +5.87 |
| Kaba Dügâh | E3 | +1.96 |
| Kaba Rast | D3 | -1.96 |
| Kaba Acem Aşîrân | C3 | -5.87 |
| Kaba Hüseyinî Aşîrân | B2 | +3.91 |
| Kaba Yegâh | A2 | 0 |

BULGULAR

Kanundan Elde Edilen Perdeler

Tablo 7’de Arel-Ezgi–Uzdilek sistemine göre Türk Mûsikîsi perdelerinin aralık değerleri kanundan elde edilen değerlerle karşılaştırılmıştır. Tabloda yegâh ve Nevâ arasındaki perdeler gösterilmiştir. Diğer oktavlarda kanunun mandal tahtasının daraldığı tiz bölge dışında (Tiz Nevâ - Tiz Muhayyer) değerler değişmemektedir.

Tablo 7. Türk Mûsikîsi Perdelerinin Aralık Değerleriyle Kanundan Elde Edilen Değerlerin Karşılaştırılması

| Türk Mûsikîsi Perdeleri | Aralık Değeri (cent) | Kânundan Elde Edilen Aralık Değeri (cent) | Fark (cent) |
|--------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------|--------------------|
| Nevâ | 1200 | 0 | 0 |
| Dik Hicaz | 1176.54 | 1183.34 | 6.80 |
| Hicaz | 1109.78 | 1096.09 | 13.69 |
| Nim Hicaz | 1086.31 | 1079.43 | 6.88 |
| Çargâh | 996.09 | 0 | 0 |
| Dik Bûselik | 972.63 | 979.43 | 6.80 |
| Bûselik | 905.87 | 0 | 0 |
| Segâh | 882.40 | 889.20 | 6.80 |
| Dik Kürdî | 815.65 | 801.96 | 13.69 |
| Kürdî | 792.18 | 785.30 | 6.88 |
| Dügâh | 701.96 | 0 | 0 |
| Dik Zirgüle | 678.49 | 685.30 | 6.81 |
| Zirgüle | 611.74 | 598.27 | 13.47 |
| Nim Zirgüle | 588.27 | 581.38 | 6.89 |
| Rast | 498.04 | 0 | 0 |
| Dik Geveşt | 474.58 | 481.38 | 6.80 |
| Geveşt | 407.82 | 394.13 | 13.69 |
| Irak | 384.36 | 377.47 | 6.89 |
| Dik Acem Aşîran | 317.60 | 310.79 | 6.81 |
| Acem Aşîran | 294.13 | 0 | 0 |
| Hüseynî Aşîran | 203.91 | 0 | 0 |
| Kaba Dik Hisar | 180.45 | 187.25 | 6.80 |
| Kaba Hisar | 113.69 | 100 | 13.69 |
| Kaba Nim Hisar | 90.22 | 83.34 | 6.88 |
| Yegâh | 0 | 0 | 0 |

Karşılaştırma sonucunda değiştirme işareti ile gösterilmeyen perdeler kanunda Türk Mûsikîsi ses sistemine uygun olarak akort edildiğinde tam olarak elde edilmektedir. Tablo 2 incelendiğinde diğer perdeler için yaklaşık 7 cent'lik ve 14 cent'lik farklar belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Bu farklar kânunda Fazla, Bakiye ve Küçük Mücennep aralıklarının tam olarak seslendirilememesinden kaynaklanmaktadır.

Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Kanunda seslendirilebilen; Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşak Hicaz, Müstear, Nişâbur, Sabâ dizi dörtlüleri ve Pençgâh, Segâh, Hüzam, Nikriz, Ferahnâk dizi beşlilerinin aralık değerleri Türk Mûsikîsi ses sistemindeki değerleriyle karşılaştırılmıştır. Tüm incelemeler kanunun göçürme olanaklarının da araştırılması amacıyla Türk Mûsikîsi'nde kullanılan tüm ahenklerde gerçekleştirilmiştir.

Türk Mûsikîsi'nde esas olarak kabul edilen ahenk Bolâhenk olarak adlandırılmaktadır. Bu ahenkte 440 Hz frekanslı ses Nevâ perdesi olarak kabul

edilmektedir. Türk Müsîkîsi'nde insan sesleri tenor, bariton, bas, soprano, mezzo soprano, alto gibi sınıflandırılmadığı için her farklı ses için başka bir ahenk kullanılmaktadır. Bu ahenkler isimlerini karşılıkları olan neylerden almaktadırlar.²⁴ Bu ahenkler Bolâhenk ahengine göre pestlik durumları belirtilerek aralık simgeleriyle Tablo 8' te gösterilmiştir.

Tablo 8. Türk Müsîkisinde Kullanılan Ahenkler²²

| Ahenk | Bolâhenk Ahengine Göre Pestlik Durumu |
|-------------------|---------------------------------------|
| Bolâhenk | - |
| Bolâhenk Mabeyni | B |
| Sipürde | T |
| Müstahsen | T+B |
| Müstahsen Mabeyni | T+K |
| Kız neyi | T+K+S |
| Kız neyi Mabeyni | T+K+S+B |
| Mansur | T+K+S+T |
| Mansur Mabeyni | T+K+S+T+B |
| Şah | T+K+S+T+T |
| Davud | T+K+S+T+T+B |
| Davud Mabeyni | T+K+S+T+T+K |

Bolâhenk Mabeyni, Sipürde Mabeyni, Müstahsen Mabeyni, Kız Mabeyni, Mansur Mabeyni, Davud ve Davud Mabeyni ahenklerinde bazı dizi dörtlü ve beşliler Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ver olmayan perdelere gereksinim duyulması nedeniyle seslendirilememektedir.

Yapılan karşılaştırmalardaki nota yazımı ilgili aralığın seslendirilebilmesi için kanunda kullanılan perdelere göre yapılmıştır. Hesaplamalarda ayrı mandallardaki yatık mandal adedi incelenen kanunlar içerisinde çoğunluk arz etmeleri bakımından; Neva ve Dügâh için üç, Hüseyinî Aşîran ve Bûselik için iki, Rast için dört adet olarak kabul edilmiştir.

a)Aralıkları Uygulamada Farklılık Göstermeyen Dörtlü ve Beşliler


Bu bölümde Türk Müsîkîsi icrâsında ses sistemindeki değerleriyle farklılık göstermeyen Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Hicaz dörtlüleri ile Segâh, Müstear, Nikriz, Pençgâh, Ferahnâk beşlilerinin aralık değerleri bu dörtlü ve beşlilerin kanundan elde edilebilen değerleriyle karşılaştırılarak nota üzerinde gösterilmiştir (Şekil 5-16)

Bu karşılaştırmalarda Hicaz dizi dörtlüsündeki artık ikili aralığı değiştirme işareti gereksinimlerine göre S /A12 /S , B/A13/S, S/A13/B şeklinde kullanılmıştır. Hicaz dizi dörtlüsünde artık ikili aralığının A12 ve A13 olarak değişim gösterebileceğini dile getirmektedir.²⁵

²⁴ Özkan, İ.H. (2007). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. (8.Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.s.87.

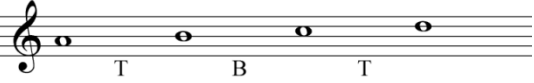
²⁵ Özkan, İ.H. (2007). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. (8.Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat. s.52.

Çargâh Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------|--------|-------|
| | T | T | B |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Bûselik Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------|-------|--------|
| | T | B | T |
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Kürdî Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | B | T | T |
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 190.22 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 13.69 | 0 |

Rast Dörtlüsü



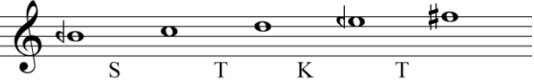
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 187.31 | 106.88 |
| Fark: | 0 | 6.86 | 6.81 |

Hicaz Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | S | A12 | S |
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 120.57 | 256.90 | 120.57 |
| Fark: | 6.88 | 13.76 | 6.88 |

Segâh Dörtlüsü




| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | S | T | K | T |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 187.25 | 190.22 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 6.80 | 13.69 |

Müstear Beşlisi



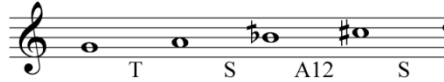
| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | S | K | T |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 190.22 | 120.57 | 187.25 | 190.22 |
| Fark: | 13.69 | 6.88 | 6.80 | 13.69 |

Nişâbur Dörtlüsü



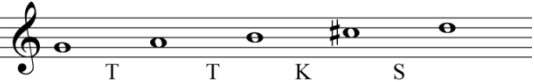
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | K | S | T |
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 173.56 | 120.57 | 203.91 |
| Fark: | 6.89 | 6.88 | 0 |

Nikriz Beşlisi




| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | S | A12 | S |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 256.90 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 13.76 | 6.88 |

Pençgâh Beşlisi



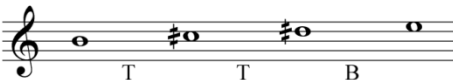


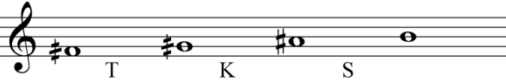
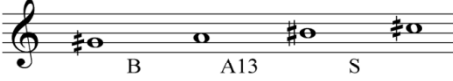
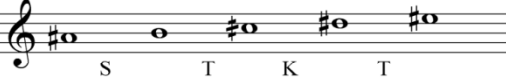
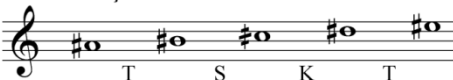
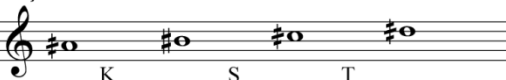
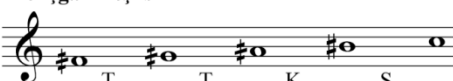
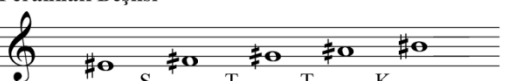
| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 173.56 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 0 | 6.89 | 6.88 |

Ferahnâk Beşlisi




| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | S | T | T | K |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 203.91 | 173.56 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 0 | 6.89 |

Şekil 5 : Bolâhenk Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

| | | | | | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-------------|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------------|--------------|
| Çargâh Dörtlüsü | | | | Büselik Dörtlüsü | | | |
|  | | | |  | | | |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 | T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 190.22 | 203.91 | 103.91 | Kânun: | 203.91 | 103.91 | 190.22 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 13.69 | Fark: | 0 | 13.69 | 13.69 |
| Kürdî Dörtlüsü | | | | Rast Dörtlüsü | | | |
|  | | | |  | | | |
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 | T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 103.91 | 203.91 | 190.22 | Kânun: | 203.91 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 13.69 | Fark: | 0 | 6.80 | 6.88 |
| Hicaz Dörtlüsü | | | | Segâh Dörtlüsü | | | |
|  | | | |  | | | |
| T.M.: | 90.22 | 284.13 | 113.69 | T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 103.91 | 287.25 | 106.88 | Kânun: | 120.57 | 190.22 | 187.25 |
| Fark: | 13.69 | 3.12 | 6.81 | Fark: | 6.88 | 13.69 | 6.80 |
| Müstear Beşlisi | | | | Nişâbur Dörtlüsü | | | |
|  | | | |  | | | |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 | T.M.: | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 106.88 | 187.25 | 203.91 | Kânun: | 187.25 | 106.88 |
| Fark: | 0 | 6.81 | 6.80 | 0 | Fark: | 6.80 | 6.81 |
| Pençgâh Beşlisi | | | | Ferahnâk Beşlisi | | | |
|  | | | |  | | | |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 | T.M.: | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 187.25 | 120.57 | Kânun: | 106.88 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 6.80 | 6.88 | Fark: | 6.81 | 0 |


Şekil 6 : Bolâhenk Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------------|----------|--------------|
| | T | T | B |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 190.22 | 203.91 | 103.91 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 13.69 |

Bûselik Dörtlüsü




| | | | |
|--------|----------|--------------|--------------|
| | T | B | T |
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 103.91 | 190.22 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 13.69 |

Kürdî Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------------|----------|--------------|
| | B | T | T |
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 203.91 | 190.22 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 13.69 |

Rast Dörtlüsü




| | | | |
|--------|----------|-------------|-------------|
| | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.86 | 6.88 |

Hicaz Dörtlüsü




| | | | |
|--------|-------------|--------------|-------------|
| | S | A12 | S |
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 120.57 | 270.59 | 106.88 |
| Fark: | 6.88 | 13.76 | 6.81 |

Segâh Dörtlüsü




| | | | | |
|--------|-------------|--------------|-------------|----------|
| | S | T | K | T |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 190.22 | 187.25 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 13.69 | 6.86 | 0 |

Müstear Beşlisi




| | | | | |
|--------|----------|-------------|-------------|--------------|
| | T | S | K | T |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 106.88 | 187.25 | 190.22 |
| Fark: | 0 | 6.81 | 6.86 | 13.69 |

Nişâbur Dörtlüsü



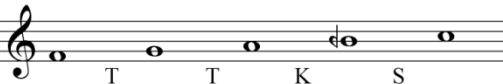
| | | | |
|--------|-------------|-------------|----------|
| | K | S | T |
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 187.25 | 106.88 | 203.91 |
| Fark: | 6.86 | 6.81 | 0 |

Nikriz Beşlisi




| | | | | |
|--------|----------|-------------|-------------|-------------|
| | T | S | A12 | S |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 270.59 | 106.88 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 0.07 | 6.81 |

Pençgâh Beşlisi



| | | | | |
|--------|----------|----------|-------------|-------------|
| | T | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 187.25 | 106.88 |
| Fark: | 0 | 0 | 6.86 | 6.81 |

Ferahnâk Beşlisi



| | | | | |
|--------|-------------|----------|----------|-------------|
| | S | T | T | K |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 203.91 | 187.25 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 0 | 6.86 |

Şekil 7: Sipürde Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | T | T | B |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 190.22 | 103.91 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 13.69 |

Bûselik Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | T | B | T |
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 103.91 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 0 |

Kürdî Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | B | T | T |
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 203.91 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 0 |

Rast Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 6.80 | 6.88 |

Hicaz Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | S | A12 | S |
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 103.91 | 287.25 | 120.57 |
| Fark: | 9.78 | 16.59 | 6.88 |

Segâh Dörtlüsü

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | S | T | K | T |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 173.56 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 6.89 | 0 |

Müstear Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | S | K | T |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.61 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 173.56 | 203.61 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 6.89 | 0 |

Nişâbur Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| | K | S | T |
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 187.25 | 120.57 | 190.22 |
| Fark: | 6.89 | 6.88 | 13.69 |

Nikriz Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | S | A12 | S |
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 103.91 | 287.25 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 9.78 | 16.59 | 6.88 |

Pençgâh Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | T | T | K | S |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 203.91 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 6.80 | 6.88 |

Ferahnâk Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| | S | T | T | K |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 120.57 | 190.22 | 203.91 | 187.25 |
| Fark: | 6.88 | 13.69 | 0 | 6.80 |

Şekil 8: Müstahsen Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler


Kürdî Dörtlüsü



B T T

| | | | |
|--------|--------------|----------|----------|
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 203.91 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 0 |

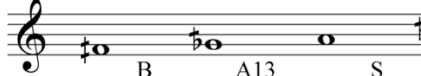
Rast Dörtlüsü



T K S

| | | | |
|--------|--------------|-------------|-------------|
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 6.86 | 6.88 |

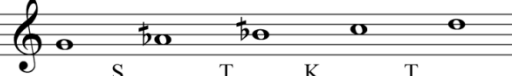
Hicaz Dörtlüsü



B A13 S

| | | | |
|--------|--------------|--------------|-------------|
| T.M.: | 90.22 | 284.13 | 113.69 |
| Kânun: | 103.91 | 294.13 | 120.57 |
| Fark: | 13.69 | 13.76 | 6.88 |

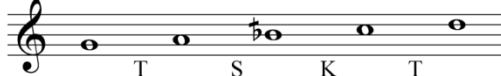
Segâh Dörtlüsü



S T K T

| | | | | |
|--------|-------------|----------|-------------|----------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 173.34 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 7.11 | 0 |


Müstear Beşlisi




T S K T

| | | | | |
|--------|----------|-------------|-------------|----------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 173.34 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 7.11 | 0 |


Şekil 9: Müstahsen Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|-------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Büselik Dörtlüsü


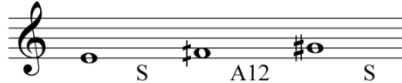
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 190.22 | 103.91 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 13.69 | 0 |

Kürdî Dörtlüsü



| | | | |
|--------|-------|--------|--------|
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Rast Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 173.56 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.89 | 6.88 |

Hicaz Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 106.88 | 270.59 | 120.57 |
| Fark: | 6.81 | 0.07 | 6.88 |

Segâh Dörtlüsü



| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 187.25 | 190.22 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 6.80 | 13.69 |

Müstear Beşlisi


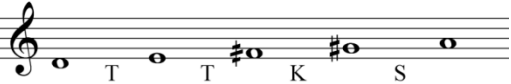
| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 187.25 | 190.22 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 6.80 | 13.69 |

Nişâbur Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 180.45 | 113.39 | 203.91 |
| Kânun: | 187.25 | 120.57 | 203.91 |
| Fark: | 6.80 | 6.88 | 0 |

Nikriz Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 106.88 | 270.59 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.81 | 0.77 | 6.88 |

Pençgâh Beşlisi



| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 190.22 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 6.80 | 6.88 |

Ferahnâk Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 190.22 | 187.25 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 13.69 | 6.80 |


Şekil 10: Kız Neyi Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü




T.M.: 203.91 203.91 90.22
Kânun: 203.91 203.91 103.91
Fark: 0 0 13.69

Bûselik Dörtlüsü




T.M.: 203.91 90.22 203.91
Kânun: 203.91 90.22 203.91
Fark: 0 0 0

Kürdî Dörtlüsü




T.M.: 90.22 203.91 203.91
Kânun: 103.91 190.22 203.91
Fark: 13.69 13.69 0

Rast Dörtlüsü




T.M.: 203.91 180.45 113.69
Kânun: 203.91 187.25 106.88
Fark: 0 6.80 6.81

Hicaz Dörtlüsü



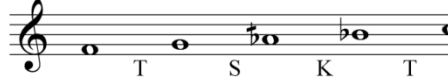
T.M.: 90.22 284.13 113.69
Kânun: 103.91 294.13 100.00
Fark: 6.88 10.00 13.69

Segâh Dörtlüsü




T.M.: 113.69 203.91 180.45 203.91
Kânun: 120.57 203.91 187.25 190.22
Fark: 6.88 0 6.80 13.69

Müstear Beşlisi



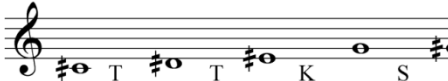
T.M.: 203.91 113.69 180.45 203.91
Kânun: 203.91 120.57 187.25 190.22
Fark: 0 6.88 6.80 13.69

Nişâbur Dörtlüsü



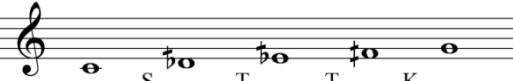
T.M.: 180.45 113.69 203.91
Kânun: 187.25 120.57 203.91
Fark: 6.80 6.88 0

Pencgâh Beşlisi




T.M.: 203.91 203.91 180.45 113.69
Kânun: 203.91 203.91 194.34 100.00
Fark: 0 0 13.89 13.69

Ferahnâk Beşlisi




T.M.: 113.69 203.91 203.91 180.45
Kânun: 120.57 203.91 190.22 187.25
Fark: 6.88 0 13.69 6.80


Şekil 11: Kız Neyi Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 103.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 13.69 |

Bûselik Dörtlüsü


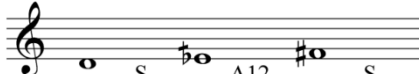
| | | | |
|--------|--------|-------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Kürdî Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 190.22 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 13.69 | 0 |

Rast Dörtlüsü


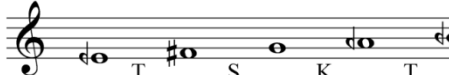
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 187.31 | 106.88 |
| Fark: | 0 | 6.86 | 6.81 |

Hicaz Dörtlüsü


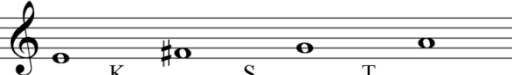
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 120.57 | 256.90 | 120.57 |
| Fark: | 6.88 | 13.76 | 6.88 |

Segâh Dörtlüsü


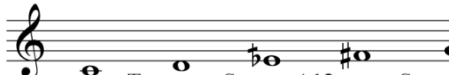
| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 187.25 | 203.91 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 6.86 | 0 |

Müstear Beşlisi



| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 190.22 | 120.57 | 187.25 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 6.88 | 6.86 | 0 |

Nişâbur Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 173.56 | 120.57 | 203.91 |
| Fark: | 6.89 | 6.88 | 0 |

Nikriz Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 256.90 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 13.76 | 6.88 |

Pençgâh Beşlisi


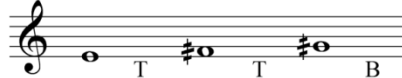
| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 173.56 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 0 | 6.89 | 6.88 |

Ferahnâk Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 203.91 | 173.56 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 0 | 6.89 |


Şekil 12: Mansur Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü




T. M.: 203.91 203.91 90.22
Kânun: 190.22 203.91 103.91
Fark: 13.69 0 13.69

Bûselik Dörtlüsü




T. M.: 203.91 90.22 203.91
Kânun: 203.91 103.91 190.22
Fark: 0 13.69 13.69

Kürdî Dörtlüsü




T. M.: 90.22 203.91 203.91
Kânun: 103.91 203.91 190.22
Fark: 13.69 0 13.69

Rast Dörtlüsü



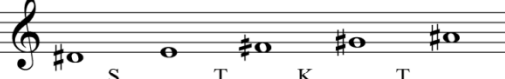
T. M.: 203.91 180.45 113.69
Kânun: 109.22 187.31 120.57
Fark: 13.69 6.86 6.88

Hicaz Dörtlüsü



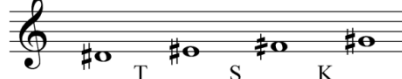
T. M.: 90.22 284.13 113.69
Kânun: 103.91 294.13 106.88
Fark: 13.69 10.00 6.81

Segâh Dörtlüsü




T. M.: 113.69 203.91 180.45 203.91
Kânun: 120.57 190.22 187.25 203.91
Fark: 6.88 13.69 6.80 0

Müstear Beşlisi




T. M.: 203.91 113.69 180.45 203.91
Kânun: 190.22 106.88 187.25 203.91
Fark: 13.69 6.81 6.80 0

Nişâbur Dörtlüsü



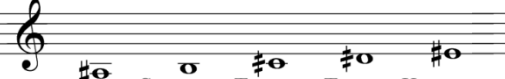
T. M.: 180.45 113.69 203.91
Kânun: 187.25 106.88 203.91
Fark: 6.80 6.81 0

Pençgâh Beşlisi



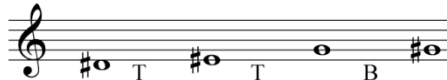
T. M.: 203.91 203.91 180.45 113.69
Kânun: 190.22 203.91 187.25 106.88
Fark: 13.69 0 6.80 6.81

Ferahnâk Beşlisi

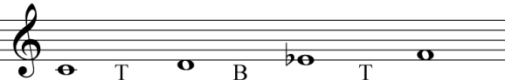


T. M.: 113.69 203.91 203.91 180.45
Kânun: 120.57 190.22 203.91 187.25
Fark: 6.88 13.69 0 6.80


Şekil 13: Mansur Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|-------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 210.79 | 83.34 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 6.88 |

Büselik Dörtlüsü


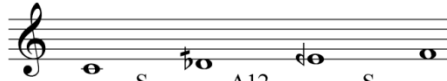
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 103.91 | 190.22 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 13.69 |

Kürdi Dörtlüsü


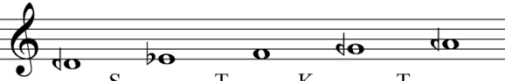
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 103.91 | 203.91 | 190.22 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 13.69 |

Rast Dörtlüsü


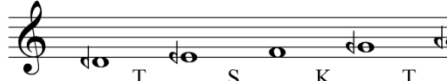
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 187.25 | 100.00 |
| Fark: | 13.69 | 6.80 | 13.69 |

Hicaz Dörtlüsü


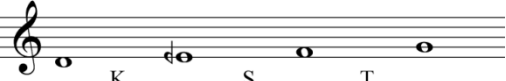
| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 120.57 | 270.59 | 106.88 |
| Fark: | 6.88 | 0.07 | 6.81 |

Segâh Dörtlüsü



| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 190.22 | 187.25 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 13.69 | 6.80 | 13.69 |

Müstear Beşlisi



| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 106.88 | 187.25 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 6.81 | 6.80 | 0 |

Nişâbur Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 173.56 | 120.57 | 203.91 |
| Fark: | 6.89 | 6.88 | 0 |

Nikriz Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 270.66 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 120.57 | 270.59 | 106.88 |
| Fark: | 13.69 | 6.88 | 0.07 | 6.81 |

Pencgâh Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 190.22 | 203.91 | 187.25 | 106.88 |
| Fark: | 13.69 | 0 | 6.80 | 6.81 |

Ferahnâk Beşlisi


| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 120.57 | 190.22 | 203.91 | 187.25 |
| Fark: | 6.88 | 13.69 | 0 | 6.80 |

Şekil 14: Şah Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Çargâh Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 |
| Kânun: | 203.91 | 190.22 | 113.91 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 13.69 |

Büselik Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 90.22 | 203.91 |
| Kânun: | 190.22 | 103.91 | 203.91 |
| Fark: | 13.69 | 13.69 | 0 |

Kürdî Dörtlüsü

| | | | |
|--------|-------|--------|--------|
| T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Kânun: | 90.22 | 203.91 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 0 | 0 |

Rast Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 173.56 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 6.89 | 6.88 |

Hicaz Dörtlüsü

| | | | |
|--------|-------|--------|--------|
| T.M.: | 90.22 | 284.13 | 113.69 |
| Kânun: | 90.22 | 287.25 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 3.12 | 6.88 |

Segâh Dörtlüsü

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 173.56 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 6.89 | 0 |

Müstear Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 203.91 | 120.57 | 173.56 | 203.91 |
| Fark: | 0 | 6.88 | 6.89 | 0 |

Nişâbur Dörtlüsü

| | | | |
|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 180.45 | 113.69 | 203.91 |
| Kânun: | 187.25 | 120.57 | 190.22 |
| Fark: | 6.80 | 6.88 | 13.69 |

Pençgâh Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 180.45 | 113.69 |
| Kânun: | 203.91 | 190.22 | 187.25 | 120.57 |
| Fark: | 0 | 13.69 | 6.80 | 6.88 |

Ferahnâk Beşlisi

| | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 203.91 | 180.45 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 190.22 | 187.25 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 13.69 | 6.88 |

Şekil 15: Davud Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

| | | | | | | | | | |
|------------------------|--------|--------|------------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Çargâh Dörtlüsü | | | Kürdi Dörtlüsü | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| T.M.: | 203.91 | 203.91 | 90.22 | T.M.: | 90.22 | 203.91 | 203.91 | | |
| Kânun: | 203.91 | 203.91 | 90.22 | Kânun: | 103.91 | 190.22 | 203.91 | | |
| Fark: | 0 | 0 | 0 | Fark: | 13.69 | 13.69 | 0 | | |
| Rast Dörtlüsü | | | Hicaz Dörtlüsü | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| T.M.: | 203.91 | 180.45 | 113.69 | T.M.: | 90.22 | 284.13 | 113.69 | | |
| Kânun: | 203.91 | 187.31 | 106.88 | Kânun: | 103.91 | 294.13 | 100.00 | | |
| Fark: | 0 | 6.86 | 6.81 | Fark: | 13.69 | 10.00 | 13.69 | | |
| Segâh Dörtlüsü | | | Müstear Beşlisi | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 180.45 | 203.91 | T.M.: | 203.91 | 113.69 | 180.45 | 203.91 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 173.56 | 203.91 | Kânun: | 203.91 | 120.57 | 173.56 | 203.91 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 6.89 | 0 | Fark: | 0 | 6.88 | 6.89 | 0 |

Şekil 16: Davud Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler b) Aralıkları Uygulamada Farklılık Gösteren Dörtlü ve Beşliler

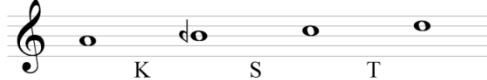
Bu bölümde Türk Müsîkîsi icrâsında aralıkları icrâcılar tarafından duyumsal olarak belirlenen ve farklı icrâ edilen Küçük Mücennep ve Büyük Mücennep aralıkları nedeniyle kuramsal değerlerine göre değişiklik gösteren Uşşak, Sabâ ve Hüzzam çeşnilerinin aralık değerleri kânundan elde edilen aralık değerleriyle karşılaştırılarak nota üzerinde gösterilmiştir (Şekil 17-28). İcrâda kullanılan değerler için Karl L. Signell' in Necdet Yaşar'ın kullandığı Küçük Mücennep ve Büyük Mücennep aralıklarını örneklediği ölçümlerden yararlanılmıştır (Tablo 9).

Tablo 9. Küçük ve Büyük Mücennep Aralıklarının İcra ve Kuramdaki Değerleri ²⁶

| Aralığın Kullanıldığı Ses Bölgesi | Aralığın Kuramsal Değeri (Cent) | Aralığın İcrâdaki Değeri (Cent) |
|-----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| Dügâh – Segâh (K) | 180.45 | 145 |
| Çargâh- Hisar (S) | 113.69 | 143 |
| Neva – Hisar (S) | 113.69 | 143 |

²⁶ Signell, K. L. (2006). *Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması* (Çev: İlhami Gökçen). (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi yayınları. s.147.

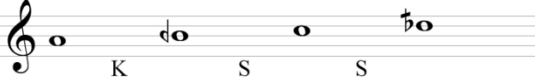
Uşşak Dörtlüsü



K S T

| | | | |
|--------|-------------|-------------|----------|
| T.M.: | 145.00 ** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 203.91 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 0 |


Sabâ Dörtlüsü



K S S

| | | | |
|--------|-------------|-------------|-------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 137.27 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 5.73 |

Hüzzam Beşlisi

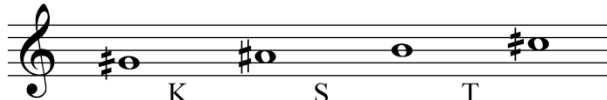


S T S A12

| | | | | |
|--------|-------------|----------|-------------|-------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.31** |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 137.27 | 240.25 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 5.73 | 1.06 |

Şekil 17: Bolâhenk Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Uşşak Dörtlüsü

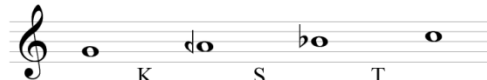


K S T

| | | | |
|--------|--------------|--------------|--------------|
| T.M.: | 145.00 | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 170.59 | 137.23 | 190.22 |
| Fark: | 25.59 | 11.90 | 13.69 |

Şekil 18: Bolâhenk Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

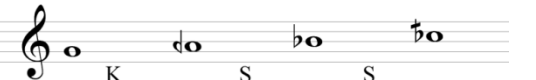
Uşşak Dörtlüsü



K S T

| | | | |
|--------|-------------|--------------|--------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 159.89 | 190.22 |
| Fark: | 8.93 | 10.76 | 13.69 |

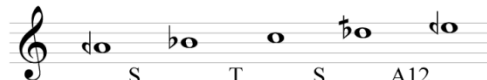
Sabâ Dörtlüsü



K S S

| | | | |
|--------|-------------|--------------|-------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 153.93 | 159.89 | 140.24 |
| Fark: | 8.93 | 10.76 | 2.76 |

Hüzzam Beşlisi

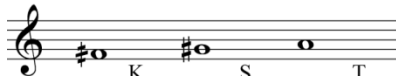


S T S A12

| | | | | |
|--------|-------------|--------------|--------------|-------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.13** |
| Kânun: | 120.57 | 190.22 | 153.93 | 237.23 |
| Fark: | 6.88 | 13.69 | 10.93 | 3.90 |

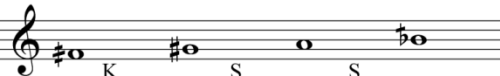
Şekil 19 : Sipürde Akordunda Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Uşşak Dörtlüsü



| | | | |
|--------|----------|--------|--------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 203.91 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 0 |

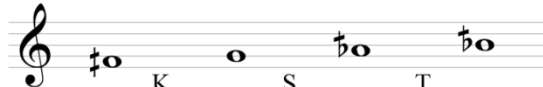
Sabâ Dörtlüsü



| | | | |
|--------|----------|--------|----------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 137.27 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 5.73 |

Şekil 20: Müstahsen Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

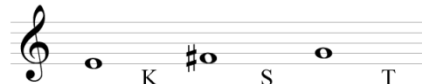
Uşşak Dörtlüsü



| | | | |
|--------|----------|--------|--------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 203.91 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 0 |

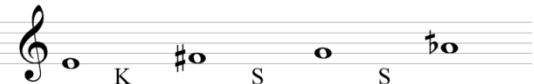
Şekil 21: Müstahsen Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Uşşak Dörtlüsü



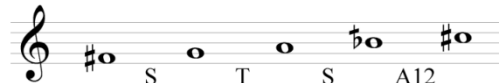
| | | | |
|--------|----------|--------|--------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 140.20 | 153.93 | 203.91 |
| Fark: | 4.80 | 4.80 | 0 |

Sabâ Dörtlüsü



| | | | |
|--------|----------|--------|--------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00 |
| Kânun: | 140.20 | 153.93 | 137.27 |
| Fark: | 4.80 | 4.80 | 5.73 |

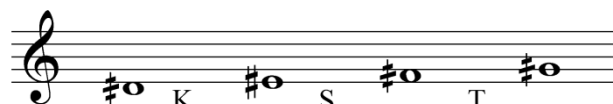
Hüzzam Beşlisi



| | | | | |
|--------|--------|--------|----------|--------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.31 |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 137.27 | 234.47 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 5.73 | 6.84 |

Şekil 22: Kız neyi Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler**

Uşşak Dörtlüsü



| | | | |
|--------|----------|--------|--------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 187.25 | 106.66 | 203.91 |
| Fark: | 42.25 | 42.47 | 0 |

Şekil 23: Kız neyi Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Uşşak Dörtlüsü



| | | | |
|--------|-------------|-------------|----------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 203.91 |
| Fark | 8.93 | 8.93 | 0 |

Sabâ Dörtlüsü



| | | | |
|--------|-------------|-------------|-------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 153.93 | 140.20 | 137.27 |
| Fark: | 8.93 | 8.93 | 5.73 |

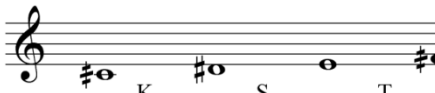
Hüzzam Beşlisi



| | | | | |
|--------|-------------|----------|-------------|-------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.31 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 137.27 | 248.16 |
| Fark:: | 6.81 | 0 | 5.73 | 6.85 |

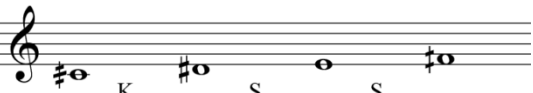
Şekil 24: Mansur Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler*

Uşşak Dörtlüsü



| | | | |
|--------|--------------|--------------|--------------|
| T.M.: | 145.00 | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 170.59 | 137.23 | 190.22 |
| Fark: | 25.59 | 11.90 | 13.69 |

Sabâ Dörtlüsü




| | | | |
|--------|--------------|--------------|-------------|
| T.M.: | 145.00 | 149.13 | 143.00 |
| Kânun: | 170.59 | 137.23 | 140.20 |
| Fark: | 25.59 | 11.90 | 2.80 |

Hüzzam Beşlisi

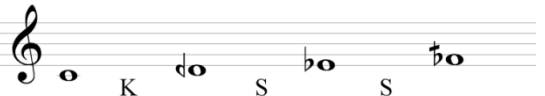


| | | | | |
|--------|-------------|--------------|--------------|-------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.31 |
| Kânun: | 106.88 | 190.22 | 153.93 | 250.93 |
| Fark: | 6.81 | 13.69 | 10.93 | 9.62 |


Şekil 25: Mansur Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

Uşşak Dörtlüsü


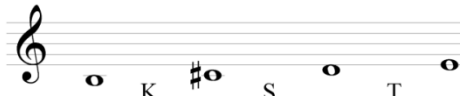
| | | | |
|--------|-------------|-------------|--------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 153.93 | 153.89 | 190.22 |
| Fark: | 8.93 | 4.76 | 13.69 |

Sabâ Dörtlüsü


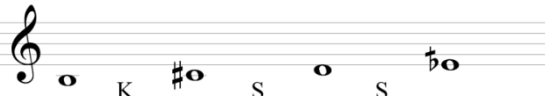
| | | | |
|--------|-------------|-------------|-------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 153.93 | 153.89 | 140.24 |
| Fark: | 8.93 | 4.76 | 2.76 |

Hüzzam Beşlisi



| | | | | |
|--------|-------------|----------|-------------|--------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00** | 241.31 |
| Kânun: | 106.88 | 203.91 | 137.27 | 253.89 |
| Fark: | 6.81 | 0 | 5.73 | 12.58 |

Şekil 26: Şah Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler**Uşşak Dörtlüsü**



| | | | |
|--------|-------------|-------------|----------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 139.54 | 154.59 | 203.91 |
| Fark: | 5.46 | 5.46 | 0 |

Sabâ Dörtlüsü


| | | | |
|--------|-------------|-------------|-------------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 143.00** |
| Kânun: | 139.54 | 154.59 | 137.27 |
| Fark: | 5.46 | 5.46 | 5.73 |

Hüzzam Beşlisi


| | | | | |
|--------|-------------|----------|-------------|-------------|
| T.M.: | 113.69 | 203.91 | 143.00 | 241.31** |
| Kânun: | 120.57 | 203.91 | 140.20 | 237.27 |
| Fark: | 6.88 | 0 | 2.80 | 4.04 |

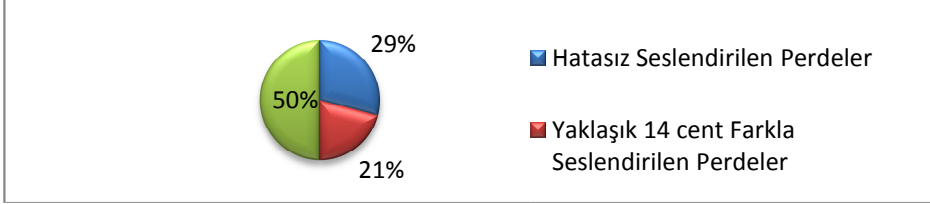
Şekil 27: Davud Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler**Uşşak Dörtlüsü**


| | | | |
|--------|--------------|--------------|----------|
| T.M.: | 145.00** | 149.13 | 203.91 |
| Kânun: | 170.59 | 123.54 | 203.91 |
| Fark: | 25.59 | 25.59 | 0 |

Şekil 28: Davud Mabeyni Ahenginde Kanundan Elde Edilen Dörtlü ve Beşliler

SONUÇ

Altılı mandal düzeneği kanunda Türk Müsikisi perdelerinin tamamını hatasız olarak seslendirebilmeyi olanaksız kılmaktadır. Kanunda Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Türk Müsikîsi'nde kullanılan perdelerin ancak %29'u hatasız elde edilebilmektedir. Tüm perdelerin %21'i 14 yaklaşık cent'lik ve %50'si yaklaşık 7 cent'lik farklılıklarla seslendirilebilmektedir.



Şekil 29: Türk Müsikisi Perdelerinin Kanunda Seslendirilebilme Oranları

Türk Müsikîsi'nde makamların yapısını oluşturan dörtlü ve beşli dizilerinin kanunda seslendirilmesinde perdelerde olduğu gibi farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıklar Tablo 4' de dizi dörtlülerin ve dizi beşlilerin aralık değerlerine göre özetlenmiştir. Tabloda görüldüğü gibi ancak Çargâh, Bûselik ve Kürdî dizi dörtlüleri hatasız seslendirilebilmektedir. Diğer çeşnilerde 0 ile 42 cent arasında değişen hatalar görülmektedir. Tablo 11 ve tablo 12' de tüm ahenkler için kanunun dörtlü beşli dizilerinin aralıklarını seslendirmedeki başarı düzeyi ortalama hatalara göre gösterilmiştir. Tabloda Bolâhenk, Müstahsen Mabeyni, Mansur ve Davud ahenkleri diğer ahenklere göre daha düşük hata ile seslendirilebilmektedir.

Tablo 10. Ahenklere Göre Ortalama Seslendirme Hataları

| Ahenk | Ortalama Hata (cent) |
|-------------------|----------------------|
| Bolâhenk | 6.21 |
| Bolâhenk Mabeyni | 8.14 |
| Sipürde | 7.55 |
| Müstahsen | 7.53 |
| Müstahsen Mabeyni | 6.06 |
| Kız Neyi | 5.64 |
| Kız Neyi Mabeyni | 9.01 |
| Mansur | 6.02 |
| Mansur Mabeyni | 10.40 |
| Şah | 8.02 |
| Davud | 6.04 |
| Davud Mabeyni | 7.85 |

Tablo 11 : Kanûnda Seslendirilen Dizi Dörtlü ve Dizi Beşlilerin Türk Müziği Ses Sisteminden Farklılıkları

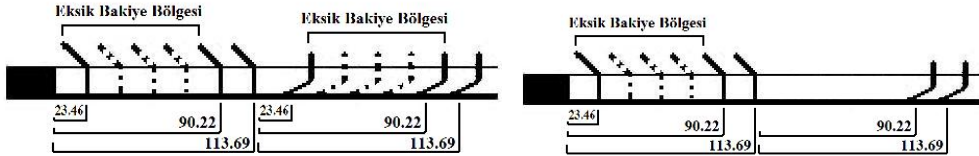
| | Bolâhenk | Sipürde | Müstahsen Mabeyni | Kız Neyi | Mansur | Şah | Davud |
|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|--------------------|---------------------|-------------------|
| Çargâh (T/T/B) | 0/0/0 | 13.69/0/13.69 | - | 0/0/0/ | 0/0/13.69 | 0/6.88/6.88 | 0/13.69/13.69 |
| Büselik(T/B/T) | 0/0/0 | 0/13.69/13.69 | - | 13.69/13.69/0 | 0/0/0 | 0/13.69/13.69 | 13.69/13.69/0 |
| Kürdî (B/T/T) | 13.69/13.69/0 | 13.69/0/13.69 | 13.69/0/0 | 0/0/0 | 13.69/13.69/0 | 13.69/0/13.69 | 0/0/0 |
| Rast(T/K/S) | 0/6.86/6.81 | 0/6.86/6.88 | 13.69/6.86/6.88 | 0/6.89/6.88 | 0/6.86/6.88 | 13.69/6.80/13.69 | 0/6.89/6.88 |
| Hicaz(S/A12/S) | 6.88/13.76/6.88 | 6.88/13.76/6.81 | 13.69/13.76/6.88 | 6.81/0.07/6.88 | 6.88/13.76/6.88 | 6.88/0.07/6.88 | 0/3.12/6.88 |
| Segâh(S/T/K/T) | 6.81/0/6.80/13.69 | 6.88/13.69/6.86 | 6.88/0/7.11/0 | 6.88/0/6.88 | 6.81/0/6.88 | 6.88/13.69/6.88 | 6.88/0/6.88 |
| Müstear (T/S/K/T) | 13.69/6.88/6.80 | 0/6.81/6.86/13.69 | 0/6.88/7.11/0 | 0/6.88/6.88 | 13.69/6.88/6.86 | 0/6.81/6.80/0 | 0/6.88/0/6.89 |
| Nişâbur(K/S/T) | 6.89/6.88/0 | 6.86/6.81/0 | - | 6.80/6.88/0 | 6.89/6.88/0 | 6.89/6.88/0 | 6.80/6.88/13.69 |
| Nikriz(T/S12/A/S) | 0/6.88/13.76/6.88 | 0/6.88/0.07/6.81 | - | 0/6.81/0.7/7.6.88 | 0/6.88/13.76/6.88 | 13.69/6.88/0/7.6.81 | - |
| Pençgâh(T/T/K/S) | 0/0/6.89/6.89 | 0/0/6.86/6.81 | - | 0/13.69/6.80/6.88 | 0/0/6.89/6.88 | 13.69/0/6.80/6.81 | 0/13.69/6.80/6.88 |
| Ferahnâk(S/T/T/K) | 6.88/0/0/6.89 | 6.81/0/0/6.86 | - | 6.88/0/13.69/6.80 | 6.81/0/0/6.89 | 6.88/13.69/0/6.80 | 6.88/0/13.69/6.88 |
| Uşşak(K/S/T) | 8.93/8.93/0 | 8.93/10.76/13.69 | 8.93/8.93/0 | 4.80/4.80/0 | 8.93/8.93/0 | 8.93/4.76/13.69 | 5.46/5.46/0 |
| Sabâ (K/S/S) | 8.93/8.93/5.73 | 8.93/10.76/2.76 | - | 4.80/4.80/5.73 | 8.93/8.93/5.73 | 8.93/4.76/2.76 | 5.46/5.46/5.73 |
| Hüzzam(S/T/S/A) | 6.81/0/5.73/1.06 | 6.88/13.69/10.93 | - | 6.88/0/5.73/3/6.84 | 6.81/0/5.73/3/6.85 | 6.81/0/5.73/1.06 | 6.88/0/2.80/4.04 |

Tablo 12 : Kanûnda Seslendirilen Dizi Dörtlü ve Dizi Beşlilerin Türk Müziği Ses Sisteminden Farklılıkları

| | Bolâhenk Mabeyni | Müstahsen | Kız Neyi Mabeyni | Mansur Mabeyni | Davud Mabeyni |
|-------------------|-------------------|-----------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| Çargâh (T/T/B) | 13.69/0/13.69 | 0/13.69/13.69 | 0/0/13.69 | 13.69/0/13.69 | 0/0/0 |
| Büselik(T/B/T) | 0/13.69/13.69 | 0/13.69/0 | 0/0/0 | 0/13.69/13.69 | - |
| Kürdî (B/T/T) | 13.69/0/13.69 | 13.69/0/0 | 13.69/13.69/0 | 13.69/0/13.69 | 13.69/13.69/0 |
| Rast(T/K/S) | 0/6.80/6.88 | 13.69/6.80/6.88 | 0/6.80/6.81 | 13.69/6.86/6.88 | 0/6.86/6.81 |
| Hicaz(S/A12/S) | 13.69/3.12/6.81 | 9.78/16.59/6.88 | 6.88/10.00/13.69 | 13.69/10.00/6.81 | 13.69/10.00/13.69 |
| Segâh(S/T/K/T) | 6.81/0/6.80/13.69 | 6.88/0/6.89/0 | 6.88/0/6.88/13.69 | 6.88/13.69/6.80/0 | 6.88/0/6.89/0 |
| Müstear (T/S/K/T) | 0/6.81/6.80/0 | 0/6.88/6.89/0 | 0/6.88/6.80/13.69 | 13.69/6.81/6.80/0 | 0/6.88/6.89/0 |
| Nişâbur(K/S/T) | 6.80/6.81/0 | 6.89/6.88./13.69 | 6.80/6.88./0 | 6.80/6.81/0 | - |
| Nikriz(T/S12/A/S) | - | 13.69/9.78/16.59/6.88 | - | - | - |
| Pençgâh(T/T/K/S) | 0/0/6.80/6.88 | 13.69/0/6.80/6.88 | 13.69/0/6.80/6.81 | 13.69/0/6.80/6.81 | - |

| | | | | | |
|-----------------------|----------------------------------|-------------------|-----------------------|--------------------|---------------|
| Ferahnâk(S/T/T/ K) | 6.81/0/0/6.80 25.59/11.90/13. | 6.88/13.69/0/6.80 | 6.88/0/13.69/6. 80 | 6.88/13.69/0/6.80 | ----- |
| Uşşak(K/S/T) | 69 | 8.93/8.93/0 | 42.25/42.47/0 | 25.59/11.90/13.69 | 25.59/25.59/0 |
| Sabâ (K/S/S) | ----- | 8.93/8.93/5.73 | ----- | 25.59/11.90/2.80 | ----- |
| Hüzzam(S/T/S/A) | ----- | ----- | ----- | 6.81/13.69/10.63/9 | ----- |
| | | | | .62 | ----- |

Araştırma sonucunda kanunun mandal düzeneğinin Türk Mûsikisi'nde kullanılan perdelerin ve aralıkların hatasız seslendirilmesine imkân vermediği görülmektedir. Bu sorunun çözülebilmesi için öncelikle mandal düzeneğinde Fazla, Bakiye ve Küçük Mücennep aralıklarının tam olarak seslendirilebileceği mandallara ihtiyaç vardır. Bu yaklaşım eşit bölünmeli mandal düzeneği anlayışının terk edilmesi anlamına gelmektedir. Şekil' 30 da söz konusu mandalların yerleşimine yönelik bir şema görülmektedir. Bu şemada yalnızca Fazla, Bakiye ve Küçük Mücennep aralıkları için mandal yerleşimleri önerilmiştir. Şemadaki sayısal değerler söz konusu aralıkların değerlerini cent olarak ifade etmektedir.



Şekil 30 : Fazla, Bakiye ve Küçük Mücennep Aralıklarına Göre Bitişik ve Ayrık Mandallar

Bu aşamada Fazla ve Bakiye mandalları arasında kalan Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Eksik Bakiye olarak adlandırılan fakat seslendirilebilmesi için bir değiştirme işareti önerilmeyen bir aralıkla karşılaşılmaktadır. Bu nedenle Şekil 30'de bu bölgedeki mandallar kesik çizgiyle gösterilmiştir. Bu aralıkta kullanılacak olan mandal sayısı önceki bölümde örneklendiği üzere değerleri icracı tarafından duyumsal olarak belirlenen Küçük Mücennep ve Büyük Mücennep aralıklarındaki değişimlere bağlıdır.

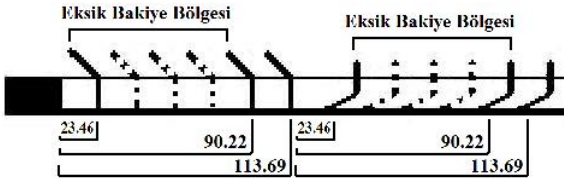
Eksik Bakiye aralığını; önerdiği 30 perdeli ses siteminde Erol Sayan "Glissando" Bölgesi olarak tanımlamaktadır. Ancak bu bölgenin seslendirilmesini icracıya bırakmakta ve kanunda bu bölgede perde olmasından dolayı seslendirilemeyeceğini savunmaktadır. (Sayan, 2010, s.335)

Bu çalışmada bu bölgeyi örneklemek için kullanılan sayısal değerler sabit bir frekansı işaret etmektedir. Ancak bu bölgedeki perdelerin icrasında ezginin hareketine göre değişimler olduğu bilinmektedir. Perde ölçümüne dayalı çalışmalar ezgi hareketleriyle ilişkilendirilerek yapılırsa daha açıklayıcı sonuçlara varmak mümkün olabilir. Eksik Bakiye bölgesi içerisine yerleştirilecek olan mandalların yerlerinin ve sayısının kesin olarak belirlenmesi ancak bu şekilde yapılacak araştırmalar sonucunda mümkün olabilir.

Araştırma sonucunda mandal düzeneği ile ilgili tespit edilen bir diğer sorun ise göçürmelerde mandal sayılarının yetersiz kalmasıdır. Bolâhenk Mabeyni ve Kız Mabeyni akortlarında Uşşak, Mansur Mabeyni ve Davud mabeyni akortlarında Uşşak ve Sabâ dizi dörtlülerinde ortaya çıkan 25, 28 ve 42 centlik büyük hatalar bu nedenle oluşmaktadır. Bu sorunun çözümü kanunun tüm perdelerindeki mandalların bitişik olarak düzenlenmesiyle sağlanabilir (Şekil 32). Göçürmeyle ilgili yapılan bir başka tespit Kaba Çargâh ve Acem Aşîran perdelerindeki ek mandal ihtiyacıdır. Davud Mabeyni akordunda Hicaz dörtlüsünün istenen perde kanunda bir üst perdeyle seslendirilebilmekte, Kız Mabeyni akordunda ise aynı dörtlüde iki ayrı perde için kanunda tek perde kullanılmaktadır. Bu sorun ise ilgili perdeler ek mandallar düzenlenerek çözülebilir. Şekil 31 ve Şekil 32’ deki şemayla açıklanan mandal düzeneğinin bu sorunları çözebilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir.



Şekil 31 : Kaba Çargah, Acem Aşîran, Çargah, Acem Tiz Çargah ve Tiz Perdelerindeki Mandallar



Şekil 32 : Diğer Perdelerdeki Mandallar

Önerilen bu mandal düzeneğiyle Arel-Ezgi-Ezgi-Uzdilek sisteminde yer alan tüm perdeleri ve aralıkları seslendirebilmek mümkün olacaktır. Ancak tüm ahenklerde tüm çeşnilerin seslendirilebilmesi için Yegâh, Hüseyini Aşîran, Rast, Dügah Ve Segâh perdelerini bir fazla aralığı kadar tizleştirecek perdelerin sisteme eklenmesi gerekmektedir. Önerilen mandal düzeneğiyle söz konusu perdeler de karşılanabilecektir. Bu perdelerin sisteme eklenmesiyle oluşacak ses sistemi Erol Sayan’ ın önerdiği 30 perdeli ses sistemine benzerlik göstermektedir. Ancak bu sistemde 53 eşit aralıklı tampere sistem anlayışıyla, aralıklar komaya sayılarıyla belirtilmiştir ve ancak Türk Müsîkîsi’ndeki aralıklarından bahsedilmemiştir. (Sayan). Tarihi boyunca tampere sistemlerin kullanılmadığı Türk müsîkîsinin; yalnızca perde sayısının artırıldığı eşit bölünmeli sistemlerle çözülemeyeceği açıktır. Türk Müsîkîsi’nde makamsal seyir unsurlarına göre perde anlayışı belirlenmeden yeni bir ses sistemi önerisinde bulunmanın söz konusu sorunlara bir çözüm olamayacağı düşünülmektedir. Perde anlayışının çözümünün ise icrânın içerisinde aranması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara : DSİ Basımevi.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Berg, R. E. , D. G. Stork.(2005). *The physics of sound* . Upper Saddle River, N.J. : Pearson Prentice-Hall.
- Can, M. C. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri. *G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt:21, Sayı:2, Sayfa:143-159.
- Can, M. C. (2000). Batı Müziğinde Oniki Eşit Aralıklı Tampereman ve Alternatif Ses Sistemi Arayışları. *G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi* Cilt:20, Sayı:2, Sayfa:111-126.
- Gazimihal (1961). *Müsîkî Sözlüğü*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.
- Kutluğ, Y. F.(2000).*Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Mutlu, Ü.(1988). *Kanun Metodu*. İzmir: Ermat Marbaa.
- Özkan, İ.H. (2007). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. (8.Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Sarı , A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. (1. Basım). İstanbul : Nota Yayıncılık.
- Sayan. E. (2010). *Ulusal Müziğimiz*. (1.Basım). İstanbul :Boyut Yayıncılık.
- Signell, K. L. (2006). *Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması* (Çev: İlhami Gökçen). (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Tura, Y.(1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Müsîkîsi Rehberi*. (1. Basım). Ankara: Maya Akademi.
- Yarman, O. (2008). Türk Makam Müziği' nde nazariyat-icra örtüşmezliğine bir çözüm: 79-sesli düzen. *İTÜ Dergisi*. Cilt : 5, Sayı :2, Sayfa: 23-24.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev.Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yavuzoğlu, N. (1996). *Türk Müziğinde Tanpereman*.
- Zeren, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

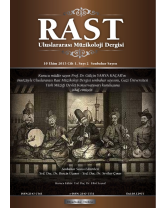


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>



OSMANLI DEVLETİNDE MÜZİK EĞİTİMİ VEREN ÖNEMLİ KURUMLAR¹

Hikmet Toker²

Erhan Özden³

ÖZET

Tarih sahnesinde yaklaşık altı asır boyunca varlığını sürdüren Osmanlı Devletinin, bu kadar uzun süre hayatta kalmasının en önemli nedenlerinden biri kurmuş olduğu kendine özgü eğitim sistemidir. Hayat boyu eğitim prensibine dayanan bu sistemin en önemli unsurlarından biri de müzik eğitimidir. Osmanlı devletinde müzik eğitim ülke çapına yayılmış çeşitli kurumlar tarafından verilmiştir. Çalışmamız bu kurumların en önemlilerinden olan Enderûn-ı Hümâyûn, Mehterhâne-yi Hümâyûn, Musika-iHümâyûn, Mevlevîhânelerve Tanzimat sonrası açılan müzik okullarında verilen derslerin içerikleri ve uygulanan öğretim metotları hakkında bilgiler vermektedir. Ayrıca çalışmamız bu kurumların çoğunda uygulanan ve Türk mûsikîsin en eski eğitim sistemi olan meşk sistemi hakkında bilgiler vermektedir. Son olarak Osmanlı'da kullanılan müzik eğitimi metotlarının günümüz müzik eğitimine uygulanabilirliği konusunda değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Türk Müziği, Meşk, Mûsikî Eğitimi

IMPORTANT INSTUTIONS THAT ONCE GAVE MUSIC EDUCATION IN THE OTTOMAN STATE

ABSTRACT

The Ottoman Empire is renowned for its establishment of a unique education system. Music was integral to this system that was based on a life-long education principle. The Ottoman State promoted its education through various institutions spread throughout the country.

Our study offers information regarding the contents of the courses and education methods that were taught in the Enderûn-i Hümâyûn Mehterhâne-yi

¹ Bu çalışma 2010 yılında IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda "Osmanlı'da Müzik Eğitimi" adlı tebliğ olarak sunulmuştur. Elde ettiğimiz yeni kaynaklarla geliştirilerek makaleye dönüştürülmüştür.

² Dr. Hikmet Toker, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul- Türkiye, hikmet_toker@hotmail.com.

³ Dr. Erhan Özden, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Erzurum -Türkiye
erhan_ozden25@hotmail.com

Hümâyûn, Musika-yı Hümâyûn, Mevlevihane and music schools that were established after the Decree of Reorganization (Tanzimat). These were the important institutions that once offered music education in the Ottoman State.

Our research also includes information about the Meşk system, which is the oldest method of Turkish music education. Lastly evaluations were made in our study about the applicability of the Ottoman period music education system to the modern education system.

Keywords: Ottoman Empire, Turkish Music, Meşk, Music Education.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu tarih boyunca sanatın tüm dallarıyla ilgilenmiş ve bu alanlarda oluşturduğu akımlarla, gerek doğudaki gerekse batıdaki pek çok medeniyeti etkilemeyi başarmıştır. Doğu ve batı arasında bir köprü olması her iki kültürün etkileşiminde rol oynamasını sağlamıştır. Kökeni Orta Asya'ya kadar uzanan müzik kültürü ise bu etkileşimlerde hem besleyici bir kaynak hem de kendini zenginleştiren bir unsur olmuştur. Anadolu'nun fethiyle beraber başlayan sosyal hayattaki yerleşik düzenin, Türkleri eskisinden daha zengin bir sanat ve kültür hayatının içine çektiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin kurulmasından sonra ise bu kültür-sanat hayatı adeta bir kimlik kazanmıştır. Bu yeni kimlik dünya sanat literatürüne "Osmanlı Sanatı" ifadesini kazandırmıştır. Bu durum doğal olarak Osmanlı Sanatının ana unsurlarından olan müziknin de Osmanlı müzikisi olarak anılmasını sağlamıştır.

İmparatorluk sınırlarında yaşayan her milletten insanı etkilemeyi başaran müzik anlayışı, Osmanlı devleti yönetimi altında yaşayan her milletten birçok bestekâr ve müzik adamının da yetişmesini sağlamıştır. Batıda Doğu Roma, güneyde Arap Yarımadası ve anavatan Orta Asya'dan gelen müzikal etkilenmeler, icrâ edilen melodileri ve makamsal yapıyı da oldukça zenginleştirmiştir. Bu zenginlik doğal olarak bir eğitim anlayışını da beraberinde getirmiş, makamsal yapı, usûl anlayışı, hânende eğitimi, sâzende eğitimi, güfte-vezin gibi konular bu eğitimin temelini oluşturmuştur.

Eğitim anlayışı zamanla daha geniş bir perspektif çizerek her kesime hitap etmeye başlamıştır. Özellikle saray ve çevresinin verdiği destek müzik eğitimi kurumsal düzeye taşıyarak birçok eğitim kurumunun açılmasını sağlamıştır. Bunlar arasında; askeri müzik icrâ ve eğitiminin yapıldığı Mehterhâneler, halka müzik eğitimveren mevlevîhâneler, devlet yöneticilerini ve saray personelinin eğitmek için kurulmuş olan Enderûn mektebi , mûsikî esnaf loncaları, pek çok özel meşkhâne ve tanzimat'tan sonra açılmaya başlayan müzik okulları bulunmaktadır. Eğitim kurumlarının yaygınlaşmasıyla beraber müzik eğitiminin Anadolu'ya da yayıldığı görülmektedir. İstanbul'un dışındaki pek çok şehirde açılan mevlevîhâneler bu görevi bir nebze olsun üstlenmişlerdir.

Sınırlar ve Metodoloji

Çalışmamızda, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan tarih sahnesinden çekildiği zamana kadar geçen süreçte, bünyesinde müzik eğitimi verilen önemli kurumlar ve bu eğitimin mahiyeti hakkında bilgiler verilmektedir. Yüzlerce yıllık bir süreci kapsayan Osmanlı devleti tarihi boyunca birçok kurumda müzik eğitimi verilmiş olması

mümkündür. Ancak çalışmamız Osmanlı kültür ve sanat hayatında önemli etkileri bulunan kurumlarda verilen müzik eğitimi hakkında bilgiler vermektedir.

Çalışmamızda mümkün olduğu ölçüde birinci el kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu sebeple Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde tarama yapılarak konumuzla ilgili belgeler çalışmamıza dahil edilmiştir. Ayrıca yapılan literatür taramasıyla müzik tarihi ve Osmanlı tarihi kaynaklarında bulunan çalışmamızla alakalı bilgiler tespit edilmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında Osmanlı devletinde müzik eğitimi veren önemli kurumlar ve bu eğitimin niteliği başlıklar halinde ele alınmıştır.

ENDERÛN'DA MÜZİK EĞİTİMİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun üst düzey devlet görevlileri, sanatkarlar ve bilim adamlarının yetiştiği Enderûn mektebinin teşkilatlanma süreci II. Murat(1421-1451) devrinde başlamıştır. Sarayda bulunan en mühim teşkilat olması sebebi ile Enderûnlulara saraylı denildiği halde herhangi bir saray mensubuna Enderûnlu denilmezdi. (Baykal, 1953). Öğrencilerin çağın en ileri eğitim teknikleri ile bilimin her alanında gelişmeleri sağlanırdı. Verilen dersler arasında mûsikînin yanısıra Hukuk, Tarih, Matematik, Aritmetik, Geometri, Mimari, Arapça, Farsça, Türkçe ve İslami Bilimler bulunmaktaydı. (Miller, 1941). Cem Behar Osmanlı sarayındaki mûsikî ve çalgı derslerinin 16. y.y'ın ortalarından itibaren verilmeye başlandığını belirtmektedir (Behar, 2010). Ancak başka bir kaynakta Sultan II. Murad Han (1421-1451) devrinde Bursa ve Edirne saraylarında da değerli mûsikî bilginlerinin yetiştiği ifade edilmektedir. (Uzunçarşılı, 1977). İstanbul'un fethinden sonra yönetim merkezi Topkapı Sarayı olmuş ve mûsikî çalışmaları burada devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmet Hân(1451- 1481) ile başlayan gelişme sürecinden Enderûn mektebi de nasibini almış ve ilim tahsili parlak bir sürece girmiştir. (Akkutay, 1984)

Enderûn öğrencileri kabiliyetleri doğrultusunda farklı sınıflara ayrılmış, her sınıf öğrencilerin ikamet ettikleri odaların adı ile anılmıştır. Bu odalar şunlardır: 1- Büyük Oda, 2- Küçük Oda, 3-Doğancılar Koğuşu, 4-Seferli koğuşu, 5-Kiler Odası, 6-Hazine Odası, 7-Has Oda.(Akdeniz, 2003).

Müzik Eğitiminin verildiği oda Seferli odasıdır. Bu oda kurulana (1635) kadar dersler büyük ve küçük odalarda yapılmakta idi (Akkutay, s. 90). Bu odanın mensupları saraya alınan devşirme çocukların müziğe kabiliyetli olanlarından seçilirdi. Dersler hazine ve has odalı mûsikîşinas Enderûnlular tarafından verildiği gibi saray dışından tutulan maaşlı öğretmenler de bulunmaktaydı (İstanbul'daki en usta hânende ve sâzendeler arasından seçilirlerdi). Bu öğretmenler, maaş karşılığında çalıştırılır, ücretleri makbuz karşılığında ödenirdi. Tanbur hocası Yehudi'ye bir aylık vazifesi karşılığında yapılan bin iki yüz akçelik ödemeyi gösteren aşağıdaki makbuz buna örnek olarak gösterilebilir:

Becihet-i

Vazife-i Tanbûrî Yehûdî an-muallimân-ı Enderûn-ı Hümâyûn berây-ı şehri Za. sene 1094 in kadar meblağ an-Hazine-i Âmiri dâde-fermûde ez-ân sebeb an-cânib-i Muhasebe-i Evvel tezkire-i Hazine-nüvişte ber-mûceb-i arzuhâl-i hod ve bâ-fermân-ı âli.

Yalnız bin iki yüz akçedir.

Tahriren fî 29 Za. Sene 1094 [19 Kasım 1683] (BOA, 1012).⁴

Dışarıdan tutulan hocalar sürekli sarayda ikamet etmezler sadece derslerinin olduğu günlerde gelirlerdi. Derslere meşkhâne adı verilen odadahaftanın belirli günlerinde saat dokuz civarında başlanırdı. Öğlene kadar Türk Müziği(Sâzendegân-ı Hâssa) öğlenden akşam saatlerine kadar, rakkaslar ve mukallitler (dansçılar ve soytarılar), akşam vakitlerinde ise mehter takımı eğitim görürdü. Meşkhânenin fiziki yapısı müzik eğitiminin gerektirdiği şekilde düzenlenmişti. (Miller, 1941). Uzun yıllar sarayda hizmet etmiş olan Leh asıllı Ali Ufkî Bey (Albert Bobowsky) dersin işleniş şeklini şu şekilde anlatmaktadır:

“Mûsikî içoğlanları odalarından çıkarlar ve üstatlarının karşısında yerlerini alırlar. Sonra da kimi zaman sırayla kimi zaman hep birden tek sesli müziklerini çalışırlar.”(Berktaş, 2002).

Tarihi vesikalar incelendiğinde Enderûn’da enstrüman, ses eğitimi ve dans derslerinin birlikte verildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Daha önce İsmail Hakkı Uzunçarşılıtarafından da yayınlanmış olan 1090 (1679) ve 1094 (1683) tarihli bazı arşiv vesikalarında şu hocaların enderûnda hizmet ettikleri görülmektedir: Tanbur Muallimi Yahudi, Tanbur Muallimi Haiko Yahudi (BOA, 13-1002), Keman Hocası Hasan Çelebi (BOA, 13-1328), Hânende Sehurizade Mustafa Çelebi (BOA, 13-1331), Çöğürçü Ama Ahmet Çelebi (BOA, 13-1332), Musikârî İbrâhim Çelebi (BOA, 13-1333), Tanbur Muallimi Angeli (BOA, 7-692), Tanbur Muallimi Halifer Yahudi (BOA, 8-794), Mûsikî Muallimi İbrahim.(BOA, 11-1084).

MEHTERHÂNE’DE MÜZİK EĞİTİMİ

Savaşlardaki psikolojik etkisinden dolayı, her ulus, askerî bir müzik disiplinine sahip olmak istemiştir. Tarihte birçok örneği görülen bu müzik türünün en önemli örneklerinden biri de Mehter’dir. Tarihi orta Asya’daki Türk boylarına kadar uzanmasına karşın teşkilatlanma süreci Osman Gazi ile beraber başlamıştır. Selçuklu Sultanı Alâeddîn’in Osman Gazi’ye İstiklâl alâmetiolarak gönderdiği tabl, alem, tuğ ve nakkaare den oluşan takım Osmanlı’daki ilk mehter takımı olarak nitelendirilebilir.(Türkmen, 2007). Mehter teşkilatının gelişmesi Fatih Sultan Mehmet döneminde başlamıştır. Bu dönemde Demirkapı’da Nevbethâne kurulmuş ayrıca Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Beşiktaş, Rumeli Hisarı, Yeniköy, Beykoz, Anadoluhisarı, Üsküdar ve Yedikule’de günde üç defa nevbet vurulmuştur (Özcan, 1993). Bu şekilde mehtersadece savaş durumlarında icrâ-yı sanat yapmakla kalmayıp, aynı zamanda halka devamlı olarak bir nevi konser vermiştir.

Mehterlerin bulunduğu binalara mehterhâne denilmekteydi. Mehterhâneler, içinde meşkhane, koğuş, yemekhane gibi birçok binayı barındıran büyük kışlalardan oluşmaktaydı. Müzik eğitimi de yine bu kışlalarda bulunan meşkhânelerdeverilmekte idi. Mehter müziği icrâcıları, görevliler ve öğrenciler bu kışlalarda barınırlardı. Mehterler üstlendikleri göreve göre Nefirzenler bölümü, Alemdârlar bölümü, Zurnazenler bölümü gibi isimlerle anılan bölüklerde hizmet ederlerdi. Bu bölüklerden

⁴ Tanbur muallimi Yehudi’nin [hicrî]1094 yılı Zilkâde ayında aldığı maaşı gösteren bu makbuz çok fazla sayıda “terkîb” içerdiğinden sadeleştirilmemiştir.

biri de öğrenciler bölümü idi. Fatih dönemine ait Tabl-ı alem mehterinin isim listesini veren bir belgede öğrenciler bölümü elli iki kişi olarak gösterilmiş ve isimleri verilmiştir. (BOA, 9623).

Mehterhânelerde görev yapacak sâzendeler Enderûnda yetiştirilmekteydi. Haydar Sanal mehterhânelere ne şekilde eleman temin edildiğini şöyle açıklamıştır:

Enderûnda büyük ve küçük çıkmalarda yer açılınca Galata Sarayı'nın İbrahim Paşa Sarayının ve Edirne Sarayı'nın acemi oğlanları arasından seçilmiş olanlar Enderûna alınarak mûsikî eğitimine tâbi tutulurdu. Bunlara şakirdân denilirdi. Acemi oğlanlar büyük ve küçük odalara alınıyorlar ve bu odalardaki eğitimleri sonunda terfi ederek liyâkatlerine göre diğer odalara naklolunuyorlardı. (Sanal, 1964)

Öğrencilerin eğitimlerine usûlle başlanırdı. Daha sonra çeşitli bölüklere ayrılırlar ve eğitimleri bu bölüklerin gerektirdiği şekilde uygulanırdı. Bu bölükler şöyledir: Zurna, boru, nakkare, zil, davul ve kös bölükleri. (Tezbaşarı, 1975). Ali Ufki Topkapı Sarayı'nda bulunan Mehterân'ın talimini şu şekilde anlatmaktadır;

"Akşam üstü odaya savaş veya sefer mûsikîsi (mehterhâne) hocaları gelir; onlar da derslerini verirler; çalgıları trompet, fîfre, davul ve zil türlerinden oluşur ve sadece olağan üstü rahatsız edici bir ses çıkarmaya yarar. (Berktay, 2002).

Ritim unsuru çok önemli olduğundan öğrencilere önce mehter düdüğü ile ritim ve senkron çalışmaları yaptırılır, sonra kabiliyetleri doğrultusunda diğer enstrüman bölüklerine kaydırılırlardı. Örneğin Fırat Boztaş 1566 yılına ait Mehterân- Alem-i Mevâcip defterinde zurnacılar bölümünde sekiz zurna öğrencisinin ismini tespit etmiştir. Aynı çalışmada yazar öğrencilerin bir ila dokuz akçe arasında ücret aldığını belirtmektedir. (Boztaş, 2009).

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan 1184 numaralı Halis Efe'ye ait mecmuada (Usûlât-ı Mehterân-ı Alem) uygulanan usûl ve formlar şu şekilde verilmektedir.

Usûller: Çenber, Küçük ve Büyük Hafif, Sâkil, Devr-i Hindî, Sofyan, Semâî, Çeng-i Harbi.

Formlar: Türkü, Şarkı, Nakış, Murabbâ (Çalışkan, 2001).

Mehterhânenin müzik eğitiminden mehterbaşı sorumlu idi. Öğrencilerin yetiştirilmesinden repertuar seçimine kadar birçok konuda kararı o vermekte idi. Yani bir nevi orkestra şefi idi. (Kanca, 2010). Ayrıca her bölümün eğitiminden o bölümün başında bulunan nefer, mehter başına karşı sorumluydu. Bu bize göstermektedir ki Mehterde de tıpkı Enderûn'da olduğu gibi branş eğitimi ön plandaydı. Bu eğitimle birlikte toplu olarak yapılan icrâlarda da öğrencilerin eşlik kabiliyetleri gelişmekteydi.

Haydar Sanal, öğrencilere mehterhâne görevli sâzendegân haricinde, dışardan bazı mûsikîşinasların da ders vermiş olabileceğini söylemektedir. Sanal, IV. Sultan Mehmet döneminde nefir muallimi ve hânende Recep Çelebi'nin evinde câriyelere mûsikî dersi verdiğini gözler önüne seren belgelerin, aynı kişinin mehterhânedeki nefir (boru) dersi vermiş olabileceğini de göstermekte olduğunu beyan etmiştir. (Sanal, 1964)

MEVLEVİHÂNELERDE MÜZİK EĞİTİMİ

Türk düşünce ve sanat dünyasına önemli katkılar sağlayan , Mevlevîlik ve Mevlevîhâneler, Osmanlı müzik hayatının en önemli kaynaklarından birini teşkil

etmiştir. Mevlevî târikinin temsil ettiği tasavvufî din anlayışı tüm insanlığın olduğu gibi birçok Avrupalının da dikkatini çekmiş, Pierro Dela Valle (17. y.y başı), Lady Mary Wortley Montagu (18. y.y. başı) ve Carsten Niebuhr (18. y.y. sonu) gibi dönemin Avrupalı entelektüelleri ziyaretlerini kaleme almış ve ayrıca tuallerine yansıtılmışlardır. Batı dünyasına bakıldığında bu ilginin günümüzde de eksilmeden devam ettiği göze çarpmaktadır. Rûmî'nin (Hazreti Mevlâna'nın) şiirleri günümüzde pek çok batı diline çevrilerek okunmakta ve A.B.D 'de en çok satan kitaplar arasında yer almaktadır. (Feldman, 2010). Bu ilgede Mevlâna'nın öğretilerinin yanı sıra sema ve musîkînin de önemli ölçüde etkisi bulunmaktadır. Mevlevîlikte mûsikînin önemini anlamak için mevlevî mukâbelesinin icrâsına bakmak kâfidir, zira semâ ve mûsikî mukâbelesinin en önemli unsurları arasında yer almaktadır. Hz. Mevlâna'nın Divan-ı Kebir'inde yer alan aşağıdaki mısralar onun mûsikîye bakışını gözler önüne sermektedir:

“İki telli, üç telli sazlarla her gün canınızı besleyin gitsin” (Mevlâna, Divan-ı Kebir, VI).

“Rebabın şu dosdoğru sesi ister Türk olsun ister Rum ülkesinden, ister Arap, aşıkça onun dilincidir, onun dilidir.” (Mevlâna, Divân-ı Kebîr, VI).

Daha evvelde belirttiğimiz gibi kuruluşundan itibaren ritüellerinde mûsikîye önemli bir yer veren mevlevî tarikatı dinî mûsikîmizin önemli formlarından olan “Mevlevî Ayinin” oluşmasına olanak sağlamıştır. Abdülbâkî Gölpinarlı, XVII. asra kadar âyin repertuarının Hüseyinî, Dügâh ve Pençgâh makamlarında üç eserden mürekkep olduğunu belirtmiştir. Gölpinarlı ayrıca beste-yi kâdîm olarak anılan ve tam mukâbeleye göre bestelenmiş bu eserlerin Hz. Mevlâna veya Sultan Veled tarafından bestelendiğine dair söylentiler olduğunu belirtmiştir. (Gölpinarlı, 1983).

Bu üç eserle başlayan âyin repertuarı ilerleyen yüzyıllarda mevlevî tarikatına mensup sanatçıların yaptıkları bestelerle her an biraz daha çoğalmış ve içinde birçok şaheser bulunduran koca bir külliyyât halini almıştır. Başta ayinler olmak üzere mevlevî ritüellerinin pek çoğunda yer alan müzikal unsur tarikat için de mûsikîşinaslardan oluşan bir zümre oluşmasına sebebiyet vermiş ve bu zümreye yetişmiş insan temin etmek amacıyla Mevlevîhânelerde, mevlevîliğin adap ve erkânının yanı sıra mûsikî eğitimi de verilmiştir. Şimdi verilen bu eğitim hakkında kısaca bilgi verelim:

Meşk sisteminin benimsendiği öğretim metodu hoca merkezliydi ve tekrara dayalı bir süreci izlemekteydi. İcrâya dayalı bu eğitim sisteminin yanı sıra öğrenciye teorik bilgilerde verilmekteydi. Bu sayede her öğrenci kendi hocasının tavrını kazanmakta ve böylece mevlevî tarikatına özgü icrâ tavrının devamlılığı sağlanmakta idi. Müzik eğitimi mevlevîhânelerin hücre adı verilen sınıflarında ve mukabelelerin yapıldığı semahane veriliyordu. (Başer, 2006). Ayrıca Rauf Yekta Bey “Esâtiz-i Elhân” adlı eserinde meşk ve derslerin havanın güzel olduğu yaz aylarında açık havada ve kahvehanelerde yapıldığını da belirtmektedir. (Yekta, 1900).

Klâsik eğitim ve terbiyemetotlarının hemen hepsinin uygulandığı mevlevîhânelerde eğitim programı öğrencilerin ve hocanın alaka ve becerilerine göre belirlenmekteydi. Dervişler birikimlerine göre belirli kademelere ayrılır ve kendi branşlarında eğitimlerine devam ederlerdi. (Yöndemli, 2007). Bu branşlardan olan hânende ve sâzende gruplarına dahil olan öğrenciler gerekli beceri ve bilgiyi kazanmalarının mutrib heyetine katılırlardı. Başlangıçta sadece kudüm, rebab ve neyden oluşan müzik topluluğuna XVII. y.y.'dan itibaren ud, keman, kanun, santur, tanbur, kemençe, girift hatta zamanla piyano ve viyolonselde katılmıştır. Ancak

Abdülbâkî Gölpınarlı piyano ve viyolonselini sadece birkaç mukabelede kullanıldığını belirtmiştir.(Gölpınarlı, 1983). Mûsikî hocalarının maaşlarimevlevîhânelerin bağlı buldukları vakıflar tarafından ödenmekteydi. Görevi herhangi bir nedenle biten mûsikîşinasın yerine uygun görülen başka biri atanmaktaydı. Aşağıdaki belge vefat eden bir dâirezenin yerine bir mûsikîşinasın alınması ile alakalıdır:

“Devletlü, inâyetlü, semâhatlü efendim, sultânım hazretlerinin hâk-i pâ-yı şerîflerine rûy-ı ubûdiyyet-mâlîde ve cebin-i rikkiyyet-fersûde kılındıktan sora ma ‘rûz-bende-i dîrîne oldur ki:

Mahmiye-i Konya'da âsûde makbûl-i bârgâhdâ Kayyûmî Hazret-i Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî –kuddise sirruhu'l-azîz-in âsitâne-i şerîfeleri evkâfi mahsulünden almak üzere yevmî dört akçe vazife ile hânende ve yevmî iki akçe vazife ile dâire-zen olan Dervîş Mehmed ibn-i Dervîş Hasan fevt olup yeri hâlî ve cihetleri mahlûle ve hidmeti mu ‘attal olmağla yeri işbu bâ ‘is-i rakrak Dervîş Mustafa Mevlevî kulları her vechile mahal ve müstehak ve enseb ve elyak olmağın kendüye tevcîh olunup yedine müceddeden berât-ı âlî-şân sadaka buyurulmak ricasına arz-ı şerîfleri ihsân buyurulmak bâbında ol ki vâkî-i hâldir pâye-i serîr-i a'lâya i'lâm ve inhâ olundu. Bâkî emr u fermân der-i adâlet-ünvânındır.

Hurrire: Fi'l-yevmi'l-hâmîs min-şehri Zi'l-ka'deti'ş-şerîfe li-sene seb'a ve işrîn ve mi'ete ve elf [5 Zilkâde 1127/2 Aralık 1715].

*bende
Bayram ibn-i Hazret-i
Mevlânâ
el-Mütevellî li'l-vakfi'l-
mezbûr
hâlâ. ”*

(BOA, 76/3770)

[Devletli, yardımsever ve cömert sultanımın şerefli eşiğine kulluk yüzümü sürdükten sonra âcizlerinin arzu şudur:

Konya şehrinde mevcut Kayyumî Hazret-i Mevlânâ (Allahu Teâlâ sırrını takdis etsin) dergâhı evkâfi mahsulünden almak üzere günlük dört akçe maaş ile hânendelik ve günlük iki akçe maaş ile dâire-zenlik görevini icrâ eden Dervîş Hasan'ın oğlu Dervîş Mehmed vefât edince onun boş olan yerine her bakımdan en lâyük ve en münasip ve ehil ve en uygun olan Dervîş Mustafa Mevlevî tayin edildiğinden; kendisine yeni bir berât-ı âlî-şân verilmesi için yüce huzurlarına bu arıza takdim olundu.

Bu hususta gereken yapılması sizin adaletli makamınıza aittir.

Yazıldığı tarih: 5 Zilkâde 1127/2 Aralık 1715.

*bende
Bayram ibn-i Hazret-i
Mevlânâ
Vakfın şimdiki mütevellisi]⁵*

⁵

Sadeleştirmeler hakkında not: Çalışmamızda yapılan metin sadeleştirmeleri “[]” (köşeli parantez) arasına arasına alınarak verilmiştir. Sadeleştirmeler metnin durumuna göre bazen metnin ana yapısı değiştirilmeden kelimelerin yanına günümüz Türkçesi karşılıkları verilerek bazende yukarıdaki örnekte olduğu gibi tüm metin sadeleştirilerek yapılmıştır. Tam metin

Safiyuddin Urmevî'den intikal eden ses sistemi esasları ve nazariyatının temel alındığı müzik eğitimi müfredatının yanı sıra ,mevlevî dedelerinin yaptığı çeşitli nazariyat kitapları da eğitim tarihi açısından önemli kaynaklardır. Bu çalışmaların başlıcaları Abdülbaki Nasır Dede (Aksu, 1998), Nâyî Osman Dede (Erguner, 1991), Celalettin Dede, Atâullah Dede ve Hüseyin Fahrettin Dede (Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'nin tamamladığı çalışmalar) tarafından yapılmıştır. Daha sonra Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve daha pek çok müzikologun yaptığı çalışmaların temeli bu eserlerle atılmıştır.

Türk Müziği'nin üzerinde mevlevîliğin büyük etkisi bulunmaktadır. Osmanlı dönemindeki en önemli bestekâr ve müzik adamlarının pek çoğu mevlevîhânelerde yetişmişlerdir. Mevlevîhânelerin dönem müzik eğitimi açısından önemini Şeyh'ülislam Es'ad Efendi'nin "Atrâb'ül Âsârda" Derviş Ömer hakkında bilgi verirken kullandığı şu ifâdelerden anlamak mümkündür:

"İlmi edvârı şiir ve mûsikînin yegâne mercii olan urefâ-yı mevleviyyeden telemmuz ederek vâsıl-ı rütbe-yi üstâdiyet olmuştur"

(Mûsiki ilmini şiir ve mûsikînin tek başvurulacak yeri olan mevlevî bilginlerinden öğrenerek üstâdlık rütbesine erişmiştir.)" (Behar, 2006)

Tanzimatın ilanından evvel ki süreçte Enderûn'dan sonra müzik eğitiminin sistematik olarak verildiği en önemli kurum Mevlevîhâneler olmuştur. Bunda Hz. Mevlâna'nın müzik ve semaya olan muhabbetinin büyük önemi vardır. Mevlâna Allah ve din düşüncesini müziğin etkileyici ifade biçimiyle güçlendirmiştir. (Düzgüner, 2007)

Eğitimi ihtiyaç kavramı çerçevesinde açıklamış olan Hz. Mevlâna, eğitimin insan üzerindeki olumlu etkilerini sürekli olarak vurgulamıştır. Eğitimin merkezine insan faktörünü koyan Hz. Mevlâna, bir eğitimcide bulunması gereken özellikleri ise şu şekilde sıralamıştır:

- 1- Eğitimci İlahî aşka sahip olmalıdır
- 2- Eğitimci gönül ehli olmalıdır.
- 3- Eğitimci olgunlaştırıcı olmalıdır
- 4- Eğitimci yumuşak kalpli olmalıdır
- 5- Aydınlatıcı olmalıdır
- 6- Meslek sevgisine sahip olmalıdır.
- 7- Mesleki bilgiye sahip olmalıdır
- 8- Rehber olmalıdır
- 9- Yüceltici olmalıdır
- 10- Sabırlı olmalıdır.
- 11- Eğitimci affedicidir. (Özdemir, 2007)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere mevlevîhâneler dinî birer kurum olmalarının yanı sıra içerisinde pek çok değişik branşta eğitim faaliyetleri yürütülen birer eğitim kurumudur. Bu eğitim sonucunda ortaya çıkan kültürel birikim ülke geneline dağılan mevlevîhânelerle tüm Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. Bu eğitim branşlarının en mühimlerinden olan müzik tedrisâtı da sürekli olarak mevlevîhâneler bünyesinde kendine yer bulmuş bu sayede müzik kültürünün tüm yurda yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Cem Behar'ın,

"Atrâb'ül Âsârda "Derviş Kasım Efendi'nin anlatıldığı bölümden yaptığı şu alıntı da mevlevîhânelerin, müzik sanatımıza yaptığı katkıyı net bir şekilde gözler önüne serilmektedir:

sadeleştirmelerde devrin resmi evraklarında kullanılan "terkîbler" kelime kelime çevirilmemiş günümüzde kullanılan aynı anlamı karşılayan kalıplar verilerek sadeleştirilmiştir.

Fenni mûsikîyi çeşmesar-ı râhik-i irfân olan hânîkâh-ı mevleviyeden ahz eylemiştir.

(Mûsikî sanatını bilginin tatlı şerbetinin çeşme başları olan Mevlevî dergâhlarından almışlardır) (Behar, 2006)

MUSİKA-İ HÜMÂYÛN'DA MÜZİK EĞİTİMİ

III. Selim'in Yeniçeri ocağından ayrı olarak kurduğu askeri birliğin eğitimi için Fransa'dan getirttiği subaylar, bu birliğe bir boru takımı dahil etmişlerdir. Askeri müzik tarihimizin batı tarzında ilk musika oluşturma girişimi olarak bu takımın kurulması gösterilebilir. (Sevengil, 1970). Ancak bu girişim sadece mezkur birlik içerisinde sınırlı kalmış, ordu ve devlet teşkilatının geneline yayılamamıştır. II. Mahmut (1808-1839) döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından (1826) yerine kurulan ordu için yeni bir askeri müzik bölümüne ihtiyaç duyulmuş ve Musika-i Hümayûn kurulmuştur.

Çalışmalara 1827 yılında başlanmış, müzisyen ihtiyacını karşılamak amacı ile Enderûn'dan yetenekli gençler seçilerek batı çalgıları öğretilmeye başlanmıştır. Bu eğitim önce Türk hocalar tarafından vermeye çalışılmış ancak müspet sonuçlar alınamaması üzerine bandonun eğitimlik ve şeflik görevine Fransız Mösyö Manguel getirilmiştir. Manguel'in ardından yerine İtalyan Guiseppa Donizetti tayin edilmiştir (1828). İtalyan bestekârın göreve başlaması ile Musika-i Hümayûn'da ilk ciddi eğitim faaliyetide başlamıştır. Donizetti ilk olarak bandoyu oluşturan müzisyenlerin çoğunun bildiği Hamparsum notasını öğrendi. Ardından bu nota sistemindeki seslerin batı müziğindeki karşılıklarını gösteren bir çizelge hazırladı. Portenin öğretilmesinin ardından bu çizelge yardımı ile öğrencilerine batı müziği nota sistemini öğretti. Bu sistem günümüzde kullanılan batı müziği nota sisteminin ülkemizdeki ilk uygulamasıdır. Ardından enstrümanicrâsı ile ilgili problemleri çözme yoluna gitti ve icrâyaya dayalı bir eğitim sistemi geliştirdi. Padişahın önüne en kısa zamanda icrâ kabiliyeti gelişmiş bir bando ile çıkma isteği, eğitim sistemini bu yönde şekillendirmesine sebep oldu. Eğitim, nota öğretimi ve basitleştirilmiş İtalyan armonisi eğitimi ile sınırlı kaldı, yirminci yüzyılın başlarına kadar bu durum böyle devam etti. (Gazimihal, 1955).

Zamanla öğretim kadrosuna yerli ve yabancı öğretmenler eklenerek Musika-i Hümayûn'daki eğitim faaliyetine devam edildi. Yurt dışından gelen mûsikî üstatları ve Musika'dan yetişen öğretmenler çalgı eğitimi vermeye devam etti. Eğitim faaliyeti ilk kurulduğu yıllarda şu anda İstanbul Teknik Üniversitesine ait olan Taşkılla binasında yapılmakta idi, ardından bu faaliyete Çırağan Sarayı müstemilatında bulunan Musika binasında devam edildi.

Eğitim süresince öğrencilere müzik derslerinin yanı sıra farklı konularda derslerde verilmekteydi. Bunlar Fransızca, Farsça, Yazı (Hüsn-ü hatt) ve Arapça'ydı. Osmanlı arşivi Hazine-i Hassa Defterleri 00542 numarada kayıtlı Musika-i Hümayûn maaş defterindeki bazı öğretmenlerin isimleri şunlardır: Kuatel Paşa (Guatelli Paşa): Mirliva, (Muallim-i Evvel), Dusep Bey (Kaymakam Muallim), Rossini Bey (Muallim), Paskovallı Bey (Muallim), Mehmet Takiuddin Bey, Farisi Hocası, Musa Kazım Efendi (Arapça Muallimi), Nuri Efendi (Kıraat Hocası), Rıza efendi (Yazı Hocası), Şefik Ağa (Kemançe Muallimi). (BOA, 00542). Tüm bu yeniliklere rağmen II.

Meşrutiyete kadar geçen süreçte Musika-i Hümayûn'un eğitim sistemi temel olarak hala usta çırak ilişkisine dayanmaktaydı. Saffet Bey bu sistemi şöyle anlatmaktadır:

“ Her acemi, bir ustanın nezâretine bırakılır, bu yolda çalışmış talebeden orkestra ve bando için genç eleman temin edilirdi. Bunlar pratikten başka teori ile de meşgul edilirdi. İlk hocalar İtalyanlardı; ben sonradan imkân nispetinde Fransız ekolü dairesinde çalıştırdım.” (Gazimihal, s. 115).

Donizetti Paşa, Guatelli Paşa, Arenda Bey'in şeflik dönemlerinde yukarıda belirttiğimiz şekilde devam eden eğitim, II. Meşrutiyet'in ardından Saffet (Atabinen), Zati (Arca) ve Zeki (Üngör) Bey'lerin şeflik dönemlerinde daha kurallı ve sistemli bir hal almıştır. Ancak bu dönemde de Musika-i Hümayûn tam manası ile bir konservatuar görüntüsüne kavuşmamıştır. Saffet Bey'in Musika şefi olmasının ardından eğitimde yeni ve daha ciddi bir dönem başlıyordu. Musika'da mevcut olan eğitimin eksiklerinden haberdar olan Saffet Bey, bunları gidermek amacı ile çalışmalarına başladı. Bu dönemde yayınlanan nizamnâmelerle öğrenci alımı ve terfi gibi konular kurallara bağlı hale geldi.

Musika'ya alınan öğrenciler müziğe önce bir kırıklı saz ile başlıyor ardından yetenekleri doğrultusunda değişik sazlara yönlendiriliyordu. Kendi sazları hususunda özenli ve disiplinli bir eğitim alan öğrencilere ayrıca bono, müzik nazariyatı, piyano, keman, armoni, müzik imlası ve müzik tarihi dersleri veriliyordu. Saffet Bey'in bando şefliğine atanmasının ardından bandonun kuruluşundan beri uygulanan İtalyan metodu terk edilerek Fransız metoduna geçildi. Saffet Bey, bandonun orkestra disiplinine doğru gelişmesi için çaba gösterdi ve bandonun senfoni repertuarını arttırdı. (Aksoy, 1985).

Bir başka önemli gelişmede öğrencilerin mezuniyetlerinin ardından bando ve orkestrada da eğitim sürecinin devam etmesi oldu. Bu eğitim sistemi şöyle işliyordu. Beş sınıfa ayrılan müzisyenler en alt sınıf olan 5. Sınıftan Musika'ya girdikten sonra, başlarında bulunan kısım muallimleri eşliğinde eğitime devam ediyor, bu sınıfta zorunlu hizmet süresini tamamladıktan sonra bir üst sınıfa dahil olmak için sınava giriyorlardı. Sınavlar belirli bir program dahilinde yapılıyordu. Şuray-ı Devlet Tanzimat Dairesinin 30184-20 numaralı nizamnamesine göre bu program şu şekilde idi:

Musikâ-i Hümayûn İmtihan Programı

1-Beşinci sınıfa kabul imtihanı

Evvelen [ilk olarak] saz talimine mahsus kitaplardan müntehab [seçilmiş] bir parçanın çalınması, sâniyen [ikinciolarak] taliblerin hiç görmedikleri bir parçanın çalınması.

Bu imtihanda üss-i mizan [başarılı sayılmak için gerekli olan minimum puan] altıdır.

2-Dördüncü sınıfa terfi imtihanı

Evvelen saz talimine mahsus kitaplardan müntehab bir parçanın çalınması, sâniyen ufak eserlerden müntehab bir parçanın çalınması sâlisen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması. Bu imtihanda üss-i mizan yedidir.

3-Üçüncü Sınıf Terfi İmtihanı

Evvelen etütlerden veya büyük parçalardan bir eserin çalınması, sâniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması, Sâlisen[üçüncü olarak]istiktâb-ı mûsikî [dikte] bu imtihan da üss-i mizansekizdir.

4-İkinci Sınıf Terfi İmtihanı

Evvelen üçüncü sınıfa terfi imtihanınındakilerin fevkinde [üst seviyesinde] olmak üzere etütlerden veya büyük parçalardan bir eserin çalınması, sâniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması sâlisen istiktâb-ı mûsikî bu imtihan da üss-i mizan dokuzdur.

5-Birinci Sınıf Terfi İmtihanı

Evvelen ikinci sınıfa terfi, imtihanınındakilerin fevkinde olmak üzere etütlerden veya büyük parçalardan bir eserin çalınması, sâniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması sâlisen istiktâb-ı mûsikî bu imtihan da üss-i mizan ondur.

6-Kısım Muallimliğine Geçiş İmtihanı

Evvelen Konçertolardan müntehab bir parçanın çalınması, sâniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması sâlisen istiktâb-ı Mûsikî, Râbian[dördüncü olarak]transpozisyon, hamisen [beşinci olarak] ilm-i ahenge [Armoni] dâir malumat. Bu imtihan da üss-i mizan on beştir.

7-Muallim Muavinliğine Terfi İmtihanı

Evvelen Konçertolardan müntehab bir parçanın çalınması, sâniyen taliblerin hiç görmedikleri bir eserin çalınması, sâlisen istiktâb-ı mûsikî, râbian transpozisyon, hâmisen bando veya orkestra için yazılmamış bir eserin bando veya orkestrada aranje edilmesi, sâdisen[altıncı olarak]ilm-i âhenge dair malumat-ı mükemmele[üst düzey bilgi]. Bu imtihan da üss-i mizan ondokuzdur.(BOA, 22-20).

Musika-i Hümâyûn'a ayırdığımız bölüme son vermeden evvel Osmanlı döneminde açılan ancak çok kısa sürelerde hizmet veren iki Musika okulu hakkında bilgi vermek istiyoruz.Arşiv belgelerinden bu okulların ilkinin Sultan II. Mahmut döneminde kurulduğunu anlamaktayız. Başbakanlık Osmanlı Arşivi envanterinde bulunan C.as 11039 nolu evrakta harb okulu ile beraber bir askeri Musika okulunun kurulmasına karar verildiği görülmektedir. (BOA, 11039) Üsküdar Doğancılar kurulan bu okulun ne kadar hizmet verdiği ile ilgili elimizde kesin bir bilgi yoktur. Ancak daha sonraki dönemlere ait kayırlarda rastladığımız "Üsküdar Doğancılardaki eski musika okulu" gibi bazı tabirler bu okulun en azından bir süreliğine hizmet verdiğini göstermektedir.

Müstakil bir Musika okulu kurulması yolundaki ikinci girişim Sultan Abdülaziz döneminde yapılmıştır. Devrin Musika-i Hümâyûn üyelerinden olan Takiyyüddin Mehmet Bey bu okulun 1282 Kanun-sânisin 15'inci(27 Ocak 1867) günü açıldığını belirtmiş bu okula musikadan yetmiş beş kişini atandığını belirtmiştir. Okulun kuruluş amacı ve işleyişi hakkında da bilgiler veren Takiyyüddin Mehmet Bey, okulun kuruluş amacınınMusikaya kayıt olan yeni personele okuma yazma öğretmek ve mûsikî alanında aldığı derslerle amelî ve nazarî donanımını arttırdıktan sonra Musikaya dâhil olmalarını sağlamak olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Gümüşsuyu Kışlası

dahilinde açılan ve Musika-i Hümayûn Mektep-i İdâdisi adı ile anılan bu okula Musika-i Hümayûndan pek çok kişinin giderek dersler verdiğini yazmıştır. Takiyyüddin Mehmet Bey son olarak bu okulun 1284 yılı Kanun-ı evvelinde[Aralık 1868/ Ocak 1869] kapatıldığını belirtmiştir. (Takiyyüddin, vrk .54)

Bu mektep hakkında arşiv kayıtları da bulunmaktadır. Aynı dönemlere ait bir kayıt Musika mektebini ilgâ edilmesi sebebiyle mektep üyelerine verilen tâyinatlara hazineye devredildiği yazılmaktadır. (BOA, 883/ 53)

OSMANLI'NIN İLK RESMİ MÜZİK OKULU DÂRÜLELHAN'DA MÜZİK EĞİTİMİ

Mâarif-i Umûmiye Nezâreti tarafından 1 Ocak 1917 tarihinde açılan okul Türkiye'nin ilk resmi müzik okuludur. Okulun yönetmeliğini Yusuf Ziya Paşa başkanlığındaki mûsikî encümeni hazırlamıştır. (Yönetmeliğin günümüz Türkçesine çevirisi için bkz. Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Tarihi, MEB Yayınları, İstanbul 2000, c. I, s.69. Yönetmeliğin yazılma aşamasından önce Abdülkadir Töre'nin Maarif Nezâreti'ne verilmek üzere hazırladığı tasarı metni de çok önemlidir). Nağmeler evi anlamına gelen Dârülelhan (Dârülelhan ismi okulun fahri başkanı olan Ziya Paşa tarafından konmuştur). I. Dünya Savaşı devam ettiği yıllarda kurulmuş olması doğal olarak okulun verimliliğini etkilemiş ve bu kurum sınırlı maddi imkânlarla çalışılabilmiştir. Dârülelhan'da ağırlıklı olarak Türk müziği eğitimi verilmiş ayrıca Batı müziği dersleri de okutulmuştur. Dârülelhan, Milli Eğitim Bakanlığı'nın 22 Ocak 1927 tarihinde aldığı karar ile kapatılmıştır.

Öğrenim süresi bir yıl hazırlık olmak üzere toplam beş yıl olarak belirlenmiştir. (Dârülelhan Şuunu, 1825). Birinci sınıftan itibaren bölümlere ayrılan öğrencilere nazariyat, solfej, enstrüman bilgisi, müzik tarihi ve kompozisyon gibi derslerin yanı sıra icrâ dersleri de ayrı olarak verilmekteydi. Verilen enstrüman dersleri şu şekilde sıralanmaktadır.

Türk Müziği: Ney, Tanbur, Kemeçe, Keman, Ud, Kanun ve Santur.

Batı Müziği: Piyano, Viyolonsel ve Flüt. (Özalp, 2000).

Dârülelhan'dan günümüze kalan pek çok belge bulunmaktadır. Bunlar arasında yer alan "Dârülelhan eğitim programı" konumuzla alakalı olması sebebiyle günümüz yazısına aktarılmış ve makalemize dahil edilmiştir:

Dârülelhan Programı:

Birinci Sınıf

1. *Mebhâs-i savtdan mâlumat-ı evveliye (Ses ilmîne giriş):*

2. *(Mûsikî Hurufu: Nota): Nota'nın tarz-ı tahriri (yazım şekli) ve kıra'atı [okunması] ve mûsikî hurufu [müzik harfleri] anahatları ile (Gam natürk) ve (Gam modere) tarifâtı [tarifleri] ve Osmanlı mûsikîsinde müsta'mel [kullanılmış olan- kullanılan] perdelerin esâmisi (isimleri) ile çarıyek (çeyrek) sesler hakkında mâlumat-ı kâfiyye [yeterli bilgi]*

3. *Darb ve mûsikî usûl ve evzân [vezinler] ta'rifâtı ve mûsikî hurûfununsûret-i tatbiki, sofyan, düyek, ağır-düyek, çifte sofyan, aksak, ağır-aksak, yürük semâî, vals, evfer, devr-i hindî, devr-i revan vezinlerinin [usullerinin]⁶ tatbikât-ı ameliyesi [uygulamalı olarak tatbik edilmesi].*

⁶ Vezn kelimesinin karşılığı olarak sözlükte "tartım" kelimesi verilmektedir ancak biz Türk müsikisindeki kullanımını düşünerek usûl olarak çevirdik.

4. *İlâhiyat ve Âyin-i Şerif.*

5. *Mûsikî tarih-i umûmiyesinden mâlûmat-ı evveliyeye. [Genel müzik tarihi hakkında başlangıç düzeyinde bilgiler]*

6. *Sazlar için birinci sene (Mûsikî emsilesi[müzik örnekleri]: metod)*

İkinci Sınıf

1. *Mebhâs-i savtdan malumat-ı mütemmime [ses ilmi hakkında tamamlayıcı bilgiler].*

2. *Makâmat-ı esâsiye [ana makamlar] ve münferiat(teferruatı) hakkında mâlûmat-ı kâmile [eksiksiz bilgiler], makâmatın (Mûsiki hurufu: Nota) ile tarz-ı tahriri.*

3. *Çifte Düyek, Çenber, Fahte, Devr-i kebir, Berehşan⁷evzanı ile bunların heyet-i mecmuasından [bir araya gelmelerinden] teşekkül eden (zencir) vezni ve (evsad, frençin, lenkfahte,fer hafif, nimsâkil, muhammes, nim devir) evzânının tatbikatı ameliiyesi ve mûsikî hurufu ile tarz-ı tahrir ve kıraatları.*

4. *(Kübra: Majör) (Suğra: Minör) kavâidi [kaideleri] ve (armoni) mebâdisi[başlangıcı], (koro) anahtarları sinâât-te'lif: (bestekârlık) hakkında mâlûmat-ı evveliyeye.*

5. *Tarih-i umumî mûsikîden mâlûmat-ı mufassala. [genel müzik tarihinden kapsamlı bilgi]*

6. *İlâhiyat ve Âyin-i Şerif*

7. *Sazlar için ikinci sene (Mûsiki emsilesi[müzik örnekleri]: metod)*

Üçüncü Sınıf

1. *Mebhas-i savtdan mâlûmat-ı mükemmeliyye ve alât-ı mahsusa [enstrümanlarla] ile tatbikât-ı fenniye[müzik ilminin tatbik edilmesi].*

2. *Darbeyn remel, sâkil, hâvi, darb-ı fetih vezinlerinin tatbikât-ı ameliiyesi.*

3. *Muhtelif anahtarlar ile mûsikî kıraatı ve anahtarların alaturka mûsikîye sûret-i tatbiki.*

4. *Armoni hakkında mâlûmat-ı mütemmime.*

5. *(Sinâât-te'lif: bestekârlık) kavâidi [kuralları].*

6. *Mufassal mûsikî tarihi umumiiyesi ve teracim-i ahval (müzisyen biyografileri).*

7. *İlâhiyat ve Âyin-i Şerif.*

8. *Sazlar için üçüncü sene (Mûsikî emsilesi: metod)*

Dördüncü Sınıf

1. *Üç sene zarfında ta'lim olunan mûsikî evzanı[vezinleri] ile te'lifat [eserler besteleme].*

2. *Mûsikî tarih-i umûmiyesi hakkında mâlûmat ve tedkikat-ı mükemmele [Genel müzik tarihi hakkında mükemmel bilgiler ve incelemeler]*

3. *(Sinâât-te'lif: bestekârlık) hakkında malumat-ı mufassala[kapsamlı bilgiler]*

4. *(Armoni) hakkında malumat-ı mufassala*

5. *Sazlar için dördüncü sene (mûsikî emsilesi: metod) ve ikmal.*

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA CEMİYETLER VE MÜZİK OKULLARI

II. Meşrutiyetin ilanından sonra devrin önde gelen mûsikîşinaslarının bir araya gelerek açtıkları mûsikî cemiyetleridönemin müzik eğitim merkezleri olmuştur. Bu

⁷ Berehşan olarak yazılmıştır ancak kastedilen Berefşandır.

cemiyetlerin en mühimleri şunlardır:Dârü'l Mûsikî-i Osmani, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, Dârülfeyz-i Mûsikî, Dârüttaalim-i Mûsikî, Mûsikî-i Osmani Mektebi. Gülşen-i Mûsikî, Şark Mûsikî Cemiyeti(Öztuna, 1969).

Cemiyetlerde Verilen Müzik Eğitimi: Birçoğu iyi eğitim görmüş müzisyenler tarafından kurulan cemiyetlerde, temel eğitim prensibi olarak, meşk ve nota eğitiminin birlikte verilmesi benimsenmişti. Öğrenci bir taraftan solfej ve nazariyat dersleri ile yetiştiriliyor bir taraftan da yapılan meşklerle icrâ gücünün ve tavrının gelişmesi sağlanıyordu. Örneğin Mûsikî-i Osmani'de öğrencilere solfej, nazariyat, çalgı ve usul dersleri veriliyor bunun dışında her hafta salı ve cuma günleri toplu olarak meşk yapılıyordu.Konuyla ilgili olarak Cem Behar (2006) 1919 yılına ait *Dârü'l Feyz-i Mûsikî* cemiyetinin konser programının cemiyeti tanıtan bölümünden şu alıntıyı yapmıştır:

“Muallimler tarafından mübtedi (yeni başlayanlar) dersleri verilmektedir. Gerek Zukur (Erkekler), Gerek İnas (Kadınlar) mükemmel notası olup da fasıllara iştirak edecek hale gelmek üzere ayrıca meşk ve fasl-ı umumi dersleri dahi vardır.”(Behar, 2006).

Cemiyetler tarafından izlenen nota ve meşk eğitiminin bir arada yürütülmesi metodu, hem meşk sisteminin menfi bir sonucu olan eserlerin unutulması sorununu ortadan kaldırmış, hem de meşkin tavır ve icrâ üzerinde yarattığı olumlu etkinin sürmesini sağlamıştır. Ayrıca verilen düzenli konserlerle öğrencilerin profesyonel müzik yaşantısına adım atması da sağlanmıştır. Bu açılardan bakıldığında günümüz Türk Müziği Eğitim sistemi açısından prototip olabilecek bu sistem zamanla unutulmuş ve milli bir müzik eğitim metodu oluşturma konusunda sağlayabileceği katkılar göz ardı edilmiştir.

İLK KONSERVATUAR (DÂRÜLBEDÂYİ)

İstanbul Şehremanetinin girişimi ile 1914 yılında kurulan Dârülbedayi tiyatro ve mûsikî bölümlerinden oluşmaktaydı. Tiyatro bölümünün başına ünlü Fransız sanat adamı Andre Antoine getirilmiş, müzik bölümünün idaresi ise Ali Rıfat Bey'e (Çağatay) verilmiştir. Müzik bölümünde Türk ve Batı Müziği'nin birlikte ele alınması prensibi benimsenmiştir. Türk ve Batı Müziği alanında kısa bir süre eğitim veren kuruluşun mûsikî şubesi savaş şartları nedeni ile 1916 yılında kapanmış, akademik müzik eğitimi çalışmaları 1917'de Maarif Nezâreti tarafından açılan Dârülelhan'da devam etmiştir.Bu okul aynı zamanda Osmanlı da kurulan ilk müstakil mûsikî okuludur.

OKULLARDA MÜZİK EĞİTİMİ

Tanzimat'ın ilanından sonra Türkçe eğitim veren modern okullar kurulmaya başlandı. Bunlardan bazıları şunlardır: Dârümuallimin (1847) Ziraat Mektebi (1847), Baytar Mektebi (1859), Mekteb-i Mülkiye (1859), Orman Mektebi (1860), Mekteb-i Sultanî(1868) , Dârümuallimat Ayrıca kadınlara eğitim vermek amacı ile İnas Rüştiyeleri açıldı. (Ortaylı, 2009).

Bu okulların bazılarında müzik eğitimi verilmeye başlandı. Örneğin Mektebi Sultânî Nizamnamesinin dördüncü maddesinde tahsil olunacak fûnûn (fenler) şunlardır başlığı altında 14. sırada mûsikî dersi yer almaktadır. (Düster, 1872).

1869 yılında yayınlanan Maarif Umum Nizamnamesi getirdiği yenilikler ve koyduğu kurallar ile Osmanlı'da eğitimin düzenlenmesine önemli katkılar sağladı. Bu nizamnâmede müzik dersi de bazı okulların eğitim programına devlet eliyle eklendi. Yirminci madde de kız rüştiyelerinde okutulan dersler bölümünde müzik “ mecburi değildir” ibaresi yer almaktadır. Yetmiş beşinci maddede Dârümuallimat'ın sıbyân şubesi dersleri içinde ve takip eden maddederüştiyeşubesi dersleri içinde müzik yer almaktadır. Nizamnâmenin yayınlanmasının ardından adı geçen okullarda müzik derslerine başlanmıştır. Henüz müzik öğretmeni yetiştirecek kurumların devlet bünyesinde bulunmamasından dolayı bazı okullarda müziğe yeteneği olan mezun öğrenciler müzik öğretmeni olarak atanmış, bazılarında ise öğretmen bulunamadığından dersler yapılamamıştır. Dârül Muallimat'a yapılan müzik öğretmeni ataması ile ilgili sunduğumuz şu vesika bu duruma örnektir:

Bab-ı Âliye

Maarif Nizamnamesinde münderic [içinde bulunan] ders cetveli iktizasınca [gereğince] Dârümuallimat talibatına [öğrencilerine] mûsikî fenni talimi [müzik ilmi hususunda eğitim vermek] dahi lazımeden [gerekli] olduğuna ve talibat-ı mezbureden [yukarıda adı geçen talebelerden] Refika Hanım 'ın fenn-i mezkuru [adı geçen ilmi] ta'lim ve tefhime [öğretmek ve açıklamaya] liyâkat ve kifayeti lede 'l-ımtihan tebeyyün eylediğine [imtihan esnasında anlaşılmasına] binaen seksen dokuz senesi maarif bütçesinin altıncı faslının üçüncü maddesinde muharrer mebaliğden tesviye olunmak üzere [yazılmış meblağlardan ödenmek üzere] mumaileyhanın [adı geçen şahsın] sene-i merkume [belirtilen senenin] Ağustos'u iptidasından [başından] itibaren şehri [aylık] iki yüz elli kuruş maaşla mûsikî muallimeliğine ta'ini tezekkür ve tensip [konuşulmuş ve onaylanmış] bulunduğu meclisi maariften ba mazbata [mazbata ile] ifade olunmuş olmasıyla muvafık-ı emr u irade-i aliye-yi cenâb-ı vekalet-penahî buyrulduğu halde maliye nezâret celilesine havale-i maslahat buyrulması babında ve her halde emr u ferman. [Yüksek makamlarınız⁸ tarafından konuyla alakalı bir resmi yazı düzenlenmesi uygun görülürse konunun maliye bakanlığına sevk edilmesi hususunda emirleriniz beklenmektedir]

23- Cemaziyelevvel-90 / 9-Temmuz- 89(BOA, 17-130)

Ayrıca bu okullarda batı müziği eğitimi vermek amacıyla bulunması gereken enstrümanlar temin edilmeye başlanmıştı:

Dârümuallimat Müdürlüğüne

Nizamnâme iktizâsınca talibata mûsikî fenninin dahi talimi icap edeceğinden Dârü'l Muallimat için me'a mesârif [masraflar dahil] kırk iki adet Osmanlı lirasına mübaya olunup [satın alınıp] gönderilen piyanonun mektebin eşya defterine kaydı ile hüsn-i muhafazasına himmet olunması [itinalı bir şekilde muhafaza edilmesi hususu gayret gösterilmesi] siyakında [şeklinde veya hususunda] terkim-i tezkire-i hâlisîye ibtidar olundu [bu son derece iyi niyetli tezkirenin düzenlenmesine cesaret buyruldu]. (BOA, 12-04).

⁸ Vekâlet-penâh kelimesi “pâdişahın vekili” ya da “sığınılacak yer” manalarına gelmektedir. Bu belgede padişahın vekili anlamı ile kullanılmaktadır. Ancak yazının bütünlüğü düşünülerek “yüksek makamlarınız” şeklinde çevrilmiştir

Bu okullardan başka bazı okullarda da müzik eğitimi verilmiştir. Bunlardan ilk akla gelenler Dârüşşafaka, Dârülaceze Mektebi ve Sanayi Mektebi'dir. Dârüşşafaka'da 1876 yılından itibaren Zekai Dede tarafından temel olarak meşk sistemine dayanan bir eğitim verilmiş, 1895 yılında ölümünün ardından eğitime oğlu Ahmet Irsoydevam etmiştir. Türkiye'nin ilk halk mektebi Dârüşşafaka adlı eserde müzik eğitiminin veriliş biçimi ile alakalı şu izahat vardır:

“Dârüşşafaka'ya her sene yeni talebe alındığı zaman bunlar bir araya getirilerek kendilerine bir şey ve ez cümle bir süre-i Kuraniyye okutulur ve sesleri iyi olanlarla mûsikî kabiliyet-i bedeniyyesi görülenler tefrîk edilip yalnız bunlara mûsikî dersi gösterilirdi. Yani Dârüşşafaka'da mûsikî tedarisatı ibtidalarda umumi değil bu suretle hususi idi.” (İzzet, Esat, Nuri, Kami, 1927).

II. Meşrûtiyet'in ardından müzik dersleri tüm okullarda müfredatın bir parçası olmuştu. Mekatib-i İbtidaiye kanunu ile İbtidâ-i Mekteplere (ilkokullara) “gına” adı ile müzik dersi girmiş, bir öğretmen ve bir dersaneli mekteplerde Sabah ve Öğleden sonra sınıfa girer iken ve Perşembe akşamları; altı öğretmen ve altı dersaneli okullarda her sınıf için haftada bir saat olmak üzere müzik dersi yapılması karara bağlanmıştı.

1913 yılı Sultani Programına göre müzik dersi, altı, yedi ve sekizinci sınıflarda haftada bir saat yapılıyordu. İnas (kadınlar) Sultanisi 1913- 1914 yılı programında ibtidaiye bölümünde (1,2,3,4 ve 5'inci sınıflar) her sınıfta haftada iki saat, aynı mektebin tali kısmında (6, 7, 8)'inci sınıflarında iki saat müzik dersi yapılıyordu. 1920'li yılların başlarına kadar okullarda imkân nispetinde Batı ve Türk müziği eğitimi beraber verilmeye çalışıldı. Nota öğretimine devam edilirken meşkten de vazgeçilmeyerek ikisimetot da dengeli olarak verilmeye çalışıldı. 1926'dan itibaren ortaokul ve liselerde Batı müziği eğitimi esas alan bir müfredatı belirlenerek dersler zorunlu hale getirildi. (Ergün, 1996).

Bulgular ve Sonuç

Çalışmamız sonucunda 19. Yüzyıl sonlarına kadar formel bir hal alamasa da Osmanlı Devleti genelinde özel ve kurumsal olarak mûsikî eğitimi verildiğini tespit etmiş bulunmaktayız. Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi olan sarayda görev alacak neferâtın ve devlet yöneticilerin yetiştirilmesi amacı ile kurulmuş bir eğitim kurumu olarak tanımlayabileceğimiz Enderûn-ı Hümâyûnda düzenli olarak mûsikî eğitimi verilmesi Osmanlı devletinde mûsikî eğitime önem verildiğini göstermektedir.

Tarihi kaynaklar mûsikî eğitimi verilen bir diğer kurumun Mehterhâneler olduğunu göstermektedir. Anadolu şehirlerine ve İstanbul'un çeşitli semtlerine yayılan mehterhâneler birçok mûsikîşinasın istihdam edilmesini sağlamış ve bu kurumlarda sürekli olarak mûsikî eğitimi verilmiştir.

Çalışmamızda değindiğimiz bir başka mûsikî eğitim kurumu ise mevlevîhânelerdir. Ülke geneline yayılmış olan tekkeler mûsikîşinasların yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Mûsikî tarihimizin tek mûsikîşinaslar tezkiresi olan Atrâb'ül Âsârda ismi bulunan müzisyenlerin önemli bir kısmının tekke müntesiplerinden oluşması bu durumu gözler önüne sermektedir. (Behar, 2006) Ülke sathına yayılmış bu tasavvufî eğitim merkezlerinin mûsikî eğitimi açısından en önemlisi şüphesiz ki mevlevîhânelerdir. Çalışmamızda mevlevîhânelerde var olan mûsikî eğitimi hakkında

bilgiler verilmiş ayrıca bu mûsikî ve eğitim faaliyetlerinin devlet tarafından desteklendiği arşiv belgeleri ile gözler önüne serilmiştir.⁹

19. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı Devleti yeni bir mûsikî kurumu ile tanışmıştır. Bu kurum ilgâ edilen mehterhânenin yerine kurulan Mûsikâ-i Hümâyûn'dur. Çalışmamızda bu kurumda var olan mûsikî hayatı hakkında bazı bilgiler verilmiştir. Bu kurum özellikle Batı müziği alanında birçok önemli müzisyenin yetişmesine olanak sağlaması açısından son derece önemlidir. Ancak Musika-i Hümâyûn içinden formel bir askerî okul oluşturma çabalarının uzun vadeli sonuçlar vermemesi mûsikîmiz için önemli bir şansın elden kaçırılması olarak yorumlanabilir. Zira böyle bir okulun, cumhuriyet yıllarında açılan ilk formelmûsikî okullarından çok evvel açılmış olacağından Türkiye'nin müzik birikimine önemli katkılar sağlayacağı âşikârdır. II. Mahmut ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde müstakil Musika okulları açılmış ancak bu okullar çok kısa süre faaliyet gösterebilmiştir.

Osmanlı devletinde Türk mûsikîsinin formel olarak öğretildiği ilk kurum olarak Dârülelhan gösterilebilir. Çalışmamızda bu kurumun ders müfredatı ayrıntıları ile sunulmuştur. Bu müfredat bize Dârülelhanda günümüzdeki pek çok eğitim kurumunda bile zor rastlayacağımız düzeyde bir eğitim verildiğini göstermektedir. Mûsikî tarihinden, dinî mûsikî eğitimine, bestekârlık eğitiminden, nazarî eğitime kadar çok geniş bir yelpazede gerçekleştirilen bu programın iyi incelenmesi halinde günümüz Türk mûsikîsi eğitimi müfredâtına önemli katkılar sağlayacağını düşünmekteyiz.

Osmanlı devletinin son dönemlerinde ortaya çıkan diğer bir mûsikî eğitimi kurumu türü ise mûsikî cemiyetleridir. Bu dönemde çok sayıda mûsikî cemiyeti kurulmuştur ancak bunların hepsinden bu makalede bahsetmek mümkün olamayacağından en önemli olanları çalışmamıza dahil dilmıştır. Metin içerisinde de bahsettiğimiz gibi bu kurumlarda verilen eğitimin en önemli özelliği notaya dayalı müzik eğitimi ve meşk siteminin bir arada verilmesidir. Dârülelhanda da temel prensip olarak bu sistemin kabul edildiği bilinmektedir.

Bu eğitim metodunun günümüz mûsikî eğitimine sağlayabileceği olası faydalardan bahsetmeden evvel meşk sistemi hakkında kısaca bilgi verelim:

Yılmaz Öztuna "meşk" kelimesini bir örneği taklit etmek suretiyle öğrenmek ve öğretmek olarak açıklamıştır. Öztuna mûsikî eğitiminde kullanılan meşk yoluyla öğrenme sitemini ise şu şekilde açıklamaktadır.

"Mûsikîde meşk bir üstad tarafından mûsikî eserinin tadrîcen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir"(Öztuna, 2000).

Nuri Özcan, tarihi süreçte meşk sistemi ile eğitimin nasıl verildiğini şu şekilde açıklamaktadır:

"Eser geçme tabirinin kullanıldığı meşkte mûsikî eserleri hoca tarafından seslendirilir, talebeye usulüyle birlikte bölüm bölüm veya bütünüyle defalarca tekrar edilerek ezberletilirdi."(Özcan, 2004)

⁹

Yukarıda bahsettiğimiz mûsikî eğitimi verilen kurumların üçünde eğitim meşk usulü ile verilmekteydi. Meşk usulü Osmanlı mûsikî eğitiminde temel bir unsur olduğundan ilerleyen kısımlarda ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Yukarıda anlamından ve uygulanış sisteminden kısaca bahsettiğimiz meşk sisteminin Dârülelhanda ve Osmanlı devletinin son döneminde kurulan mûsikî cemiyetlerinde olduğu gibi nota eğitimiyle birlikte uygulanmasının günümüzde cârî olan Türk mûsikî eğitimine önemli katkılar sağlayacağını düşünmekteyiz. Şimdi kısaca bu konuya değinelim:

Meşkin günümüzde eleştirilen iki ana unsuru bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi eser intikalinde yaşanan problemler, diğeri ise pedagojik zaafıdır. Yüzyıllar boyunca nota olmaksızın meşke dayalı olarak sürdürülen müzik eğitiminin, eserlerin sağlıklı olarak gelecek nesillere aktarılması hususunda önemli sakıncalar doğurduğu yadsınamaz bir gerçektir. Repertuvar ve teknik konuların ayrı birer unsur olarak düşünülmeyle, eserlerin öğretilmesi esnasında birlikte verilmesi ise pedagojik bir hata olarak görülmekte ve eleştirilmektedir. Enstrümantal icrânın sözlü eserlere bağımlı kalması da başka bir eleştiri konusudur. (Behar, 1998). Bu eleştirileri görmezden gelmek hata olur, ancak eser intikali dışındaki konular meşkten ziyâde Osmanlı Müziği'nin yapısal özellikleri ilgilidir. Örneğin repertuvarımızda yer alan yüksek tekniğe ve ses genişliğine sahip saz eserlerinin bir çoğunun Osmanlı döneminde bestelenmemesi meşk ile bağdaştırılmamalıdır. Ayrıca teknik konuların repertuvar derslerinden ayrı olarak verilmesine getirilen eleştiri günümüz modern eğitim sistemi düşünülerek ortaya atılan bir eleştiridir.

Repertuvar intikali zaman içinde sadece notaya dayalı bir şekil alınca icrâ üslûbu önemsenmemeye başlanmış bu yüzden tavır zenginliği kaybolmuştur. Günümüzde yapılan icrâlara dikkat edildiğinde erkek ve kadın solistlerin, eserleri hemen hemen aynı üslûpta okudukları görülmektedir. Yapılan nağme süslemeleri neredeyse birbirinin aynıdır. Sadece notaya dayalı eser geçme ve yeterince dinlememe icrâcıda bir tavır eksikliği meydana getirmektedir. Temelde sağlam bir icrâ üslûbu olmayınca, okuyucu seslendirdiği farklı müzik türlerinin etkisinde kalarak geleneksel icrâdan uzaklaşmaktadır. Bu durum saz icrâsı için de geçerlidir. Yirminci yüzyılın başlarında yapılan kayıtlar dinlendiğinde üslûp farklılıkları gayet iyi anlaşılmaktadır.

Günümüz konservatuarlarında ve mûsikî eğitim merkezlerinde meşk sistemi ve nota eğitiminin nispeten birlikte uygulandığı söylenebilir. Ancak bu iki öğretim sisteminin tam manasıyla harmanlanması ile oluşturulabilecek yeni bir eğitim sisteminin geliştirilmesi için deney ve gözleme dayalı çeşitli bilimsel çalışmalar yapılması elzemdir. Bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan verilerden hareketle oluşturulacak yeni bir mûsikî eğitim sisteminin, Türk müzik eğitim ekolünün oluşturulmasında önemli katkılar sağlayacağına şüphe yoktur.

Çalışmamızda değindiğimiz bir başka konuda Osmanlı mekteplerinde verilen mûsikî eğitimidir. Makalemizde okullarda verilen mûsikî eğitime kısaca değinilmiştir.

Makalemizde 1869 yılında yayınlanan Maarif Nizâmnamesinde yer alan mûsikî dersleri ile ilgili maddeler verilmiştir. Bu nizâmnamede yer alan bazı maddelerde kız okullarında ve dönemin kız öğretmen okulu olan Dârümuallimatta mûsikî dersinin seçmeli ders olarak verildiği görülmektedir. Bu durum bize, 19. Yüzyılda kadınlara verilen müzik eğitiminin devlet eliyle harem dışına taşındığını göstermesi açısından son derece önemlidir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, İ. (2003), Türk Müsîkîsi'nde Enderûn'un Yeri ve Önemi, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, s. 63-67.
- Akkutay, Ü. (1984). *Enderûn Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimattan Cumhuriyete Müsîkî. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1205-1235.
- Aksu, F. A. (1998). *Abdûlbaki Nasır Dede ve Tedkik ü Tahkik, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başer, F. A. (2006). Tahrir ü Tahririyye Işığında Mevlvî Ayini Formu. *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlâna Sempozyumu*. Konya: Rumi Yayınları.
- Baykal, İ. H. (1953). *Enderûn Mektebi Tarihi*. İstanbul: Fatih Derneği Neşriyatı.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ufki, Ali. (2002). *Albert Bobovious ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları; Topkapı Sarayı'nda Yaşam. (Ali Berktaş, çev.)* İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Boztaş, F. (2009). *XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlı Devletinde Tabl ve Alem Mehteri Teşkilatı*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalışkan, K. (2001). *Geçmişten Günümüze En Canlı Kültür Mirasımız Şanlı Mehter*. İstanbul: Can Matbaacılık.
- Duru, N. F. (2010). Mevlvî Şairlerde Ney Metaforu. *Uluslararası Mevlâna Sempozyumu*, s. 359, İstanbul: Mas Mabaası.
- Düstur. (1872). *Mektebi Sultani Nizamnamesi*. Matbaay-ı Âmire.
- Düzgüner, S. (2007). Mevlvî Ayin Müsîkî'si ve Mevlvî Sema Ayininin Psikolojik Etkileri. *Mevlâna Mevlevîlik Sempozyumu*. c. II. s. 203, Şanlıurfa: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Ergün, M. (1996). *II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Erguner, S. (1991). *Kutbi Nâyî Osman Dede, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Feldman, W. (2010). Mysticism Memory and History In The Mevlvî Ayini. *Uluslararası Mevlâna Sempozyumu*, c. III, s. 1209, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Gazimihal, M. R. (1927). Dârü'l Eytamlar ve Müsîkî İstikbalimiz. *Millet Mecmuası*, c. IX (108), s. 1738-1740.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.
- Kanca, Ş. F. (12-09-2010, 18:30). www.musigi-dunya.az/new-added.asp?action:print&text385. www.musikidunyasi.com.
- Mehmetİzzet, Mehmet Es'ad, Osman Nuri, Ali Kâmi. (1927). *Dârüşşafaka, Türkiye'de İlk Halk Mektebi Cemiyet-i Tedirisiye-i İslâmiye*. İstanbul: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası.
- Mevlâna. (2007). *Divan-ı Kebir*. (A. Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Miller, B. (1941). *The Palace Scholl Muhammad The Conqueror*. Massachusetts: Harward University Press.
- Ortaylı, İ. (2009). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Özcan, N. (1993). Mehter. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, c. 28, s. 546-549.
- Özcan, N. (2004). Meşk, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, c. 29, s. 394-395
- Özdemir, Ş. (2007). Mevlâna'nın Eğitimci Kişiliği. *Uluslararası Mevlâna Mevlevîlik Sempozyumu*. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Öztuna, Y. (1969). Dârül Taalim-i Mûsikî. *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, c. I, s. 153.
- Öztuna, Y. (2000). Meşk, *Türk Mûsikî'si Kavram ve Terimleri, Ansiklopesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 250.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Mûsikîsi (Bestekâr Mehterler- Mehter Havaları)*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1970). *Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MEB Basımevi.
- Takiyüddin Mehmet Emin Ali. (Tarihsiz). *Musika-i Hümayûn Tarihi*. Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları K. 001124.
- Tekeli, İ. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. II, s. 455-477.
- Tezbaşarır, A. (1975). *Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları*. İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Türkmen, M. N. (2007). *Osmanlıda Askeri Müzik Mehter*. İstanbul: Avk Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977, Ocak). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı. *Bellekten*, sy. 161, s. 79-134.
- Yekta, R. (1900). *Esatiz-i elhân*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Yöndemli, Fuat. (2007) *Mevlevîlikte Sema ve Mûsikî*, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

Arşiv Belgeleri

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1002.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalih, 13-1328.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbn'ül Emin Saray Mesalihi, 13-1329.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1331.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-1332.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 13-133.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 7-692.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'ül Emin Saray Mesalihi, 8-794.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. İbnü'l Emin Saray Mesalihi, 11-084.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Topkapı Sarayı Müze Arşivi Defterleri, 9623.
- Başbakalık Osmanlı Arşivi*. Cevdet Askeriyye, 11039
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Cevdet Evkaf, 76-3770.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Hazine-i Hassa Defterleri. 00542.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Hazine-i Hassa Evrak Odası, 116-61.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Hazine-i Hassa Muhasebât Kalemi, 883/ 53.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Dosya Usulu İradeler Tasnifi, 22-20.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Dosya Usulu İradeler Tasnifi, 22-2.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Maarif Vekaleti Mektubi Kalemi, 17-130.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*. Maarif Vekaleti Mektubi Kalemi. 12-04.

Ek1: Dârüelhan Müfredât Programı

دارالاطهار برغلص
برغلصنف

آیدی دیوان عابون
۹۹

۱ معینه صوتیه معلومات اولیه .
۲ (موسیقی هرودی : نوط) نك طرز تحریر و قرائت و موسیقی هرودی اماختار لریم (عالم نوزك) و (غلام مودره) تعریفاً و قشاقه
موسیقیه و شغل برده لك اسمیه ایلم هاریك سله حقه معلومات كافیه .
۳ مذهب و موسیقیه اصول داوازله تعریفاً و موسیقی هرودك صورت تطبیق ، صوفیاه ، دویك ، آغید دویك ، حقه صوفیاه ، اقصانه
آغید اقصانه ، اقصانه بجه ، بیرون سهن ، والس ، اوز ، دویكده ، دور و ایه و زینر نك تطبیقاه عمیهسن .
۴ الیایه و آیه شریف .
۵ موسیقی تاریخ عمیهسنه معلومات اولیه .
۶ ساز لر ایچینه بجهسنه (موسیقی اندلس : متور) .

بکجه صنف

۱ معینه صوتیه معلومات قشر .
۲ مقامیه اساسیه و منفرد هاقه معلوله عامه ، مقاماتك (موسیقی هرودی : نوط) ایله طرز تحریریه .
۳ حقه دویك ، جبر ، فاخته ، دو کبیر ، برهان اولی ایلم بوزك هضاه عمیهسنه نکل ایچ (زنجیر) و زلف و (اوسلا ، ترکیبیه ، نکل فاخته
فرغ حقیق ، ترم تیل ، محض ، نیم دور) اوزانك تطبیقاه عمیهسنه و موسیقی هرودی ایلم طرز تحریر و قرائتیه .
۴ (کره = مائور) (صغری = میور) قواعده و (آرئوف) باریسه (قاوور) اماختار لری و (صناعت تألیف = بته کارلیم)
حقه معلومات اولیه .
۵ تاریخ عمیهسنه موسیقیه معلومات مفصله
۶ الیایه و آیه شریف
۷ ساز لر ایچینه بجهسنه (موسیقی اندلس = متور) .

اچجه صنف

۱ معینه صوتیه معلومات مکده و آدیت مختصر ایله تطبیقات قشر .
۲ ضربیه ، رمل ، تقیل ، قادی ، ضرب تیغ و زینر نك تطبیقاه عمیهسنه .
۳ صنف اماختار لر موسیقی قرائت و اماختار لرک الایته موسیقی هرودت تطبیق .
۴ آئونی حقه معلومات قشر .
۵ (صناعت تألیف = بته کارلیم) قواعده .
۶ مفصله موسیقی تاریخ عمیهسنه و تراجم حوال .
۷ الیایه و آیه شریف .
۸ ساز لر ایچینه بجهسنه (موسیقی اندلس = متور) .

در دغ صنف

۱ اوجیه طرز قده نغایم اولیه موسیقی اوزار ایله تألیقات .
۲ موسیقی تاریخ عمیهسنه حقه معلومات و در قیاقه مکده .
۳ (صناعت تألیف = بته کارلیم) حقه معلومات مفصله .
۴ (آرئوف) حقه معلومات مفصله .
۵ ساز لر ایچینه بجهسنه (موسیقی اندلس : متور) و آکال .

4

Duit 22/2

Ek2: Musika-i Hümayûn İmtihan Programı:

اولاً سار تعلیم مخصوصه تبارده متجب بریا بربك چائس، تانیا ته لبرك
ههچ كور مدركى بریا بربك چائس
براقمانده اسن فیدیه ایدر

دربجی صنفه رفیع اتمخای
اولاً سار تعلیم مخصوصه تبارده متجب بریا بربك چائس، تانیا اوفانه آردنه
متجب بریا بربك چائس، تانیا ته لبرك ههچ كور مدركى بربك چائس
براقمانده اسن فیدیه ایدر

دربجی صنفه رفیع اتمخای
اولاً ته توردونه ویا بوجك یا بربك بربك چائس، تانیا ته لبرك ههچ
كور مدركى بربك چائس، تانیا اشكنا ب موسیقی
براقمانده اسن فیدیه ایدر

دربجی صنفه رفیع اتمخای
اولاً ایدجی صنفه رفیع اتمخای لبرك قوقده اوله وزره ته توردونه ویا
بوجك یا بربك بربك چائس، تانیا ته لبرك ههچ كور مدركى بربك چائس،
تانیا اشكنا ب موسیقی
براقمانده اسن فیدیه ایدر

دربجی صنفه رفیع اتمخای
اولاً ایدجی صنفه رفیع اتمخای لبرك قوقده اوله وزره ته توردونه ویا بوجك یا بربك
بربك چائس، تانیا ته لبرك ههچ كور مدركى بربك چائس، تانیا اشكنا ب موسیقی
براقمانده اسن فیدیه ایدر

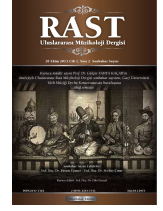
دربجی صنفه رفیع اتمخای
اولاً قونیر توردونه متجب بریا بربك چائس، تانیا ته لبرك ههچ كور مدركى
بربك چائس، تانیا اشكنا ب موسیقی ایفا انیسویسوه، خاما باندو ویا اوسره
اکیونه یا بربك باندو ویا اوسره م ایش، سوسا علم اهنكدرانه
مطهره قاسم
براقمانده اسن فیدیه ایدر



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİNDE YAYINLANAN MAKALELER

Cilt I Sayı 2 (2013) Makaleleri (Sonbahar Sayısı 2013)

- Günalçın, S. (2013). Kanunda Ses Sistemi Sorunları Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 75-106 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00017>.
- Özdek, A. (2013). Konya Türkü Metinlerinde Mevlana ve Mevlevilik Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 30-46 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00014>.
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Musiki Okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 17-33 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013>.
- Şenalp, T. (2013). Müzikte Ulusal Rotamız Ne Olmalıdır? Bir Sözlü Tarih Projesinin Ardından Çözüm Önerileri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 58-74 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00016>.
- Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 107-128 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>.
- Vural, T. (2013). Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in Ekekon Gazetesinde Yayınlanan Konya'da Müzik Konulu Makaleleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 47-57 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00015>.
- Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , I (2), 1-16 Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00012>.

Cilt I Sayı 1 (2013) Makaleleri (ilkbahar Sayısı 2013)

- Akat, A. (2013). The Influences and Changes of the Crimean Tatars Music in the Process. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 1-7, Doi:<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0001>.
- Çınar, S. (2013). Female Representatives of Traditional Folk Instruments (Saz): in The Representation of Sipsili, Uyguncaklı Dūdük, Delbek and Bağlama. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 236-257, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0010>.
- Harmancı, B. İ. (2013). Şed Makam mı Şed İcra mı? *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 22-77, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0003>.
- Harmancı, B. İ. (2013). Türk Din Mûsikîsi'nde Salâ (Salât) Formu ve Salâ Besteleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 154-195, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0007>.
- İsmayılov, Ş. (2013). Muğam Tonallıklarının Transpozisiya Problemleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 131-153, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0006>.
- Jelen, B. (2013). Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 258-285, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0011>.
- Jones, C. S. (2013). Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri. (B. Uçaner, Dü.) *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 196-222, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0008>.
- Özden, E. (2013). Osmanlı Maârifî'nde Okutulan Mûsikî Kitapları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 78-104, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0004>.
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Gayrimüslim Mûsikî Cemiyetleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 223-235, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0009>.
- Toker, H., & Aydemir, M. (2013). Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları Dosya Tasnifinde Bulunan İki Saz Eseri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 105-130, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0005>.

Uçaner, B. (2013). Therapy-Related Views of Patients with Headache Undergoing Therapy with Turkish Music. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 8-21, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0002>.

SUNUŞ

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Ülkemizde müsikîsiyi kendisine hizmet alanı seçmiş müsikî mecmualarının, dergilerin, web sitelerinin sayıları son yıllarda o kadar çok artmaya başladı ki; bu durum bizleri ziyâdesi ile memnun etti. Ancak memnun etmenin yanı sıra bir takım endişelerimizi de arttırdı oldu. Çünkü; Kemiyet mi keyfiyet mi düsturundan hareketle müsikî alanındaki akademik yayınların ve çalışmaların nitelikten ziyâde niceliğinin hızla yükselmesi, ilmin vakârından, ciddiyetinden, disiplininden, heyecanından ve keyfinden çok uzaklarda, temelsiz ve zayıf bir mekân oluşturdu.

Bu temelsiz ve zayıf mekânda; bilgi kaynağının doğruluğu konusunda artan tereddütler, zihin bulandıran yaklaşımlar, mükerrer konu tekrarları, özellikle müzikoloji alanındaki genç akademisyenlerin daha önce yapılan çalışmalardan bihaber olarak adeta Amerika'yı yeniden keşfetmeye kalkışmaları, kadro ve ünvan alma çabaları ile alelacele ve dikkatsizce yapılan çalışmalar, doçentlik mürâcoat dosyasını kabarık göstermek gayreti ile yazılan sıradan bir-iki makaleleri, müzik öğretmenlerinin müzikoloji, yorumculuk, müzik teorileri ve teknolojileri gibi alanlardan doçentlik mürâcoatları yapmaya kalkarak daha sonra da kendilerini müzikoloji ve bu alanların profesörü olarak ilân etmeleri (oyşa ki müzikoloji, yorumculuk vd. alanlar müzik eğitimi alanından doçentliğe hiç mürâcoat etmezler) akademik câmiada gerek kuşaklar arasında gerekse araştırmaların nitelikleri arasında bir uçurumun meydana gelmesine neden oldu. Temelsiz bu mekânın çökme tehlikesi ile yüz yüze olduğunu maalesef her geçen gün daha da belirgin bir şekilde görmekteyiz.

Son on-on beş yılda müsikî alanında böylesine zayıf bir bina oluşturulmuşken, bu zayıflığa bakmayarak kendi müsikîsini bilmeyen, hor gören, dışlayan, hakaret eden, yok sayan, kültürel travmaya uğramış büyük bir müsikî camiasının da olduğunu gözden kaçırmamak gerekiyor. Ülkemizde ilkel, gerici, yobaz, yerel, etnik bir müzik olarak görülen Türk müsikîsi yüzyıllar öncesine dayanan derin kökleri ile uluslararası ve mükemmel bir müzik olarak kâinattaki yolculuğuna devam ediyor. Ne büyük bir şans ki bu müsikîyi bilene ve keşfedene.

Türkiye'deki müzikologların büyük bir kısmı ve Avrupa'daki müzikologlar Türk Müziğini "etnik müzik" olarak tanımlaya dursun Türkiye'de Rast müzikoloji dergisi Bahar sayısı ile uluslar arası arenada ortaya çıktı. Aynı 2010 yılının bir bahar ayında uluslararası bir misyon ve vizyon üstlenerek, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarının kurulup ortaya çıkması gibi. Durum o ki Rast müzikoloji dergisi de Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı da aynı misyonu ve vizyonu paylaşan, Türk müsikîsi ve kültürü adına hizmet vermeyi amaç edinmiş biri kurum diğeri yayın organı. 30-40 yıl öncesine gitseydik bunu bizlere söyleselerdi inanmazdık herhalde. Bir müzikoloji dergisi olacak adı da; Türk Müsikîsinin ana makamı olacak, Türklerin en vakârlı makamlarından biri olacak, adı Rast olacak diye... Rast gelir İnşallah....(devamı s. VIII'de)