



www.rastmd.net

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

Cilt 8
No 1

DOI
10.12975

SUMMER - 2020

Editorial Board

Editor-In-Chief and Founder

Fikri Soysal, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta Kodu: 60100, Tokat
fikrisoysall@gmail.com

Associate Editors

Ali Tan

Medeniyet University / Istanbul / Turkey

Proofreading and Editing in English / Associate Editor

Hikmet Toker

Istanbul University / State Conservatory / Istanbul / Turkey

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VIII, Issue 1 (2020), Summer

Tokat, Turkey

Yaz Sayısı Hakkında:

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

Kurucu ve Baş Editör: Dr. Fikri Soysal.

Editör: Dr. Ali Tan, İngiliz Dili Editörü: Dr. Hikmet Toker.

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

Website: www.rastmd.net, Yayınlanma Tarihi: 23 Temmuz 2020, Tokat, Türkiye

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2020 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz Crossref Doi üyesi olup, EBSCO RILM müzikoloji alan indeksinde taranmaktadır.

SCOPUS'ta indekslenmek üzere kabul edildik entegrasyon süreci devam etmektedir.

Yayıncı adresi ve iletişim bilgileri: Fikri Soysal, email:fikrisoysall@gmail.com, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta kodu: 60100, Tokat / Merkez, Türkiye.

About Summer Issue

Cover Design, Website, Registration of Doi, Print Editor, Founder and Editor-In-Chief: Dr. Fikri Soysal.

Associate Editor: Dr. Ali Tan, Proofreading and editing in English: Dr. Hikmet Toker.

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

Double-blind Journal

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

Visit Website: www.rastmd.net, Publication Date: 23 July 2020, Tokat, Turkey.

Copyright © 2020 by Rast Musicology Journal

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

Publisher address and contact information: Fikri Soysal, email:fikrisoysall@gmail.com, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta kodu: 60100, Tokat / Merkez, Türkiye.

RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

BİLİM KURULU

Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)
Fırat Kutluk (Türkiye)
Ertuğrul Bayraktarkatal (Türkiye)
Nilgün Doğrusöz (Türkiye)
Songül Karahasanoğlu (Türkiye)
Ahmet Hakkı Turabi (Türkiye)
Safa Yeprem (Türkiye)
Ruhi Ayangil (Türkiye)
Ali Tan (Türkiye)
Abdullah Akat (Türkiye)
Feza Tansuğ (Türkiye)
Recep Uslu (Türkiye)

Martin Stokes (İngiltere)
Mahmud Guettat (Tunus)
Thomas Solomon (Norveç)
Gülnaz Abdullazade (Azerbaycan)
Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Janos Sipos (Macaristan)
Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Kronig Richard (İsviçre)
Həbibə Məmmədova (Azerbaycan)
Aida İslam (Makedonya)
Raziya Sultanova (İngiltere)

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt VII, Sayı 1 (2020), Yaz Sayısı,

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

ADVISORY BOARD

Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)
Fırat Kutluk (Turkey)
Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)
Nilgün Doğrusöz (Turkey)
Songül Karahasanoğlu (Turkey)
Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)
Safa Yeprem (Turkey)
Ruhi Ayangil (Turkey)
Feza Tansuğ (Turkey)
Ali Tan (Turkey)
Abdullah Akat(Turkey)
Recep Uslu (Turkey)

Martin Stokes (England)
Mahmud Guettat (Tunis)
Thomas Solomon (Norway)
Kronig Richard (Switzerland)
Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Janos Sipos (Hungary)
Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)
Aida İslam (Macedonia)
Raziya Sultanova (England)

Editor-In-Chief and Founder
Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume VIII, Issue 1 (2020), Summer Issue,
Tokat, Turkey

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

| | |
|---|------------------|
| <i>Relationship of music and cosmos in the thought of the Ikhwan es-Safa</i> Yalçın Çetinkaya | 2296-2316 |
| <i>Instrumentation of Ottoman/Turkish instruments</i> Nağme Yarkın | 2317-2329 |
| <i>Deductive projections in our recent music theory: Indicators of structuralism in Arel-Ezgi-Uzdilek theory</i> Süleyman Cabir Çıplak & Songül Karahasanoğlu | 2330-2347 |
| <i>A study on Arel-Ezgi-Uzdilek's tone-system</i> Kubilay Yılmaz | 2348-2365 |
| <i>Methodological education of unmeasured folk songs</i> Fikri Soysal & Erkan Yürümez | 2366-2372 |
| <i>An analysis of the art aspect of folk music</i> Fikri Soysal | 2373-2381 |

İhvân-ı Safâ düşüncesinde müzik ve kosmos ilişkisi

Yalçın Çetinkaya*

Sorumlu Yazar:

*Doç., İTÜ Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Email: yalcincetinkaya60@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8836-9851>

Özet

İhvân-ı Safâ, Pythagoras okulunun 10. yüzyıldaki temsilcileri ve pekçok ilim dalında onun takipçileri olduklarını ifade etseler de, özellikle müzik alanında Pythagoras'ın yaşadığı M.Ö. 6. yüzyıldan kendi yaşadıkları döneme kadar oluşmuş ve bir gelişme seyri izlemiş müzik düşünce ve birikimlerinden de etkilenecek ve bunu kendi müzik düşüncelerine katarak bir müzik düşüncesi ve “müzik düşünce biçimi” meydana getirdiklerini söyleyebiliriz. Gezegenlerin hareketinin Ud nağmeleri gibi olduğunu, Ud'un dört telinin, toprak, ateş, hava ve su gibi tabiatın dört ana unsuruna karşılık geldiğini ileri sürmek, bugün için bile oldukça yeni ve heyecan verici görüşlerdir. Ancak İhvân-ı Safâ'nın bu düşüncelerinin de genellikle, üstadları kabul ettikleri Pythagoras'ın kosmos anlayış ve düşüncesinden müphem düşünceler olduğunu hatırlatmak isterim. Her ne kadar Pythagoras etkisi olsa da, İhvân-ı Safâ'nın müzik ve kosmos ilişkisi hakkındaki bu düşünce ve yorumlarını Ud üzerinden kurup izah etmeleri, bu düşüncenin ve izah biçiminin orijinal olduğunu göstermektedir. Çünkü Ud, İhvân-ı Safâ'nın yaşadığı dönemlerde ve sonrasında da, hem bölgelerinde hem de genel anlamda İslâm müzik çevrelerinde en muteber enstrümandır. Ud, adeta İslâm müzik kültürünün ve medeniyetinin ortak bir enstrümanı gibidir. Ne Pythagoras'ın kendi düşüncelerinde, ne bu okula bağlı Pythagorasçılar'da ve ne de İhvân-ı Safâ'ya kadar diğerlerinde bu şekilde bir “müzik-kosmos ilişkisi” kurmaya yönelik bir bilgi görülmemektedir. İhvân-ı Safâ'nın, Pythagoras'tan öğrendikleriyle gezegenlerin dönerken nağmeler çıkardıklarını söylemelerini; Pythagoras'ı üstadları kabul etmeleri ve onun öğretilerine tâbî olmaları dolayısıyla anlamak mümkün ancak İhvân, üstadlarının bu düşüncesine tâbî olmakla birlikte bu düşüncüyü tefsir ve te'vîl ederek yeni açılımlar da getirmiş. Meselâ gezegenlerin (feleklerin) dönerken çıkardıkları nağmelerin Ud nağmeleri gibi olduğunu söylemek gibi. İhvân'ın Ud nağmelerine ve Ud'un tellerine yükledikleri anlamlarla birlikte gâye, Ud telleri ve nağmeleri ile gezegenlerin varlıkları, fizikî özellikleri ve hareketleri hakkında bir bağlantı kurmaktır.

Anahtar kelimeler

ihvân-ı safâ, risâleler, pythagoras, gezegenlerin hareketi, ud nağmeleri, kosmos

İhvân-ı Safâ, İslâm düşünce târihinde, gerek doğuşu ve gerekse sistemiyle oldukça farklı bir konuma sahip bir ekol olarak kabul edilmektedir. Basra'da kurulan İhvân-ı Safâ adlı bu düşünce ekolünün tam adı, İhvân es-Safâ ve Hullân el-Vefâ ve Ehl el-Hamd ve Ebnâ el-Mecd idi. İhvân-ı Safâ adı, bilim ve felsefeyle, bizzat bunlar uğruna değil de, bünyesinde heterojen

İslâm devleti elitinin dînî zümreler, ulusal topluluklar ve bizzat Müslüman mezhepler arasında yayılmış bulunan çatışmalardan iltica edebileceği bir tür ahlâkî-manevî cemaat teşkil edebilmek umuduyula uğraşan bir grup bağımsız düşünür (libres penseurs) tarafından kullanılmıştı (Taylan, 1983, s.148, Şerif, 1990, s.327).

İhvân-ı Safâ'nın en önemli eseri, ansiklopedi niteliğindeki "Risâleler"dir. Risâleler gözden geçirildiğinde, "Temizlik Kardeşleri ve Vefâ Dostları"nın birer "Arı gönüllü ve her delile î mân ederek bağlılık gösteren kardeşler" oldukları anlaşılır (Corbin, 1986, s.138). Basra'da Buveyhîlerin saltanatı esnasında ortaya çıkmış olan İhvân-ı Safâ, gizli bir felsefî-dînî topluluk olma özelliğini taşıyordu. Macit Fahri'nin görüşüne göre, imâmları İsmail'in 760 târihinde ölmesinden sonra gizli siyâsî propaganda faaliyetlerine başlayan bir Şîî tebaa olan İsmailî şahısların oluşturduğu bir düşünce ekolüdür İhvân-ı Safâ ve ilk İsmailî ve özellikle "Karmatî dâî"lerin (propagandist) gizli propaganda faaliyetlerini, ona yeni bir ilmî ve felsefî ruh katarak sürdürmüşlerdir (Fahri, 1987, s.134).

İhvân-ı Safâ, Pythagoras okulunun 10. yüzyıldaki temsilcileri ve pek çok ilim dalında onun takipçileri olduklarını ifade etseler de, özellikle müzik alanında Pythagoras'ın yaşadığı M.Ö. 6. yüzyıldan kendi yaşadıkları döneme kadar oluşmuş ve bir gelişme seyri izlemiş müzik düşünce ve birikimlerinden de etkilenerek ve bunu kendi müzik düşüncelerine katarak bir müzik düşüncesi ve "müzik düşünce biçimi" meydana getirdiklerini söyleyebiliriz. Bunu ileri sürerken de, özellikle müzik ve kosmos ilişkisini kurarken bu ilişkiyi Pythagoras'ın başlattığı noktadan daha ilerilere götürdüklerini anladığımız Risâleler'indeki müzik metinlerinden anlayabilmek mümkündür.

Mûsikîyi kâinat ile izah etmek, kadîm bir gelenektir. İslâm düşünce dünyasında da mûsikî, kozmik sembollerle ve varlıklarla açıklanır ancak bu açıklamalar tamamen

İslâm düşünürlerinin geliştirdikleri orijinal bir açıklamadır, bu kadîm bir mûsikî öğretisidir ve İslâm kültür ve düşüncesi üzerinden, yenilenmek ve genişletilmek suretiyle, İslâm düşünce perspektifi içinde devam eder. Çünkü İslâm düşüncesi, kültür ve medeniyeti, bu okuma ve izah etme şeklini kendi varlık tasavvur ve tahayyülüne daha uygun bulmuştur. Mûsikîyi bu şekilde okuma biçiminin Batı'da St. Boethius ile sona erdiğini söyleyebiliriz. Aziz Boethius'un müziğe getirdiği yaklaşım, tam anlamıyla Pythagorien bir yaklaşımdır ve Pythagoras düşüncesinden etkilenmiş olduğunun açık bir göstergesidir. Aziz Boethius'un özellikle "Musica Mundana (Göklerin, gezegenlerin müziği)" olarak açıklanabilecek yaklaşımı karakteristik Pythagorien bir yaklaşımdır ve kadîm müzik düşüncesinin Hıristiyan dünyadaki önemli yansımasıdır. Aziz Boethius, müziğin yapısını incelediği özellikle Pythagoras'ın evrenin uyumu üzerine görüşlerini açıklamaya çalıştığı "De Institutione Musica" adlı beş ciltlik çalışmasının ilk dört cildini yine Gerasalı Nicomakhos'un "Harmonikon Enkhiridion" adlı yapıtına, son cildini Ptolemaeus'un "Harmonica"sına dayandırmıştır (Çetinkaya, 2018, s.1788-1804, Chadwick, 1991, s.19).

İslâm dünyasında mûsikî ile ilgili söylenmiş pek çok söz, yazılmış pek çok eser bulunmaktadır. İslâm düşünce dünyasının en önemli ekollerinden biri olan İhvân-ı Safâ'nın "Risâleler" adlı eserleri, Hermetik, Pythagorien ve Neo-Platonist düşüncelerin adeta vahy süzgecinden geçirilerek ele alındığı bir ansiklopedi niteliğini taşır ve kendilerinden sonraki düşünürlere de yüklü bir bilgi malzemesi sunar (Çetinkaya, 1995, s.7). Mûsikî risâlesi, İhvân-ı Safâ'nın Risâleler adlı

eserinin beşinci risâlesidir ve matematik kısmındadır. İhvan-ı Safâ, “Mûsikî” unvanlı bu risâlelerinde, cismanî ve ruhanî sanattan mürekkebe olan bu sanatı zikretmek istediklerini belirterek, mûsikî risâlesine şu sözlerle başlarlar: “Biz, daha önceki iki risâlemizde, ilimlerin cinslerinden olan rûhânî ilmî sanatlardan, sanatların cinslerinden olan cismanî ilmî sanatlardan söz ederek, her birinin mahiyetini, nevîlerinin kemmiyetini ve her ikisinden matlûb olan aġrâzı açıkladık. Bu “Mûsikî” unvanlı risâlede de cismânî ve rûhânî sanattan mürekkebe sanatı zikretmek istiyoruz. O, “en-Niseb”i bilmede te’lif sanatıdır. Bu risâlede amacımız ġinâ ve melâhî sanatını öğretmek değildir. Her ne kadar bunları zikretmemiz gerekiyorsa da amacımız, “en-Niseb”i, ġinâ ve melâhî ile te’lif keyfiyetini bilmek, bu ikisinin bilgisine vakıf ve bütün sanatlarda maharetli olmaktır (İhvan-ı Safâ, 1957, s.183).

Müslüman kâinatında bir “İbrahimî Pisagorculuk” vardı ve bu algı Pythagoras’ın adeta “Müslüman” bir şahsiyet haline büründürülmesi, hatta bazı İslâm büyüklerince “Nebî” olarak kabul edilmesine dayanmaktaydı (Sunar, 1974, s.16). Ancak Pythagoras’ın “ilk ilke (arché)” kabul ettiği “Sayılar” ve sayılar üzerine geliştirdiği doktrini ve düşüncesi, bilim çevrelerinde tartışılmalı bir düşüncedir. Nasr’a göre bu “Sayılar” niceliksel olmalarının yanı sıra niteliksel varlıklardır ve modern sayılar gibi basitçe çarpma ve bölmeye tâbî tutulamaz. Onlar “nicelik” (kemiyyet) ile aynı şeyler değildirler. Bir başka söyleyişle, onların tabiatı sadece niceliksel yönlerinden ibaret değildir. Tam aksine Pisagoryen sayılar, “Bir’in yansıtıcısıdır” ve yansıtıkları bu kaynaktan hiçbir zaman tam anlamıyla

kopmazlar. Dolayısıyla çokluklar dünyasından bir varlıkla özdeşleştikleri zaman, o varlığı Tevhîd’e veya bütün varlığın kaynağı olan Mahz Vücûd’a (Pure Being) götürürler. Bir varlığı herhangi bir sayı ile özdeşleştirmek, bütün sayıları Bir’e (Tevhîd’e) götüren gizli bir bağ aracılığı ile, o varlığı kaynağına bağlamak anlamına gelmektedir. (Nasr, 1988, s.58). Ülken’e göre ise Pythagoras’ın kendisi de aklî ve değişmez bir kanunluluk düzeni gösteren sayıları, her şeyin ölçüsü olarak yorumlamaktaydı. (Ülken, 1974, s.59). Fritjof Schuon da sayılarla ilgili geleneksel düşünce biçimleri hakkında şunları söylemektedir: “Bunlar geometrik şekillerle niceliksel yerine evrensel anlamların sezilmesini gerektiren Pisagoryen (Pythagorean) anlamıyla sayılardır. Üçgen ve kare nicelik değil, şahsiyettirler. Onlar araz değil, cevherdirler. Sıradan sayılar, toplama yolu ile elde edilebilir, fakat niteliksel sayılar, ana birliğin (principal unity) içsel veya esasî olarak farklılaşması sonucunda elde edilebilir. Onlar hiçbir şeyle toplanamaz ve ‘Birlik’ten ayrılmazlar. Geometrik şekiller tevhidin çeşitli göstergeleridir. Onlar farklı niceliklere delalet ederler. Üçgen âhenktir, kare sebattır. Bunlar seri halindeki sayılar değil, ortak merkezli sayılardır” (Schuon, Nasr, 1985, s.113, s.57-58).

Anlaşılmaktadır ki, “sayı”ya yüklenen Pisagoryen anlam, sayının görünür ve kullanılabilir bir rakamsal ifadesinden ibaret değildir. Bu bilgiyi, Pythagoras’ın kosmos doktrini içinde ele almak gerekmektedir. Pythagoras’ın kosmosu da aslında “Birlik”ten ayrılmayan, tevhidin göstergesi olan sayılar gibi, ilâhî bir özellik arzlemekteydi ve dolayısıyla iyi ve tek bir bütün olmak durumundaydı. “Eğer iyi, canlı ve bir bütün ise”

diyordu Pythagoras, “kâinat sınırlanmış olduğu ve çeşitli parçaların birbirleriyle ilişkilerinde bir düzen sergilediği içindir.” Kâinatın iyi ve canlı bir şey olduğu kadar, tek bir bütün olarak adlandırılabilirdiği tek anlam, onun değişmez sınırlara sahip ve düzenlemeye yetenekli olmasıdır. Kâinattaki her hareket son derece düzenlidir. Dönen yıldızların hepsi, ebedî ve mükemmel bir dairesel hareket içinde seyretmektedirler. Kâinat, kendisinde düzen, tamlık ve güzellik fikirlerini birleştiren, ancak modern Batı dillerine tam olarak çevrilemeyen “Kosmos (Kâinat)” sözcüğüyle adlandırılabilir. Pythagoras, kâinatı bu şekilde adlandıran ilk kişidir. Kosmos sözcüğü, Yunanlılar için de düzen ve güzellik demektir.

Kâinatın “Kosmos” ya da düzenli bir bütün olması gibi, Pythagoras’a göre biz insanlar da tıpkı kosmosun özelliklerini ihtiva eden küçük birer kosmosuz (mikrokosmos). Biz insanlar olarak, büyük kâinatın (makrokosmos) yapısal ilkelerini, kendilerinde tekrar eden organizmalarız. Kâinatın yapısal ilkeleri üzerinde çalışmakla, kendimizdeki biçim ve düzen öğelerini geliştiririz. Kosmos üzerinde çalışan filozofun kendi ruhu da “Kosmos (düzenli)” hale gelir (Guthrie, Cevizci, 1988, s.50-51).

Pythagoras öğretisi daha çok kozmolojik bir karakter taşımaktadır. Bu kozmolojinin temel çizgileri ateş, su, toprak ve havadır. Bunlar başlangıçta bir kaos halinde vardı, sonra Allah bunları bir düzene soktu, kosmosu meydana getirdi (Tunalı, 1983, s.61-62).

Müzik de Pythagoras’a göre kosmostaki bu düzen ve uyumun bir yansımasıdır... veya müzikteki uyum ve düzen, kosmostaki uyum ve düzenin bir

ifadesidir. Pythagoras’ın düşünce sisteminde sayılar, mûsikî içinde de ifadesini buluyordu. Onun en çarpıcı düşünceleri, mûsikî hakkındaydı. Pythagoras, mûsikî gamının, halen mükemmel ses uygunlukları olarak adlandırılan (iki ses arasındaki) yerde farklarının 1,2,3 ve 4 sayılarının oranları olarak, aritmetiksel bir biçimde dile getirilebileceğini düşündü. Bunlar birbirlerine eklendiklerinde 10 yapan sayılardır ve 10 sayısı, matematik ve gizemcilik (mistisizm) unsurlarından meydana gelen alışılmadık karışımda, mükemmel sayı olarak kabul edilir. Bu sayı, geometrik bir biçimde, “Tetraktys” adı verilen şekille gösteriliyordu. Oktav (sekiz notalık yapı) 2:1 oranıyla, bir notada beş derece tiz ya da pest olan ara 3:2 oranıyla, do ile fa arasındaki ara 4:3 oranıyla üretilmekteydi. Pythagoras, kosmosun bir “harmonia”yı (uyumu) ifade ettiğini belirtmiştir. Harmonia, öncelikle mûsikî alanına uygulanmıştır (Guthrie, Cevizci, 1988, s.52-55).

Müzik, matematik ilimlerden biri olarak kabul edilmektedir ve sayılarla ilişkilendirilmektedir. Meselâ Şemseddin Muhammed el-Âmulî, “Nefâis el Fünûn fî Arâis el ‘Uyûn” adlı eserinde mûsikîyi matematik ilimlerden bir ilim kabul ederken, Osmanlı’da II. Bayezid dönemi mûsikî yazarı Lâdikli Mehmed Çelebi “Zeynu’l-Elhân fî ‘ilmi’t-Te’lîf ve’l-Evzân” adlı II. Bayezid’e sunduğu eserinde mûsikînin matematik ilimlerden bir ilim olduğunu ileri sürmektedir (Lâdikli, Kalender, 1982). Bütün ilimlerin bir âhengi yansıttığı veya ihtivâ ettiği, matematiğin de sayıların âhengi üzerine kurulduğu düşünülürse, mûsikî ilim ve sanatıyla da ortak yanlarının olduğu söylenebilir. Mûsikî ilim ve sanatı da seslerin âhengi üzerine kuruludur. Bu

bakımdan, bütün ilimlerin ortak yanının “aheng” olduğu düşünülebilir. Mûsikî ilim ve sanatındaki harmonia da (âhengi) sayılarla ifade edilebilir. Nitekim Gökberk, mûsikîdeki harmonianın sayıya dayandığını ifade etmektedir (Gökberk, 1985, s.32). Çünkü “tellerin veya borunun uzunluğu ile çıkan ses arasında bir ilişki vardır” (Bolay, 1990, s.208) şeklindeki düşüncesini Pythagoras, gezegenlere de uyguluyor ve böylece kosmos, ona göre uyumlu sesler veren bir birlik oluyordu (Kranz, 1984, s.42). Pythagoras’a göre en güzel şey harmoniadır (uyum). Bütün kâinat uyum ile sayıdır (Copleston, 1986, s.35) . Pythagorasçılar’a göre bütün kosmosa harmonia (uyum), quarte (dörtlü), quinte (beşli) ve oktave (sekizli) hükmeder. (Bu intervallumlar [aralıklar] ilk dört sayı ile kurulmaktadır. Zira 1:2 oranı oktaveyi, 2:3 quinteyi, 3:4 quarteyi verir.) Pythagoras’ın kendisi, bütün evrenin ve kürelerin ahengini dinlediğini ve o kürelerin ve bunlar üzerinde dönen yıldızların hep birlikteki uyumunu anladığını ifade etmekteydi (Kranz, 1984, s.45) . Baron d’Erlanger, “Arap Müziği” adlı eserinde yaptığı bir alıntıda Pythagoras’ın kısa bir süre içinde matematik ilminde büyük bir gelişme kaydettiğini hatta bu bilgiyle semâların bilgisine ulaştığını ifade ederek, şunları söylemektedir: “Feleklerin hareketlerinden hâsıl olan câzib nağmeleri ve güzel besteleri işitiyorum. Bu nağmeler, güzel besteler ve terennümler muhayyileme ve hâfızama yerleşmiştir” diyen Pythagoras, buna dayanarak mûsikî ilminin kâidelerini de ortaya koymuştur (D’Erlanger, 1930, s.272-273).

Eski Yunan, Pythagoras sayesinde aralıkları tanıyordu. Bugün sahip olunan bazı teknik ifadelerin kaynağı,

Eski Yunan’da idi. Ton, diatonik sisteme, yarım ton kromatik sisteme, çeyrek ton da anarmonik sisteme kaynaklık ediyordu denilebilir (Lavoix, 1955, .17). Bazı tarihçiler, mûsikînin târihi ile ilgili olarak özellikle Antik Yunan’ı öne alarak, Antik Yunan’daki mûsikî faaliyetlerini incelerler. Antik Yunan’ı, teorik mûsikînin başladığı yer olarak kabul ederler (Rougnon, 1936, s.9).

Pythagoras mûsikî üzerine “bilimsel” kabul edilen ilk çalışmaları yapan kimse olmakla, mûsikî biliminin de babası kabul edilir (Pole, 1924, s.95). Pythagoras, mûsikî târihinde, mûsikîdeki oranların kurallarını, titreşen cisim (vücut) efektlerinin uzunluklarının nasıl değiştiğini, verdiği müziksel tonların perdeleri arasındaki farkı izah eden ilk kişidir (Mc Kinney, Anderson, 1954 s.88). Bugün bile, Pythagoras’a izafe edilen aralıkların temel kaideleri, en ufak bir değişikliğe uğramamıştır. O suretledir ki, Pythagoras zamanında 2:3 ile ifade edilen beşli aralığın kıymeti, bu kadar yüzyıl sonra aynı kalabilmektedir (Yekta, 1986, s.27).

Pythagoras, uyumların değerini, sadece, onları meydana getiren tel uzunluklarının orantıları bakımından dikkate aldı. “Pythagoras gamı” adıyla anılan skala, aynı isimdeki sistemde, bir oktav aralığına bir tabiî beşliler dizisini (Fa, do, sol, re, la, mi, si) meydana getiren sesler yerleştirilerek kurulur. Fizik ve mûsikî eserlerinde ancak Do majör tonunda gösterilen Pythagoras gamı pratik kullanım açısından elverişli kabul edilmese de, modüle edilmek suretiyle ve gerek yükselen diyezler dizisinden, gerekse alçalan bemoller dizisinden yararlanılarak bütün tonlara aktarılabilir. Telli saz icracıları, Pythagoras ilkesine

uyarak çalarlar. Çünkü tellerini beşliden aralıklarla akort ederler. Bundan ötürü Pythagoras gamına “Kemancılar gamı” da denir ve bu gam “Piyancılar gamı (eşit aralı sistem)”, “Solfej gamı (Mercator - Holder sistemi)”ndan ve “Fizikçiler gamı (Aristoksenes-Zarlino-Delezenne sistemi)”ndan ayırt edilmiştir. Dolayısıyla, bir “monochord (gerilmiş tel)” kullanarak hissedilen her ses aralığının mesafe oranını hesaplayan Pythagoras, ilk “Mûsikî bilgini” olarak kabul edilmektedir (Mimaroglu, 1987, s.226).

İhvân-ı Safâ'nın Pythagoras referansları

İhvân-ı Safâ, Pythagorasçılık ile aşağı yukarı aynı düşünceleri paylaşan, İslâm düşünce ekollerinden biridir. Risâlelerinde de Pythagoras ile aynı düşünceleri paylaştıklarını ve yollarının Pythagoras ve Pythagorasçı filozoflar ile aynı yol olduğunu, bu yolun da en doğru yol olduğunu açık bir şekilde belirtirken, önderlerinin de Pythagoras olduğunu belirtirler (Karlğa, 1980, s. 252). İhvân-ı Safâ, Risâleler'in muhtelif yerlerinde, filozof Pythagoras hakkında şunları söylemektedir: “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim, kıymetli kardeşlerimizin (İhvân-ı Safâ) mezhebi (tutumu, yolu) - Allah onları desteklesin- kâinatta var olan tüm bilimlere (atf-ı nazar) etmek olduğundan... Fisagorsçu filozofların yaptığı gibi, geometrik deliller ve sayısal örneklerle açıklamaktadır...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.48). “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim, Allah seni ve bizi kendisinden bir ruh ile desteklesin, feleklerin dokuz tabaka olması... ve bunun sayılara bağlı bulunmasında değerli hikmetler vardır. Beşerin anlayışı onun bilgisinin derinliğine ulaşamaz. Fakat biz... Fisagorsçu filozofların

görüşü uyarınca bu hikmetin bir cephesini anlatacağız...” (İhvân-ı Safâ, 1967, s.140). “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim... Adetler biliminden ilk söz eden filozof, Fisagors'un görüşü uyarınca biz de deriz ki...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.181). “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim... filozoflar, bilginler ve hakîmler, varlıkların ilkeleri konusundan bahsetmişlerdir. Onlardan her bir topluluğa, diğerine doğmayan (bilemedikleri) sünûhât (doğuşlar, fikirler) doğmuştur. Ancak her grup, kendi fikirlerini belirtmek için çalışmış ise, ‘Varlıklar, adetlerin tabiatlarına göredir’ diyerek, her hak sahibinin hakkını vermişlerdir. Bu risâlede işte biz bunu açıklayacağız. (Fisagorsçuların tuttuğu) bu yol bizim kardeşlerimizin -Allah onları desteklesin- tuttuğu yoldur...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.200).

Ancak, Pythagoras'a bu derece bağlı olan İhvân-ı Safâ düşünürleri, Samos'lu* Pythagoras hakkında yanılmaktadırlar. Risâleler'in bir yerinde bu hata şöyle göze çarpmaktadır: “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim. Fisagors, hikmet sahibi, muvahhid bir kişi olup, Harran halkındandı...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.200, Karlğa, 1980, s.253).

İhvân'ın Müzik Düşüncesi

İhvân-ı Safâ'nın sadece Pythagoras'tan değil, aynı zamanda oldukça zengin bir müzik düşünce birikiminden istifade ettiği söylenebilir. İhvân'ın müzik konusundaki yaklaşımı teknik bazı izahat ve uygulamalardan ziyade, düşünce merkezlidir ve Halife Me'mun döneminde kurulan “Beytu'l-Hikme”de gerçekleştirilen tercüme faaliyetleri sonucu İslâm dünyasına giren farklı düşünce ve kaynaklar yanında, yaşamış oldukları kültürel coğrafyanın

birikiminin etkisi de sözkonusudur. İhvân, müziğe kozmik izahlar getirirken, bu kozmik izahlara benzer yaklaşımların Konfüçyanizm’de de farklı versiyonlarının olduğu görülmektedir. Müzik hakkındaki şu sözler Konfüçyüs’e atfedilmektedir: “En yüksek derecedeki müzikle gök ve toprak arasında aynı âhenk vardır. Merasimlerin en yüksek derecesiyle gök ve toprak arasında da aynı derece vardır. Âhenk vasıtasıyla varlıklar bozulmaz. Derece (fark) vasıtasıyla da göğe ve toprağa kurban verilir. Aydınlıkta müzik ve merasimler, karanlıkta ise şeytanlar vardır. Bunlar böyle olunca, bütün dünyada karşılıklı bir sevgi ve saygı vardır. Müzik, gök ve toprak arasında bir âhenktir. Merasimler ise gök ve toprak arasında bir sıradır. Bu âhenk, bütün varlıkların cinsini değiştirir. Bu sıra ise bütün varlıklar arasındaki farkları meydana getirir. “Müzik, gökten meydana gelir.” Merasimler ise topraktan vücut bulur. Bu meydana gelmede bir fazlalık olursa, her şeyde karışıklık çıkar. Bu vücut bulmada bir çokluk varsa, her şeyde bozukluk olur. Eğer gök ve toprak arasında bir âhenk varsa, merasimler ve müzik yükselebilir.” (Eberhard, 1946, s.22-28).

Konfüçyüs felsefesine ait bu metinlerde rastladığımız, Konfüçyanizm’e ait yorumlar, gerek Pythagoras’ın ve Pythagoras okulu izleyicilerinin, gerekse İhvân-ı Safâ’nın mûsikî ve kozmik âhenk hakkındaki düşüncelerinin adeta bir paraleli niteliğini taşımaktadır. Nitekim İhvân-ı Safâ’nın mûsikî hakkında şu açıklamayı yaptığını görüyoruz: “Mûsikî konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın, aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orada evrensel ahengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık

(İhvân-ı Safâ, Nasr, 1985, s.56).

İhvân’ın Kosmosu

İhvân-ı Safâ’nın kosmos düşüncesi, Pythagoras üzerinden Hermes ve Hermetic kozmolojiden etkilenmiştir. Zira Müslüman filozoflar, çeşitli eserlerinde İslâm kozmolojisine yer verdiler. Zaman zaman sadece Kur’an-ı Kerim’deki melekîyyâta (Angelology) başvurarak, kimi zaman ise diğer geleneklere ait olan kozmolojik ilimleri İslâmî perspektife uyarlayarak kendi düşünceleri ile bütünleştirme yoluna gittiler (Nasr, 1989, s.31).

Hermetik kozmoloji doktrinine göre kosmos, hayatlarla doludur. Onun içerisinde canlı olmayan hiçbir şey yoktur. Onun hiçbir parçası asla ölmez, insan veya hayvanın öldüğünü söylemek hatadır. Onlar sadece çözülmeye uğrarlar. Çözülme ise, ölüm değil bilâkis hayatın yenilenmesidir. Kosmosdaki her şey hareket halindedir. Ve nerede hareket varsa, orada hayat vardır. Hayat bir organizmadan diğerine yer değiştirir. Ve bir organizmada şuurun bir başlangıcı ve bir de sonu vardır. Fakat hayatın bir başlangıcı ve bir de sonu yoktur. Her canlı organizma, kesif madde, hayatî nefes ve ruhtan mürekkeptir. Ve bu üç birleşen parçanın her biri ölümsüzdür (Corpus Hermeticum, Kılıç, 1990, s.76).

Hermetizm’e göre kosmos boşluk dahi yoktur. Hatta Stoacılar ve Platoncular’ın tersine, kosmos ötesinde de (ekstra-kosmos) boşluk olmadığı, Hermetizm’in ileri sürdüğü bir görüştür. Yine Hermetizm’e göre kosmos gayr-ı cismânîdir. Tanrı ile çok sıkı irtibat halindedir. Fakat Tanrı ile bir değildir, dolayısıyla O’nunla çok sıkı irtibat halindedir. Ancak ayrıca hareketsiz,

sakindir. Öyleyse bir bütün olarak kosmosun ve onun içerisindeki bütün cisimlerin hareket ettirildiği şey, gayr-ı cismânî birşeydir. Yani hareket eden cirimlerin içinde olan birşeydir. İşte o şey de sakindir. O halde o boşluk değil midir? Hayır, boşluk denilen bir şey yoktur (Corpus Hermeticum, Kılıç, 1990, s. 59).

Bu arada, Hermetizm'in etkisinin yalnızca felsefe ve tabiat felsefesiyle sınırlı kalmadığını belirtmek gerekiyor. Birçok tabiat bilimlerinde bu etki göze çarpmaktadır. Fizik biliminde Hermetik okul, dünyanın birliğine inanarak Aristoteles'in dünyayı semavî ve ayalı olarak bölümlere ayırmasına karşı çıktı. Bu okulun çeşitli varlık düzeyleri arasında unsurlar, renkler, şekiller, nitelikler, sesler, iç ve dış duyular arasındaki karşılıklı armoni (uyum) ve kıyaslamaya dayanan bir tabiat kavramı bulunmaktaydı. Bu kozmik ve doğal nitelikleri, âhenk ve uyumu İhvân-ı Safâ'nın Risâleler'i ve astrolojik olarak da el-Birûnî'nin et-Tefhîm gibi eserlerinde tanımlanmakta ve açıklanmaktadır. Yaşadığımız dünyadaki olaylarla gezegenlerin hareketleri arasındaki ilişkiler (yine iki varoluş düzeyi arasındaki uyum [armoni]) ve kozmik olayları düzenleyen çevrimler, Hermetik okulun özellikleri arasında zikredilebilir (Nasr, 1988, s.160).

Pythagoras'tan etkilenmesi bakımından olsa gerek, İhvân-ı Safâ'ya göre de kosmos, bir âhenktir. Bunun yanında İhvân-ı Safâ da Ortaçağ kozmologlarının genel görüşleri doğrultusunda, Dünya'yı evrenin merkezine yerleştirir ve Güneş, Ay ve diğer gezegenlerin, dünyanın etrafında döndüklerim kabul ederlerdi. İhvân'a göre, Satürn küresinin ardında sabit yıldızlar küresi, en dışta da "Muhît"

adı verilen dış semâ vardır. İhvân'ın tanımladığı kâinat, canlı bir cisimden ve her şeye hayat kazandıran Nefs el-Küllîye'den oluşan eski Yunanlılar'ın kosmosuna oldukça benzemektedir (Nasr, 1985, s.72-73).

İhvân'ın kosmosu, geleneksel ve dışında ne boşluk, ne de doluluk (plenum) bulunmayan sonlu bir kosmostur. Bundan başka Kur'anî kozmolojiye uymak için, sabit yıldızlar feleğini, "Kürsî" veya kâide ile ve dokuzuncu feleği "Arş" ya da "Taht" ile eşitlerler. Astroloji de, aslında İhvân'ın kozmolojisinin tabanını oluşturan metafizik ilkelerin ışığında ele alınmalıdır (Nasr, 1985, s.87-89).

Mikrokosmos - Makrokosmos

İhvân-ı Safâ, mikrokosm (küçük âlem) olarak insanı tanımlamada Stoacılar'ı takib etmektedir. İhvân'a göre de insan vücudu, tam anlamı ile kâinatı özetler. Âlemi tesis eden dokuz feleğe, insan bedenini meydana getiren dokuz organik cevher tekabül eder. Kemik, ilik, et, damarlar, kan, sinirler, deri, kıl ve tırnaklar. Ve bunlar, tek merkezli dokuz felek gibi tanzim edilir. 12 burca, bedende bulunan 12 delik tekabül eder; iki göz, iki kulak, iki burun deliği, iki meme deliği, ağız, göbük ve iki boşaltım kanalı. Yedi gezegenin tabî ve ruhanî güçlerine karşılık olarak yedi tabî güç: Çekme, tutma, itme, sindirim, beslenme, büyüme ve musavvire gücü; ve 7 ruhanî güç; görme, işitme, tatma, koklama, dokunma, konuşma ve düşünme gücü vardır ki, bunların her biri gezegenlerden birine tekabül eder. Dört unsura, yani ateş, hava, su ve toprağa; baş, göğüs, mide ve karın tekabül eder. Vücudun bu kısımlarından her biriyle tekabül ettiği unsur arasında bir benzerlik vardır. Hatta yeryüzü şekillerinin ve meteorolojik

olayların insan vücuduna belli bir benzerliği vardır. İnsan vücudunun kemikleri dağlara benzer. İliği, maden cevherlerine, karnı denize, bağırsakları ırmaklara, damarları derelere, eti toprağa, kılları bitkilere, soluklanması rüzgara, konuşması gök gürlemesine, gülmesi gün ışığına, gözyaşları yağmura, uyuması ölüme ve uyanması ise dirilmeye benzer (Fahri, 1987, s.140).

İhvân'da, sayısal sembolizm ve teşbihin esas yöntemleri, Risâleler'in tümünde mikrokosm ve makrokosm arasındaki ilişkiyi ve varlık hiyerarşisinin güzellik ve gerçekliğini ışığa çıkarmak için kullanılmıştır. Risâleler'in hemen her bölümü ve incelenen Tabiat'ın her alanı, insan ile kâinat arasındaki benzerliğe dayanarak izah edilmiştir, İhvân bu benzerlik hakkında şunları söylüyor: "Kardeşlerim, bilin ki kâinat (âlem) ile bilgiler (hukemâ), 7 feleği ve yerleri ve onlar arasındaki bütün yaratıkları kastediyor. Onlar aynı zamanda âleme 'Büyük insan (İnsan el-Kebîr)' diyorlar. Çünkü dünya, bütün alanları, feleklerinin dereceleri ve onu meydana getiren elementleri (erkân) ve onların ürünleri ile bir tek cisimdir. Aynı şekilde o, insanın bütün organlarına yayılmış olan bir tek nefse sahip olması gibi, güçleri cisminin bütün organlarına yayılmış olan bir tek nefse sahiptir. Biz bu risâlede, bir insanın vücudunun anatomi kitabında incelenmesi gibi, dünyanın şeklini ve cisminin yapısını anlatmak istiyoruz." (İhvân-ı Safâ, 1957, s.20).

İhvân, kâinatı incelerken onun mikrokosm (insan) ile olan benzerliklerini sık sık kullanır. Meselâ, Küllî Nefs'in (Nefs el-Külliyeye) kâinat ile olan ilişkisi, insan nefsi ve cismi ile karşılaştırılınca somut ve berrak bir hale gelmektedir. Veya

kâinatın ölümünün, insanın ölümü ile karşılaştırılması, çok uzak gibi görünen bir olayı "gerçek" hale dönüştürmektedir. Fakat İhvân, aynı zamanda tam tersi benzerlikler de kurar, insan yapısını, arz ve semâvât ile uygunluklar kurarak açıklamaya çalışırlar ve insanın bazı yönlerini ve en önemlisi onun kozmik nitelik ve önemini berrak ve gerçek bir şekilde sergilemeyi amaçlarlar.

İnsanın ve kosmosun çeşitli bölümleri arasında benzerlikler kurulurken, kâinatın en güzel ve en mükemmel bölümü olan Ay'ın üstündeki alan, evrensel insan (İnsan el-Kâmil) ile karşılaştırılmıştır. Halbuki Ay'ın altındaki dünyasal bölge, yani değişikliklerin olduğu, iyi ve kötü nefislerin karıştığı yeryüzü, sınırlı insan (İnsan el-Cüz'î) ile karşılaştırılmıştır. İnsan, "İnsan el-Kâmil" ve "İnsan el-Cüz'î"nin arasında yaratılmıştır ve ikisinin özelliklerine de sahiptir. Aynı zamanda, yeryüzü göklerden yaratıldığı ve devamlı onlara karşı edilgen ve itaatkâr olduğu gibi, İnsan El-Cüz'î de İnsan el-Kâmil'den yaratılmıştır (Nasr, 1985, s.78-79).

Gezegenler ve Ud Nağmeleri Benzerliği

Gezegenlerin hareketinin Ud nağmeleri gibi olduğunu, Ud'un dört telinin, toprak, ateş, hava ve su gibi tabiatın dört ana unsuruna karşılık geldiğini ileri sürmek, bugün için bile oldukça yeni ve heyecan verici görüşlerdir. Ancak İhvân-ı Safâ'nın bu düşüncelerinin de genellikle, üstadları kabul ettikleri Pythagoras'ın kosmos anlayış ve düşüncesinden mülhem düşünceler olduğunu hatırlatmak isterim. Her ne kadar Pythagoras etkisi olsa da, İhvân-ı Safâ'nın müzik ve kosmos ilişkisi hakkındaki bu düşünce ve yorumlarını Ud üzerinden kurup izah etmeleri, bu

düşüncenin ve izah biçiminin orijinal olduğunu göstermektedir. Çünkü Ud, İhvân-ı Safâ'nın yaşadığı dönemlerde ve sonrasında da, hem bölgelerinde hem de genel anlamda İslâm müzik çevrelerinde en muteber enstrümandır. Ud, adeta İslâm müzik kültürünün ve medeniyetinin ortak bir enstrümanı gibidir. Ne Pythagoras'ın kendi düşüncelerinde, ne bu okula bağlı Pythagorasçılar'da ve ne de İhvân-ı Safâ'ya kadar diğerlerinde bu şekilde bir "müzik-kosmos ilişkisi" kurmaya yönelik bir bilgi görülmemektedir.

İhvân-ı Safâ'nın, Pythagoras'tan öğrendikleriyle gezegenlerin dönerken nağmeler çıkardıklarını söylemelerini; Pythagoras'ı üstadları kabul etmeleri ve onun öğretilerine tâbî olmaları dolayısıyla anlamak mümkün ancak İhvân, üstadlarının bu düşüncesine tâbî olmakla birlikte bu düşüncüyü tefsir ve te'vîl ederek yeni açılımlar da getirmiş. Meselâ gezegenlerin (feleklerin) dönerken çıkardıkları nağmelerin Ud nağmeleri gibi olduğunu söylemek gibi. İhvân'ın Ud nağmelerine ve Ud'un tellerine yükledikleri anlamlarla birlikte gâye, Ud telleri ve nağmeleri ile gezegenlerin varlıkları, fizikî özellikleri ve hareketleri hakkında bir bağlantı kurmaktır.

İhvân, nağmelerin vuruşlar halinde birleştirilmesiyle ses ve şarkının meydana geldiğini ileri sürer. İhvân'a göre tellerin vuruşları kelimeler gibidir. Keskin nağmeler harflerin yerini, notalar kelimelerin yerini, mûsikî sözlerin yerini, onları taşıyan hava ise kâğıt yerini tutar. Bu düzenli nağmeler insan kulağına vardığında, insan tabiatı ondan zevk alır, ruhlar ferahlar. Çünkü meydana gelen bu hareket ve duruşlar, zamanı belirleyen bir ölçü ve miktar olup, uzay cisimlerinin hareketlerine benzer. İhvân'a göre,

yıldızların ve gezegenlerin birlikte ve düzenli hareketleri de zamanı belirleyen bir ölçüdür. Zaman onlarla düzenli, eşit ve uygun bir şekilde ölçüldüğünde, nağmeleri, gezegen ve yıldızların nağmelerine denk ve onlarla uyumlu olur. Bu anda, kevn ve fesad âleminde bulunan kısmî ruhlar, gezegenler âlemindeki mutluluğu ve oradaki ruhların duydukları lezzeti hatırlar. Çünkü bu nağmeler en saf ve arı olanlardır, bu notalar iyileridir, bu cisimlerin biraraya gelişleri güzel, cevherleri saf ve simetrik bir şekilde sıralanmışlardır, hareketleri gâyet düzenlidir, uyumları tamdır (İhvân-ı Safâ, 1957, s.205).

İhvân-ı Safâ şöyle diyor: "Kevn ve fesad âleminde bulunan ruhun, gezegenler âleminin durumunu öğrendiğinde, oraya çıkma arzusu duyar ve kendi cinsinden olup da geçmiş zamanlarda, geçmiş milletlerden, kurtulmuş olan ruhlara kavuşmak ister" (İhvân-ı Safâ, 1957, s.206).

İhvân-ı Safâ, gezegenin beşli bir tabiata sahip olduğunu, nağme ve seslerinin olamayacağını iddia edenlere şu cevabı veriyor: "Gezegen her ne kadar beşli bir tabiata sahipse de bu saydığımız özellikler açısından bu cisimlere aykırı değildir. Çünkü bazıları ateş gibi etraftı aydınlatır; yıldızlar gibi. Bazıları billur gibi şeffaftır; gezegenler gibi. Bazıları ayna gibi parlaktır; ay gibi. Bazıları hem ışıklı, hem karanlık olmaya elverişlidir; hava gibi. Ay ve Utarid gezegenleri de bu gruba dahil edilebilir."

İhvân, bu durumu şöyle açıklıyor: "Yeryüzünün gölgesi, Utarid gezegenine kadar ulaşır. Bütün bunlar, tabîi cisimlerin nitelikleridir. Gök cisimleri de bu konuda onlara katılırlar. Bütün

bunlardan anlaşılın şudur: Her ne kadar gezegen beşli bir tabiata sahip ise de, bütün özellikleriyle tabîi cisimlere aykırı değildir, sadece bazı özellikleri farklıdır. Çünkü o, sıcak veya soğuk ve nemli değildir. Bilakis kurudur ve yakuttan da serttir. Havadan daha saf, billurdan daha şeffaf ve aynadan daha parlaktır. Gezegenler de bazen birbirleriyle çarpışırlar ve bakır ve demir gibi tınlarlar. Nağmeleri birbirleriyle uyumlu ve koordinelidir. Ud tellerinin nağmelerindeki uyum gibi, melodileri dengelidir...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.206).

İhvân-ı Safâ, gezegenlerin hareket ederken nağmeler çıkardıklarını söylerken, Pythagoras düşüncesine oldukça yaklaşmaktadırlar. İhvân'ın bu düşüncelerinin, Pythagoras'ın “Gezegenlerin hareketleri esnasında ses çıkardıklarına ait” düşüncelerinin biraz daha geliştirilmiş şekli olduğu düşünülebilir. Pythagoras, feleklerin hareketlerinden hâsıl olan câzip nağmeleri ve güzel besteleri işittiğini, bu terennümlerin muhayyilesine ve hafızasına yerleştiğini söylemekteydi (D'Erlanger, 1930, s.272-273, Kâtib Çelebi, Uludağ, 1976, s.345).

Pythagoras'ı Harran'lı hikmet sâhibi bir muvahhid olarak kabul eden ve bunu Risâleler'in 3. cildinin 200. sahifesinde belirten İhvân-ı Safâ, bu filozofun kendileri üzerindeki tesirinden söz ederken (Karlğa, 1980, s.252), bu tesirin sonucu olarak, gezegenlerin hareketleri esnasında çıkardıkları nağmeler hakkında da şunları söylüyor: “Kardeşim (Allah seni ve bizleri gücüyle desteklesin.) gezegenlerde yaşayan varlıkların hareketlerinin ses ve nağmeleri olmasaydı, kendilerinde bulunan işitme duyusunun hiçbir faydası

kalmazdı. İşitme duyuları olmasaydı, varlıkları eksik olan hareketsiz canlılar gibi sağır, dilsiz ve kör olurlardı. Felsefi mantık yoluyla elde edilen sahih deliller gösteriyor ki, göklerde ve gezegenlerde yaşayanlar, Allah'ın işiten, gören, düşünen, bilen, okuyan, gece ve gündüz bıkmadan onu tesbih eden melekleri ve ihlaslı kullarıdır. Tesbihleri, Hz. Dâvûd'un mihrabda Zebur'u okumasından daha tatlı, Kisra'nın saraylarında çalınan fasih ud nağmelerinden daha güzeldir. Eğer onlarda da koku ve tad alma ve dokunma hislerinin bulunması gerektiği iddia edilirse deriz ki; koku ve tad alma ve dokunma hisleri, ancak yemek yiyip su içen canlılara, faydalıyı zararlıdan ayırabilmeleri ve vücudlarını öldürücü ve zarar verici sıcak ve soğuktan korumaları amacıyla verilmiştir. Göklerin ve gezegenlerin halkı ise, bunlara ihtiyacı olmayan varlıklardır. Onların yemek yemeye ve içmeye ihtiyaçları yoktur. Onların gıdaları tesbîh, içecekleri tehlîl (Lâ ilâhe illallah demek), meyveleri tefekkür, araştırma, bilgi, bilinç, marifet, ihsas, lezzet, ferahlık, mutluluk ve rahatlaktır. Gezegen ve yıldız hareketlerinin, güzel, tatlı ve ruhlara ferahlık veren nağme ve melodileri vardır. Bu nağme ve melodiler, orada bulunan basit ruhlara, gezegenler âleminin cevherlerinden daha üstün ve şerefli cevherlere sâhip olan yörüngenin üstünde bulunan ruhlara âleminin mutluluğunu hatırlatıyor. Bu ruhlara âlemi, Allah'ın Kur'ân'da bildirdiği ve ancak cennette bulunan güzel koku ve rahatlık nimetlerine sâhip olan hayattır. Anlattıklarımızın doğruluğuna ve özelliklerini bildirdiğimiz hakikatlere delil olarak şunları söyleyebiliriz: Müzisyenin hareketlerinden çıkan nağmeler, kevn ve fesad âlemindeki canlılara, gezegenler âleminin

mutluluğunu hatırlatır. Gezegen ve yıldız hareketlerinin nağmeleri de, oradaki canlılara ruhlar âleminin mutluluğunu hatırlatır. Bu da uzmanlarca bilinen öncüllerden ortaya çıkan sonuçtur. Onlara göre ikinci derecede illetli varlıkların durumu, sebep oldukları ilk varlıkların durumuna benzer. Bu bir mukaddimedir, diğeri ise şu sözleridir: Felekî şahıslar, kevn ve fesad âlemindeki bu varlıkların ilk sebepleridirler. Hareketleri, bunun hareketlerinin sebebidir. Bunun hareketi diğlerinin hareketine benzer. Mecbûrî olarak nağmeleri de onun nağmeleri gibidir. Buna, çocukların oyun oynarken yaptıkları hareketleri örnek verebiliriz. Çocukların davranışları, anne-babalarının davranışlarına benzer. Öğrenciler de davranışlarında, hocalarına benzerler. Bu konuda kafa yoranlar bilirler ki, felekî varlıklar ve düzenli hareketleri, ay gezegeni altındaki canlılara göre daha öncedir, hareketleri de bunun hareketinin sebebidir. Ruhlar âlemi de, bedenler âleminde daha öncedir” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.206, 207, 208).

İhvân-ı Safâ, Pythagoras’ın gezegenlerin nağmelerini duyduğunu, daha sonra da bazı filozofların mûsikî konusunda birtakım görüşler ileri sürdüklerini belirterek, şunları söylemektedir: “Çocukların tabiatında ana-babanın tavırlarına, öğrencilerin tabiatında hocalarının tavırlarına, halkın tabiatında idarecilerin tavırlarına, akledenlerin tabiatında da meleklerin durumlarına arzu duyma ve onlara benzeme duygusu olduğu gibi, yaratılış âleminde uyumlu nağmeleri olan düzenli hareketlerin bulunması, gezegenler âleminde de uyumlu nağmeleri olan düzenli hareketlerin bulunması, gezegenler âleminde de bu bitişik ve muntazam hareketlerin uyumlu nefisleri ferahlatan

ve daha yükseklerdekini arzulayan nağmeler bulunduğunu gösterir. Felsefe konusunda da belirtildiği gibi, bu, insanın gücü nisbetinde ilâha benzemesidir. Fisagor, kendi saf nefis cevheriyle ve kalbinin zekâsıyla yıldız ve gezegen hareketlerinin nağmelerini duymuş ve yaratılışının kendisine bahşettiği cömertlikle mûsikî usullerini ve nağmeleri ortaya çıkarmıştır. (Pythagoras’ın, mûsikînin temellerini kurmaya çalışan ve sesler arasındaki ilişkileri keşfeden kimse olarak tanıtılmasına pek çok yerde rastlayabiliyoruz. Pythagoras, mûsikî üzerine bilimsel kabul edilen ilk çalışmaları yapan, mûsikîdeki oranların kurallarını, titreşen cisimlerin etkilerinin uzunluklarının nasıl değiştiğini, verdiği müziksel tonların perdeleri arasındaki farkı izah eden ilk kişi olarak tanıtılır. Bir “Monochord (gerilmiş tel)” kullanmak sûretiyle hissedilen her ses aralığının mesafe oranını hesaplayan Pythagoras, ilk mûsikî bilgini olarak kabul edilir. Bazı İslâmî kaynaklarda, Pythagoras’ın görülen ve görülmeyen âlemleri seyrettiği, yörüngelerinde dönerken çıkardıkları sesleri işittiği ve feleklerin âhengini dinlediği ileri sürülmektedir.) (Lavoix, 1955, s.37; Rosenthal, 1975, s.225; Şehristanî, s.74). Filozoflar içinde bu konuda ilk defa görüş serdeden ve bu sırrı haber veren de o olmuştur. Ondan sonra Nikomachus, Batlamyus, Oklid ve diğeleri gelir. Bu ise, filozofların, mûsikî notalarını ve tellerin nağmelerini, mâbedlerde, ibâdethânelerde, özellikle de hüznü veren, katı kalpleri yumuşatan, gâfil nefisleri, oyun ve eğlenceye dalıp rûhânî âleminin, nûrânî yerinin ve hayat evinin mutluluğundan gâfil olan ruhları uyaran notaları kullanmalarının sonucuydu.

İlâhiyatçı filozoflar mûsikîyi, mâbed ve ibâdethânelerde, katı kalpleri yumuşatmak, gâfil nefleri, cehâlet yatağında oyalanan ruhları gaflet uykusundan uyandırıp rûhânî âlemlerine, nûrânî yerlerine, cennetteki hayat evlerine doğru teşvik etmek, onları kevn ve fesad âleminden çıkarmak, onları tabiata esir olmaktan kurtarmak amacıyla kullanırlardı ve mûsikîlerinde ve şiirlerinde, insanları bu amaçları doğrultusunda harekete geçirebilecek nitelikte sözler veya nağmeler zikrederlerdi. Mûsikînin bazı peygamberlerin şeriatlarında haram kılınmasının sebebi ise, insanların onu, filozofların kullandıkları amacın dışında, oyun, eğlence, dünyanın lezzet ve şehvetleri ve dünya kuruntularıyla aldanma yolunda kullanmalarından kaynaklanmaktadır...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.208-209).

İhvân-ı Safâ, burada müzisyen filozofların, Ud’un tel sayısını niçin dört olarak belirlediklerini açıklıyor. Bunu açıklarken, yine Pythagoras’ın kosmos anlayışının yansımalarına rastlamaktayız: “Müzisyen filozofların, Ud’un tellerinin sayısını da daha az veya daha çok değil de, dört olarak belirlemelerinin sebebi, ‘Aritmetik’ kitapçığında da açıkladığımız gibi, yaptıklarının, Yüce Allah’ın hükmüne uyarak Ay’ın aşağısındaki tabîî duruma uygun olmasını sağlamaktır. Zîr teli, ateş unsuruna denktir ve nağmesi de onun sıcaklık şiddetine uymaktadır. Mesnâ teli, hava unsuruna denktir ve nağmesi de havanın nem ve yumuşaklığına uygundur. Misles teli su unsuruna denktir ve nağmesi de suyun yaşlık ve soğukluğuna uygundur. Bam teli, yer unsuruna denktir ve nağmesi de yerin ağırlık ve kalınlığına uygundur. Bu özelliklerin birbirleriyle ilgileri ve

nağmelerinin, dinleyicilerin mîzâcına göre etkileri vardır. Çünkü Zîr nağmesi, safra salgısını güçlendirip, kuvvet ve etkisini artırır, balgam salgısına karşıttır ve onu yumuşatır. Mesnâ nağmesi, kan salgısını güçlendirip kuvvet ve tesirini artırır. Sevda salgısına zıddır, onu inceltir ve yumuşatır. Misles nağmesi balgam salgısını güçlendirir, kuvvet ve etkisini artırır, safra salgısına zıddır, şiddetini kırar. Bam nağmesi, sevda salgısını güçlendirir, kuvvet ve tesirini artırır. Kan salgısına zıddır, fevriyetini sakinleştirir. Bu nağmeler biraraya getirilip notalarda şekillendikleri zaman, büyük hastalıklar ve ârızî illetler gibi olan karşıt gece ve gündüz vakitlerinde kullanıldıklarında, onları sakinleştirir, şiddetini kırar ve hastanın acılarını hafifletir. Çünkü huyda şekillenmiş olan şeyler çoğalıp toplandığında yaptıkları güçlenir, etkileri ortaya çıkar ve insanların savaşta yaptıkları gibi, karşıtlarını yenerler.

Şimdiye kadar anlattıklarımızdan, mûsikî bilginlerinin, mûsikîyi hastanelerde, hastalık araz ve illetlerinin tabiatına zıd zamanlarda kullanmalarının sebep-i hikmeti anlaşılmalıdır. Onlar, ne daha çok ve ne de daha az, sadece dört tel kullanmakla yetinmişlerdir. Her telin kalınlığı, bir öncekinin 1+1/3 misli yapmalarının sebebi de, yüce Yaratıcı’nın hikmetine uymak ve tabîî yaratıkları yaratmasının izlerine uygun hareket etmektir. Çünkü tabiatçı filozoflar, dört ana unsur olan ateş, hava, su ve yerin (toprak) her birinin çaplarının keyfiyette yani yumuşaklık ve kalınlıkta bir alttakinin 1+1/3 misli olduğunu söylemişlerdir. Ve demişlerdir ki; esir küresi yani Ay gezegeninin aşağısında olan ateş küresinin çapı, zemherir küresinin çapının 1+1/3 mislidir. Zemherir küresinin çapı, Nesim küresinin

çapının $1+1/3$ mislidir. Nesim küresinin çapı su küresinin, su küresinin çapı da aynı şekilde yer küresinin çapının $1+1/3$ mislidir. Bu oranların anlamı şudur: Ateş cevheri şeffaflıkta hava cevherinin, hava cevheri su cevherinin, su cevheri ise yer cevherinin $1+1/3$ mislidir. Kendisi ateş unsuruna, nağmesi ateşin sıcaklık ve şiddetine denk olan Zîr telini bütün tellerin altına, yer unsuruna denk olan Bam telini, hepsinin üstünde, Mesnâ'yı, Zîr'i takib eden yere, Misles'i de Bam'ı takib eden yere çekmelerine gelince bunun da iki sebebi vardır:

Birincisi: Zîr'in nağmesi, keskin ve hafiftir, yukarı doğru hareket eder. Bam'ın nağmesi ise kalın ve ağır olup aşağıya doğru hareket eder. Bu da mîzaçlarına ve beraberliklerine daha uygundur. Mesna ve Misles de böyledir.

İkincisi: Zîr'in Mesnâ'ya, Mesnâ'nın Misles'e, Misles'in Bam teline oranla kalınlıkları, yerin çapının Nesim küresinin çapına, nesim küresinin zemherir küresine ve zemheririn esir'e oranları kadardır. İşte telleri bu sıraya göre çekmelerinin sebebi de bu uyumu bozmamaktır.

Tellerin nağmelerinde $1/5$, $1/6$ ve $1/7$ oranlarını kullanmayıp sadece $1/8$ oranını kullanıp onu tercih etmelerinin sebebi, diğerlerinin hepsinin ondan türemiş olmalarıdır. Sekiz, ilk küp sayıdır. Aynı şekilde altı sayısı ilk tam sayı olduğu için şekillerin de altı yüzü olduğundan, bunlar için en uygundur. Altıdan önce gelen ise küptür. Çünkü, "Geometri" kitapçığında da açıkladığımız gibi, küpte denge vardır. Bu şeklin boyu, eni ve derinliği hepsi birbirine eşittir. Hepsi birbirine eşit, kare şeklinde altı yüzü vardır. Hepsi de eşit ölçüde, sekiz açılı, oniki dengeli ve

eşit kenarlı, yine birbirine eşit yirmidört dikaçılıdır. Yirmidört sayısı da üç ile sekizin çarpımının sonucudur. Daha önce içinde çokça eşitlik olan şeylerin, daha değerli olduklarını söylemiştik. Küreden sonra küpten daha çok eşitliğe sahip başka bir şekil yoktur. Bu sebeptendir ki, Oklid'in kitabının son makalesinde, yeryüzünün şekli küp'e daha çok benzer, gezegenin şekli de oniki ayaklı, beşli bir şekli andırır denilmiştir.

Sekiz sayısının üstünlüğü hakkında matematik bilginlerinin söylediği bazı şeyler vardır. Şöyle ki: Gezegen küreleri ile yeryüzü ve havanın çapları arasında "Müziksel" bir oran vardır. Yeryüzünün yarıçapı sekiz, hava küresinin çapı dokuz olduğunda, Ay gezegeninin çapı 12, Utarid gezegeninin çapı 13, Zühre'nin çapı 16, Güneş'in çapı 18, Merih'in çapı 21,5, Müşteri gezegeninin çapı 24, Zuhâl gezegeninin çapı 27, sabit yıldızlar yörüngesinin çapı ise 32'dir. Ay gezegeninin çapı, yer gezegeninin $1+1/3$ mislidir. Havanın çapının $1+1/4$ mislidir. Zühre'nin çapı, Yer'in çapının iki katı, Ay'ın çapının $1+1/3$ mislidir. Güneş'in çapı havanın çapının iki katı, yerin çapının $2+1/4$ mislidir. Ay'ın çapının ise birbuçuk katıdır. Müşterinin çapı, Ay'ın çapının iki katı, Yer'in çapının üç katı, Zühre'nin çapının birbuçuk katıdır. Sabit yıldızlar yörüngesinin çapı, müşterinin çapının $1+1/4$ misli, Zühre'nin çapının ise iki mislidir. Güneş'in çapının $1+3/4$ mislidir, Ay'ın çapının $2+3/4$ misli, Yer'in çapının dört katıdır. Ama Utarid, Merih ve Zuhâl, bu oranların dışındadır. Bu sebeple bunlara uğursuz denmiştir. Bilginler bu yıldızların kütlelerinin büyüklükleri arasında da farklı oranlar olduğunu söylemişlerdir. Bu oranlar ya sayısal, ya geometrik ya da müziksel olup, yıldızlarla yeryüzü arasında da mevcuttur. Bazıları

üstün ve değerli, bazıları ise değildir. Bu anlattıklarımızdan, gezegenleriyle, yıldızlarıyla, dört unsuruyla, birbirlerinden oluşan terkipleriyle dünyanın cisminin bütününün, bu mezkur oranlarda birbirlerinden yapılmış, biraraya getirilmiş ve birbirlerinden meydana gelmiş olduğu anlaşılmıştır.” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.211-217).

Feleklerin nağmelerindeki hakikat

İhvân-ı Safâ, kâinattaki yaratıklar arasındaki uyumdan ve oranlardan söz ettikten sonra, aynı uyumun gezegenler arasında da var olduğunu belirtir ve gezegenlerin bu uyumlu hareketleri sırasında oldukça uyumlu nağmeler çıkardıklarını ifade eder. İhvân'ın, gezegenlerin (feleklerin) çıkardığı nağmelerin hakikatleri konusundaki görüşleri şöyledir: “Ey kardeşim (Allah seni ve bizi kendinden bir ruhla desteklesin), bil ki, yukarıda sözü geçen fasıllarda ortaya konan ‘En sağlam sanatlar, en kavî terkipler ve en güzel te’lifler, iskeletin ve cüzlerinin te’lifi; ideal orana göre yapılanlardır’ hükmü düşünüldüğünde, herakıllı mütefekkir için delil ve kıyas şunu gerektirir: Peteklerin ve uydularının terkipleri, büyüklükleri, erkanı ve doğuşları da bir diğerine göre, ideal oran doğrultusunda yapılmıştır. Bu gezegenlerin uzaklıkları, uyduları ve hareketleri de ideal oranla uyum içerisindedir. Bu uyumlu hareketlerin de yine uyumlu, çarpıcı ve lezzetli nağmeleri vardır.. ud tellerinin hareketleri ve nağmeleri faslında açıkladığımız gibi. Akıl sâhibi kimse düşündüğü zaman, bunları Hakîm bin Sâni'nin yaptığını, usta bir Mürekkipin terkipleri ve Lâtîf bir Müellifin te’lif ettiğini anlar. Şüphelerden böylece arınır, hak kendisine açılır. Bu feleklerin hareketlerinde ve bu hareketler sonucu çıkan nağmelerde, ehli için lezzet ve

sevinç olduğuna inanır. Nasıl ki Ud telleri bu âlemde ehline lezzet ve sürûr veren nağmeler çıkarıyorsa. İşte o zaman bunların farkına varan kimsenin nefsi, oraya yükselmek. Onu dinlemek ve onu görmek ister. Tıpkı Hermes'in nefsinin saflaşması, bunu görünce hikmetle yükselişi gibi...O(nun) İdris Nebî'dir (olduğu söyleniyor). Kur'ân-ı Kerîm'de, Meryem Sûresi 57. ayette O'na işaret edilmektedir: ‘Biz onu yüce bir mekâna kaldırdık...’. Yine hakîm Fisagor'un; cismânî şehvetlerden arınıp dâimî fikirler ve sayısal, hendesî ve müziksel riyâzetlerle donandığı vakit bunu duyduğu gibi...” (İhvân-ı Safâ, 1957, s.225).

İhvân-ı Safâ, daha sonra kişiyi nefsinin arındırmaya, onu heyulâ denizinden, tabiatın esaretinden ve cismânî şehvetlerin kulluğundan kurtulmaya çağırır. Kişiyi ölümü hatırlatarak, gerçek kurtuluşa davet eder. Daha sonra da, tekrar konuya dönerek, Arap mûsikîsi hakkında bilgiler vermeye başlar.

Sonuç

Müziğin kozmik açılım ve izahlar getirmek, kadîm düşünce geleneğinin en önemli özelliklerinden biridir. Bu geleneğin kökleri, hemen hemen Hermetik düşünceye kadar uzanmakla birlikte, bu düşünce biçiminin daha sonraki yüzyıllarda başka düşünürler tarafından yorumlanması ve geliştirilmesi ile daha başka ve ileri boyutlara ulaşmıştır. Hermetik öğretinin, MÖ yaklaşık 6. yüzyıldan itibaren, kadîm Mısır bilgeliği üzerinden Pythagoras'ı etkilediği bilinmektedir. Mısır'da, Hermetik doktrinin ve okültizminin öğretildiği Memphis Okulu'nda (Memphis Mabedi olarak da geçmektedir, ancak burada tabiat ilimlerine varana kadar bütün

ilimlerin öğretilmesi sebebiyle “mâbed/ tapınak” yerine, “okul/ekol” demeyi daha uygun buldum) bütün bu bilgiyi donanan Pythagoras, bu bilgi ışığında müziği de yeniden ve yeni verilerle yorumlayarak, bir “müzik düşüncesi” alanının öncülüğünü yapmıştır.

Hermes ve ardından Pythagoras öğretisinin en önemli temsilcileri ve devamı ise, M.S. yaklaşık 10. yüzyılda yaşamış olan Basralı bir Müslüman düşünce topluluğu, İhvân-ı Safâ’dır ve üstadlarının Pythagoras olduğunu “Risâleler” adlı ansiklopedik eserlerinde, üstelik Pythagoras’ın Harranlı bir muvahhid olduğunu ifade ederler: “İyi bil ki ey hayırlı ve şefkatli kardeşim. Fisagors, hikmet sahibi, muvahhid bir kişi olup, Harran halkındandı...”. Pythagoras’ın Sisamlı bir filozof olduğunu hatırlatmak isterim. Dolayısıyla İhvân-ı Safâ’nın, Pythagoras’ın Harranlı olduğuna dâir bilgisinin de hatalı olduğu açıktır.

İhvân-ı Safâ, Pythagoras’ın kosmos ve müzik hakkındaki düşüncelerini destekler ve bu düşünceyi kendi kültür ve medeniyet havzalarının referansları ile harmanlayarak geliştirirler. Pythagoras’tan etkilenmesi bakımından olsa gerek, İhvân-ı Safâ’ya göre de kosmos, bir âhenktir. Bunun yanı sıra İhvân-ı Safâ da Ortaçağ kozmologlarının genel görüşleri doğrultusunda, Dünya’yı evrenin merkezine yerleştirir ve Güneş, Ay ve diğer gezegenlerin, dünyanın etrafında döndüklerim kabul ederlerdi. İhvân’a göre, Satürn küresinin ardında sabit yıldızlar küresi, en dışta da “Muhîr” adı verilen dış semâ vardır. İhvân’ın tanımladığı kâinat, canlı bir cisimden ve her şeye hayat kazandıran Nefs el-Külliye’den oluşan eski Yunanlılar’ın

kosmosuna oldukça benzemektedir.

İhvân, gezegenlerin hareketi ile Ud nağmeleri arasında bir bağlantı kurar. Gezegenlerin hareketinin Ud nağmeleri gibi olduğunu, Ud’un dört telinin, toprak, ateş, hava ve su gibi tabiatın dört ana unsuruna karşılık geldiğini ileri sürmek, bugün için bile oldukça yeni ve heyecan verici görüşlerdir. Ancak İhvân-ı Safâ’nın bu düşüncelerinin de genellikle, üstadları kabul ettikleri Pythagoras’ın kosmos anlayış ve düşüncesinden mülhem düşünceler olduğunu hatırlatmak isterim. Her ne kadar Pythagoras etkisi olsa da, İhvân-ı Safâ’nın müzik ve kosmos ilişkisi hakkındaki bu düşünce ve yorumlarını Ud üzerinden kurup izah etmeleri, bu düşüncenin ve izah biçiminin orijinal olduğunu göstermektedir. Çünkü Ud, İhvân-ı Safâ’nın yaşadığı dönemlerde ve sonrasında, hem bölgelerinde hem de genel anlamda İslâm müzik çevrelerinde en muteber enstrümandır. Ud, adeta İslâm müzik kültürünün ve medeniyetinin ortak bir enstrümanı gibidir. Ne Pythagoras’ın kendi düşüncelerinde, ne bu okula bağlı Pythagorasçılar’da ve ne de İhvân-ı Safâ’ya kadar diğerlerinde bu şekilde bir “müzik-kosmos ilişkisi” kurmaya yönelik bir bilgi görülmemektedir. Dolayısıyla İhvân-ı Safâ’nın müzik ve kosmos ilişkisi konusunda ortaya koydukları fikirlerin Pythagoras’ın temelini oluşturduğu fikirlerin daha ilerisinde ve Ud merkezli bir müzik-kosmos ilişkisi doğrultusunda meydana getirilmiş düşünceler olduğu için, yeni ve orijinal düşünceler olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynaklar

Bolay, Suat Hayri, (1990), Felsefî Doktrinler Sözlüğü, İstanbul, Türkiye, Akçağ Yayınları

Chadwick, H.B., (1991), The Consolations of Music, Logic, Theology and Philosophy, Oxford,UK, Oxford University Press

Corbin, Henry, (1986), İslâm Felsefesi Tarihi, Çev. Hüseyin Hatemi, İstanbul, Türkiye, İletişim Yayınları

Copleston, Frederick, (1986), Felsefe Tarihi, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, Türkiye, İdea Yayınları

Çetinkaya, Yalçın, (2018), Gezegenlerin Hareketinden Mûsikî Nağmelerine, Rast Musicology Journal, 6(1), 1788-1804

Çetinkaya, Yalçın, (1995), İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

D'Erlanger, Baron Rodolphe, (1930), La Musique Arabe, Paris, Fransa,

Eberhard, W, (1946), Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar (Konfüçyüs Felsefesine Ait Metinler) Çev. Muhaddere Nabi Özerdim, Ankara, Türkiye

Fahri, Macid, 1987, İslâm Felsefesi Tarihi, Çev. Kasım Turhan, İstanbul, Türkiye, İklim Yayınları

Gökberk, Macit, (1985), Felsefe Tarihi, İstanbul, Türkiye, Remzi Kitabevi

Guthrie, W.K.C., (1983), İlkçağ Felsefesi Tarihi, Çev. Ahmet Cevizci, Ankara, Türkiye, Gündoğan Yayınları

İkhvan-ı Safa, (1957), Resail, I-IV, Beirut, Daru's-Sadr

Karlıga, Bekir, (1980), Pythagorasçı Felsefenin Türk-İslâm Felsefesine Yansımaları, İstanbul, Türkiye, Felsefe Arkivi

Kılıç, Mahmud Erol, (1990), Corpus Hermeticum Libellus, İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Türkiye, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kranz, Walter, (1984), Antik Felsefe, Çev. Suad Y. Baydur, İstanbul, Türkiye, Sosyal Yayınları

Lavoix, Henry, 1955, Histoire de la Musique, Paris, Fransa, Librairie Orientaliste

Lâdikli Mehmed Çelebi, (1982), Zeynu'l-Elhân fî 'ilmi't-Te'lîf ve'l-Evzân, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ruhi Kalender, Ankara, Türkiye, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Mc Kinney, Howard D. and Anderson, W.R., 1954, Music in History, New York, USA, American Book Company

Mimaroğlu, İlhan, (1987), Müzik Tarihi, İstanbul, Türkiye, Varlık Yayınları

Nasr, Seyyid Hüseyin, (1988), İslâm'da Düşünce ve Hayat, Çev. Fatih Tatlılıoğlu, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

Nasr, Seyyid Hüseyin, (1989), İslâm ve İlim, Çev. İlhan Kutluer, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

Nasr, Seyyid Hüseyin, (1985), İslâm

Kozmoloji Öğretilerine Giriş, Çev. Nazife Şişman, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

Pole, William, 1924, The Philosophy of Music, London, United Kingdom

Rosenthal, Franz, (1975), The Classical Heritage in Islam, London, UK, Routledge and Keagan Paul

Rougnon, Paul, 1936, La Musique et Son Histoire, Paris, Fransa

Schuon, Fritjof, (1985), Gnosis, Divine Wisdom'dan aktaran Seyyid Hüseyin Nasr, İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş, Çev. Nazife Şişman, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

Sunar, Cavit, (1974), Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe, Ankara, Türkiye, A.Ü İlahiyat Fakültesi Yayınları

Şerif, M.M., (1990), İslâm Düşüncesi Tarihi, Çev. İlhan Kutluer, İstanbul, Türkiye, İnsan Yayınları

Taylan, Necib, (1983), Anahatlarıyla İslâm Felsefesi, Kaynakları, Temsilcileri, Tesirleri, İstanbul, Türkiye, Ensar Neşriyat

Tunalı, İsmail, (1983), Grek Estetiki, İstanbul, Türkiye, Remzi Kitabevi

Uludağ, Süleyman, (1976), İslâm'da Mûsikî ve Semâ', İstanbul, Türkiye, İrfan Yayınevi

Ülken, Hilmi Ziya, (1974), Felsefeye Giriş, Ankara, Türkiye, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları

Relationship of music and cosmos in the thought of the Ikhwan es-Safa

Extended Abstract

In the history of Islamic thought, the Ikhwan es-Safa is considered a very distinctive school due both to its origin, and its system. Founded in Basra, the full name of this school of thought was İhvân es-Safâ and Hullân el-Vefâ and Ehl el-Hamd and Ebnâ el-Mecd. The name Ikhwan es-Safa had been used by a group of independent philosophers (libres penseurs), who were tirelessly involved in science and philosophy, if not directly for their sake, but with the hope of building a kind of moral-spiritual community, where the heterogenic Islamic state elite can take refuge away from the wide-spread conflicts among religious groups, national societies and Muslim sects.

The most important work of the Ikhwan es-Safa is the encyclopedia-like “Epistles (Risaleler)”. It is evident from the Epistles that the “Brothers of Purity and Loyal Friends” are brothers, each of whom are “pure souls, and they believe in and remain faithful to every sign”. Having emerged during the reign of the Buyids in Basra, Ikhwan es-Safa was a secret philosophical-religious society. Although the Ikhwan had claimed that they had been the 10th Century representatives of the Pythagorean school and that they had followed him in various sciences, it is possible to say that especially in the area of music, they established an idea of music, and a “musical way of thinking” by combining their own thoughts in music with the musical thinking and experiences that occurred and were developed starting from the B.C 6th Century of Pythagoras until their own era. This claim is based on the musical texts found in the Epistles (Risaleler) where we understand that they had taken especially the relationship of music and cosmos that Pythagoras started, so much further.

In their fifth epistle of their encyclopedical work, the Epistles (Risaleler), the Ikhwan es-Safa likens the movement of planets and the sound they make as they move to the tune of Oud (Ud), and informs that the four strings of Oud (Ud) correspond to the four main elements of nature, that is earth, air, water, and fire. Claiming that the movements of planets are like the tunes of Oud, and the four strings of Oud correspond to the four main elements of nature, that is earth, air, water, and fire are conceptions that are even today quite novel and exciting. However, I would like to bring to mind that these ideas of the Ikhwan es-Safa are generally inspired from their master Pythagoras’ sense and idea of the cosmos. That being said, the fact that the Ikhwan established these thoughts and interpretations of a relationship between music and cosmos over Oud, demonstrates that this particular idea and its form of expression are indeed authentic. This is because Oud was the most respected instrument in their region and within the Islamic musical circles in general both during and after the Ikhwan’s era. Oud is in a way a common instrument of Islamic musical culture and civilization. There is no such information in the sense of building such “music-cosmos” relationship neither in Pythagoras’ own sentiments, nor in the Pythagoreans from this school, nor in others until the Ikhwan es-Safa.

It is possible to understand the Ikhwan’s claim on planets making tunes as they rotate via their knowledge of Pythagoras, since they acknowledge Pythagoras as their master, and their submission to his teachings, however, while being submitted to their master’s thoughts, they branch out from this particular notion by their own interpretation and description. Likening the tunes of planets (earths) as they rotate to the tunes of Oud is an example to that. The Ikhwan’s purpose in attributing such meanings to the tunes of Oud and its strings is to create a connection between the strings and the tune of Oud, with the existence, physical characteristics, and movements of the planets.

The Ikhwan claims that sound and music emerge through connecting tunes to one another by

means of strokes. According to them, the strokes on the strings are like words. Sharp tunes replace letters, notes replace words, music replaces sentences, and the air that carries them becomes the paper. When these regular tunes reach human ear, his nature savors it, and spirits cheer up. It is because these movements and cessations that occur are a measure and quantity that define time, and they resemble the movements of spatial substances. According to the Ikhwan, the unison and regular movements of stars and planets are a measure of time, as well. When time is measured through them in a regular, balanced, and appropriate fashion, its tunes become equivalent to and congruous with those of the planets and stars. At that moment, fractions of spirits that exist in the physical world recall the bliss and joy they felt in the universe of planets. Because these tunes are the purest and the most genuine, these notes are good, the aggregation of these masses are beautiful, their ores are pure and aligned symmetrically, their movements are rather neat, with complete harmony.

The Ikhwan es-Safa respond to those who claimed that the planets have a quintet nature, and they could not have tunes and sounds, and say, “Even though planets have a quintet nature, they are not contrary to these masses with regards to the characteristics we talk about. This is because some of them illuminate their surroundings like fire; such as stars. Some are transparent like crystal; such as planets. Some are as bright as a mirror; such as the moon. Some lend to being both luminous and dark; like air. The moon and the planet Mercury (Utarid) can also be included in this group.”

Here is how the Ikhwan explain this phenomenon: “The shadow of earth reaches all the way to Mercury (Utarid). These are all qualities of natural forms. In this respect, celestial objects are like that too. So, as things stand, we can say that even though the planets have a quintet nature, they are not antithetical to natural substances with all their characteristics; it is just that some of their qualities are different. Because it is not hot or cold or humid; on the contrary, it is dry, and harder than ruby. It is purer than air, clearer than crystal, and brighter than mirror. The planets also knock against each other, and tinkle like copper and iron. Their tunes are in harmony and coordinated with each other. Just like the tunes coming from the strings of an Oud; their melodies are balanced...”

While claiming that the planets create tunes as they move, the Ikhwan es-Safa comes very close to the Pythagoras’ notion. It is safe to think that such thoughts of the Ikhwan are a bit enhanced form of Pythagoras’ conceptions of “the planets making sounds as they move”. Pythagoras had explained how he had heard attractive tunes and lovely melodies coming from the movements of planets, and that he had engraved these songs in his imagination and memory.”

The Ikhwan es-Safa acknowledge Pythagoras as an almohad of wisdom from the Harran region, and talk about that on page 200 of the 3rd volume of the Epistles; mentioning the influence of this philosopher on them, they talk about the tunes emanating from the movement of the planets, as a result of this influence: “My brother (may Allah endorse you and us with his strength), if the movements of those creatures living on planets did not make sounds and tunes, their sense of hearing would have had no use. If they did not have a sense of hearing, they would have been deaf, mute, and blind, just like the motionless creatures whose existence is incomplete. Authentic evidence derived by means of philosophical logic show that those who live in the skies and on the planets are Allah’s angels and committed vassals who can hear, see, think, know, read, and tirelessly glorify him day and night. Their glorification was sweeter than Prophet David’s recitation of the Psalm on the altar, and more beautiful than the fluent tunes of the oud heard from Kisra’s palaces. If it is claimed that they should also have had the senses of smell and taste, and touch, then we say that such senses of smell and taste and touche are only bestowed upon creatures who eat and drink water, so that they can distinguish useful from that which is harmful, and protect their bodies from the deadly and damaging heat and cold. The people of skies and planets are creatures who do not need such things. They do not need to eat or drink. Glorification is their food, tehلیل (uttering Lâ ilâhe illallah) is their drink,

and contemplation, research, knowledge, conscience, skill, sensation, taste, relief, bliss, and comfort are their fruits. The movements of planets and stars have pleasant and sweet tunes and melodies that give relief to the soul. These tunes and melodies remind the simple souls who live there the happiness in the realm of spirits, which is located over the orbit with superior and more dignified ores than those of the realm of planets. This realm of spirits is life itself that possesses the appealing smells and the blessings of comfort that can only be found in heaven, as heralded in Kur'an by Allah.”

Keywords

ikhwan es-safa, music and cosmos, tunes of planets, epistles (risaleler), pythagoras

Instrumentation of Ottoman/Turkish instruments

Nağme Yarkin*

Corresponding Author:

*Istanbul University State Conservatory, Musicology Department, Research Assistant, İstanbul, Turkey. Email :nagme.yarkin@istanbul.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7859-8557>

Abstract

Music is a universal art and narrative, but its universality can only be perceived through the diversity of cultures and countries. In Turkey, especially Istanbul and its surroundings had a close commercial and cultural relationship with Europe during the Ottoman era, which instigated a cultural interaction maintained till now. The cultural and artistic exchange between the Ottoman state and Europe dates back to the 16th century. Despite the many differences between them, these two musical styles were combined over time, and many composers composed works that survived. Also, contemporary musicians developed many practices based on new harmonic theories. In addition, the characteristics of Turkish music were used in Western works. In particular, solo pieces for Ottoman/Turkish music instruments were composed for the polyphonic orchestra. In this article, the major pieces that were composed in this genre were analyzed, and the original characteristics of Ottoman/Turkish music instruments used in the polyphonic orchestra demonstrated. From this perspective, the aspects to be considered were specified and explained to preserve the structure of both musical styles.

Keywords

turkish music instruments, instrumentation, polyphony, ottoman/turkish music, composition

European musicians were very interested in mehter anthems in the 16th and 17th centuries, and used them in their works, as in Rameau's *Les Indes Galantes* (1735), Gluck's *Die Pilger von Mekka* (1764) and *Iphigenie auf Tauris* (1779), Mozart's *Rondo alla Turca* (1783), Beethoven's *The Ruins of Athens* (1811) and the Turkish anthem in Rossini's *Il Turco in Italia* (1814). Composers used the structures influenced by Ottoman music not only in naming their compositions but also in their orchestrations, rhythmic structures, melodies, and note intervals. It is also stated in many

sources that during the reign of Suleiman the Magnificent in the 16th century, the king of France François I, sent a group of musicians to the Ottoman court to express his gratitude. It was by means of such cultural relationships that the foundation of European music in the Ottoman Empire was laid.

Later, in 1665, a Turkish regiment went to Vienna where they performed various concerts in the presence of Leopold I. Thus, both Turks and Austrians listened to each other and had an idea about the other's music (Güner, 2007, p.55). "Then in 1826, in the reign of Mahmud

II, the 30th Sultan of the Ottoman Empire (1785-1839), Mızıkayı Hümâyün was established to replace Mehterhane within the scope of westernization reforms. The aim of Mızıkayı Hümâyün was to train new musicians for the palace band. Giuseppe Donizetti (1788-1856) of Italy was appointed head of Harmonica Humayun (Boran & Şentürkmez, 2007, p.278). Donizetti brought instruments and scores from Europe and learned the Hamparsum notation system used by Ottoman musicians and taught the western note to the Ottoman musicians (Toker, 2016, p.42). Besides, he composed the Mahmudiye Anthem for Mahmud II, which was adopted as the official anthem of the Ottoman Empire for 31 years (1808-1839) and the Mecidiye Anthem for Sultan Abdulmejid, the official anthem for 22 years (1839-1861). It is also known that the piano was first introduced to the palace during the reign of Abdulmejid (1823-1861) and that Murad V, the 33rd Sultan of the Ottoman Empire (1840-1904) wrote polyphonic works. Prominent musicians such as Franz Liszt in 1847 and Henri Vieuxtemps in 1848 were invited to perform in Istanbul.

In 1916, it was decided to establish a professional music teachers' school (Özden, 2018, p.97). In the Republican period, Musiki Muallim Mektebi (the Music Teachers' School) was established in 1924. However, the lack of teachers who could provide professional training in new schools remained a problem to be solved before the Ministry of Education. Talented students were sent abroad for education, and among them were the composers Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun, and Necil Kâzım Akses who would later be called

the Turkish Five. 19th century was an era of nationalist movements in music. Nationalism was dominant in significant parts of the world, especially in Russia and Northern Europe. Turkish composers were influenced by nationalism in the early years of the Republic of Turkey. They generally preferred to use traditional folk music elements instead of those of traditional Ottoman/Turkish music in the orchestra (Usta, 2018, p.33).

“The contemporary composer is an artist of a period when globalization demolishes the boundaries in geography, expands the fields of interaction, and facilitates research, progress and storage conditions” (İlyasoğlu, 2007, p.7).

Ottoman music was arranged many times in polyphonic form and sometimes used with new techniques such as İlerici Harmony with quaternary harmony rules that were used instead of the rules of classical harmony. The Turkish five, and Yalçın Tura, Kemal İlerici, Necdet Levent, Rauf Yekta, Tevfik Tutu and Bahadır Tutu studied and published books about Turkish music and polyphony.

Each nation has its own culture, history, aesthetics, beliefs, and traditions. In this respect, Ottoman/Turkish music which has been rooted in this land for centuries does not require a polyphonic writing technique such as harmony or counterpoint. Traditional European music, called Western music also does not need to be combined with music inconsistent with its system such as Ottoman/Turkish music. “There is only one thing; As in other fine arts, many people may have outstanding music that deals with common transcultural subjects from which they can get close feelings and pleasures, regardless of

culture. It is not unique to Western art and artists: the more universal Bach's Brandenburg Concertos and Vivaldi's Seasons are, the more universal the Itrî's Segâh Ayin and Tanburî Cemil's Gülizar improvisation are" (Tanrıkorur, 2015, p. 21). In this light, the works belonging to these two different centuries-old musical approaches indicate the harmony of various common features. The musical compositions examined and the results were obtained from Turkish and Western firsthand sources. Then, the Ottoman/Turkish Music was approached as a separate phenomenon and compared to Western music in terms of common and differing aspects. The characteristics of the Ottoman / Turkish instruments were also examined in terms of their musical capabilities. Consequently, the data obtained was incorporated into this article.

Ottoman/Turkish music instruments

There are many differences in the education and performance of Ottoman/Turkish music instruments. Their use in the orchestra in classical Western music should be arranged carefully and consciously because of the commas (micro intervals) which are used in Ottoman/Turkish music and constitute the character of this music. Ottoman/Turkish music is monophonic music based on melody and usûls (rhythmic patterns), but the performance is generally heterophonic. This is due to the fact that each instrument has its unique playing technique and style although there is only one piece written for all instruments. In the tradition of this music, repetition, meşk (mashing), a method of learning based on imitation and memorization, is widespread and

the writing of works of this tradition started much later than in the West, and this allowed performers to create their attitude and perform more freely. Behar explains meşk as "The basic teaching method on which Ottoman / Turkish culture is based is ancient. It represented social memory throughout history. The teaching and transfer of Ottoman / Turkish music were done entirely by the method called 'meşk'. Learning an instrument, singing, and developing a repertoire would be with mesh" (Behar, 2019, p.17). Öztuna describes meşk as "Learning or teaching by imitating a sample. Temeşşuk" (Öztuna, 1990, p. 47). The tradition of meşk continues today using the present notation. Branches of the art of the Eastern cultures can be learned perfectly via a single method. This method that we call "Meşk" is the only way to learn Ottoman/Turkish music correctly (Aydemir, 2010, p.13).

Instrumentation

Instrumentation is the theoretic and practical knowledge required for the composition and arrangement of instruments of various genres and structures or the adaptation of music to a particular instrument structure (Slonimsky, 1997, p.459). Instrumentation includes the structures of the instruments, sound fields, unique and potential performing techniques. The techniques used in tradition are increased according to the sounds that composers aim to hear. Even though the teaching of the techniques and styles of Ottoman/Turkish music instruments pursued a certain written method since the mid-20th century, the meşk style is the basis of the music. "There are different identity characteristics according to the values of the cultures

they are in. The instruments, which are the symbolic power of performing in concerts or a solo performance, also serve as a mediator of cultures” (Işıқтаş, 2018, p.4).

Kanun (Qanun)

It is accepted that the kanun, the origin of which dates back to the 10th century, derives from the Greek word “canon”. In Turkey, Iran, and Arab countries, the instrument has been played since the 12th century. It was called “cano” in Spain, “canon” in France, “kanon” in Germany, and “cannal” in Italy. Kanun also inspired instruments such as epinet, clavichord and harpsichord, which are considered as ancestors of the piano in Europe (Karakaya, 2001, p.327).

The kanun, which is particularly important in the tradition and today’s Turkish music, belongs to the group of stringed instruments played by pulling the wire. The instrument has a sound range of 3 octaves + and perfect 4th or 5th, 26 pitches with three strings attached to each pitch, and a sum of 78 strings. Its range is between the notes of low yegah and treble muhayyer in Turkish music which is from 110 Hz. 1a note (A2) to 1318 Hz. mi note (E6) in the piano.

Traditional techniques of kanun include tremolo, trill and flick. In addition to these techniques, modern playing techniques, embellishment and ornamentation techniques developed with the new works of the 20th century and later have been used. These include chords, arpeggio, glissando, harmonic, bisbigliando, vibrato, portamento and other effects (Kostak Toksoy, 2006, p.75). The melody can be played in octaves by

kanunî (kanun player). However, if there is an altered note, it is not possible to play an octave in a faster tempo since the left hand has to change the pegs (Yavuzoğlu, p.17-19). Because of these characteristics of the kanun, chords in harmony can be written assuming it like the harpsichord or theorbo accompanied by the basso continuo in the orchestra.

“Basso continuo, i.e. continuous bass technique, popular in the Baroque era and written with symbols, became a very important element of Baroque music structure” (N. Yarkin, 2019, p.7).

Kemençe of İstanbul (Kemenche)

Kemençe of İstanbul, a stringed instrument, was widely used by the Turks, Arabs, Byzantines and Iranians between the 10th and 15th centuries. It was much later i.e. the 18th century when it entered the Ottoman palace, whenceforth its structure and traditional repertoire began to evolve. This type of string instrument is called pochette in France, kit in England, hegedu in Hungary, lyra in Greece, gadulga in Bulgaria, and rebap in Arabia, and the ancient Turks called it oklu or ikliğ. Unlike other stringed instruments, Kemençe of İstanbul is played by touching the strings with nails, not by pressing on strings and the strings of this instrument are generally gut strings like the strings in the Baroque period.

The instrument, also called classical kemenche, İstanbul’s kemenche, tırnak (nail) kemenche and armudi (pear shaped) kemenche, has originally three strings. There are also four-string and harmonic string versions of kemençe. From the 18th century onwards, the

names kemençe of Istanbul and tırnak kemençe became more common since the instrument was mostly played in Istanbul and nearby. The strings of the three-string kemençe have a range of 2.5 octaves and are tuned to neva (re), rast (sol) and yegâh (re) notes. These notes correspond to 440 Hz. 1a note (A4), 293 Hz. re note (D4) and 220 Hz. la note (A3) on the piano. Traditional performances of the kemençe of Istanbul include vibrato, glissando (Eruzun Özel, 2006, p.137), tremolo, mordan, grupetto, tril, flageolet and effective sounds. Chords cannot be played, but in some positions, two notes can be played together. Using these techniques of kemençe, the main melody is written with the legato and martellato techniques in some parts, with the solo violin or viola da gamba as soprano instruments.

Ney (Nai)

The ney which is made of reed and blown with a başpare (headpiece), is the oldest wind instrument in the history of Ottoman/Turkish music. This instrument, the origins of which can be traced back to 5000 BC in Sumerian society (Malçok, 2013, p.3), had an important place, especially in Mevlevi tradition. It was played in the Mevlevihane (Mevlevi Convent) and later began to be used to play the repertoire of Ottoman/Turkish music.

There are eight neys of different ranges, types and sizes, namely, bolahenk, davud, şah, mansur, kız, yıldız, müstahzen, sipürde. In addition, there are also mabeyn neys. The total range of all neys is 3 octaves, from treble gerdaniye (sol) to low rast (sol). The range is from 587 Hz. re note (D5), to 146 Hz. re note (D3). Mansur ney can be

played in a performance with the piano from the same partition, so its tuning is in do note. Long and connected notes as Legato are used very widely, among the traditional performing techniques. Also, vibrato, portamento, grupetto and tril techniques are also performed quite a lot (Gunca, 2007, p.52). In some works, ney plays the main melody written with long and tied notes in the score as a soprano instrument like a Baroque flute or one of the solo wind instruments.

Rhythm instruments

Rhythm instruments were the instruments first used in the history of music. In Ottoman/Turkish music, the instruments kudüm, bendir, daire, def, finger cymbals, etc. come from the same tradition of music and enable to perform the strong and weak times of the procedures in their correct structure. In addition to supporting the orchestra, Ottoman/Turkish rhythm instruments perform solo improvisations. Usûls in this traditional music are as important as the makams. In Ottoman/Turkish music tradition, generally, there is no written notation for rhythm instruments. Musicians perform the usûls and follow the melody through memorization. Today, though not common, in the new works composed by contemporary composers, the usûls are written on two lines. This is mostly because the kudüm, which is accepted as the main rhythm instrument, performs strong and weak beats by separating the right hand (top line) and the left hand (bottom line) (Yarkın, 2017, p.10). There are quite comprehensive and detailed usûls in Ottoman/Turkish music. There are several compound rhythmic patterns, including small times (2 to 15) and big times (16 to 120).

Tanbur

Tanbur, which is accepted as a reference and fundamental instrument in the expression of music theory in Ottoman/Turkish music, is a family of plucked-stringed instruments played with a plectrum. Although there had been many instruments called the Tanbur throughout history, the tanbur in today's form, which can be called Tanbur of Istanbul, was first seen in the 18th century. From the 18th century on, it began to replace the oud in Ottoman/Turkish music.

In tuning the Tanbur, 1st and 2nd strings are tuned to yegâh (re), 3rd and 4th strings to low dügâh (la) or low rast (sol), 5th and 6th strings to yegâh (re), 7th string to low dügâh (la) or low rast (sol), and the 8th string is tuned to low yegâh (re). The tuning of the strings depends on the makam to be played. In the piano, 1st and 2nd strings correspond to 220 Hz. 1a note (A3), 3rd and 4th strings to 164 Hz. mi note (E3) or 146 Hz. re note (D3), 5th and 6th strings to 220 Hz. 1a note (A3), 7th string to 164 Hz. mi note (E3) or 146 Hz. re note (D3), and 8th string to 110 Hz. 1a note (A2). Traditional performing techniques of tanbur include finger or handle vibratos, flageolet, appoggiatura, portamento, glissando, mordant, grupetto, tremolo. Fast passages, chromatic melodies and chords are difficult to perform with tanbur (Ayan, 1993, p.23).

Ud (Oud)

The ancestor of ud is the kopuz instrument of the Turks. In the 7th century, the kopuz passed through to the Arab geography from Turks and the name oud was given. It comes from the word el-oud in Arabic, which means a

sarısabır tree from which the chest is made. Later, it became the ancestor of lute and guitar that spread to Europe through Andalusia.

“The musical meaning of the instrument “oud” will be strengthened when the subject of the oud performance is evaluated through processes changing by eras, the spirit of time, and social and historical conditions. In each period, the actors of the art area are referred to as performer-composers, educators and as the centuries change, they transfer their knowledge with a reform, with a stylistic change and with a new aesthetic design. They keep the creations of common sound even if the historical components belong to different geographies. The producers of art who integrate theory to performance to explain their own musical and cultural values through the instrument “oud” reflect their experiences. The oud, as one of the most important ancient instruments used in Central Asia, the Middle East, North Africa and the Ottoman Empire for hundreds of years, made its appearance in historical scene when the production of written sources started. In this study which deals with the past and current use of the oud through descriptive and historical methods, the musical evolution of the instrument has been pursued by examining the musical process from its earliest period known to the present” (İşiktaş, 2016, p. 673).

The bass string is used as a single string and the other strings are used in pairs. The instrument is tuned to gerdaniye (sol), neva (re), dügâh (la), hüseyini aşiran (mi), low buselik (si), low geveşt (fa #) notes. In the piano, these notes correspond to 587 Hz. re note (D5), 440 Hz. 1a note (A4), 329 Hz. mi note (E4), 246 Hz. si note (B3), 185 Hz. fa # note (F3 #) and 138 Hz. do # note (C3 #).

Traditional performing techniques of the ud include tremolo and trill. In

addition to these techniques, modern playing techniques and ornamentation techniques developed with the new works of the 20th century and later have been used. These include chord, arpeggio, octaves, glissando, flageole, portamento and other effects. The Ud can play chords or bass notes which support the harmonic structure by thinking of it as a basso continuo instrument or can play the same melody with a cello. “Ud is one of the integral elements of maqam music repertoire today. It is the voice and transmitter of the tradition as well as the subject of modern tendencies and musical pursuits. In this study, it emerged that the changes in music culture from late 19th century to early 20th century brought about new and modern quests for the performance of the ud, and prominent performers who first used it as a soloist’s instrument were the harbingers of the stage that the ud reached in the modern age” (Işıқтаş, 2016, p. 681).

Ottoman/Turkish music instruments in polyphonic music

Human voice and melody are major elements of Ottoman/Turkish music. Besides, the tradition of improvisations, ornamentations, and additions by the performer, which though are not written on the score, are also widespread. The tradition of playing unison and supporting taksim are also characteristics of this music. Some of these characteristics are also seen in Western music.

Taksim (Improvisation)

In 14th, 15th and 16th Century-Europe, ornamental melodic improvisation and large passages became popular. In the Baroque period, composers like G. Frescobaldi, J.S. Bach, G.F. Handel

composed their works with improvised sections or chapters and supported improvised types such as toccata, which required mastery and allowed free creation. In the works of the Baroque period, especially in concertos, the improvisation section at the end of the composition was performed by the solo instrument with or without a basso continuo line. During the Baroque period, the short section, preludes and overtures played before the operas to introduce the mode and tone, were also mostly improvised.

“The taksim (Arabic: taqsim) is a solo instrumental improvisational genre in Turkish and Arabic classical music. While its original main function was to introduce the makam of the vocal or instrumental piece that follows it, the taksim grew to be the most important form of musical and artistic expression for the Turkish instrumentalist. The peculiar rhythmic structure of the taksim is often described in ethnomusicological literature as ‘free’, ‘non-metric’, or ‘overall flowing-rhythm’. In a similar way, Turkish musicological literature usually describes the taksim as *usûlsüz* - that is ‘lacking’, or ‘without’, a metrical basis (*usûl*). The abstract, flexible, and undefined nature of the rhythm of the taksim is probably why most literature on the taksim seems to put more emphasis on its melodic, rather than its rhythmic, characteristics” (Arnon, 2008, p.36).

In Ottoman/Turkish music, improvisation is the basis of the tradition. Taksim can be made just in a makam to introduce the work, or to connect two makams to each other. “The taksim, instrumental improvisation genre in Turkish makam music, is considered to be a free-rhythm, that is, a rhythm developed without the underlying template of a meter or continuously organized pulsation. Feldman notes (1996) that in

the 20th century the great exponents of taksim favored different rhythmic idioms even on the same instrument. For example, the idioms used by the tanbur masters Necdet Yaşar and Mes'ud Cemil differed greatly from those of Mes'ud's father Cemil Bey and Cemil's follower İzzettin Ökte" (Feldman, 1996: 284; Işıktaş, 2016, p.252). It is an essential and crucial tradition in which the musician is completely free within the characteristic structure of makam, and can transfer to other authorities as long as he can pass it back to the main makam and demonstrates his knowledge and skill. Although the musician is free, he/she follows the specific navigation structure of each makam and makes a taksim. The tonic note of the makam is played by other instruments to support the instrument performing the improvisation, especially towards the end of the taksim, and it is called dem sesi (drone tone). In music, a drone is a harmonic or monophonic effect or accompaniment where a note or chord is continuously sounded throughout most or all of a piece. A drone effect can be achieved through a sustained sound or repetition of a note. The drone is most often placed upon the tonic or dominant ([https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music))). On the other hand, dem sesi in Western music is a basso continuo line supporting a solo virtuoso on the cadence.

Considered as a cadence, improvisation, an important tradition of the concerto genre, is usually performed on the dominant note by the solo instrument. As a result, the prelude and overture are remarkably similar to the entrance taksim. There is also a similarity of understanding between

the basso continuo and dem sesi in terms of supporting improvisation. Therefore, there is a section devoted to improvisation namely taksim in some works using Ottoman/Turkish music instruments.

Difference between notation and performance

Ottoman/Turkish music is monophonic music composed for a melodic piece written for all instruments. But it should not be confused with a monodie (monodie) which means singing alone with a homophonic accompaniment. J. S. Bach's No.8 as Prelude Cantilena is an example of this genre. In the Baroque era, solo melodies were played differently than improvised melodies, especially in the second turn (ritornello) of dances or in the repetition of a section. This difference was created by the addition of ornaments and rhythmic changes.

In Ottoman/Turkish music, the note was generally only a tool, and musicians performed the note from beginning to end with ornaments and rhythmic changes according to the different styles and technical structures of their instruments. For example, depending on the skill of the musician, the tanbur and kemençe of Istanbul can play the same melody, ney can support them with long notes, kanun can play arpeggio or chord with the octave. In this respect, Ottoman/Turkish music is not monophonic music but heterophonic music. All instruments can be played together at the same time, like the Baroque music mostly performed by a single solo instrument with the orchestra. In the tradition of Ottoman/Turkish music, the works and styles were learned and performed by memorization and repetition. The playing of notes

with free additions or decreases stems from the fact that the works were started to be written in a later period of the Ottoman/Turkish music tradition. Also, the practice of basso continuo technique, which is the basis of Baroque music, was quite different from the written note and changed from person to person. In basso continuo parts, there were only bass notes and signs of the chords to be played. By reading these signs, musicians improvised the sounds of the chord in a rhythmic structure for the mode of the work.

Moreover, the expression terms in Ottoman/Turkish music were not added after the notes were written and the performance of the expressions depended on musicians' taste. Though not the same, only piano and forte nuance terms were written in the works of the Baroque period and other expression terms were played differently by different musicians. As described above, it was quite common that musicians performed the same melody differently. In the Ottoman/Turkish music tradition, it is particularly important that performers know how to read the notes well and are professionals in playing their instruments.

Modulation and tuning

Before the "well-tampered" piano, the major 3rd range was tuned to a smaller range than it is today. Because of this problem, which especially applies to keyboard instruments such as harpsichord and organ, the works could not be played in all tones. Moreover, the tuning of open strings was slightly different and set according to the pressure of a bow, forming the timbre of the Baroque orchestra. In addition,

Baroque wind instruments were also arranged according to this tuning system. For these reasons, when listening to a Baroque orchestra, it is possible to hear the comma range in Ottoman/Turkish music, which is different from the intervals of the tampere system. According to the Turkish music system Arel-Ezgi-Uzdilek, established by Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) and Murat Uzdilek, (1891-1967), there are 9 commas in a whole note and 4 commas in a half note. Because of these interval notes, the Ottoman/Turkish music system is quite different from the tampere system.

Due to the above-cited chord problem, the instruments in Ottoman/Turkish music cannot play every tone easily in a Baroque orchestra, a problem which is due to the structure of the instruments. Especially the kemence of Istanbul, ud, tanbur and ney are transposed and they cannot be played on every single note in every makam with the same technique and style. On the other hand, kanun can be tuned to the makam which is played. As such, kanun has a similarity to the Baroque harpsichord as a chord system. Because of this chord problem, a sharp or flat was added to the tone in the Baroque music tradition without moderating the main tone, or modulations to the major and minor tones were employed. Therefore, in the Baroque period, generally 3 flats and 3 sharps tones were played comfortably and composers generally composed works in tones up to 3 flats and 3 sharps.

In the Ottoman/Turkish music, the works were composed by using the common regions of the other makams

without making too far from the main makam. For these reasons, human voices were at the forefront in the Baroque music and the Ottoman/Turkish music tradition and most of the repertoire was composed of vocal music. Instrument structures and techniques were developed in line with the instrumental musical works produced over time and virtuosity gained importance in both music genres.

Polyphonic composition using Ottoman / Turkish instruments

When using the Ottoman / Turkish music in polyphony, the most important thing to consider is to preserve the commas and traditional features of its structure. It is crucial that the notes in the chords and the commas in the melodies are consonant. Composers or arrangers should pay attention to the use of commas with chords.

The combination of two different cultures with different understandings and traditions in the 20th century can be exemplified by the composers mentioned below and their works. Some composers used contrapoint, some of them used harmony and some used melody in the foreground.

- Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Kanun Concerto
- Seid Rüstemov (1907-1983), “Şadlıq reqsi” (qanun, kamança)
- Seid Rüstemov, “Azerbaycan süitası” (tar, kamança)
- Hacı Xanmemmedov (1918-2005), Tar Concerto No:5

- Hacı Xanmemmedov, Kemança Concerto
- Hasan Rzayev (1928 -), for Kamança Chahargah Rhapsody
- He Zhanhao (1933-), ve Chen Gang (1935-), Erhu Concerto
- Turgay Erdener (1957-), Kanun Concerto
- Daron Aric Hagen, (1961-), Koto Concerto
- Münir Nurettin Beken (1964-), Ud Concerto
- Oğuzhan Balcı (1977-), Kemeñçe Concerto
- Oğuzhan Balcı, İstanbul Hatırası - for Kanun and Symphonic Orchestra
- Evrin Demirel (1977-), Devinin - for Tanbur, Kanun and String Orchestra
- Evrin Demirel, Darb-ı Dügâh - for Kemeñçe, Kanun, Flute, Clarinet, Bass Clarinet, Harp, Viola, Cello ve Contrbass
- Eray İnal (1983-), Kanun Concerto
- Nağme Yarkın (1985-), for Traditional Turkish Instruments and Baroque Orchestra “Concerto Grosso Alla Turca”

Conclusions

Ottoman/Turkish music instruments, such as kanun, ud, ney, kemeñçe of İstanbul, tanbur, kudüm, def, daire, darbuka and finger cymbals are used in various instrument combinations and rhythm patterns in these works. Some movements are polyphonic, and

some movements are homophonic, and the taksim emphasizes virtuosity. In addition, melody repetitions and themes are often used in the foreground.

When we analyzed these works, we found that Nihavend, Buselik and Hicaz makams were used more frequently and Hüseyini, Segâh, Evcara and Saba makams were used rarely. When the usûls were concerned, Türk Aksağı (5/8), Düyek (8/8), Devr-i Hindi (7/8), Devr-i Turan (7/8), Aksak (9/8) were used more frequently, and Evfer (9/8), and Tek Vuruş (11/8) were used rarely and Muzaaf Devr-i Kebir (56/8) was used just in one work, Concerto Grosso Alla Turca by Nağme Yarkın. (Yarkın, 2019, p.141-221). Since Ottoman/Turkish music instruments are transposed instruments, the 440 Hz. la note in the piano is named as re note (neva) in this music. For this reason, Ottoman/Turkish music notations are written in the sol note (bolahenk). This should be taken into consideration when these instruments are to be used for any work in a Western-based orchestra. Only the ney (nai) can be played without transposition because there are virtually neys of each note. These works were generally composed by preserving the traditional structure, so they should be performed by orchestras and soloists who know and preserve the traditional structure of both. Although the expressions, ornaments, and articulations are indicated, soloists in particular can add ornaments and articulations while maintaining the attitude of the structure and tradition of their instruments. Finally, the conductor should be familiar with the rhythmic patterns and the characteristics of makams, and know that the Ottoman/Turkish music instruments are transposed

instruments.

References

- Aydemir, M. (2010). Türk Müziği Makam Rehberi, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arnon, Y. (2008). Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim, Dutch Journal Of Music Theory, Volume 13, Number 1, Netherlands.
- Ayan, Ö. (1993). Enstümantasyon Açısından Tanbur, Basılmamış Bitirme Ödevi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı.
- Behar, C. (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eruzun Özel, A. (2006). Üç Telli Klâsik Kemeçe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gunca, A. (2007). Kemeçe, Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güner, S.S. (2007). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Çok Sesli Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi, Türk Müziğinin Tarihteki Yeri, Isparta.
- Işıқтаş, B. (2016). Impact of Recording

- Technology Between Art and Mass Culture: Tanburi Cemil Bey, Recent Researches in Interdisciplinary Sciences, Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 238-255.
- İşıқтаş, B. (2016). Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünyü ve Bugünü, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9 (44), 673-682.
- İşıқтаş, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları; Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı, UHMAD Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, 1-24.
- İlyasoğlu, E. (2007). 71 Türk Besteci, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karakaya, F. (2001). İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, c. 24.
- Kostak Toksoy, A. (2006). Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı.
- Malçok, B. (2013). Son Yüzyılda Yayınlanmış Ney Metodlarının Metodjik Olarak Analizi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, E. (2018). Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan, Konservatoryum - Conservatorium, V:5, I:1, İstanbul: İstanbul University Press.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Slonimsky, N. (1997). Baker's Dictionary of Music, New York: Schirmer Books.
- Tanrıkorur, C. (2015). Müzik Kültür Dil, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toker, H. (2016). Elhan-ı Aziz, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları.
- Usta, Ö. (2018). Traditional Forms and Genres Of Turkish Music in The Creations of International Art Music Composers of Turkey, İzmir: Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü.
- Yarkın, F. (2017). Türk Müziğinde Usûller, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yarkın, N. (2019). Geleneksel Türk Müziği Enstrümanlarının Konçertino Kullanımlarıyla, Konçerto Grosso Türünde Eser Çalışması, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Yavuzoğlu, N. Yayınlanmamış Türk Müziği Enstrümantasyon Ders Notları, İstanbul.

Osmanlı / Türk Müziği çalgılarının enstrümantasyonu

Özet

Müzik evrensel bir sanat ve anlatıdır, ancak evrenselliği kültür ve ulusların çeşitliliği ile algılanabilir. Topraklarımız, özellikle İstanbul ve çevresi, Osmanlı döneminde ticaret ve kültür açısından Avrupa ile yakın bir ilişki içerisindeydi ve bu yakın ilişkinin sonucu olarak kültürel bir etkileşim oluştu ve sürdürüldü. Osmanlı devleti ile Avrupa arasındaki kültürel ve sanatsal değişim 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bu iki farklı kültüre ait müzikler arasında birçok fark olmasına rağmen, zamanla birçok besteci tarafından biraraya getirilmiş ve kalıcı eserler bestelenmiştir. Ayrıca, çağdaş müzisyenler tarafından yeni armoni teorileri hakkında birçok uygulama yapılmıştır. Diğer bir yandan, Türk müziğine aile özellikler, Batı Müziği eserlerinde kullanılmış, genellikle Osmanlı / Türk müziği enstrümanları çoksesli orkestrada solo partileri ile yer almışlardır. Bu makalede, yukarıda bahsedilen tarzda bestelenen önemli parçalar analiz edilmiş, bu türün ana yönleri gösterilmiş ve çok sesli orkestrada kullanılan Osmanlı/Türk müzik enstrümanlarının orijinal özellikleri incelenmiştir. Bu bağlamda, her iki müziğin yapısını korumak için dikkat edilmesi gereken hususlar belirlenmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler

osmanlı/türk müziği enstrümanları, enstrümantasyon, polifoni, osmanlı / türk müziği, beste

Nazariyat yakın tarihinde tümdengelimci izdüşümler: Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde yapısalcılığın izleri

Süleyman Cabir Çıplak*
Songül Karahasanoğlu**

Sorumlu Yazar:

*Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Maçka Campus, 34400, Beşiktaş, İstanbul. scabir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6860-3663>

**Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Maçka Campus, 34400, Beşiktaş, İstanbul. songul.kh@gmail.com , <http://orcid.org/0000-0003-3861-1088>

Özet

Bu çalışma esasen Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatının ele alınış biçimi ile ilgilidir. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini düşünsel anlamda inceleyecek olursak, ortaya çıktığı dönemin bir kesitidir. Bu bakımdan 1920'ler, 1930'lar ve 1940'lar Türkiye'sinin düşünsel atmosferindeki "yüksek modernist" eğilimin ve o dönemde var olan yapısalcı diyebileceğimiz fikrî şablona öncülük eden ve ilerleyen yıllarda Fransa'da dilbilim çerçevesinde teorize edilerek "yapısalcılık" olarak adlandırılacak olan eğilimlerin izlerini Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde görmek mümkündür. Bu iddia Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki kimi eğilimlerin kendilerinden sonra adı konulacak olan bir takım düşünsel eğilimlerle paralelliği nedeni ile ortaya atılan tümevarımcı ve genelgeçer olmayan bir iddiadır. Kavramsal düzlemde ise Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini bir bütün olarak açıklamaya yeterli bir reçete değildir, ancak teorinin tasarlanış ve ortaya konuluş sürecinde teorisyenlerin gerek makro boyutta dünya algısını gerek müzik algısını, spesifik olarak da müzik teorisine dair algısını anlayabilmek ve anlatabilmek açısından bir perspektif sunmayı hedefler. Bu vesileyle, söz konusu yöntem etrafında tasarlanan sistemin neden ve ne şekilde tarihsel süreci görmezden gelerek Türk musiki nazariyatını salt matematik ve akustik bir uğraş haline geldiği iten sürecine ışık tutmayı hedeflediği gibi esasen söz konusu teorisyenlerin hangi motivasyonlarla Türk musiki nazariyatını yeniden yazmaya giriştiklerine dair de bir tahlil ortaya koymayı hedefler.

Anahtar kelimeler

musiki, nazariyat, arel, ezgi, uzdilek, yapısalcılık, modernleşme, postmodern

Afşar Timuçin'in varoluşçuluğa benzer bir eleştiri ve anlamlandırma yöntemi olarak gördüğü yapısalcılık (Timuçin, 2004: 385), Piaget'ye göre ise bir öğretiyi ya da felsefe değil, sadece bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Piaget'den akt. Kotlu, 2007: 42).

Yapısalcılık kavramı adından da anlaşılacağı üzere, yapı ile ilgilidir.

Kabaca söylersek, bu anlayışa göre yapı kendi içinde bağımsız her bir bütün için kullanabileceğimiz bir ifadedir. Her bir yapı, kendisinden daha küçük yapılardan oluşur ve aynı şekilde kendinden daha büyük yapıların birer parçasıdır. Piaget'a göre yapısalcılığın farklı bilimlerde farklı uygulamaları mevcuttur, fakat bu uygulamalar ortak olarak iki unsuru içermektedir.

Birincisi, yapıların kendi kendilerine yeterli olduğu ve yapı dışından birtakım öğelere gönderme yapma ihtiyacı olmadan kendi başına anlaşılabilirdiği, ikinci olarak da yapıların bir takım ortak özellikler içerdiğidir. Ayrıca, Piaget yapı kavramının bütünlük, dönüşüm ve özde-düzenleme şeklinde üç ana düşünceden oluştuğunu belirtmektedir (Piaget, 2007: 12-13).

Bütünlük kavramı, yapıların bu yapıyı var eden bir araya getirilmiş kümelerden farklı olduğu düşüncesidir. Bir başka ifadeyle, yapılar kendini var eden öğelerin alelade bir toplamı değil, bu öğelerin belirli bir yasaya göre bir araya geldiği bir dizgedir. (Piaget, 2007: 15-16). Dönüşüm kavramı ise yapılaşma sürecinde bütünü var eden parçaların ilk durumundan farklılaşmasıdır. Ancak, bu dönüşüm zaman boyutunda bir durumu ifade etmez. Piaget bu durumu şu şekilde örnekler: “1+1 2 eder 3, 2’yi takip eden sayıdır denilir ama bu zaman bağlamında kullanılan ifadeler zamana bağlı süreçleri ifade etmez” (Piaget, 2007: 18) ayrıca ilerleyen satırlarda geçen “tarihi ve genetiği açıklamalarında kullanmayan yapısalci kuramların ümidi, yapının zamana bağlı olamayan matematiksel veya mantıksal bir temel edinilebileceğidir” (Piaget, 2007: 18) ifadesi ise yapısalcılıkta tarihsel süreçlerin dışlanması konusuna değinmektedir. Son olarak, özde-düzenleme kavramı, yapının özündeki değişimlerin yapı dizgesinin dışına çıkamayacağı olarak tanımlanabilir, bir başka deyişle, yapı kendi içinde kapalıdır. Ek olarak, yapı bir başka yapının alt yapısı olarak daha büyük bir yapının parçası olabilir (Piaget, 2007: 18).

Yapısalcılık denilen yöntem, akım, üslup,

şablon ya da adına her ne dersek; matbaa, para ya da elektrik motoru gibi zeki bir insanın aklına bir anda düşüveren bir icat gibi değildir. Belirli bir zaman dilimi içerisinde bilim ve sanat çevrelerinde giderek artan trendlerin tanımlanmaya, bir isim konulmasına ihtiyaç duyulacak kadar belirginleşmesi ile ortaya çıkan bir düşünsel eğilim, bir analiz etme, anlama yöntemi, bir kategoridir. Yapısalcılık, adı daha sonra konulan bir akım olsa da geçmişi 19. yy. sonlarına kadar uzanır. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi’nde yapısalcılığı 19. yy. sonları ile 20. yy’ın başlarında ortaya çıkan biçimci psikoloji anlayışı ile ortaya çıktığını, daha sonra Fransız dilbilimcisi Saussure tarafından yapılan çalışmaları ile dilbilim alanında zuhur ettiğini ve sonrasında diğer toplum bilimlerine yayıldığını belirtmektedir (Hançerlioğlu, 1972: 229). Strauss’a göre de yapısalcılığın temelini oluşturan yapı kavramı tarihselliğin karşısında yer alır ve yapı zamansallık taşımaz (Hançerlioğlu, 2010: 452). Bir başka deyişle, araştırma yaparken nesnelere tarihsel süreçlerinden ziyade somut durumunu baz alarak inceleneni anlamaya ve kavramaya çalışır.

Toparlarsak, yapısalcılığın tek bir tanımı olmasa da en belirgin özellikleri olarak, kavramları yapılar bağlamında inceleyerek tarihselliğinden kopartılmış alt yapıların toplamı olup üst yapıların da parçaları olan yapılar hiyerarşisindeki bir aşama olarak görmesi denilebilir.

Arel-Ezgi-Uzdilek Teorisinde Yapısalci Göstergeler

Burada yapısalcılık ne bir ideolojik akım olarak ne de mikro düzeyde müziksel parçacıkların üretiminde kullanılan bir üslup olarak görülmelidir. Sadece bir anlama ve anlamlandırma biçimi ve

gerekli olan analiz sürecinde kullanılan bir desen, bir üslup olarak karsımıza çıkar. Bu bağlamda, iŐbu makalede yapısalcılığın Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin neresinde durduğu konusunda en baştan Arel'in musiki nazariyatını anlama ve anlatma biçimlerinde baskın olan üslup olarak var olduğu tahlilini yapabiliriz. Bu fikrin kafamızda Őekillenmesine neden olan pek çok bulguyu değerlendireceğiz. Gerek dilbilimde gerek edebiyatta kullanıldığı gibi daha k c k çaplı bir metnin analizinden ziyade, daha genel olarak Arel'in musiki kavramını ve daha da genel olarak kendini çevreleyen sosyokültürel evreni kavrama biçiminde var olduğunu düşündüğümüz bir Őablonu ortaya koymaya çalıŐacaėız. Bu da bize Arel, Ezgi ve Uzdilek'in teorisini Őekillendirirken nasıl bir anlayıŐla yaklaŐtıėına dair fikir verecektir. Söz konusu teorisinin geleneksel musikimizi nasıl ve ne Şekilde anladığı ve anlamlandırdığı konusunda bir kılavuz işlevi görecektir.

İlk tespit olarak yapısalcılığın anti-tarihselci söylemini konumuz bağlamında ele alacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, müzik teorisini tarihsel bağlamından kopartılmış, salt bir değerler ve semboller bütünü olarak ele alır.

Bildiğimiz gibi ülkemizdeki geleneksel müzik kültürü, her ne kadar bilinmezlik atfedilen bir kavram olarak anlatılsa da öyle değildir. Tam aksine, bu alana dair günümüze ulaŐmıŐ hatırı sayılır bir literatür mevcuttur. Bu kaynaklar esasen edvarlar, risaleler, çeşitli kitaplardaki bölümler, nota ve güfte mecmualarıdır. Bu eserler farklı dönemlerde farklı noktalar üzerine yoėunlaŐmıŐ ve yığılarak ilerlemiŐ; yani her çalışma (her zaman

olmasa da) kendinden sonraki çalıŐmalara zemin teşkil etmiştir. Bu bağlamda müzik geleneğinin, teorisinin, zevklerin kısacası her Şeyin zaman bağlamında birbirini takip eden bir akıŐ içerisinde, içinde bulunduğu dönemin koŐullarına göre Őekillenerek günümüze kadar gelen kaynakların varlığı gibi bir durum söz konusudur. Erişilemezlik ve ulaŐlamazlık iki boyutta olabilir; birincisi dil olarak geçmiş kaynakların Arapça ve Farsça gibi dillerde ya da bugün Osmanlıca tabir ettiğimiz belirli bir dönemin Türkçesi ile yazılmış olması, ikinci olarak da kaynakların çeşitli kişisel ya da kurumsal kütüphanelerde saklı kalması ile alakalı olabilir. Ancak günümüzde bu sıkıntılıların tamamen olmasa da büyük  l de aŐılmıŐ olduğunu söyleyebiliriz, zira literatürün köŐe taŐları günümüz Türkçesine çevrilmiŐ, kütüphanelerdeki bir çok eski zaman eserine temas edilmiş ve bunların yine günümüz insanı tarafından ekstra bir efor sarf etmeksizin anlaşılabilir versiyonları bir çok tez, kitap ve makale tarafından literatüre katılmıŐtır.

Y zeyssel olarak bahsetmek gerekirse, sadece "İslam'ın Altın  ağı" diyebileceğimiz dönem içerisindeki musiki literatüründe El Kindi, İbn-i Sina, Farabi gibi bilginler daha çok sesin ortaya çıkışı, perdelerin tanımlanması, oransal anlamda yerlerinin tespiti gibi konular üzerinde dururlar. Onlardan yaklaşık iki asır sonra yaşamış olan Safiyüddin Urmevi, yine perdelerin oluŐturulmasına dair etraflı kantitatif bilgiler verdikten sonra dizi parçalarının oluŐturulması, isimlendirilmesi, bir araya getirilerek dizilerin elde edilmesi gibi daha pratik konulara değinir. Onu takip eden çalıŐmalara baktığımızda zamanla anlayıŐın değiştiğini, perdelerin yerleri, adları, nereye konumlandırılacakları gibi

konulardaki tanımların azalarak onların yerine, makamların ortaya çıkışı, seyri gibi icracının ilgi alanına yaklaşan daha da pratik konulara eğilmeye başladığını görüyoruz. Her gelenin, -imkanları dahilinde- kendinden önceki bilgilere dayanarak kendi birikimini yazmak gibi bilimsel açıdan da sağlıklı kabul edilebilecek bir yöntem izlediği de açıkça görülüyor. Ancak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in çalışmalarında asırların birikimi ile ortaya çıkmış yazılı bilgiyi kullanmak yerine musikideki sadece içinde buldukları zaman için mevcut olan durumu dikkate alarak bir açıklama ve teori geliştirilmeye çalışılmıştır. Üstelik, konu sadece bir takım matematik ve fizik hesaplarla ve var olan müzik teorileri ile ispat edilmeye çalışılmıştır.

Aralıklar konusu, anti-tarihselci yaklaşımı açığa çıkarması bakımından önemli bir noktadır. Gerek Arel gerek Ezgi gerekse Uzdilek eserlerinde aralıklara dair bilgiler verirler. Örneğin Arel, sonradan Akdoğu tarafından kitaplaştırılacak olan nazariyat ders notlarında, Ezgi ise "Nazari ve Ameli Türk musikisi" isimli eserinde aralıkları direkt olarak kesirler üzerinden tanımlamaya girişir (Akdoğu, 1991, pp. 4-6); (Ezgi, 1932: 8-11). Aynı şekilde teorinin matematiğinden sorumlu kişisi olan Uzdilek'in "İlim ve Musiki" isimli kitabında ise hesapların miktarı ve niteliği daha da derin ve kalifiye bir hal alır. Kitap, çok sayıda matematiksel bilgi içerir ve dizilerin nasıl ortaya çıktığına dair sayfalar süren hesaplar yapmıştır (Uzdilek, 1977: 16-45). Buraya kadar herşey normal diyebiliriz. Ancak, başka bir perspektiften bakacak olursak, bu hesapların tamamı Uzdilek'ten asırlar önce zaten yapılmıştı. Hatta bu tür hesapların halihazırda var olduğunu ve bu anlamda Arel-Ezgi-Uzdilek'in ortaya

neredeyse yeni bir şey koymamış olması konusundan Tura da "Türk Musikisinin Meseleleri" isimli eserinde etraflıca bahsetmektedir (Tura, 1988: 119-157).

Detaylara girecek olursak, Pythagoras, M.Ö. 6. yy'da (Benson, 2008: 149) yani Uzdilek'ten 26 asır önce bu hesapları yapmış ve ortaya koymuştu. El Kindi'nin musiki risalelerinde (Turabi, 2013: 92) 12 asır önce yine bu hesaplara rastlıyoruz. Aynı şekilde İbn-i Sina, Musiki Risaleleri'nde (Turabi, 2013: 17-47) çok daha yalın ve sade bir matematikle birçok şeyi tam 9 asır evvel hesaplamıştı. Hatta İbn-i Sina'nın tutumu modern bir bilimsel yaklaşıma çok daha yakındır; zira, İbn-i Sina, bu hesapları açıklarken, kaynak olarak antik Yunan filozoflarına açıkça referans verdikten sonra, kendi düşüncelerini belirtmiştir. Bunlar dışında Safiyüddin ve onu takip eden sayısız teorisyenin benzeri hesapları yapıldığı kaynakların sadece adlarını yazıp birkaç cümle ile bahsetmek dahi bu yazının sınırlarını aşacaktır. Ancak Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin konuya dair incelemelerinde bahsi geçen hesapların geçmişine dair istisnai birkaç durum dışında bilgi verilmemiştir. Onun yerine salt matematik ve biraz da batı müziği teorisi ile ortaya konulan kuramın ispatına çalışılması şeklinde bir durum söz konusudur. Yoğunlaştıkları konu ise bir takım kantitatif bilgiler ile doğru olduğuna peşinen hükmedilmiş bir fikrin ispatlanması çabasıdır. Özetlersek, Türk musikisi teorisini kendi kendini doğal yollardan ispat etmeye muktedir zamandan bağımsız bir yapı gibi gördüklerini söylemek yerinde olacaktır.

Mikro düzeyde ise, müziğin yine parçalar halinde ele alınan bir unsur olarak görüldüğünü, bu bağlamda müziği daha

küçük yapılardan müteşekkil bir üst yapı olarak kabul edip incelemeye aldıklarını söylemek mümkündür. Buna somut örnek olarak dizilerin beşli ve dörtlüler halinde küçük parçalar halinde ayrıştırılması, aralıkların ise koma aralığına kadar parçalayıp bunlarla ifade etmeye çalışır. Yine, tek başına ele alındığında gayet normal gibi görünen bu üslup, bu dizilere dair geçmiş referansların eksikliğı itibariyle dizilerin doğal olarak kendi kendini var ettiğı gibi bir anlayışın bir başka işareti olarak karşımıza çıkmıyor.

Suphi Ezgi'deki makam tariflerini inceleyecek olursak makamın tanımı sadece tanımdan ibaret, herhangi bir kaynağa referans vermeksizin ve yine nereden geldiğı aıklanmaksızın gemişsiz olarak varken, makama dair örnek eser tarihten özenle seçilmiştir. Hatta Ezgi, bu eserde sadece eseri vermez bestecisine dair kısa bir biyografi dahi ekler. Somut  rnek verecek olursak Ezgi, Rast makamını anlatırken hiçbir ön bilgi tarihsel kaynak vs. vermeden doğrudan tarife girer; eşnileri, perde yerlerini vs. etraflıca tarif eder ve ek bilgi olarak bütün perdelerle göçürülmüş hallerine kadar verir. Ancak tarihsel kökenine dair hiçbir bilgi vermez ve Rast tanımı sanki bir matematik ya da fizik kanunuymuşçasına kesin ve net ifadelerle açıklanır. Buna karşın Rast makamına dair örnek bir eser olarak şakir Ağa'dan bir eserini koyar ve sonrasında da şakir Ağa'nın kim olduğuna dair tam bir paragraf bir açıklamada bulunur (Ezgi, 1932: 54-57). Özetle, Ezgi'nin kitabında Rast makamının tarifine ayrılan bölümde Rast makamının tarihi değil, Rast bir eser yazmış bir bestekarın kişisel tarihi çok daha önemli bir yer tutar. şu bir gerçek ki, okuyucu için açıklanan makamın ne zamandan beri var olduğu, hangi dönemlerde

nasıl kullanıldığı gibi bilgiler; örnek eserin bestecisinin nerede doğup hangi padişahın yanında ne görevde çalıştığı gibi bilgilerden çok daha önemli ve değerlidir. Kaldı ki, Ezgi'nin bunu bilmediğı de düşünmüyoruz; özetle, makamların tarihsel altyapısının bilinçli olarak görmezden geldiğı bir durum söz konusudur.

Direkt olarak tarihselciliğın ihmali ifadesini kullanmasa da  zt rk, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisine için "dondurulmuş" ifadesini kullanır ( zt rk, 2018c: 1780) ki, bu da yine zamansız hale getirilmiş olması, bir başka tabirle aynı tespitin farklı bir biçimde ifadesi olarak görülebilir. Tarihin ihmali konusunda bir tespit de Wright'tan gelir. Turabi'nin çevirisi ile yayınlanan ve Arel argahının pratikte var olan argah ile ilişkisinin incelendiğı makalede Wright, Arel'in argah makamına dair incelemesindeki tutuma dair şu tespitte bulunuyor (Wright, 2014: 84);

"Fakat Arel veya Ezgi ne bu makamın târihi gelişimini incelemişler ne de târihi verilerden hareketle eski halini anlamak için herhangi bir teşebbüste bulunmuşlardır. Eğer onlar, daha doğru olduğu düşünülen önceki formu restore etmeye niyetlenselerdi, işte o zaman B q' n B p' n yerine kullanıldığı bulmaları beklenirdi. Bu delil gerçekten bu makamın XVII. ve XIX. yüzyıl arasında değerini yitirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda şimdiye kadar olan teorik çalışmalar da onun repertuardaki pozisyonunu "güvenilemez" h le getirmiştir."

Bütün bunlara bakarak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in yüzlerce yıllık literatürden haberdar olmadığı sonucu çıkarılamaz elbette. Kaldı ki, teorisyenlerinin tarih konusuna kayıtsız olmadıklarını, aksine çok ilgili ve bilgili olduklarını; bilhassa da Saadeddin Arel'in şahsi olarak tarih ile çok daha ciddiyle ilgilendiğini

biliyoruz. Ancak buradaki tarih algısının müzik alanına ampirik ya da pragmatik bir katkısından söz edemeyiz. Arel'in tarihe dair ilgisi, bilgisi, merakı ve bu alanda yazdığı makalelerin içeriği, musiki kavramını incelerken takınmış oldukları yapısalcı anlayışa zeval vermez. Çünkü Arel'in tarihselcilik anlayışı mikro düzeyde teorinin kendisine doğrudan katkı sağlayacak biçimde değil, makro düzeyde batılılaşmacı ve modernleşmeci eğilimlerin bir sonucu ve birçoğu musiki üzerinden, söz konusu ultra-nasyonalist literatüre eser kazandırmaktan başka pratik bir sonucu olmayan bir anlayıştır.

Şu tespit de bulunabiliriz, Arel'de tarihselciliğin reddiyesi esasen tarihin bizzat kendisinden yararlanılarak yapılır. Tarihe atfedilen erişilemezlik ve anlaşılmazlık ile müzik teorisi alanına etki etmesinin önüne geçilir. Örneğin, sadece birkaç yüzyıl geriye bakarak birçok tartışmalı konu sonlandırılabilirken, bundan altı bin sene evvel yaşamış ve bugün dahi hakkında çok az şey bilinen Sümer medeniyetinin Türklüğü gibi akli zorlayan konularda tarihe referans verildiğini, bazı kavramların direkt olarak Sümer'e atfedilebildiğini görüyoruz. Ancak öteki taraftan, geçen yüzyıl ile Sümerler arasındaki binlerce sene ne olup bittiğine dair çok daha kullanışlı ve doğrudan ilişkili olan bilginin hak ettiği itibarı görmediğini görüyoruz çünkü bu dönem kayıp olarak niteleniyor. Musiki Mecmuası'nda yayınlanan "Türk musikisinin Tarihine Dair" isimli başyazısında Arel şu ifade ile giriş yapmaktadır "Türk musikisinin muazzam bir tarihi var, fakat tarihi yok!", ardından da şu ifadeler yer alır: "Sümer Türkleriyle Osmanlı Türkleri arasında geçen uzun fasılaya gelince, bu konuyu karanlığın içine hiç olmazsa bir kandil

ışığı sokabilecek durumda değiliz" (Arel, 1948a: 4). Yazıda Türk musikisinin altmış asırlık bir tarihi olduğundan bahseder oysa ki nazariyat incelemesi için altmış değil, altı asırlık kısım bile yeterliydi.

Yalçın Tura ise Türk musikisinin Meseleleri isimli eserinde, Arel'in teorisindeki anti-tarihselciliğin sebebi olarak iddialarına tarihten bir kanıt bulamamasını gösterir. Tura, Arel'in 24'lü sistemine Şeyh Mahbub Risalesi'ndeki "bir düzen dahi vardır 24 perdedir" ifadesi gibi bir ifadeden başka bir dayanak bulamasını sert bir üslupta eleştirir (Tura, 1988: 145-146). Bu tespit önemlidir zira her ne kadar kendi teorilerini oluştururken tarihe referans vermekten kaçınılsalar da kimi polemiklerde tarihe referans istemelerinden söz ediyoruz. Somutlaştıracak olursak, Salih Murad Uzdilek Türk Musikisi Dergisi'nin Nisan 1948 tarihli 6. sayısında direkt isim vererek Ekrem Karadeniz'in eleştirel yazılarına topluca cevap vermektedir. Uzdilek'in cevabındaki şu bölüm dikkate değerdir (Sarı, 2007: web);

"Kırk (40) aralıklı dizi sizin veya hocanızın icadı mı, yoksa Türk musikisinde eskiden beri bu 41'lik dizi kullanılıyor mu? Eğer böyle ise hangi eserlerde bu diziyi bulabilirsiniz? Bu diziyi veren en eski eser kimindir? Tarihi kaçtır?"

Esasen sorulması doğru ve bilimsel açıdan gayet sağlıklı olan bu sorunun aynısını Çargah makamı için, hatta daha da az bir değişiklikte direkt metinde geçen 41 sayısını 24 yaparak kendi kendilerine de sorabilirlerdi.

Toparlarsak, mesele musikinin bir tarihinin ya da tarihsel kaynaklarının olmaması değil. Söz konusu tarihin soyutlaştırılarak erişilemez bir nitelik

kazandırılması ile, kasıtlı olarak değinilmemesi gibi bir anlayış söz konusudur. Genel olarak söylemin alt metnine baktığımız zaman iki konu net bir biçimde göze çarpar. Birincisi, bu tarihsellik ile mikro düzeyde teori alanına direkt katkısı olacak bir bilginin peşinde olunmadığı görülmektedir. Şöyle ki, bilhassa Selçuklu ve Osmanlı döneminde yazılmış olan birçok kitap, risale ve edvar vardır. İşin müziksel kısmı ile daha ilgili olan Arel ve Ezgi'nin bunlardan haberdar olmaması söz konusu bile değil. Hatta Arel, hiçbirinden haberdar değilse dahi, en azından Kantemiroğlu'na atfedilen kitaptan haberdar olmalı idi. Zira, Kantemiroğlu'na atfedilen meşhur kitabının orijinal nüshalarından birinin Arel'in kütüphanesinde (Gökçen, 2007: 9). Arel'in kişisel alanına girip çıkma ehliyeti olan gözde bir  ğrencisi ve aynı zamanda fikirlerinin yılmaz bir savunucusu olan Yılmaz  ztuna'dan (1990: 71), Kantemiroğlu'na atfedilen el yazmasının bir nüshasının Arel'in kütüphanesinde olduğunu teyit edebiliyoruz. Ek olarak, aynı paragrafta geçen "Türk musiki üzerine yazılış Arapça, Farsça, Türkçe yazmaların el yazısı istinsah edilmiş kopyaları mevcuttur" ifadesi de sadece Kantemiroğlu'na atfedilen kitap değil, Arel'in kütüphanesine çok daha fazla eserin olduğunu teyit etmektedir ve geçmiş kaynaklardan haberdar olmama ihtimali olmadığını, daha çok bunların ihmal edildiği gibi bir tutumu bize göstermektedir.

Diğer Yapısalcı  ğeler

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki diğer yapısalcı öğelere bakacak olursak da bir yumak halinde birbiri içine geçmiş olarak bulmak mümkündür. Bu teoride yapı ve bütün ilişkisi önemli bir yer tutar. Somut

Örneklere geçmeden önce, yapı ve bütün ilişkisini bir metaforla açıklamak yerinde olacaktır. Girişte de bahsettiğimiz  zre, her yapı kendinden daha küçük yapılardan oluşur ve kendinden daha büyük bir yapının da parçasıdır. Yani, her yapı ne baş ne de sondur ve hiyerarşik olarak sonsuz büyük ve sonsuz küçük arasında herhangi bir nokta olarak kabul edilebilir. Buna askeri hiyerarşiden bir örnek verirsek (her ne kadar bütün parça ilişkisi olmasa da sadece sıralama açısından düşünün) bir subay kendinden ast herkesin komutanıdır ve kendinden üst herkes de onun komutanıdır. Yani, siz bir r tbeyi mercek altına alırsanız teğmen ve yüzbaşı için ast ve üst kavramları belirli rütbeler için ortak iken ( rneğin onbaşı hepsinin astı, general hepsinin üstü iken) belirli rütbeler için ( rneğin  steğmen) kimin alt kimin üst olduğu görecelidir. Yapılar arasındaki hiyerarşiyi de buna benzer yukarıdan aşadı bir skala gibi d ş n rsak, Arel'in Türk musikisini bir yapı olarak skalanın neresine konumlandığını anlayabilmek için konuya biraz daha uzaktan bakabilmek gereklidir. Bu noktada yapısalcılıktaki bütün parça ilişkisinin işin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki yapısalcı eğilimlerin bir diğer tezahürü olarak, inceledikleri konuyu bir yapı olarak daha büyük bir yapının alt yapısı biçiminde görme eğilimlerinden söz edilebilir. Burada kastettiğimiz şey tam olarak şudur; Arel'e göre Türk musikisi, esasen batı müziğini, hatta onu da kapsayan bir bütünün, yeni "yüksek medeniyet" musikisinin bir parçası olabilecek -ya da olması umut edilen- bir alt yapısıdır. Arel'in "Niçin Türk Musikisine Tarafım" isimli makalesinde lafı hiç dolaştırmadan, direkt olarak söylediği "Batı musikisini

sevdiğim için Türk musikisini severim” (Arel, 1949: 3) ifadesi bu tespiti açıkça doğrulamaktadır. Bu noktada “o dönem zaten resmi görüş olan herhangi bir batılılaşma pratiği ile arasında ne fark var” sorusu sorulabilir, doğru bir sorudur da. Lakin, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin yapmak istediği şey bir Donizetti Paşa tecrübesinden çok farklıdır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, Türk musikisini batı müziği ile ikame etmeye çalışmaz; ya da Gökalp ve fikirdaşlarının savunduğu gibi biraz oradan biraz buradan alınmış melez bir türle de ikame etmeye çalışmaz. Onun yerine Türk musikisinin o anki mevcut durumunun, herhangi bir dışsal müdahale olmaksızın tamamen kendi içsel dinamikleri ile batı müziğinin bir bileşeni haline gelmesini sağlamayı hedefler. Türk musikisinin batı yönünde evrilmesini sağlayacak olan temel unsurları Türk musiki nazariyesinin tam da kalbine özenle yerleştirerek farklı bir strateji ortaya koymuştur. Nicel olarak göze çarpmayan ancak zaman içerisinde nitel anlamda büyük değişikliklere yol açacak ve sonuçları belki yüz sene sonra ortaya çıkacak olan bir gelecek projeksiyonundan söz ediyoruz. Bu bakımdan, varlıkların içsel dinamiklerindeki dönüşümleri yöneterek onları değiştirebileceklerini, yani dönüştürülmek istenen nesnenin bütün olarak dönüşüm yerine yapısındaki dizilimin dönüştürülerek, nesnenin de kendi kendisini dönüştürmesi biçiminde bir tasarıdan söz edebiliriz. Ya da bir metafor olarak guguk kuşlarının çoğalma stratejisinden örnek verebiliriz. Bir çeşit “kuluçka paraziti”¹ olan guguk kuşları, yumurtalarını başka kuşların yuvalarına bırakırlar (Croston & Hauber, 2010). Yumurtadan çıkan yavrular ise diğer kuşun yavrularından daha hızlı gelişir ve sonra o kuşun yavrularını (yani yuvanın

gerçek sahiplerini) yuvadan atarak o yuvayı kendi yuvası haline getirir. Belki de Arel’in Türk musikisini nasıl dönüştüreceğine dair stratejisini en güzel bu şekilde özetleyebiliriz.

Genelleştirecek olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin Türk musikisine vermek istediği şekil, esasen onu bir alt yapı olarak batı müziğinin bileşeni haline getirecek olan özde dönüşümleri yerine getirme çabasından başka birşey değildir. Bunu da Pieget’in yapısalcılığın ortak düşünceleri arasında saydığı “özde düzenleme ve dönüşümler” anlayışları çerçevesinde değerlendirebiliriz (2007: 15-18).

Bir başka ifadeyle, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin nihai hedefinin esasen Türk musikisinin ortaya koymaktan ya da kendi dinamikleri ile ilerletmekten çok, batı musiki çatısı altına dahil edebilmek için çizilen uzun vadeli bir yol olduğu yargısında bulunabiliriz. Teorisinin geneline bakacak olursak aynı şekilde bir tespitten çok bir temennidir. Bu konuyu açacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde nazariyata dair tarihsel sürecin bir şekilde görmezden gelindiği konusuna yukarıda etraflıca değindik. Bu içsellik ve kendi öz yasalarını ortaya koyma çabasının, batı müziğinin bir parçasını oluşturma çabasına dair tek gösterge, sadece bir makaleden ibaret değil elbetteki. Çargah makamının ana dizi olduğu iddiasından bahsedebiliriz örneğin.

Öncelikle, “ana dizi kavramının gerçekten musikimizin bir sorunu olup olmadığı” ilk soru olarak karşımızda durur. Kendi tarihselliği içinde farklı zamanlarda bir ana diziye ihtiyaç duyan kimi modern öncesi teorisyenlerden söz

edebiliriz, ancak do majör dizisinin ana dizi olarak varlığına rastlamadığımız gibi, ana dizinin Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde olduğu kadar gündem işgal eden bir konu olduğunu da söylemek zordur. Şu bir gerçek ki, ana dizi kavramına bu derece önem atfedilmesi Türk musikisi için yapay bir meseledir. Bu tutum, sadece ve sadece batılı müzik teorileri ile kurulması planlanan bağın tesisi için suni olarak öne çıkarılan bir konu olmanın yanı sıra ana dizi üzerinden diğer bütün ses kümeleri ile kurulması planlanan hiyerarşik bir ilişkinin de göstergesidir. Makamların sıralamasından tutun da² makamın önemli ve tanımlayıcı bir diğer bileşeni olarak seyir kavramının hak ettiğinden daha geri bir yere atılarak dizinin ön plana çıktığı makam konseptini dahi bu bağamda görmek mümkündür. Kaldı ki, geçmiŐte makam-avaze-Şube-terkib gibi farklı seviyelerde iŐlenen müziksel Őablonların tamamının makam adı altında incelendiğini ve Şed makam kavramı ile de konunun tümden anlaŐılması zor bir yere doğru gtrldğini söyleyebiliriz. Hatta Şed makam kavramının tamamı da bu kapsamda okunabilir.

argah makamının ana dizi olarak kabul ettirilmesiabasınagelinceyine onoktada birtakım hesaplar arasında bilimsel ya da daha genel olarak rasyonelite gibi pazarlanan, ancak özünde pek bir rasyonellik barındırmayan ve tamamen inançlardan ve ön yargılardan müteşekkil aynı zamanda da tümdengelimci olan bir anlayış söz konusudur. Öncelikle, bilimsel bir bilginin ortaya çıkabilmesi için bulunan bulgular arasında ortak bir durumun tespit edilerek belirli bir üst katmana doğru genellenmesi hipotez kurma yöntemlerinin temelidir. Ancak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisindeki argah konusunda, peŐin olarak doğru

olduğu hükmedilen bir yargıya dayanak arama yoluna gidildiği ortadadır. Çünkü Arel'in genel ultra nasyonalist temayülü içerisinde böyle bir yargıda bulunma ve tümdengelimci ispat mekanizmalarını devreye sokması için pek çok gerekçe vardır. BugerekelerinmikrodzeydeTrk musikisine batı müziğinin ana dizisinin dikte edilmesi olduğu net bir biçimde ortadadır ve amaç bir üst katmanında Türk musikisinin batı müziğinin bir alt dalı haline gelebilmesidir. Esasen bu da yukarıda örneğini verdiğimiz rütbelere dair hiyerarŐideki nihai nokta değildir. Müziğin st katmanında kültür alanını, onun üst katmanında millet alanını görürüz. Bir başka deyişle, Türk kültürünün batı kültürü içerisinde bir yapı haline getirilmesi ve Türk milletinin batı milletleri içerisinde bir yapı haline getirilmesine kadar yolu olan tepeden aşağı bir kurgudur. Toparlarsak, yukarıdan bir ağaç gibi dallanarak aşağı inen bir yapıdan; biraz garip duyulsa da en tepede batı medeniyeti, en altta koma aralıklarının olduğu ve her katmanın bir üsttekinin yapı taŐı olduğu bir yapılar silsilesinden söz ediyoruz.

Burada atlanmaması gereken bir diğer önemli konu ise aralıkları komaya kadar parçalarken, tam sayılara yuvarlanmak için hesap hataları yapılmasıdır. Bu hatalar hem bir tam ses içerisinde perde yerlerinin tespitini zorlaŐtırdığı ya da en azından pratikteki uygulamalarla çeliŐtiėi gibi, makro boyutta daha genel aralıklarda da sıkıntılara neden olur. Bir koma için küçük olan bu fark, komalar peŐ peŐe eklenince, bir oktavin ya da geleneksel olarak isimlendirme gereği duyduğumuz iki oktavlık aralığın bir ucundan diğer ucuna gidildiğinde ciddi bir sapmaya neden olur. Bu durum Arel'in ve Ezgi'nin gözünden kasa dahi

Uzdilek'in gözünden kaçmasına imkân yoktur. Ancak farklı bir perspektiften bakınca bu hesap hataları, küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir, yani dönüşüm geçirirken nesnelere kendi özelliklerini yitirerek bir üst nesnenin bir parçası haline gelir, bir koma bir tam sese ya da bir oktava eriştiğinde artık o koma değildir. Yani, bir komadaki hesap hatası tam sese tamamlanırken ya da tam sesteki hesap hatası bir çeşniyi oluştururken kısacası elimizdeki yapı bir üst yapıyı oluştururken artık başka bir şeydir. Kaldı ki yukarıda da belirttiğimiz üzere, bütünü kendisini var eden parçaların toplamı olmasından ziyade belirli bir kurala göre bir araya gelerek bir üst varlığı oluşturması sebebiyle dizilim esnasında ortaya çıkan hatalar rahatlıkla es geçilebilir. Böylece, teori matematiksel anlamda çözülmesi imkânsız teknik problemlerin de temeli atılmış olsa da kendi içinde uyum ve çelişkileri ile birlikte bir üst yapının parçaları olarak görülen ve kurgulanan bir müzik teorisi modelinden söz ediyoruz. Bu bağlamda, Arel'in parçaları incelerken de parçalara odaklanmak yerine bütüne odaklandığı; küçük yapıların daha üst yapılara evrilirken uğradığı özde dönüşümden ibarettir ve sadece küçük yapıların birbirine eklenmesi olarak düşünülmemelidir. Bu durumu da Piaget'in deyimıyla "bütünü, onu oluşturan teknik öğelere indirgeyen atomik eğilime olan itirazı" (Piaget, 2007: 12) bağlamında düşünmek mümkündür. Hatta Piaget'in bütünlük kavramını incelerken bir yöntem olarak insanoğlunun standart algılama biçiminde de var olan basitten karmaşığa doğru giden yol yerine bütünü esas alıp parçalara doğru inildiği bir yöntemden bahseder. (Piaget, 2007: 15) Yani, en

temelde yatan bütün ve parçaların ayrılığı konusundan hareketle, parçaları anlamak için bütünden aşağı doğru inilen bir yaklaşımdan söz ediyor ki bu da Arel'deki tümdengelimcilik olarak tanımladığımız tutuma karşılık geldiğini görmek zor değil.

İdeolojik Boyut

Bu yapısalcı tutumda Arel ve diğer teorisyenlerin; hatta onları çevreleyen diğer insanların dünya görüşleri ve inandıkları değerler en etkili unsurdur. Sebepleri üzerine pek çok spekülasyonda bulunulabilir. Ancak burada asıl önemli konu, kendi kendini var ve ispat edebilen yapıların öznel iddialara nesnel birer kılıf bulmak için yarattığı kullanışlılıktır. Yapısalcılarının, yapı içerisindeki bilincin ve özneliğin rolünü indirgemesinin sonucu olarak ortaya çıkan "öznenin ölümü"³ (Schrift, 2006: 279) kavramından söz edebiliriz. Kaldı ki, bir yapı olarak zamansız ve öznesiz olarak tasarlanan bir ifade, tıpkı bir matematik formülü ya da fizik kuralı türünde bir hakikat havasına bürünebilir. Üstelik, kendi kendini ispat edebilme kabiliyetine sahip olan bu kara kutu olma hali, ona karşı geliştirilecek olan itirazlara karşı da dayanıklılık kazandırıyordu. Bu da iktidarı ya da onun hâkim ideolojisini arkasına alarak inandıkları fikirlerini meşrulaştırabilecek bir söylem geliştirmelerine imkan sağlıyordu.

Baktığımız zaman, Arel teorisinin yaygınlaşmasındaki en önemli etmen, bu teorisinin içine itildiği "serbest piyasada hayatta kalma" mecburiyetiydi. Bildiğimiz gibi Türk musikisi üzerine var olan literatürün genelinde devletin hangi tür müziği koruyup kolladığı, hangi dönemde hangi müziğin devletin koridorlarında yankılanıp hangisinin

dışlandığı; kısacası müzik alanında birçok şeyin belirleyicisinin devlet olduğu bir durum görüyoruz. Bahsettiğimiz, o zaman için yeni bir durum değildi. Özellikle de Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi musiki tarihi de yine bu perspektif etrafında işlenir ve devlet burada mutlak belirleyici olarak karşımızdadır. Ancak Avrupa'dan ve Amerika'dan dünyaya birkaç yüzyıldır yayılan kapitalizm, devletin rolünü ayrı bir yere koyarak özel girişimlere çok daha fazla g c yüklenmesine dayalıydı ve bu haliyle bizdeki geleneksel düzenden oldukça farklıydı. Özellikle de baskın olan Anglosakson kültürde, devlet bambaşka bir yerdedi ve özel girişim sistemin çekirdeği idi⁴. Bu bağlamda, Türk musikisi için yaşanan en dramatik süreç belki de başına gelen en büyük şanstı ve bunu bir şekilde değerlendirebilen belki de tek ekol ise Arel ve  vresiydi. Bahsettiğimiz şans, Türk musikisinin bir bütün olarak devlet sisteminin dışına itilmesidir. Esasen Türk musikisine devlet desteğinin kesilmesi ona bir ölüm kalım savaşı dayatıyordu. Bu dönemde Arel ve  vresindeki bir avuç insan ise bilerek ya da bilmeyerek hiçbir kurumun sponsorluğuna ihtiyaç duymayan bir ekol var etmek ve bunu yaymak gibi liberal sayılabilecek bir tutum içerisine girdiler; daha doğrusu itildiler. Arel ve  vresinin tamamen kendi maddi imkanlarıyla, kendi dergilerini ve eğitim sistemlerini⁵ kurup ürettikleri bilgileri yaygınlaştırmaya çalışmaları, onları bağımsız kıldı. Kaldı ki bu durum esasen büyük kişisel fedakarlıkların ürünüydü. İlerleyen yıllarda rüzgar başka yönden esip ortam ferahladığında; Arel-Ezgi-Uzdilek cenahındaki bilimselliği tartışılır olsa da sistematik olan bilgi, literatür ve pratik birikim, bu teorinin bu alanda deyim yerindeyse tekel haline gelmesi ile sonuçlandı. Belki de bu tespit, birçok

güncel çaba için de bir rehber içeriyor: biz bir kuruma ya da genel olarak politik sisteme hangi müziği kabul ettirirsek ettirelim, neyin gidip neyin kalacağına tabanda dinleyici ve onları etkileme gücüne sahip olan  nc  kesimler karar verir. Bir akım ya da bir tarz, tabanı ne kadar kendine  ekebilirse varlığını devam ettirebilme şansı da o kadar yüksek olur. Resmi görüş tarafından desteklenmek birtakım imkanları kullanabilme açısından avantajlar sağlasa da hiçbir şeyi garanti edemez, kaldı ki politik atmosfer doğası gereği değerşkendir. Hakim ideolojiyi arkasına alarak öznelliklere nesnel bir kılıf giydirme çabasına az sonra değineceğiz. Öztürk, bu konuda Arel'in aynı zamanda bir avukat olmasının, inandığı görüşleri savunma konusunda tutarlı bir retorik geliştirmesinde farklı bir kabiliyeti olduğuna dair enteresan bir tespitte bulunur ( zt rk, 2018b: 1856).

Bildiğimiz gibi Saadeddin Arel, koyu bir Türk milliyetçisi idi ve milliyetçilik anlamında Ziya Gökalp'in düşüncelerinin büyük bölümünü paylaşıyordu. Türk ulusunun inşasından, batı medeniyetinin menzil kabul edilmesine kadar birçok konuda Gökalp ile ortaklaşır. Ayas da Arel'in öğrencilerinden Yılmaz  ztuna'nın Arel ile ilgili yazdığı kitapta Arel'in G kalp liliğini "şüphe kalmayacak şekilde" tarif ettiğini vurgular (Ayas, 2014, 229). Ayas her ikisinin de gelenekte var olan müziğin ancak batı teknikleri ile işlendikten sonra bir anlam bir değer ihtiva edeceği yönündeki görüşleri bakımından da ortak bir yönlerinin olduğunu belirtir (Ayas, 2014, 229).

Ancak bazı noktalarda Arel ile Gökalp arasında  z mlenemeyecek çelişkiler vardır. Arel'in, Gökalp ile ters düştüğü

esas konu, yeni Türk musikisinin oluşturulma süreci ile ilgilidir. Yeri gelmişken bir hususu vurgulamak gereklidir; halk arasında çalınan ve söylenen müzikal materyalin hakiki Türk musikisi, diğerinin Arap, Acem vs. olduğu tahlili ve çözüm olarak halk musikisinin batı müziği teorisi ve tekniği ile harmanlanması formülü genelde Ziya Gökalp'e atfedilse de bu fikir Ziya Gökalp'ten birkaç yıl önce Necip Asım⁶ tarafından dillendirilecektir. Türk Yurdu dergisinin 1918 yılında yayınlanan bir sayısındaki "Dilimiz, Musikimiz" başlıklı makalesinde bu fikri açıkça dile getirmektedir (Behar, 2008: 272). Kaldı ki bu fikir ne Ziya Gökalp'in ne de Necip Asım'ın telifindedir. Konuyla ilgili olarak Bülent Aksoy, Yusuf Akçura'dan yaptığı bir aktarımda bu modelin Macarların kendi milli musikilerini oluştururken kullandıkları yöntem olduğundan bahsediyor (Aksoy, 2008: 141-143). Toparlarsak bu formül, o dönemin Macar milli müzik politikasının Türkiye'ye uyarlanmasından başka bir şey değildir.

Fazla dağılmadan asıl konumuza geri dönersek, halk ezgilerinin batı müziği ile harmanlanmasından yeni bir müzik türünün icadı fikrinin o dönemlerdeki başlıca muhatabı olarak Ziya Gökalp'i görüyoruz. Bu fikre göre halk arasında var olan müzik, Türk'ün öz müziği iken İstanbul merkezli olarak gelişen müzik Arap, Acem ve Bizans kırmaması, Türk'e ait olmayan ve yaraşmayan bir müziktir (Gökalp, 1923: 131). Burada Ziya Gökalp'in ve bu fikri savunan çevrelerin gerçek amacının ne olduğuna dair pek çok spekülasyonda bulunabilir, ancak temel amacının müzik ile ilgili olmaktan çok, "müziğin araçsallaştığı bir kültürel dönüşüm" olduğu konusunda aşağı yukarı herkes hemfikirdir. Kaldı ki Gökalp gibi

müzik bilimiyle hatta daha genel olarak müzikle bilinen bir ilgisi olmayan bir entelektüelin bu anlamda ortaya bir söylem koyması dahi tek başına bu tespitin destekleyicisidir. Bu anlamda Arel ve Gökalp'in "çok sesli milli musiki" fikrini zımnen de olsa paylaştığını söyleyebiliriz. Çünkü, Arel'e göre de çok seslilik tek seslilikten üstündü ve Arel bunu çeşitli vesilelerle dile getirdi. Örneğin, Musiki Mecmuasında yayınlanan yazılarına bakılabilir. Somut örnek verecek olursak Arel'in "Niçin Türk musikisine Taraftarım" isimli makalesi iyi bir seçim olacaktır zira yazıda geçen şu ifadeler dikkat çekicidir (Arel, 1949: 3-5);

"Türk musikisinin en güzel ve en değerli parçalarını mazide değil, polifonik olarak istikbalde arayınız. Bu musiki bizi Batı sanatından on defa daha ileriye götüreceği için on kat medenidir. Yine bu musiki Batı sanatının bütün unsurlarını fazlasıyla muhtevası olduğu için isteyenler Türk musikisinin içindeki o unsurlarla iktifa edebilirler."

Burada birkaç çıkarıma birden denk geliyoruz. Her ne kadar Türk musikisinin batı müziğinden daha fazla bir potansiyel taşıdığını belirtiyorsa da bu potansiyelin pratiğe geçirilmesi için tek reçete olarak çoksesliliği görüyor. Bu durum da Türk musikisinin esasen batı müziği ile aynı aşamalardan geçerek ondan daha medeni bir müzik haline gelmesi gibi bir çıkarıma neden oluyor. Bu durum da çelişik olarak batı müziğinin mevcut durumda Türk musikisinden üstünlüğünü kabul anlamı taşıyor esasında. İlerleyen paragraflarda geçen şu ifade ise bu iddiamızı destekler (Arel, 1949: 3-5);

"Tek sesli Türk musikisi parçalarına kaygısız kalmayan ecnebilerin polifonik bir hava içinde iştecekleri Türk musikisi parçalarından yüz çevirmeleri kabil midir?"

Ama Arel’de Gökalp’ten farklı olarak varılması gereken nokta geleneksel ses sistemi ve makam yapısından kopmadan çok sesli Türk musikisine giden bir yol yaratmaktı. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu esasen Türk musikisinin özünü koruyarak modernleşmesi ya da batılılaşması değil, “Türk musikisinin başka bir Şeye ihtiyaç duymadan kendi kendini batılılaştırması” biçiminde bir strateji idi. Daha uzun vadede Şu an tek sesli ve “geri” olan Türk musikisinin gelişerek batı müziğinin “seviyesine” kadar ilerleyeceğini, gelişeceğini düşünmekteydi.

Arel’in, Musiki Mecmuasının birinci sayısındaki “Türk Musikisi Nasıl İlerler” (Arel, 1948) isimli makalesinde öncelikle Türk musikisinin neden ilerlemeye⁷ ihtiyaç olduğunu etraflıca anlattıktan sonra Türk musikisini ve batı müziğini iyi bilen bestecilerin yetişmesini çözüm  nerisi olarak sunar. Başka kültürleri ya da daha spesifik olacak olursak Türk musikisi dışındaki müzik kültürlerini bilmenin aslı alana katkısı olacağı yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, Türk musikisini çok iyi bilen bestecilerin Türk musikisini neden ilerletemediğı ya da Türk musikisi ile birlikte Meksika, Endonezya ya da in müziğini değil de ısrarla batı yüksek kültür müziğini iyi bilen bestecilerin ilerletebileceğı konusu da batı ile girilen hiyerarşik bir üst ast ilişkisinin ve esasen onun bir parçası, bir alt dalı olma olabilme arzusunun bir göstergesi olarak karşımızda durur.

Burada işlediğimiz konuyu toparlayacak olursak, matematiksel bir kara kutu Arel-Ezgi-Uzdilek’e hakim ideolojiyi arkalarına alarak ortaya koydukları tasarımda var olan “ilmi hakikatlerle” çelişik durumunu “fenni hakikatlerle”

uyumlu havası vererek gizleyebilme imkanı verir. Yani, nasıl ki geliştirdikleri teoriyi matematiksel ve akustik gerçeklerle gereklendirme konusunda kendi kendini ispat edebilen bir yapı geliştiriyorlarsa, sosyal anlamda da hakim otoriteyi dahi pas geçerek söz konusu otoritenin aslı ideolojisini bir hakikat olarak arkasına alarak geliştirdikleri yapı ile sistemlerini o cepheye karşı da sağlamlaştırma yoluna gidiyorlardı. Bu tam olarak Foucault’nun nesnellığın mümkün olmadığını ve nesnellik iddiasının iktidarın bir meşrulaştırma gereci olması yaklaşımina örnek teşkil eder (Çelebi, 2005: 516). Bu haliyle Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi bilerek ya da bilmeyerek, resmi görüş olma çabasının da ötesine geçerek geleceğın resmi görüşü olmaya oynuyordu.

Somatlaştıracak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin günümüzde Türk musikisi öğretimindeki tekel olma durumu ne teorilerindeki içsel dinamiklerle ne fiziksel ya da matematiksel tutarlılıkla ne doğallıkla ne de çok sesliliğe müsait olmakla ilgilidir. Arel ve çevresinin tasarladığı kendi içinde kapalı kutu olan ve zamansızlıkla donatılmış model, gücünü otoriteden almaya aday bir hakikat tasarımı ile birlikte modern ve sistematik bir dil ile yayınlar yaparak konu ile ilgili -gerek icracı gerek teorisyen-  nc  kesimler arasında taraftar buldu. Zamanla söz konusu  nc  kesimlerden, onların etki alanındaki kesimlere doğru genişledi. Resmi yasaklar rüzgarının sona ermesi ile de bu süreçte oluşturdukları birikim sayesinde modern dönem yazılı literatür ve eğitim alanlarında tekel olarak Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini görüyoruz. Bu tekelin kırılması ile postmodern ya da modern sonrası dediğimiz durumun

baskınlaşmaya başladığı döneme nasip olacaktır.

Modernden Sonrasına

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, ortaya koyduğu yapısalcı pratik ve inceleme biçimiyle kendisinden sonraki neredeyse bütün teorik çalışmaları etkilemiştir. Hatta, bu teorideki bu üslup, sadece kendi takipçilerini ve taraftarlarını değil, kendisine alternatif olarak ortaya sürülecek olan teorilerde dahi⁸ görülebilir. Ancak, Arel'in devamları diyebileceğimiz nazariyatçılar, kuşkusuz bu teorinin yayılmasında kilit bir rol üstlenmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek'in devamlarından kasıt şahıslar değil yazılı çalışmalardır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi kendisinden sonraki birçok müzik bilimci ve eğitimci tarafından aynen kullanılacaktır. Ayrıca tasarlanan yapısal modelin bir sonucu olarak da yine geçmişin ta kendisini anlattığı gibi büyük bir yanlgı ile ancak geçmişle irtibatsız tek başına bir kavram olarak defaten baştan alınarak anlatılacak ve aktarılacaktır. Hatta, bu eserlerin birçoğunda anlatılanlar sadece Arel-Ezgi-Uzdilek teorisine ait birer yaklaşım olarak değil bir çeşit doğa kanunu ya da kendiliğinden var olan bir kavram muamelesi görür. Bu durum, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin baskın hatta tekel haline gelmesinde belki de en önemli unsurlardan bir diğeri olmuştur.

Ancak teori yazımında birkaç onyıllık dönemi atlayıp Yakup Fikret Kutluğ'a geldiğimizde konunun başka bir boyuta taşındığını görüyoruz. Öncelikle Kutluğ, esasen Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden geliyordu ve o ekolün bütün önyargılarıyla donanmıştı. Hatta konuyu işleyiş tarzı olarak Arel-Ezgi-Uzdilek'in üslubunu kırmadığını Çargah makamının

ilk işlenecek makam olması (Kutluğ, 2000: 145-150), Arel-Ezgi-Uzdilek'in Çargah makamı kullanımını mazur göstermesi⁹ ya da şed makamlar (Kutluğ, 2000: 435-498) gibi sayısız tema ve bulgu ile örnekleyebileceğimiz biçimde görüyoruz. Ancak konuyu yapısalcı bir bakışla tahlil ettiğini söylemek zordur. Öncelikle nazariyata dair bilgileri modern öncesine dair bilinen neredeyse bütün belli başlı teorisyenlerin tarifleri ile etraflı bir biçimde ele almış, modern dönemde ise sadece Arel-Ezgi-Uzdilek teorisini değil Rauf Yekta ve Ekrem Karadeniz gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla bir arada sunmuştur. Hatta bazı yerlerde, farklı modern ve modern öncesi tarifleri bir araya getirmenin yanı sıra kendi görüşlerine “kendi görüşümüz” diye şerh koyarak yargıya varma kısmını okuyucuya bırakmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünden gelen literatürde dahi ortaya çıkan bu üslup farkı, kitabın şekillendiği ve yazıldığı dönem itibariyle birtakım paradigmalardan değiştiğinin açık işaretidir. Çünkü bu döneme geldiğimizde Tanzimat'tan bugüne kadar gelen batı doğu ikiliği ya da Cumhuriyet müzik politikaları sonrası ortaya çıkan alafranga-alaturka ikiliğinden artık söz edemediğimiz; artık musikinin bir yapı olarak kendi kendini var etmesi gibi bir fikre zemin arayışına da gerek olmayan bir dönemin geldiğinin söz konusudur. Müzik icrasındaki ve tüketimindeki bu durum elbette teoride de karşılık bulmaktaydı. Çünkü, müziğe batılı (hatta herhangi başka) bir şekil vermeye çalışan bir politik sistemden söz edemediğimiz bu dönemde batı müziği teorisi ile uzlaşma alanı arayan izahatçı ve savunmacı üslubun ortadan kalkıp, daha ziyade elde kalana dair teorik söylemlerin ortaya atıldığı modern sonrası (Postmodern) bir dönemden söz edebiliriz.

Sonuç

Toparlayacak olursak, Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi, her ne kadar yapısalcılık kavramının düşünsel anlamda isimlendirilip deklere edildiği 20 yy. ortalarından daha önce faal olsalar da esasen yapısalcılığın dayandığı düşünsel öğelerden beslenmiş olmaları sebebiyle bu şablonları ortaya koydukları teorideki bazı nüansları inceleyerek yakalamak mümkündür. Peki bu tespit bizi nereye götürür? Bu tespit, makam kavramına dair özellikle şu an faal olan nesillerin kafasında oluşan kimi imgelerin ve şartlanmaların esasen birkaç teorisyenin doğru olduğuna inandıkları ve birçoğu ideolojik olan değerler doğrultusunda tasarladıkları kendi kendini ispat edebilen bir modelden ibaret olduğunu anlaması için; geçmişten gelen bir bilginin geçmişle bağının koparılarak bir başlangıç noktası konulmaya çalışmasından, hatta bir gelenek icadından¹⁰ ibaret olduğunu anlamak için gereken zihinsel sorgulamalara kapı aralar. Çünkü Arel, Ezgi ve Uzdilek'in tarihsel bağlamından koparıp zamandan bağımsız salt matematiksel bir uğraş haline getirmeye çalıştığı teori, ilerleyen zamanlarda Türk musikisi eğitiminde de standart haline gelecektir ve buradaki kimi kavramlar çok sonradan eklendiği halde tarihin derinliklerinden gelen kavramlar kılığına girecektir. Bir standart haline gelmesi ise teorinin özündeki tutarlılıktan ziyade hâkim ideolojiyi arkasına alan ve bir kısmı da şans eseri olan ayakta kalma stratejilerinin; başka bir ifadeyle, teknik değil sosyal koşulların sonucudur. Arel'in sonraki resmi ya da gayri resmi takipçileri direkt olarak buradaki esasları kutsal bir kitaba ait birer metin gibi tefsir etmeye girişecek ve bu kurgu geleneğin bizzat kendisiymiş gibi telakki olunacaktır. Hatta alternatifleri dahi muhalefet

ederken benzer yöntemler kullanacaktır. Bu tutumun kırılma noktası olarak da bütün bu anlayışın değişmeye başladığı ve başka bir anlam kazanmaya başladığı, modern sonrası bir döneme denk geldiğini görüyoruz.

Referanslar

Akdoğu, O. (1991). Türk musikisi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aksoy, B. (2008). Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar. İstanbul: Pan Yayınları.

Arel, H. S. (1948). Türk musikisi Nasıl İlerler. Musiki Mecmuası, 1(1), 3-7.

Arel, H. S. (1948a). Türk musikisinin Tarihine Dair. Musiki Mecmuası, 1(3), 3-4.

Arel, H. S. (1948b). Türk musikisinde Makamlar. Musiki Mecmuası, 1(7), 3-5.

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

Arel, H. S. (1990). Türk musikisi Kimindir. Ankara: K t r Bakanlığı.

Ayas, G. (2014). Musiki İnkılabının Sosyolojisi. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Behar, C. (2008). Musikiden Müziğe. İstanbul: YKY.

Benson, D. (2008). Music: a Mathematical Offering. Cambridge: Cambridge University Press.

Croston, R. & Hauber, M. E. (2010). The Ecology of Avian Brood Parasitism. Nature Education Knowledge 3(10):56

- Çelebi, V. (2005). Michael Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5(1), 512-523.
- Ezgi, S. (1932). Nazari ve Ameli Türk musikisi - Cilt I. İstanbul: MEB.
- Gökçen, İ. (2007). Rauf Yekta - Fransızca Musiki Yazıları. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gökalp, Z. (1923). Türkçülüğün Esasları. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbası.
- Hançerlioğlu, O. (2010). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1972). Felsefe Ansiklopedisi - Cilt 7. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kotlu, E. (2007). (Doktora Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı).
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk musikisi Nazariyatı ve Usülleri, Kudüm Velveleleri. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Türk musikisi Ansiklopedisi Cilt I. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztürk, O. M. (2018b). H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün yeri. Rast Müzikoloji Dergisi, 6(2), 1853-1873.
- Öztürk, O. M. (2018c). How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization? Rast Müzikoloji Dergisi, 6(1), 1769-1787.
- Piaget, J. (2007). Yapısalcılık. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sarı, A. (2007). Ord.Prof. Salih Murat Uzdilek'in Ekrem Karadeniz'e Cevabı - 1948. Retrieved from Musiki Dergisi: <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=33>
- Schrift, A. D. (2006). Structuralism and Poststructuralism. In Encyclopaedia of Philosophy. (Cilt. 9, ss. 273-279). New York: Thomson Gale.
- Timuçin, A. (2004). Düşünce Tarihi 3. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tura, Y. (1988). Türk Musikisinin Meseleleri. İstanbul: Pan Yayınları.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turabi, İ. H. (2013). İbn-i Sina Musiki. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Uzdilek, S. M. (1977). İlim ve Musiki. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Wright, O. (2014). Klasik Türk Mûsikîsi'nde Çargah: Tarih-Teori Çelişkisi. M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 21(2), 81-104.

Dipnotlar

1. Ing. brood parasite.
2. Çargah'ın hemen ardından yine minörle eş tutulan bir Buselik gelir.
3. Ing. Death of the subject.
4. O kadar ki, Amerikan Merkez Bankası olarak da bilinen ve dolar basma

tekeli elinde bulunduran FED'in büyük hisselerinin bir takım özel şahıslara ve firmalara ait olması bu duruma güzel bir örnektir.

5. Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki akademik seviyedeki ilk Türk musiki eğitim kurumu olan İT  TMDK'nın kurucusu olan Ercüment Berker'in Arel'in bir  ğrencisi ve görüşlerinin eksiksiz bir savunucusu olduğunu da hatırlatalım.
6. Sonradan Yazıksız soyadını alacaktır.
7. Esasen Türk musikisinin ya da herhangi bir başka müzik pratiğinin neden ilerlemeye ihtiyacı olduğu, daha doğrusu gercekten ilerlemeye ihtiyacı olup olmadığı, nasıl

ilerleyeceğinden daha acil bir sorudur.

8. Ekrem Karadeniz, Nail Yavuzoğlu, Ozan Yarman ve daha bir çok yakın dönem nazariyat  ısı tarafından geliştirilen alternatif kuramlarda dahi Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin izlerini görebiliriz.
9. "Arel-Dr.Ezgi sisteminin, eski  argah makamının varlığına ve kullanılmasına ilişkin bir itirazı bulunmadığı, kurucularının ifadeleri ile sabittir." (Kutluğ, 2000: 150) ifadesine işaret ediyoruz.
10. Bu kısımda Eric Hobsbawm'a gönderme yapıyoruz.

Deductive projections in our recent music theory: Indicators of structuralism in Arel-Ezgi-Uzdilek theory

Extended Abstract

This article claims that, in Arel-Ezgi-Uzdilek theory -which is the most common theory of Turkish music being thought, we can observe some apparent characteristics of structuralism. This article also tries to reason all the indicators caused to make such a claim. At this point, structuralism shouldn't be seen as a philosophical movement or a thinking discipline, but as a way of criticism and is also a different methodology. As the name indicates, it is mainly about the structure and how it is organized. According to this assumption, each structure consists of sub-structures while the constituted structure is a substructure of a superior structure. According to Piaget, there are different implementations of structuralism in different disciplines; however, all of them contain two common aspects. First, structures are self-contained unknit which don't need and reference outside. Secondly, each structure possesses some characteristics. Furthermore, Piaget tells that the concept of the structure consists of three key ideas which are wholeness, transformation, and self-regulation.

First and the most apparent indicator can be the anti-historical perspective of Arel-Ezgi-Uzdilek theory against Turkish music. Arel-Ezgi-Uzdilek theory treats the Turkish music theory as a timeless set of values. It is a fact that Turkish music has a vast amount of written literature that had been created in centuries. However, in the Arel-Ezgi-Uzdilek theory, instead of using the accumulation of several centuries, their music theory tries to get its legitimacy only from maths, physics, and western music theories. Moreover, all happen in the time being. For example, they make a lot of detailed calculations about intervals nevertheless all these calculations have been made for almost two thousand years since the time of Ancient Greeks, then Islamic philosophers, etc. Furthermore, we can't see any references to past resources.

Ignoring history is an obvious pattern in Arel-Ezgi-Uzdilek theory. However, this doesn't mean that Arel or other theoreticians are not aware of the history of music or history in general. In contrast, the theoreticians -specifically Arel,- are too much into history . Furthermore, many of the manuscripts we have come from these people's libraries. However, their understanding of history is way too far from being pragmatic or result-oriented. Instead, they do the refusal of history by using the history. In other words, he makes the history of the music theory something abstract and unreachable to keep it out of a field of researching music.

As another indicator which is the outcome of the first one, Arel-Ezgi-Uzdilek theory degrades the whole music theory into an acoustic and a mathematical engagement as we mentioned above. This approach assumes that Turkish music theory is a self-contained structure that can make itself possible. Furthermore, this approach also suggests that this self-contained unit is also capable of proving itself by using scientific disciplines and also Western music theory.

Focusing on another structuralist indicator in Arel-Ezgi-Uzdilek theory, we see that they want Turkish music to be a sub-cluster of Western music theory, in other words, as a structure it is sub-structure of a bigger structure in the sociological environment. Even though this is an intention more than being a fact, this is what they want to achieve. In order to change the nature of the music, they inject imported Western music components into Turkish music to "change its DNA". This effort is also supported by cutting the connection with the history of the music.

This theory somehow had become the one and the only system in the teaching and practice of Turkish music for some decades and all its assumptions which are mainly altered by the theoreticians had been regarded as the traditional theory itself. However, its existence is not due to its consistency or scientific provability but because of the necessity to survive in the free public sphere. Furthermore, the literature they created also constitutes a vast amount and it had been more systematic than their counterparts.

All in all, this finding makes it clear that today's standard Turkish music education is not the direct legacy of what had been thought in the tradition itself, but a modified and a structuralized version of it combined with theoreticians' ideological tendencies, personal world views and also social conditions of the earlier republican era of Turkey.

Keywords

turkish music, music theory, arel, ezgi, uzdilek, structuralism, modernisation, postmodern

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine

Kubilay Yılmaz*

Sorumlu Yazar:

*Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü-Sivas/Türkiye, kubilaylmz@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9317-3549>

Özet

Türk müziği tarihi incelendiğinde, günümüze kadar birçok ses sistemi çalışması olduğu görülmektedir. Bu çalışmalardan Safiyüddin Urmevi tarafından 13. yüzyılda ortaya koyulan 17 perdeli sistem, yüzyıllar boyunca klasik Türk müziği nazariyatını ifade etmek için kullanılmıştır. 20. yüzyılda önce Rauf Yektâ, sonrasında küçük farklarla Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından ortaya konulan 24 perdeli sistem, Türk müziğinde ses sistemi konusuna yeni bir soluk getirmiştir. Bu süre zarfında elbette birçok sistem önerisi olmuş fakat bunların hiçbiri Urmevi'nin sistemini gölgede bırakacak nitelikte olmamıştır. Arel ve arkadaşları tarafından ortaya konulan 24 perdeli ses sistemi ise hem Safiyüddin'in sisteminden hem de daha sonra ortaya atılan sistem önerilerinden çok daha yaygın bir şekilde kabul görüp kullanılabilir hale gelmiştir. Söz konusu 24 perdeli sistem onlarca yıldır Türk müziğinde kullanılmaktadır. Fakat özellikle 21. yüzyıl araştırmacıları tarafından yapılan çalışmalar göstermektedir ki Türk müziği eğitiminde kullanılan bu sistem ile icrâlar arasında farklılıklar mevcuttur. Bunun yanı sıra sistemde, bazı tam ve yarım ses aralıklarında yer alan perdelerin diğer tam ve yarım ses aralıklarında olmaması ve özel dörtlülerin bazı perdelere göçürülmesinde sistem dışı seslerin ortaya çıkması da sistemin sorgulanmasına yol açan sebeplerden olmuştur. Bu doğrultuda Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi çalışmamıza konu edilip iki farklı yoldan incelenmiştir. Hem dörtlüler zincirinin devam ettirilmesi hem de özel dörtlülerin tüm perdelere göçürülmesi vasıtasıyla aynı sonuca varılmıştır. Çalışma sonucunda söz konusu 24 perdeli sistemin Türk müziğini tam ifade etmek konusunda yetersiz olduğu bir kez daha, farklı yoldan gözler önüne serilmiştir.

Anahtar kelimeler

ses sistemi, türk müziği nazariyatı, arel-ezgi-uzdilek, klasik türk müziği

Türk müziği nazariyatını ele alan ulaşılabilen kaynaklar Farâbî'ye (10. yy) kadar uzanmaktadır (Yekta 1979, 18). O zamandan bu yana yazılmış kaynakların bir kısmı yeni nazari anlayışlarla ortaya çıktığı gibi bir kısmı ise öncekileri tekrardan öteye gidememiştir. Farâbî ve İbn-i Sînâ (11. yy) gibi önemli müzik insanları Türk müziğinin nazariyesi üzerine önemli çalışmalar yapmışlardır. Fakat 13. yüzyılda yaşayan Safiyüddin Urmevi'nin ses sistemi çalışmaları hem kendinden

önceki hem de sonraki birkaç yüzyıllık dönemde yapılan çalışmalardan daha fazla ilgi görmüştür.

Safiyüddin'den sonra da Abdulkadir Meragî (15. yy), Ali Ufki (17. Yy), Kantemiroğlu (18. Yy), Nâyî Osman Dede (18. Yy), Abdalbâkî Nasır Dede (19. Yy) vd. gibi önemli müzik adamları Türk müziği nazariyatına büyük katkılar sağlamışlar; makamların oluşumu, sınıflandırılması, avâze, şûbe, terkip, notasyon vb. konularda önemli

gelişmelere ışık tutmuşlardır.

Safiyüddin'den yüzyıllar sonra, 20. yüzyılda önce Rauf Yekta, sonrasında küçük farklarla Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından açıklanan 24 perdeli sistem, yüzyıllar sonra Türk müziğinde ses sistemi konusunu alevlendirmiştir. Çalışmamızda ele aldığımız 24 eşit olmayan aralıklı ses sistemini incelerken, başlıktan da anlaşılacağı üzere, Rauf Yekta Bey'in çalışmaları Arel-Ezgi-Uzdilek'le birebir aynı olarak ele alınmamıştır. Zira Yekta'nın, ikili aralığın bölünmesinde, aynı oranlar olsa da, farklı bir terminoloji (bakiyye yerine limma, küçük mücennep yerine apotom vs.) kullanması, ana diziyi Yegâh perdesi üzerinde göstermesi ve bu yolla Irak ve Segâh perdelerini ana dizinin elemanları olarak belirtmesi ve kullandığı değiştirici işaretlerin Arel'den farklı olması (Nasuhioğlu, 1986, 57-59), makalede kavram karmaşasına yol açabilirdi.

Arel'in "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Derslerinde (1993)" belirttiği üzere, dizi teşkiline yarayan özel dörtlü ve beşlilerin, Arel tarafından "Kürdîli Çargâh" diye isimlendirilen (Çargâh beşlisine Bûselik dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulan (Akdoğan 1993, 33-34) makam dizisinin tüm seslerine göçürülmesi ve Çargâh perdesinden başlanıp tize doğru 11 adet tam beşli, yine bu sestten başlanıp tize doğru 12 adet tam dörtlü alınmasıyla elde edilen 24 eşit olmayan aralıklı sistem, Türk müziğini ifade etmede kullanılabilecek en iyi sistem olarak genel kabul görmüş, bu mânâda, Safiyüddin'in sistemini de kendinden sonra ortaya atılacak bir çok sistem önerisini de gölgesinde bırakmıştır.

Söz konusu 24 perdeli sistem onlarca yıldır Türk müziğinde kullanılmaktadır. Fakat "İlgili çalışmalar" başlığı altında yer verdiğimiz, özellikle 21. yüzyıl araştırmacıları tarafından yapılan çalışmalar göstermektedir ki Türk müziği eğitiminde kullanılan bu sistem ile icrâlar arasında farklılıklar mevcuttur. Bunun yanı sıra sistemde, bazı tam ve yarım ses aralıklarında yer alan perdelerin diğer tam ve yarım ses aralıklarında olmaması ve Türk müziğinde önemi büyük olan özel dörtlülerin bazı perdelere göçürülmesinde sistem dışı seslerin ortaya çıkması da sistemin sorgulanmasına yol açan sebeplerden olmuştur.

Bu doğrultuda Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi çalışmamıza konu edilip iki farklı yoldan incelenmiştir. Hem dörtlüler zincirinin kapanana kadar devam ettirilmesi hem de özel dörtlülerin tüm perdelere göçürülmesi vasıtasıyla aynı sonuca varılmıştır. Çalışma sonucunda söz konusu 24 perdeli sistemin Türk müziğini tam ifade etmek konusunda yetersiz olduğu bir kez daha, farklı yollardan gözler önüne serilmiştir.

Araştırmamız, yeni bir ses sistemi ortaya koyma iddiasında olmayıp Arel'in izlediği yolu devam ettirerek söz konusu sistemde elde edilebilecek tüm perdeleri gösterme gayesindedir. Bu, Türk müziği ses sisteminin bu yolla tespit edileceğine inandığımız için değil yalnızca eksik bırakıldığını düşündüğümüz yolun sonunda ne olduğunu görmek ve göstermek için yapılmış bir çalışmadır.

İlgili çalışmalar

Arel sistemi üzerine özellikle son zamanlarda birçok inceleme ve eleştiri kaleme alınmıştır. Bu bölümde,

ilgili çalışmalardan ulaşabilip faydalandıklarımıza kısaca yer verilmiştir.

Cihat Can, 1995 yılında yayımlanan “Çeşitli Kültürlerin Müziklerinde Ses Sistemleri” isimli kitabında sent, savart, santioktav, koma vb. gibi, aralıkların ölçülmesinde kullanılan birimlere değinmiş ve sesin bazı fiziksel özelliklerinden bahsetmiştir. Bu giriş bilgilerinden sonra ise eski ve yeni ses sistemlerini özetlemiştir.

2002 yılında Gazi Eğitim Fakültesi Dergisinde yayımlanan “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler” isimli makalesinde ise Cihat Can, değişik makamlarda bin eser üzerinde istatistiksel inceleme yaparak Arel sisteminde olup uygulamada kullanılmayan perdeleri tespit etmiştir.

Ayhan Zeren, birinci baskısı 1998 yılında yayımlanan “Müzikte Ses Sistemleri” isimli kitabında ve 1999 yılında Yeni Türkiye Dergisinde yayımlanan “Modern Türk Müziği Kuramı” isimli makalesinde özetle; Arel sistemini, 24 perdeyi elde ediş şekillerinin bilimsel izahının yapılmadığı hususunda eleştiriyor. Bununla birlikte Arel’in 24 perdeli sisteminin en mâkul sistem olduğunu fakat “re” perdesi üzerine oturtulması gerektiğini; böyle yapınca birtakım aksaklıkların ortadan kalkacağını savunuyor. Zeren, söz konusu makalesinin ilk bölümünde ise 9. yüzyıldan günümüze kadar kaleme alınmış nazariyat kitaplarına değinmektedir.

Onur Akdoğu, 1999 yılında yayımlanan “Türk Müziğinde Perdeler” isimli kitabında Türk müziğinde kullanılmış

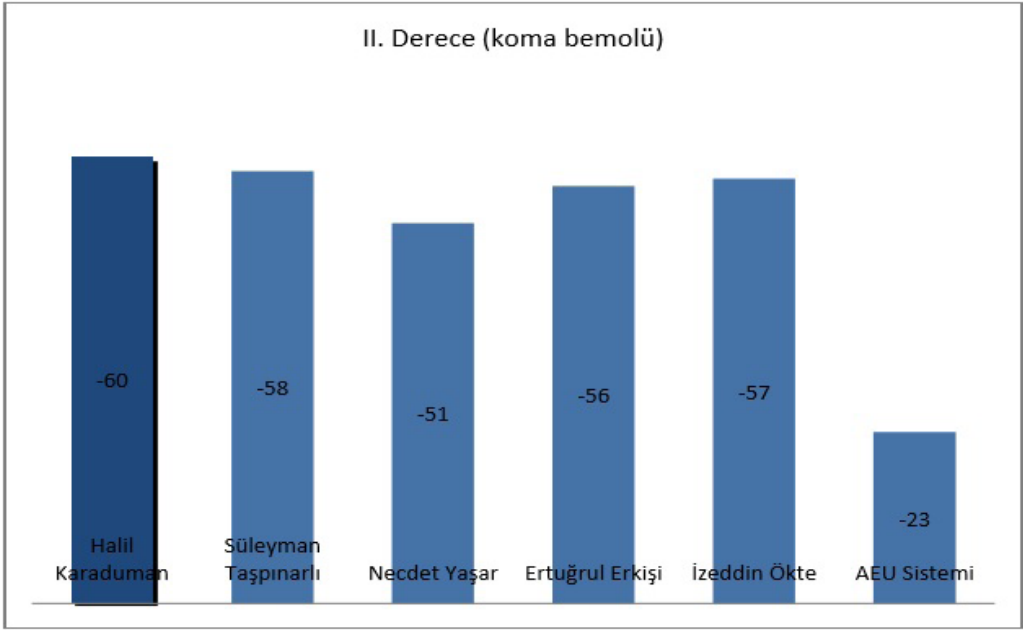
ve kullanılmakta olan ses sistemleri hakkında bilgiler vermektedir.

Ozan Yarman, İTÜ 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri kapsamında yaptığı, “Türk Makam Müziği Tarihinde Ses Sistemleri” isimli çalışmada Türk müziğinde geçmişten günümüze kullanılan ses sistemlerini inceleyip aksak yönlerini eleştirmektedir. Yine aynı organizasyonda sunduğu “Türk Makam Müziği için 79-Sesli Sistemin Bilgisayar Ortamında İncelenmesi” isimli çalışmasında ise güncel nazariyelere alternatif olarak öne sürdüğü 79 sesli sistemi tanıtmaktadır.

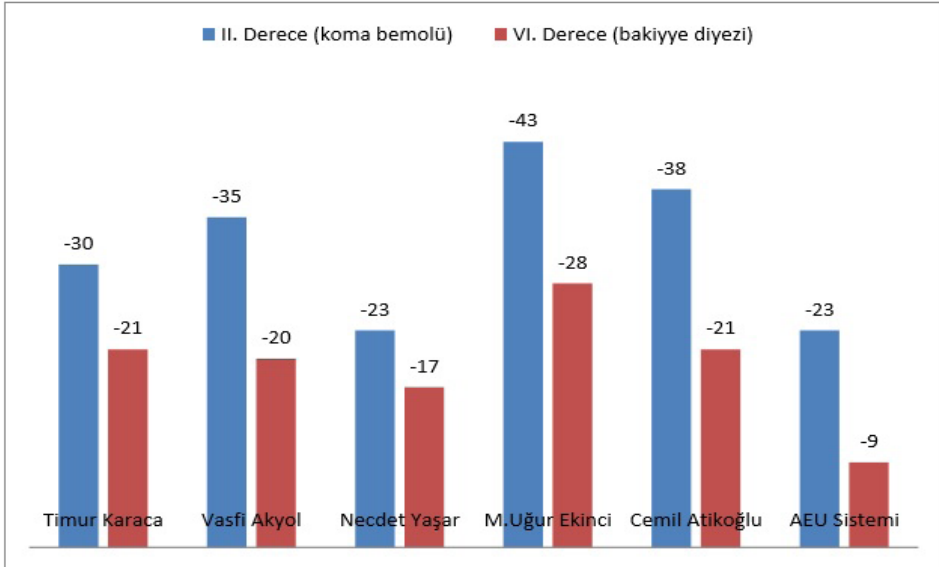
Nail Yavuzoğlu, 2008 yılında yayımlanan “21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi” isimli kitabında Türk müziğinde kullanılmak üzere öne sürdüğü 48 sesli sistemi ayrıntılı bir şekilde açıklamaktadır. Yazar, tam sesi sekize bölmekte ve bu şekilde her ses üzerine transpozisyonun mümkün olacağını savunmaktadır.

Erol Sayan, 2010 yılında yayımlanan “Ulusal Müziğimiz-Teknik Analiz ve Beste” isimli kitabının bir bölümünde 37, 30 ve 25 sesli olmak üzere üç farklı sistem önerisi sunmakta, bu sistemlerin hesaplamalarını paylaşmaktadır.

Serdar Çelik, 2014 yılında bitirdiği “Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüzü Tasarımı” isimli doktora tezinde geliştirdiği arayüz aracılığıyla çeşitli tanbur ve kanun icrâcılarının kayıtlarını analiz etmiş; Hüseyinî, Uşşak, vb. makam dizilerinde ikinci derecede yer alan Segâh perdesinin ve Hüseyini makamında altıncı derecede yer alan Eviç perdesinin icrâcılar tarafından daha pest basıldığını tespit etmiştir. Söz konusu araştırmadaki grafiklerden ikisine aşağıda yer verilmiştir.



Grafik 1: Uşşak Makamında Kuram ve Uygulamadaki Mikrotonal Sent Değerleri Dağılımı (Çelik 2014, 45)



Grafik 2: Hüseyini Makamında Kuram ve Uygulamadaki Mikrotonal Sent Değerleri Dağılımı (Çelik 2014, 46)

Eren Özek, 2014 yılında yayımlanan “20. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı” isimli kitabında çeşitli usta sâzende ve hânendelerin icrâlarını frekans analizine tâbi tutarak mevcut perde anlayışlarını göstermiş ve elde ettiği verileri kuramsal bilgilerle karşılaştırmıştır. Çalışma sonucunda Segâh perdesinin, Rast çeşnisinde Bûselik perdesinden 1 koma pest icra edilmesine karşın Uşşâk çeşnisinde ortalama 2,3 koma, Hüseyinî çeşnisinde ise 2,7 koma pest icra edildiği; artık ikili aralığının ise, Hicaz ve Nikriz çeşnilerinde ortalama 12,6-13 koma iken Hûzzam ve Saba çeşnilerinde 10,3-10,7 koma olarak icra edildiği tespit edilmiştir (Özek 2014, 122).

Yukarıda Çelik’in ve Özek’in çalışmalarından paylaştığımız verilerde, birbirlerine benzer bir şekilde, görülmektedir ki Uşşâk ve Hüseyinî makam dizilerinin ikinci derecesi olan Segâh perdesi, çoğunlukla Bûselik perdesinden yaklaşık 2-3 koma civarında pest icra edilmektedir. Yaklaşık olarak halk müziğinde kullanılan $s\sharp^2$ perdesine denk gelen bu aralığa, Arel nazariyesinde yer verilmemiştir. Hûzzam çeşnisinin icrası için de yine Hisar ve Dik Hisar perdeleri arasında bir perdeye ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Yalçın Tura ise 2017 yılında üçüncü baskısı yayımlanan, “Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri” isimli kitabında, Arel nazariyatını çeşitli açılardan ele alarak eleştirmektedir. Tura, söz konusu nazariyede 24 sesi bulmak için yapılan işlemlerin mantıktan mahrum olduğunu, nota yazısının Türk müziğine uygun olmadığını, nazariyat ile uygulamanın farklı olduğunu, makam tariflerinin bir kısmının eksik veya hatalı olduğunu,

usûllerin sistematik bir tasnifinin yapılmadığını ve sabit bir referans sesin tespit edilmediğini belirtmektedir.

Yöntem

Araştırmada öncelikle Arel’in dörtlüler zinciri ele alınmış; on ikinci adımda bitirilen döngüyü kaldığı yerden devam ettirmek vasıtasıyla ortaya çıkan yeni perdeler not alınmış ve elli üçüncü adımda döngünün başlangıç sesi olan “Do” sesine tekrar gelinceye kadar devam edilmiştir. Dörtlüler yerine beşlileri devam ettirerek de aynı veriler elde edildiğinden beşliler zincirine ayrıca yer verilmemiştir.

Sonrasında Arel’in, sisteminin sağlamasını yaptığı ikinci yol olan özel dörtlülerin göçürülmesi işlemi ele alınmış; Arel tarafından tek bir dizinin seslerine göçürülen dörtlüler, ilgili sistemde yer alan tüm perdelerle göçürülerek ortaya çıkan yeni perdeler not edilmiştir. Sonraki adımda ise dörtlüler, not edilen yeni perdelerle de göçürülmüş ve göçürme işlemi yeni bir perde ortaya çıkmayacağı kesinleşince bitirilmiştir. Böylelikle dörtlüler zincirinden elde edilen verilerin sağlaması yapılmıştır.

Bulgular ve analiz

Araştırmanın bu bölümünde öncelikle Arel’in dörtlüler zincirinden ve özel dörtlüleri göçürerek elde ettiği perdeleri gösteren şekiller paylaşılacaktır. Hemen ardından dörtlüler zincirini devam ettirerek ve özel dörtlüleri söz konusu sistemdeki tüm perdelerle göçürerek elde edilen yeni perdelerle ilgili bulgular paylaşılıp karşılaştırma yapılmasına olanak sağlanacaktır. Şekillerde görüleceği üzere her diyez ve bemol için ayrı bir işaret arayışına girilmeden Kemal İlerici’nin de (1981, 5) tercih

ettiği gibi, söz konusu değiştiricilerin koma değerleri, üzerlerine yazılmıştır. Örneğin si^2 , $do^{\#3}$, re^4 ... Zira birçok müzikoloğun kullandığı değiştirici işaretlerin farklı farklı olmasının; sadece Arel nazariyesinde bile bir oktavda 24 farklı perde isminin olmasının ve diğer oktavlarda da birçok perdenin farklı isim almasının müziğimizin öğrenimini ve aktarımını güçleştirdiği kanaatindeyiz. Ayrıca yaygın olarak kullanılan perde isimlerinin anlamları dikkate alındığında tutarsız bir durum olduğu görülmektedir. Örneğin bir zamanlar dizinin dördüncü derecesi olduğu belirtilmek için “Çargâh (dördüncü yer/perde/ses)” diye isimlendirilen “Do”, Arel nazariyesinde ana dizinin birinci perdesi olarak kabul edilmektedir. Tüm perde isimlerinin değişim serüveni ayrıca bir araştırma konusu olmakla birlikte Süleyman Erguner’in aktardığı şu ifadeler, konu hakkındaki önemli dönüm noktalarından birine ışık tutmaktadır: “Yekgâh, 1. perde, Dügâh, 2. perde olmasına göre, eskiden birbirine yakın bulunan bu sadâların arasına Aşîran, Irak, Rast adları ile üç sadânın daha girdiği görüldü ise de eskiden Rast sadâsının yerine Rast makamı var olup bu makam Rast sadâsı yerine Yekgâh perdesi üzerinde icra ediliyor imiş. Rauf Yekta, Abdülkadir Merâgî’den naklen 15. yüzyıldan itibaren Yegâh perdesinin Rast perdesi olarak bilindiğini bildirmektedir” (Erguner 2003, 90).

Nota 1’de Arel sisteminde yer alan 24 perde gösterilmektedir. Aynı ölçü çizgisi içinde yer alan diyezli ve bemollü notalar aynı perdeyi temsil etmektedir. Aşağıdaki 2 numaralı notada ise bu sistemde kullanılan değiştirici işaretler ve bunların koma değerlerine, kendi ifadelerimiz ile yer verilmiştir. Arel sisteminde yer

alan perdeler ve değiştirici işaretleri hatırlattıktan sonra, sistemdeki seslerin elde edilme yolarından ilki olan dörtlüler zincirine notada 2’de yer verilmiştir. 3 numaralı notada görüleceği üzere Arel, çargâh perdesinden başlayarak on iki adet dörtlü aldıktan sonra durmaktadır. On ikinci adımda elde edilen perdenin tarafımızca ifade edilme şekli, “ $re^{\#10} = re$ 10 koma bemol”; daha anlaşılırı ise “ $do^{\#1} = do$ 1 koma bemol” ifadesidir. Nota 4’te on ikinci adımdan itibaren 22 komalık tam dörtlüler devam ettirilmiştir. 19., 31., 43. ve 48. adımlarda yer alan çift notalardan altta olanı yukarıdaki notanın sadeleştirilmiş hâlidir. Örneğin 19. adımda yer alan “ $do^{\#6}$ ” ifadesi do perdesinden 6 koma pestte yer aldığını, dolayısıyla “ si^2 ”ye denk geldiğini ifade etmektedir.

Şunu bildirmemizde yarar var ki Arel’in dörtlüler zincirinin dayandığı Pisagor çemberi açık bir sistem olup asla kapanmamakta, yani döngüde devamlı yeni sesler ortaya çıkmakta ve başlangıç sesine tekrar rastlanmamaktadır. Pisagor dizisinde sesler tam beşliler (3:2) zincirine dayanmaktadır. Bu yüzden dizinin herhangi iki sesi arasında, aynı zincirin üyesi olmaktan kaynaklanan, 3:2 veya katları değerinde bir aralık bulunmaktadır (Can 1995, 28). Beşliler zincirine ne kadar devam edilirse edilsin belli adımlarda başlangıç sesine yalnızca yaklaşılabilmekte ancak sistem kapanmamaktadır. Örnek olarak C’den başlamak üzere tam beşliler alınarak 12. adımda varılan B#, başlangıç sesine göre biraz daha tizdir. Her iki ses arasındaki bu farka (23,46 sent) Pythagoras koması denilmektedir. 53. adımda ise başlangıç sesine 3.615 sent yaklaşılmaktadır (Can 2001, 147). Fakat yarım seslerin 4 Holder koması (1 Holder koması=22.642 sent

(Yarman 2010, 22), bir tam dörtlünün ise 22 Holder koması ($22 \times 22,642 = 498.124$ sent) kabul edildiği Arel sisteminde, 4 numaralı notada da görüleceği üzere, dörtlüler devam ettirildiğinde elli üçüncü adımda zincirin kapandığı görülecektir. Bu elli üç adım sonucunda elde edilen tüm perdeler Nota 5'te Do sesinden başlanılarak, sırasıyla diyez ve bemol koma değerleri ile birlikte verilmiştir.

Araştırmanın ikinci aşaması ve sağlaması olan, özel dörtlülerinin ses sisteminde yer alan tüm perdeler göçürülmesi işleminde ise dörtlüler, öncelikle Arel sisteminde yer alan tüm perdeler göçürülmüştür. Arel'in dörtlüleri göçürdüğü perdeler gereksiz yere tekrardan işleme alınmamıştır. Elde edilen yeni perdeler 6 numaralı notada altlarına yuvarlak belirteçler konularak vurgulanmıştır.

Arel, dörtlüleri belirli bir dizinin tüm perdelerine göçürürken ana dizi olarak kabul ettiği "Çargâh" makam dizisi yerine "Kürdîli Çargâh" dediği; Bûselik perdesi yerine Kürdî perdesinin yer aldığı diziyi ele almıştır. Bu sayede Uşşak dörtlüsü Kürdî perdesine göçürüldüğünde dörtlüler zinciriyle elde edilen do^{♯1}- Dik Bûselik perdesinin sağlaması yapılmış oluyordu. Aynı zamanda Bûselik perdesi üzerinde yazılacak bir Hicaz dörtlüsü ile ortaya çıkacak olan sistem dışı, yani 12 tam dörtlünün ve 11 tam beşlinin alınmasıyla tespit edilemeyen, "Do^{#1}" perdesinin de önüne geçilmiş oluyordu. Aslında dörtlü ve beşlilerin alınma sayısı yer değiştirildiğinde, yani 12 yerine 11 tam dörtlü, 11 yerine 12 tam beşli alındığında, beşliler zincirinin 12. adımında "Do^{#1}" perdesi tespit edilebilir; bu sayede ana dizi olarak kabul edilen Çargâh dizisinde bir değişiklik

yapılmadan bu perdenin sağlaması da yapılmış olurdu. Yine aynı yolla dörtlüler zincirinin 12. adımında yer alan "do^{♯1}" perdesi tespit edilmemiş olur ve göçürme işlemi için "Kürdîli Çargâh" dizisine yine gerek kalmazdı. Dolayısıyla Arel, ana dizi dediği Çargâh makam dizisinden taviz vermez ve hem dörtlü-beşli zinciri ile hem de dörtlülerin göçürülmesi ile elde edilen perdeler birebir aynı olurdu.

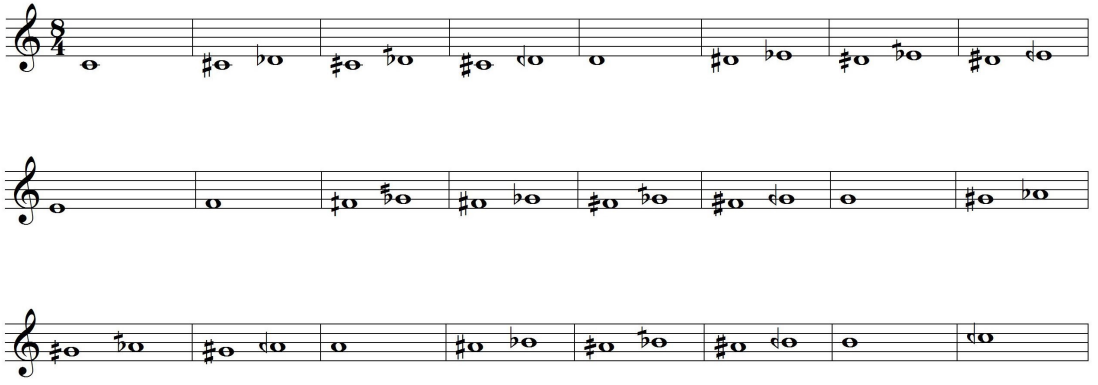
Arel'in beşlileri bir adım ileri taşınamaması; dolayısıyla bizce, kendi sisteminin sağlaması için "do^{♯1}" perdesinden daha fazla işe yarayacak olan "Do^{#1}" perdesini sisteme eklememesi de Pisagor'un beşliler çemberini 11. adımda durdurmasına benzemektedir. M. Kemal Karaosmaoğlu, Pisagor'un bu hesaba başlarken, birkaç adım sonra temel sesin bağıl frekansına (1/1) erişme beklentisi içinde olmuş olabileceğini; 12. beşliye geldiği halde beklentisinin gerçekleşmediğini fakat biraz tiz olmakla birlikte ona çok yaklaşıldığını ($531441/524288 \approx 1.01364$) görünce 11. adımda durduğunun anlaşıldığını; böylelikle 12. Adımda elde ettiği oranı sisteme sokmadığını ve 1'e ulaşmak yerine, bir anlamda yukarıda yazan son değer olan 1.01364... 'ü 1'e eşit kabul ettiğini ifade etmekte ve Pisagor komasının ortaya çıkış öyküsünün böyle olduğunu bildirmektedir (2017, 123).

Aşağıdaki 6 numaralı notada, dörtlü isimlerinin hemen altında yer alan harf sembollerinden "B" dört koma değerindeki "bakiyye" aralığını, "S" beş koma değerindeki "küçük mücennep" aralığını, "K" sekiz koma değerindeki "büyük mücennep" aralığını, "T" dokuz koma değerindeki "tanini (tam)" aralığını ve "A12" on iki koma değerindeki "artık ikili" aralığını temsil etmektedirler. Arel sisteminde artık ikili aralığı sistem

dışı seslere denk geldiği durumlarda on üç koma olarak da alınabilmiştir. Biz çalışmamızda bu aralığı devamlı 12 koma olarak ele alacağız.

Özel dörtlülerin Arel sistemindeki tüm perdelere göçürülmesi işlemi sonucunda söz konusu sistemde yer verilmeyen on yedi adet perde ortaya çıkmaktadır. Bu perdeler Nota 7’de diyez koma değerleriyle birlikte yer almaktadır. Bu işlemden sonra, göçürme yoluyla elde edilen yeni perdeler de sisteme ait olarak ele alınıp özel dörtlüler bu perdelere de göçürülmüş ve bu aşamada

da yeni perdelerin ortaya çıkmaya devam ettiği görülmüştür (Nota 8). Bu işlem sonucunda ise on iki adet yeni perde ortaya çıkmıştır. Bu perdeler şöyledir (Nota 9). Dörtlülerin tüm perdelere göçürülmesi sonucunda ortaya çıkan yeni perdeler ile mevcut yirmi dört perde birleştirildiğinde 5 numaralı notada yer alan elli üç perde ile aynı olduğu görülecektir. Bu da iki farklı işlem sonucunda da, hatta dörtlüler yerine beşlileri göçürerek yapılacak bir çalışmada da aynı perdelere ulaşılabileceğini göstermektedir.

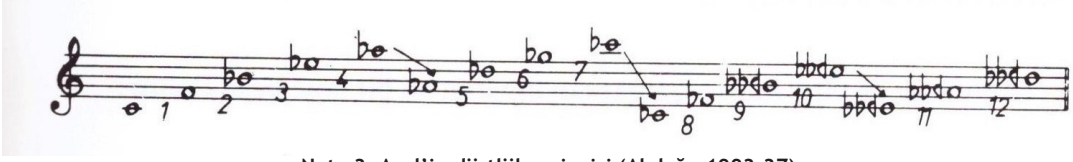


Nota 1: Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde yer alan perdeler

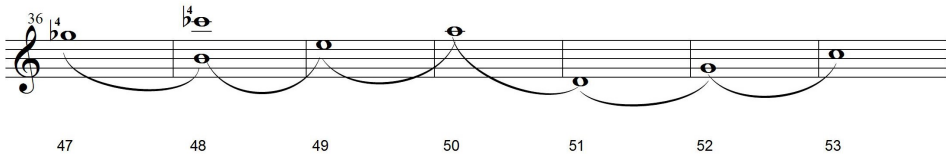
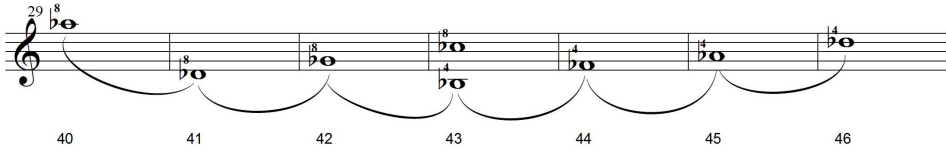
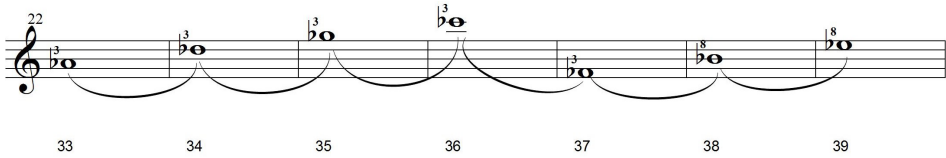
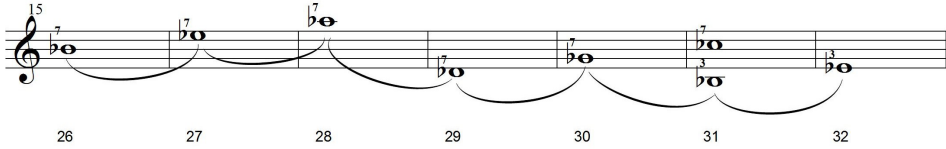
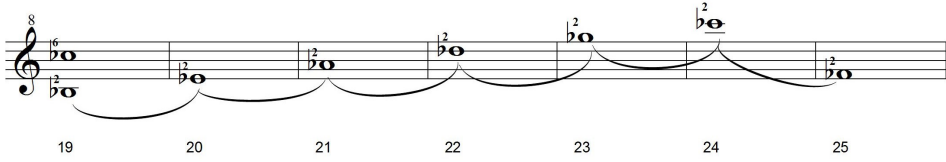
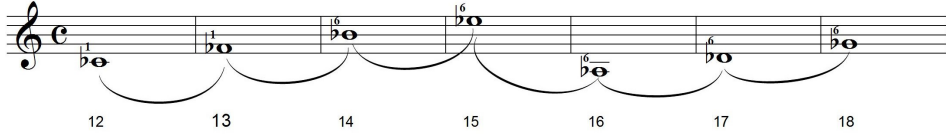


Nota 2: Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde değiştirici işaretler ve koma değerleri

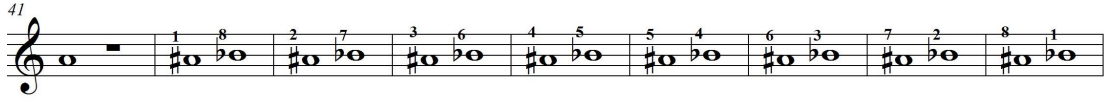
Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine



Nota 3: Arel'in dörtlüler zinciri (Akdoğan 1993,37)



Nota 4: Dörtlüler zincirinin devam ettirilmesi



Nota 5: Dörtlüler zinciri ile elde edilen tüm perdeler



Nota 7: Ortaya çıkan yeni perdeler 1



Nota 9: Ortaya çıkan yeni perdeler 2

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine

ÇARGAH DÖRTLÜ BUSELİK DÖRTLÜ KÜRDİ DÖRTLÜ RAST DÖRTLÜ UŞŞAK DÖRTLÜ HİCAZ DÖRTLÜ
T T B T B T B T T T K S K S T S A12 S

The image displays a musical score for a sound system, consisting of six systems of notation. Each system begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes rhythmic patterns and fingerings, with blue dots indicating specific notes. The systems are numbered 16, 7, 13, 19, 25, 31, 37, and 43. The notation is complex, featuring various rhythmic values and fingerings, with blue dots highlighting specific notes.

Nota 6: Özel dörtlülerin Arel sistemindeki tüm perdelere göçürülmesi. Sayfa 1.

| | | | | | |
|---------------|----------------|--------------|-------------|--------------|--------------|
| ÇARGAH DÖRTLÜ | BUSELİK DÖRTLÜ | KÜRDİ DÖRTLÜ | RAST DÖRTLÜ | UŞŞAK DÖRTLÜ | HİCAZ DÖRTLÜ |
| T T B | T B T | B T T | T K S | K S T | S A12 S |

The musical score is presented in eight staves, each corresponding to a different mode. The modes are: Çargah Dörtlü (T T B), Buselik Dörtlü (T B T), Kürdi Dörtlü (B T T), Rast Dörtlü (T K S), Uşşak Dörtlü (K S T), and Hicaz Dörtlü (S A12 S). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Blue circles are placed below the notes in the score.

Nota 6: Sayfa 2.

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine

T T B T B T B T T T K S K S T S A12 S

16

3 3 3 3 3 3 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 1 2 3

7 7 7 7 7 7 2 7 7 2 2 7 7 7 2 7 7 6 2 7 7 2 7

1 1 6 1 1 1 1 1 1 1 5 1 1 1 1 1 3 5 1

3 3 8 3 3 3 3 3 3 3 3 7 3 3 2 3 3 3 1 7 3

3 3 2 7 7 7 3 2 7 7 7 3 2 7 7 7 3 2 7 7 7 3 11 7

1 6 6 1 1 1 1 1 1 1 6 1 1 1 5 1 1 1 2 5 1

3 8 8 3 3 3 3 3 3 3 8 7 3 3 7 3 3 3 4 7 3

Nota 8: Özel dördlülerin yeni perdelerle götürülmesi. Sayfa 1.

| | | | | | |
|--------------|---------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| ÇARGAHDÖRTLÜ | BUSELİKDÖRTLÜ | KÜRDİDÖRTLÜ | RAST DÖRTLÜ | UŞŞAKDÖRTLÜ | HİCAZDÖRTLÜ |
| T T B | T B T | B T T | T K S | K S T | S A12 S |

49

55

61

67

73

79

85

91

97

Nota 8: Sayfa 2.

Sonuç

• Arel sisteminde yer alan fa#¹ (Dik Acem) ve do#¹ (Dik Bûselik) perdelerinin oluşturduğu aralıkların diğer tam ve yarım ses aralıklarında yer almaması ve sistemde her bemol işaretinin bir diyez işareti karşılığı varken Bûselik perdesi ile Dik Bûselik perdesi arasında oluşan 3 komalık aralığı karşılayan diyez işaretinin olmaması sistemi sorgulamaya yol açan sebeplerden olmuştur.

• Söz konusu sistem, hem dörtlü/ beşli zincirini yineleme sayısı bakımından hem de özel dörtlü ve beşlilerin göçürülmesi bakımından tamamlanmamış izlenimi bırakmaktadır. Zira uygulamada kullanılan tüm perdeler tespit edilmeden zincir bitirilmiştir. Diğer taraftan Arel, öneminden bahsettiği özel dörtlüleri yalnız belirli bir diziyeye göçürerek ortaya çıkan perdeleri yeterli bulmaktadır. Göçürmeleri yaparken de ana dizi olarak kabul ettiği Çargâh dizisini değil, ‘Kürdîli Çargâh’ diye adlandırdığı diziyi esas almaktadır. Bu sayede, Uşşak dörtlüsünü Bûselik yerine Kürdî perdesine göçürerek hem dörtlü zinciriyle elde edilen Dik Bûselik perdesinin sağlamasını yapmakta hem de Bûselik perdesi üzerinde yazılacak bir Hicaz dörtlüsü ile ortaya çıkacak olan sistem dışı “Do#¹” perdesinin önüne geçmektedir.

• İlgili çalışmalar bölümünde paylaştığımız çeşitli teknik analiz çalışmalarında da görüldüğü üzere icrâda var olan ama Arel sisteminde yer almayan perdeler ihtiyacı duyulmaktadır.

• Günümüz müzikologları tarafından Arel sistemine alternatif sistemler geliştirilmektedir. Bu sistem önerilerinin teknik olarak Türk müziğinin

ihtiyaçlarını karşılayıp karşılamadıkları bir tarafa dursun, birçoğunun nota yazım önerileri iyice kafa karıştırıp öğrenimi zorlaştırmaktadır. Bu gibi ifadeler yerine, makale boyunca kullandığımız gibi, sabit diyez ve bemol işaretlerinin yanına veya üzerine koma değerlerini gösteren rakamların yazılmasının daha anlaşılır ve kolayca öğretilbilir olacağı kanaatindeyiz.

• Ayrıca sistemde yer alan ve yeni araştırmacılar tarafından ortaya atılan perdelerin her birine ayrı isim vermek gelenek haline gelmiştir. Bu da onlarca farklı nota ismi ezberlemek anlamına gelmektedir. Perde isimlerinin zamanla yer değiştirerek ve asıl anlamlarından uzaklaşarak tutarsız bir şekilde kullanılması da cabası. Örneğin bir zamanlar dizinin dördüncü derecesi olduğu belirtilmek için “Çargâh” diye isimlendirilen “Do”, Arel nazariyesinde ana dizinin birinci perdesi olarak kabul edilmektedir. Bu gibi tutarsız ifadeler yerine temel perdeler, perdelerin konumuna göre, uygun isimler vererek ara perdeleri de temel perdelerden hareketle isimlendirmek daha anlaşılır olacaktır. Örneğin; do#⁴ = do diyez 4, fa#³ = fa diyez 3 vb. gibi. Bu ifadelerin nota seslendirmelerinde sorun yaratabileceği düşünülebilir fakat zaten seslendirmede batı müziği nota isimlerini kullanıyoruz. Çargâh, Neva, Hüseyinî değil, “Do, Re, Mi” diye seslendiriyoruz.

Kaynakça

Akdoğan, Onur. 1999. Türk müziğinde Perdeler. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Arel, Hüseyin Sadeddin. 1993. Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. (Yay. Haz: Akdoğan, Onur) Ankara: Kültür Bakanlığı

Yayınları.

Can, Cihat. 1995. Çeşitli Kültürlerin Müziklerinde Ses Sistemleri. Ankara:

Can, Cihat. 2001. “Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri”. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt 21. Sayı 2. 143-159. Ankara

Can, Cihat. 2002. “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler”. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt 22. Sayı 1. 175-181. Ankara

Çelik, Serdar. 2014. Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüzü Tasarımı. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi): Kayseri

Erguner, Süleyman. 2003. Rauf Yektâ Bey-Neyzen-Müzikolog-Bestekâr. İstanbul: Kitabevi Yayınları

İlerici, Kemal. 1981. Bestecilik Bakımından Türk müziği ve Armonisi. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Karaosmaoğlu, M. Kemal. 2017. Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları

Nasuhioğlu, Orhan. 1986. Rauf Yekta Bey-Türk Musikisi (Çeviri Yazım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özek, Eren. 2014. 20. Yüzyıl Türk müziği İcrasında Perde Anlayışı. İstanbul: Ayhan Matbaası.

Sayan, Erol. 2010. Ulusal Müziğimiz-Teknik Analiz ve Beste. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Tıraşçı, Mehmet. 2017. Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi. İstanbul: Kayıhan Yayınları

Tura, Yalçın. 2017. Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri. İstanbul: İz Yayıncılık:

Yarman, Ozan. 2007. “Türk Makam Müziği Tarihinde Ses Sistemleri”. İTÜ 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri. İstanbul

Yarman, Ozan. 2007. “Türk Makam Müziği için 79-Sesli Sistemin Bilgisayar Ortamında İncelenmesi”, İTÜ 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri. İstanbul

Yarman, Ozan. 2010. Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar. İstanbul: Artes Yayınları

Yavuzoğlu, Nail. 2010. 21. Yüzyılda Türk müziği Teorisi. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yekta, Rauf. 1979. “Türk Musikisi: Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış”, Musiki Mecmuası, Yıl 32, Sayı 353, s.15-18.

Zeren, Ayhan. 1999. “Modern Türk müziği Kuramı”. Yeni Türkiye Dergisi, Osmanlı Özel Sayısı. Cilt 10, s. 553-562. Ankara: Semih Ofset.

Zeren, Ayhan. 2008. Müzikte Ses Sistemleri. Ankara: Pan Yayıncılık

A study on Arel-Ezgi-Uzdilek's tone-system

Extended Abstract

Available sources that discuss Turkish music theory date back to Farâbî (10th century). While some studies with new theoretical understandings have been conducted since then, some others could not have gone beyond repeating the previous ones. Important music researchers, such as Farâbî and İbn-i Sînâ (11th century), carried out significant studies on Turkish music theory. However, the tone system studies of Safiyüddin Urmevî, who lived in the 13th century, have attracted more attention than studies conducted a few centuries before and after him.

Centuries after Safiyüddin, the 24-fret system, which was first described by Rauf Yekta in the 20th century and then by Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, and Salih Murat Uzdilek with minor changes, flamed the tone system issue in Turkish music. While examining the 24 unequal interval tone system discussed in the present study, as can be understood from the title, the works of Rauf Yekta Bey were not addressed as the same as Arel-Ezgi-Uzdilek. The reason for this is that Yekta's using different terminology (limma instead of bakiye, apotom instead of küçük mucennep, etc.), although at the same rates, in dividing the binary interval, his showing the main scale on the Yegâh fret, and, thus, showing the Iraq and Segâh frets as the elements of the main scale, and using modifying signs different from Arel could lead to terminological confusion in the manuscript.

As stated by Arel in the "Turkish Musical Theory Courses (1993)," the 24 unequal interval system obtained by the transposition of special fifths and fourths, which are useful for the scale formation, to all tones of the maqam scale named "Kürdîli Çargâh" by Arel (created with the addition of the Bûselik fourth to the Çargâh fifth) and 11 fifths starting from the Çargâh fret to a high-pitched voice, and 12 fourths starting again from this tone to a high-pitched voice, was generally accepted as the best system that could be used to express Turkish music. In this sense, it has overshadowed Safiyüddin's system and many other system proposals that have been put forward after it.

The 24-fret system in question has been used in Turkish music for decades. However, studies conducted by researchers in the 21st century, which we discussed under the title of "related studies," show that there are differences between this system used in Turkish music education and their performances. Furthermore, in the system, the fact that the frets in some semitone and whole-tone intervals are not in the other semitone and whole-tone intervals and the emergence of non-system tones by the transposition of special fourths, which are of great importance in Turkish music, to some frets are also among the reasons leading to the questioning of the system.

For these reasons, Arel-Ezgi-Uzdilek's tone system was discussed in our study and examined in two different ways. Our study does not claim to introduce a new tone system but attempts to follow the path of Arel to show all the frets that can be obtained in this tone system. This study has been conducted not because we believe that the Turkish music tone system can be determined in this way, but because we want to discover and show the end of the path that we think has been left incomplete.

Accordingly, Arel's chain of fourths was discussed first. The new frets emerging through continuing the cycle completed in the twelfth step from where it was left were noted and continued until the "do" tone, which is the beginning tone of the cycle in the fifty-third step, was regained. Since the same data were obtained by maintaining the fifths instead of the fourths, the chain of fifths was not included additionally.

Afterward, the process of the transposition of special fourths, which is the second way in which Arel provided his system, was discussed. The fourths transposed to the tones of a single scale by Arel were transposed to all the frets in the system, and the resulting frets were noted. In the next step, the fourths were also transposed to the new frets noted, and the transposition process was completed when it became clear that no new fret would emerge. Thus, the same conclusion was reached both by maintaining the chain of fourths and by the transposition of special fourths to all the frets. As a result of the study, by using different methods, it was once again demonstrated that the 24-fret system in question is insufficient to express Turkish music fully.

The said system leaves an incomplete impression both in terms of the repetition number of the chain of fourths/fifths and the transposition of special fourths and fifths. The chain was completed before all the frets used in practice were determined. On the other hand, Arel regards the frets that emerge only by the transposition of special fourths, the importance of which he emphasizes, to a certain scale as sufficient. His transpositions are not based on the Çargâh scale, which he accepts as the main scale, but on a scale called 'Kürdîli Çargâh.' Thus, by transposing the Uşşak fifth to the Kürdî fret instead of Bûselik, he both proves the Dik Bûselik fret obtained with the chain of fourths and prevents the non-system "Do#1" fret, which will emerge with a Hicaz fourth to be written on the Bûselik fret. Furthermore, as seen from the various technical analysis studies that we shared in the "related studies" section, the frets that are present in performance but not in Arel's system are needed.

Keywords

tone-system, turkish music theory, arel-ezgi-uzdilek, classical turkish music

Methodological education of unmetered folk songs

Fikri Soysal*
Erkan Yürümez**

Corresponding Author:

*Tokat Gaziosmanpaşa University, State Conservatory, Taşlıçiftlik yerleşkesi, Tokat Turkey.
Assoc. Professor. fikrisoysall@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

** Music teacher working in the R.T. Ministry of National Education. Tokat, Turkey.
erkan.21.1985@gmail.com

Abstract

One of the issues waiting to be developed methodologically in our music, which is a separate science with its maqam and methods, is the education of unmetered folk songs. Nowadays, there is still no methodological thought developed to teach unmetered folk songs. Therefore, each thought about this need is important. Methodological education of unmetered folk songs has been developed according to enthusiasts with musical literacy. Methodological education of unmetered folk songs consists of the headings of the recognition of rhythmic patterns, rhythmic reading, education of hearing, solfege, pleasant singing study, and in-depth text interpretation. Rhythmic recognition will provide the education of getting the information required for the transition to rhythmic reading, rhythmic reading, and solfege. It is aimed to systematize the education of unmetered folk songs in Turkish folk music and to provide it with a methodological order. Thus, methodological education of unmetered folk songs is considered to make a significant contribution to the field of Turkish folk music in music schools.

Keywords

unmetered folk song, folk song, turkish music, methodological education, uzun hava

An unmetered folk song is the name given to verbal works that are non-metered and have free rhythm and also have a certain scale and in which the progress structure in this scale depends on certain patterns (Sarısözen, 1962); (Hoşsu, 1997); (Özbek, 1998). Bartok classified unmetered folk songs under the term *parlando* and included “all lyrical and unlyrical free-tuned melodies” in the same class by indicating that they are not related to a single genre and are considered as a broad concept by performers. Bartok explains the musical structures of unmetered folk songs as “interspersed

with sustained tones and flourishes” (Bartok, 1991).

While unmetered folk songs have free rhythm, they are dependent on certain patterns in terms of their scales, maqam, and progress. Although they are rhythmically free, there is a harmony in them; in other words, they have the “*parlando recitative*” and “*parlando rubato*” style that complies with the syllable or word rhythm. They are the melodies, the scale and rhythm of which are free, the scale of which is known, and the progress of which in this scale depends

on certain patterns (Sarisözen, 1962). With the broadest definition, they are all lyrical and unlyrical free-tuned melodies in the clusters called *parlando*. In a narrow sense, they are mixed in terms of structure, and they are the name given to larger size *parlando* melodies with interspersed sustained tones and flourishes (Bartok, 1991). Their meter is free, and they differ from other melodies because they are sung as if they are spoken (recitative). What should be understood from the expression free is not random depending on the performer. Not everyone can play and sing unmetered folk songs randomly. Each unmetered folk song has a composition. According to the report of Süleyman Şenel, Seyfettin and Sezai Asaf brothers introduced and defined the term “unmetered folk song” for the first time in our country. Concerning the most distinctive feature of unmetered folk songs, Asaf brothers indicate that they are the counterparts of recitative in European music, that they are not performed with rhythm and that each artist performs them within the scope of his knowledge. Furthermore, Süleyman Şenel reported that Mahmut Ragıp Gazimihal mentioned the concept of dialect, unlike this definition (Şenel, 1992).

Although there are many sources mentioning the repertoire information, performance and style characteristics of unmetered folk songs, we could not find any information about what education should be. Furthermore, methodological education of unmetered folk songs was studied since it was considered that methodological education of unmetered folk songs would also be beneficial in addition to the education of unmetered

folk songs performed with the *meshk* method. This method was previously designed for the Azerbaijani *mugham*, and it was proposed as a TÜBİTAK project numbered 132239 in 2014, numbered 148472 in 2015 and numbered 375946 in 2017 to apply it to unmetered folk songs. However, it was rejected for various reasons. The ethics committee approval of the study was obtained from Dicle University with number 41 dated 26.12.2014, and the study was conducted with a group of students in Dicle University State Conservatory Voice Training Department. Afterward, Erkan Yürümez, one of these students, discussed this subject again in his unpublished master's thesis in 2019 to improve it (Yürümez, 2019).

Methodology

This study is a pilot experimental study conducted to teach performers to sing unmetered folk songs through a model. This study was conducted at Dicle University State Conservatory between 15 February and 15 March 2015. From among the students aged between 18-24 years who were studying at the 2nd, 3rd, and 4th grades, had basic music knowledge, did not know the method of singing unmetered folk songs, and agreed to participate in the study, two groups of four people with equal gender distribution were created for the methodological education of unmetered folk songs.

The first group was practiced with methodological education of unmetered folk songs method, and the second group was practiced with the *meshk* method. The participants were provided with education for one hour on Tuesday and Thursday outside the course hours for

a month. In the study, the unmetred folk song “Bir Gün Şu Dünyadan Göçüp Gidersem,” which the participants did not know how to sing, and bağlama (a stringed Turkish musical instrument) as a tool were used. In the samples provided, the metronome range was calculated to be 100, and application note samples were taken from the unmetred folk song that was intended to be taught. After 1-month practical education was over, the results obtained were reported by the researcher.

Procedure of the study

The methodological education of unmetred folk songs model consists of 6 stages: recognition of rhythmic patterns, rhythmic reading, hearing, solfege, pleasant singing, and text interpretation.

Recognition of rhythmic patterns

Unmetred folk songs have features according to their region. One of these features is that they have their own rhythmic patterns. Learning rhythmic patterns is important for both notation and performance. Rhythmic patterns are the structures selected by studying unmetred folk songs. These structures should be studied rhythmically without saying the name of the note and performing solfege. It is not recommended to proceed to rhythmic reading before the recognition of patterns ends. During the recognition of rhythmic patterns, the student’s full attention should be focused on hearing the rhythm. Two ways are suggested to get a sense of rhythm. The first one is the use of the method, which is based on the idea of using the body as a rhythm instrument by beating the knee and has been a separate science for a

thousand years. The second one is that students take a pencil in their hands and preferably hit a wooden floor at a slow metronome speed and try to feel the emerging rhythm. The structure of the rhythmic patterns obtained by beating the knee or making sounds will give rise to a familiar sensation in the ears of students. Students will become familiar with these rhythms in time through their visual and auditory senses. Rhythmic patterns must be chosen from the unmetred folk song to be taught(Fig.1, 2, 3).

Rhythmic reading

After the rhythmic patterns selected from the unmetred folk song passages intended to be taught are recognized, rhythmic reading can be performed. Rhythmic reading means reading notes as if speaking with the names of the notes. After rhythmic patterns are learned, the student will be able to focus only on the names of the notes. While the conscious mind concentrates on rhythmic reading, the subconscious mind will indirectly internalize these patterns. Along with the addition of the names of the notes to rhythmic patterns, the performance of these patterns will be improved, the way for next lessons is paved, and students will be able to perceive these rhythmic patterns by fully focusing on performance without thinking about them(Fig.4, 5, 6).

Ear training

It is recommended to practice the hearing of pitches of the unmetred folk song intended to be taught before starting the solfege. Students’ transition to solfege education without receiving education of hearing, in other words, without learning to hear, makes things

difficult. Therefore, it was determined that providing the education of hearing speeded up matters. Education of hearing should be provided in accordance with the musical structure of the unmetered folk song intended to be taught. In this education, it is recommended to pay attention only to hearing the pitches(Fig.7).

Solfege

A student who has succeeded in rhythmic patterns and rhythmic reading and has learned to hear pitches by receiving education of hearing can be considered to be ready for starting solfege education. Solfege education should also be performed within the framework of the works created based on the structures of unmetered folk songs. Thus, the infrastructure of the musical progress of unmetered folk songs will also be created. Solfege education is included after the learning of certain patterns, reinforcing these patterns with rhythmic reading, hearing education following the rhythmic reading. Thus, each next step is the continuation of the previous step, and the previous steps provide a basis for the next ones. The next thought is the improved version of the previous thought(Fig.8, 9, 10).

Terennüm (Meaningless words)

It is considered that the musical education of meaningful and meaningless words or groups of words spoken in the lyrics of unmetered folk songs should be discussed differently. Gibberish words is one of the most important elements of unmetered folk songs as a complement to unmetered folk song texts and the necessity of musical theme. It is the most important material of the singer. Singers use it in situations such as preparing

their voice for performance, breathing, bridges between texts, transition, resting, creating a contradiction in meaning, and turning attention to different aspects. Each participant should learn pleasant singing separately with a special study(Fig.11, 12).

Text interpretation

Text is more important when compared to music in Turkish music. Music is a tool that increases the meaning of the text in verbal works. If the performer fails to grasp the literary meaning of the unmetered folk song he reads, it becomes difficult to perform the song properly. In the sample work, it is considered that the lover indicated that even death is worthless in the face of the darling's tears, his self will disappear with his body so it will be in vain for the darling to shed tears, the darling is desired to attain her desire in the world in the face of the lover's failure to attain his desire, and the fog gathered on the mountains was the separation before reaching the darling.

Results

All participants who were taught unmetered folk songs with the methodological education of unmetered folk song model, and half of the participants who were taught unmetered folk songs with the meshk method successfully completed the education. In the study, while the success criteria for singing unmetered folk songs were style and attitude in the meshk method, they were recognition of rhythmic patterns, rhythmic reading, hearing, solfege, pleasant singing and text interpretation in the methodological education of unmetered folk songs model. In the first group in which the unmetered folk song

Methodological education of unmetred folk songs



Figure 1: Sample 1.

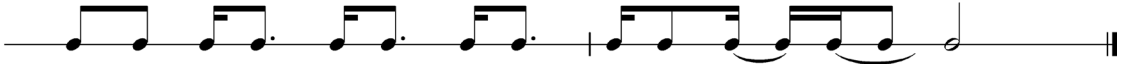


Figure 2: Sample 2.

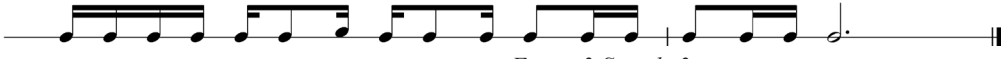


Figure 3: Sample 3.



Figure 4: Sample 1.

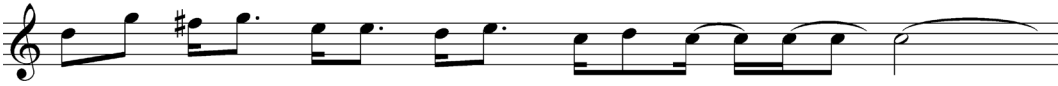


Figure 5: Sample 2.



Figure 6: Sample 3.

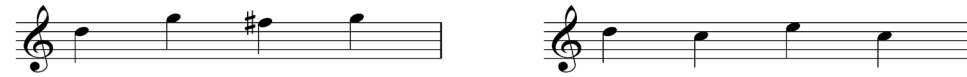


Figure 7: Sample 1.



Figure 8: Sample 1.



Figure 9: Sample 2.



Figure 10: Sample 3.



Figure 11: Sample 1.



Figure 12: Sample 2.

was taught with the methodological education of unmetred folk songs model, it was observed that learning stages were excessive and difficult; however, the participants had higher levels of reading and understanding the unmetred folk song compared to the second group.

The rate of understandability of the unmetred folk song text read, the emotional reflection of the unmetred folk song on performance, the rate of correct reflection of the inner rhythm of the unmetred folk song and interpretation skills on performance, and self-confidence while performing the unmetred folk song were found to be higher in the participants in the first group compared to the participants in the second group. It was determined that very few mistakes were made concerning the rate of playing pitches correctly in the first group.

Conclusion

The model created at the end of this pilot experimental study, which was conducted to develop the methodological education of unmetred folk songs model, was observed to be beneficial in the education of unmetred folk songs. With this model, the inner rhythm, pitches and literary meaning of the unmetred folk song intended to be taught were

easily internalized by the participants. By putting the education of unmetred folk songs in a systematic framework, curricula will be more included, and it will be avoided to forget unmetred folk songs. It is expected that it will be useful in the education of unmetred folk songs with the meshk method in the relevant departments of universities, especially in voice training departments of conservatories. It was considered that the methodological education of unmetred folk songs model and the meshk method complemented each other. It is hoped that this study will be discussed in other investigations and developed.

Limitations of the study

This study is a pilot experimental study conducted to develop methodological education of unmetred folk songs model. However, statistical measurements were not performed due to a small number of participants. The results were based on the researcher's observations.

References

- Bartok, B. (1991). Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi. (B. Aksoy, Trans.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. İzmir: Peker Ambalaj.

Özbek, M. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sarısözen, M. (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara: Posta Matbaası.

Soysal, F. (2012). Metodolojik Muğam Eğitimi, Rast Muğamı Berdaşt Şubesi. Diyarbakır: FS.

Şenel, S. (1992). Türk Halk Musikisinde “Uzun Hava” Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. III, pp. 287-309. Ankara: Ofset Repromat Matbaası.

Yürümez, E. (2019). Uzun Hava Türleri (Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim). Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Metodolojik uzun hava eğitimi

Özet

Makam ve usulleriyle müstakil bir ilim olan mûsikîmizde metodolojik açıdan geliştirilmeyi bekleyen meselelerden biriside uzun hava eğitimidir. Günümüzde hâlâ uzun havaların öğretilmesi için geliştirilmiş bir metodolojik düşünce bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu ihtiyaca binaen her düşünce önemlidir. Metodolojik uzun hava eğitimi müzik okur yazarlığı olan meraklılara göre geliştirilmiştir. Metodolojik Uzun Hava Eğitimi; ritmik kalıpları tanıma, ritmik okuma, işitme eğitimi, solfej, terennüm çalışması, derinlemesine metin yorumlama başlıklarından oluşmaktadır. Ritmik tanıma ritmik okumaya geçiş, ritmik okuma, solfej için gerekli bilgiyi sağlama eğitimini tesis edecektir. Türk halk müziğinde uzun hava eğitimi sistemleştirmek ve metodolojik düzene kavuşturmak hedeflemektedir. Bu sayede metodolojik uzun hava eğitimi müzik okullarında Türk halk müziği alanına önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler

uzun hava, halk müziği, türk müziği, metodolojik eğitim

An analysis of the art aspect of folk music

Fikri Soysal*

Corresponding Author:

*Tokat Gaziosmanpaşa University, State Conservatory, Taşlıçiftlik yerleşkesi, Tokat, Turkey.
Assoc. Professor. fikrisoysall@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

Abstract

Music has different functions, such as being a communication tool, in human life. It may sometimes apply to people who have the same culture and language, and it may also apply to people who are from different cultures or who speak different languages. Folk music and art music are also communication tools of Turkish society. Folk music is considered as rural music, and art music is considered as urban music, and they are generalized to the population. However, a study should represent the population so that it can be generalized to the population. There are no adequate studies on folk music. Moreover, it is considered that acting as if Turkish music consists of Anatolia does not produce accurate results. In this study, it will be revealed that Turkish folk music has an artistic structure through the example of the Azerbaijani mugham form. The mugham form is a systematic musical form. The succession of sections is not accidental. On the contrary, each section occurs in a certain musical function relationship.

Keywords

folk music, mugham form, art, turkish folk music

Music has different functions in human life. One of them is that music is a means of communication with people. It applies to people who have the same culture and language, and it may also be a communication tool even with people who are from different cultures or who speak different languages. Even if we have a different background, music arouses our deep feelings that we share with each other (Hargreaves & North, 1997, s. 1). Folk music and art music are the communication tools of Turkish society that can perform the same function. According to the report of Storey from Rosselson, folk music is the real music of people with no commercial concern like popular music

since it dates back to the pre-capitalism period (Storey, 2000, s. 116). Based on the same view, folk music and art music are the real music of people with regard to saying something important, valuable and heartily about the world that is lived, loved and worked. It is indicated by Cem Behar that art music is also the music of people, just like folk music. Cem Behar reports that the classifications of “enderun music, divan music or palace music” cannot be defined as in European palaces as they are actually said and performed, at the utmost, it would be more accurate to classify it as urban music (Behar, 2017, s. 172). On the other hand, although a legitimization that started with Ziya

Gökalp and the displacement strategy by marginalizing the art music were applied against folk music in relation to state policies in the face of art music, in fact, this can be considered as an attempt to secure Western music, not folk music because, even though the thesis that the real music of the Turkish people is folk music, there are no adequate studies on folk music. Moreover, acting as if Turkish music consists of Anatolia did not produce accurate results. Therefore, this study was conducted to reveal that folk music does not consist of Anatolia and that the artistic aspect of folk music can only be possible by performing the musical studies of the regions included within the boundaries of Turkish music.

Main negative evaluations about folk music

According to the statement of Yakup Fikret Kutluğ, it is stated that “the primitive melodies created and performed among the people constitute the first periods of society in terms of music history.” Kutluğ later stated that along with the transition from nomadic to urban life, folk minstrels also started to compose accordingly and directed the music in this way. The author states that there were innovations in the civilization level of music in parallel with the transition from nomadic to urban life, that a breakthrough was made, and that this breakthrough also led to the maturation of art music that originated from the same root but had more outstanding rules (Kutluğ, 2000, s. 499-501). Based on the statements of Kutluğ, it is understood that he talked about two different kinds of music, one of them was primitive and the other one had outstanding rules and originated from the same root. It is understood that

Turkish folk music led to the development of artistic music that was considered primitive and had outstanding rules. From the text in general, it is inferred that folk music was not artistic, like art music. It was both primitive and expected to have outstanding rules, and it was considered as separate music from art music with outstanding rules. Kutluğ reached the following conclusions as a result of his own analyses under the title of rhyme in folk music. The first view, which indicates that the concept of maqam does not have a constructive and founding role as in art music and that it is also very difficult to find its place and role, reveals the second view which claims that the concept of maqam has a constructive and founding role as in art music, but not as much as in art music. He emphasizes that the bards did not consider to remain within the framework of maqam and preferred independence while creating their works (Kutluğ, 2000, s. 503-505). The reason for this was attributed to the fact that they had inadequate knowledge of maqam and could not use it properly in their works. Kutluğ later adds that some of the work samples we have today had no maqam (s.538) and the concept of maqam was dominant in the majority of them (Kutluğ, 2000, s. 506).

Suphi Ezgi Ameli and Nazari started a topic by indicating that folk music in Turkish Music work “is the music used by the people outside intellectuals (enlightened) in cities, towns, and villages” (Ezgi, 1933, s. 305). Ezgi thinks that there may be those who know little and very little about music among the people, that it would be a mistake to perform analysis through wrong samples and that it is unreasonable to expect

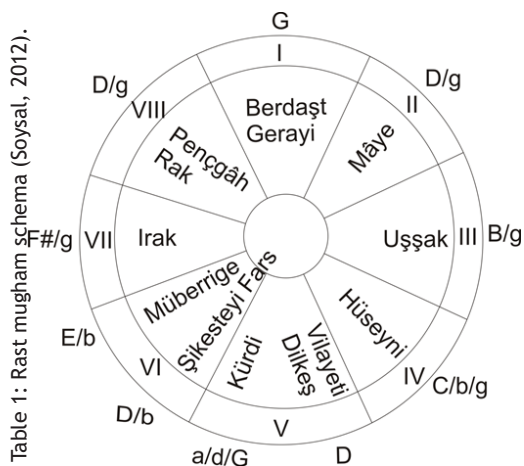
a high invention, such as language or music, from a peasant. When the works of folk musicians are analyzed, it is stated that the elements used by urban musicians are considered artistic and that the people consider their music light and modest (Ezgi, 1933, s. 306). According to the report of Cem Behar from Yekta, it is reported that there is only one Turkish music, that folk music is a wing that addresses the “lower class” and that art music is a wing that addresses the educated class (Behar, 2005).

Sample of mugham as Azerbaijani folk music

The concept of mugham is used in the meanings of maqam according to the scale-centered maqam expression, terkiib according to the pitch-centered maqam expression, and a form of music. When rast mugham is mentioned, a meaning of mugham in the rast maqam/terkiib appears. The mugham consists of various parts as a form of music. These parts are called şube and guşe, and the one with the smallest structure is called avaze. Tasnif and renk are performed between şube and guşe. The volume of şube is the size of türkü. Avaze forms guşe, guşe forms şube, and şube forms the mugham form. Şube and guşe are modulated within themselves. However, one şube passes to another şube through modulation. Both parts act through improvisation at the disposal of the performer and are not subject to a method. The structures in which şube and guşe that make up a mugham are shown are called the mugham scale (scale as in figure 1). The work with the oldest mugham scale is Vuzuhul Erkam paper of Mir Muhsin Nevvab (Seferova, 2006, s. 254); (Kuşoğlu, 2009).

Methodology

This is a descriptive study conducted to reveal that folk music is artistic through the sample of the Azerbaijani folk music mugham. In the first stage of the study, a literature review was performed, and negative approaches to the artistic aspect of folk music were determined. In the second stage of the study, a musical comparison was performed with the results of the field research on mugham we conducted previously in Azerbaijan. In the final stage of the study, similar and different musical results of the folk and art music were revealed. The Azerbaijan Rast Mugham scale formed by Üzeyir Hacıbeyli was used as the tool in the study (Figure 1). According to this scale, the rast mugham consists of berdaşt, maye, uşşak, hüseyini, vilayeti, dilkeş, kürdi, şikesteyi fars, müberrige, irak, pencigah, rak, and gerayi sections. Musical analyses were performed within the framework of a pitch-centered and scale-centered maqam understanding. Furthermore, as a result of the destruction in the pitches of Azerbaijani folk music, segâh was changed to buselik, mahur was changed to eviç, and geveşt was changed to irak. In the study, the results obtained by considering these destructions were interpreted.



Results and Analysis

Musical Findings in the Mugham Example

The sections of mugham, such as berdest, maye, ussak, hüseyni, vilayeti, dilkes, kurdi, sikesteysi fars, muberrige, irak, pencigah, rak, and gerayi, are analyzed below in the rast mugham example.

Berdest

The berdest section, which is the beginning section of the Rast mugham, moves from neva to gerdaniye using the mahur pitch. It first makes a half stop at neva, by taking gerdaniye to its center. It shows ussak at dugah, rast at yegah, and its final stop is at rast(Fig.1).

Maye

Maye moves through the pitch-centered buselik and stops at rast. It starts with yegah and moves to rast and then extends from neva to gerdaniye. The full stop is at rast (Fig.2).

Ussak

The ussak section starts from rast by taking buselik to its center. It makes a half stop at cargah, segah, and dugah, and then full stop at rast (Fig.3).

Huseyni

The huseyni section starts from huseyni and makes a half stop at cargah, huseyni, neva, segah, and dügâh, and then full stop at rast (Fig.4).

Vilayeti

Vilayeti moves from rast to neva and makes a half stop at cargah, buselik, and dugah. It emphasizes hisar when it moves neva-centered. It is observed to show hicaz at neva, kurdi and buselik at dugah, again hicaz, ussak, and kurdi

at neva, and then finally a full stop at cargah. Afterward, it continues with reng (Fig.5).

Dilkes

The tar player starts from yegah as rast-centered by making ussak. The singer starts at gerdaniye to sing his own section descending to neva with ussak. Afterward, it makes a half stop at dugah, yegah, cargah, muhayyer, and, finally, a full stop at neva (Fig.6).

Kurdi

The kurdi section starts from dugah by making kurdi. It slides downward between cargah and dugah with glissando and then makes ussak at yegah. The singer starts to sing at muhayyer and makes a half stop at neva, huseyni, dugah, and, finally, a full stop at rast (Fig.7).

Sikesteysi fars

The sikesteysi fars section starts from rast and goes forward to neva while showing pencgahı asl (İrden, 2020, s. 35). Finally, it makes a full stop at neva with huzzam (Fig.8).

Muberrige

Muberrige starts from gerdaniye and makes a half stop at acem, huseyni, neva, and cargah. Its full stop is at segah (Fig.9).

Irak

The irak section ascends to high buselik, then descends to neva, and finally, it makes a full stop at gerdaniye (Fig.10).

Pencgah

Pencgah is one of the high-pitched sections in the mugham form. It starts from gerdaniye ascending upwards with

nigar and then descending to neva. It makes a half stop at gerdaniye. The singer emphasizes high pitches, which require significant performance, such as high muhayyer, high buselik, and high cargah (Fig.11).

Rak şubesi

The rak section consists of the highest pitches in rast mugham, such as high cargah, high neva, and high huseyni, by taking neva to its center. It tends to make a half stop at high buselik repeatedly. Then, it finally makes a full stop at gerdaniye (Fig.12).

Gerayi

Gerayi starts from gerdaniye and moves to neva using acem. It makes a half stop at neva, cargah, segah, and dugah, and then finally a full stop at rast (Fig.13).

In summary, it can be said that a mugham form is a systematic musical form (table 1). The succession of sections does not occur occasionally. On the contrary, each section takes place within a particular musical function relationship. There is a musical structure that forces the performance abilities of singers.

Discussion

Kutluğ attributes his evaluation on the maqam of türkü to the bard's inadequate knowledge of maqam (Kutluğ, 2000, s. 499-501). However, it appears that the master generalized the bard's lack of knowledge on maqam to Turkish folk music. On the other hand, there are not sufficient studies to generalize the approach that all bards of Turkish folk music did not have knowledge about maqam. Moreover, it is known that composers in both folk music and

art music memorized certain melodic structures by naming them in old times during which there was no effective use of notes like today. We think that the presence of a large number of maqam names indicates it. For example, if hüseyni maqam acts with acem, it is called necid hüseyni. If a name is given for each maqam and pitch, it is inevitable that there would be more than two thousand maqams. Bards also gave a name to each melody they produced. It is necessary to discuss whether it was due to the lack of knowledge or the understanding and tradition of the period. We do not study edvar; however, according to the information we have encountered in edvar translations, the tradition of telling the theory of music by giving a name to each melody/musical movement rather than telling on the note supports our opinion.

The view of Ezgi (Ezgi, 1933, s. 306) reporting that there may be those who know little and very little about music among Turkish folk music performers and that it would be a mistake to perform analysis through wrong samples supports our criticism for Kutluğ. Since it would be like to say that there are no uneducated people in cities today or in the old days, it would be more accurate to correct the view that "it is unreasonable to expect a high invention, such as language or music, from a peasant" in the form of uneducated because today it is known that people with high specialization live in villages. It is considered that Turkish folk music and art music are not two separate theories of music. According to the report of Behar from Yekta (Behar, 2005), the view that "there is only one Turkish music" supports us. Moreover, which music is art and which music is not



Fig. 1: Berdast section



Fig. 2: Maye section



Fig. 3: Ussak section



Fig. 4: Huseyni section



Fig. 5: Vilayeti section



Fig. 6: Dilkes section



Fig. 7: Kurdi section



Fig. 8: Sikesteyi fars section



Fig. 9: Muberrige section



Fig. 10: Irak section



Fig. 11: Pencgah section



Fig. 12: Rak section



Fig. 13: Gerayi section

art is a controversial issue. If a hazel-eyed black-browed person was regarded as an art criterion, it would not be art anyway. The presence of a criterion in art is a controversial issue (Weitz, 1956). Sometimes, a türkü work, which is composed of three points and said to have no maqam, may be an artwork. On the other hand, a work that complies with the definition of maqam may not be an artwork. If Azerbaijani folk music had been studied, the researchers' views on the artistic status of folk music would have been different.

Conclusion

There are some reasons why Turkish folk music is considered as a culture without maqam and art. The first and foremost of them is associated with state policies in relation to westernization efforts. Another important reason is due to the fact that it considered that Türküs are composed of Anatolia. Researchers start the boundaries of Turkish music from Chinese borders to the Balkans. However, on the contrary, an attempt to generalize the view that Türküs have no maqam and art to the population is made based on the studies conducted in Turkey. It is necessary to establish an accurate sample in order to generalize the idea that folk songs are without art to the population. For this purpose, it is necessary to conduct extensive research in the geography of Turkish music. It is considered that this research planning should be included in the important and priority duties of music schools in Turkey. It is recommended that postgraduate and doctoral students should learn the language, they should be sent to the field, qualified studies should be conducted, and therefore, state mechanisms should provide the necessary financing.

References

- Behar, C. (2005). *Musikiden müziğe*. İstanbul: YKY.
- Behar, C. (2017). *Şeyhülislam'ın Müziği*. İstanbul: YKY.
- Ezgi, S. (1933). *Ameli ve Nazari Türk Musikisi (Cilt 3)*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Pres.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kuşoğlu, O. (2009). *Mir Muhsin Nevvab'ın Vuzûhu'l Erkam Adlı Risalesi ve Şerhleri*. İstanbul: İSAR.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar - İnceleme (Cilt I)*. İstanbul: YKY.
- Seferova, Z. (2006). *Azerbaycan Musiki İlimi; XIII-XX Asırlar*. Bakü: Azerneşr.
- Soysal, F. (2012). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. Diyarbakır: Fikri Soysal Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar*. (K. Karaşahin, Çev.) İstanbul: Babil.
- Weitz, M. (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35. doi:10.2307/427491

Halk musikisinin sanat yönüne dair bir inceleme

Özet

Müziğin insan yaşamında iletişim aracı olmak gibi farklı fonksiyonları vardır. Bu bazen aynı kültür ve dili konuşan insanlar içinde olabilir farklı kültürlere tabi veya farklı dilleri konuşan insanlar içinde geçerli olabilir. Halk müziği ve sanat müziği de Türk toplumunun bir iletişim aracıdır. Halk musikisinin köy musikisi sanat musikisinin şehir musikisi olarak değerlendirilerek evrene genellenmektedir. Oysa bir araştırmanın evrene genellenebilmesi için evreni temsil etmesi gerekir. Halk müziği ile ilgili yeterince araştırma yapılmamış, hatta Türk müziğinin Anadolu'dan ibaretmiş gibi hareket edilmesi isabetli sonuçlar ortaya çıkarmadığı düşünülmektedir. Bu araştırmada Azerbaycan muğam biçimi örneği üzerinden Türk halk musikisinin sanatlı bir yapı olduğunu ortaya konulacaktır. Muğam biçimi sistemli bir müzikal biçimdir. Şubelerin birbiri ardına gelmesi tesadüfe bağlı değildir. Aksine her şube belirli müzikal fonksiyon ilişkisi içinde vuku bulmaktadır.

Anahtar kelimeler

halk müziği, muğam biçimi, sanat, türk halk müziği



www.rastmd.net