İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Kompozisyon Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Mezuniyet Tezi

"TÜRK MUSIKİSİ VE ÇOKSESLİLİK"

'Türk Musıkisi'nin Tekezgililik Düzeyini Genelde Neden Aşamadığına, Aynı Doğrultuda Çokezgili Musıki Çabalarının Neden Yaygınlaşamadığına Dair bir Çözümleme ve Çokezgili Musıki Yönünde Öneriler

Ozan Uğraş Yarman

Temmuz 2001, İSTANBUL

İçindekiler – Table of Contents:

Önsöz 6

Teşekkür 7

Öz 8

Abstract 10

Giriş 12

I. Bölüm: Müzik ve Musıki Kavramları 14

A. Sözcüklerin Kökeni 14

B. Müzik ile Musıki Deyimlerinin Tarihsel Serüveni 16

C. Alla Turca – Alla Franga Ayrışması 21

II. Bölüm: Musıki'ye Eleştirel bir Yaklaşım 28

A. Musıki Nedir? 28

B. Musıki Tarihinde bir Gezinti 33

C. Musıki'de Tarif ve Tasnif Sorunları 39

D. Musıki'de Perdeler ve Aralıklar Üzerine Özgün bir Çözümleme 44

E. Çokseslilik Nedir? Nasıl Anlaşılmalıdır? 56

III. Bölüm: Musıki'de Çokseslileşmeye Yönelik Çabalar ve Karşılaşılan Güçlükler.....65

A. Kültür Zemininde Batı Müziği ile Türk Musıkisi'nin Karşılaştırılması...65

B. Musıki'de Kurumsallaşma Sorunları.....87

C. Musıki'de ilk Çokseslileşme Denemeleri.....88

D. Çokseslileşmenin Türk Musıkisi Üzerindeki Olumsuz Etkileri ve Bunu İzleyen Durağanlaşma Süreci.....90

IV. Bölüm: Geçmişteki Çokseslileşme Denemelerinin Yaygınlaşamamasına İlişkin bir Çözümleme.....95

A. Birbirlerinden Farklı Toplumların "Duygu Dünyaları", Başka Başka Müzikler Aracılığıyla İfade Bulmaktadır.....95

B. Geçmişteki Çokseslileşme Örnekleri Türk Toplumunun Bilinçaltı Beklentilerine Yaygın Olarak Hitap Edememiştir.....97

V. Bölüm: Günümüzde Nasıl bir Çokseslileşme İzlenebilir?.....104

A. Çokseslilik Musıki'de Nasıl Uygulanabilir?.....104

B. Bugün Musıki Üzerine Yapılabileceklere Dair Düşünceler.....125

VI. Sonuç.....127

Özet ***130***

Summary ***133***

Ekler – Appendices ***134-293***

1. *Marş-ı Sultâni (Guiseppe Donizetti Paşa)* ***135***
2. *Devlet-i Aliyye-i Osmâniye Marşı (G. Donizetti – H. Sinanian)* ***144***
3. *"Arif'in Hilesi" Operetinden Potpori (Dikran Çuhacıyan - N. Baldi)* ***147***
4. *"Leblebici Horhor" Operetinden Potpori (D. Çuhacıyan - J. Assadour)* ***158***
5. *"Bir Genç Kıza" – Piyano parçası (M. Zati)* ***171***
6. *"Padişahım Çok Yaşa" – Marş (Laurette Rosette)* ***173***
7. *"Ey veli-nimet biminnet âlem sana" – Ferahfeza Şarkı (İsmail Hakkı Bey)* ***176***
8. *"Aman ey yâr-ı cefa pişe nizar etme beni" – Beyâti Şarkı (Rıza Bey - Melik Efendi)* ***180***
9. *"Ey dil ne oldun feryâd edersin" – Uşşak Şarkı (Civan Ağa - Melik Efendi)* ***186***
10. *"Ey mah-ı men der mektebest ender ser-i reh muntazır" – Rast Şarkı (Hoca*)* ***190***
11. *"Ahu bi ya mir zem ahu bi ya" – Rast Şarkı (Hoca*)* ***191***
12. *Rast Kâr-ı Şevknâme (Hoca * Bu pâye Abdülkadir Meragi için verilmiştir)* ***193***
13. *Rast Peşrev Semâisi – (Nâyi Şeyh Osman Efendi)* ***198***
14. *"Sen men terk ettin ey melek" – Rast Şarkı (Hafız Efendi)* ***201***
15. *"Zümre-i hûban içinde pek beğendim ben seni" – Rast Şarkı (Rıza Efendi)* ***203***
16. *"Nihâl-i kametin bir gül fidandır" – Rast Şarkı (Sultan Mahmut)* ***205***
17. *"Ziver-i efşân ata piraye-i ikbâl-i şan" – Rast Şarkı (Şakir Ağa)* ***207***
18. *"Hiç bulunmaz böyle dilber" – Suzidilârâ Şarkı (Şakir Ağa)* ***209***
19. *"Düştü gönlüm sana şimdi ey peri" – Suzidilârâ Şarkı (Kemâni Ali Ağa)* ***210***
20. *"Andelib-i sahn-ı aşka güşenim" – Suzidilârâ Şarkı (Delâlzâde İsmail Efendi)* ***212***
21. *"Şehinşahın cemalidir cihânı eyleyen pertev" – Suzidilârâ Şarkı (D. İsmail Efendi)* ***213***
22. *"Çin-i geysûsuna zencir-i teselsül dediler" – Suzidilârâ Beste (Sultan {III.} Selim)* ***215***
23. *"Keman-ı aşkını çekmek o şuhun hayli müşkilmiş" – Suzidilârâ Beste (Sultan Selim)* ***217***
24. *Suzidilârâ Peşrev Semâisi (Sultan Selim)* ***219***

25. *"A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim" – Suzidilârâ Ağır Semâi (Sultan Selim)...222*
26. *"Âb-ü tab ile bu şeb hâneme cânân geliyor" – Suzidilârâ Yürük Semâi (Sultan Selim)..224*
27. *"Hüsnüne Olmadan Mağrur" – Suzidilârâ Şarkı (Sultan {II.} Mahmut).....227*
28. *"Ey Padişah-ı dadgâr" – Suzidilârâ Şarkı (Necip Paşa).....229*
29. *"Gayrı yetmez mi efendim bunca istiğna edâ?" – Suzidilârâ Şarkı (Osman Bey).....231*
30. *"Bu hüsn ile ey gonca dehen âfet-i cansın" – Suzidilârâ Şarkı (Hasan Bey).....233*
31. *"Almak dilersen başa belâyı" – Suzidilârâ Şarkı (Rıfat Bey).....235*
32. *"İltifâtın eyledi ihya beni" – Suzidilârâ Şarkı (Rıfat Bey).....236*
33. *"Aman ey konca-i nevres nihâlim" – Nihâvend Şarkı (Rıfat Bey).....239*
34. *İstiklâl Marşı (Ali Rıfat Bey).....244*
35. *Hürriyet Marşı (Hâlit Bedii Akçay).....248*
36. *İzmir Marşı (Mehmet Ali Bey).....249*
37. *Atatürk'e Armağan Marş (İskender Ardan).....251*
38. *Cumhuriyetin Onuncu Yıl Marşı (Cemal Reşit Rey).....253*
39. *Çanakkale Türküsü (Muammer Sun).....255*
40. *Bir Dalda İki Elma - Çoksesli Halk Türküsü (Muammer Sun).....259*
41. *Zeybek Havası (Hasan Ferit Alnar).....264*
42. *Zeybek Türküsü (Ulvi Cemal Erkin).....267*
43. *İzmir Zeybek (Anonim Türkü).....270*
44. *"Özlem" – Hicaz Parça (Necdet Levent).....271*
45. *"Füg" – Buselik Parça (Necdet Levent).....273*
46. *"The Sultan" – Fantasie Brilliante (Michael Watson).....275*
47. *Evcârâ Saz Semâisi'nden kesit (Dilhayat Kalfa - Timur Selçuk).....284*
48. *Kızkulesi Serenadı'ndan kesit (Ozan Yarman).....290*
49. *Anadolu Masalları Rapsodisi'nden kesit (Ozan Yarman).....291*

***Kaynakça*.....294**

***Özgeçmiş*.....304**

Önsöz - Foreword

"Geleneksel Türk Müziği", yani "Türk Musıkisi", dinleyenleri tarafından hayranlıkla anılan *teksesli* (*tekezgili)* bir müzik türüdür.

Şu var ki, Batılı çağdaşlarına kıyasla, musıkinin nasıl olup da *armoni* ve *kontrapunto* gibi "ileri müzik donanımlarından" uzak kaldığı sorunsalı, karşımıza çıkmaktadır.

Kimi musıkişinaslara göre, bu tür donanımlara Türk Musıkinin "ihtiyacı yoktur". Benzer çizgideki kimilerine göre ise, bu tür donanımlar Türk Musıkinin "dokusuna aykırıdır", onun "doğasını bozar niteliktedir".

İlk bakışta, sözkonusu açıklamalar tatminkâr olmaktan uzak görünmektedir. Böyle bir çerçevede, Türk Musıkisinin neden çağdaş ve ileri uygulamalardan uzak kaldığı, çok ciddi bir tartışma gerekliliği olarak öne çıkmaktadır.

Aynı doğrultuda, Geleneksel Türk Müziği dünyasında ortaya konmuş olan fevkalade saygıdeğer çoksesli yapıtların, niçin yaygınlaşamadığını sorgulama gerekliliği de karşımızda belirmektedir.

Bu iki mesele; olabilecekse, Türk Musıkisinin geniş beğeni kazanabileceği şekliyle, çağdaşlarının düzlemine nasıl taşınabileceğine ilişkin, alabildiğine birikim ve emek gerektiren bir "çokseslileşme uğraş alanını" işaret ediyor olmaktadır.

Bu çalışma, işte sözkonusu düşünce odakları üzerine yapılandırılmıştır.

Teşekkür - Acknowledgements

Bu çalışmanın olgunlaşmasında ve tamamlanmasında, değerli düşüncelerini benimle paylaşan hocam *Doç. Mete Sakpınar*'a, *Doç. Ruhi Ayangil*'e, *Prof. Yalçın Tura*'ya ve sayın *İsmail Hakkı Özkan*'a sayın şükranlarımı sunarım.

Değerli düşüncelerinden, ayrıca bana armağan ettiği "Ud Metodu" kitabından faydalandığım *Prof. Mutlu Torun*'a da şükranlarımı sunarım.

Birbirinden değerli nota örneklerini bana emanet eden ve bunların eski Türkçe yazılarını tercüme etme zahmetine katlanan, o arada editörü olduğu "Cumhuriyet'in Sesleri" adlı kitabını bana armağan eden değerli *Gönül Paçacı*'ya içten teşekkür ederim.

Piyano partisyonlarına geçirilmiş çok sayıda Türk Musıkisi notalarına ulaşmamı sağlayan *Erdinç Gökçay*'a da teşekkür ederim. Kaynakçamın oldukça büyük bir kısımını teşkil eden kitapların sağlanmasında ise, sayın *İsmail Akçay*'in gayretlerini unutamam.

"Evcârâ Saz Semâisi" adlı eserin notalarını tarafıma ileten ve değerli görüşleriyle bana yön veren sayın *Timur Selçuk*'a da minnet duygumu ifade ediyorum.

Bu tezin düzeltmelerinin yapılmasında bana büyük yardımları dokunan babam *Prof. Dr. Tolga Yarman*'a da en içten minnettarlığımı belirtirim.

En başta da, çalışmamın yönlendirilmesinde ve denetlenmesinde sarfettiği emeklerden ötürü, hocam *Prof. Emel Çelebioğlu*'na teşekkür ediyorum.

Öz

Bugün Türkçe'de, hem *müzik*, hem de *musıki* sözcükleri bulunmaktadır. Kimilerine göre, bunların anlamları tamamen aynı olmakla beraber, konumuz açısından bu sözcüklerin ayrışması olgusuna eğilmemiz gerekliliği öne çıkmaktadır. Çözümlememiz itibariyle, özellikle Türkiye'de, müzik ve musıki sözcükleri, gerçekten de gerek "siyasi", gerek "coğrafi", gerek "toplumbilimsel" betimlemeler kapsamında, birbirlerinden ayrışıyor olmaktadırlar.

Kısaca, musıki kavramı *saray odaklı* olarak anlaşılacaktır. Türkçe'de *müzik* kavramı ise, genel olmakla beraber, bugün "Türk Halk Müziği" deyiminde olduğu gibi, daha çok *halk odaklı* olarak düşünülecektir.

Bilhassa geliştirilebilmesi için "varsıl olanaklara" sahip olmuş olan Türk Musıkisinin, Batılı çağdaşlarına kıyasla, nasıl olup da *armoni* ve *kontrapunto* gibi "ileri müzik donanımlarından" uzak kaldığı sorunsalı, bu aşamada karşımıza çıkmaktadır.

Çözümlememiz itibariyle, Türk Musıkisi, onun gelişimine destek vermiş bütün olanaklara rağmen, genel olarak *yazılı bir kültürden* yoksun kalmıştır. Bu olgu bile, tek başına Türk Musıkisinin daha üst birikimlerle dokunamamış olmasını açıklamaya yetiyor görünmektedir.

Gerçekte, Tanzimat ve daha sonra Cumhuriyet ile beraber, Türk Halk Müziği ya da Türk Musıkisi ezgileri kullanılmak suretiyle, "çokseslileşme" çabaları sergilenmiştir. Ne var ki, sözkonusu takdire şayan gayretler, çoğunlukla geleneksel müziğin temel unsurlarını çözümlemede ve yoğurmada yeterince başarılı olamamakta, başvurduğu "Batı şablonlarına" sıkışmakta, bu yüzden de toplumsal kabul görme zorluklarıyla karşılaşmaktadır.

Ayrıca; çoğu kez musıki bilimselliği uğruna geliştirilen ve eğitimde toplu kabul gören *Arel-Ezgi-Uzdilek* kuramı gibi kuramlar eşliğinde, musıkiye has perdelerin yerini zaman içinde Batı seslerinin alması yüzünden "musıkinin özünün" bozulduğu, yani musıkinin ses-sistemi açısından, hiç amaçlanmadığı hâlde, fazlasıyla *batılılaştığı*, dolayısıyla da çokseslileşememesi için zaten somut bir sebep kalmadığı görülmektedir.

Oysa, "asıl musıki"de varolan perdelerin yukarıda bahsedilen türden kuramlarla icrasının doğru sonuçlar vermemesi bir yana, bu perdelerin *musıki kimliğini* yansıtmada gayet önemli işlevler üstlendiği ve musıkinin çoksesli hâllere dönüştürülmesi esnasında ortaya konan yapıtların *musıki* adını taşıyabilmeleri için bu perdelerin kesinlikle dışarlanamayacağı, savunulmaktadır. Bu perdelerin nasıl saptanabileceğine dair bir çözümleme de; çokseslileşecek olan musıkinin önceki kimliğini koruyabilmesi şartına dayanak oluşturmak üzere bu tezde ele alınmakta ve çoksesli musıkiye yönelik somut ve özgün öneriler ile örnekler tasarlanıp sunulmaktadır.

Sözkonusu hususların tam hayata geçirilememiş olması ise, Türk Musıkisinde çokseslileşme örneklerinin yeterince yaygınlaşamamış olmasının öndeki bir nedeni olmalıdır.

Abstract

Today, in Turkish language, both *music* and *musiki* terms exist. Though for some, these words are exactly the same in definition, the necessity for us to discriminate them in light of our topic becomes apparent. According to our analysis, indeed the words *music* and *musiki*, especially in Turkey, in context of either "political", "geographical" or "social" descriptions, seem to diverge.

In short, the term *musiki* would be regarded as *palace centered.* Otherwise the term *music* in Turkish, while stated in general, just as in today's saying of "Turkish Folk Music", would be contemplated as rather centered around *social roots*.

The question of how and why *Turkish Musiki,* especially "possessing availability of wealth" for its development, has lagged behind in "advanced musical constituents" such as *harmony* and *counterpoint* in comparison with its contemporaries, challenges us.

Further according to our deduction, *Turkish Musiki*, despite all oppurtunities that has helped to develop it, has been fundementally deficient of *a written culture.* Just this fact alone by itself, seems to be enough in explaining howcome *Turkish Musiki* is not entwined with higher knowledge and experience.

In actuality, with Restitution and later the Republic, by usage of melodies from *Turkish Folk Music* and *Turkish Musiki*, efforts for "polyphonization" have been exhibited. However, much of the aforementioned respectable efforts are not entirely successful in resolving and kneading the fundamental elements of traditional music, are restricted with the "western frames" they apply to, and therefore encounter difficulties in finding general public liking due to all this.

Furthermore, due to western musical scales replacing pitches specific to musiki in time, mostly following theories widely acknowledged in education such as "*Arel-Ezgi-Uzdilek* musiki system" developed for the sake of the science of musiki, it is seen that the "essense of musiki" is spoiled, that is, musiki from the perspective of its sound-system, though it was never intended, has been amply *westernized*, and therefore no tangible reason obstructing the polyphonization of it remains in any case.

Whereas, besides the issue that the execution of pitches existing in the "actual musiki" according to the above-mentioned types of theories not producing the correct results, it is defended that these pitches greatly assume important roles in reflecting the *identity of musiki*, and that they cannot be at all disregarded in order for works produced during the polyphonalization of *musiki* to preserve the status of *musiki*. Also, for the purpose of forming the basis to the stipulation that "polyphonalized musiki" should preserve its former musiki identity, an analysis concerning how these pitches can be fixed is undertaken and corporeal and original suggestions with examples in regards to "polyphonal musiki" are designed and produced.

Also the fact that the issues in question were not actualized, constitutes one main reason why examples of polyphonization in *Turkish Musiki* couldn't have become widespread enough.

Giriş - Introduction

Müzik... insan hayatının temel bir olgusudur. Duyu organlarından duygulara süzülür, ruh hâlini etkiler, şekillendirir... Kulak zevkine hitap eden çeşitleriyle, vazgeçilemez yaşamsal bir unsurdur.

Müzik, sesler ve çalgılar kullanılarak düzen içinde oluşturulur. Müziğin kurgusunda *tınılar* (seslere dair fiziksel özellikler), *perdeler* (ses kademeleri), *dizem* (ritim) ve belli bir *doku* vardır.

Müzikte belirgin uyumu sağlayacak olanlar; müzisyenler ve bestecilerdir. Bu insanların müzik becerileri, hayatlarındaki eğitimlerine ve birikimlerine dayanır. Müzik insanları ne kadar iyi yetişirlerse, o kadar iyi müzik üretilir ve seslendirilir. Aksi hâlde yapılacak olan müzik, *vasat, pürüzlü, niteliksiz* hatta *baştan savma* olacaktır.

Müzik çeşit çeşittir; insanların yaşadığı tüm coğrafi yörelerin değerli kültürel özelliklerini içeren yüzlerce tür müzikten başka, buradan kökler alarak yüzyıllarca sürekli evrimleşen dinsel müzikler, varsıl azınlıkların seçkin müzikleri, büyük devletlerin soylu ve milliyetçi müzikleri, keza çeşitli toplulukların tepkilerini haykıran, Caz, Pop, Rok gibi baş-kaldırı müzikleri karşımıza çıkmaktadır. "Müzik", tarih boyunca sürekli gelişim ve dönüşüm hâlinde, farklı farklı toplumları ve kültürleri belirleyen başlıca simgelerden biri olmuştur.

Bugün dünyada, bir çırpıda sayılamayacak kadar çok müzik çeşidi ve müzik alt-türleri vardır. Bunların "temel bir sistematik" çerçevesinde *sınıflandırılmaları* ise, hâlâ daha zor olmaktadır.

Buradaki zorluk, yalnızca ayrı ayrı müzik türlerinin ortak bir sisteme nasıl raptedileceğinin bilinemiyor olması değil, aynı zamanda, "Türk Musıkisi" gibi belli bir müzik türünün *çeşitli biçemlerinin*, nasıl bir "iç tasnife" tâbi tutulacağının da kolaydan başarılamıyor olmasıdır [1].

Tüm bu hususlar saklı olarak, bu çalışmada "müzik" ile "musıki" kavramları açıklanacak ve Orta Doğu'ya ait *eski tarihi müzik*, yani *musıki* ele alınacaktır.

Bu açıdan, Türk kültürüne de derinden işleyen, "makamlar" ve "usûller" ile kurgulanıp "tek bir ezgi" üzerinden bestelenen bu *geleneksel müziğin* yetmezlikleri üzerinde durulacak, bunlara dair çözüm önerileri sunulacaktır.

Özellikle, önemli ölçüde Türk kültürüne mâlolmuş olan musıkide, yani *Türk Musıkisinde*, tüm gayretlere rağmen, günümüzde hâlâ daha tartışmalı mevzular olan *makamlar* ve *perdeler* üzerine değinilerek, farklı yaklaşımlarla bunlar üzerine çözümlemeler denenecektir.

Bugün için, Türk Musıkisinin çokseslileştirilmesinin (birden fazla perdenin aynı anda biraraya gelmesinin), yahut, başka bir yaklaşımla, çokezgilileştirilmesinin (birden fazla ezginin dokunmasının, yani örgülenmesinin) mümkün olduğu ve bu şekilde işlenen Türk Musıkisi eserlerinin, hem Batı Müziği hem de Türk Musıkisi çalgılarından müteşekkil orkestralarca icra edilebileceği, bu tezde savunulmaktadır.

[1] Onur Akdoğu, Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996

I. Bölüm: Müzik ve Musıki Kavramları

A. Sözcüklerin Kökeni : Bu tezin odağı olacak olan *Türk Musıkisi*'ne girmeden önce, "musıki" sözcüğünün nereden geldiğini belirtmemiz gereklidir. Bunun için de *Antik Yunan* devrinden çıkan "müzik" sözcüğüne yönelmek ve kısa bir *epistemolojik* (bilgi-bilimsel) inceleme yapmak gereklidir.

Bilindiği kadarıyla *Müzik*, Yunan mitolojisinde, baş tanrı *Zeus* ile titanlardan[1] *Mnemosyne*'nin dokuz kızını toplıca nitelemeke kullanılan *Musa* kelimesinden gelmektedir. Kaynakların verdiği bilgi itibariyle, "Musalar", *sanat, bilim* ve *kültürün* belli kollarını temsil ederlerdi ve hepsinin özel isimleri ve ayrı işlevleri vardı [2,3,4,5,6]:

Clio	tarihi,
Urania	astronomiyi,
Thaleia	komediyi,
Melpomene	trajediyi,
Terpsichore	dansı ve toplu şarkıları,
Polyhymnia	kutsal şarkıları,
Euterpe	ahenkli sesleri,
Calliope	kahramanlık özlü şiirselliği,
Erato	aşk ve çoşku dolu şiirselliği

simgelerdi.

---

[1] *Uranus* ile *Gaea*'dan doğmuş ve *Olimpik* tanrılar tarafından altedilinceye kadar dünyaya hakim olmuş devler.
[2] Merriam Websters Collegiate Dictionary, Springfield, Massachusetts, 1993
[3] The New Encyclopedia Britannica (Macropædia), Chicago, 1997
[4] Büyük LAROUSSE, Interpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul, 1992
[5] Meydan LAROUSSE, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1990
[6] Ana Britannica, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1997

Latince *Musa'ların tapınağı* demek olan "museum"dan *müze,* Musaların *hünerlerini* sergilemelerini anlatan "musica" kelimesinden de *müzik* ve *musıki* kavramları doğmuştur.

İlkçağ'da, Romalılar'ın *ars musica* (Musa'ların sanatı) terimini, hem müzik hem de şiir için kullandıkları anlaşılır. Sonra ise, *musika* sözcüğünün, bugünkü *müzik* manasında Yunanlılar'dan Araplar'a, onlardan da Türkler'e *musıki* hâlinde geçtiği görülmektedir.

Batı uygarlıkları ise, yüzyıllar süresince "musıki" sözcüğünü değil, *Latince*'den gelme "müzik" sözcüğünü ve onun türevlerini kullanmışlardır. Bugün Batı'da, *şark*'a ait *musıki* kelimesine eşdeğer bir kullanım yoktur. Dolayısıyla, türü ne olursa olsun *Batı Müziği* sadece *Batı Müziği*'dir. Örneğin *Klasik Batı Müziği (İng: Classical Music)*, Avrupa dillerinde başka bir deyimle anılmamaktadır.

Dahası; buradan anlaşılabileceği üzere, *musıki* ifadesinin aslında özellikle *şark*'a özgü bir kullanımı olmaktadır. Eskilerden beri "Yakın Doğu" uygarlıklarında, o kültürlere mahsus çalgısal veya sözel "seslendirilişlere" *müzik* değil, *musıki* denmiştir.

Bununla beraber, bugün Türkçe'de, Batı ya da Doğu dillerinde rastlanılmayan bir uygulama göze çarpmakta, *müzik* ve *musıki* şeklinde; daha çok "birbirlerinden oldukça farklı kültürel unsurları" işaret etmekte kullanılmalarına rağmen, aynı kökten gelip de kendilerine tamamen benzer anlamlar yüklenmiş olan iki ayrı sözcük bulunmaktadır.

Türkçe'ye bu iki sözcüğün nasıl yerleştiğine açıklık getirmek gereklidir. Bu durumdan ve konuya yakın diğer önemli hususlardan bahis için, Türk tarihine kısaca bir göz atmak yararlı olacaktır.

B. Müzik ile Musıki Deyimlerinin Tarihsel Serüveni: *Müzik* ve *musıki* deyimlerinin, Türk tarihindeki etkilerini incelemek üzere, Türkler'in Anadolu topraklarına yöneldiği yaklaşık binyıl öncesine eğilmek gerekmektedir.

Kabaca binyıl kadar önce Türkler, *Oğuz* ve *Selçuk* kavimleri olarak İç Asya'dan Batı'ya doğru hareket etmiş, önderleri **Alparslan**'ın komutasında 1071'de Anadolu'ya kesin olarak girmiş, buradan boy atıp yüzyıllar süren savaşlar uzantısında öte topraklara yayılma mücadelesi vermişlerdir [1,2,3,4,5,6].

Anadolu'da "yerleşikleşebilme gayretiyle" buradaki geniş "medeniyet havzasına" yayılan Türk toplulukları, güncel hayatlarında geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlarlarken, yeni topraklar için savaşırlarken veya ticaret için sürekli seyahat ederlerken, civar medeniyetler ile iç içe ve etkileşim hâlinde olmuşlardır [1,2,3,4,5,6].

Bunun yanısıra Anadolu Türkleri, *devlet-ordu-toplum* yapılarını içinden çıktıkları *doğunun* birikimlerini beraberlerinde getirerek kurmuşlar ve ilk defa *Karahanlılar* (840-1040) örneğinde görüldüğü gibi, zamanının felsefi ve edebi dilleri olan *Farsça* ve *Arapça*'yı, kendilerine yakın bir kültür aracı olarak benimseyerek bünyelerine katmışlardır [1,2,3].

Dolayısıyla, Anadolu Türkleri'nin tarih boyunca kaydettikleri *siyasal, sosyal, bilimsel, kültürel* ve *sanatsal* gelişimlerinde, özellikle Orta Doğu uygarlıklarının birikimlerinden etkilenmeleri, kaçınılmaz olarak söz konusudur.

---

[1] Donald Edgar Pitcher, Osmanlı İmparatorluğunun Tarihsel Coğrafyası (An Historical Geography of the Ottoman Empire), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999
[2] Yılmaz Öztuna, Osmanlı Devleti Tarihi (I & II), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998
[3] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1995
[4] Noel Barber, The Sultans, Simon and Schuster, New York, 1973
[5] Lord Kinross, The Ottoman Centuries, Morrow Quill Paperbacks, New York, 1977
[6] Stanford & Ezel Kural Shaw, History of the Ottoman Empire and Modern Turkey (2 Cilt), Cambridge University Press, Cambridge, 1995

O zamanlarda, İç Asya, Orta Doğu ve Anadolu Türklerinin Farsça ve Arapça dil kullanımlarına rastlamak tesadüf değildir. Bilginlerce, Sanatçılarca ve Devlet Adamlarınca, yazılı eserler bu dillerde verilmektedir. Buna bir örnek olarak, büyük bir Türk bilgini olan **Ebu Nasr Muhammed Al-Fârâbi**'nin (*MS 870-950*) "Kitâb-ül musıki-ül kebir" başlıklı eseri gösterilebilir [1,2,3].

Orta Doğu'ya göçtükten sonra çevrelerindeki çeşitli "kültürel anlayışların" ve özellikle kolayca benimsedikleri *İslam* dininin derin etkisinde kalarak Anadolu'da devletleşen Türk uyruklu kavimler, kısa zamanda kendi içlerinde çok ciddi dönüşümlere uğramışlardır [4,5].

Yaşanan iç dönüşümler o kadar etkilidir ki, sadece *sanat* ve *müzik* derinden etkilenmekle kalmamış, *dil* de giderek başkalaşmış, XIII. yüzyıldan itibaren *Osmanlıca* diye bilinen "Farsça" ve "Arapça" ağırlıklı "karma-uygulama bir Türkçe" yaratılmış ve bu dil XX. yüzyılın başına kadar *edebi* ve *resmi* yazışma-konuşma dili olarak kullanımda kalmıştır [1,6,7,8,9].

Osmanlı dilinde ve o dönemlerde, müzik sanatıyla ve bilimiyle uğraşma işine "ilm-i edvar" (devirler – devinimler bilgi dalı, yani bir nevi *müzikoloji*), güzel şarkı söylemeye "teganni", şarkı mırıldanmaya "terennüm" denilmiştir. Aynı doğrultuda, müzik ile ilgili Farsça ve Arapça ağırlıklı birçok *teknik terim* de mevcut olmaktadır [1].

---

[1] İslam Ansiklopedisi, op.cit.
[2] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 47-49
[3] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası makaleleri ('Musıki Tarihimizden Belgeler' adı altında İsmail Akçay tarafından derlenmiştir), İstanbul, 1948, s. 51, 65 ve 66
[4] André Clot, Muhteşem Süleyman (Soliman Le Magnifique), Milliyet Yayınları, İstanbul, 1999
[5] Necdet Sakaoğlu, Bu Mülkün Sultanları, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999
[6] Derman Bayladı, III. Selim'in Romanı, Say Yayınları, İstanbul, 1999
[7] Yılmaz Öztuna, op .cit., Cilt II s.184-185
[8] "Kâtip Çelebi", Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1991
[9] Osman Horata, Esrar Dede, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998

Oysa ilginç olarak, "müzik" sözcüğünün tam karşılığı bir başka kelime Türkçe'de yoktur. Öz Türkçe'den "ır" (*yır*) veya "küğ/gök" *(kök)* şeklindeki müziğe ilişkin birçok sözcük ise, zaman içinde önemlerini yitiregelmişlerdir [1,2].

İşte, böylesi *yakın-şark kültürlerinden* etkilenen "Anadolu Türk toplum yapısı", daha çok merkezileşip gerekli teşkilatlara yön verdikten sonra, ilk olarak *Anadolu Selçuklu Devleti* (1074-1308), o yıkıldıktan hemen sonra ise *Devlet-i Aliyye-i Osmâniye* (1299-1922) kurulmuş, Anadolu topraklarının tamamen Türk egemenliğine girmesinden sonra ise *imparatorluk* aşamasına geçilmiştir [3].

İslam-Türk hakimiyeti esasına dayanan Osmanlı İmparatorluğu'nun "devlet yapısı", en başta *saray* (*enderun*), *ulemâ* (*dindar bilginler sınıfı*) ve *yeniçeri* (*ücretli asker*) *ocağı* olarak düzenlenmiş ve sözkonusu yapı "gelenekleşerek" yüzyıllar boyu süregelmiştir.

Bununla beraber, bahsi geçen devlet üst kurumları, zamanla ve çeşitli sebeplerle yozlaşagitmişler ve özünü teşkil ettikleri yapının değişmez devamlılığı uğruna, tarih süresince "isyankâr tepkiler" sergilemişlerdir.

Buna karşılık, özellikle "duraklama devrinden" (1683-1768) itibaren, merkezi çağdaşlaşma gayretleri çoğu defa ayaklanmalarla ve ilerici padişahların tahttan indirilmeleriyle sonuçlanmıştır. Böylesi olaylar, çağdaşlık yarışında birçok gerekli gelişimi baltaladığı gibi, hâliyle düzenin çeşitli yönlerden zayıflamasına sebep olmuştur [3].

---

[1] Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992
[2] İsmail Hakkı Özkan, Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usûlleri,
Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998, s. 17-25
[3] Yılmaz Öztuna, op .cit., s. 72-82

Yenilikçi hareketler, saray dışında çok geç kurumsallaşmış, özellikle bu sebeple *siyasi, ticari, kültürel* ve *askeri* birikimler yetmezliğe sıkışmış, bu açıdan ülkenin *kültürel* ve *sanatsal* gelişimi de ciddi ölçüde "cenderede" kalmıştır.

Böylelikle, "muhafazakâr gelenekçilik" ekseninde oluşan *reddiyeci* bir zihniyet, yüzyıllar boyunca Anadolu'da *çağdaşlaşmanın*, yani bugünkü anlamıyla *Batılılaşmanın* önünü kesiyor görünmektedir.

Oysa tüm tutucu düşüncelere rağmen, yenilikçi atılımlar zamanla ağır basmış, geç de olsa *ıslâhatı* kabul etmek kaçınılmaz olmuştur. Yukarıda bahsi geçen reddiyeci haykırışları bastıran devrimci düşünceler, bunda özellikle etkili olmuşlardır.

Buna dair kilit bir örnek, *Lâle Devrinde* (1718-1730) yaşayan **İbrahim Müteferrika**'nın "matbaa"yı 1727'de Avrupa'dan getirmesiyle, bilinen *hattatlık* ve *kâtiplik* dışında Osmanlı yazılı kültürüne sağladığı büyük katkıdır [1,2].

Bir yüzyıl sonra patlak veren *Vak'â-i Hayriyye* (1826), yani "artık her yönüyle gerici bir sömürü yapısına dönüşmüş olan" *yeniçeri ocağının* kaldırılması olarak bilinen *hayırlı olay* ise, burada, *Fransız İhtilâlini* (1789) mütakiben çağının gereği olarak belirdiği gibi, etkileriyle de Türk tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir [1,2,3].

Böylece, yüzyıllar süren iç dönüşümlere sahne olduktan sonra, 19. yy Osmanlı Devleti, içinde barındırdığı kültürel ve dini değerleri muhafaza etmekle beraber, Batı medeniyetlerinin sağladığı araçlar ve kolaylıklarla kendisini geliştirmeye yönelebilmiştir

---

[1] İslam Ansiklopedisi, op.cit.
[2] Büyük LAROUSSE Ansiklopedisi, op. cit.
[3] Yılmaz Öztuna, op.cit., Cilt I s. 487-489

Osmanlı İmparatorluğu'nun, 19. yy'da **Sultan II. Mahmut**'la (saltanat yılları: 1808-1839) başlayan ve daha sonra **Sultan Abdülmecit** (saltanat yılları: 1839-1861) ile devam eden Batılılaşma evresine geçmesiyle beraber, en önce payitaht olan İstanbul'da ve sonra da diğer önemli büyük şehirlerde, kapsamlı yenileşme hareketleri izlenmektedir.

1839'da ilân edilen *Gülhane Hatt-ı Hümâyun'u*, Osmanlı İmparatorluğu'nda medeni hukukun ilk simgelerindendir. Bu şekilde başlayan *Tanzimat Dönemi*'nde, Düvel-i Muazzama'ya tanınan yeni *kapitülasyonlar* (*ticari ayrıcalıklar*) ile *toplumsal, bilimsel* ve *kültürel* alanlarda güdümlenen Osmanlı Devleti, *devlet-ordu-toplum* yapısını Batı medeniyetlerini örnek almak suretiyle yenileme ve geliştirme yönünde atılımlar gerçekleştirmiştir [1,2].

Avrupa uygarlığından, bu sayede Osmanlı Devleti'ne nakledilen Batı kültürünün etkisinde, *toplumsal, bilimsel* ve *kültürel* alanlarda büyük değişimler yaşanmış, ticaret alevlenmiş, eğitim düzeyi hızla yükselişe geçmiş, ilk büyük sanayi kuruluşları işletime geçirilmiş ve ordu yeni baştan düzenlenmiştir [1,2].

Ayrıca *Muzika-yı Hümâyun* (saray bandosu) kurulmuş, Avrupa ülkelerinden sanatçılar, konserler vermek ve oyunlar sergilemek üzere çağrılmışlardır. Birçok diğer olumlu gelişmenin belki de en çarpıcısı, ilk defa *tiyatrolar* ve *konser salonları* inşa edilerek kurumsallaşılmış, halk için programlı kültürel etkinlikler başlatılmıştır [3,4,5,6,7].

---

[1] Yılmaz Öztuna, op.cit., Cilt I s. 496-500
[2] Necdet Sakaoğlu, op. cit., s. 357-453
[3] Metin And, Osmanlı Tiyatrosu, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1996, s. 11-51
[4] Süleyman Kani İrtem, Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü-
Muzika-yı Hümayun ve Saray Tiyatrosu, Temel Yayınları, İstanbul, 1999 s. 229-385
[5] Gönül Paçacı (Editör), Cumhuriyetin Sesleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999,
s. 70-71 (E. İlyasoğlu)
[6] Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s.293
[7] Faruk Yener, Müzik, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu
Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayımları no. 1, İstanbul, 1983, s. 68-77

Bu yenilikler, Avrupa ülkelerine kıyasla ciddi gecikmeler ve aksamalar sergiliyorsa da, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılacağı tarihe kadar durmaksızın devam etmiştir.

Evvelce "gavur işi" dendiği için reddedilmiş ve bu yüzden çoğu defa başarızlıkla sonuçlanmış onca yenilikçi atılım ve mücadeleden sonra, Tanzimat devrinde dönüp geçmişe bakıldığında, Osmanlı Devletinin temelini teşkil eden dini veya kültürel esasların hiçbiri kökten dışlanmaksızın, *garp* uygarlığının çeşitli yönlerden daha ileri düzeyde olduğu kabul edilerek, Osmanlı'dan üstün olduğu yönleri özümsenmek istenmiştir.

İşte burada, "müzik" ile "musiki" *etimolojik* (anlam-bilimsel) ayrışmasını açıklayabilmek mümkündür: Her açıdan Avrupalılaşmaya başlanılan bir dönemde, batılı kıyafetlerin, batılı eşyaların ve batılı hayat tarzlarının benimsendiği göz önünde tutulursa, batı dillerinden alınmış ifadelerin yaygınlaşması da garip değildir. Sözgelimi *tiyatro, konser, bando, prova, piyes* gibi sözcükler, olduğu gibi Batı dillerinden alınıp, Türkçe'ye bu şekilde yerleşmişlerdir. Bu *çağdaşlaşma* aşamasında, Osmanlı diline bir çok başka yabancı sözcük ve kavramın yanısıra *müzik* sözcüğü de yerleşmiştir [1,2].

C. Alla Turca – Alla Franga Ayrışması : Böylece, Tanzimat Dönemi ve sonrasında, "musikiye" kıyasla oldukça farklı olan Batı *tarzında* ve *etkisinde* bir müziğin varlığı geniş çevrelerce hissedilmeye başlanmıştır. Daha önceden hiç duyulmamış ve alışılagelmedik bu müzik tarzı, *Muzika-yı Hümâyun* ya da Avrupa'dan gelen *konser trupları* (takımları) tarafından çalındıkça, halk arasında da merak uyandırmıştır (bkz. *Ekler 1,2*) [1,2,3].

---

[1] Süleyman Kani İrtem, op. cit., s. 266-269 ve 342-343
[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 70-71 (E. İlyasoğlu) ve 104-107 (G. Paçacı)
[3] Nihat Ergin,Yıldız Sarayı'nda Müzik, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999

O zamanlarda *Alla Turca* müzik olarak da adlandırılan *musıki*, bu değişimler esnasında geleneksel tarzda varlığını sürdürmekteyken, asilzâde kesimler *Alla Franga* müzikten yana da meraklı olmuşlardır [1]. İşte, ta o zamanlardan itibaren *müzik* ve *musıki* ifadeleri *ideolojik* (fikri) olarak ayrıca ayrışıyor görünmekte; *müzik* batılılaşma hareketiyle, *musıki* ise gelenekçilikle örtüşüyor izlenimini vermektedir [2].

Tanzimat Dönemi'nden sonra ve daha çok 20 yy'ın başlarında, bazı "müzikçiler" (ya da batı tarzı müzik yandaşıları) ilericilik adına musıkiyi küçümserlerken, öte yandan "musıkiciler" (veya geleneksel Türk Müziği taraftarları) kendi birikimlerini öznel tavırlarla öne çekmiş, batı tarzını çeşitli yönlerden yergi yağmuruna tutmuşlardır [3,4,5].

Bu ayrışım, bugün anlaşıldığı hâliyle *ilericilik-gelenekçilik* ekseninde tasnif edilebilecektir. Bu zıtlığa dair kayda değer bir örnek de, **Ziya Gökalp** (1876-1924) ile **Rauf Yekta** (1871-1935) Beylerin, geçen yüzyılın ilk çeyreğindeki fikir ayrılığıdır [6]. Günümüzde de böylesi tartışmaların sıkça süregeldiği hâlâ izlenebilmektedir [5].

Başlangıçta sadece yabancı kaynaklı olarak karşılaşılan "garp müzik çeşitleri" bilinmeye yüz tuttukça, yeni yetişmeye başlayan birçok *Türk müzisyen* tarafından da benimsenip uygulanma yoluna gidilmiştir. Böylece 19 yy'ın ortalarından itibaren, *Çoksesli Türk Musıkisi* kimliğinde algıladığımız, döneminin batı birikimleriyle, kısıtlı da olsa "çokseslilik ilâve edilen" *Türk* eserler gündeme gelmektedir [2] (bkz. *Ekler 3,4,5,6,7,8,9, ... 33*).

---

[1] Süleyman Kani İrtem, op. cit., s. 278-286 ve 296-300
[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit..
[3] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi üzerine iki konferans
[4] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi Kimindir?, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990
[5] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, Ötüken Neşriyat, İstanbul,1998
[6] Rauf Yekta, "Ziya Gökalp Bey ve Milli Musıkimiz Hakkındaki Fikirleri", op.cit.

Daha sonraları ise, musıkiden oldukça başka bir tarzda olan bu müziğin yol açtığı işitsel farkı, sözel olarak belirtmek, anlatmak ihtiyacı doğmuş olmalıdır. Müzik ile musıki ayrışmasının temeli her hâlde buradadır; zamanla, *müzik* batı tarzını, *musıki* de şark tarzını betimlemekte kullanılır hâle gelmektedir [1].

O kadar böyle ki, Tanzimat devrindeki *Alla Turca* (İt,Fr:*Türk tarzı*) ile *Alla Franga* [2] (İt:*Fransız [batı] tarzı*) terminolojik (terimsel) ayrımı, işte bugün karşılaşılan *müzik-musıki* başkalaşmasına işaret etmektedir.

Şimdilerde ise, sözgelimi bir **G. Verdi** veya bir **R. Wagner** Operasına *musıki* denmemektedir; denmesi de garipsenecektir, çünkü bu tür Operalarda; her ne kadar "şark dünyasından" esinlenmeler sözkonusu olabilse de, *Şark Musıkisi* temellerine dayanan bir kurgu bulunmamaktadır.

Buna karşılık musıki ezgileri içeren parçalara, hatta musıkinin kendine "müzik" denmesi uygunsuz değildir, zira bugün her çeşit kültüre has ses uyumlarına "müzik" denilmektedir. Müzik sözcüğü dünya çapında kullanıma girmiştir, oysa "musıki" sözcüğü için aynı şey geçerli olmamaktadır.

Buna rağmen, günümüzde birçok musıkişinas, yaptıkları sanatı ifade ederlerken *müzik* dememekte, *musıki* demektedirler. Uğraş alanlarını diğer şark musıkilerinden ayırmak maksadıyla da, *Türk Musıkisi* adlandırmasını yapmaktadırlar.

Bu tercihlerini neden böyle yaptıkları sorulduğunda, bir çoğu "musıki" sözcüğünün "müzik" sözcüğü ile tamamen anlamdaş olduğunu, fakat *musıkinin*, telaffuz itibariyle kulağa daha "hoş" geldiğini söylemektedirler.

---

[1] Cinuçen Tanrıkorur, op. cit., s. 13-15
[2] Raffi Demiryan, İtalyanca-Türkçe Sözlük, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1999

Acaba, neden daha yaygın ve kapsamlı olan 'müzik' sözcüğü onlar tarafından hâlâ daha yeğlenmemektedir?

İşte burada, yukarıda bahsedilen *ilericilik-gelenekçilik* çizgisi hatırlanacaktır. "musıki" kavramı, Batı Müziğinden gayet farklı bir "şark müziğinin" *geleneğini* temsil etmekte, bu sebeple de, o *geleneği* "tarif etmekte" kullanılmaktadır.

Oysa "müzik" sözcüğü, *şark müziğinin geleneğine* ve *kültürüne* yakın olmamakta ve dolayısıyla onu ifade etmekte *yetersiz* kalmaktadır.

İşte öyle görünüyor ki, bugün bazen "musıki" sözcüğünün "müzik" sözcüğüne tercih edilmesi rastgele yahut bilinçsizce hiç değildir, keza kimi *gelenekçi* musıki insanları, *musıkinin* tüm oluşum ve ayrıntılarını Türklere mâletmekte, bundan da öte *musıki* sözcüğünü temel kavram varsaydıklarını vurgulamak üzere, her tür müziğe *musıki* deme eğilimini sergileyebilmektedirler.

Nitekim günümüzde; Arapça etkilerden sıyrılmak üzere, Cumhuriyet sonrasında "musıki" sözcüğüne karşıt "müzik" sözcüğünün Türkçe diline daha derin yerleştiği bilinmekte iken, *Klasik Batı Musıkisi* veya *Türk Halk Musıkisi* terimlerinin kullanıldığına rastlanabilmektedir [1,2].

Daha ziyade "Orta Doğunun Kültürel Desenlerini" içeren tekezgili müziğe bugün *musıki* deniyorken, bu durumda, örneğin *Klasik Batı Müziği*'ne *Klasik Batı Musıkisi* veya *Latin Müziği*'ne *Latin Musıkisi* denecek olması, çoğunluğun algılaması itibariyle yadırgatıcı durmaktadır. Aynı bağlamda, artık *Türk Halk Müziği* olarak tanınan ve kabul edilen müziğe de "musıki" denmek istenmesi, bugün için ters çağrışımlar yapmaktadır.

---

[1] İsmail Hakkı Özkan, op.cit., s. 36

[2] Bela Bartok, (çev. Bülent Aksoy) Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi (Turkish Folk Music from Asia Minor), Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 7-12

Öte taraftan, Türk Musikisine hoş bakmayan birtakım *Alla Franga*'cı müzik insanları da, musıkiyi çeşitli yönleriyle küçümserlerken, Batı Müziğinin en göze çarpan özelliğini, yani çokseslilığini vurgulamakta ve bunun eksikliğini çeken musıkiyi sürekli eleştiri konusu yapmaktadırlar. Sırf buna bakarak, **Dede Efendi** ya da **Itri** gibi örnekleri yeterince kavramadan, bağlılık duydukları ölçütler itibariyle, musıkiye hiç değer vermeyen müzikçiler de bilindiğince olabilmektedir [1].

Buna karşıt olarak ise, birtakım *Alla Turca*'cı insanlar tarafından, Batı Müziği kromatik ses sisteminin (*doğal ses dizilerinden* minik sapmalar yaptığı için) "sakat olması" ve bu eksikliğinin örtülmek istenmesi sebebiyle "çokseslilığe yönelmeye mecbur kalındığı" iddia edilerek, Türk Musıkisinin ise "doğal olarak mükemmel bir ses sistemine" sahip olmasından dolayı "çokseslileşmeye gerek duyulmadığı" yönünde mütalâalar edilebilmektedir.

Neticede musıkide, Batı Müziğinde olduğu gibi *filarmoni orkestraları* (büyük çapta *çalgı toplulukları*) bulunmamaktadır. Batı orkestraları, ezgilerde büyük bir işbölümü yaparlarken, musıki çalgıları belli bir usûl (kalıp ritim) eşliğinde tek bir ezgiyi topluca icra ederler (buna *monodi* denmektedir).

Oysa, Türk Musıkisinde mevcut olan "özel sesler", "ses dizileri", "usûller" ve "çalgılar" da Batı Müziğinde bulunmamaktadır.

Tarzı ve üslûbuyla günümüzün *Çağdaş Türk Müzisyenleri* ise, musıkiden farklı bir alanda uğraş verdiklerini vurgulamak amacıyla, yaptıkları sanata, eskiden bir ara olduğu gibi "musıki" değil, artık betahsis "müzik" demektedirler. Zaten, günümüzde bir *müzisyen* ile *musıkişinas* ayrımında, bu sıfatlara göre yapılan işlerin belirgin ölçüde farklılık arzetmekte olduğu anlaşılmaktadır.

---

[1] Cinuçen Tanrıkorur, op. cit., s. 176-216

İçerik olarak ise, müzik ve musıki arasında bugün geniş bir uçurum vardır. Artık besteci ve çalgı farklılıkları bir yana, icracılar bile ayrı ayrı kurumlarda yetiştirilmektedir. Bu durum, bahsolunan ayrışmanın hergün tazelenmesine ve mesafelerin daha da açılmasına sebep olmaktadır.

Bugün, birçok müzik insanı birbirleriyle zıtlaşmaktadırlar. Bu doğrultuda kutupsallaşan müzik kurumları da, ciddi ölçüde bu durumdan etkilenmektedirler. Bunun sonucunda, günümüzde *Çağdaş Türk Müziği* ile *Geleneksel Türk Musıkisi* birbirlerinden ayrışarak, neticede "ulusal müzik eğitim sisteminin", *tevhid-i tedrisat* ilkesine ters bir biçimde, bölünmesine yolaçmışlardır [1].

Hâlbuki, eskiden de bir ara uygulandığı şekliyle, aynı bir kurumun çatısı altında, müzik ile beraber musıki eğitimi de sorunsuz olarak yapılabilecektir. Oysa, böylesi bir amaca yönelik yaşanan en temel sorun, *müzik* ile *musıkinin* "ortak bir sisteme" raptedilerek öğretilebilmesi olmaktadır. Bunun ise, hâlâ daha ciddi ölçüde başarılamadığı görülmektedir. Sözkonusu açmaza başlıca bir sebep ise, sanat çevrelerinde toplumsal ve siyasi belli başlı kutuplaşmaların oluşması uzantısında, *müzik* ve *musıki* kavramlarının, zamanla yukarıda bahsi geçen fikri temeller itibariyle ayrışmaları ve hatta çatışmaları olmaktadır [2].

Sırf, yaşanan bu "ayrışma", daha da ötesi "çekişme", tanımların yeniden ele alınması gerekliliğini işaret etmektedir. Bugün, hâlâ musıkinin tanımı düzgünce yapılamamakta ve diğer dünya müzikleri içinde yeri doğruca saptanamamaktadır [3]. Oysa, her ne kadar, *müzik* ve *musıki* kelimeleri sözlük anlamı itibariyle aynı ise de, anlatılagelenler çerçevesinde, zevkleri ve tercihleri ifade etmek için farklı doğrultularda kullanılmaları, gayet uygun düşmektedir.

---

[1] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 104-107 (G. Paçacı)
[2] Cinuçen Tanrıkorur, op. cit., s. 48-62
[3] Onur Akdoğu, op.cit.

Bundan böyle "doğru" bir tanımlama, *musıkiyi*, bugünkü anlamıyla *Dünya Müziklerinin* bir kolu, belki "Geleneksel Orta Asya Müziği", saymak olacaktır; tıpkı "Batı Müziği" ile "Caz Müziği"nin, birer *Dünya Müziği* olmaları gibi... Geleneksel konumu itibariyle, birçok müzik çevresince saygıdeğer bir müzik tarzı olarak gerçekten kabul görmesi, özellikle Türk Musıkisinin böylesi bir tasnife değer nitelikleri olduğunun bir göstergesidir.

Ancak tarih, Türk Musıkisinin, çeşitli yönlerden Batı araçlarıyla takviye edilmek istendiğine dair çabaları da gözler önüne sermektedir: Musıki için vazedilen, *Ebced, Kantemir, Hamparsum* gibi enva-i cins "notasyon sisteminin" tarih içinde "genel bir ölçüt" olarak kabul görmeyip, sonraları "batı nota sisteminin" öğrenim ve yazım kolaylığı açısından benimsenmesi ve musıki parçalarının bu yöntemle "kapsamlı olarak kayda geçirilmesi" gayreti, sözkonusu olguya dair öndeki bir örnektir [1,2,3,4,5].

20. yy'ın başlarından itibaren musıkiyi "bilimsel temellere" oturtmaya yönelik çabalar ise; köklerini (*musıkinin doğasını* yeterince sarmalayamayan) "Batı araçlarından" aldıkları için, musıkiyi "kendine özgü bir zeminde yapılandırmak" yerine, (farkında olunmasa da) onu daha çok batıya çekip "kendi özüne yabancılaştırma" sonucunu doğurmaktadırlar [5,6,7,8,9]. Böylece, *Geleneksel Türk Musıkisi*'nde bugün gelinen nokta, ana hatlarıyla budur.

---

[1] Charles Fonton, 18. Yüzyılda Türk Müziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987, s. 98-121
[2] Eugenia Popescu Judetz & Adriana Ababi Sırlı, Sources of 18th Century Music, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 22-24 ve 95-120
[3] Eugenia Popescu Judetz, Prens Dimitrie Cantemir-Türk Musıkisi Bestekarı ve Nazariyatçısı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 42,46,48,66 ve 67
[4] Timuçin Çevikoğlu, "Türk Musıkisinde Notanın Tarihçesi"
[5] Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musıkisi I, II, III, IV & V, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul, 1933-53, Cilt V s. 526-534
[6] Ekrem Karadeniz, Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999
[7] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[8] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.
[9] Onur Akdoğu, op.cit.

Bölüm II: Musıki'ye Eleştirel bir Yaklaşım

A. Musıki Nedir? : Musıki, *yakın şark kökenli* medeniyetlerin "teksesli öz müziğidir". *Türk Musıkisi* ise, Türk ulusuna ait "nev-i şahsına münhasır" *zengin usûller* ve *seçkin güfteler* içeren "geleneksel tekezgili musıkidir". Musıkinin kurgusunda "makamlar" ve "usûller" vardır; *makamlar*, seslerin seyir hâllerini kalıplara indirgemekte kullanılan ses dizileri ve bu dizilerin "işleniş tarzları", *usûller* ise "büyük zamanlı" ya da "küçük zamanlı" olabilen belli dizemlerdir. Musıkide ezgi, söz ve dizem (ritim), "geleneklere bağlı" tekezgili "sade bir yapı" üzerine kurulmuştur. *Saz* ve *söz* musıkileri ile *dini* ve *din-dışı* musıkiler olarak sınıflandırma yapılmıştır. Musıki biçimlerine örnek olarak *peşrev, sazsemâisi, beste, şarkı, kâr, nat, ilâhi* öncelikle anılabilir [1,2,3,4].

İcra hâlinde *Kanun, Santur, Ney, Ud, Tambur, Rebab, Kemençe, Kudüm, Def, Bendir* türünden çalgılar [4,5,6] için, kıvrak ezgiler ve aksak (eşit zamanlı olmayan) usûllerle süslenmiş "zarif" bir musıki eseri dinlendiğinde, çoğu kez onun insana huzur verdiği hissedilmektedir. Musıkinin ezgisel ve sözel akışkanlığı ile dizemsel esnekliği, ona ait çarpıcı bir zenginlik oluşturmaktadır [2,3,4,7].

Daha ziyade *teksesli* (tek bir ezgi ile kurgulanan) ve birçok defa *doğaçlamalı heterofonik* [8] bir "oda müziği" mahiyetinde olmasına karşın, "musıki", *hânendelerin* (şarkıcıların) ve *sâzendelerin* (çalgıcıların) seslendiriş esnasında çeşitli süslemeler yapmaları sayesinde daha çok renklendirilebilmektedir.

---

[1] Cinuçen Tanrıkorur, "Osmanlı Musıkisi", Burak Kaynarca tarafından düzenlenmiştir.
[2] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 79-90
[3] Suphi Ezgi, op. cit., Cilt V s. 281-308
[4] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit., s. 17-56 ve 84-136
[5] Ali Tutan, "Türk Musıkisi Çalgıları"
[6] Ethem Ruhi Üngör, "Geçmişten Günümüze Türk Lutiyeleri"
[7] Faruk Yener, op. cit., s. 103-105
[8] Tek bir ezginin, icra anında doğaçlanan *çeşitleme* ezgilerle katlanmasını amaç edinen...

Önceden işaret edildiği gibi, "musıki", *doğası itibariyle* "Batı müziğinden" farklıdır. Bu açıdan en temel farkı da *ıskalası*, yani "ses merdiveni", yahut "kullandığı seslerin bütünü" olmaktadır. Türk Musıkisinde, Batı Müziğinden farklı olarak, bir sekizli (oktav) içinde 12'den daha çok ses bulunmakta, ancak bu seslerin nasıl olması gerektiğine dair öne sürülmüş türlü açıklamalar ve üretilen çeşitli sistemler, bugün uygulamada beklenen sonuçları vermekten uzak kalmakta, terennüm edilen musıkinin yazılı musıkiye dönüştürülmesinde, ya çok fazla ayrıntıya girdiğinden, ya da birçok yönden yetersiz kaldığından, zorluklar çıkartmaktadır [1,2,3,4,5,6].

Bugün *Türk Musıkisi*, daha ziyade akıllarda *Klasik Türk Musıkisi* geleneğini, değerli *Tasavvuf Müziği* [7,8,9] abidelerini ve seçkin *Türk Sanat Müziği* örneklerini, çağrıştırmaktadır. Bu anılanlar ise Türk Musıkisinin "türleri" olarak değerlendirilebilecektir.

Kendine özgü seçkin bir müzik olarak tasnif edilebilecek olan Türk Musıkisi, son toplamda daha çok bir "Osmanlı Saray Müziğidir". Bu o kadar böyledir ki, musıki, "saray edebiyatının" temel aracı olan *aruz vezni* [10,11] ile dokunmuş güftelerin "müzik esvâbı" (elbisesi) olmaktadır. Nitekim, yedi asırlık *Osmanlı hükümranlığı* boyunca, musıki, *saray*, *divan* ve *asilzâde* kültürlerinin simgesi olmuş, belli bir *geleneksel soyluluk* ve *şanı* temsil etmiş görünmektedir [5,12].

---

[1] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[2] Suphi Ezgi, op. cit.
[3] Ekrem Karadeniz, op. cit.
[4] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.
[5] Cinuçen Tanrıkorur, "Osmanlı Musıkisi"
[6] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Perdeler, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1999
[7] Onur Akdoğu, Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, op. cit., s. 256-268 ve 439-470
[8] Bekir Sıdkı Sezgin, "Dini Musıki", (İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarında Yüksek Lisans düzeyinde okutulan bu dersin notlarını Bülent Selçuk hazırlamıştır.)
[9] Timuçin Çevikoğlu, "Hz. Mevlânâ – Mevlevi Ayinleri"
[10] Osman Horata, op. cit., s. 1-158
[11] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, op. cit., s. 79-102
[12] Necmettin Şahiner, Mehter ve Marşları, Anahtar Yayıncılık, İstanbul, 1993

Bunun ötesinde musıki, gelişimini bu "asâlet ve görgü boyutuyla" sınırlandırarak, yüzyıllar boyunca bu çerçevesini aşmamış izlenimini yansıtmaktadır [1,2,3].

Bununla beraber, tarihin aynı dönemleri boyunca, aynı kültürün "halk tabakalarından" yükselmiş olup, "müzik karakteri" ve "çalgı kurgusu" açısından musıkiye oldukça benzeyen, fakat bir o kadar da musıkiden farklı yönleri bulunan bir *Halk Müziği* de vardır [4].

Nitekim, kırsal kesimlerde yaşayan "köylü insanlar" ile büyük şehirlerde merkezileşen "Osmanlı Devleti" arasında, yüzyıllarca sürmüş olan *siyasi* ve *kültürel* ayrışmaların sebep olduğu bir *saray-halk* kutuplaşması, doğal olarak "müzik biçemlerine" yansımış olmalıdır [5].

Anlatılanlar çerçevesinde, *saray* ile *halk* arasında beliren "kültür farklılığının" bir yansıması, (o zamanların deyimleriyle ifade edilirse) *Divan Musıkisi* ile *Halk Musıkisi*'nin *tarz* ve *gelenek* olarak birbirlerinden ayrışmasıdır [4].

Daha ziyade "ozanlar" (şair müzisyenler ya da *aşıklar*) tarafından icra edilen *Halk Müziği*, tıpkı musıkide olduğu gibi, *tekezgili* ve nisbeten *makamsaldır*. Oysa Halk Müziği, musıki ezgilerinde ve güftelerinde olduğunun tersine "yalındır"; deyişler "derin" ama "sadedir". Genelde Halk Müziği şiirlerinde, "gösterişli" ve "karmaşık" *aruz* yerine "mütevâzi" ve "basit" *düz ayak hece vezni* kullanılmaktadır [6,7,8].

---

[1] Charles Fonton, op. cit., s. 57-59
[2] Eugenia Popescu Judetz op.cit., s. 21-26
[3] Eugenia Popescu Judetz & Adriana Ababi Sırlı, op. cit., s. 9-12
[4] Suphi Ezgi, op. cit., Cilt V s. 309-311
[5] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, op. cit., s. 108-109 ve 119-138
[6] Memet Fuat, Yunus Emre, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 38-47
[7] Memet Fuat, Pir Sultan Abdal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 36-42
[8] Memet Fuat, Karacaoğlan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26-31

Halk Müziğini musıkiden ayıran temel bir unsur, *sözlerin* ve *ezgilerin* sürekli "aynı desenler" içinde tekrar edilmesi, daha da önemli olarak, halk müziğinin izlediği "tonalitenin" yani "ses seyir düzleminin" (daha ziyade, kendisinin "musıki makamlarından" sadece belli başlı birkaçıyla yetinmesi sebebiyle) fazla değişmemesidir [1,2]. Buna kıyasla, musıki akışkan ve değişkendir; yani makamsal olarak sürekli "düzlem" değiştirebilmektedir. Aslında Türk Musıkisinde sıkça rastlanan *makamsal geçkiler* [3], Halk Müziğine kıyasla bu müziğin başlıca bir özelliğini oluşturmaktadır.

Bu gibi sebeplerle, Halk Müziğinde aktarılan duyguların, musıkinin sarmaladığı duygulardan "bir hayli daha başka" olduğu algılanabilmektedir. Dolayısıyla Halk Müziği ile musıki; birbirlerine oldukça benzemekle beraber, gerçekte farklı dünyaların ifade biçimleridirler [4]. Tarih boyunca *Türk Halk Müziği*, genelde "sosyal bünyesi" itibariyle, kendi içinde "teknik olanaklardan" neredeyse tamamen yoksun bulunmuş bir hâlde ciddi bir gelişme kaydedememiş ise, bu gayet doğaldır [1]. *Türk Musıkisi* ise daha çok varsıl olanaklara sahip olmuş ve çeşitli müziksel özellikler itibariyle Halk müziğinden belirgin ölçüde daha fazla gelişebilmiş görünmektedir [5].

Özetlenirse, müzik niteliği açısından *Geleneksel Türk Musıkisi*; her ne kadar bugün Halk Müziğini bir *müzik alt-türü* olarak kapsıyor sayılabilecek ise de, tüm yukarıda anlatılan sebepler çerçevesinde, *Halk Müziğinin* "evrim geçirmiş" bir hâli olarak değerlendirilebilecektir [6].

---

[1] Bela Bartok, op. cit., s. 35-252
[2] Faruk Yener, op. cit., s. 88-92
[3] Örneğin bkz. *Ek 7*'nin (s. 177) dördüncü ve beşini ölçülerinde "Uşşak" (kabaca La Minör) Makamından "Acem Aşiran" (kısaca Fa Majör) Makamına geçki, ya da *Ek 8*'in (s. 181) birinci ile dördüncü ölçüleri arasında sırayla gerçekleşen "Rast" (kabaca Sol Majör) ve "Uşşak" Makamlarına geçkiler.
[4] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, op. cit., s. 63-76
[5] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 20-29, 122-127 (G. Paçacı), 127-130 (M.R. Gazimihâl), 131 (H. B. Yönetken)
[6] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi üzerine iki konferans, s. 17

Bununla beraber, zamanının *Halk Musıkisi*, bugün, anlaşıldığı şekliyle "musıki"den farklı tanımlanmak üzere, artık *müzik* sözcüğü ile anılmaktadır. Burada, 19. yy'dan başlayıp Cumhuriyet devrine değin yayılan Batı kökenli bir *halkçılık akımının* payını da düşünmek gereklidir, keza, özellikle "Kurtuluş Savaşından" sonra, "ilkel" ve "gayri-milli" olduğu iddiası ile *Şark Musıkisinin* dışlanıp, daha çok Türk'e ait olduğu düşünülen *Halk Müziğinin* temel alındığı çoksesli *Türk Müziği* tarzı yaratılması yönünde büyük gayretler sarfedildiği, göze çarpmaktadır [1,2,3,4].

Ancak, sahip olduğu tüm varsıl olanaklara karşın, Türk Musıkisinin (tüm güzellikleri saklı tutularak), nasıl olup da çağdaşı Batı müziklerine oranla "teknik açıdan" hayli geride durduğu hususu gözden kaçmamaktadır, ki bu mesele müteakip bölümlerde derinlemesine ele alınacaktır. Buna karşılık, Cumhuriyet öncesi musıkinin, tarih içinde farkedilir bir ilerleme kaydetmiş olduğu da inkâr edilmemek gerekir. Nedir ki, "bilimsel yönlerinin" yüzyıllarca derinlemesine araştırılmamış olması sebebiyle, ciddi eksiklikleri bulunduğu idrak edilen *Türk Musıkisi*, ancak 20. yy'ın başından itibaren belli "kuram denemelerine" raptedilmeye başlanmıştır [5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15].

---

[1] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, op. cit., s. 221-271
[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 10-29 (G. Paçacı), 30-35 (B. Aksoy), 36-39 (İ. Usmanbaş), 40-49 (F. Üstel) 50-55 (K. Sünder), 56-57 (M. Sun), 58-59 (O. N. Ergin), 70-91 (E. İlyasoğlu)
[3] Cavidan Selanik, op. cit., s. 293-323
[4] Faruk Yener, op. cit., s. 88-92
[5] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[6] Suphi Ezgi, op.cit., Cilt III s. 306-339 ve Cilt IV s.309
[7] Ekrem Karadeniz, op. cit
[8] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.
[9] Kemal İlerici, Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1981
[10] Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
[11] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi için Ahenk Dersleri/Armoni, Musıki Mecmuası Yayını, İstanbul, 1969
[12] Hüseyin Sadettin Arel, Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997
[13] Onur Akdoğu, Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, op. cit.
[14] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Perdeler, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, op. cit.
[15] David J. Kent, "Etnomusicological Approaches and Methodology", 1995

Bugün ise musıki, bu tezde inceleme konusu yapılan birçok eksikliğine karşın saygın bir sanat uğraşıdır. Tarihte de, musıkinin Türkler için şüphesiz önemli bir yeri olmuştur. En başından beri *Türk kültürünün* ayrılmaz bir parçası olduğu görülen musıkinin "tarihsel serüvenini" iyi bilmek, onun yüzyıllarca hangi "kültürel etkilerin kaynaşımı" olduğunu saptayabilmek için gereklidir. Bu sebeple, başlangıcından itibaren musıkinin tarihine şimdi kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

B. Musıki Tarihinde Bir Gezinti : Bugün için, musıkinin kesin bir başlangıcını tespit etmek zor görünmektedir. Eldeki en eski musıki belgeleri, icra edilen musıkiye dair yeterince somut bilgiler aktarmamaktadırlar [1,2]. Ancak, çeşitli yakın-şark müziklerinin binlerce yıllık tarihleri olduğu da bilinmektedir [3,4].

Musıkinin *coğrafyasını* kabaca belirleyebilmek için ise, "Şark Müziğinin *etnolojik* (budunbilimsel) merkezi" Uzak Doğu ile "Batı Müziğinin *etnolojik* merkezi" Avrupa'nın birleştiği *Orta Doğu* bölgesi üzerinde yoğunlaşmak, tarihsel yönden yerinde olacaktır. Orta Doğu bölgesinin, *Bizans*, *Kafkas*, *İran*, *Arap* ve *Mısır* gibi civar medeniyetlerin "kültürel alışverişlerine" dönük bir köprü işlevini üstlendiği ve tarih boyunca bu uygarlıkları siyasi, askeri ve ticari yollarla birbirlerine bağladığı görülmektedir. Böylesi bir ortamda, yüzyıllar boyunca çeşitli kıtalararası sanatların ve müziklerin paylaşılması kaçınılmaz durmaktadır. Bu alandaki paylaşımların sadece "müziksel" değil "çalgısal" da olduğunu, Avrupa çalgılarının evrimini inceleyerek görmek dahi sözkonusudur. Mesela mızraplı eski bir Avrupa sazı olan *Lut*, aslında "arap-fars kökenli" *Ud*'dan türemiş kabul edilmektedir [4,5,6].

---

[1] Rauf Yekta, "Musıki Mecmuası makaleleri", op. cit., s. 51-68
[2] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi Kimindir?, op. cit
[3] Hüseyin Sadettin Arel, Müzik Tarihi Notları, Nihal Kitabevi, Sahhaflar Çarşısı - İstanbul
[4] Cavidan Selanik, op. cit., s. 5-32
[5] Faruk Yener, op. cit., s. 12-22
[6] Ali Tutan, op. cit.

Sırf bu gözlem, antik çağlardaki *kültürel bağdaşıklığın* ne kadar "derin" olduğuna işaret etmektedir. Bu çerçevede, musıkinin temel özelliklerini "farkedilir biçimde" barındıran "antik şark müziklerini" saptamak kadar, onların zamanında ait oldukları ulusları belirlemek de güç olmaktadır [1]. Bununla birlikte, Orta Doğu müziğinin "antik çağlardan" beri birbirleriyle etkileşen çeşitli *etnolojik kolları* olduğu anlaşılabilmektedir [2]. Yakın-şark uygarlıklarında, musıkinin "İslamiyet öncesinden beri" var olduğu bilindiğine göre, binyıl evvel Orta Asya'dan Anadolu'ya göçen Türkler'e ait bir musıkiyi, özellikle bu bölgede ve o dönemlerde aramak akla yatkın sayılacaktır.

Şüphesiz, tarihin daha önceki kesitlerinde ve özellikle İç Asya bölgelerinde, Türkler'e ait müzikler mevcuttur; ancak bugünlere ulaşan bilgiler, bu müzikler hakkında yeterince aydınlatıcı değillerdir. Yine de Türk Halk Müziğinin bu "ata müziklerden" kökler aldığı ciddi olarak düşünülmektedir [1,2,3,4,5].

Türkler'e mâledilebilecek bir "musıkinin" başlangıcına değinebilmek üzere ise, *Selçuklu Devleti*'nin ve *Osmanlı Beyliği*'nin kuruluş yıllarına gitmek yerinde olacaktır; zira daha önceden varolup, adına "Türk Musıkisi" denilebilecek türden bir müziği işaret eden ciddi kayıtlara rastlanamamaktadır [1,2,3,4,5].

İşte bu aşamada, *Selçuk Türkleri*'nin Anadolu'ya yerleşmeleriyle birlikte (1071), İç Asya kökenli *Halk Müziği*'nin üslûbu temel alınarak, "Orta Asya musıki unsurları" ile süslenen eski bir Türk Musıkisinin geliştirildiğinden sözetmek mümkündür. Böylece *Türk Musıkisi*'nin, ta o zamanlardan *Geleneksel Halk Müziğinden* farklılaşması ve ayrışması, burada vurgulanabilir [1,2,3,4,5].

---

[1] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi Kimindir?, op. cit.
[2] Hüseyin Sadettin Arel, Müzik Tarihi Notları, op. cit.
[3] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası, op. cit., s. 64-68
[4] Cumhuriyet'in Sesleri, op.cit., s. 108-113 (H.S.Arel) 114-115 (N. Ş. Kösemihâl)
[5] Cinuçen Tanrıkorur, Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, op. cit., s. 63-77

"Eski Türk Musıkisinin", aynı dönemdeki komşu *Arap, Acem, Ermeni, Yahudi, Hıristiyan* müzikleri ile kesintisiz etkileşimlerde bulunduğu, bu türlerin çeşitli özelliklerini özümsediği ve zaman içinde "kendine özgü" (günümüzde aşina olunana yakın) bir kimlik geliştirdiği düşünülebilecektir.

Bu düşünceyle, *Türk Musıkisi*'nin başlangıcını kabaca saptayabilmek için, sekiz asır evvel Anadolu'da yaşamış olan, **Yunus Emre** ve **Hacı Bektaş Veli**'nin çağdaşı **Mevlânâ Celâleddin-i Rumi**'nin (1207-1273) konu açısından ele alınması ilginç olacaktır. Mevlânâ tarafından kurulmuş olan ve Osmanlı Devleti'nin hep himayesinde gelişen, Padişahların bile bağlandığı "geleneksel tarikatta", *ayinler* eşliğinde teksesli bir *Sufi* (İslami erdemlere dayalı) müzik türünün seslendirildiği anlaşılmaktadır. Bugün *ney, kudüm, bendir* eşliğinde çalınan bu *Mevlevi* (Mevlana yakarışının) müziği, dinleyenlere sade ve derin dini hisleri yansıtan *Tasavvufi* (*İslam Gizemciliği* konulu) bir Türk Musıkisi örneğidir [1,2,3]. İşte *Türk Musıkisi*, Türkler'in Anadolu'da "tutunma ve birleşme mücadelesi" verdikleri bu dönemlerde "ana hatlarıyla" ortaya çıkmış olmalıdır.

Osmanlı'nın İstanbul'u fethetmesi (1453) ve bu tarihi *Rum-Bizans* şehrini İmparatorluğuna payitaht kılmasıyla beraber ise, Türk Musıkisi, daha çok "saray odaklı" hâle gelerek özellikle *Ortodoks Hıristiyan* etkilere maruz kalmış ve yavaş yavaş diğer "deniz-aşırı Hiristiyan kültürlere" açılmış olsa gerektir.

Osmanlı'nın yükseliş dönemi içinde, Anadolu, Kafkasya, Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Balkanlar'da yeni toprakların devamlı kazanılmasıyla beraber, özellikle *Rumeli* ve *Kafkas* "müzik mozaiklerinin" şark kökenli Türk Musıkisine nüfuz ettiği de gözönünde tutulacaktır [4].

---

[1] Timuçin Çevikoğlu, "Hz. Mevlânâ – Mevlevi Ayinleri"
[2] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, op. cit., s. 256-268 ve 439-470
[3] İslam Ansiklopedisi, op. cit.
[4] André Clot, op. cit., s. 83

Sonraları ise, duraklama ve çöküş evresine (1683) giren Osmanlı İmparatorluğu kademe kademe Anadolu'ya doğru çekilmek zorunda kalınca, gitgide daha çok yakınlaşan Avrupalı güçlerin kültürel anlayışları, Türkler'de "Avrupa Müzik ve Sahne Kültürüne" yönelik merakı alevlenlendirmeye başlamıştır [1].

Bu süreci mütakiben, Türkler'in, sanatta ve müzikte eksik kaldıkları yönlerin telâfisi için bilhassa batı kültürüne derinden eğilim duydukları ve çeşitli "sosyal ıslâhat" girişimlerinde bulundukları izlenmektedir [1,2].

Musıki ise, bu dönemde Batı müziğinde **F.J. Haydn**, **W.A. Mozart** ve **L.V. Beethoven** ile olduğu gibi, **III. Selim**, **Dede Efendi** ve **Delâlzâde İsmail** gibi insanlarla *Klasik* çağının doruğunu yaşamaktadır [1,2].

Osmanlı'da batılılaşma akımının gittikçe yoğunlaştığı 19. yy başlarında, *Alla Franga* müziğin varsıl şehirlilerce benimsendiği ve halk arasında gittikçe daha çok tanınmaya başlandığı izlenmektedir. Bu çerçevede, bölüm 1'de değinildiği üzere, "gezici konser trupları" ilk kez Avrupa'dan İstanbul'a gelmeye bu evrede başlamışlardır. Aynı dönemlerde, ilk defa halk için *tiyatro binaları* inşa edilmiştir [3,4]. Türk Musıkisinin doğrudan "basitçe" çokseslileştirilmesine yönelik çabalarla da bu aşamada karşılaşılmaktadır (bkz. *Ekler 3,4,5,6, . . . 32*).

Devlet eliyle teşvik edildiğinden ötürü, kısa zamanda gittikçe yaygınlaşan ve benimsenen *Alla Franga* akıma karşı sert tepkiler ortaya koyan *Alla Turca*'cılar, "korumacı bir tutum" uzantısında Batı tarzını musıkiden dışlayarak, Geleneksel Türk Musıkisini teksesli tutmada ısrarcı olmuşlardır [5].

---

[1] Faruk Yener, op. cit., s. 68-77 ve 161-195
[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 70 (E. İlyasoğlu)
[3] Süleyman Kani İrtem, op. cit., s. 229-385
[4] Metin And, op. cit., s. 19-51
[5] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası, op.cit., s. 64-68

Alla Turca ile *Alla Franga* ayrışması işte tam bu aşamada doğmaktadır. Bu ayrışmanın temelindeki "müzik" ile "musiki" fikri çatışmasının bir sonucu, Türk Musikisinde *Klasik* devir kapanmış, yeni nesil musiki üstadlarınca, "eski geleneklerin" yavaş yavaş terkedilip "Batı esinlerinin" benimsendiği *Romantik* devire geçilmiştir [1,2].

Osmanlı Saltanatının kaldırılması (1922) ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, genç Türkiye'nin yenilikçi atılımlarından biri olan *müzik devrimi* (o zamanki ismiyle *musiki inkılâbı*) gerçekleştirilmiş (1926), "Halk Müziği" değerlerini *çağdaş* bir hava ve üslûpla Türk dinleyicilere aktaracak olan *Çağdaş Türk Bestecileri* yetiştirilmeye başlanmıştır [2,3,4].

Bu alandaki ilk gayretler çok çarpıcıdır; *Türk tarzı* ile *Batı üslûbu* kaynaşımı, son derece ilginç ve özgün buluşlara yolaçmıştır. Verilen eserlerde "batı yöntemleri" ve musikiye yabancı "büyük senfoni orkestraları" kullanıldığı kadar, musiki makamlarından ve halk müziği ezgilerinden de yararlanıldığı görülmektedir (bkz. *Ekler 34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45*) [3,4].

Oysa, çokseslileşme amacına yönelik yaratılan *Çağdaş Türk Müziği*'nde uygulanan yabancı şablonlara bakıldığında [5,6]; rahat ifade ve kolay öğrenim için *Latin Alfabesi*'nin benimsenip, "dili zorlaştırdığı" yargısına varılan *Arapça* ve *Farsça* kullanımların dışlandığı Türkçe'de olduğu gibi, Türk Musikisine *batı çağdaşlığının nakledilmesi* ve bu şekilde, "gericilik unsurları" olarak algılanan "musikideki yakın-şark esaslarının" *terkedilmesi* sürecinden geçilmek istendiği çağrışmaktadır [2].

---

[1] Büyük LAROUSSE, op. cit.
[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 10-13 (G. Paçacı) ve 40-49 (F. Üstel)
[3] Cavidan Selanik, op. cit., s. 293-323
[4] Evin İlyasoğlu, Çağdaş Türk Bestecileri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
[5] Anton Webern, Yeni Müziğe Doğru, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
[6] Kemal İlerici, op. cit.

Bu doğrultuda, yakın-şark kültürlerinin baskın etkilerinden sıyrılmak istenildiği ve **Atatürk**'ün önderliğinde, müzik açısından kararlı bir "millileşme mücadelesi" verilmiş olduğu görülmektedir [1]. Bunun uzantısında, öyle anlaşılıyor ki, birilerince musıki, Cumhuriyet Türkiyesi'nden *arındırılması* gereken bir "Osmanlı Saray Müziği", hatta "ilkel – teksesli bir Arap Müziği" yahut "irtica kültürü" olarak vazedilmiş, bu sebeple de *Çağdaş Müzik* alanından birçok defa bilinçlice dışlanmıştır [2,3].

Böylece Türk Musıkisi, *icra* ve *kuram* yönünden doğan ciddi farklılıkları sebebiyle, *Çağdaş Batı Müziği*'ne kıyasla, eğitimde ayrı bir yer edinmek durumunda kalmıştır.

Çağdaş Türk Müziği'nde ise (yaratılan tüm özgünlükler saklı tutularak), "yakın-şark unsurlarından uzak durma gayreti" yüzünden "Türk'e yabancı" unsurların birçok defa yeğlendiği ve "kitlesel kulak alışkanlıklarının" zorlandığı anlaşılmaktadır.

Oysa, "kendinden önceki kültürel değerlere uyum sağlayamayan sentezler" [4] neticesinde, "çağdaş batı yöntemleri" uygulanarak yaratılan *Çoksesli Çağdaş Türk Müziği*, çoğunlukla halk tarafından benimsenememiş ve esas itibariyle toplumsal beğeni görmekten uzak kalmıştır.

Başlangıçta, sözkonusu yönde sarfedilen büyük çabalar ise, eskiden olduğu kadar yoğun "devlet desteği" görmeyince, zamanla ister istemez zayıflamaya yüz tutmuştur [1].

---

[1] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 10-29 (G. Paçacı), 30-35 (B. Aksoy), 36-39 (İ. Usmanbaş), 40-49 (F. Üstel) 50-55 (K. Sünder), 56-57 (M. Sun), 58-59 (O. N. Ergin), 70-91 (E. İlyasoğlu)
[2] Cinuçen Tanrıkorur, op. cit., s. 103-118 ve 161-175
[3] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi üzerine iki konferans
[4] Kemal İlerici, op. cit.

Oysa görülmesi mümkündür ki, geleneksel musıkiyi *Türk* yapan bariz unsurlar, bu müziğin *ezgisinde*, *usûlünde*, *güftesinde* ve *üslûbunda* her zaman açığa çıkmaktadır. Bugün ise, batı kökenli kelimelerin arıtılmadan Türkçe diline yığılması ve öz Türkçe ifadelerin yerine yabancı kavramların ikame edilmesi örneğinde olduğu gibi, "Batı müzik sistemine dayanan kalıplar" zamanla benimsenirken, Türk Musıkisi mirasının ciddi ölçüde terkedildiği görülmekte, ayrıca Batı müziği karışımlarıyla *bozunmaya* yüz tutmuş "kitle müzikleri"nin çoğalarak, *eğitimsiz halk kesimleri* tarafından bunlara daha çok rağbet edildiği izlenmektedir [1,2].

C. Musıki'de Tarif ve Tasnif Sorunları : "Tarihi Türk Musıkisi"; muhtemelen Cumhuriyet döneminin başlarında girişilen "kısıtlama politikalarının" bir sonucu olarak, günümüzde sınırlı bir çevrenin desteğiyle hayatta kalma çabasındadır ve "teksesli kurgusunu" sürdüregelmektedir [1,2]. Bununla birlikte, özellikle 20. yüzyılın başından bu yana sergilenen tüm "olgunlaştırma" çabalarına karşın, musıkinin hâlâ önemli sorunları vardır. Öncelikle "musıkinin kaideleri" kapsamında *aşılamamış tarif ve tasnif sorunlarının* olduğu göze çarpmakta, anlatımlarda yer yer ayrıntıların "yalınlaştırılması" ve "kavramsallaştırılması" zahmetleriyle karşılaşılmaktadır. Üstelik, musıkinin kurgusundaki "yalınlığı" ve basitliği" açıklamak için üretilen kuramlar, zor ve karmaşık durmakta, bu doğrultudaki çeşitli yaklaşımlar arasında giderilemez gibi duran uyuşmazlıklar da göze çarpmakta, sonuçta musıkinin yazılışında ve çalınışında anlaşmazlıkların doğması hususuyla sıkça karşılaşılmaktadır [1,3,4,5,6]

---

[1] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 132-141 (M. Meriç), 142-145 (Z. Coşkun), 146-153 (O. Tekelioğlu), 154-159 (M. Solmaz)
[2] Cinuçen Tanrıkorur, op. cit., s. 247-262
[3] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[4] Ekrem Karadeniz, op. cit.
[5] Suphi Ezgi, op. cit.
[6] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.

Musıkideki bu sorunlarla ilgili en önce "musıki makamları" ele alınabilir: Malum, musıkide *yüzlerce* makam bulunmakta, ancak pek çok örnek itibariyle, gerçekte "birbirini tekrar eden" ses dizileriyle karşılaşılmaktadır [1,2,3].

Kimi musıkişinaslar bu durumu yorumlarlarken, *makam bolluğunun*, bir "gökkuşağı" misâli, musıkinin *renkleri* olduğunu belirtmektedirler. Oysa musıki makamlarının birçoğu, kök aldıkları asıl makamların *göçürülmüş* (başka bir ses derecesine aktarılmış), *genişletilmiş* (ses dizisinde bir oktav aşılmış) ve biraz *çeşitlendirilmiş* (bazı sesleri değiştirilmiş ya da eklenmiş) hâllerinden ibaret olarak, aslında "zait" görünmektedirler. Buna dair, mesela *Şedd'i araban* ile *Zirgule'li Hicaz* makamlarının farklı derecelerde "aynı biçimde" yapılanmaları, *Kürdi'li Hicazkâr* makamının esasen *Kürdi* perdeli bir *Hicazkâr* makamı olması, veya *Segâh* ile *Hüzzam* makamlarının alabildiğine birbirlerine benzerliği gibi örneklerle karşılaşılmaktadır.

Bakılırsa, musıkideki tüm makamlar; yukarıda bahsedilen gökkuşağı misalinde, *renk yelpazesinin* "yedi ana renk" cinsinden ifade edilebilmesi gibi, "birkaç temel makam esas alınarak" çıkartsanabilecektir. Buna karşılık, musıkideki akışkan ezgilerin bütünselliği parçalanarak makamlar çoğaltılırken, "ayrıştırılan duyum hecelerine" ayrı ayrı (*Pençgâh-ı Zaid, Rahat'ül Ervah, Şevkâver, Zirefkend,* gibi...) *edebi isimler* verilmesi ve herhangi bir makamın "birkaç değişik ses dizisi" ile açıklanması, izlenmiş bir yoldur. Hepsi hepsi "iki oktav ses genişliği" içinde seyreden herhangi bir musıki parçasının *yalın cümleleri*, bu şekilde "içinden kolay kolay çıkılamaz" kavramlarla biteviye süslenebilir... Ancak, bunun uzantısında yeni yeni makamlar yaratma heyecanıyla, çoğu esasların ıskalanıp ayrıntılarda kaybolunduğuna hükmetmek de mümkündür.

---

[1] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit., s. 57-84
[2] Suphi Ezgi, op. cit., Cilt I s. 32-290
[3] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 93-553

Buna ilişkin çarpıcı bir örnek, *Uşşak, Beyâti* ve *Isfahan* Makamlarıdır. İlk bakışta birbirlerine tamamen benzeyen bu diziler (*si* sesinden biraz daha koyu olan *segâh* perdesi hariç aslında temel olarak *la minör* [1] dizilerdir), anlatıldığına göre çok ince farklarla ayrışırlar ki, seyirleri itibariyle ilki *çıkıcı*, ikincisi *çıkıcı-inici* ve sonuncusu da *inici-çıkıcıdır* (bir makamın "seyri", *durak* perdesi civarından başlarsa "çıkıcı", *güçlü* perdesi civarından başlarsa "çıkıcı-inici" ya da "inici-çıkıcı", *tiz* perdelerinden başlarsa da "inici" olmaktadır) [2,3,4].

Oysa bir makamı tarif ederken, *seyrine* göre çeşitlendirilmesi veya "diğer dizilere yaptığı geçkiler" cinsinden adlandırılması gereksiz sayılabileceği kadar, böyle bir yaklaşım kavrayışı da güçleştirmektedir.

Yukarıda andığımız makamların "temel dizileri" (başka örneklerde olduğu gibi) tamamen aynıdır, dolayısıyla bu makamların ayrı ayrı tasnif edilmeleri algılamayı yormaktadır. Kaldı ki, bu tür bir yaklaşımla, belli bir dizi üzerinde matematiksel olarak (bilinenler haricinde) *sayısız* makam üretmek de mümkündür.

Bunun dışında, musıkide bir başka tasnif sorunu da usûllerle ilgilidir. Malum, musıkide 2 zamanlıdan (*Nim Sofyan*) 124 zamanlıya (*Cihâr usûlü*) kadar varan usûller vardır. Usûller, musıkide bulunan doyurucu ve zengin vuruşlara sahip *kalıp dizgeler* (vuruşlar ve vurgular demeti); diğer bir anlamda, *dizemler*'dir.

Mesela, 10 zamanlı olan *Curcuna* usûlü ($5_{[3+2]} + 5_{[2+3]}$) ve 13 zamanlı olan *Şarkı Devr-i Revânı* (3 + 4 + 4 + 2), Türk Musıkisine ait gayet özgün usûllerdir [4].

---

[1] Tizden peste dönerken "*Tam Tam Yarım Tam Tam Yarım Tam*" aralıklar kastedilmiştir.
[2] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit., s. 68-84
[3] Suphi Ezgi, op. cit., Cilt I s. 32-290 ve Cilt IV s. 188-276
[4] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 93-553 ve s. 561-688

Fakat, belli bir usûlün "kaç zamanlı" olduğunu belirlemek ayrı, hangi "hızda" seyredeceğini belirlemek ayrı, hangi "kuvvetli" ve "zayıf" vuruşların hangi "uzunluklarda" yapılacağını belirlemek de ayrı tasnifler gerektirmelidir.

Musıkide ise, Batı müziğinde olduğunun tersine, bu *dizem öğeleri* hep birlikte "usûl" adı altına toplanarak tarifler yapılmıştır. Dahası, bazı musıki usûllerinin, birden fazla *zamana* sahip olarak açıklandığı ile bazen karşılaşılabilmektedir (120 veya 60 zamanlı *Zencir* ya da 28 veya 14 zamanlı *Devr-i Kebir*, gibi) [1,2].

Usûlleri tarif ederken, *zaman*, *vuruş*, *vurgu*, *hız* gibi *dizem öğelerinden* hep birden yararlanıldığında, bu defa küçük bir özelliği (mesela hızı, vuruşları ya da vurguları) değişen bir usûlün başka türlü açıklanıp isimlendirildiği de olmaktadır. Buna bir örnek olarak, her üçü de 10 zamanlı *Aksak Semai* (5+5), *Curcuna* (5+5) ve *Lenk Fahte* (2+3+3+2) [3] usûlleri gösterilebilir [2]. Bu usûllerin birbirlerinden tek farkı, "hız" ve "vuruş" olarak biraz değişik olmalarıdır. Oysa ki, böyle usûllerin, *kalıp dizemler* [4] hâlinde ve "aynı zamanlı dizemler sınıfı" altında, mümkünse henüz bir isim sahibi olamamış diğer "dizem örnekleriyle" beraber tasnif edilmeleri daha uygun olacaktır.

Çok daha ciddi bir tarif ve tasnif sorunu ise "musıki perdeleriyle" (dar ses dilimleri) ilgilidir. Musıkide, hassas kulakların bile konumunu saptamakta güçlük çektiği *gayet esnek* ses kademelerinin sözkonusu olduğu ve üretilmiş olan çeşitli musıki sistemlerinin bu sesleri bulmada ve tatminkâr sebeplerle açıklamada "genellikle yetersiz kaldığı" anlaşılmaktadır [5,6].

---

[1] Suphi Ezgi, op. cit., Cilt II s. 1-199
[2] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 561-688
[3] Lenk Fahte usûlünün diğer bir hâli (6+4), 10 zamanlı Çeng-i Harbi (4+6) kalıbına yakındır.
[4] Bünyelerine çok benzer vurgu yapısı barındıran dizemler: Mesela 5/8 (3+2) ve 5/8 (2+3).
[5] Cumhuriyetin Sesleri, op.cit., s.94-103 (Y. Tura)
[6] Faruk Yener, op. cit., s.103-105

Bununla beraber, bazı musıki insanları, batılıların müzikte kullanmakta oldukları *tampere* (12 yarım sese ayarlı) sistemin *sakat* olduğu gibi bir savla, "derin matematiksel denklemlere" başvurarak, "bir birimlik" *Pisagor koması* [1] farklarını sayfa sayfa hesaplamakta, bu şekilde "kuramsal olarak saptanmış gözüken" musıki seslerinin *tabiatın içinden* çıktığını savunmakta ve böylece adı "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi" [2] olarak bilinen musıki sisteminin *bilimsel ispatı* için uğraşmaktadırlar [3,4,5,6]. En eğitimli kulaklar bile, akış hâlindeki herhangi bir müzikte *koma* farkı yüzünden doğan yanlışları duymakta zorlanırken, musıkinin bu denli *katı* "hazır kalıplara" uymayabileceği olgusu burada sanki gözardı edilmektedir. Nedir ki, işte bu gibi *Batı bilimselliği* uygulanarak geliştirilen kuramlar sayesinde, musıkinin Batı müziğine olan benzerlikleri çoğaldığı için, amaçlanmadığı hâlde, kendisinin çok önemli bir özelliği olan *perdelerinin* "Batı sesleri" tarafından bertaraf edilmesi sonucu doğmaktadır.

Böylece, *geleneksel musıkinin* "çağdaş batılı yöntemlerle" yazılı hâllere dönüştürülmesi neticesinde, asıl *tarihi* musıkiye uymayan bir sistemin geliştirildiğinden yana kaygılar doğmuştur [7,8]. Batı müziği seslerine kıyasla, "bir komalık farklar" musıkiyi Batı müziğinden ayırdetmeye yeterli olmadığı için, "asıl musıkinin perdesel zenginliği" farkında olunmadan dışlanmış, yazılı musıki ise, "ses sistemi açısından" *batılılaşmıştır*. Oysa Türk Musıkisinin *ses sistemi, çalgı türleri, icra teknikleri, makamları, usûlleri, güfteleri, üslûbu* gibi pek çok özellik, bu müziğin Batı müziğinden ciddi farklılıkları olduğunu bariz bir şekilde ortaya koymaktadır [3].

---

[1] Koma, "tam aralığın" kabaca 9 eşit parçaya bölünmesiyle bulunan *ses birimidir.*
[2] Bir tam aralığın 9 eşit parçaya bölünmesinden sonra 1., 4., 5. ve 8. derecelerini almaktadır.
[3] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit., s. 17-95
[4] Suphi Ezgi, op. cit., cilt IV, s. 151-196
[5] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 29-70
[6] Ayhan Zeren, op. cit., s. 1-197
[7] Cumhuriyetin Sesleri, op.cit., s. 94-103 (Y. Tura)
[8] Faruk Yener, op. cit., s. 103-105

Bugün ise usta musıki icracıları, anlaşılır olarak, üretilen sözkonusu kuramlara hiç kafa yormadan, *kulak* ve *hissediş* yoluyla apâşikâr daha *doğru* ve *rahat* musıki yapabilmektedirler.

Yine de, musıkide kullanılmakta olan seslerin bazıları "Batı müzik sistemi"nde bulunmazken, bazıları da tamamen "Batı müziği seslerine" tekâbûl etmektedir, ki her şeye rağmen bu sesler musıkide en sık kullanılan sesler olmaktadır [1,2,3,4,1]. Bu çerçevede, Türk Musıkisindeki perdelerin belirlenmesine yönelik, genellikle tatminkâr durmayan önceki denemelerden daha *bütünsel* ve daha *kesin* bir "çözümlemenin" ve "betimlemenin" gerçekleştirilmesine ihtiyaç olmaktadır.

Diğer yandan böyle bir çözümleme, Türk Musıkisini çokseslileştirme çabalarının temel bir gereği olarak belirmektedir, çünkü çokseslilik ister istemez musıkinin doğasında bulunan perdeler üzerinden gerçekleştirilmek durumundadır. Böyle bir amaçtan sapılması durumunda, *musıkinin dünyası* batı ses dizilerine sıkıştırılacaktır ki, bu gibi yaklaşımlar, pek çok örnekte de duyulabildiği gibi, "müziksel anlatım yetmezliği" itibariyle *musıkinin ruhuna* ters düşmektedir.

D. Musıkide Perdeler ve Aralıklar Üzerine Özgün Bir Çözümleme : Demin dikkate getidiğimiz şekliyle, Tarihi Türk Musıkisinin *çokezgili örgülenebilmesi*, önceki denemelerdekilere nazaran olabildiğince "daha temel bir ses-sistemi çözümlemesini", *icra edilen musıki* ile *yazılı musıkiyi* sorunsuz örtüştürebilmek için gerektirmektedir. Musıki perdelerinin nasıl saptanabileceğine ilişkin özgün bir yaklaşım ise şimdi burada sunulmaya çalışılacaktır.

---

[1] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[2] Ekrem Karadeniz, op. cit.
[3] Suphi Ezgi, op. cit.
[4] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.

Çözümlememiz itibariyle, basitçe bir örnek olarak *Rast Makamı* ele alınabilir:

Rast makamının ana dizisi, *rast* (sol) sesinden başlayarak bir sekizli (oktav) yükselen ve esas olarak Batı müziğindeki *Sol Majör* [1] diziye benzeyen bir dizidir. Bu makamın bilinen batılı majör dizilerden farkı, Türk Musıkisinde *segâh* ve *eviç* adları ile anılan perdelerin, neredeyse denk düştükleri "si" ve "fa#" basamaklarından "küçük bir ayar itibariyle" daha pest olmalarıdır.

Bu sayede, Batı müziğinde ses aralıklarını ölçmek için kullanılan *tam* ve *yarım aralık* birimlerinin, musıkideki dizileri belirlemek için yeterli olmadığı görülmektedir.

Ancak *segâh* ve *eviç* musıki perdeleri nasıl belirtilebilinir? Esas itibariyle, Türk Musıkisinde, akış hâlindeki rast makamının bu sesleri, "Arel-Ezgi-Uzdilek" sisteminde sıralanan *eşit-olmayan 24 aralık* [2] kalıbı veya diğer benzeri sistemler yoluyla tam açıklanamıyor gibi durmaktadır. Bu durumda, *segâh* ve *eviç* perdelerini saptamak için, farklı, özgün bir yaklaşım gerekli görünmektedir.

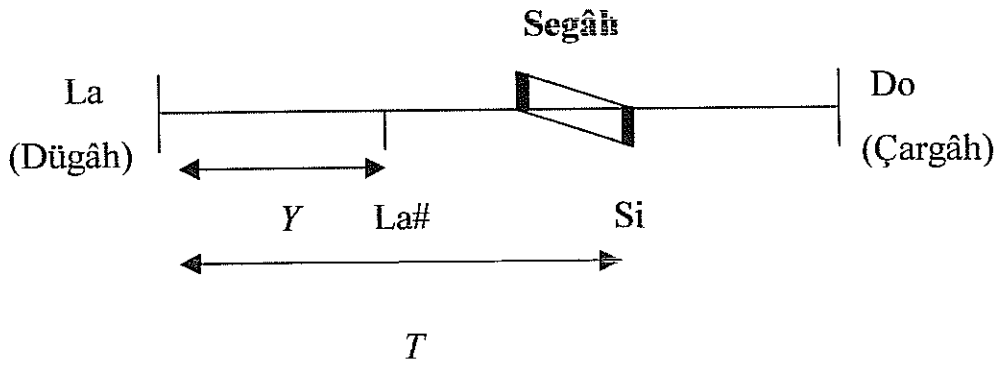
Yaklaşımımıza göre, musıki sesleri, herhangi *üçülün* (*trikord*) veya *dördülün* (*tetrakord*); batılı *ayarlı sistemde* uygulanan yarım aralıklardan "biraz daha geniş aralıklar" ile, tam olarak *eşit parçalara bölünmesinden* elde edilecek seslere daha çok uyacak gibi durmaktadır.

Bu doğrultuda, Rast makamının *durağından* (sol) bir tam aralık üstteki *Dügâh* (la) sesinden başlayarak *Çargâh* (do) sesine doğru çıkılırsa, uç noktalarında bu iki ses olan küçük üçül aralığın "iki eşit parçaya" bölünmesiyle, "en ortada kalan noktadan" si sesine doğru çizilen bölge *segâh* perdesi olacaktır (bkz. *Şekil. 1.1*):

---

[1] Pestten tize "*Tam Tam Yarım Tam Tam Tam Yarım*" aralık genişlikleriyle yükselir.
[2] İsmail Hakkı Özkan, op. cit., s. 37-40

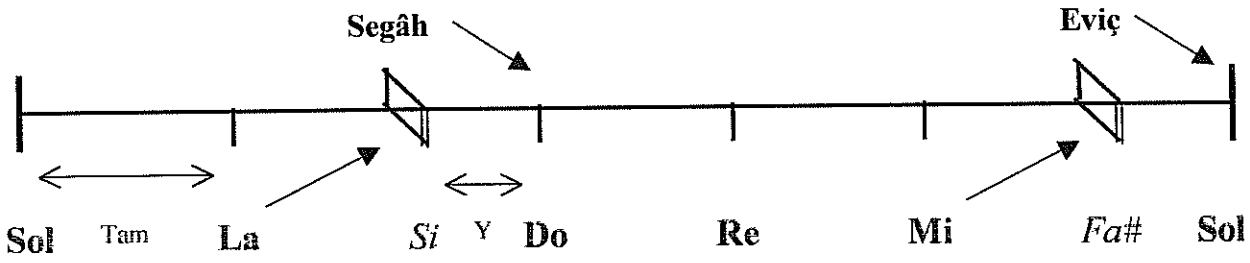
Şekil 1.1



Not: *Bu çizgi bir çalgı telini değil, ses basamaklarını temsil etmektedir.*

Benzer biçimde, *Hüseyni* (mi) sesinden *Gerdâniye* (tiz sol) sesinden doğru çıkılırken, yine eldeki "küçük üçül aralığın" benzer bir şekilde bölünmesiyle, bu defa *eviç* perdesi bulunabilecektir. Görüldüğü gibi, *segâh* ve *eviç* sesleri, oldukça "esnek" bir bölge içinde, "herhangi bir noktada" barınmaktadırlar. Böylece "Rast Makamı ana dizisi", aralıklarının genişlikleri itibariyle, *ayarlı sisteme* kıyasla şöyle çizilebilir (bkz. *Şekil 1.2*):

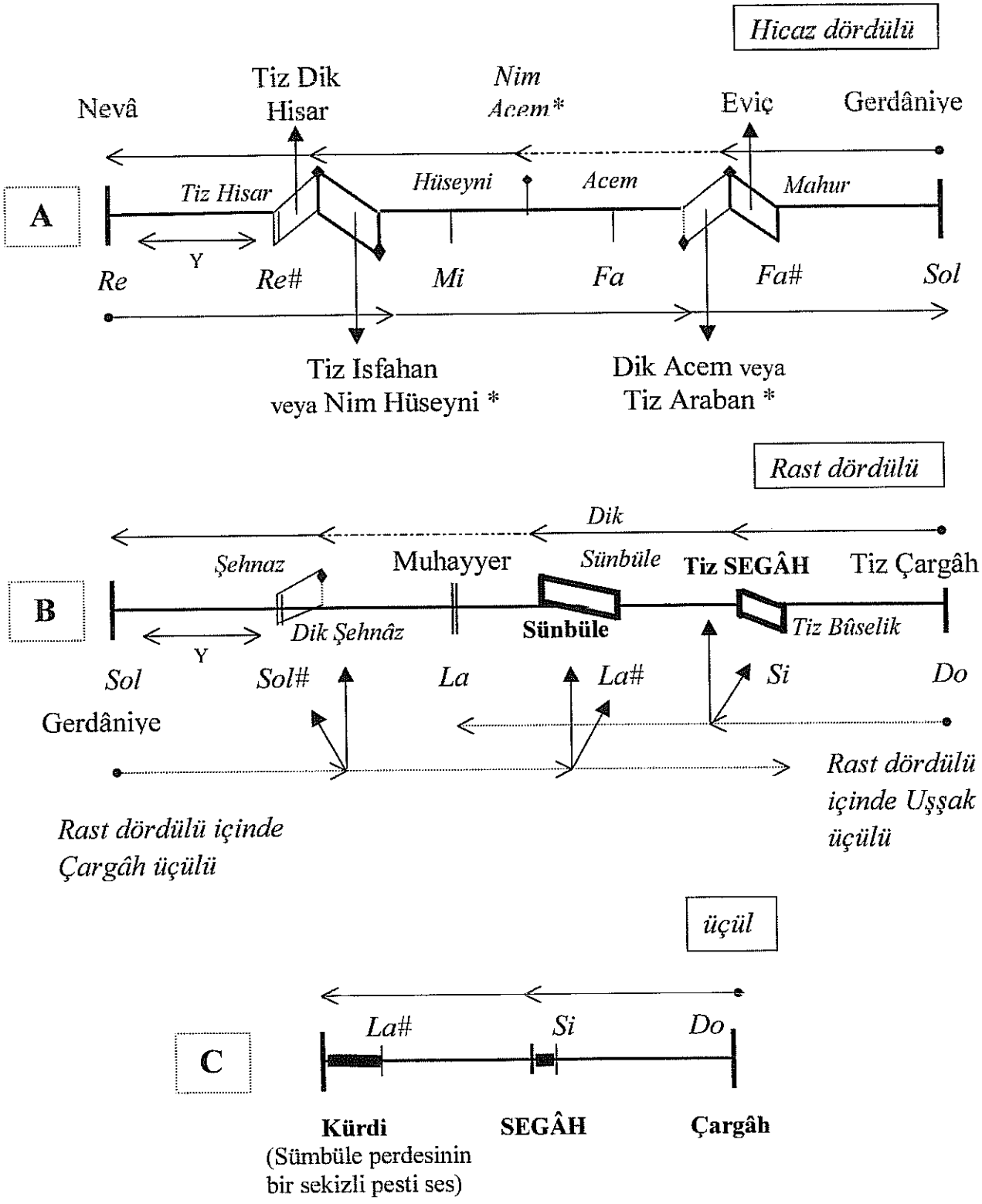
Şekil 1.2



Aynı şekilde, bu defa, nisbeten zorlu bir makam olan *Hüzzam Makamını* [1] çözümlersek (bkz. *Şekil 1.3* ve *Şekil 1.4*):

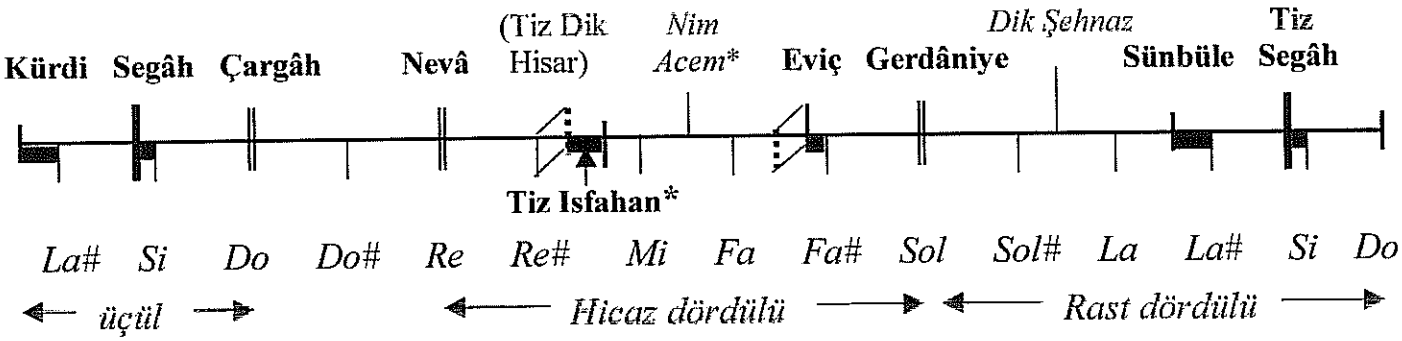
[1] İsmail Hakkı Özkan, op. cit. s. 288-293

Şekil 1.3



* Bu perdeler, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Hüzzam dizisi için belirtilen perdeler kâfi gelmediğinden, tarihte kullanılan sözcüklere başvurularak adlandırılmıştır (Bkz. *Şekil 1.7*).

Şekil 1.4



* Bu perdeler, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Hüzzam dizisi için belirtilen perdeler kâfi gelmediğinden, tarihte kullanılan sözcüklere başvurularak adlandırılmıştır (Bkz. *Şekil 1.7*).

Şekil 1.3 ve *1.4*'teki çizelgelere bakıldığında anlaşılacaktır ki, "*segâh* isimli perdeden *tiz segâh* isimli perdeye" *Hüzzam Dizisini* belirlemek üzere, "makamda batı seslerine tekâbül eden musiki sesleri" (Do,Re,Sol) esas alınıp, buradan yola çıkılarak, musiki perdelerini içlerinde barındıran "üçüller ve dördüller", yukarıda belirlendiği gibi eşit parçalara bölündüğünde, makama ait *ses basamaklarını* bulabilmek mümkün olmaktadır. *Şekil 1.3*'te görüldüğü gibi, *Nevâ*'dan (Re) *Gerdâniye*'ye (Sol) doğru yükselen [*A*] "Hicaz dördül" üç eşit parçaya bölündüğünde *Isfahan* ile *Dik Acem*, dört eşit parçaya bölündüğünde, *Tiz Dik Hisar* ile *Eviç* perdelerinin bölgesel konumları bulgulanmaktadır. *Gerdâniye*'den *Tiz Çargâh*'a doğru yükselen [*B*] "Rast dördül" için aynı yöntem uygulandığında, si sesinin hemen altında *Tiz Segâh* perdesi, la# sesinin hemen pestinde *Sünbüle* perdesi bulunur. Aynı yolla, uzunluğu *Kürdi* ile *Çargâh* arası olan [*C*] üçül de ikiye bölündüğünde, *Hüzzam* makamına ait *Segâh* perdesi doğrulanır. Böylelikle "*Hüzzam Makamına* uygun musiki perdeleri" tümden saptanabildiği gibi, bu perdeleri, yakın düştükleri batı sesleriyle kolaydan kıyaslama olanağı da sağlanmaktadır.

Oysa biraz önce belirlediğimiz *kürdi, segâh, eviç* türünden musıki perdeleri, tamamen sabit konumlara sahip değillerdir [1,2]; bahsedilen esneklikleri haricinde, göreceli olarak, temel alınan "ses basamaklarına" ve "ses aralıklarına" göre *konum olarak* değişiklik arz etmektedirler, çünkü değerlendirmelerde "fiziksel oranlar" değişmektedir [3,4].

Bunun üzerine, adı geçen musıki perdelerinin, başka makamlarda yapılan *ezgisel geçişlerde* konumları itibariyle nasıl "oynadıklarını" karşılaştırmak üzere, yukarıda çözümlemesi yapılmış olan *Hüzzam* makamında kullanılanlardan başka seslerden yola çıkarak "üçüller ve dördüller" belirlenebilir ve bunlar, batı sesleri esas alınarak, "yarım aralıktan daha geniş eşit parçalara" bölünebilirler.

Şekil 1.3 B'da çizildiği gibi, uç sesleri *gerdâniye* (sol) ile *tiz bûselik* (si) olan "Çargâh üçül" üç eşit parçaya bölünürse, "Rast dördül"den elde edilmiş olana "oldukça yakın" bir *sünbüle* perdesi bulunur. Aynı şekilde *dügâh* (la) ile *çargâh* (do) arasındaki "Uşşak üçül" (B) iki eşit parçaya bölünürse, "Rast dördül"den elde edilmiş olana yakın bir *segâh* perdesi ortaya çıkar. Bu şekilde, makam içinde başka makamlara geçkiler yapılabilmesi sözkonusudur.

Dikkatle bakılırsa, *Rast* makamındaki *eviç* ve *segâh*, *Hüzzam* makamındaki *eviç* ve *segâh*'tan biraz daha "koyu" tınılamaktadırlar. Dolayısıyla musıki perdeleri "ses-aralıklarına ve makamlara göre" *esnek bir yapıdadır* [2,3,4]. Bu o kadar böyledir ki, birçok defa, kesin olarak tek bir noktaya sıkıştırılmış musıki sesleri yerine, bu seslere yakın konumlarda, bahsedilen "esneklik" çerçevesinde, *sürekli kayan* sesler daha sık icra edilmektedir, ki bu olgu, *perde kavramını* kullanış tarzımızı pekiştirmektedir.

---

[1] Ekrem Karadeniz, op. cit.
[2] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Perdeler, op. cit.
[3] Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, op. cit., s. 53-197
[4] Ayhan Zeren, Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 281-321

Bu sebeple, musıki perdelerini saptamak için "derin matematiksel hesaplara" girmeye hiç gerek olmayacaktır. Ayrıca böyle hesaplara girilecek olsa, *müziksel kavrayışta* başedilemez zorluklarla karşılaşılacağı görülebilmektedir [1,2,3,4].

Zaten açıklanan bu yöntemi "kaba kalıplara" indirgemek veya "büyük rakamlı kesirler cinsiden" kesin olarak ölçmeye çalışmak, ya da "bol küsüratlı sayılara" raptetmek, sanılabileceği kadar anlamlı durmamaktadır; zira, sözgelimi *la*'dan *do*'ya çıkan üçülden (dügâh-segâh-çargâh) çıkartsanan "perdesel değerler", bakışımlı olarak *sol*'dan *do*'ya (rast-dügâh-segâh-çargâh) yükselen dördülden elde edilecek "perdesel değerlerle" doğrudan uyum sağlamayacaktır [5,6].

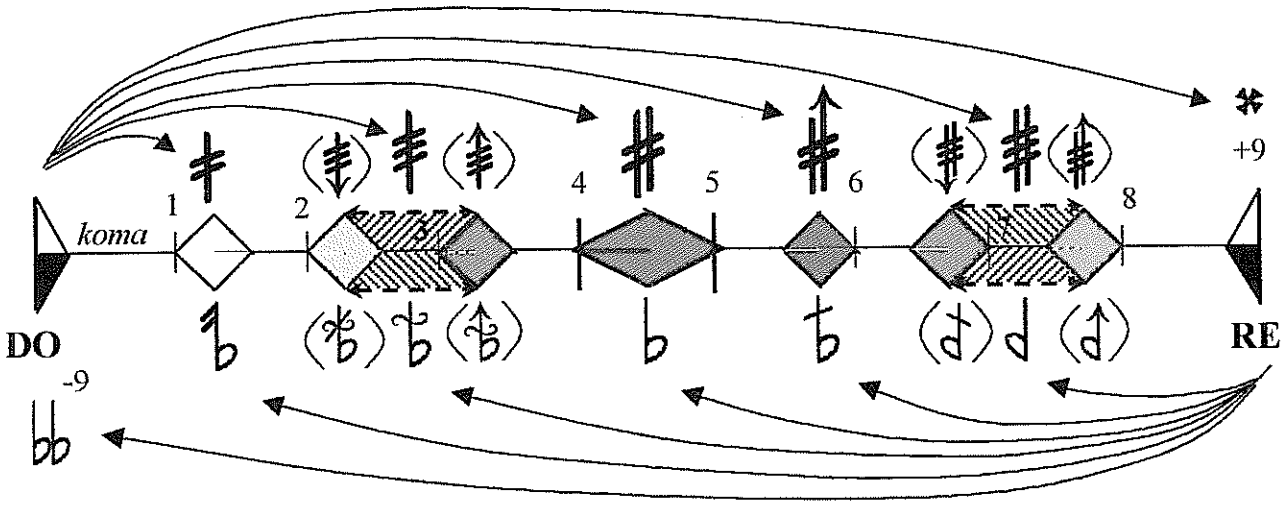
Şekil 1.2'de gösterilen Mi-Sol ve La-Do "Uşşak üçülleri"nin yaklaşık "onüç", *Şekil 1.3 B*'de belirtilen Sol-Si "Çargâh üçülü"nün yaklaşık "onsekiz", *Şekil 1.3* ve *1.4*'te çizilen Re-Sol ve Sol-Do "Hicaz ve Rast dördülleri"nin de yaklaşık "yirmi iki" *Pisagor koması* [6] genişliğinde oldukları gözönünde tutulursa, demek ki, *küçük üçüllerin* 2, *büyük üçüllerin* 3, *dördüllerin* ise yerine göre 3 veya 4 "eşit parçaya bölünmesi" sayesinde bulunacak olan *segâh* ve *eviç* gibi musıki perdeleri, en yakın oldukları Batı seslerinden yaklaşık *1 ila 2.5 koma kadar esnemektedirler*, ki bu değerler, makamsal uygulamalarda sıkça karşılaşılan "perdesel esneklikler" ile tamamen uyumludur [3,4].

Böylece, çok basit hesaplar neticesinde yukarıda sunulan örneklerde de belirlendiği gibi, Türk Musıkisinde kullanılan özel ve esnek perdeler, "9 koma genişliğindeki" *bir tam aralık* çizelgesinde, tarihi musıkide kullanılan değerlerle tamamen örtüşecek biçimde *Şekil 1.5*'teki gibi gösterilebilir.

---

[1] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op.cit.
[2] Suphi Ezgi, op. cit.
[3] Ekrem Karadeniz, op. cit.
[4] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.
[5] Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, op. cit., s. 53-197
[6] Ayhan Zeren, Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 281-321

Şekil 1.5



Şekil 1.5'te, uç noktalarında *Do* ile *Re* sesleri bulunan bir "tam aralık" resmedilmektedir. Bu tam aralık "9 Pisagor koması" uzunluğundadır; Batı müziğinde, bir sekizli (oktav) içindeki buna benzer 6 tam aralık, kabaca "ikişer eşit parçaya" bölündüğünde, "12 tane yarım ses" elde edilmekte ve *ayarlı (tampere) sistem* oluşturulmaktadır [1]. Ayarlı sistemde "yarım sesler", *Do* veya *Re* gibi "temel seslerden" yuvarlak olarak "4.5 koma pest ya da tiz" olmaktadırlar. Bu durumda, sözgelimi *Do* sesinden yarım ses yükselinirse *Do#*, *Re* sesinden yarım ses alçalınırsa *Reb* bulunulmaktadır.

Oysa, serbest perdeli çalgılarda fiziksel değerler itibariyle ölçülebilir ki, çoğu defa bir yarım ses yükselinirken yaklaşık "4 koma tize", bir yarım ses alçalınırken de yaklaşık "5 koma peste" hareket edilmektedir [2]. Ayarlı sistemdeki "4.5 komalık yarım sesler" uygulaması ise, bu olguyu biraz olsun basitleştirmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla Batı müziğindeki yarım sesler, çoğu defa "bir koma dahilinde" *esnemektedirler*. Yarım seslerin bu "esnekliği", *Şekil 1.5*'te dört ile beş rakamları arasında gösterilmiştir.

[1] Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, op. cit., s. 1-52
[2] Ayhan Zeren, Müzik Fiziği, op. cit, s. 295-321

Türk Musıkisinde ise, çözümlememizde de belirlediğimiz gibi, ayarlı sistemde bulunmayan özel sesler kullanılmaktadır. Bu özel seslerin "gayet esnek" oldukları kulakla dahi saptanabilmektedir. O hâlde, tıpkı ayarlı sistemdeki yarım seslerin esnekliğinde olduğu gibi, musıkiye has bu seslerin "kesin" olarak değil, "bölgesel" olarak belirlenmesi daha akılcı olmaktadır.

İşte bu düşünceden yola çıkılarak, musıki ezgilerindeki (Batı müziğinde üç eşit parçaya bölünen) "küçük üçül aralıkların" *ikiye*, (Batı müziğinde dört eşit parçaya bölünen) "büyük üçül aralıkların" *üçe*, (Batı müziğinde beş eşit parçaya bölünen) dördül aralıkların da, yerine göre *üçe* veya *dörde* bölünmesi hâlinde saptanabilecek olan "özel ve esnek musıki perdeleri", "bir tam aralık" içerisine mümkün olduğunca *bölgesel* biçimde oturtulmaya çalışılmıştır.

Sonuçta, *Şekil 1.5*'te hazırladığımız çizelgeye göre, tize doğru yaklaşık 1 ila 1.5 koma çıkılması hâlinde "*irha* diyezi", 2 ila 2.5 koma çıkılması hâlinde "küçük *bakiye* diyezi", 3 ila 3.5 koma çıkılması hâlinde "büyük *bakiye* diyezi", 4 ila 5 koma çıkılması hâlinde hem musıkide hem de ayarlı sistemde bulunan "diyez", 5.5 ila 6 koma çıkılması hâlinde "üst diyez (*fâsılâ*)", 6.5 ila 7 koma çıkılması hâlinde "eksik *mücenneb* diyez", 7.5 ila 8 koma çıkılması hâlinde "artık *mücenneb* diyez"; benzer biçimde, peste doğru yaklaşık 1 ila 1.5 koma inilmesi hâlinde "küçük *irha* bemolü", 2 ila 2.5 koma inilmesi hâlinde "büyük *irha* bemolü", 3 ila 3.5 koma inilmesi hâlinde "*bakiye* bemolü", 4 ila 5 koma inilmesi hâlinde hem musıkide hem de ayarlı sistemde bulunan "bemol", 5.5 ila 6 koma inilmesi hâlinde "küçük *fâsılâ* bemolü", 6.5 ila 7 koma inilmesi hâlinde "büyük *fâsılâ* bemolü" ve 7.5 ila 8 koma inilmesi hâlinde de "*mücenneb* bemol" *bölgesel* olarak belirlenmektedir [1,2].

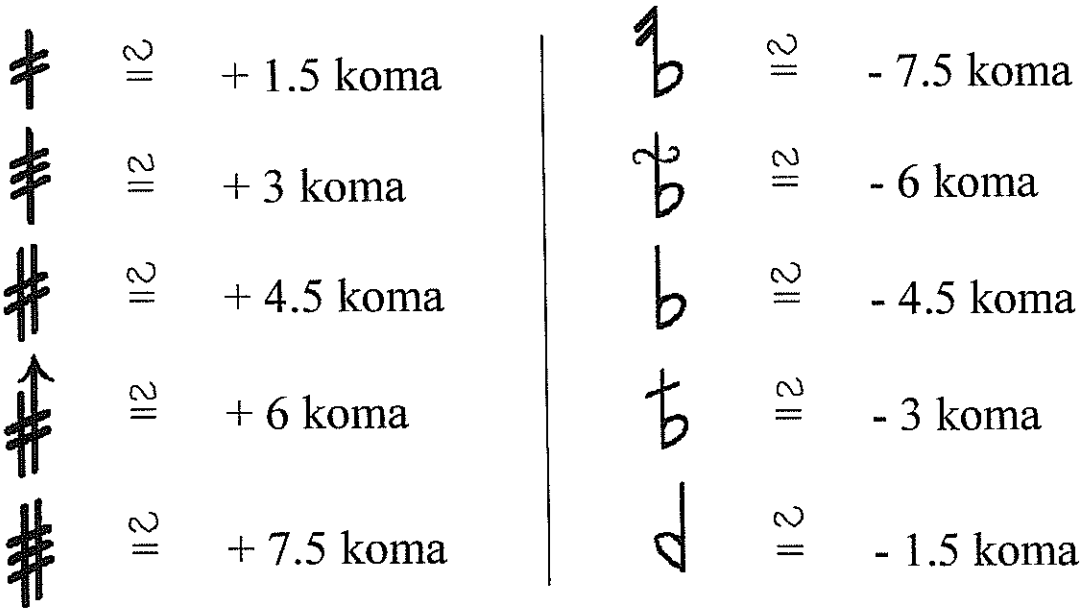
[1] Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde, benzer isimler farklı değerlere atfedilmiştir. Kıyaslamak için bkz. İsmail Hakkı Özkan, op. cit. s. 39

[2] *Bakiye diyezli* ve *İrhâ bemollü* bölgeler, musıkide sıkça karşılaşılan esneklikleri sebebiyle, geniş (2.5 koma'lık) bir ses alanını kapsayacak biçimde belirtilmişlerdir.

Şekil 1.5'te değişik renklerle resmedilen "ses bölgelerinde", Türk Musıkisi perdelerini betimleyen "arızalardan" *irha*, *bakiye*, *fâsılâ* ve *mücenneb*, "bakışımsız" bir şekilde yerleştirilmişlerdir, çünkü, musıki ezgilerindeki "üçüllerin ve dördüllerin" yukarıda anlatıldığı biçimde bölünecek olmasına göre, bu "esnek perdeler" farklı değerlerin kullanımını gerektirmektedirler.

Bununla beraber, bir *nebze* basitleştirmek maksadıyla; tıpkı ayarlı sistemde "diyezlerin ve bemollerin" sadeleştirilerek 4.5 koma değerinde tanımlanmalarına benzer olarak, genel kullanıma göre *irhaya* 1.5, *bakiyeye* 3, *fâsılâya* 6, *mücennebe* de 7.5 koma değerler verilebilir. Bu durumda, "musıki arızaları" koma değerleri itibariyle şu şekilde belirtilebilinir (bkz. *Şekil 1.6*):

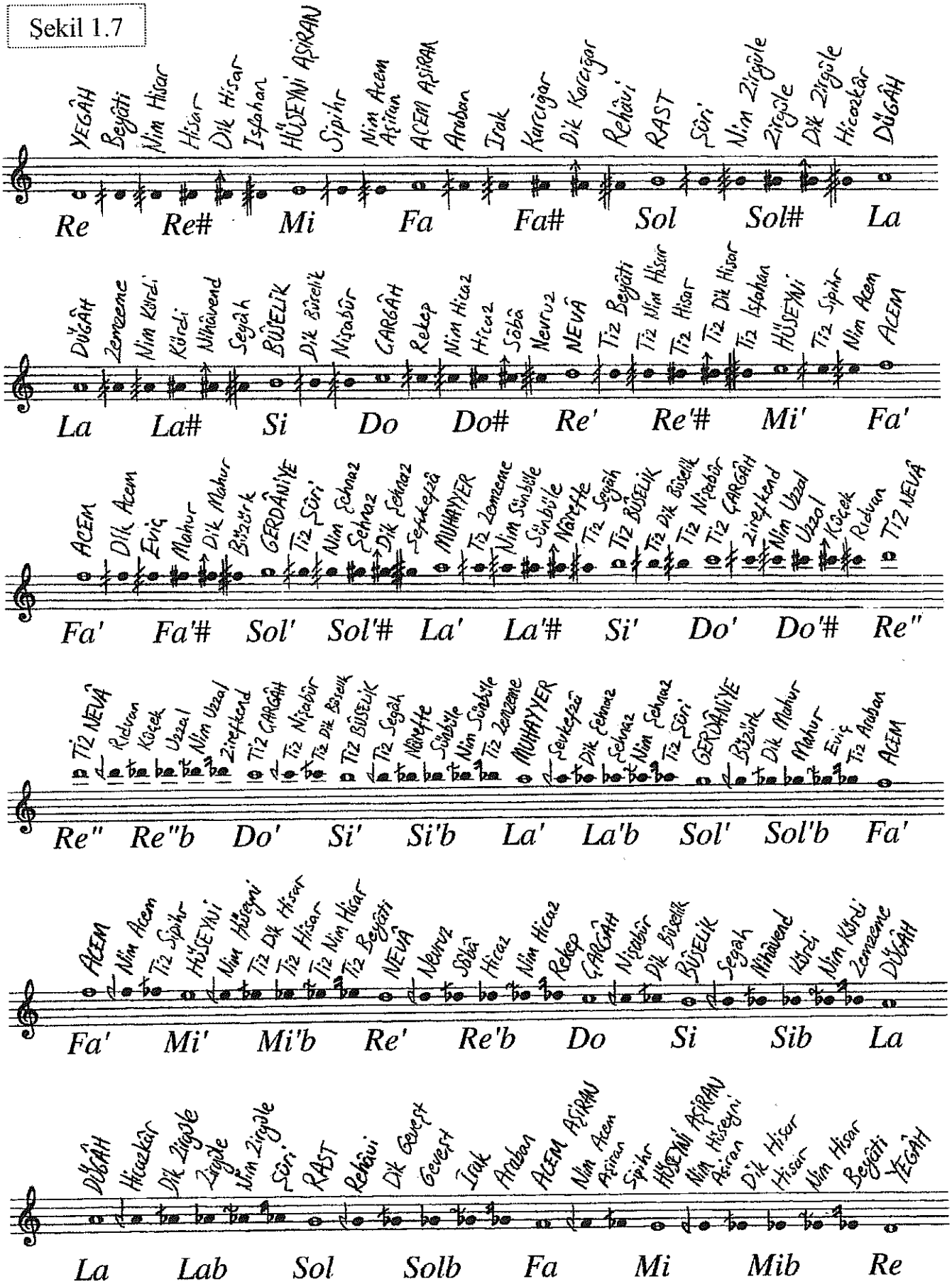
Şekil 1.6



Not: Topluca, "küçük irha" ve "büyük irha" *irha* arızası ile, "küçük fâsılâ" ve "büyük fâsılâ" *fâsılâ* arızası ile, "küçük bakiye" ve "büyük bakiye" *bakiye* arızası ile, "eksik mücenneb" ve "artık mücenneb" de *mücenneb* arızası ile gösterilmiştir.

Bunun uzantısında, bir sekizlinin yaklaşık olarak **36 eşit parçaya taksimi** yoluyla *Yegâh*'tan *Tiz Nevâ*'ya tüm olası musıki perdeleri, *mikro-kromatik notasyon* itibariyle *Şekil 1.7*'deki gibi ifade edilebilir.

Şekil 1.7



(Yukaridaki tüm perde isimleri, Osmanlı tarihi boyunca kullanılan Arapça ve Farsça adlandırmalardan faydalanılarak, çalınan asıl seslere mümkün olduğunca uygun biçimde yerleştirilmiştir. Bkz.. *Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Perdeler*, op. cit. - *Ekrem Karadeniz*, op. cit. - *İsmail Hakkı Özkan*, op. cit., s. 38 - *Suphi Ezgi*, op. cit., Cilt IV s.151-280 - *Eugenia Popescu Judetz*, op.cit., s. 39-45 - *Eugenia Popescu Judetz & Adriana Ababi Sırlı*, op. cit., s. 142-147 - *Ayhan Zeren*, Müzikte Ses Sistemleri, op. cit., s. 53-98.)

Böylece, "iki oktavlık ses sahasında" ve *eksiksiz tüm göçürümler* (transpozisyonlar) dahilinde "olası bütün musıki perdeleri", (*Yegâh*'tan *Nevâ*'ya, uç sesler dahil 37 adet) yukarıda *Şekil 1.7*'de görüldüğü şekilde dizilebilecektir.

Bu bulgularımız, *ayarlı sistemden* "ancak birer komalık farklar" nisbetinde ayrışan, güncel kullanımdaki "Arel-Ezgi-Uzdilek" musıki sistemi ile tamı tamına uyuşmuyorsa da, Batı Müziğine kıyasla "sadece bir koma" kadar küçük farkların *duyum itibariyle zor algılanması* ve böylece musıki perdelerinin Batı müziğindeki perdelerden neredeyse hiç farkı kalmaması yüzünden daha akla yatkın durmaktadır. Böylece *segâh* ve *eviç* gibi musıki perdelerinin "serbestliği ve esnekliği", ancak dinlenen bir parçanın *ezgisel akışkanlığında* algılanabilmektedir.

Ne var ki, musıki ses sistemindeki sözkonusu esneklik, sıkça iddia edildiğinin tersine Türk Musıkisinin çokseslileşmesine mâni olmamalıdır, zira Türk Musıkisi makamlarının çoğunda *batı tarzı* bir "ahenklileştirmeye" (armonizasyona) uygun olabilecek sesler bulunduğu kolaylıkla duyulabileceği gibi, diğer mevcut "musıki sesleri" de ister istemez *yakın düştükleri* "batı seslerini" çağrıştırmaktadırlar.

Musıki eserlerinde sıkça karşılaşılan perdelerden, sözgelimi *eviç* perdesi "bulanıkça bir fa# sesini", *segâh* perdesi de "bulanıkça bir si sesini" doğal olarak hissettirmektedir. Bunun uzantısında yapılacak olan çokseslileştirmede, ele alınan "Rast makamında" *eviç perdesi* fa#, *segâh perdesi* de si olarak, "Hüzzam makamında" ise *tiz dik hisar perdesi* mi*b*, *tiz ısfahan perdesi* mi*b* veya mi, *dik acem perdesi* fa, *eviç perdesi* fa#, *kürdi* ve *sünbüle perdeleri* de la# olarak düşünülmeli, armonizasyonda "batılı aralıklarla" çalışıldığı farzedilmelidir.

Rast makamının, "geçkileri" (modulasyonları) ve "oyaları" (alterasyonları) dışında, sol major diziye benzerliği sayesinde, çokseslileştirilmesi de doğallıkla bu esasa dayanacaktır. Bunun dışında, *perdelerine* ve *doğasına* sadık kalınması koşulu ile, bu makam üzerinde "çağdaş armoniler" de denemek mümkündür.

Hüzzam makamının çokseslileşmesi ise o kadar basit değildir; makamın hassas perdeleri sebebiyle *uygusal* (akor-temelli) bir çokseslileştirmede "klasik armoni" yetersiz kalacak gibi durmaktadır. Bu sebeple *Hüzzam makamı,* "çağdaş armoni ve kontrapunto" uygulamaları ile daha uygun çokseslileşebilecektir. Bunun dışında, *perdelerine* ve *doğasına* sadık kalınması koşulu ile, bu makam üzerinde "politonal (çok-eksenli) çokseslilendirmeler" denenmesi de uygun olabilir.

Çözümlememiz itibariyle, benzer saptamalar Türk Musıkisindeki tüm makamlar için, istisnasız geçerli görünmektedir.

Bu çözümlemeyi yaptıktan sonra, şimdi çokseslileşme konusuna yoğunlaşmak yerinde olacaktır.

E. Çokseslilik Nedir? Nasıl Anlaşılmalıdır? : Bu aşamaya değin sıkça başvurulan *çokseslilik* kavramı şimdi *akademik* bir berraklığa kavuşturulmalıdır.

Bugün, "birden fazla çalgının teksesli olarak biraraya gelmesi", "tek bir sesin sekizlilere (oktavlara) katlanarak çoğaltılması", "bir müzik aleti ile seslendirilen ezgi beraberinde *gelişigüzel* akorların basılması", veya "sürekli *dizem (ritim) desenleri* ile sâde bir güfte terennümüne eşlikte bulunulması" çokseslilik zannedilebilmektedir.

Oysa bu ifadeler, temelde hiç "çokseslliliğin asıl tarifini" oluşturmamaktadırlar. Pekiyi, o hâlde "çokseslilik" nedir?

Çokseslilik (başka deyişlerle: *çokezgililik, ezgideşlik, müzik örgüsü, ses dokusu* veya *tını harmanı*), "birden daha fazla sesin" aynı anda sarmaşarak, belirli ölçütler uyarınca "uyumlu biçimde" beraberce seyretmesidir. Yani *çokseslileşme*, "müziksel akış" hâlinde, sesler arasında belli bir "uyum" ve "birliktelik" sağlayabilmektir.

Bu "uyumu" ve "birlikteliği" sağlayabilmek için, birtakım kurallar oluşturularak, sesler arasında kullanılması uygun olan "mesafelerin" belirlenmesi gerekmektedir. Buna ilişkin ölçütler çoğu defa değişebileceği gibi, esas itibariyle *uyumlu* olarak duyulan karışımlar, insan kulağı tarafından sıkça tercih edilmektedir.

J.S. Bach, G.F. Handel, F.J. Haydn, W.A. Mozart ve **L.V. Beethoven** gibi birçok batılı bestecinin sıkça başvurduğu, bahsedilen şekilde "ölçütlerle kurgulanmış müzik yazım tekniğine" *kontrapunto* (*counterpoint*), yani "karşıt-nokta" denmektedir [1,2,3]. Adından da anlaşılacağı üzere *kontrapunto*, "notalar arası *düzgün karşıtlığın* kurallarını belirleyen müzik ilmidir". Esaslarına uyulması hâlinde, *kontrapunto müzik bilimi*, harikulade ses uyumları yaratmakta "üstün bir araç" olabilmektedir.

Daha iyi tanımlayabilmek üzere *kontrapunto* deyiminin yerine, güzel Türkçe'nin zenginliklerinden faydalanılarak *müzik örgüsü, ses dokuması* yahut *nakış* denilebilir.

Batı birikimlerine göre, çokseslileşme, esas olarak *polifoni* (*çoklu-duyum*) ve *homofoni* (*eşli-duyum*) olarak ikiye ayrılmaktadır [1,2].

---

[1] Cavidan Selanik, op. cit., s. 68-156
[2] Faruk Yener, op. cit., s. 24-39
[3] H. Ferdinand Kufferath, Ecole Pratique du Chorale (7. Baskı), Brüksel, s. 1-257

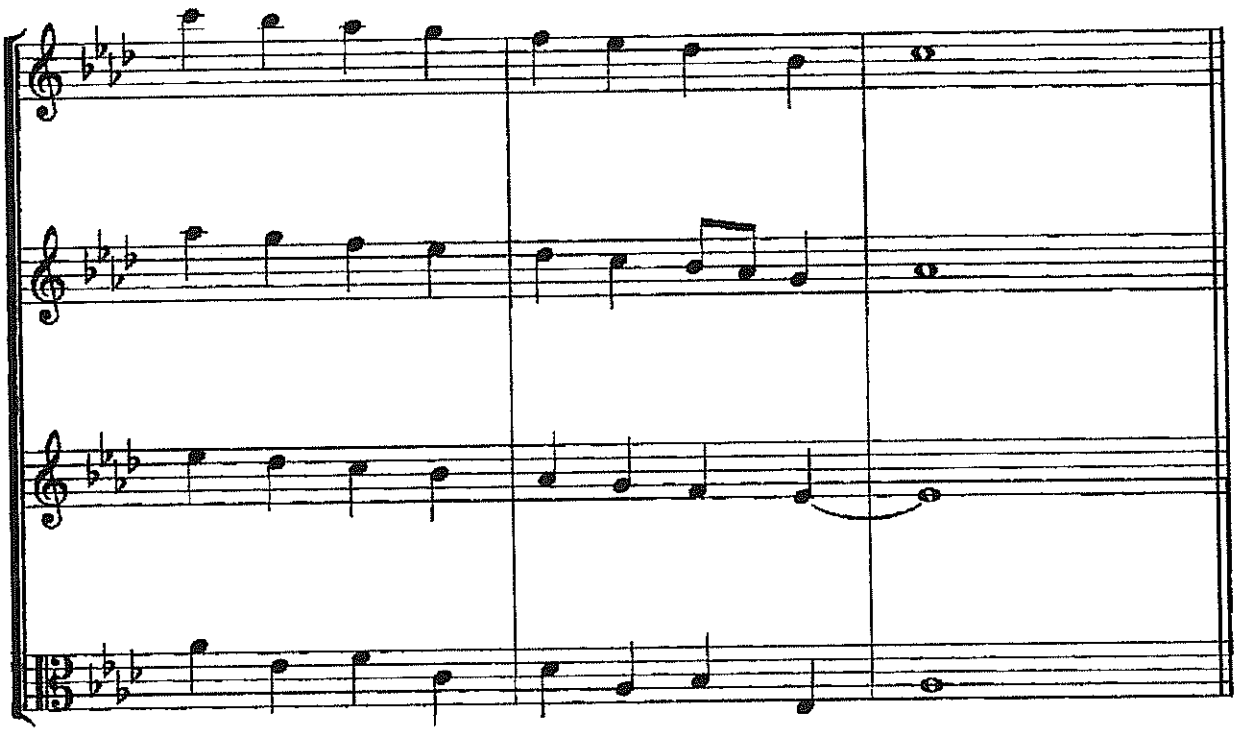
Polifoni, bugün bilinen şekliyle "çokseslilik" manasında kullanılıyor olsa dahi, müziğin akışındaki önceliğin "ezgilerde" olduğunu vurgulamak üzere *yatay-çokseslilik* olarak anlaşılmalıdır. Homofoni ise, "üstüste bindirilen seslerin duyum önceliği" anlamında *dikey-çokseslilik* olarak düşünülmelidir.

Bu kavramların daha iyi belirlenebilmesi için, Türkçe'den "polifoni"ye *ezgideşlik* yahut *çokezgililik*, "homofoni"ye ise *denkseslilik* denilebilir.

Dikkat edilirse, *çokezgililiğin* (yatay çokseslilliğin) olduğu yerde doğal olarak *denkseslilik* (dikey çokseslilik) de bulunmaktadır. Yine de, çoksesli bir müziğin kurgusu incelenirken, "bu müzik ya *ezgideştir* ya da *denkseslidir*" şeklinde kesin bir sınıflandırma yapılması hata oluşturacaktır, zira birçok müziğin kurgusunda, hem "ezgideşliğin" hem de "denkseslliğin" yeri geldiğince uygulandığı görülmektedir (bkz. *Şekil 2.1*).

Şekil 2.1

O. Yarman



Şekil 2.1'de görüldüğü gibi, "üst üste gelen dört ezgi" hem *yatay* hem de *dikey uyum* içinde, bir "akış" sergilemekte ve hepsi birarada duyulunca, sesler sırayla yol alan *uygular* (*akorlar*) hâlinde tınılamaktadırlar.

Bu tür bir dinleti, *ezgilerin bütünselliği* açısından "ezgideş (polifonik) bir müzik" sayılabileceği kadar, *uygulanın bütünselliği* açısından da "denksesli (homofonik) bir müzik" şeklinde değerlendirilebilecektir.

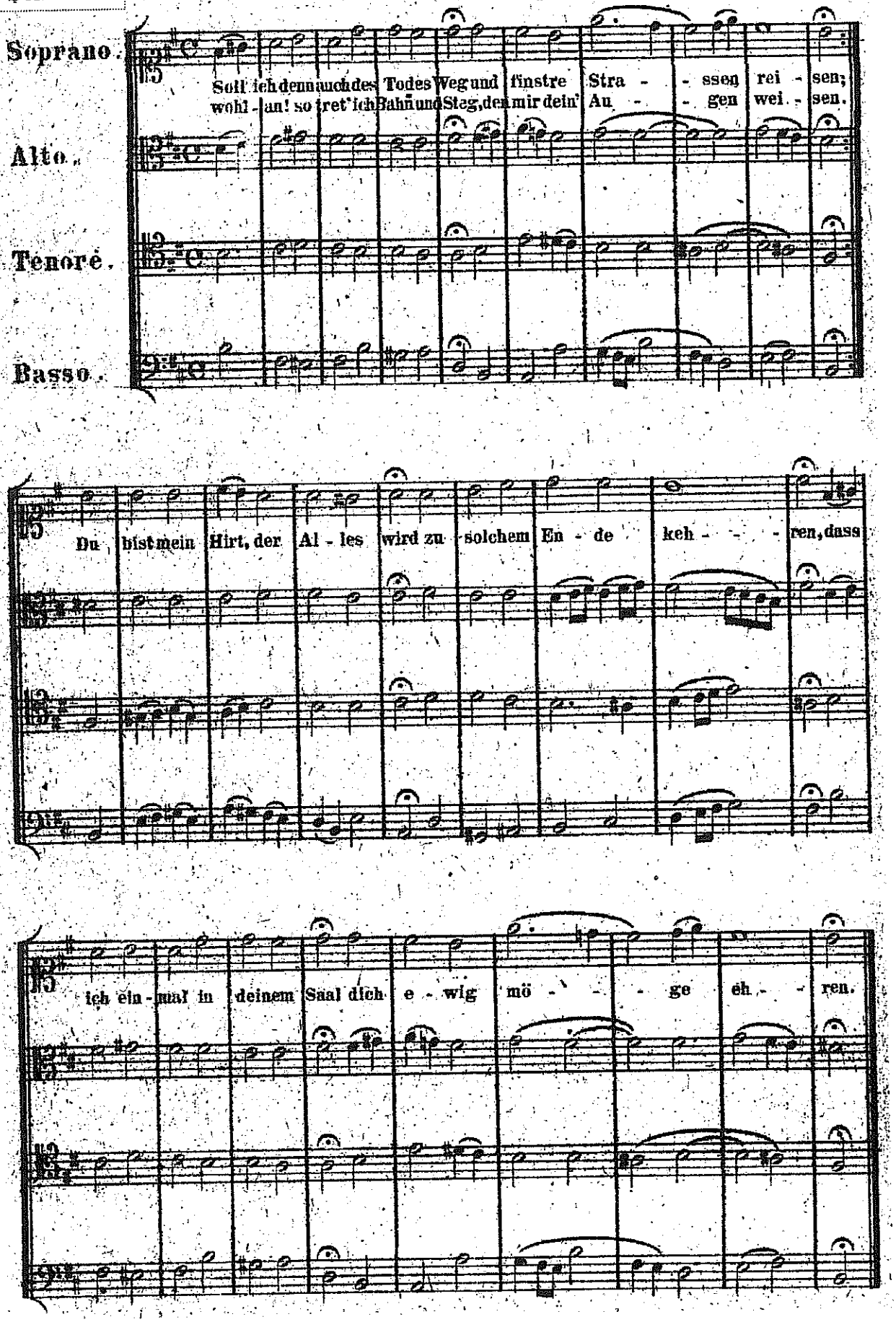
Dolayısıyla, buna benzer bir örnek ele alındığında, *ezgideşlik* veya *denkseslilik* kavramlarından yalnız birine sıkışmak yerine, sözkonusu dinletinin kendi içinde "yatay ve dikey çokseslilik öğelerini" hangi oranda barındırdığına bakarak bir belirleme yapmak yerinde olacaktır.

Bu durumda, *Şekil 2.1*'de sunulan dinletideki "denkseslilik (homofoni) öğelerinin", "ezgideşlik (polifoni) öğeleri" kadar ağırlıkta olduğu görülmektedir. Başka örneklerde, ya "ezgideşlik öğeleri"nin ya da "denkseslilik öğeleri"nin ağırlıkta olduğu, veya belli bir parça boyunca *çokseslilik önceliğinin* "yataydan dikeye", veya "dikeyden yataya" kaydığı izlenecektir.

Müzikte *ezgideşlik* ve *denkseslilik* unsurlarına dair, **J.S. Bach**'ın iki kantatası örnek olarak sunulabilir (Bkz. *Şekil 2.2* ve *Şekil 2.3*).

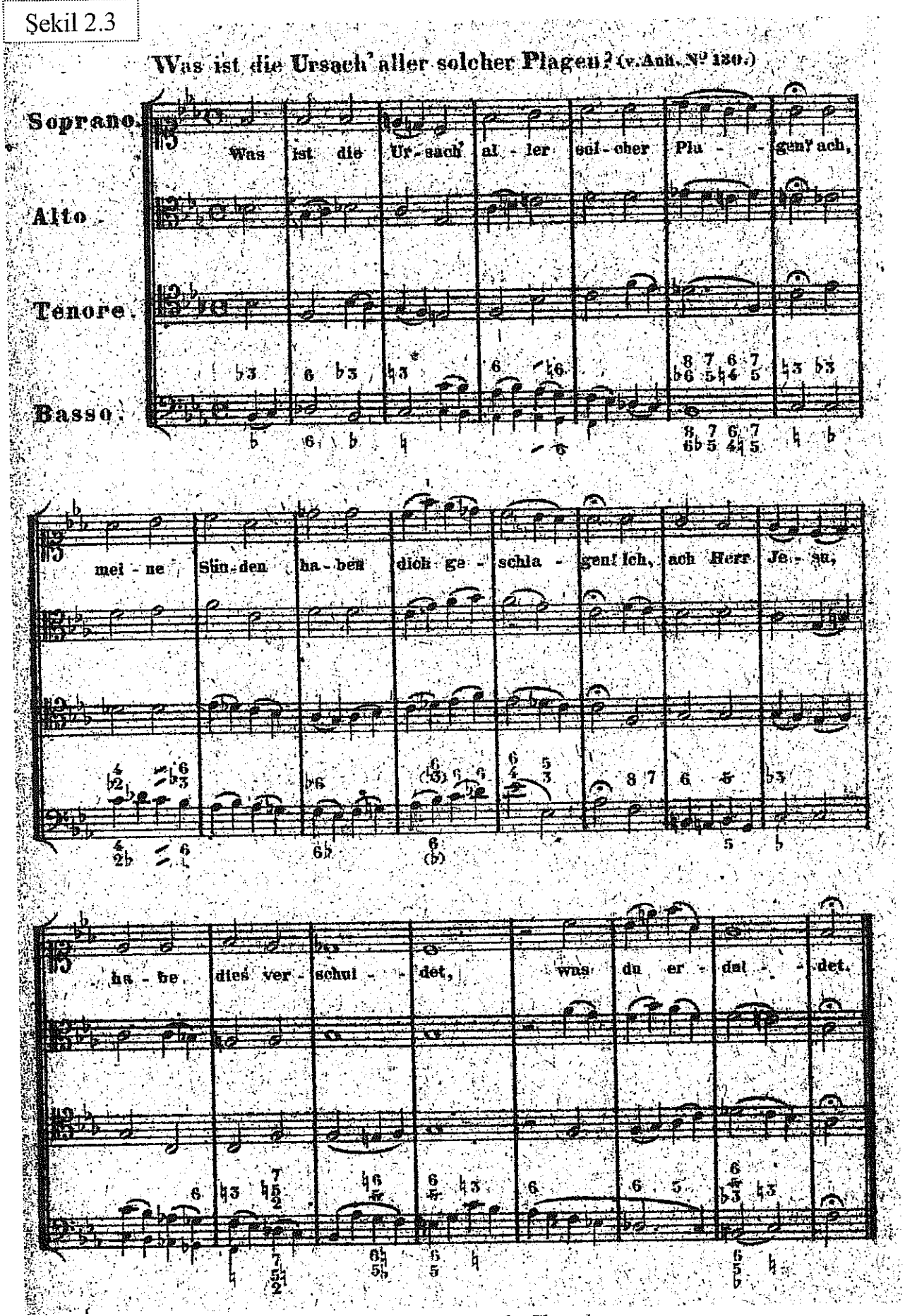
Şekil 2.2 incelendiğinde, "denkseslilik unsurları"nın daha ağırlıkta olduğu görülmekte; *Şekil 2.3* ele alındığında, "ezgideşlik unsurları"nın daha çok kullanıldığı farkedilmektedir. Her hâl-u kârda görülebilir ki, iki örnekte de *Soprano*, *Alto*, *Tenor* ve *Bas* sesler, *ayrı ayrı* "yakın mesafeli" yol alırlarken, *beraberce* tınıladıklarında "muntazam ses uyumları" yani *armoni* (*ahenk*) meydana getirmektedirler.

Şekil 2.2 **Soll ich denn auch des Todes Weg.** (v. Anh. Nº 129.)



Kaynak: *H. Ferdinand Kufferath, Ecole Pratique du Choral, 7. Baskı, C.G. Röder & Liepzig, BRÜKSEL, s. 92*

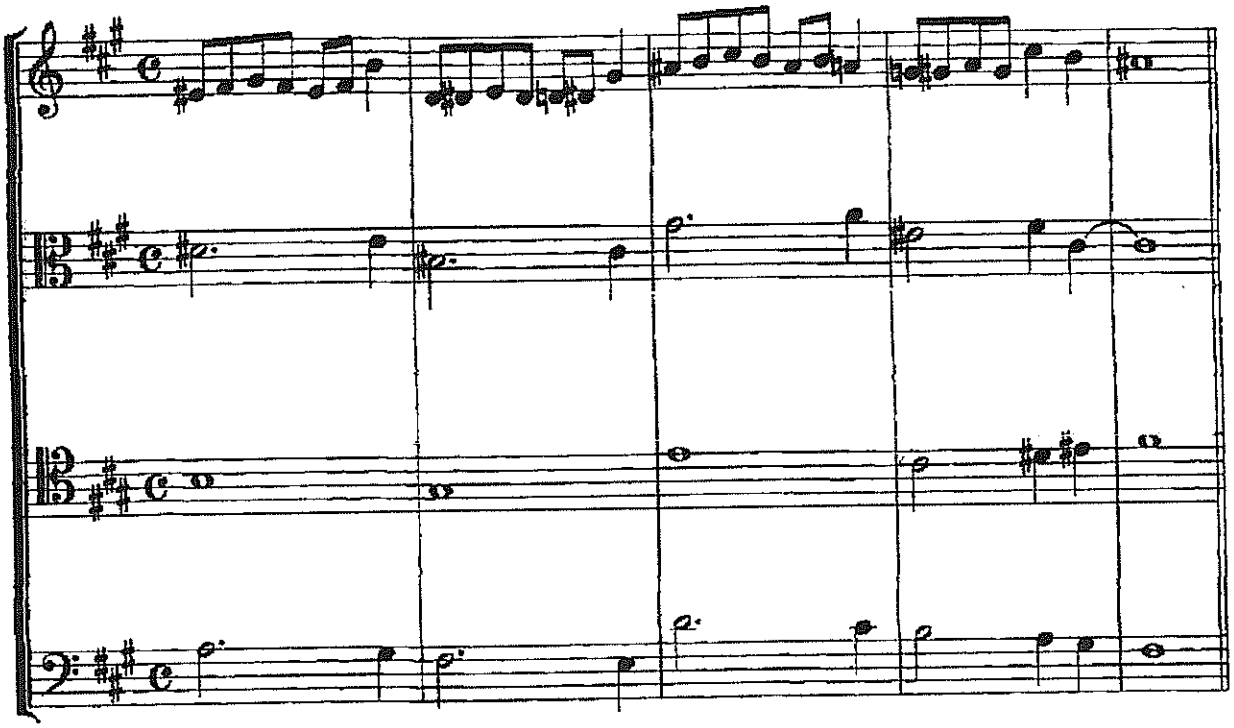
Şekil 2.3



Kaynak: *H. Ferdinand Kufferath, Ecole Pratique du Choral, 7. Baskı, C.G. Röder & Liepzig, BRÜKSEL, s. 93*

Şekil 2.3'te de farkedildiği gibi, daha çok "yatay ses uyumları" gözetilerek üretilmiş olan çokezgili (yani ezgideş) müzikler için, *örgülü müzik* (kontrapunto ile yazılmış müzik) kavramı burada sunulabilir. Buna dair bir başka örnek olarak *Şekil 2.4* hazırlanmıştır.

Şekil 2.4



O. Yarman

Şekil 2.4 incelendiğinde, uygulanan *doyurucu ses nakışları* ile her ölçü içinde *eksensel geçkiler* (*tonal modulasyonlar*) yapılarak, belli bir "armoni" (*ahenk, ses uyumu, uygusal ses düzeni*) yaratıldığı farkedilecektir. Besteciden besteciye "çeşitlilikler" arz edecek olan bu tür "çokezgili bir müzik", kurgusu itibariyle "*örgülü müzik*" (örgülenmiş, dokunmuş, uyumlu ezgilerle donatılmış müzik) olacaktır.

Örgülü müzik içinde kurgulanan sözkonusu *uygusal ses düzenine*, "armoni" yerine Türkçe *harman* [1] denmesi ve benzer bir biçimde, "armonizasyon" kavramının, Türkçe *harmanlama* deyimi ile açıklanması mümkündür.

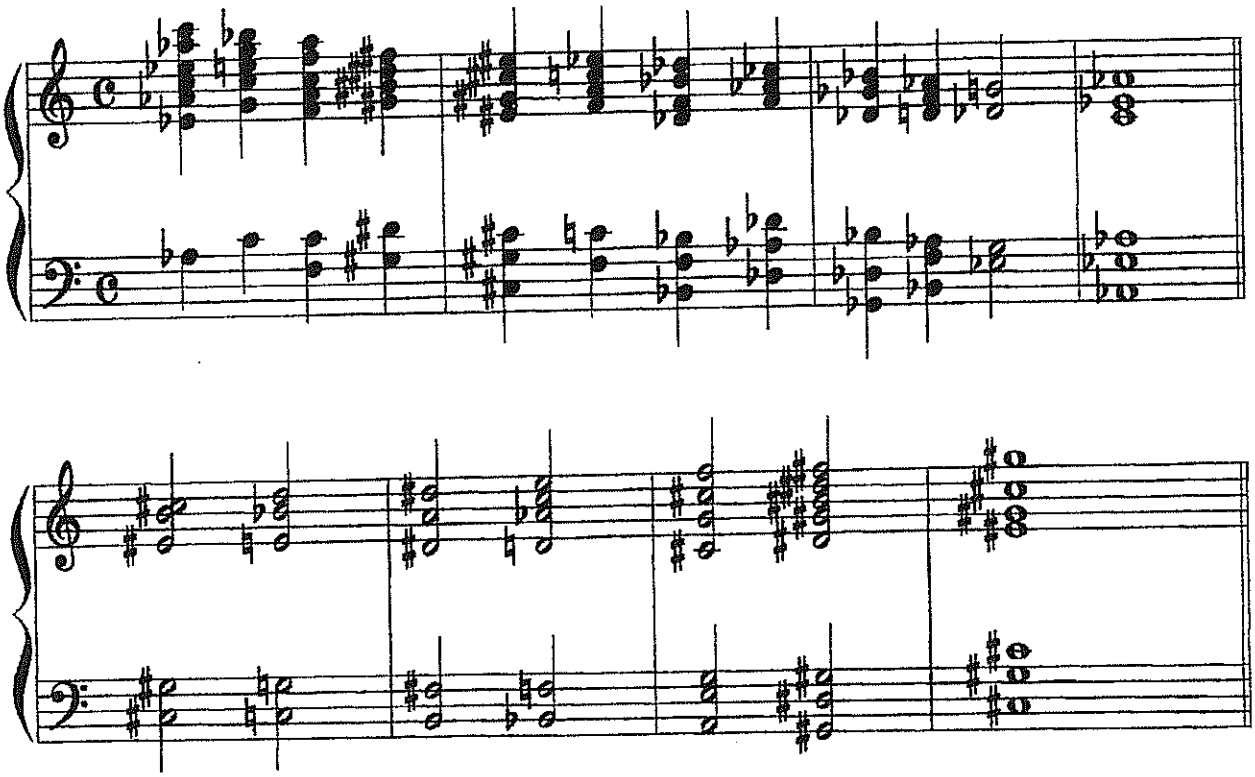
[1] Birçok çeşitten (sözgelimi değişik seslerden) birer parça alıp *yeni bir birleşim* oluşturma işi.

Örgülü müzik tasarlanırken, daha önceden uygulanmamış *yeni ses dokuları* keşfetmek çok olasıdır. Çokseslilığin bu açıdan sunduğu zenginlikler, müziği adeta sınırsız kılmaktadır.

Buna nazaran, *dikey ses-uyumlu*, yani *denkseslilikle kurgulanmış müzik* kavramı ise, *Şekil 2.5*'de sunulan örneklerle pekiştirilebilir:

Şekil 2.5

O. Yarman



Şekil 2.5'den anlaşılabileceği üzere, "belli ezgiler gözetilmeksizin" üst üste yerleştirilen sesler, *akış* hâlinde *eksensel geçkiler* (*tonal modülasyonlar*) sergilemektedirler.

Bu tür bir "geçkisellik" düşünülerek kurgulanmış "denkseslilik unsurları ağırlıkta" olan müziğe, Türkçe'de *harmanlanmış müzik* demek mümkündür.

Böylece, çokseslilliği Türkçe anlatabilmek üzere, "polifoniye" karşılık *ezgideşlik* yahut *çokezgililik*, "homofoniye" karşılık *denkseslilik*, "kontrapuntoya" karşılık *nakış*, *örgü* yahut *doku*, "armoniye" karşılık *harman*, "polifonal – kontrapuntik müziğe" karşılık *örgülü müzik* ve "homofonal – armonik müziğe" karşılık da *harmanlanmış müzik* izdüşümleri bu tezde denenmek istenmiştir.

Anlatılagelenler çerçevesinde, çokseslilliğin genel olarak tanımı yapılmış bulunmaktadır. Elbette ki, çok daha farklı yöntemler geliştirilerek çokseslileşme yolunda ilerlenebilecektir; yine de, yukarıda anlatılan hususlar temel alınmaksızın yeni şablonlar geliştirilebilmesi zor görünmektedir. Açıklanagelen şablonlara başvurulmak kaydıyla ise, yeryüzündeki her tür çoksesli müziğin kurgusunu belirleyebilmek mümkün olacaktır.

Böylelikle, çokseslilik kavramının "somut bir çerçevesini" belirlemeye yönelik yukarıda saptanan esaslardan yola çıkmak suretiyle, teksesli Türk Musıkisinin *örgülenerek* (birçok ezgi ile sarmalanarak) ve *harmanlanarak* (düzenli ses uyumları ile donatılarak) çoksesli hâllere gelmesi pekâlâ mümkündür. Elbette ki, bunun için, Türk Musıkisinin özünü iyice bilmek, perdeleriyle, ezgileriyle, makamlarıyla, usûlleriyle onun doğasını iyice kavramak, bu doğayı zedeleyici ve bozucu unsurlardan uzak kalmak ve en başından itibaren "Çoksesli Türk Musıkisine" uygun yepyeni *nakış* (kontrapunto) ve *harman* (armoni) *kuralları* vazetmek gerekecektir, ki görülebildiği kadarıyla bu henüz tam manasıyla başarılabilmiş değildir [1,2].

Elbette ki, çoksesli bir Türk Musıkisi için, gelecekte bu aşamanın kaydedilmesi şarttır. Ancak işte bu noktada, tarihte neden böyle bir adımın daha önceden atılmadığına dair bazı temel hususların üzerinden dikkatle geçmek gereklidir.

---

[1] Kemal İlerici, op. cit., s. 1-513
[2] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi için Ahenk Dersleri/Armoni, op. cit.

Bölüm III: Musıki'de Çokseslileşme Süreci

A. Kültür Zemininde Batı Müziği ile Türk Musıkisinin Karşılaştırılması :

Bu aşamada, *müzik tarihi kapsamında* dikkatlerden kaçmaması gereken oldukça çarpıcı bir mesele vardır: Batı Müziği çağlar boyunca çokezgilileşmeye yönelmişken, özellikle varsıl olanaklara sahip olmuş olan Türk Musıkisi, olduğu gibi tekezgili kalmıştır. Genel olarak "Şark Musıkisi" ise, birçok "*Asya* ve *Afrika* kökenli etnik müziklerde" de görüldüğüne benzer olarak çokseslileşme atılımlarını bir türlü gerçekleştirmemiş olmaktadır [1,2,3]. Koşut dönemlerden geçtiği hâlde, *Şark Musıkisinin* batılı çağdaşlarına oranla niçin onlara yakın bir doğrultuda seyredemediği, şimdi muhakkak sorgulanmalıdır.

Batı dünyasında, yüzyıllarca çokseslilik üzerine gelişme kaydedilmiş, sürekli evrimleşen çalgılarla "*zengin ses karışımları*" keşfedilmiş ve devamlı olarak "*örgü* ve *harman* ile kurgulanmış" eserler verilmiştir [4,5,6]. Buna karşılık musıkinin, *birden fazla ezginin birarada dokunmuş* olarak duyurulması açısından, hiç bir ciddi gelişme kaydedememiş olduğu farkedilmektedir [7,8,9]. Tam da burada, "musıkiye hayat veren şark uygarlıklarının" *sanat* ve *bilim* yönünden çok ciddi toplumsal bazı yetmezliklerinin olabileceği sanki çağrışmaktadır. Bu açıdan en önemli sorun ise, düşünceleri "kalıcı hâle getirmekten" yana varolan bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

---

[1] Cavidan Selanik, op. cit., s. 2-32
[2] Faruk Yener, op. cit., s. 12-16 ve 102-111
[3] Hüseyin Sadettin Arel, Müzik Tarihi Notları, op.cit.
[4] Hector Berlioz & Richard Strauss, Treatise on Instrumentation, Dover Publications Inc., New York, 1991
[5] Nikolay Rimski Korsakov, The Principals of Orchestration, Dover Publications Inc., New York 1964
[6] Adam Carse, The History of Orchestration, Dover Publications Inc., New York, 1964
[7] Charles Fonton, op.cit
[8] Eugenia Popescu Judetz, op.cit
[9] Eugenia Popescu Judetz & Adriana Ababi Sırlı, op.cit.

İşte burada, genel olarak *İslam toplumlarının* ve özel olarak *Türkler*'in, kendi kültürlerini ve müziklerini saklamada ve geliştirmede, "yapısallıktan kaynaklanan" ciddi bir *eylemsizlik* sergiledikleri olgusuyla karşılaşılmaktadır.

Mesela, eskilerden musıki bestekârları, *kendi eserlerini* kaleme almadıkları gibi, birçoğunun da yazım bilgisinden *mahrum* olduğu anlaşılmaktadır [1,2,3]; hatta musıkişinas insanların eserler yazabilmeleri için *genel* bir nota-kayıt sisteminin de mevcut olmadığı, tasarlanmış olan "özel nota-kayıt sistemlerinin" ise yaygınlaşamadığı saptanmaktadır [4,5,6]. Musıki bilgilerinin *sözel* aktarımı, *yazılı* aktarımından daha üstün tutulagelmiş, ya da belki daha doğrusu, yazılı aktarım birtürlü başarılamamış görünmektedir.

Bu çok şaşırtıcıdır, zira Batılı medeniyetlerin kaydettikleri gelişmelerde, "yazılı kültürün" herzaman büyük rol üstlendiği farkedilmektedir. Nitekim "yazılı kültür", Batıda, Osmanlı'da olduğundan daha çok gelişmiş görünmektedir. Aynı doğrultuda basit bir gözlem, kayboldukları bilinenler dahil, Osmanlı kültürüne ait yazılı eserlerin; karşılıklı ölçütler dikkate alındığında, "Avrupa kültürü ürünlerine" kıyasla hayli daha az olduğunu ortaya koyuverecektir.

Nihayetinde, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yazılı müzik kültürünün Batıya oranla yeterince gelişememiş olduğu anlaşılmaktadır. Musıki, yüzyıllarca bir *ilm-i sırriye* olarak, *seleften hâlefe* aktarılmış, düzgünce saklanamadığından dolayı kaybolmuş, tahrif olmuş, zaten tekezgili hâliyle "edebi güfteler" için bir araç olmakla sınırlı kalmıştır [1,2,3,4,5,6,7].

---

[1] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi Kimindir?, op. cit. s. 6-8
[2] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası, op. cit., s. 21-71
[3] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 104- 113 (G. Paçacı), 114-115 (N. Ş. Kösemihâl), 116-117 (L. Karabey)
[4] Eugenia Popescu Judetz, op.cit., s. 36-48
[5] Eugenia Popescu Judetz & Adriana Ababi Sırlı, op.cit., s. 125-145
[6] Timuçin Çevikoğlu, "Türk Musıkisinde Notanın Tarihçesi"
[7] Hüseyin Sadettin Arel, Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997

Yüzyıllar boyunca ciddi bir *yazılı kültürün* yaygın olarak geliştirilemediği anlaşılan musiki dünyasında, bölüm 2C'de açıklandığı gibi, birçok yönden *zait* olan makam ve usûl fazlalıklarının sürekli yaratılmış olması da artık şaşırtıcı görülmeyecektir, zira "kayda geçirilememiş olan musiki", akabinde ciddi *tasnif sorunlarını* beraberinde getirmiştir.

Bunun ötesinde, *armoni* ve *kontrapunto* kurallarının geliştirilmediği bir müzik, doğal olarak çokseslileşme yönünden tökezleyecektir. Tasarlamadan ve kağıt üstünde çalışmadan çokezgili müzik yapmak; tıpkı *teknik ayrıntılar kapsamında* "projelendirilmeksizin kerpiç yapıdan öteye gidilemeyeceği" ve bir "gökdelen inşaasına hiç varılamayacağı" gibi, sözkonusu edilemeyecektir.

Aynı eleştirel çizgide devam edilirse, Batı ile Doğu uygarlıklarının *çalgı kültürlerini* şimdi mukayese etmek yerinde olacaktır.

Genel olarak *musiki çalgılarının* tarihi incelendiğinde, tüm güzel niteliklerine rağmen, zaman içinde bunların hissedilir bir dönüşüm yaşamadıkları anlaşılmakta ve *teknolojik* yönden fazla geliştirilemedikleri görülmektedir [1,2]. Buna dair çok çarpıcı ve düşündürücü bir örnek, Batıda olduğunun aksine, tarih boyunca Orta Doğu medeniyetlerine ve özellikle de Türkler'e ait tek bir "madeni nefesli çalgının" olamayışıdır [3,4].

Yaklaşık ikibin seneden beri süregelen Avrupa çalgılarının evrimine bakıldığında ise, gayet çarpıcı mesafeler katedildiği izlenmektedir [5,6,7].

---

[1] Mutlu Torun, Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul, 1996
[2] Bülent Selçuk & Ozata Ayan, "Classic Turkish Music Instruments-Ud & Tambur", 1996
[3] Timuçin Çevikoğlu, "Türk Musıkisi Çalgıları"
[4] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit., s. 84-136
[5] Hector Berlioz & Richard Strauss, op.cit.
[6] Nikolay Rimski Korsakov, op.cit.
[7] Adam Carse, op.cit.

Bu bağlamda, *Kilise Orgu* örneğine eğilmek ilginç olacaktır [1,2]: "Çalgıların Kıralı" olarak tanınan *Kilise Orgu*, son derece karmaşık bir aygıttır ve tasarımında çeşitli boylarda yüzlerce madeni borunun itinayla üretilip yerleştirilmesi dışında, irili ufaklı tüm mekanizmalarının uyum içinde dizilmesi ve işlemesi gerekmektedir. Şaheser bir icâd olan bu çalgıyı imâl etmek, hâliyle "yüksek teknolojik bir düzey" gerektirmektedir. Bu aygıtı üretebilecek düzeye gelebilmek için, Avrupa'nın yüzyıllar boyunca büyük teknolojik birikimlerle ve kaynaklarla donanması gerekmiştir. Böylesi maliyetli ve büyük bir aygıtı tasarlamak başlı başına bir işken, Barok çağında inşa edilen büyük kiliselerde özellikle bir tane yaptırılmıştır [2,3].

Oysa ki, aynı çağlarda Osmanlı'nın sözkonusu türden "ileri mekanizmalar" tasarlaması, *mevcut teknolojik birikimleri* itibariyle olanak dışı kalmıştır. Osmanlılarca *Org* imâl etmeye yakın gelinmediği bir yana, İngiltere Kıraliçesi **I. Elizabeth**'in Osmanlı Hanedanına hediye olarak gönderdiği ve **Sultan III. Mehmet**'in (S: 1595-1603) padişahlığı sırasında üstad **Thomas Dallam** tarafından, İstanbul'da *Topkapı Sarayı*'nda kurulan şaheser bir kilise orgu da, **Sultan I. Ahmet** (S: 1603-1617) döneminde padişah emri ile imha edilmiştir [4].

Tüm bu gözlemler, "Musıki kültürünün en büyük öncüsü" Osmanlı'nın, tarih boyunca "ciddi kültürel güçlükler" yaşamış olduğuna işaret eder niteliktedir.

Tam bu aşamada, yaklaşık olarak aynı dönemlerde (17. – 18. yüzyıllarda) yaşamış olan büyük Türk Musıkisi bestekârı **Buhûrizâde Mustafa Itri** ile, büyük Alman Barok bestecisi **Johann Sebastian Bach**'ı karşılaştırmak ve müziklerindeki "gelişmişlik düzeyini" incelemek gayet ilginç olacaktır:

---

[1] Meydan LAROUSSE, op. cit.
[2] Faruk Yener, op. cit., s. 20-23 ve 126-127
[3] Hector Berlioz & Rıchard Strauss, op.cit., s. 243-247
[4] Necdet Sakaoğlu, op. cit., s. 209

Buhûrizâde Mustafa Itri [1,2,3] (1630-1640? - 1711/12), *Türk Musıkisinin piri* olarak bilinen, "bini aşkın" musıki eseri vermiş olduğu ileri sürülen Türk bestekârdır. Aynı zamanda *hattat* ve *şair* olduğu, *Mevlevi* inanışına bağlı olduğu bilinmektedir.

Bugün Itri'ye ait, kırk dolayında (teksesli) yapıtın günümüze ulaşabilmiş olduğu saptanmaktadır; bununla beraber, bazı eserlerin ona ait olup olmadığı hâlâ bir tartışma konusudur [4].

Topkapı Sarayında geçirdiği yıllarda, sanat meslekdaşı **Hafız Post**'un [5] (1630? - 1694) hocalığı sayesinde, Itri'nin derin bir musıki öğrenimine sahip olduğu ve *Enderun*'da dersler verdiği anlaşılmaktadır. Sanattaki üstün kabiliyeti, o dönemin padişahı **IV. Mehmet** (S. 1648-1687) ve devlet ricali tarafından hayranlıkla karşılanmış, kendisine büyük saygı gösterilmiştir. Sonra kazancı yüksek olan "esirciler kethüdalığı" görevine getirilmiş ve bu sayede müreffeh bir yaşam sürmüştür. Itri'nin, uzak ülkelerden getirilip kendisine teslim edilen kölelere şarkılar söyleterek, bu ülkelerin müziklerini de tanımaya yöneldiği rivayet olunmaktadır. Bu mesleğinden emekliye ayrılmasından sonraki hayatı hakkında pek az şey bilinmektedir.

Geride, niteliği ve içeriği açısından üstün değerde oldukları kabul edilen, *güfteli*, *çalgısal*, *dini* ve *din-dışı* (tekezgili) eserler bırakmıştır. Bunlardan "Salât-ı Ümmiye", "Bayram Tekbiri", "Nât-ı Mevlânâ" ve "Nevâ Kâr" en çok tanınan yapıtlarının başında gelmektedir (bkz. *Şekil 3.1*, *Şekil 3.2* ve *Şekil 3.3*).

---

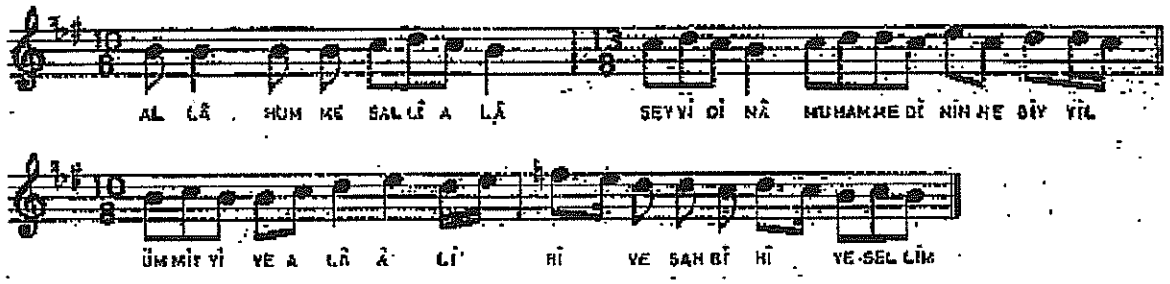
[1] Meydan LAROUSSE, op.cit.
[2] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası, "Itri", op.cit.
[3] Faruk Yener, op. cit., s. 176
[4] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, op. cit., s. 336
[5] Hafız Post'un da "bini aşkın" eser vermiş olduğu düşünülmekte, ancak günümüze bunlardan "on" kadarının ulaştığı saptanmaktadır.

Şekil 3.1

SALÂT-I ÜMMİYYE

Makamı : Segâh
Usûlü : Aksak Semâî Evferî (Hafîf)
Nim Evsat
Aksak Semâî

İTRİ



Not: Esasen, *Salât-ı Ümmiye* 11/8'lik bir usûle daha çok uyuyor gibi durmaktadır:

a- (4+2+2+3) +
b- (3+2+3+3) +
c- (2+3+4+2) +
d- (3+3+2+3) ...

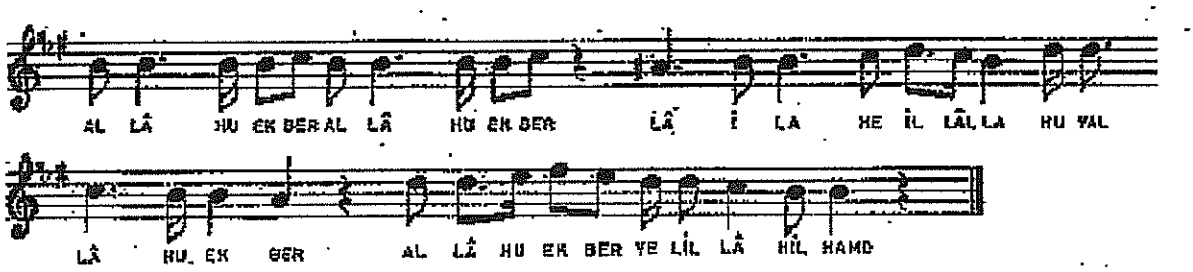
Allâhumme salli alâ seyyidinâ
Muhammedin-in-nebiyyil-ümmiyyi
Ve alâ Âlihî ve sahbihî ve sellim

BAYRAM TEKBİRİ

Not: Esasen, bildik *Bayram Tekbiri* 12/8'lik bir usûle daha çok uyuyor gibi durmaktadır:

a- (4+3+2+3) +
b- (4+3+2+3) +
c- (3+3+4+2) +
d- (3+3+4+2 es) ...

Makamı : Segâh
(Usûlsüz)



Allâhu ekber, Allâh-u ekber,
Lâ-ilâh-e-ill-Allâh-u-valâh-u ekber,
Allâh-u ekber vel-illâh-il-hamd.

Bayram Tekbiri için diğer bir seçenek ise *13*/8'lik bir usûldür:

a- (4+3+3+3) + b- (4+3+2+4)
c- (4+3+4+2) + d- (4+3+3+3 es)

Kaynak: *Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları, M. Ekrem Karadeniz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1979, s.709*

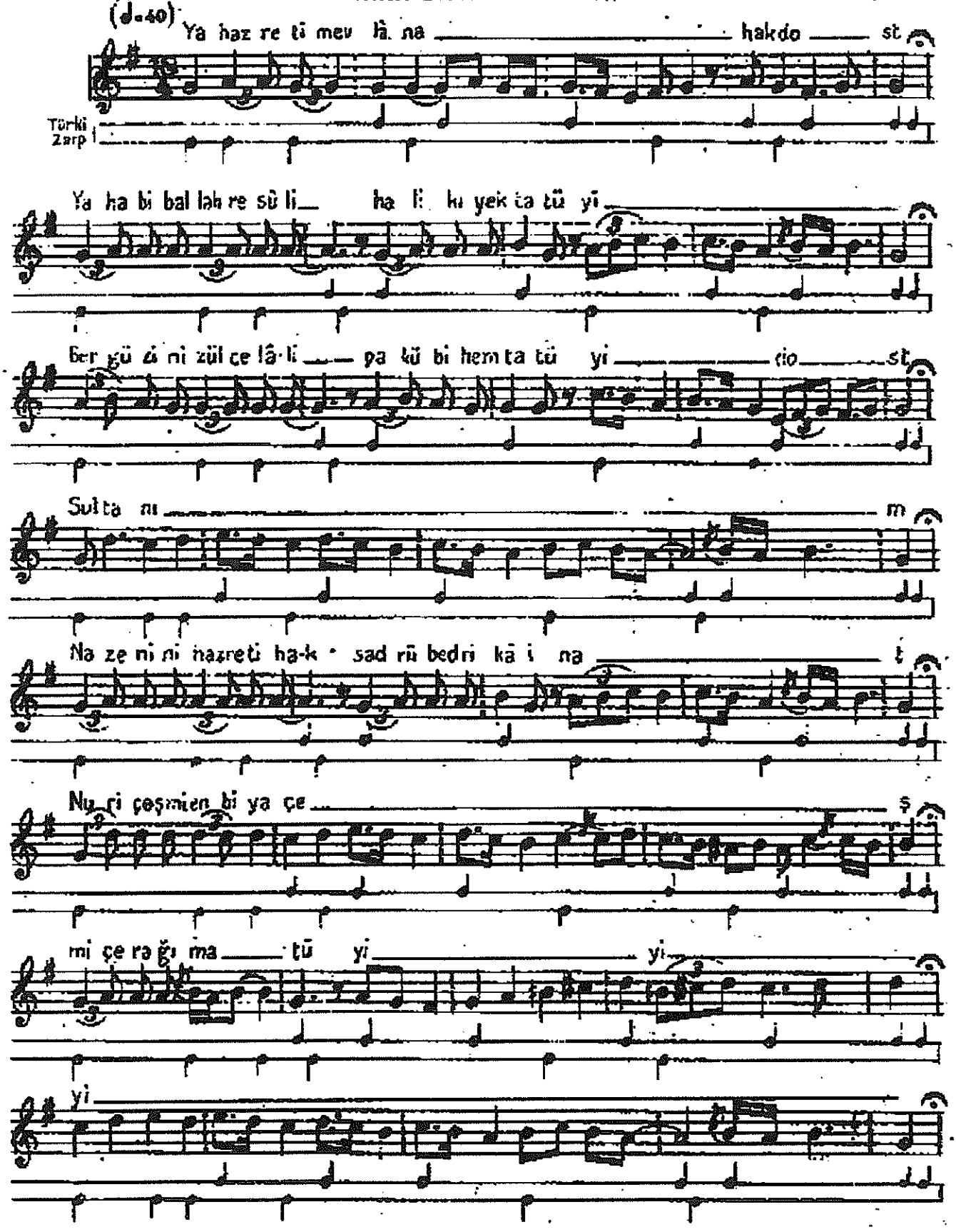
Şekil 3.2

1

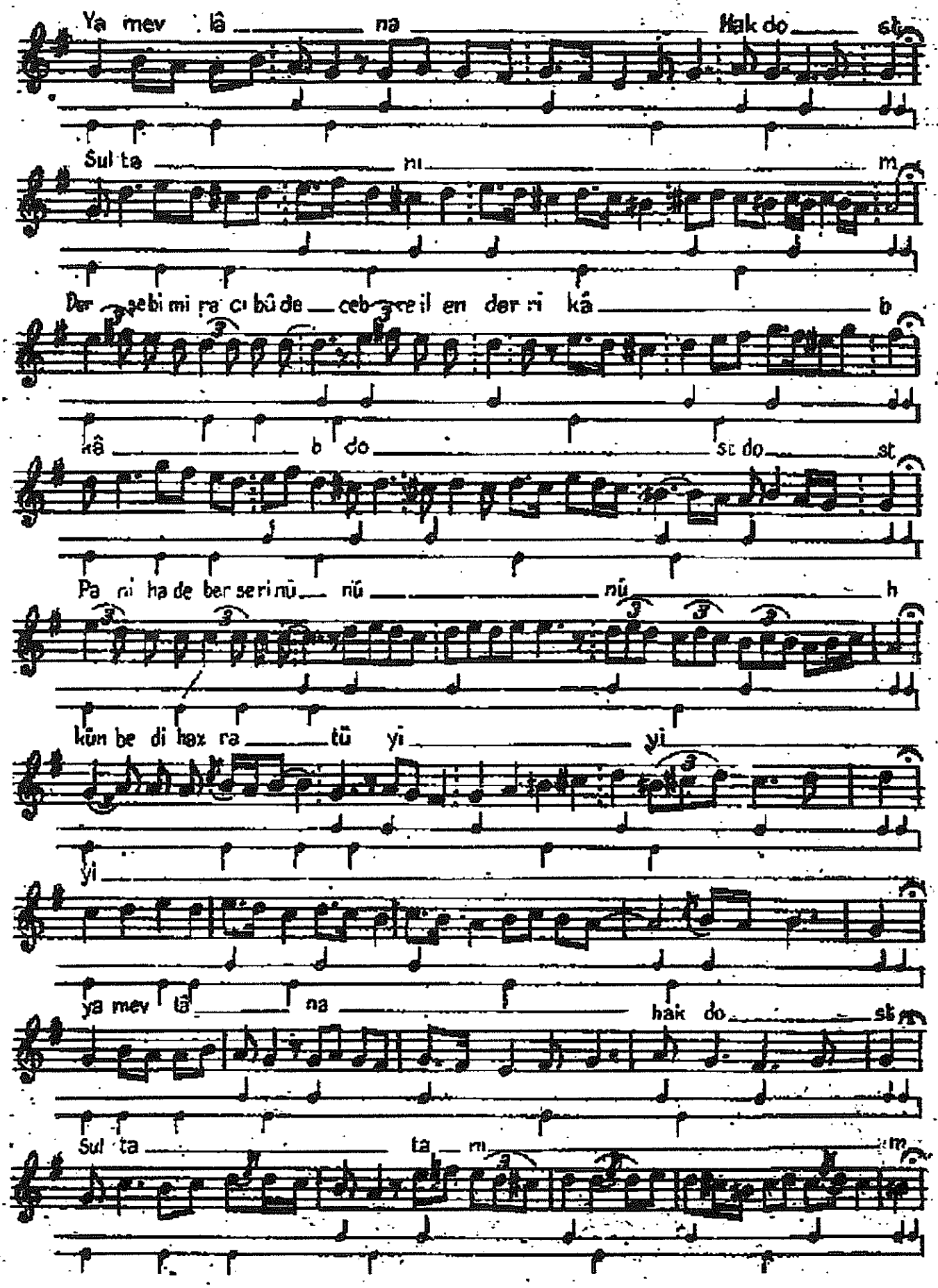
RAST MAKAMINDA MEVLEVÎ NA'TÎ

Güftesi: *Celâleddini Rûmî'nin*

Bestesi: *Buhûrî zade Hâfız'ın*



2

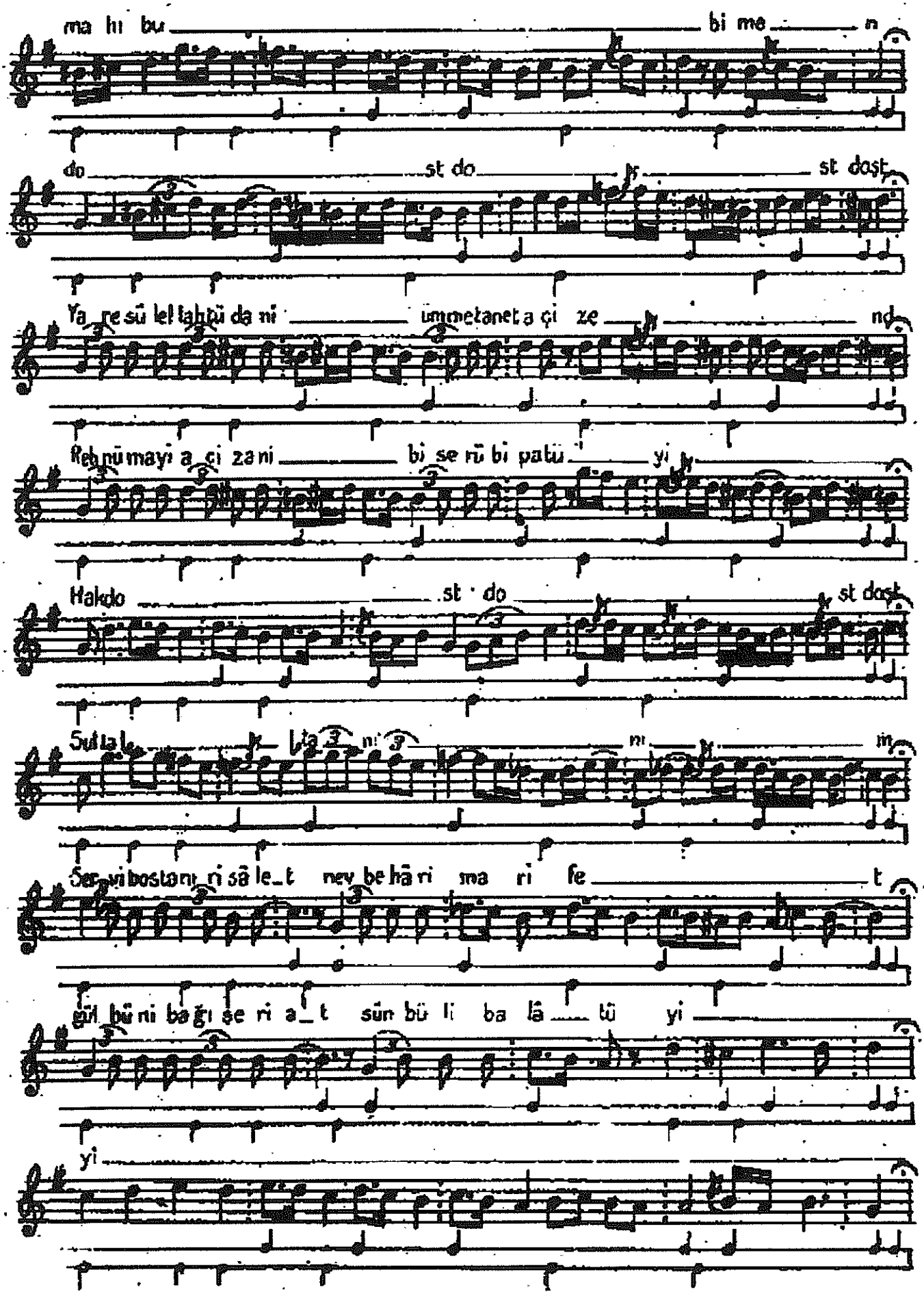

Ya mev lâ na Hak do st
Sul ta ni m
Der sebi mi ra ci bû de ceb ceil en der ri kâ b
kâ b do st do st
Pa ri ha de ber se ri nû nû nû h
kûn be di hax ra tü yi yi
yi
ya mev tâ na hak do st
Sul ta ta ni m

3

ma hı bu bi me n

do st do st doşt

Ya re sü lel lah tü da ni ümmetanet a çi ze nd



Reb nü mayi a çi za ni bi se rü bi patü yi

Hakdo st do st doşt

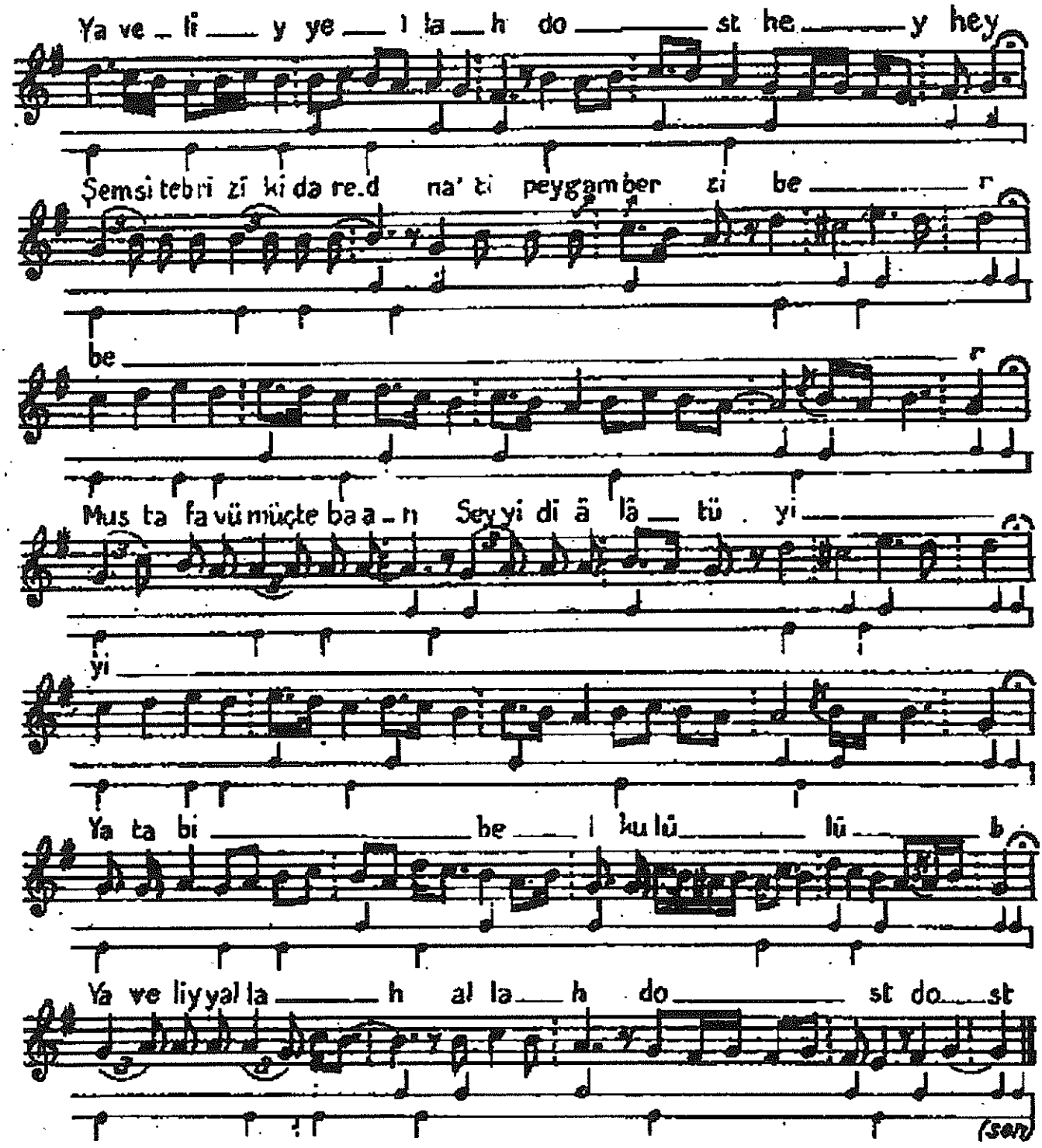
Sul ta l ta ni ni m

Ser vi bostanı ri sâ le t nev be hâ ri ma ri fe t

gül bü ni ba ğı şe ri a t sün bü li ba lâ tü yi

yi

4



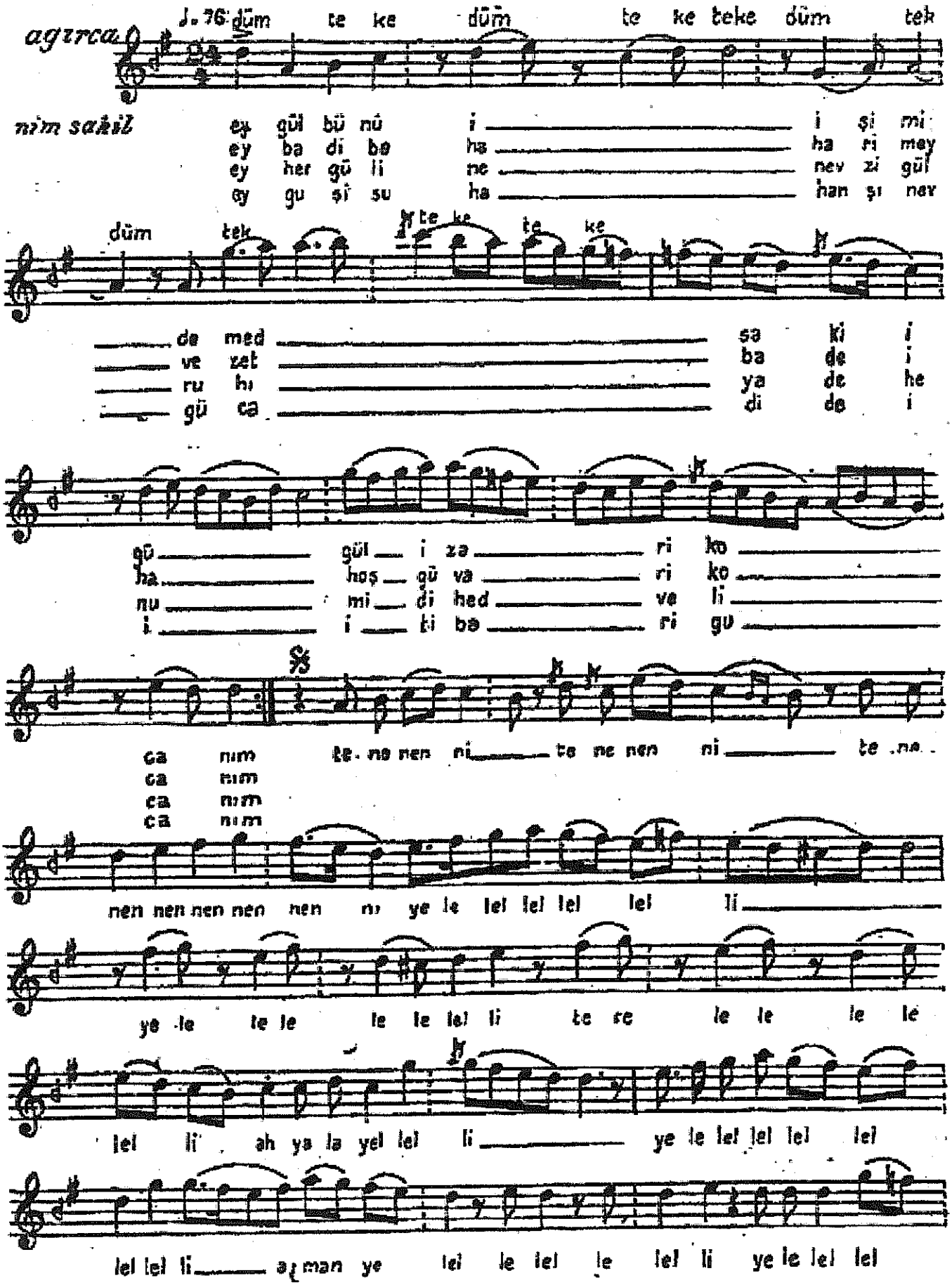
Kaynak: *Mevlevi Ayinleri, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı – Tasnif ve Tesbit Heyeti, İstanbul, 1934, s.258-261*

Şekil 3.3

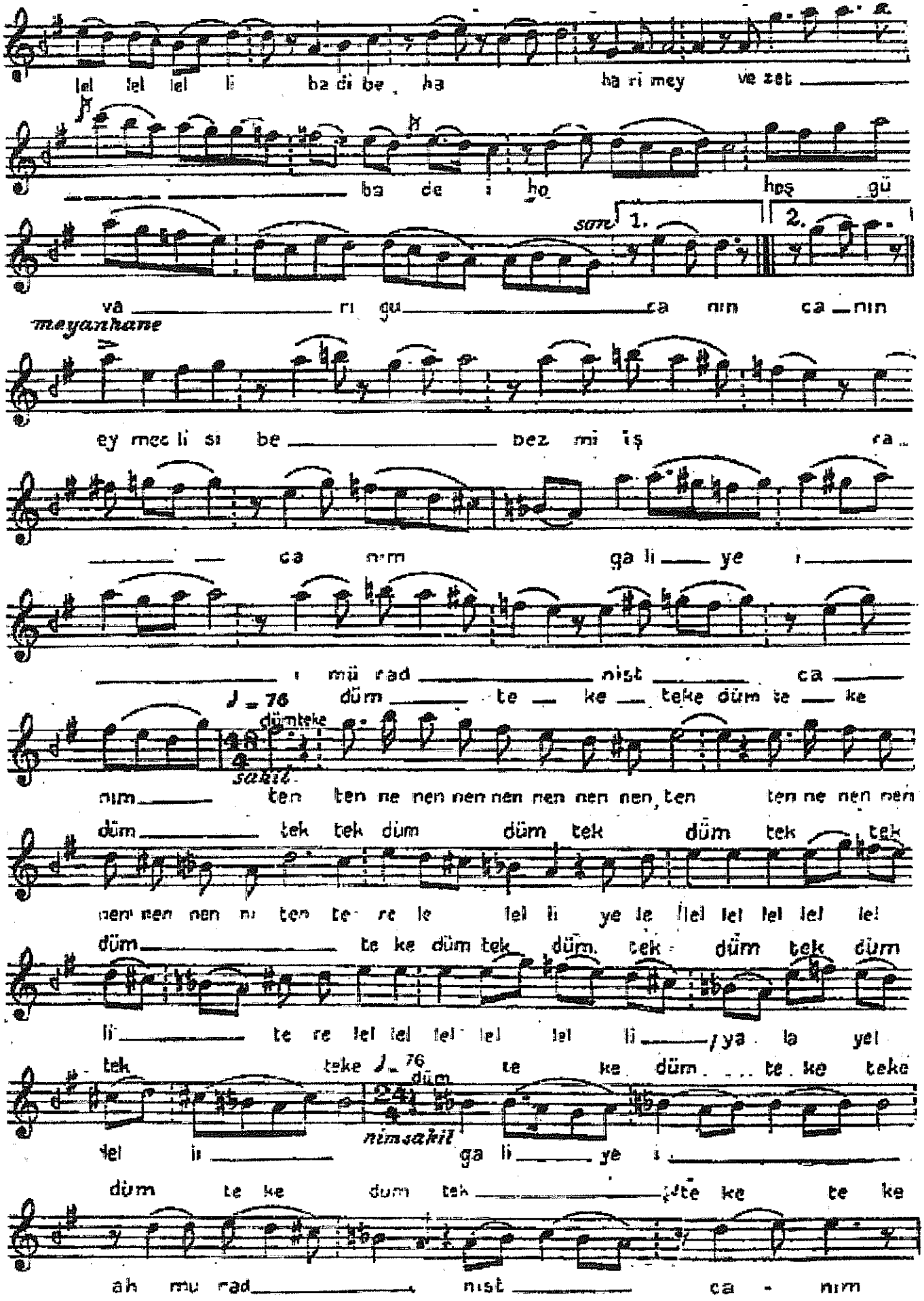
1

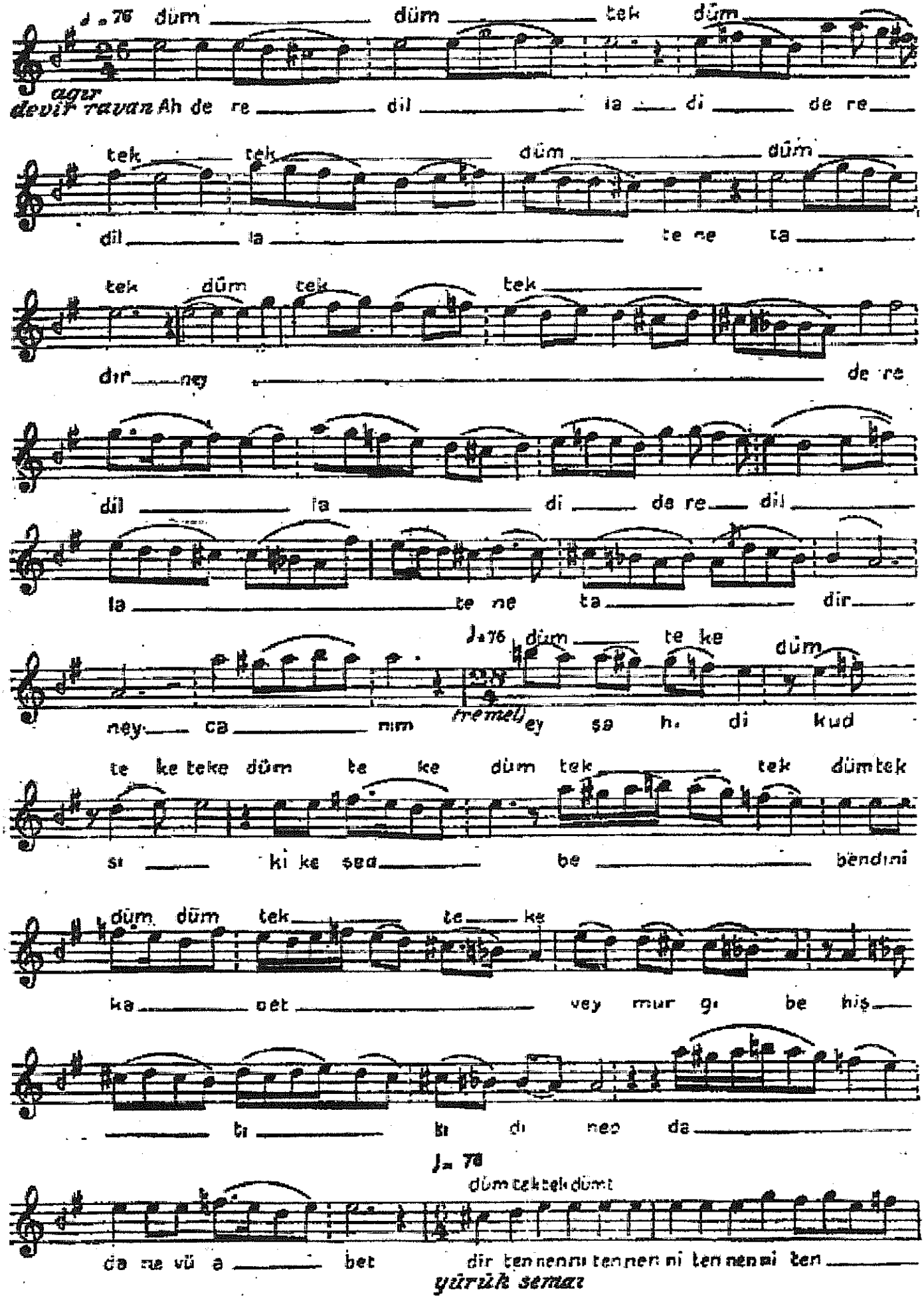
ITRÎ

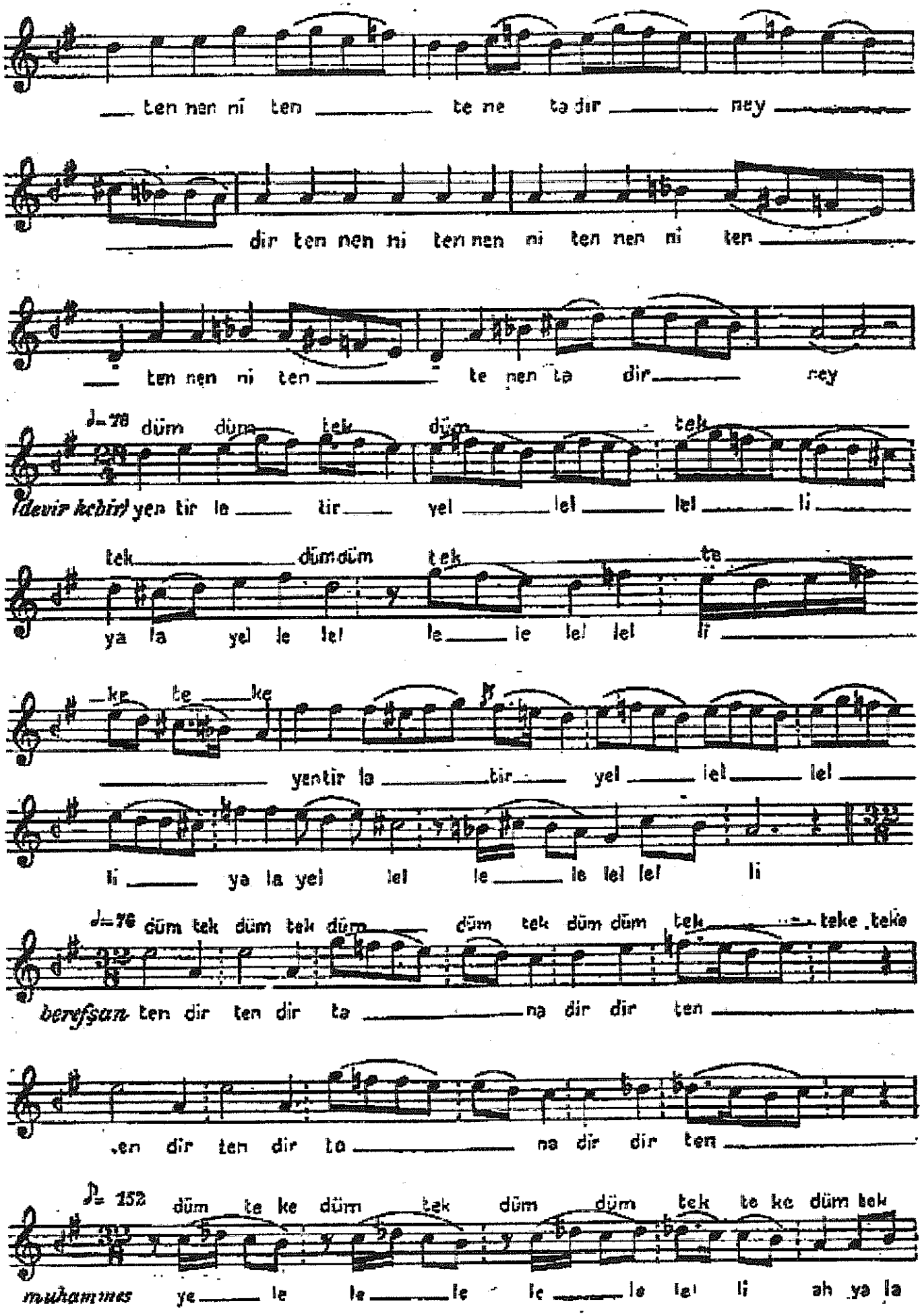
Neva kâr



2


lel lel lel li ba di be ha ha ri mey ve zet
ba de i ho hoş gü
sim 1. 2.
va ri gu ca nım ca nın
meyanhane
ey mec li si be bez mi iş ra
ca nım ga li ye
mü rad nist ca
♩ = 76 düm te ke teke düm te ke
dümteke
sakil
nım ten ten ne nen nen nen nen nen nen ten ten ne nen nen
düm tek tek düm düm tek düm tek tek
nen nen nen nı ten te re le lel li ye le lel lel lel lel lel
düm te ke düm tek düm tek düm tek düm
li te re lel lel lel lel lel li ya la yel
tek teke ♩ = 76 te ke düm te ke teke
düm
nimsakil
lel li ga li ye
düm te ke dum tek te ke te ke
ah mu rad nist ca - nım


♩ = 76 düm düm tek düm
ağır
devir revan Ah de re dil la di de re
tek tek düm düm
dil la te ne ta
tek düm tek tek
dir ney de re
dil la di de re dil
la te ne ta dir
♩ = 76 düm te ke düm
ney ca nım (tremolo) ey şa h. di kud
te ke teke düm te ke düm tek tek dümtek
si ki ke şea be bendini
düm düm tek te ke
ka bet vey mur gı be hiş
ti ti di neo da
♩ = 78
dümtektekdümt
da ne vü a bet dir tennenni tennenni tennenni ten
yürük semai


ten nen ni ten te ne ta dir ney
dir ten nen ni ten nen ni ten nen ni ten
ten nen ni ten te nen ta dir ney
♩= 78 düm düm tek düm tek
devir kebir yen tir le tir yel lel lel li
tek dümdüm tek te
ya la yel le lel le le lel lel li
ke te ke
yentir la tir yel lel lel
li ya la yel lel le le lel lel li
♩= 76 düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek teke teke
beraşan ten dir ten dir ta na dir dir ten
en dir ten dir ta na dir dir ten
♪= 152 düm te ke düm tek düm düm tek te ke düm tek
muhammes ye le le le le le lel li ah ya la

teke düm tek teke teke

yel lel li te re le le le le

♩= 76 düm te

lel li ah ya la yel lel li

(Seri)

te re

ke düm tek düm tek düm düm tek teke

le le le le lel li ah ya la yel lel li

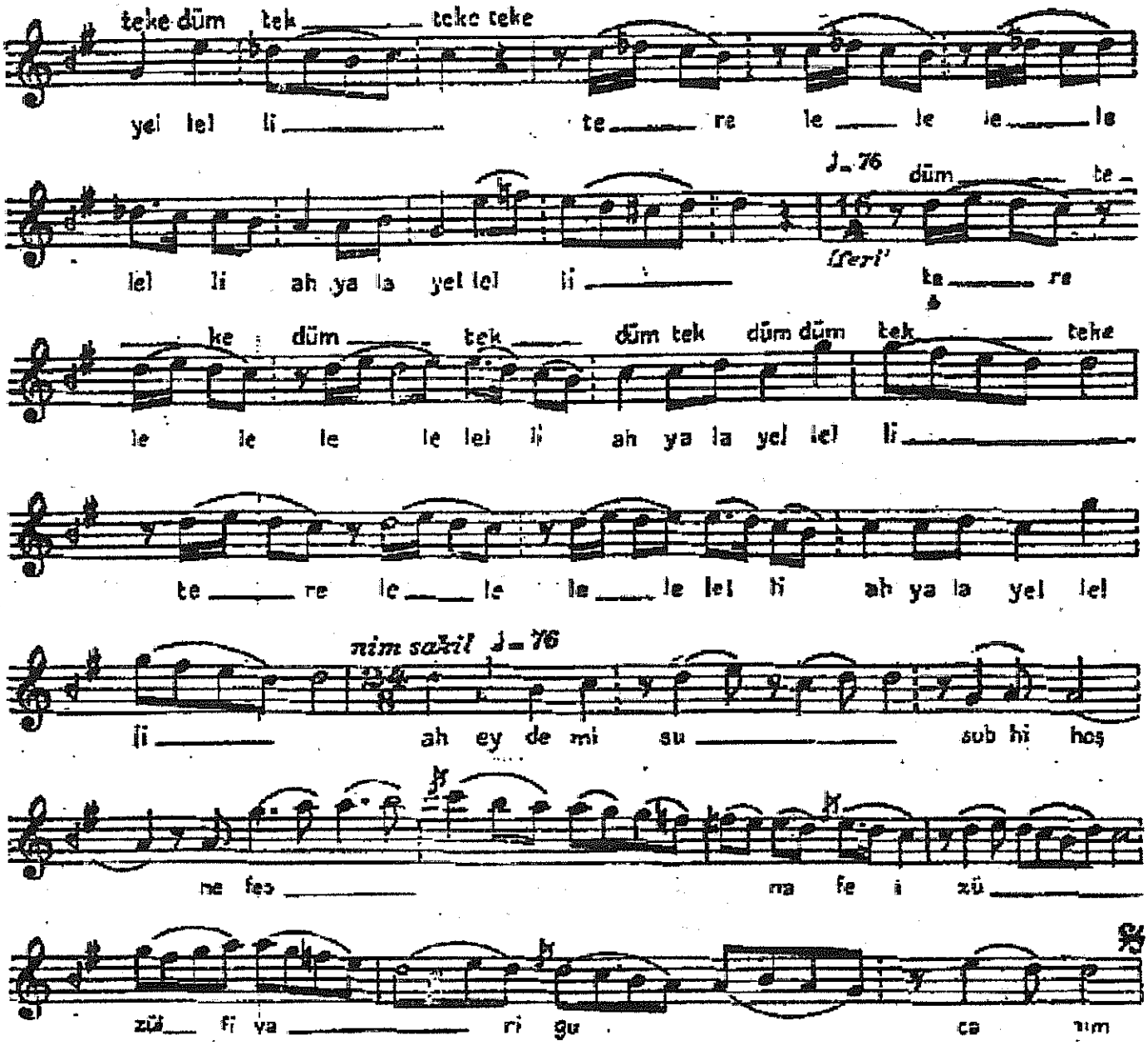
te re le le le le lel li ah ya la yel lel

nim sakil ♩= 76

li ah ey de mi su sub hi hoş

ne fes na fe i zü

zül fi ya ri gu ca nım



Kârın güftesi

5

(Bendi evvel)

Ey gülbüni iş midemed sâkii Gülizarı ko canım
Ey badi behari meyve zer bâdei hoşgüvari ko canım

(Mülâzime terennüm)

Tene nen ni tene nen ni tene nen nen nen nen nen ni yele lel lel
Lel lel li, yele le le le le lel li; tere le le le le lel li ah yala
Yel lel li, yele lel lel lel lel lel lel li aman yele lel le lel le
Lel li, yele lel lel lel lel lel li badei hoşgüvari ko canım

(Bendi sani)

Her güli nevzi gülruhi badi hemi dihed veli canım
Güşi sühan şinev güca didei itibari ko canım

(Meyanhane)

Ey meclisi bezmi işra canım gâliyei murat nist canım;
Ten ten ne nen nen nen nen nen ni ten, ten ne nen nen
Nen nen nen ni ten tere le lel li; yele lel lel lel lel lel li
Tere lel lel lel lel lel li yala yel le li,
Gâliyei murat nist: Ah dere dillâ
Didere dilla tene ta dir ney dere dillâ didere
Dilla tene ta dir ney canım;
Ey şahidi kudsi ki keşed bendi nikabet
Vey mürgi behişti ki dihed dane vü abet;
Dir ten nen ni ten nen ni ten nen ni ten, ten nen ni ten
Ten ta dir ney (mükerrer)
Yentir la tir yel lel lel li yala yel lel lel le le lel lel li, yentir
La tir yel
Lel lel li yala yel lel lel le le lel lel li;
Ten dir ten dir ta na dir dir ten (Mükerrer)
Yele le le le le lel li ah yala yel lel li; tere le le le
Le lel li ah yala yel lel li, tere le le le le lel li
Ah yala yel lel li, tere le le le lel li ah yala yel lel li (mükerrer)
Ey demi suphi hoş nefes nâkai zülfiyari ko canım
(Terennüm evvelki gibi)

Kaynak: *Nazari ve Ameli Türk Musıkisi Cilt I, Dr. Suphi Ezgi, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul, 1933, s.107-111*

Johann Sebastian Bach [1,2] (1685-1750), köklü ve büyük bir müzik ailesinden gelen Alman müzisyen ve bestecidir. "Weimar" ile "Köthen" saray orkestralarında görev aldığı, keman ve org çaldığı bilinmektedir.

1723 yılından itibaren Leipzig'deki *Aziz Thomas* kilisesinde, "kantor" (kilise koro ve müzik idarecisi) ünvanıyla yaşamı boyunca sürdüreceği görevine başlamıştır. Bu dönem içerisinde en çok tanınan yapıtlarını bestelemiştir.

Kendi yetiştirdiği oğullarından, **Wilhelm Friedman**, **Carl Philipp Emanuel**, **Johann Christoph** ve **Johann Christian** da tanınmış "Erken Klasik" bestecilerdendirler.

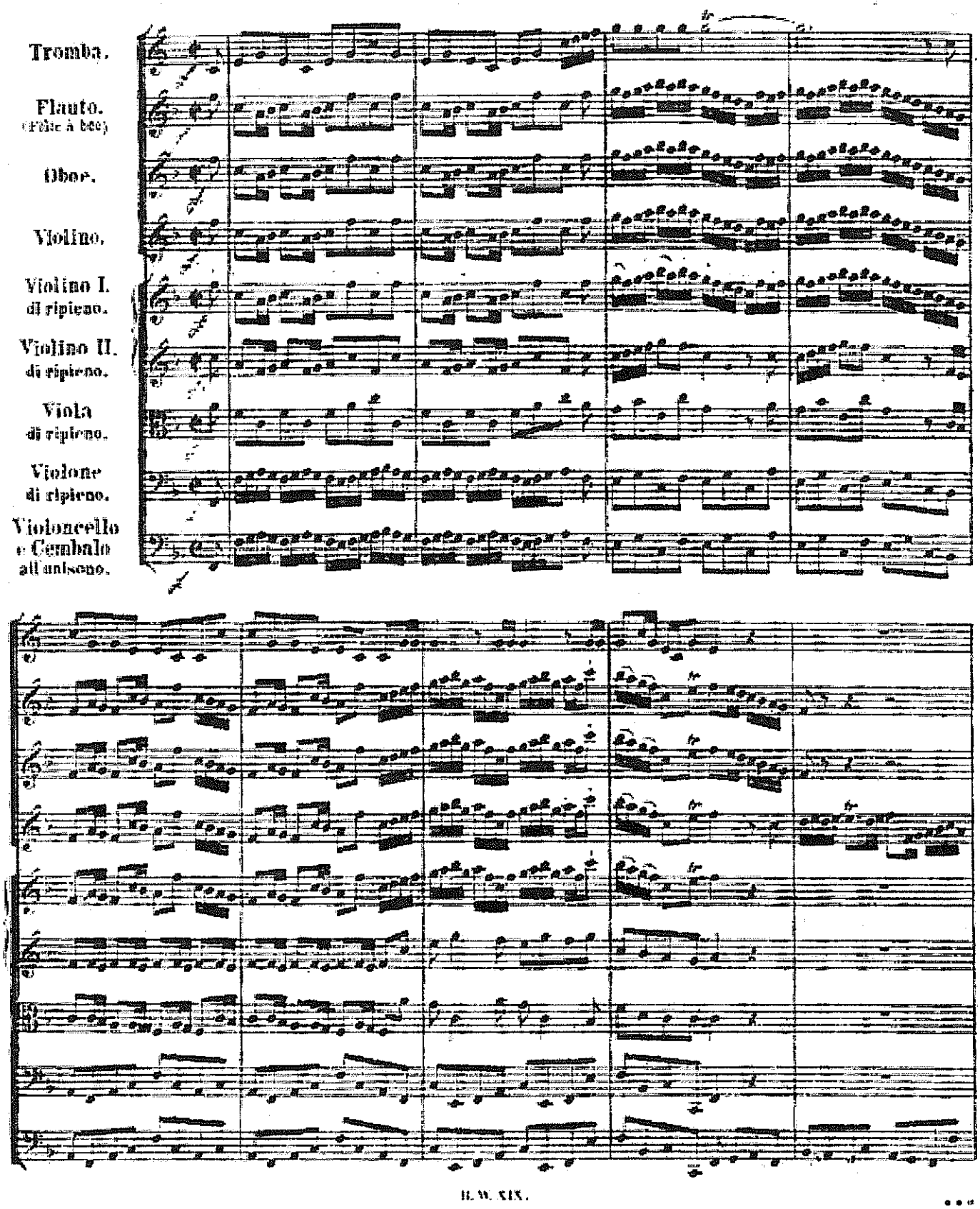
Bach, gençliğinden ölünceye dek, mesleği olan bestecilikle uğraşmış ve geride "Passiyon", "Oratoryo", "Missa", "Süit", "Konçerto", "Prelüd" ve "Füg" gibi tarzlarda, *çalgısal*, *koral*, *dini*, *din-dışı* binlerce çoksesli eser bırakmıştır. Kaleme aldığı bestelerin tümünden yanlızca yarısı kadarının günümüze ulaştığı tahmin edilmektedir [1].

Barok çağının sonunda çokseslileşmenin zirvesini temsil etmiş olduğu bugün anlaşılan Bach, döneminin neredeyse her tür çalgısı için birçok kurguda beste vermiştir. "Kanon" ve "Füg" gibi *üstün* "bakışımlı kontrapunto uygulamalarını" her fırsatta müziğine "derinden işlediği" görülmektedir. *Kontrapunto* ve *Armoni*'den şaşılacak karışımlarla elde ettiği "görkemli ses mimarileri", duygu-yüklü Passiyonlarında, dev Oratoryo ve Missalarında ve büyük konçertolarında (*concerti grossi*) duyulabilmektedir (bkz. *Şekil 3.4*, *Şekil 3.5* ve *Şekil 3.6*).

[1] Cavidan Selanik, op. cit., s. 87-96
[2] Faruk Yener, op. cit., s. 162-163

Şekil 3.4

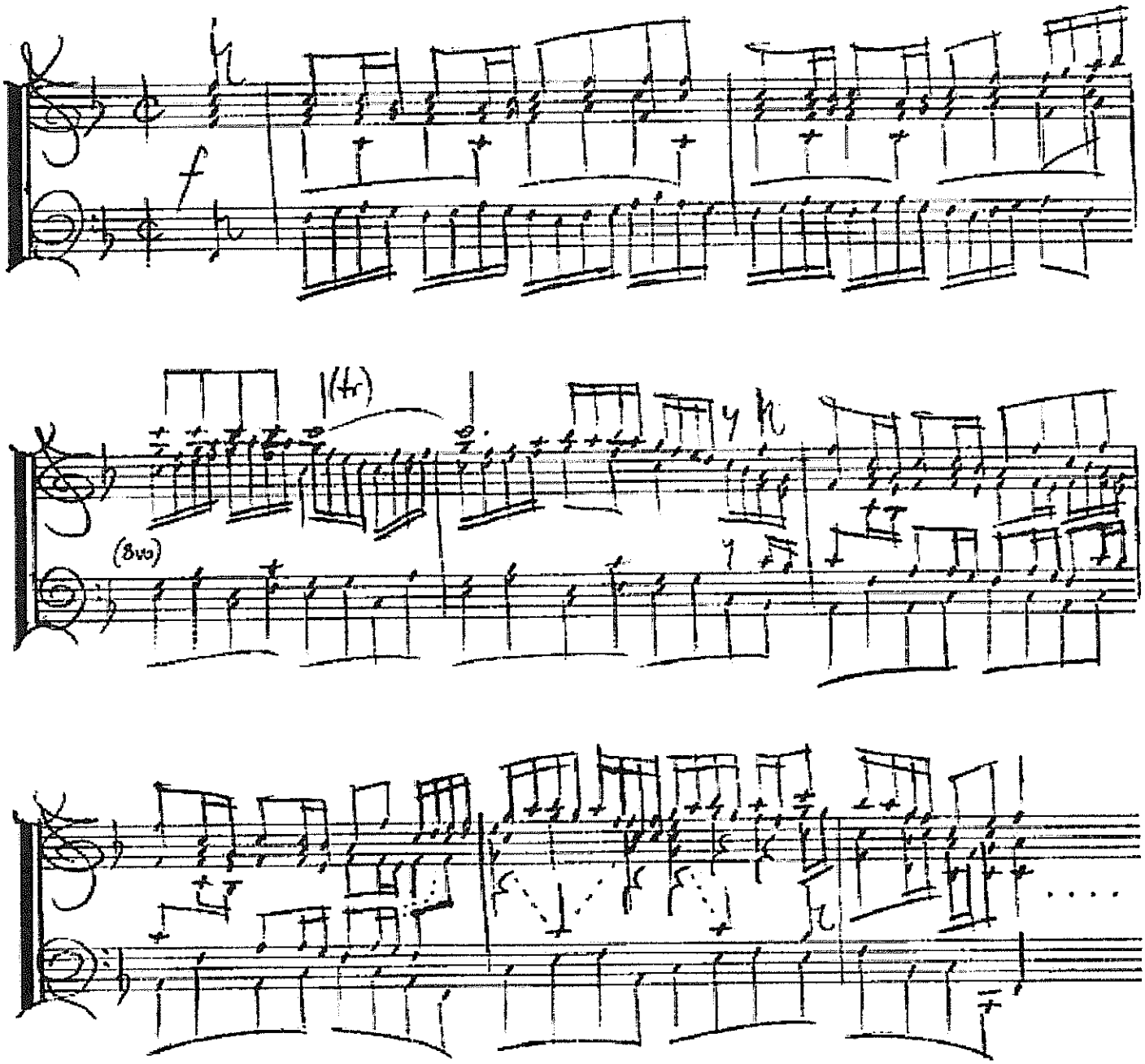
J.S. Bach'ın II no'lu Brandenburg Konçertosunun 1. bölümünden bir kesit



Kaynak: *Breitkopf & Hartel Liepzig*

Şekil 3.5

J.S. Bach'ın II no'lu Brandenburg Konçertosunun ilk bölümünün Klavyeye indirgenmiş örneği



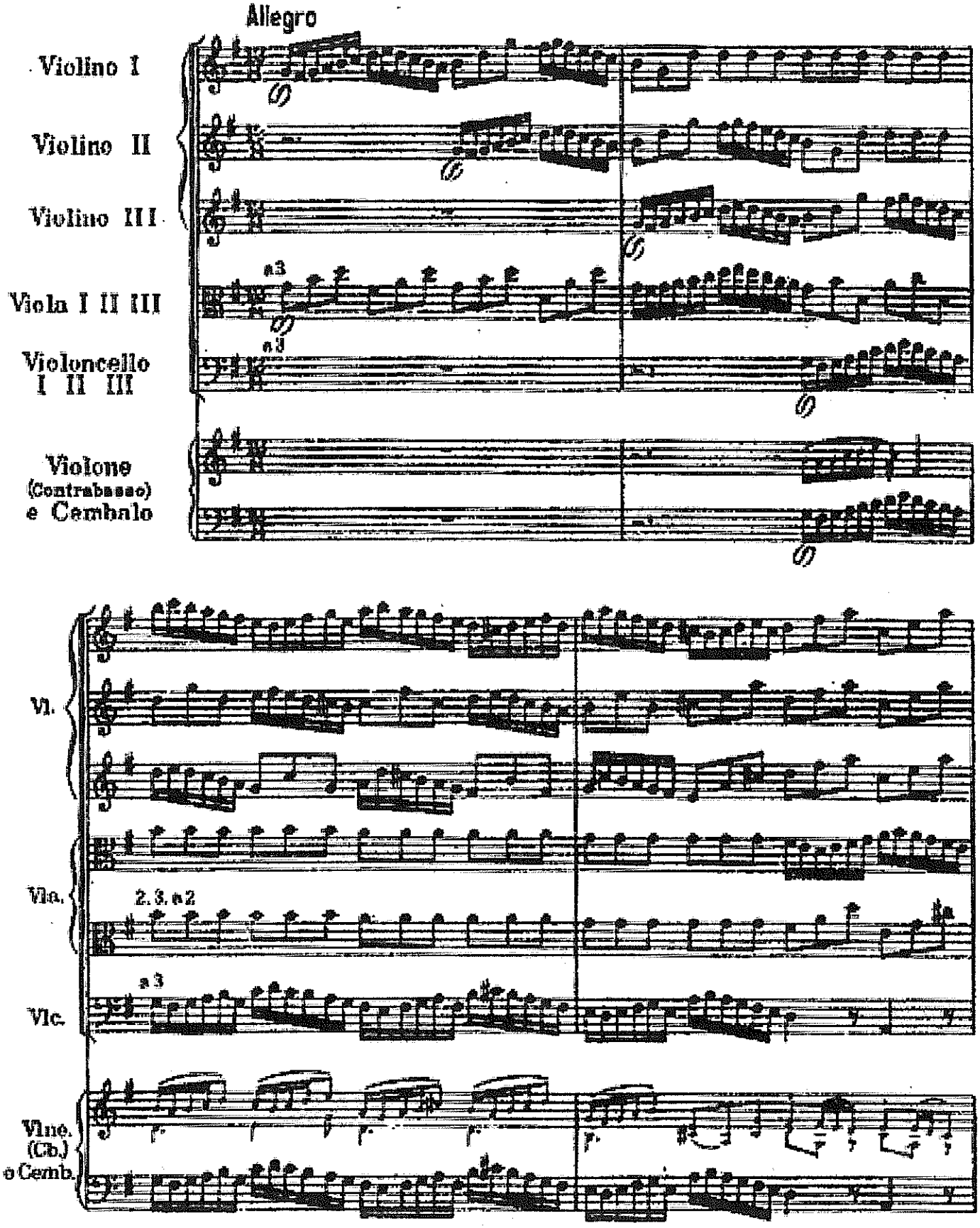
Hazırlayan: *O. Yarman*

Not: J.S. Bach'ın II numaralı Brandenburg Konçertosu bu örnek itibariyle incelendiğinde, 4-5 ezgi ile kurgulandığı ve bu ezgilerin çeşitli çalgılara dağıtıldığı görülmektedir.

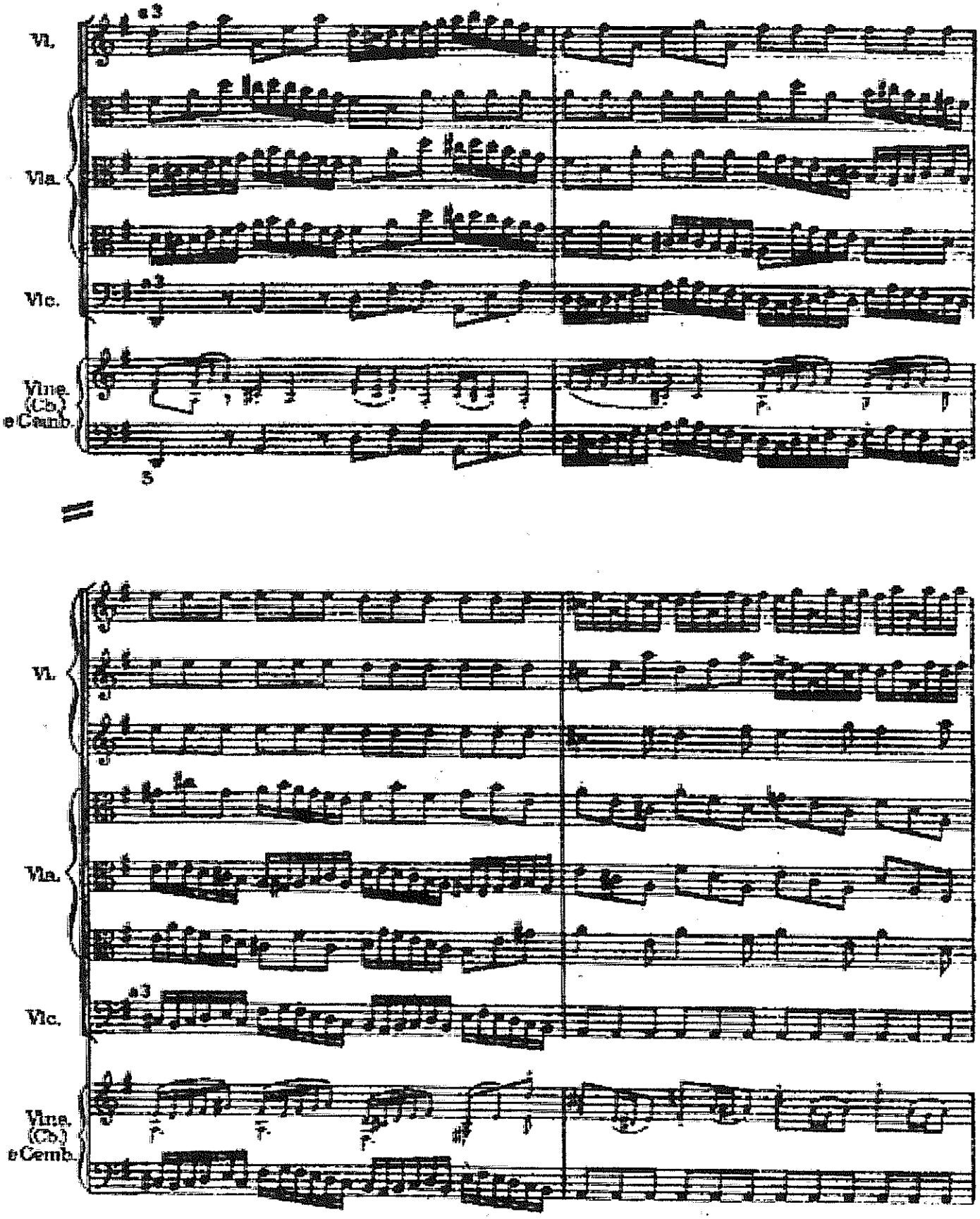
Şekil 3.6

1

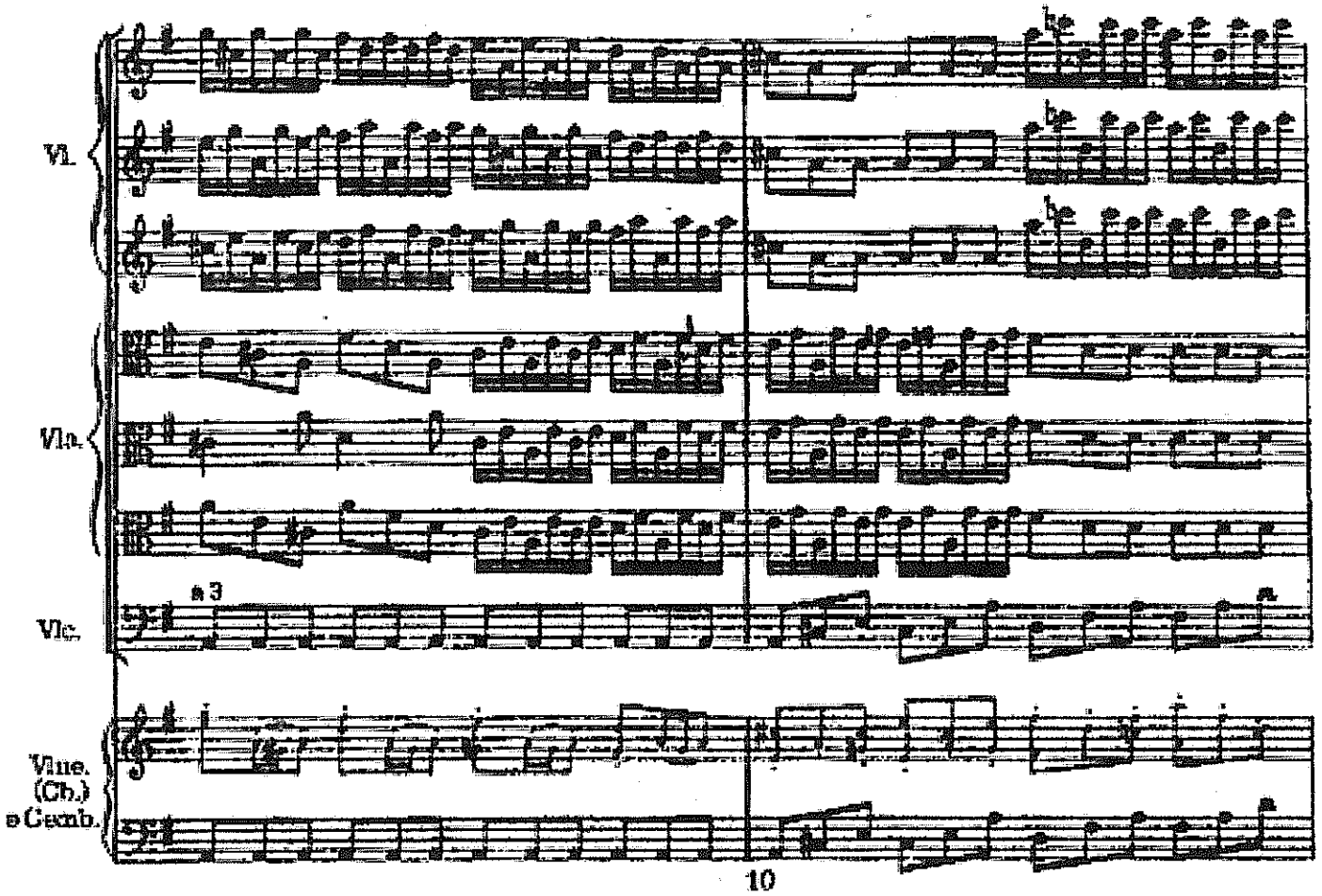
J.S. Bach'ın III no'lu Brandenburg Konçertosunun 3. bölümünden bir kesit

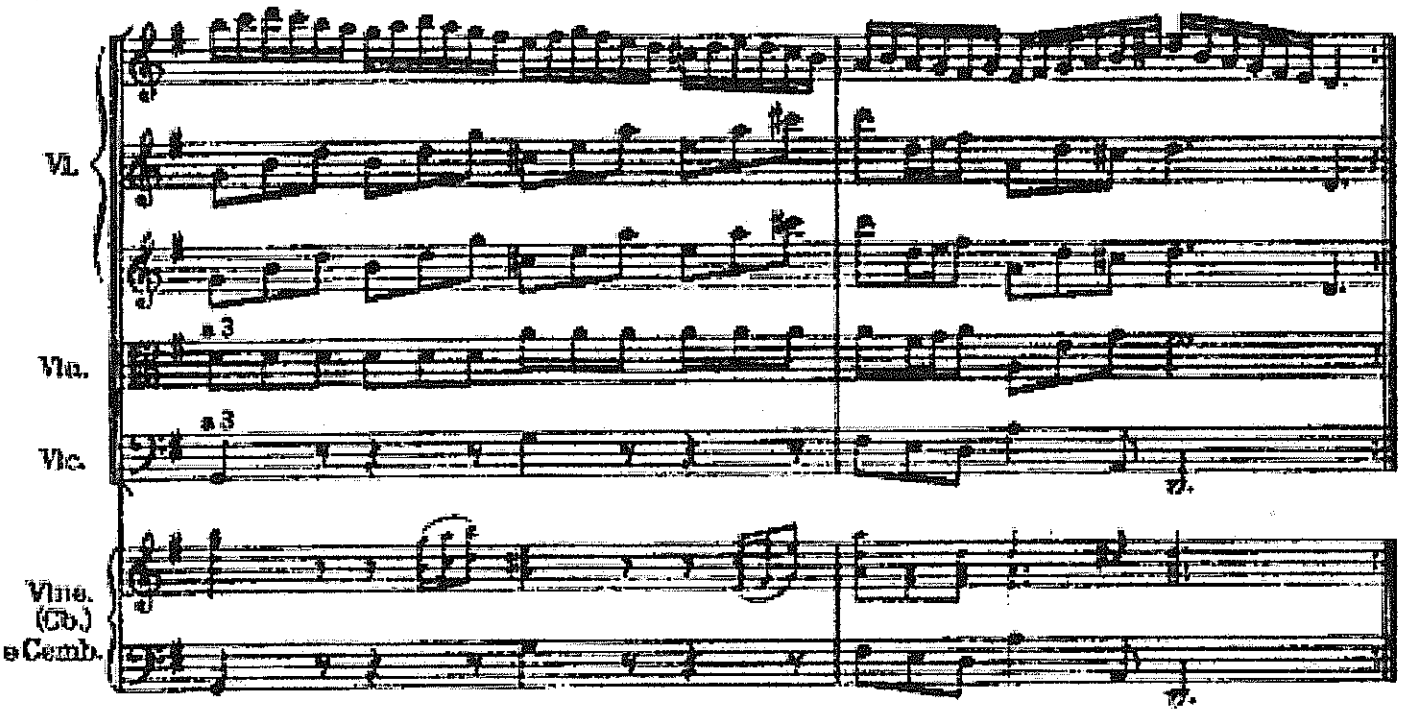


2



W. Ph. V. 85





W. Vn. V. 95

Kaynak: *Wiener Philarmonischer Verlag no. 95*

Şimdi, **Bach** ile **Itri** arasında yapılacak olan basit bir karşılaştırma, şu üç temel farkı hemen gözler önüne sermektedir:

1) Bach, Itri'den "misliyle fazla" yapıt vermiştir;
2) Bach'ın "daha çok eseri" günümüze ulaşmıştır;
3) Bach çokezgili (polifonik) eserler üretmiş,
   Itri ise tekezgili (monodik) besteler vermiştir.

J.S. Bach, bittabi Avrupa'nın 17 – 18. yüzyıllarda yetiştirdiği tek besteci değildir; o dönemlerde Bach gibi çoksesli eserler vermekte olan birçok besteci daha görülebilmektedir. Elbette Itri de, o çağın yegâne Türk Musıkisi bestekârı değildir; ancak benzer dönemlerde karşılaşılan musıki insanları sayıca daha az, haklarındaki bilgiler de oldukça kısıtlıdır.

Sonra, Avrupalı müzik insanlarının yazmış olduğu bestelerin nisbeten çoğunluğu günümüze ulaşabilmişken, sadece Itri'nin eserlerinden elde kalanlar, yazıldığı söylenen toplamın 1/25'idir.

Bu tablo karşında, çokezgili Batı müziği eserlerinden birçoğunun günümüze ulaşabilecek kadar iyi korunmuş olduğu, tekezgili olarak kurgulanan musıki eserlerinin ise kaybolmalarına engel olunamadığı anlaşılmaktadır.

Diğer önemli bir husus, Itri'ye kıyasla Bach'ın yapıtlarında; ses sistemlerindeki ve beste biçimlerindeki temel farklar saklı tutularak, özellikle "ezgilerin dokusu" açısından, hâliyle daha çok *işçilik* ve *emeğin* sözkonusu olduğudur.

Ayrıca, Batı dünyasına kıyasla, Türk Musıkisi alanında oldukça sınırlı sayıda bestekâr yetiştiği, son toplamda "basit" ve "kısıtlı sayıda" eserler verildiği gözlenmektedir.

Bu durum ise, sanat ve bilim açısından, özellikle Osmanlı'da ciddi "kültürel eksikliler" yaşanmış olduğuna tanıklık etmektedir. Bunun da kuşkusuz en temel bir sebebi, Batı medeniyetlerinin Avrupa'ya önemli ölçüde "yerleşikleşmiş" olmalarına karşılık, Türklerin hâlâ daha Anadolu'da "yerleşikleşme" ve hatta "tutunma" *savaşımını* vermekte olduğuna dair yapılacak gözlemdir.

Batıya kıyasla, Türkler'de "tarifi bir türlü yapılamayan" bir *kültürel farklılığın* mevcut olduğuna ilişkin savunmalar ise, bu meseleyi açıklamaktan gayet uzaktır.

Dolayısıyla, Türk Musıkisinde karşılaşılan *yetmezliklerin* "gerçekçilik boyutunda" açıklanabilmesi gereklidir.

B. Musıkide Kurumsallaşma Sorunları : Anlatılageldiği şekilde Türk Musıkisi, Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında, Batı medeniyetlerine kıyasla ciddi *sanatsal* ve *bilimsel* yetmezliklere duçâr olmuştur. Dikkatle incelenirse, Türk Musıkisinin tarih boyunca en temel sorunu, aslında sağlam bir biçimde bir türlü *kurumsallaşamamasıdır*.

Avrupa'da çokezgili müzik üretiminde ilk adımlar atılırken, saraylar dışında çeşitli okulların kurulup yetenekli müzisyenlerin barındırıldığı ve yetiştirildiği bilinmektedir. Batı dünyası, bu açıdan bakıldığında, ta 13. yy'da kurumsallaşmaya koyulmuş sayılabilecektir [1]. Oysa; her ne kadar *Mevlevihaneler* (Mevlevilerin tekkeleri) ve *Dergâhlar* (çeşitli tarikat yuvaları), musıki eğitimini bir nebze üstlenmiş olsalar da [2], Osmanlı tarihindeki *ilk* ve *tek* "resmi musıki konservatuarı" *Dâr-ül-elhan* (nağmeler evi;) [3], ancak 1917 yılında İstanbul'da kurulmuştur ki, bu durum hayli düşündürücüdür.

---

[1] Cavidan Selanik, op. cit., s. 36-65
[2] Timuçin Çevikolğlu, "Hz. Mevlânâ – Mevlevi Ayinleri"
[3] Bugünkü İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Buna karşılık, Osmanlı'nın *Enderun* dışında ciddi bir *bilim-sanat kurumu* olamadığı görülmektedir. Bunun belki de en temel sebebi, işte, "savaşa dayalı bir devlet ekonomisinin" *saray dışı kurumsallaşmalara* kolaydan olanak bırakmamasıdır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nun, *kurumsallaşamaktan* kaynaklanan "genel bir eğitim darlığına" tarih boyunca sıkışmış olduğu, "en merkezi yerleşim-ticaret bölgeleri" dışında, çeşitli kültürel yönlerden *fakir kaldığı* görülmektedir [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11].

Bu durum Osmanlı'nın, Batı medeniyetlerine kıyasla, neden sanat ve müzik açısından ciddi ölçüde geri kalmış olduğunu aydınlatıyor sayılabilecektir, zira, tarihte çeşitli notasyon sistemlerinin denenmesinde karşın, musıki ancak *meşk* denilen "sözel bir yöntemle" hocadan öğrenciye aktarılagelmiştir [10]. Başka bir deyişle, Türk Musıkisinde *yazılı kültür* sorumluluğu geliştirilemediğinden ötürü, üretilen musıki eserlerinin çoğu yokolmuştur. Artık tüm bu anlatılanlar, tarih boyunca neden Türk Musıkisinin çokseslileşememiş olduğuna bir nebze olsun açıklık getirmektedir, zira *yazılı kültürünü* geliştirememiş bir uygarlığın, çokseslilik gibi "üst bir düzeye" ulaşması sözkonusu olamayacaktır.

C. Musıki'de ilk Çokseslileşme Denemeleri : Osmanlı kültürü, Avrupa müzik dünyası ile 19. yüzyılda buluşuncaya dek, Türk Musıkisi eserleri hep tekezgili bestelenmiştir (hatta; artık musıkinin en değişmez özelliği olarak düşünüldüğü için, tekezgili beste çalışmaları günümüzde de sürdürülmektedir).

---

[1] İslam Ansiklopedisi, op. cit.
[2] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, op. cit.
[3] Yılmaz Öztuna, op, cit.
[4] Necdet Sakaoğlu, op. cit.
[5] Derman Bayladı, op. cit.
[6] Donald Edgar Pitcher, op. cit.
[7] Stanford & Ezel Kural Shaw, op. cit.
[8] Lord Kinross, op. cit.
[9] Noel Barber, op. cit.
[10] Cinuçen Tanrıkorur, "Osmanlı Musıkisi"
[11] Timuçin Çevikolğlu, op. cit.

İlk defa çokseslileşme gereklerinin, Tanzimat Döneminde Osmanlı Devleti tarafından pâyitahta davet edilen Avrupalı müzik üstadlarınca öngörüldüğü anlaşılmaktadır. İtalya'dan çağırılıp yeni kurulan *Muzıka-yı Hümâyun*'un başına getirilen **Giuseppe Donizetti** (1788-1856) ve sonra **Callisto Guatelli** (1820?-1899), Türk Musıkisi ile çok ilgilenerek, onu batı birikimlerine göre yeniden ele almışlardır [1,2,3].

Bu gibi müzik insanlarının, musıkiyi geliştirme yönünde azımsanamayacak gayretler sarfettiklerini, besteledikleri çeşitli "Türk karakterli marşlar" (bkz. *Ekler 1,2*) yanı sıra, "armonize" ettikleri birçok musıki parçasından da anlamak mümkündür [4,5]. Şüphesiz, bu batılı müzik adamlarına sonradan tevcih edilen "Paşa" payesi de, birikimlerine ve gayretlerine duyulan saygının bir işaretidir.

Türk Musıkisi, Batı'nın benimsediği çokseslilik ekolünden yüzyıllarca uzak kaldığından, Tanzimat döneminin batılılaşma anlayışına uygun olarak, başvurulan çağın yabancı birikimleri ile donatılmak istenmiş görünmektedir. Batı tarzından etkilenerek, Avrupalı müzik insanları çevresinde yetişen çeşitli Türk müzisyenleri ve bestecilerinin de, Batı müziği birikimleriyle donandıkları bilinmektedir. (bkz. *Ekler 1,2,3,4,5,6,7,8,9*).

Sözkonusu batılılaşma eğilimleri, *Meşrutiyet* (1876) yıllarına ve çok daha sonralara değin hızla devam etmiştir. Bu açıdan, **Sultan II. Abdülhamit** (S. 1876-1909) döneminde, önce *Muzıka-yı Hümâyun* miralayı, sonra ise *Yıldız Tiyatrosu* müdürü, klarinetçi ve besteci olan **Zati Arca**'nın (1864-1951) kayda değer bir örnek olduğu görülmektedir [2,3,4,5]. (bkz. *Ek 5*)

---

[1] Rauf Yekta, Musıki Mecmuası, s. 64-68
[2] Süleyman Kani İrtem, op. cit., s. 247-385
[3] Faruk Yener, op. cit., s. 68-77 ve 161-195
[4] Nihat Ergin, op. cit., s. 21-200
[5] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 10-13 (G. Paçacı) ve 50-55 (K. Sünder)

Ancak bölüm 1'de bahsedildiği şekliyle, Tanzimat döneminin hemen sonrasında gelişen *Alla Turca – Alla Franga* ayrışmasıyla beraber, Türk Musıkisi, Batı Müziği birikimlerinden daha ziyade uzak durmuş ve bir nevi tepkiyle tekezgili tutulmak istenmiş görünmektedir.

Bu sebeple yaygınlaşamadığı anlaşılan ilk çokseslileşme emekleri, bugün çoğu insan tarafından bilinmemekte, bunlar Türk tarih hazinesinin birer parçası olarak kilitli durmaktadır.

Sonuç olarak, musıkinin çokseslileşmesinin hassas bir konu olduğu ve özen gerektiren ses dengeleri bulunduğu anlaşılmaktadır[1].

D. Çokseslileşmenin Türk Musıkisi Üzerindeki Olumsuz Etkileri ve Bunu İzleyen Durağanlaşma Süreci : 19. yüzyılın ortalarından itibaren önce Osmanlı'da, sonra da Cumhuriyet Türkiyesi'nde "batı temellerine dayalı kurumsallaşmalara" geçilmesiyle beraber, Batı müziği taraftarı insanlarca *batılı çokseslileşme birikimlerinin* benimsendiği ve bu şekilde Türk Musıkisinin "çağdaşlaştırılmak" istendiği bilinmektedir.

Türk Musıkisi için çokseslileşme gereğinin vazedilmesi, "hissedilen kültürel bir eksikliğin" *batılı araçlarla telâfisi* yönünde doğmuş görünmektedir.

"Batı yöntemlerinin" ona *dayatılmasıyla* beraber, birçok "tarihi öz unsuru" dışlanan Türk Musıkisinde, "geleneksel çalgı topluluklarının terkedildiğine", "özel perdelerinin gözardı edildiğine" ve bu sebeplerle, çokseslileştirilmesine çalışılan tanıdık musıki eserlerinin "doğallıklarının zedelendiğine", sıkça tanık olunmaktadır (bkz. *Ekler 10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25, 26,27,28,29,30,31,32,33*).

[1] Hüseyin Sadettin Arel, Türk Musıkisi için Ahenk Dersleri/Armoni, op. cit.

İşte, çeşitli denemeler sonucunda, *çağdaşlaşma* gayretiyle toplumun "beklentilerinin ve alışkanlıklarının" dışına çıkılması, yahut "geleneksel kültür birikimlerinden" uzak gelişmelere geçit verilmesi gibi sebeblerle, *Tarihi Türk Musıkisi* geleneğinin bozunuma uğradığı gözlemlenmektedir. Batı temelli bir eğitime terkedilen *musıki birikimlerinin* ise yavaş yavaş tahrif olduğu, bugün çalınan tekezgili musıki parçalarında dahi, musıkide kullanılan özel perdelerin yerini; piyano ve vibrafon gibi sabit perdeli çalgıların *icra heyetlerince* benimsenmesi gibi sebeplerle, çoğunlukla "tampere sistemin" aldığı izlenmektedir.

Bunun eşliğinde, günümüzde birtakım batı kurumsallaşmaları arasında yer edinebilen Türk Musıkisi, "yazılışı" ve "yapısallığının incelenmesi" gibi birçok alanda artık *batı kıstaslarına* neredeyse tümden teslim olmuştur [1].

Bugün ise, "tarihi musıki dinleyenlerinin" göreceli olarak azaldığı ve "tutkun bir azınlık kesimin" haricinde Geleneksel Türk Musıkisinin; icra, tarz ve üslûp gibi yönleriyle, genellikle terkedilmiş olduğu görülmektetir. Bunun da ötesinde, Türk Musıkisi geleneğinin ciddi ölçüde "örselenmesi" sözkonusudur. Günümüzde, "Öz Türk Musıkisi" yerine *Türk Sanat Müziği*, *Türk Pop Müziği*, *Arabesk* adları altında, "müziksel nitelik açısından *işlenmemiş*" olarak ifade edilebilecek yeni tarzlara rağbet edildiği farkedilmektedir [1].

Neden böyle bir süreç yaşanmakta olduğu, yadsınamayacak bir sorunsalı işaret etmekte olup, bir sonraki bölümde bu meseleye derinlemesine değinilecektir. Şimdi ise, "Öz Türk Musıkisine" ait değerli unsurların terkediliyor olması hâlinde, tarihte bir *yazılı kültüre* de sıkıca raptedilemediği için, bu "özel kültürel mirasın" zamanla tamamen yitip gideceği tehlikesi ile yüzleşilmektedir.

---

[1] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 94-103 (Y. Tura), 104-107 (G. Paçacı), 108-113 (H. S. Arel), 114-115 (N. Ş. Kösemihâl), 116-117 (L. Karabey), 118-119 (T. Abacı), 132-141 (M. Meriç), 142-145 (Z. Coşkun), 146-153 (O. Tekelioğlu), 154-159 (M. Solmaz)

Yine de, herşeye rağmen Tarihi Türk Musıkisi, (çağdaşlaşma hususunda sergileyegeldiği *yetmezliklere* yönelik eleştirilerimiz saklı tutularak) "geleneklerine bağlı küçük bir kesimin" desteği ile yaşamını sürdürebilmektedir.

Oysa, "musıkinin seslendirilişine" ait değerli çalgısal ve perdesel unsurların devamı, şüphesiz ki önemlidir. Bu sağlanamadığı takdirde üretilen teksesli veya çoksesli eserler, elbette tarz ve üslûp olarak "kısıtlı musıki etkileri" barındırmakla beraber, gerçekte "musıki" olmayacaklardır.

İşte bugün, "musıki veya halk müziği mozaikleri" gibi "Öz Türk Unsurlarından" *sınırlı derecede* faydalanılmış olarak toplumun beğenisine güncel olarak sunulan sözkonusu türden "kitle müzikleri", onları *Türk insanının müziği* olarak tanıtmak için sarfedilen bütün çabalara karşın, genelde, tarihte bilindiği şekliyle "Türklük kimliğinden" uzak düşmektedirler.

Bu yüzden, önceden bahsedilen *Alla Turca – Alla Franga* eksenindeki "derin toplumsal ayrışmaların" günümüze yansıttığı *sanat-kültür daralmalarına* bir çözüm olarak, "yüksek bir kültürel eğitimin" ve "sanat bütünlüğünün" sağlanması gerekliliği ile karşı karşıya bulunulmaktadır.

Bununla beraber, çoksesli eserler veren Çağdaş Türk Bestecileri de Türk Musıkisi ezgilerinden ve tarzından esinlenmişler ve bu doğrultuda nitelikli eserler vermişlerdir. Bu doğrultuda birtakım modern çalışmaların, musıki unsurları içerdikleri hâlde, kulağa oldukça güzel gelir nitelikler taşıdıkları görülmektedir [1].

[1] Bkz. Örneğin Cemal Reşit Rey "Enstantaneler", Hasan Ferit Alnar "Kanun Konçertosu", Ulvi Cemal Erkin "Köçekçe", Ferit Tüzün "Esintiler" ve Yalçın Tura "Tokkata". (Diskografi için: Cumhuriyet'in Sesleri, s. 75-87, E. İlyasoğlu)

Batı dünyasının kimi müzik çevreleri ise, Tarihi Türk Musıkisini, izlenebildiği kadarıyla, Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerinde "alıntı konular" şeklinde değil de, daha çok *özgün geleneksel* ve *tekezgili* hâliyle beğenmektedirler. Bahsi geçen Batılılar, belki de teksesli musıkiyi, bilhassa *yalınlığından* kaynaklanan "egzotizmin" (yabancıl cazibenin) büyüsüne kapılarak tercih etmektedirler; zira *ulvi musıki*'de bulunan "zengin ezgiler", "nârin tınılar" ve "aksak usûller", çoksesli Batı müziklerinde kolaydan bulunmamaktadır. Böylelikle ve anlaşıldığı kadarıyla, aydın Batılı insanların gözünde musıki, bu ve diğer çeşitli yönleriyle nâdir ve özel bir müzik türüdür.

Musıki, aynı zamanda ezgileri ve usûlleriyle Batılı birçok besteciye esin kaynağı olmaktadır. Günümüzün *klasik* ve *çağdaş* çoksesli Batı müziklerinde, "musıkiden esinlenilmiş" unsurlarla karşılaşmak çok mümkündür. Bir bakıma, Türk Musıkisi ve dolayısıyla *Türk Kültürü*, çoksesli eserler veren Batılı müzikçiler için "farklı bir boyut" olmaktadır ve onların gerektiğinde başvurabildikleri ilginç bir esin kaynağıdır.

Bu durumda, aslında Tarihi Musıkinin çokseslileşememesine galiba başlıca bir engel, (yukarıda anlatılanlar saklı olarak) onun geleneklerine ve esaslarına sıkı sıkıya sarılan; ancak aynı bir nisbette, Batı'da olduğu gibi "yazılı kültürün gereklerini" bütün boyutlarıyla *özümseyememiş*, "muhafazakâr bir zihniyet" olmaktadır. İşte bazı *gelenekçi* kişilere göre, *Türk Musıkisi* "teksesli kurgusuyla *bütünsel* bir müziktir ve bu hâliyle kulağa daha doğal ve güzel gelmektedir". Benzer bir çizgide insanlarca, musıkide çokezgilendirme yapılmasını önerenlere karşı, "*armonizasyonun* (ahenkleştirmenin, harmanlamanın) makamlara aykırı geleceği" yönünde açıklamalar getirilmektedir. Musıki perdeleri kullanılarak gerçekleştirilen çokezgilendirmelerle, başarılı bir ses uyumunun sağlanabileceği bahis konusu edildiğine ise, bu defa ezginin *kaybolacak* olması endişesinden ileri gelen şikâyetler yükselmektedir.

Böyle bir zihniyete göre: "Tarih sürecinde *hiçkimseden etkilenmemiş* hâliyle *mükemmel bir bütünsellik* kurgusu yakalamış olan bu müziği, kurcalayarak *bozmanın* lüzmu yoktur".

Oysa bu yaklaşım hiç nesnel görünmemekte, daha çok abartılı ve gelişmeci olmayan bir duyarlılık sergiliyor olmaktadır.

Bu gibi yaklaşımlar yüzünden, geleneksel Türk Musıkisi, çağımızda ilerleme kaydetmemek pahasına olduğu gibi muhafaza edilmek istenmektedir. Bu ise "eşyanın tabiatına" ters durmaktadır.

Yine de, musıkiye ait "üst kültürel değerler" bu sayede yaşatılabildiğinden ötürü, bunların ileride geliştirilebilecek olması fırsatı hâlâ bulunmaktadır.

Bununla beraber, "Tarihi Türk Musıkinin" kurgusunda; tüm "çeşitliliğine", "zenginliğine" ve "yabancıl câzibesine" rağmen, dinleyenlere *tekdüzelik* hissini veren değişmezlikler ve dönüp duran sık tekrarlar oldukça, "ergin kulaklar" itibariyle bir *çokseslilik özlemi* de çekilmektedir.

Yukarıda bahsedilen "muhafazakâr düşüncenin", daha doğrusu "tutuculuğun" aşılabilmesi hâlinde ise, Türk Musıkinin çokseslileşebilmesi önündeki ilk engel kalkacak, musıkinin tekezgili hâliyle "doyumsuzluk" hisseden müzik insanları, musıki parçalarını "özüne uygun" yöntemlerle çokseslileştirme yönünde gayretler sarfedebilecekler ve tıpkı *Aya Sofya* veya *Sultan Ahmet* mimarisinin yüzyıllarca önce "muazzam bir incelikle" yapılandırılmasında olduğu gibi, onun, "hakkettiği şekilde" *üstün bir kurguya* erişebilmesini sağlayacaklardır.

Fakat, musıkinin çokseslileşmesine yönelik daha önceki denemelerin, neden yeterince yaygınlaşamadığını bu aşamada çözümlemek gerekmektedir.

Bölüm IV: Geçmişteki Çokseslileşme Denemelerinin Yaygınlaşamamasına İlişkin bir Çözümleme

A. Birbirlerinden Farklı Toplumların "Duygu Dünyaları", Başka Başka Müzikler Aracılığı ile İfade Bulmaktadır : "Müzik" her hâl-u kârda bir duygu anlatım dilidir. Esas itibariyle; resimden heykele, mimâriden el sanatlarına, her sanat dalı, tıpkı *müzik* gibi bir duygu anlatım dilini işaret eder.

Konu açısından ilk bir yaklaşım doğrultusu olarak, farklı farklı "kültür dünyalarının" farklı farklı "duygu dünyalarını" beraberinde oluşturduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

İşte burada, örneğin **Bach** ile **Itri**'ye tekrardan değinilebilir. Bu iki bestecinin eserlerine ayrı ayrı bakıldığında; yukarıda, üçüncü bölümde yapılan kıyaslamanın uzantısında dile getirilen teknik öğeler saklı olarak, **Bach**'ın ve **Itri**'nin ait oldukları *kültür dünyalarının*, buna da bağlı olarak *duygu dünyalarının*, yani *ruh hâllerinin*, birbirlerinden oldukça farklı olduğu kabül edilebilecektir.

O hâlde söylemek caizdir ki, bu iki besteci, eserlerinde farklı farklı *duygu dünyalarını* işlemişlerdir.

Herhâlde bu o kadar böyledir ki, **Bach**, farz-ı misâl **Itri**'nin eserlerini dinlese, onun müziğini "gayet ilginç", ama bir o kadar da kendi "duygu dünyasından" *uzak* bulurdu. Aynı biçimde, *Lâle Devri*'nden hemen evvel yaşamış olan **Itri**, *Fransız İhtilâli*'ne tırmanmakta olan Avrupa'nın insanı **Bach**'ın eserlerini dinlese, çok muhtemelen, onları "gayet derin", ne ki kendi "duygu dünyası" ile örtüşmekten bir o kadar *uzak* bulurdu.

Demek ki, buradaki belirleyici olgu, Bach'ın müziğinin çokezgili ve teknik olarak üstün bir kurguda olması, ya da Itri'nin müziğinin tekezgili, dolayısıyla sâde bir kurguda olması değil, *düpedüz* bu iki farklı müzik türünün "bambaşka duygu dünyalarını" yansıtıyor olmasıdır. Dolayısıyla, genelde "Avrupa kültürü" içinde yetişmiş bir insanın *duygu dünyasına* **Bach**, "Osmanlı kültürü" içinde yetişmiş bir insanın *duygu dünyasına* ise **Itri** hitap edecektir.

Bu çerçevede, *müziksel kurguları* ve *yapıları* derinlemesine kavramadan Bach'ın müziğine "Itri ezgileri şırınga etmek" de, Itri'yi "Bach vari Batı müziği şablonlarıyla donatmak" da, sonuçta; biraraya getirildikleri hâlde *kimyaları sarmaşmayan* "iğreti alaşımlar" gibi, ilk bakışta "eşyanın tabiatına aykırı" durmaktadır. Böylesi karışımlar, hangi saygıdeğer birikimlerle meydana getirilmiş olursa olunsun, "duygu dünyası" bambaşka olan *Türk insanına* yeterince tanıdık gelmeyecektir.

Türk Musıkisini çokseslileştirme çabaları da, dinleyicinin "duygu dünyasında" ilâve boyutlar açmak gerekirken, musıkinin doğasını bozmamalı, dinleyiciyi ona yabancılaşma noktasına sürmemelidir.

İşte burada, Tanzimat döneminin sonlarından itibaren, Batı birikimlerinin musıki eserleri üzerinde, onların kurgularıyla ve üslûplarıyla tam örtüşmeyen *basma-kalıp şablonlarla* uygulandığı, sonra ise tamamen Avrupa-i yaklaşımlı eserler verilmeye başlandığı izlenmektedir (bkz. *Ekler 5,6,7,8,9,10, . . . 45*).

Bu açıdan çok temel bir kaygı, *6,7,8,9* sayılı eklerden de görüleceği üzere, "piyano" ve "keman" gibi oda müziği mahiyetinde batı çalgılarının ve batı nota sistemlerinin benimsenmesiyle beraber, musıkiye has "perdelerin" kullanılmasından hep uzak düşülmüş olmasıdır. Bu olgu ise, Bölüm 3C'de değinildiği gibi, Türk Kültürünün *alışagelmediği* bir süreç demek olmaktadır.

Oysa şüphesiz, Türk insanının "duygu dünyasının" resmedilmesinde, *musıki makamlarının*, daha doğrusu *musıki perdelerinin*, dolayısıyla *musıki üslûbunun* vazgeçilemez bir önemi vardır. Öyle ki, makamların ve perdelerin bozunuma uğradığı Türk Musıkisi, "musıki kimliğinden" uzaklaşmaktadır.

"Musıki kimliği", hâliyle musıkinin *ses sistemi*, *üslûbu*, *güfteleri* gibi çok temel kaidelere raptolunmaktadır. Bunların dışlandığı çokseslileşme yaklaşımları ise, Türk Musıkisinin "geleneksel musıki kimliğini" yitirmesini beraberinde getirmektedir.

B. Geçmişteki Çokseslileşme Örnekleri Türk Toplumunun Bilinçaltı Beklentilerine Yaygın Olarak Hitap Edememiştir : Sırf yukarıda anlatılan sebepler dahi, neden çoksesli Türk Musıkisi denemelerinin zamanında yaygın olarak toplumsal beğeni kazanamadığını açıklamaya yeter görünmektedir.

"Özel musıki perdeleri", Tanzimat dönemini izleyen batılılaşmanın eşliğinde, yavaş yavaş yüzeye çıkan *Alla Turca – Alla Franga* ayrışması uzantısında, "batı sesleri" tarafından bertaraf edilmiş, Türk Musıkisi büyük ölçüde "geleneksel musıki kimliğini" yitirmiş ve çağının Batı şablonları etkisinde çokseslileşme gayretleri sergilenmiştir (bkz. *Ekler 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14, 15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33*). "Geleneksel musıki birikimlerini" terkeden, ancak kısmi de olsa musıki tarzından esinlenen müzikler ise, Cumhuriyet devrinden itibaren *Çağdaş Müzik* olarak anılmıştır [1] (bkz. *Ekler 34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45, 46,47,48,49*).

Tam bu noktada, tarih süresince siyasal, toplumsal, coğrafi ve askeri özelliklerin *dönüşümüne* göre, yukarıda sözedilen "kültür ve duygu dünyalarının" *değişebileceği* ve *başkalaşabileceği* gerçeği belirtilmelidir.

[1] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 70-91 (E. İlyasoğlu)

Bu olguya, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp, yerine, "büyük bir ulusal direniş" eşliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, çarpıcı bir örnektir. Yaklaşık altı asırlık bir dönemin kapanıp, Cumhuriyet ile yeni bir çığırın açılmasıyla, Türk insanı kapsamlı bir "kültürel dönüşüm" yaşamış, takip edilen *devrimler* eşliğinde "Türk toplumunun kültür dünyası", deyim yerinde ise, "baştan aşağı" değişime uğramıştır [1,2,3,4,5,6].

Cumhuriyet devri ile yaşanan "kültürel dönüşüm", doğal olarak müziğe de yansımış, 1926'dan itibaren uygulanan "musiki inkılâbı" ile beraber, *Çağdaş Türk Müziği* üzerine kurumsal çalışmalara başlanmıştır [6]. Oysa, yukarıdaki bölümlerde de değinildiği gibi, bu aşamada Batı temellerine dayandırılan *kurumlaşmalar* yüzünden, "daha çok batılılaşma" adına, Türk Musıkisinin *özü* olan "ses sisteminin" yerine "batı ses sisteminin" gelmesi sonucu doğmuş, Türk Müziğinin "musiki kimliğini" yitirmesi sözkonusu olmuştur.

Neticede Batılılaşma eğilimleri o kadar baskın gelmiştir ki, bugün, orada burada seslendirilen teksesli Türk Musıkisi eserlerinde dahi, "geleneksel musiki perdeleri" yerine "batı seslerinin" çalındığı duyulabilmektedir.

Ne ki Türk Musıkisi, her hâl-u kârda Türk kültürünün tarih boyunca ayrılmaz bir parçası olmuştur. Dolayısıyla, nasıl "musıkiye has perdelerin" dışlanması, "musiki kimliğinin" dışlanıyor olması manasına geliyorsa, Türk Musıkisinin dışlanması da, her hâliyle "Türk kimliği" taşıyan *tarihi bir kültürel mirasın* dışlanıyor olması demektir.

---

[1] Yılmaz Öztuna, op, cit.
[2] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, op. cit.
[3] Stanford & Ezel Kural Shaw, op. cit.
[4] Noel Barber, op. cit.
[5] Lord Kinross, op. cit.
[6] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit.

İşte böylece, Batı seslerine ve şablonlarına uyularak çokseslileştirilen musıki eserleri, "geleneksel musıki kimliklerini" temelde yitirmişler, o zamanki Türk insanın "duygu dünyasına" yeterince hitap edememişler ve "alışılagelmedik bir karışım" olarak algılandıklarından, genel olarak toplumsal kabul görmekten uzak düşmüşlerdir.

Aşikâr ki, o dönem Türk toplumunun *bilinçaltı beklentileri*, bu tarz "batı-vâri uygulamalara" hazırlıklı değildir; böylesi yaklaşımlar, "kültür dünyası" itibariyle, o zamanki sıradan insanlara yeterince "tanıdık" gelmemektedir.

Ancak Cumhuriyet devrinde yaşanan *kültürel dönüşümün* beraberinde, Batı tarzında ve etkisinde yaratılan "Çağdaş Türk Müziği", o da geniş çaplı devlet desteği eşliğide, bir ölçüde tanıtılabilmiştir. Herşeye rağmen burada da görmek mümkündür ki, **Atatürk**'ten sonraki yıllarda Çağdaş Türk Müziği, (üstün çabalar ile üretilen gayet saygıdeğer yapıtlar saklı tutularak) yine Türk toplumunda yaşanan "kültürel dönüşümler" beraberinde, sıradan Türk insanının beklentilerine hitap etmekten uzak kalmıştır.

Sadece bu da değil; özellikle Cumhuriyet döneminden bu yana, sanata ve müziğe "salt Batı şablonlarının" *uyarlanmış* olması, Türk toplumuna has "öz kültürel mirasın" zaman içinde *silikleşmesini* ister istemez beraberinde getirmiş, neticede, Türk Musıkisinden kökler aldığı hâlde, Batı birikimlerinin; üstelik genelde *özensiz* yaklaşımlarla, olduğu gibi üzerine "monte" edildiği *Türk Sanat Müziği* ve *Arabesk* adları altında yeni yeni türlerin, (belli kitleleri mıknatıslamış olmaları hususu saklı olarak) son yıllarda "Öz Türk Kimliği" ile bağdaşmaktan uzak kalan "kültürel bozunum örneklerine" dönüşmelerini körüklemiştir [1,2].

---

[1] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, op. cit., s. 296-322 ve 519-527

[2] Cumhuriyetin Sesleri, op. cit., s. 122-127 (G. Paçacı), 127-130 (M.R. Gazimihâl), 131 (H. B. Yönetken), 132-141 (M. Meriç), 142-145 (Z. Coşkun), 146-153 (O. Tekelioğlu), 154-159 (M. Solmaz)

Hele hele, günümüzde sanatsal değeri umursanmaksızın "salt pazarlamacı girişimlerle" üretilen çoğu kitle müziklerinin, "Tarihi Türk Kimliği" ile hiç bağdaşmadığı hâlde, "meydan boş bulunup" *Türk Müziği* adı altında pervasızca sergilendiği ve Cumhuriyet devrini izleyen bir dizi "kültürel dönüşümden" sonra, "kendi tarihi ile özdeşleşemeyen" bambaşka bir Türk toplumunun nezdinde yaygınca beğeni gördüğü farkedilmektedir ki, sırf bu olgu bile, bugün "Tarihi Türk Musıkisi" dinleyenlerinin, hangi sebeplerle sayıca büyük ölçüde azalmış olduklarına açıklık getirebilir niteliktedir.

Bu çerçevede, değinilmesi gereken en önemli mesele, tarih boyunca tüm araştırmalara ve çalışmalara rağmen, Türk Musıkisi'nin "şah damarı" olan *ses sistemi* üzerine tartışmaların bugün dahi devam etmekte olduğu olgusudur. İşte, özellikle 20. yüzyıldan bu yana geliştirilmiş olan çeşitli "musıki ses sistemi" yaklaşımları arasındaki büyük farklar, ilk bakışta göze çarpmaktadır [1,2,3,4,5,6,7]. Bu durum ise, hâliyle Türk Müziğini etkilemekte, temelde aynı oldukları hâlde icrada farklı olan türlerin doğması olgusunu beraberinde getirmektedir.

Yine benzer bir doğrultuda, "kendi geçmişi ile bağlarını ciddi ölçüde yitirmiş olan bir Türk toplumu", doğal olarak Türk Musıkisi gibi Türk tarihine ait nadide bir *kültürel mirasın değerini* kavramaktan mahrum kalmaktadır. Böylece, toplumun gözüyle bugünlerden eskilere bakılırsa, "musıki ses sistemi" ile teksesli, veya "batı ses sistemi" ile çoksesli kurgulanmış olan Türk Musıkisi, artık genel olarak Türk insanının giderek *yabancılaştığı* bir müzik türü seviyesine gelmiş olmaktadır.

---

[1] Rauf Yekta, Türk Musıkisi, op. cit.
[2] Suphi Ezgi, op.cit.
[3] Ekrem Karadeniz, op.cit.
[4] İsmail Hakkı Özkan, op. cit.
[5] Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, op. cit.
[6] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Perdeler, op.cit.
[7] Onur Akdoğu, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, op. cit.

Şurası da çok önemli ki, Türk Musıkisi, birçok değerli çabaya ve yapıta rağmen, *ezgisel hammaddesini* işleyecek "çağdaş edebi ve müziksel donanımlarla" günceli yaygın olarak sarmalayamayınca, "geleneksel hâliyle" ve özellikle "güfteleriyle"; zamanla başkalaşan *sosyo-ekonomik* koşullarda Türk insanının duygularına ve özlemlerine tercüman olmaktan uzak düşmüştür.

İşte burada, döneminin özgün Türk Musıkisi eserlerinden, İsmail Hakkı Bey'e ait "Ferahfeza Şarkı" (bkz. *Ek 7*) anlatılagelen çerçevede inceleme konusu yapılabilir:

Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat ve *Koda* (kuyruk) sırasında bölümlerden oluşan iki zamanlı "Ferahfeza Şarkı"nın, temelde sade bir ezgi gözetilerek yazıldığı ve çok basit bir "harman (armoni) kurgusu" ile zenginleştirilmek istendiği anlaşılmaktadır.

İcra, A-B-C-B-E (Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat, Koda) şeklinde olmaktadır. Yazılış itibariyle, bu eserin piyano ve şan için "batı ses sistemine göre" hazırlandığı görülmektedir.

Gerçekte *Ferahfeza* makamında kurgulandığı anlaşılan parçada, yazılış "*ayarlı sisteme* göre olduğu için", *eksenler* bildik "Re minör – La Hicaz - Do majör – Fa majör – La Kürdi – Re Minör şablonlara" denk düşürülmüştür.

Oysa, bu sebeple, "asıl ferahfeza makamında kullanılan özel musıki perdeleri" (*segâh* [koyu si], *dik kürdi* [dik si*b*] ve *nim hicaz* [koyu do#]), bu eserde bulunmamaktadır [1]. Dolayısıyla, makam içinde yapılan *beyâti-uşşak* veya *hicaz-hümayun* geçkiler, batı seslerine raptoldukları için asıl hâllerine göre bozulmaktadırlar.

[1] İsmail Hakkı Özkan, op. cit. s.524-529

Harmanlamada ise, "basit Klasik Batı Müziği akor taslaklarının", giriş, nakarat ve meyan bölümlerinde, müzik hecelerinin *birinci*, *beşinci*, *yedinci*, *üçüncü*, *beşinci* ve *birinci* derecelere vardıkları, Koda bölümünde de alışılageldik *birinci*, *dördüncü*, *beşinci* ve *birinci* dereceleri uyguladıkları izlenmektedir.

Esas itibariyle parça, pek hoş görünen bir musıki eserinin "baştan aşağı batılılaşmış" hâlidir, keza *ekseni* (tonalitesi) ve *harmanı* (armonisi, ahengi) neredeyse tamamen batı müziğine aittir.

Bu hâliyle dinlenirse, eserin vaktiyle bir Türk Musıkisi eseri olduğunu belli eden yegâne unsurlar, "ezginin ve güftenin" *Osmanlı – Türk kimliğini* hâlâ daha yansıtabiliyor olması, ayrıca (batı sesleri ile az çok uygulanabilen) Ferahfeza makamına ait birtakım geçişlerin ara sıra yapılması olmaktadır.

Bu doğrultuda, her ne kadar Ferahfeza makamı, yapısı itibariyle Batılı majör veya minör dizilerin birbirleriyle yakın ilişkilerinden oluşan şablonlara alabildiğince benziyorsa da, sırf musıkiye has özel perdelerin yerine, tamamen batı seslerinin getirilmiş olması, bu makamı "batılılaştırmaya" ve "musıki kimliğini önemli ölçüde *bozmaya*" yetiyor görünmektedir.

Elbette ki, böyle bir eseri, Türk Musıkisinin geleneksel çalgı topluluklarıyla *aslına uygun* dinlemek, aynı bir eserin *Alla Franga* yöntemlerle çokseslileşmiş hâlini dinlemeye kıyasla bambaşka bir tecrübe olacaktır.

Dolayısıyla, *Ferahfeza Şarkının*, Türk Musıkisinin özüne sadık kalan bir çokseslileşmeyi yakalayamamış olmasının başlıca sebepleri, ses sisteminin ve harmanının (armonisinin) olduğu gibi batı şablonlarına raptedilmesi, ayrıca geleneksel çalgı topluluklarını gözetmemesi olmaktadır.

Hâlbuki, bu unsurların tamamen gözetildiği çokseslileşme yaklaşımları, rahatlıkla Ferahfeza şarkı gibi nice musıki eseri için uygulanabilir. Bunun için gerekli olan en temel gereksinimler, aşikâr ki, musıkinin "ses doğasını" iyice kavramak ve onun ruhunu yansıtmakta oldukça başarılı olan "geleneksel çalgı topluluklarını" her yönden tanımak olacaktır.

Ferahfeza Şarkının inceleme konusu yaptığımız çokseslileşmiş şekli ise, yukarıda değinilen sebeplerle, eserin "gerçek musıki ruhunu" yansıtan asıl hâlinden oldukça başkalaşmaktadır.

Hatta denilenebilir ki, "doğrudan batılı şablonlarla çokseslileşmiş olan Ferahfeza Şarkı" Türk Musıkisinin doğasını yansıtmaktan bir hayli uzak düşmüştür.

Bu olgu; her ne kadar "çokseslileşebilmek uğruna batılılaşan" Türk Musıkisi eserlerinin kendi dönemlerinde bir çığır açmış oldukları gerçeği inkâr edilemez ise de, ciddi ölçüde anlatılan çerçeve içinde kalmaktadır.

Tüm bunlar ise, geçmişteki ilk çokseslileşme denemelerinin, o zamanın kültürel koşulları itibariyle, nasıl olup da Türk toplumunun bilinçaltı beklentilerine hitap edememiş olduğunu açıklamaya yetiyor görünmektedir, zira "ithâl Batı şablonları ile yapılandırılan çoksesli Türk Musıkisi", duygusal beklentileri itibariyle "yakın-şark kökenli kültürel değerlerden" başkalarına doğal olarak alışmamış bir "Türk toplumuna" hayli yabancı gelmiş ve bu sebeple; o da *Alla Frangaca* "azınlık üst bir toplumsal kesim" dışında, rağbet görmemiştir.

Tüm yukarıda anlatılanlar, çoksesli Türk Musıkisi çalışmalarının neden yaygınlaşamadığına dair çözümlememizdir.

Bölüm V: Günümüzde Nasıl bir Çokseslileşme İzlenebilir?

A. Çokseslilik Musıkide Nasıl Uygulanabilir? : Bölüm 2D'de de çözümlendiği gibi Türk Musıkisi, Batı müziğinde kullanımda olan ve "bir sekizlinin 12 eşit parçaya bölünmesi" ile elde edilen aralıklardan daha başka aralıkları da içermektedir. Musıki perdelerinin yerine, basitleştirmek maksadıyla batı sesleri uygulanacak olursa, daha önceki örneklerde de karşılaşılabileceği gibi, *musıki unsurları* içerdikleri hâlde musıki olmayan "çağdaş müzikler" üretilmesi sözkonusu olacaktır (bkz. *Ekler 33,34,35,36,37,38,39,40, 41,42,43,44,45,46,47,48,49*).

Dolayısıyla, "musıkinin" çokseslileştikten sonra "musıki kimliğini" koruyabilmesi için, herşeyden önce *perdelerine* sadık kalınması gerekmektedir.

Bu aşamada, Batı müziğinde bulunmayıp da musıkide uygulanan seslerin, çokseslileşme yaklaşımları açısından bir engel teşkil etmediğine ilişkin bölüm 3C'de öne sürdüğümüz görüş hatırlanacaktır. Bu teze göre, musıkide mevcut olan "özel seslerin" kullanılmaları, çokseslileşmeye mâni olmamaktadır, zira, Türk Musıkisinde, dinlenen ezgilerin insan kulağı tarafından algılanması itibariyle, musıkide olup da Batı müziğinde bulunmayan perdeler, aslında "ayarlı (tampere) sistemdeki" perdelere yakınlıkları sebebiyle ister istemez onları çağrıştırmaktadırlar. Sözgelimi musıkideki "segâh" perdesi, Batı müziğindeki "si" sesine yakınlığı sebebiyle, onu andırmaktadır. Dolayısıyla, "si" sesi gözetilerek kurgulanan herhangi bir *ses dokusu*, "segâh" perdesi için de kurgulanabilecektir. Bu mantıkla düşünülecek olursa, musıkinin çokseslileşmesine yönelik hayati bir engel zaten kalmamaktadır.

Çok daha temel bir mesele ise, teksesli hâliyle çalınan musıkinin insan zihninde bıraktığı "izlenimi", kendisi çokseslileştirildiği takdirde, *benzer* yahut *daha üst* bir "bütünsellikle" duyurabilmek olacaktır. Musıki ezgilerindeki "tınıların" tecrübeli bir kulakta yarattığı "titreşimler", çokseslileşmenin ne yönde olması gerektiğini bir bakıma anlatır niteliktedirler. Zaten musıkide çalınan seslerin *doğuşkanları* sayesinde "çokseslileşme duyumları" hissedilmekte, bu şekilde çokseslileşmenin özlemi çekilmektedir [1].

Elbette ki, bunun uzantısında, Türk Musıkisinde henüz varolmayan *çokseslilik kurallarının* vazedilmesi kaçınılmazdır. Çokezgili Türk Musıkisi için uygun olabilecek bütün harman (armoni) ve örgü (kontrapunto) unsurlarının tek tek saptanması ise, bu tezin kapsamını aşan başlı başına bir araştırma konusu işaret etmektedir. Yine de, az sonra sunacağımız Çokezgili Türk Musıkisi denemelerinde, bu doğrultuda ilk önemli yaklaşımlar sergilenmektedir.

Musıkinin temellerine yabancılaşmayan her bestecinin, kendine ait bir üslûpla çokseslileşmede çeşitlilikler yakalaması ve bu yönde marifetli işçilikler sergilemesi mümkündür. Ancak genel beğeniye göre, duyumsal olarak "musıkinin özüne uygun" *ses karışımlarının* tercih edilmesi beklenecektir.

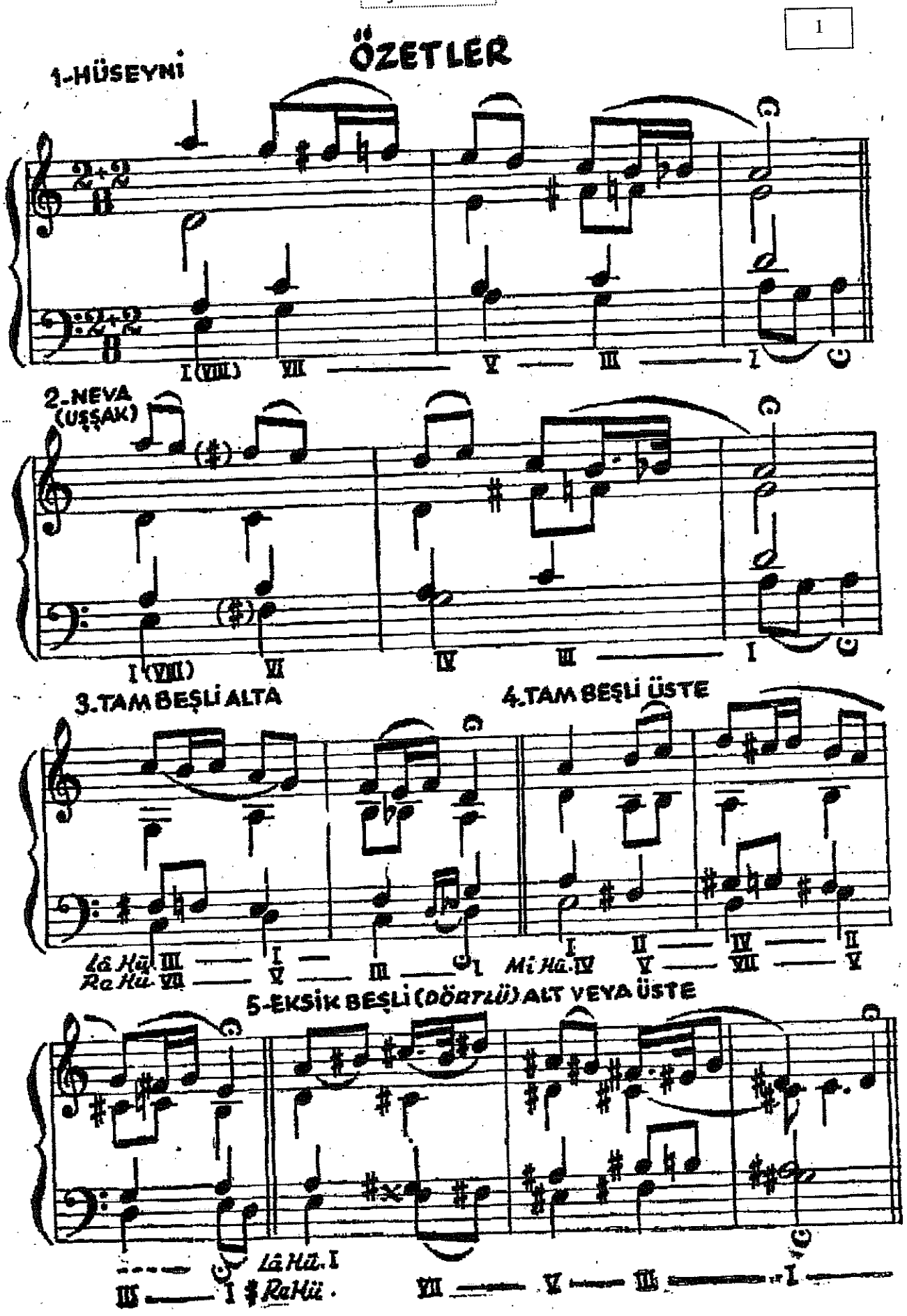
Bunun aksi uygulandığında ise, yenilikçi olmakla beraber, temelde "musıkinin özü" ile *zıtlaşan* ve genel beğeniye hitap edemediğinden dolayı yaygınlaşamayan şablonlarla karşılaşmak sözkonusudur (bkz. *Şekil 4.1*).

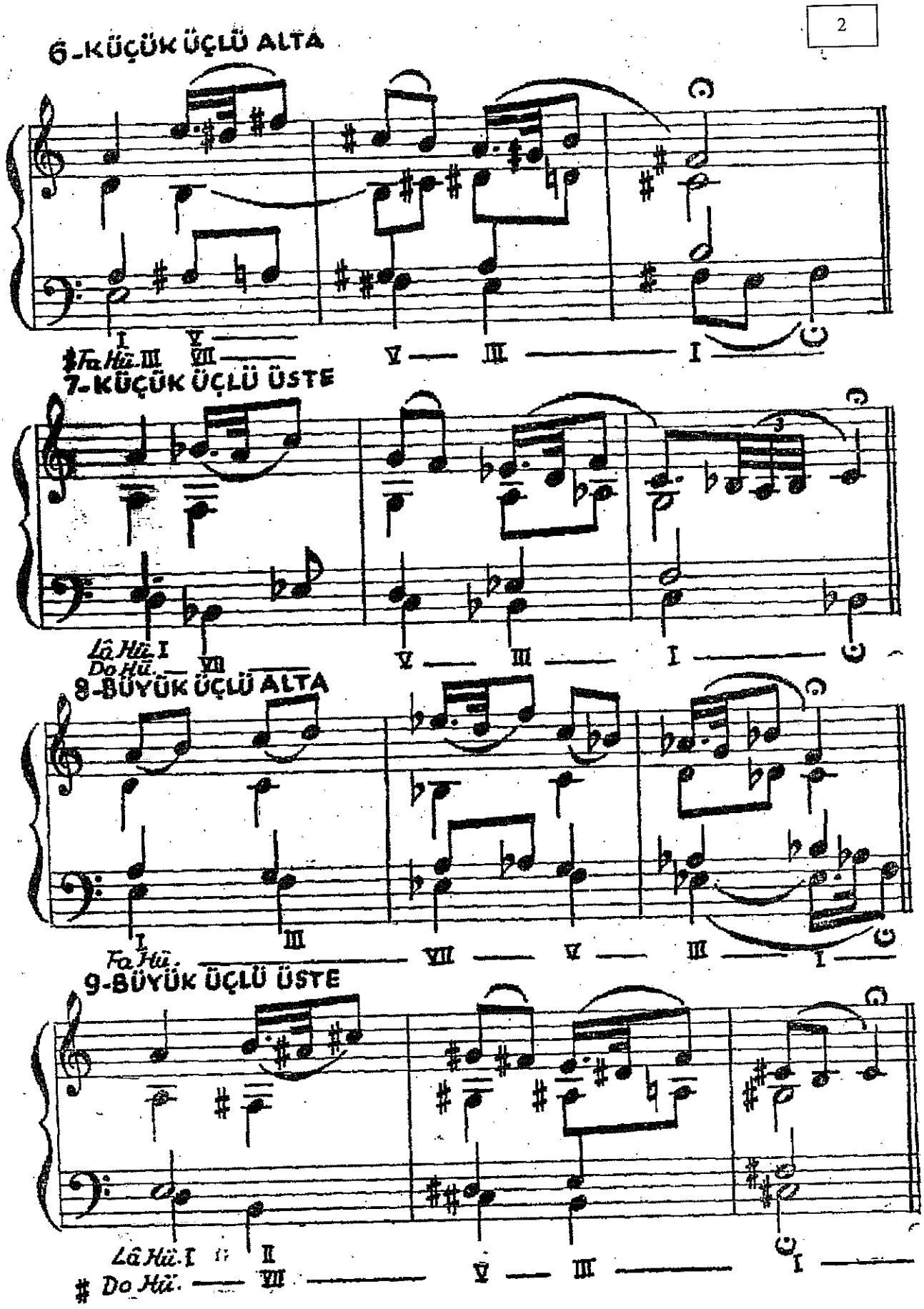
Musıkinin doğasına sadık kalmak için, en başta gözetilmesi uygun olan hususlar, "özel musıki perdelerinin" hem *teksesli*, hem de *çoksesli* uyumu, *ezgilerin* ve *harmanın* (armoninin) bütünselliği ve "musıki çalgılarının" işbölümü olmalıdır.

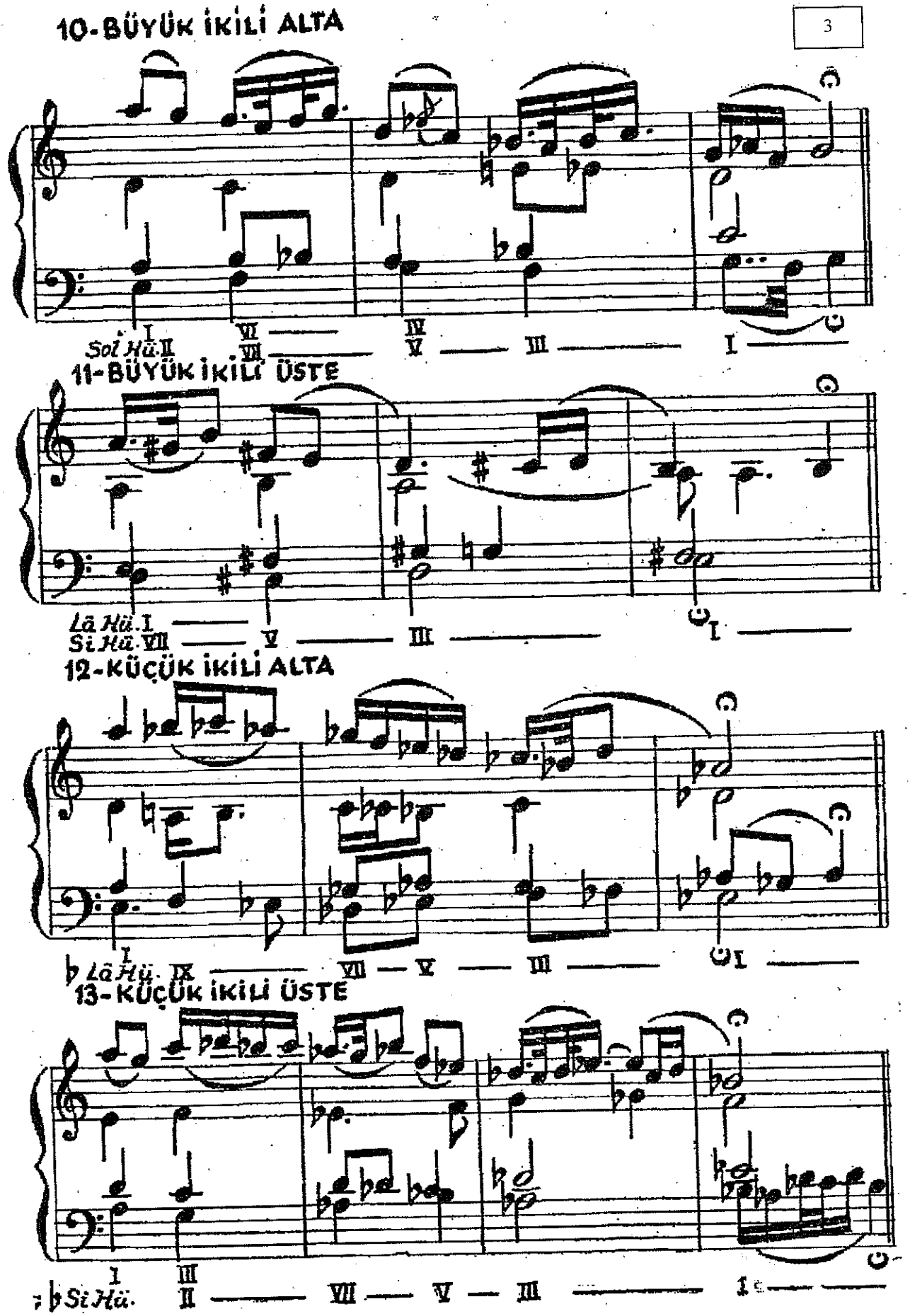
[1] Ayhan Zeren, Müzik Fiziği, op. cit., s. 128-138

Şekil 4.1

1


ÖZETLER
1-HÜSEYNİ
I (VIII) VII V III I
2-NEVA (UŞŞAK)
I (VIII) VI IV III I
3.TAM BEŞLİ ALTA
4.TAM BEŞLİ ÜSTE
Lâ Hü. III I III I
Re Hü. VII V
Mi Hü. IV I II IV II V VII V
5-EKSİK BEŞLİ (DÖRTLÜ) ALT VEYA ÜSTE
Lâ Hü. I
III I Re Hü.
VII V III I

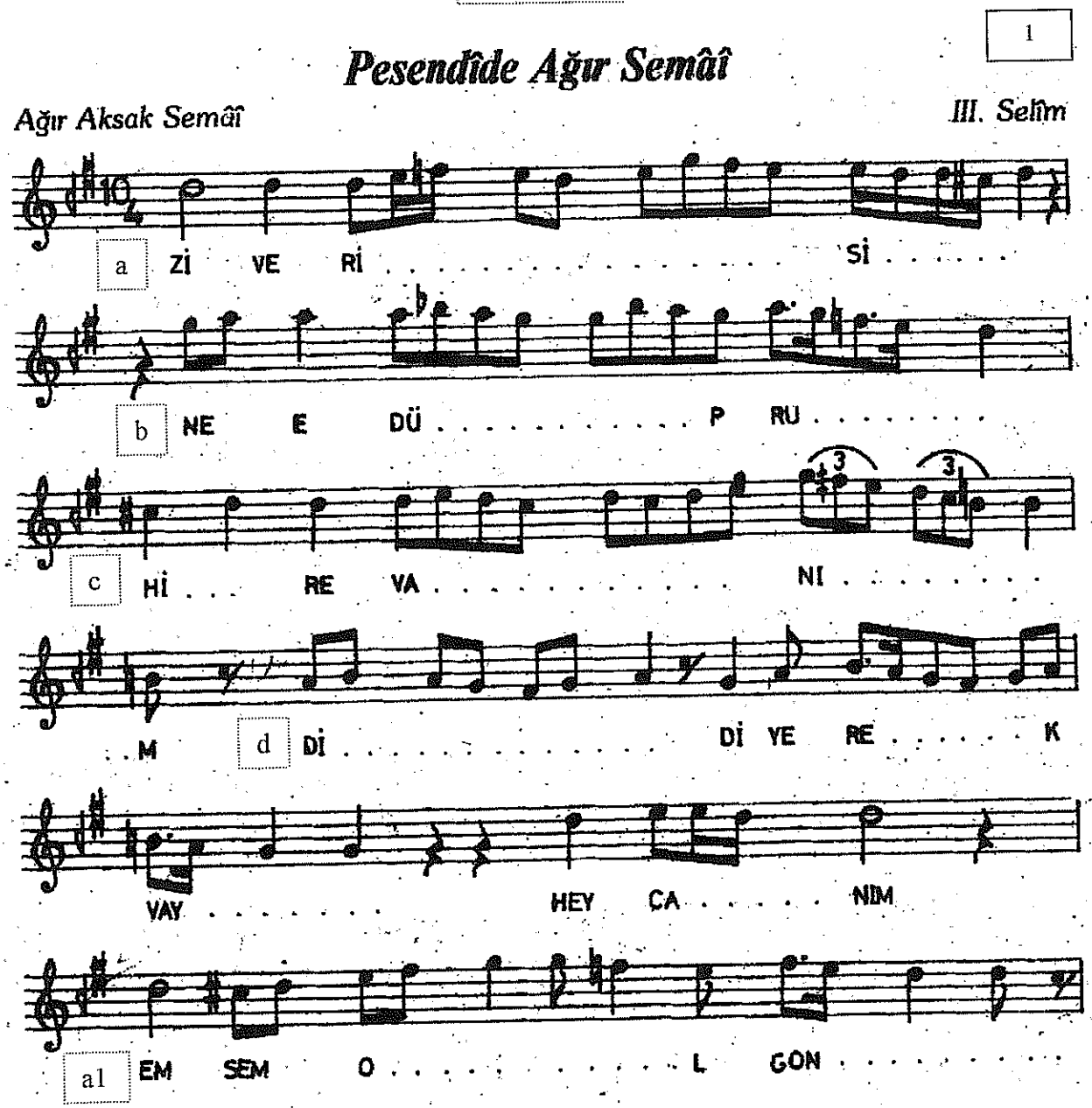

6-KÜÇÜK ÜÇLÜ ALTA
I V
♯Fa Hü. III VII
V III I
7-KÜÇÜK ÜÇLÜ ÜSTE
Lâ Hü. I
Do Hü. VII
V III I
8-BÜYÜK ÜÇLÜ ALTA
I III
Fa Hü.
VII V III I
9-BÜYÜK ÜÇLÜ ÜSTE
Lâ Hü. I II
♯ Do Hü. VII
V III I



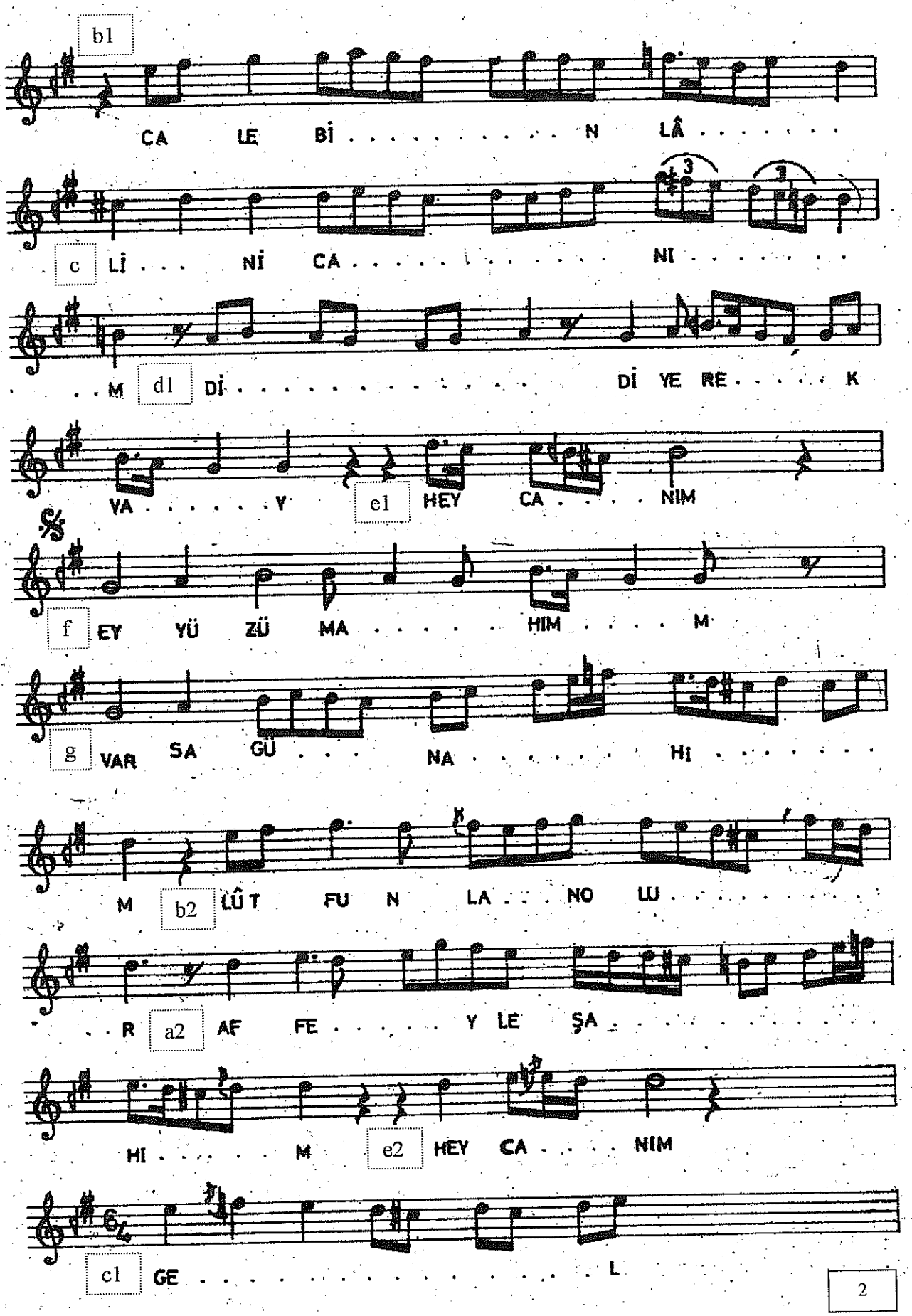
Kaynak: *Türk Müziği ve Armonisi, Kemal İlerici, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1981, s. 240-242*

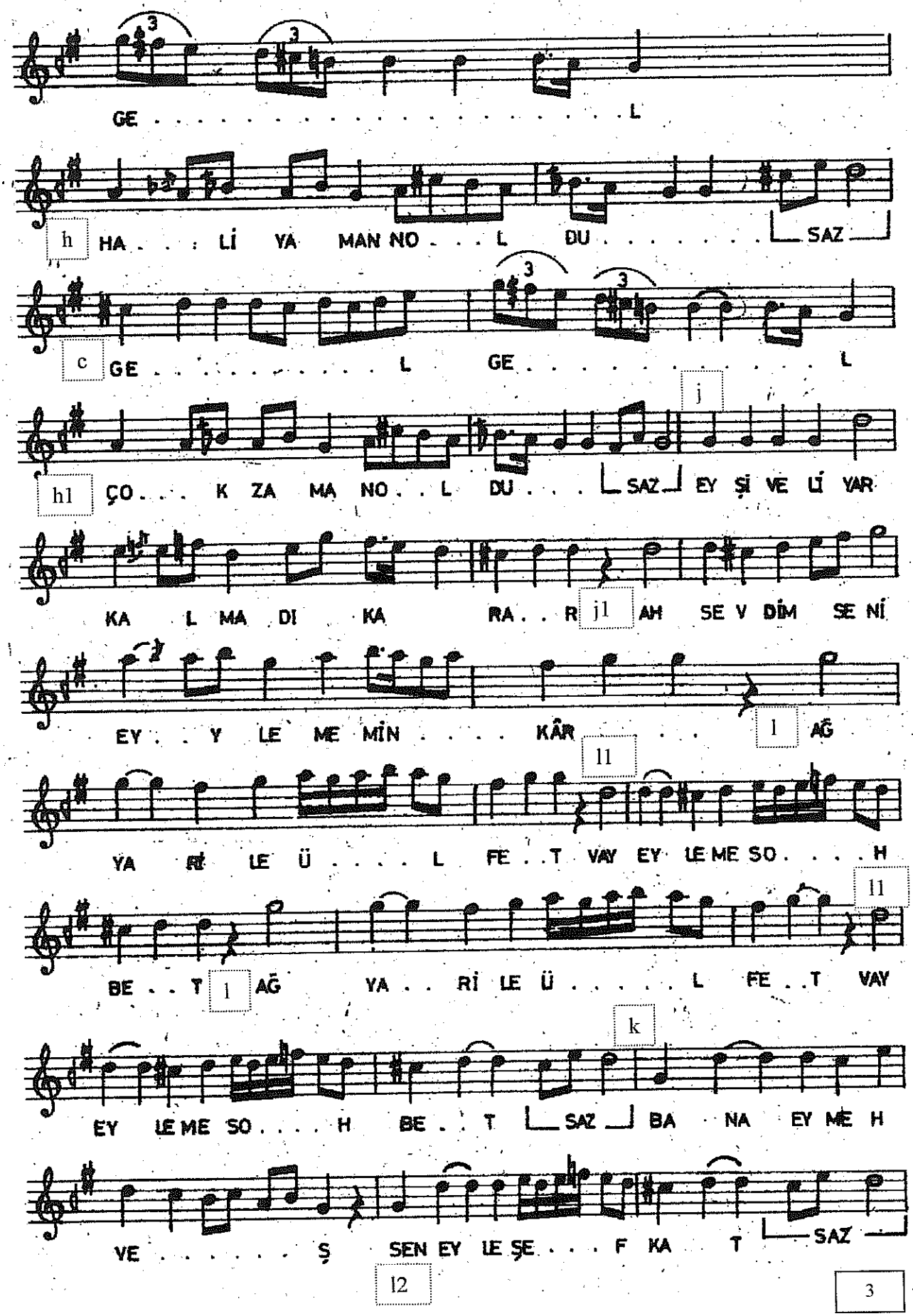
Oysa, Batı Müziğinde "ses örgüsü" (kontrapunto), "tını harmanı" (armoni) veya "çalgısal düzenlemeler" (orkestrasyon) şeklinde kaydedilen gelişmeler [1,2,3,4], Türk Musıkisinde hemen neredeyse hiç kaydedilmemiştir. Buna örnek olarak, **Sultan III. Selim**'e (S. 1789-1807) ait, zamanının ve kültürünün üstün eserlerinden "Pesendide Ağır Semai", *Şekil 4.2*'de sunulmaktadır.

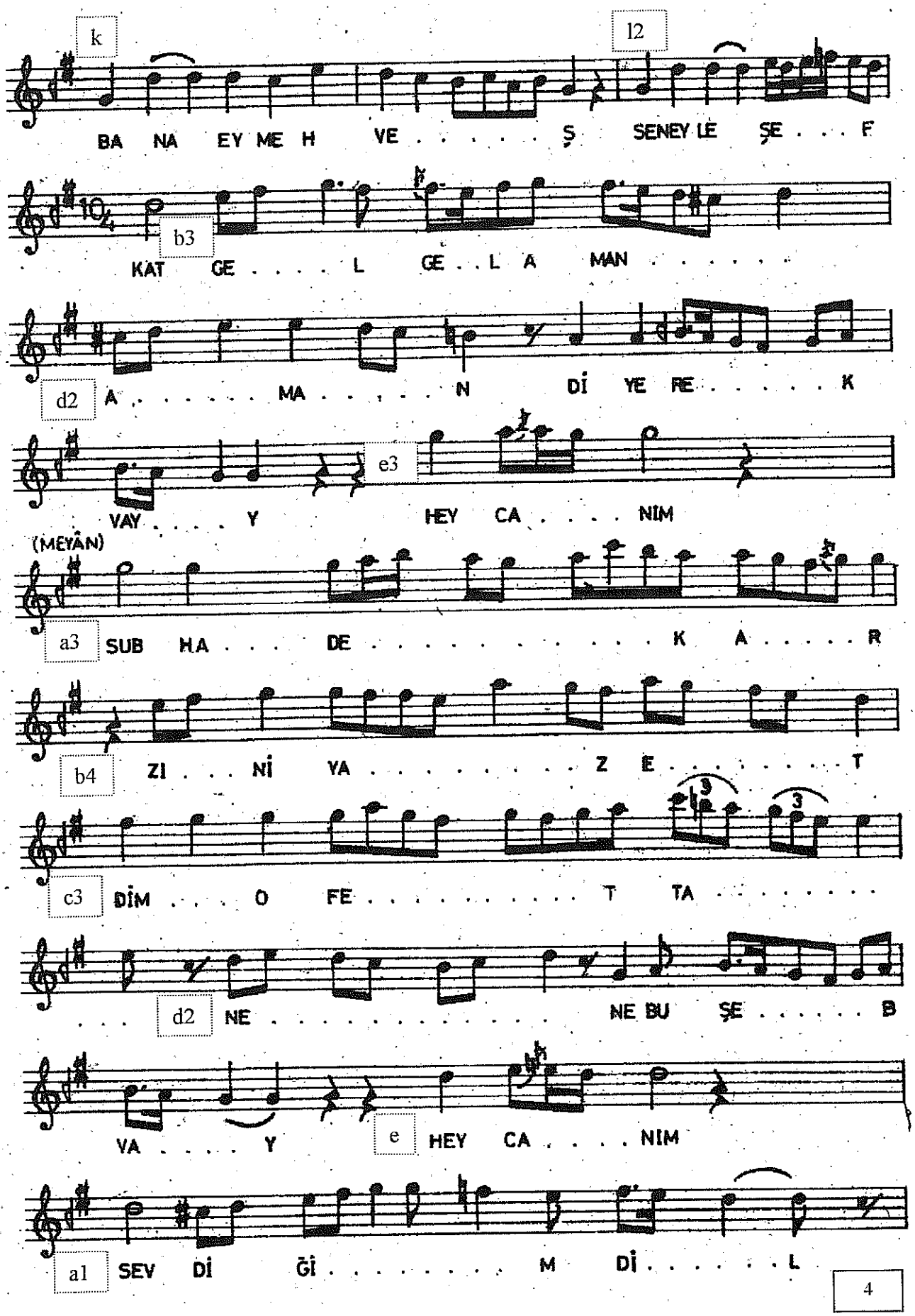
Şekil 4.2

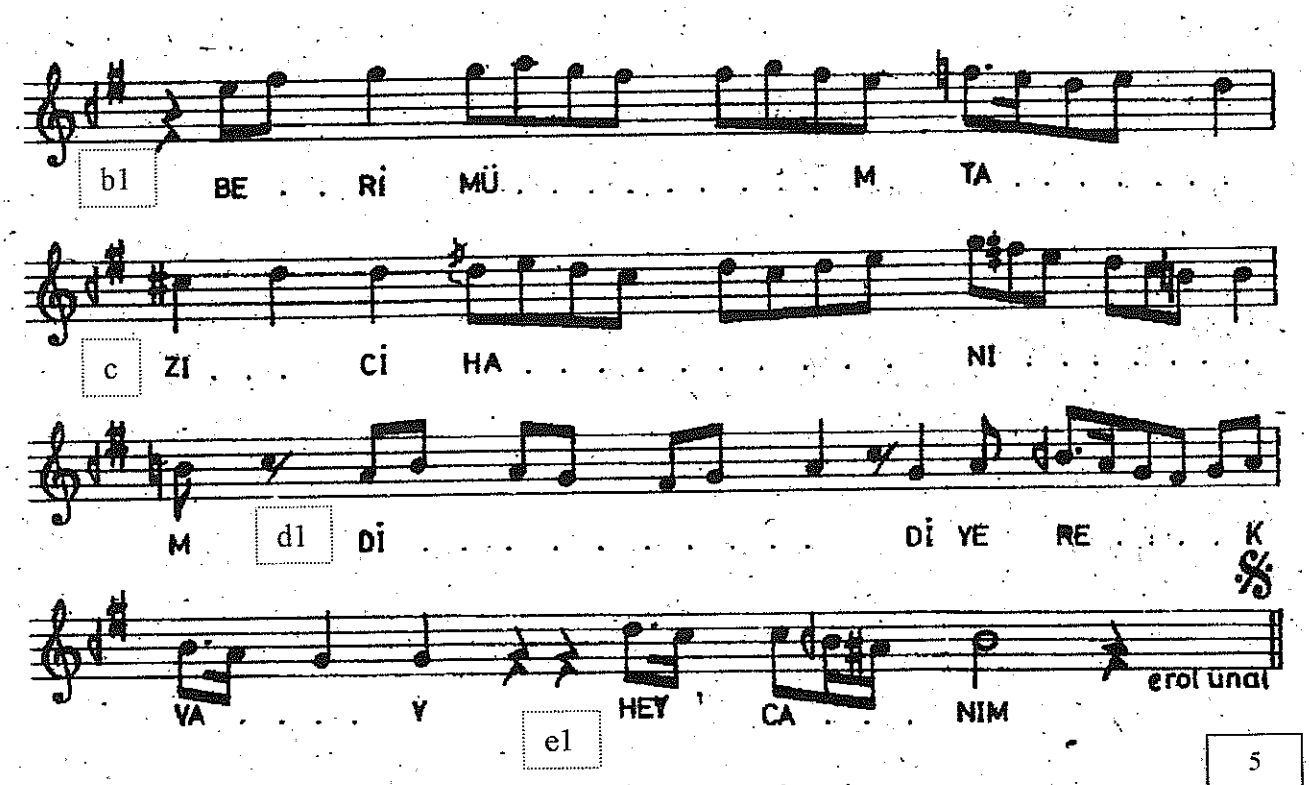


[1] H. Ferdinand Kufferath, op. cit.
[2] Hector Berlioz & Richard Strauss, op. cit.
[3] Nikolay Rimski Korsakov, op. cit.
[4] Adam Carse, op. cit.


b1
CA LE Bİ . . . . . N LÂ . . . . . .
c Lİ . . . Nİ CA . . . . . NI . . . . . .
. . M d1 Dİ . . . . . Dİ YE RE . . . . K
VA . . . . . Y e1 HEY CA . . . . NIM
f EY YÜ ZÜ MA . . . . . HIM . . . . M
g VAR SA GÜ . . . NA . . . . . Hİ . . . . . .
M b2 LÛT FU N LA . . . NO LU . . . . . .
. . R a2 AF FE . . . . . Y LE ŞA . . . . . .
HI . . . . . M e2 HEY CA . . . . NIM
c1 GE L
2


GE L
h HA . . : Lİ YA MAN NO . . L DU . . . . . SAZ
c GE . . . . . L GE L
j
h1 ÇO . . . K ZA MA NO . . L DU . . . SAZ EY Şİ VE Lİ YAR
KA L MA DI KA RA . . R j1 AH SE V DİM SE Nİ
EY . . Y LE ME MİN . . . . KÂR . . . l AĞ
l1
YA Rİ LE Ü . . . . L FE . . T VAY EY LE ME SO . . . H
l1
BE . . T l AĞ YA . . Rİ LE Ü . . . . . L FE . . T VAY
k
EY LE ME SO . . . . H BE . . T SAZ BA NA EY ME H
VE . . . . . Ş SEN EY LE ŞE . . . F KA T SAZ
l2
3


k
l2
BA NA EY ME H VE . . . . . Ş SENEY LE ŞE . . . F
b3
KAT GE . . . L GE . L A MAN . . . . .
d2
A . . . . . MA . . . . N Dİ YE RE . . . . . K
e3
VAY . . . . Y HEY CA . . . . NİM
(MEYÂN)
a3
SUB HA . . . DE . . . . . K A . . . . R
b4
ZI . . . Nİ YA . . . . . Z E . . . . . T
c3
DİM . . . O FE . . . . . T TA . . . . . .
d2
. . . NE . . . . . NE BU ŞE . . . . . B
e
VA . . . . Y HEY CA . . . . NİM
a1
SEV Dİ Ğİ . . . . . M Dİ L
4



Zîver-i sîne edüp rûh-i revânım diyerek
Emsem ol gonca lebin lâ'lini cânım diyerek
Subha dek arz-ı niyâz ettim o fettâne bu şeb
Sevdiğim dilber-i mümtâz-ı cihânım diyerek

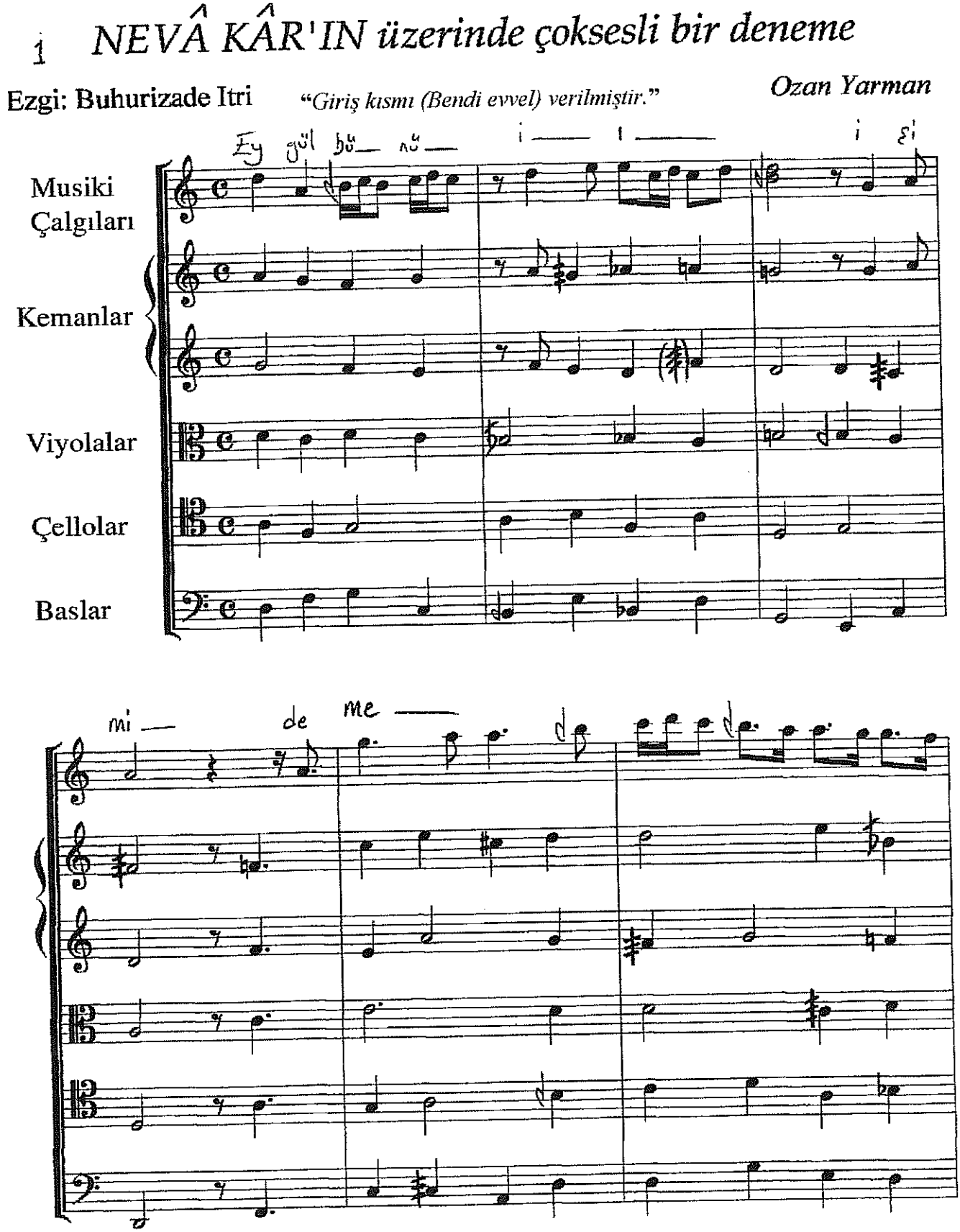
Eserin Yapısı

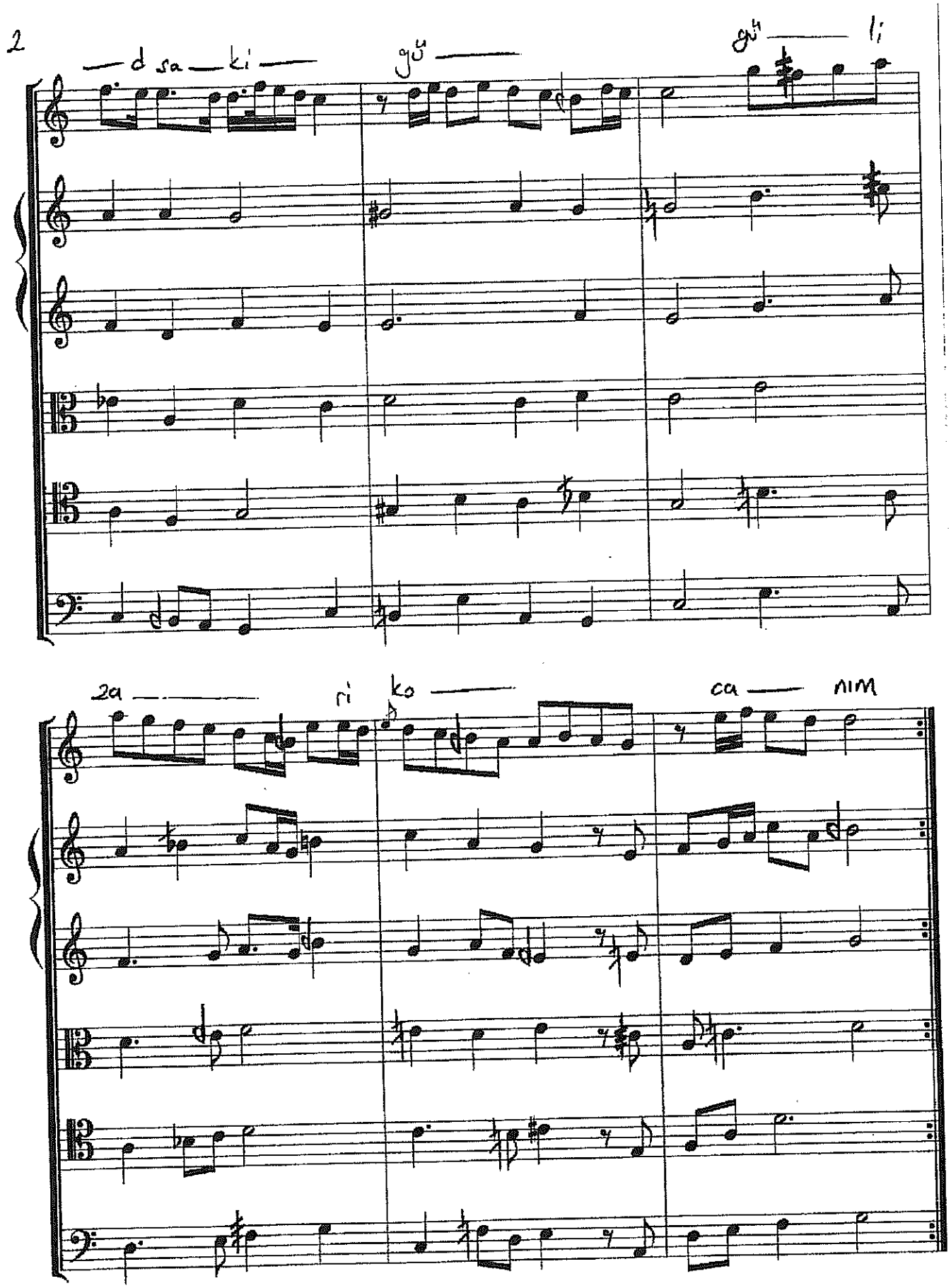
A – Zemin	*C – Meyân*
1 (a + b + c + d + e)	1 (a_3 + b_4 + c_3 + d_2 + e)
2 (a_1 + b_1 + c + d_1 + e_1)	2 (a_1 + b_1 + c + d_1 + e_1)
B – Terennüm	***B – Terennüm***
1 (f + g + b_2 + a_2 + e_2) *	1 (f + g + b_2 + a_2 + e_2) *
2 (c_1 + h + c + h_1)	2 (c_1 + h + c + h_1)
3 (j + j_1 + l + l_1 + l + l_1)	3 (j + j_1 + l + l_1 + l + l_1)
4 (k + l_2 + k + l_2)	4 (k + l_2 + k + l_2)
5 (b_3 + d_2 + e_3)	5 (b_3 + d_2 + e_3)

Kaynak: *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usûlleri, İsmail Hakkı Özkan, Otuken Neşriyat, İstanbul, 1994, s.395-399* (Not: Bu eser Arel-Ezgi-Uzdilek Musıki sistemi uyarınca yazılmıştır)

Türk Musıkisinin çokseslileşmesine dair birer deneme olarak ise, *Şekil 4.3* ve *Şekil 4.4* sunulmaktadır.

Şekil 4.3





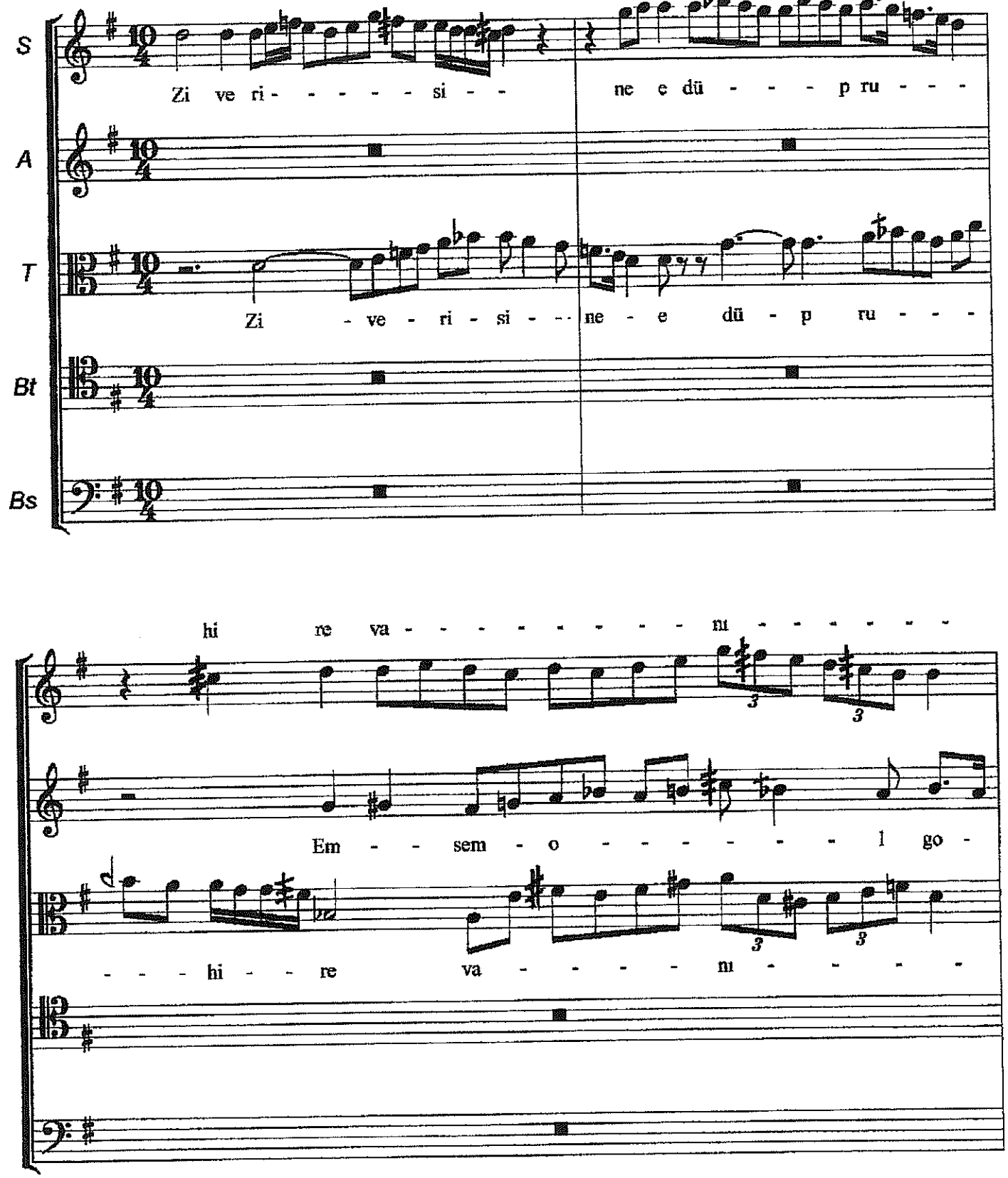
Bend-i Evvel'in sonu…

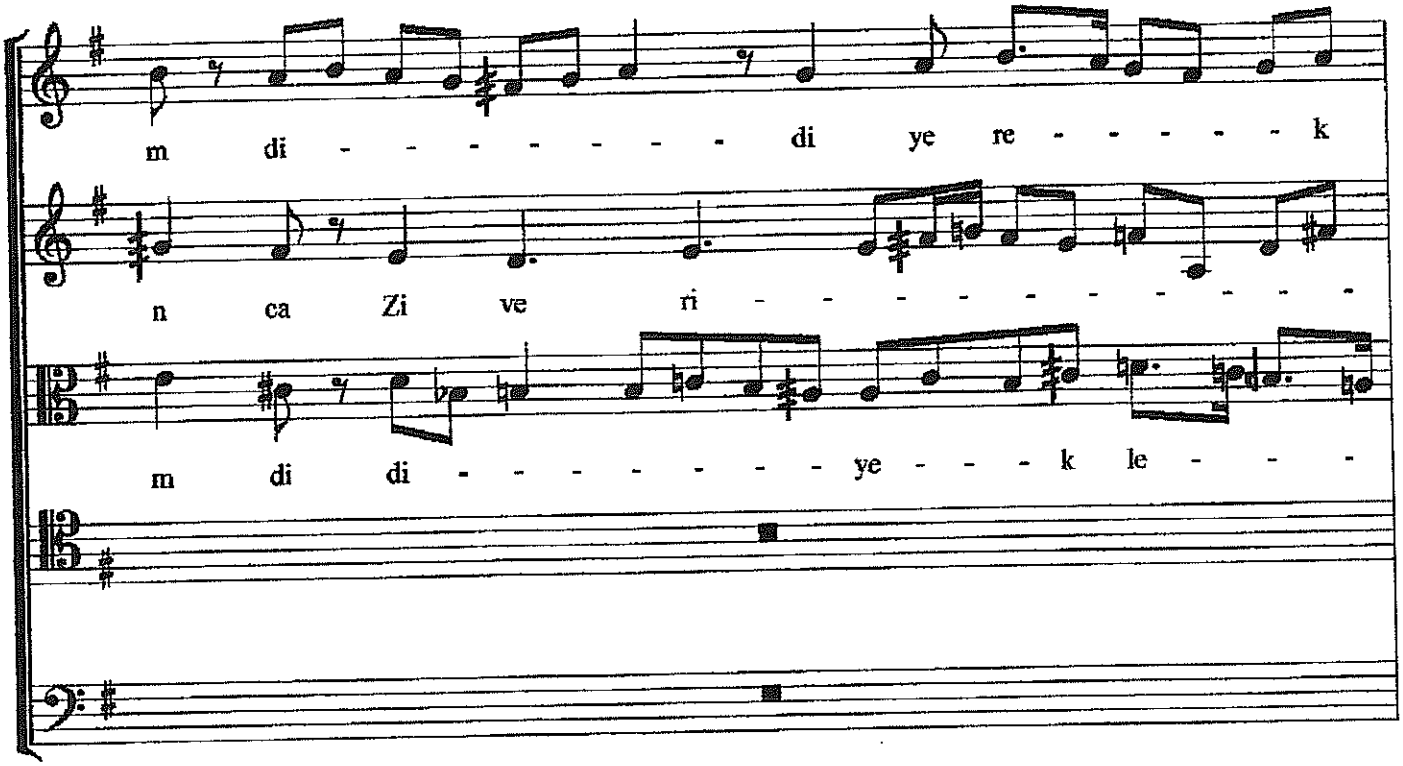
Şekil 4.4

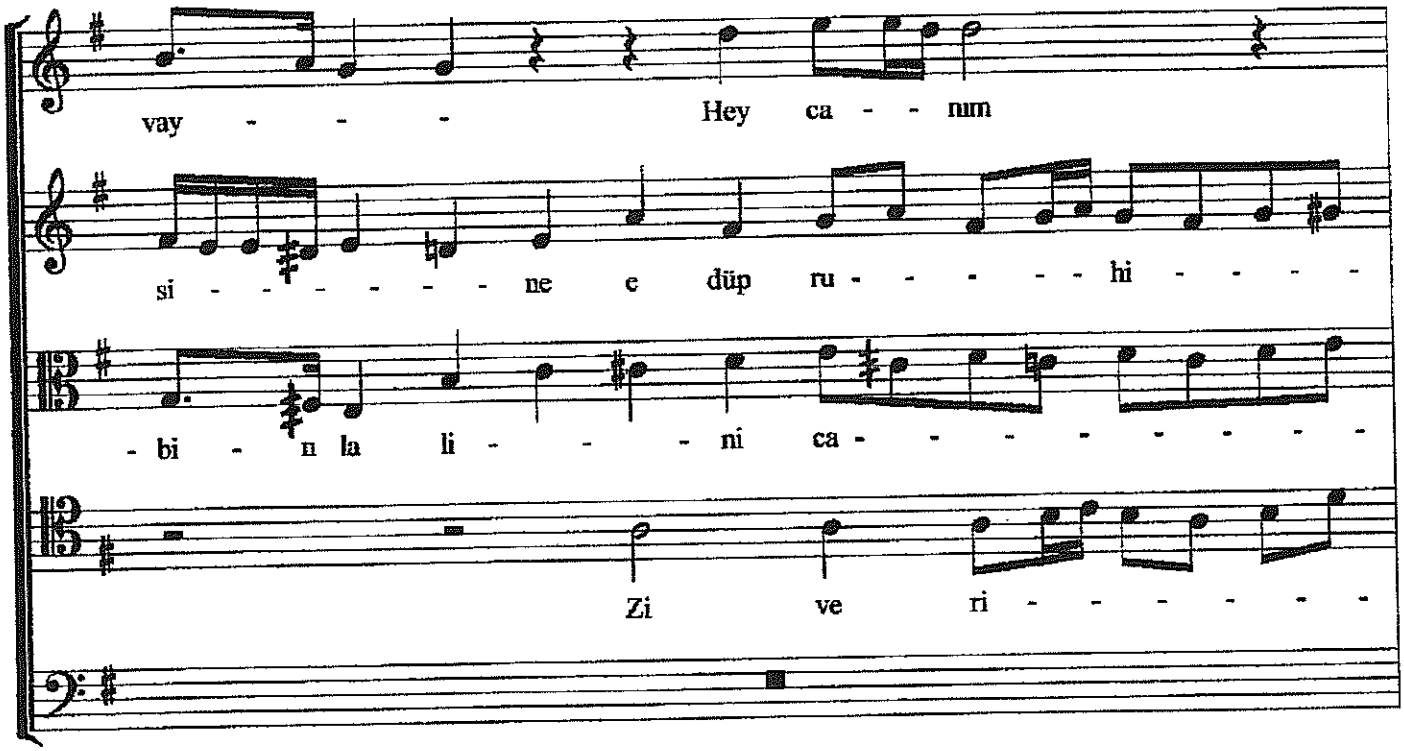
III. Selim'in Pesendide Ağır Semai adlı 1

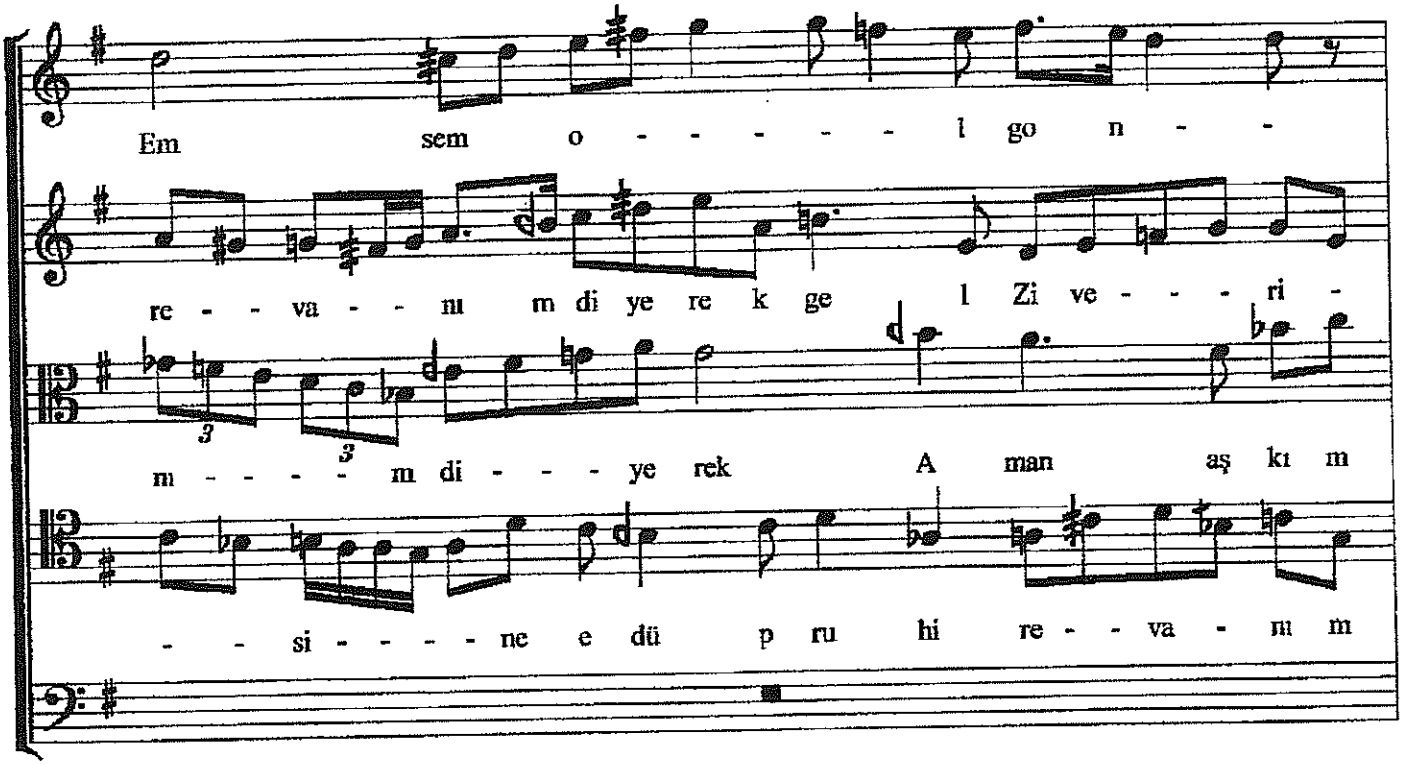
Eserinden 5 sesli, 2 konulu Koral Füg

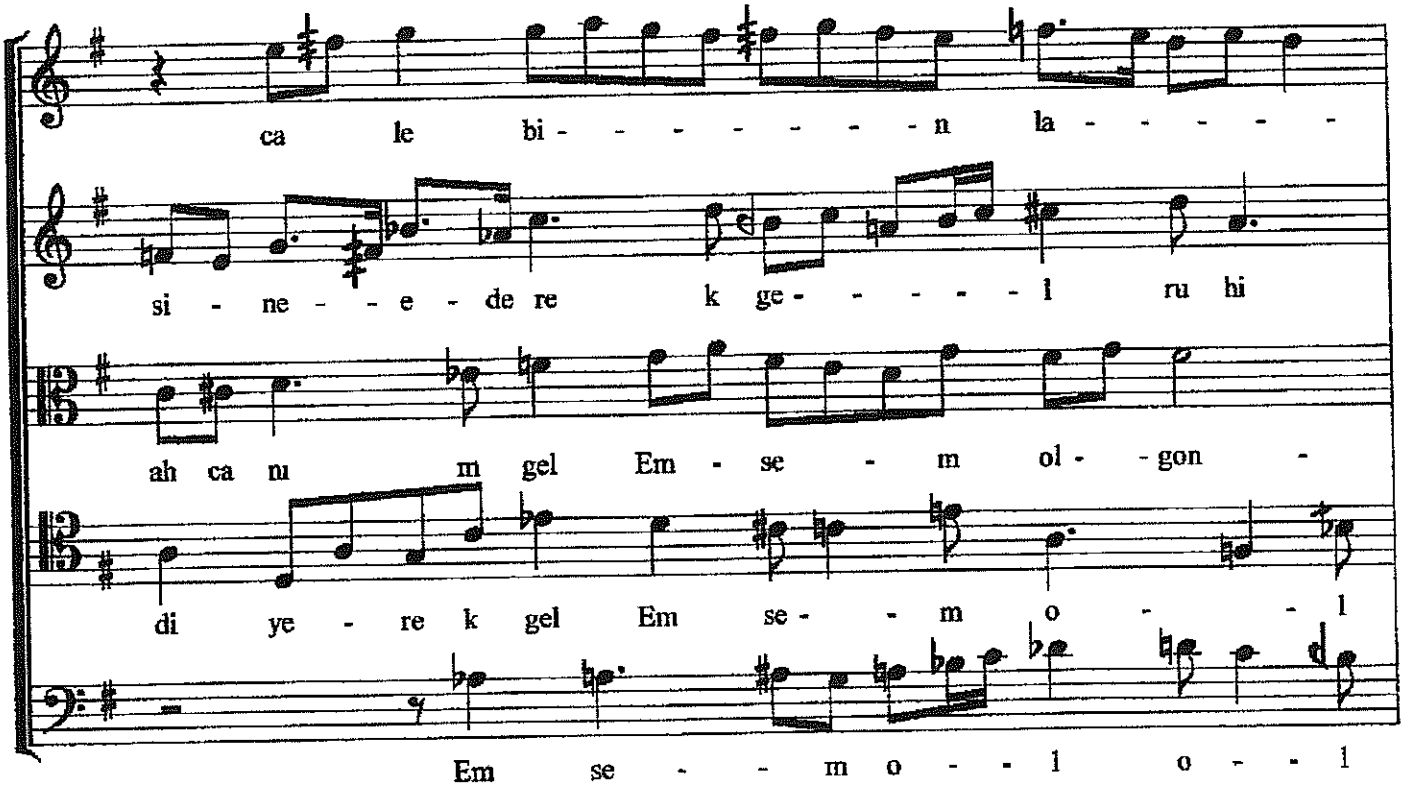
Ağır Aksak Semai *Ozan Yarman*

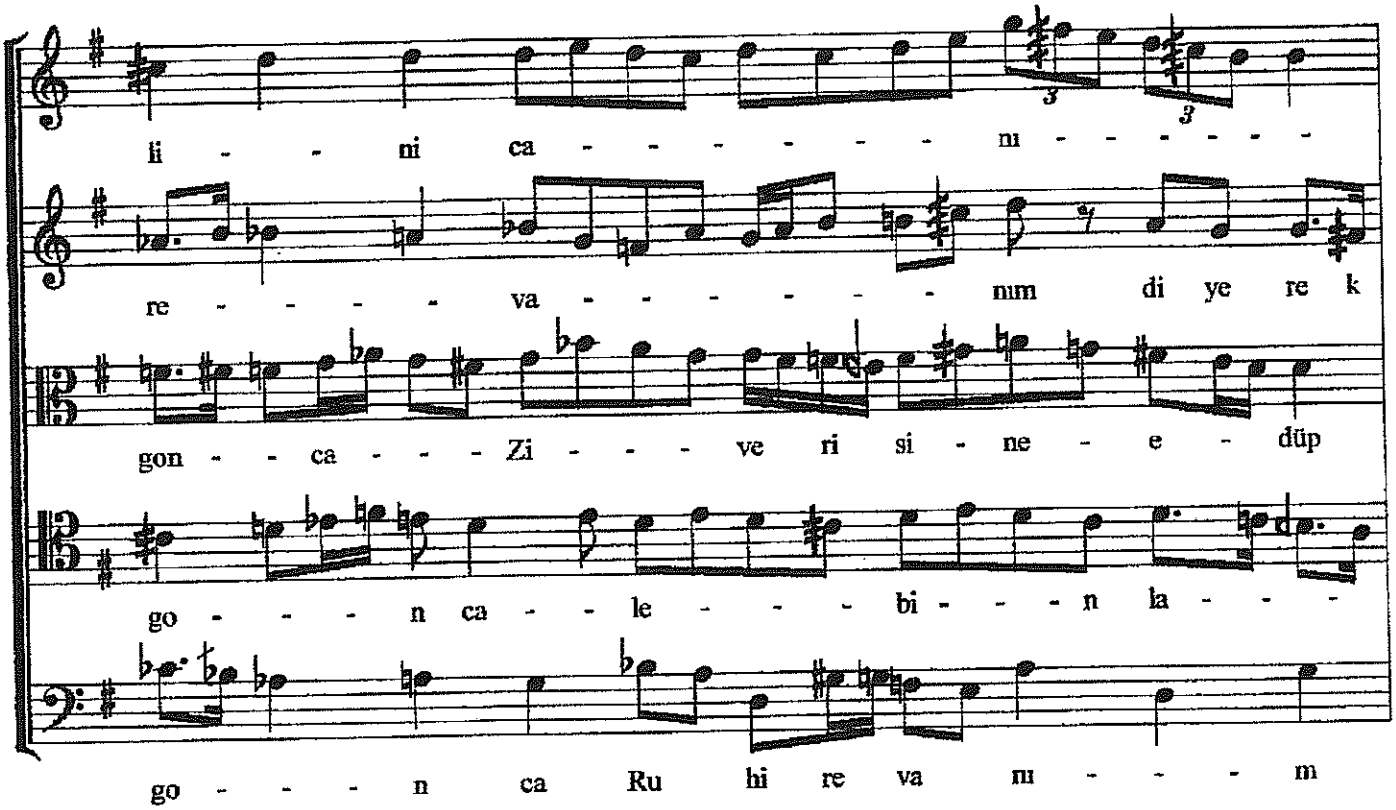


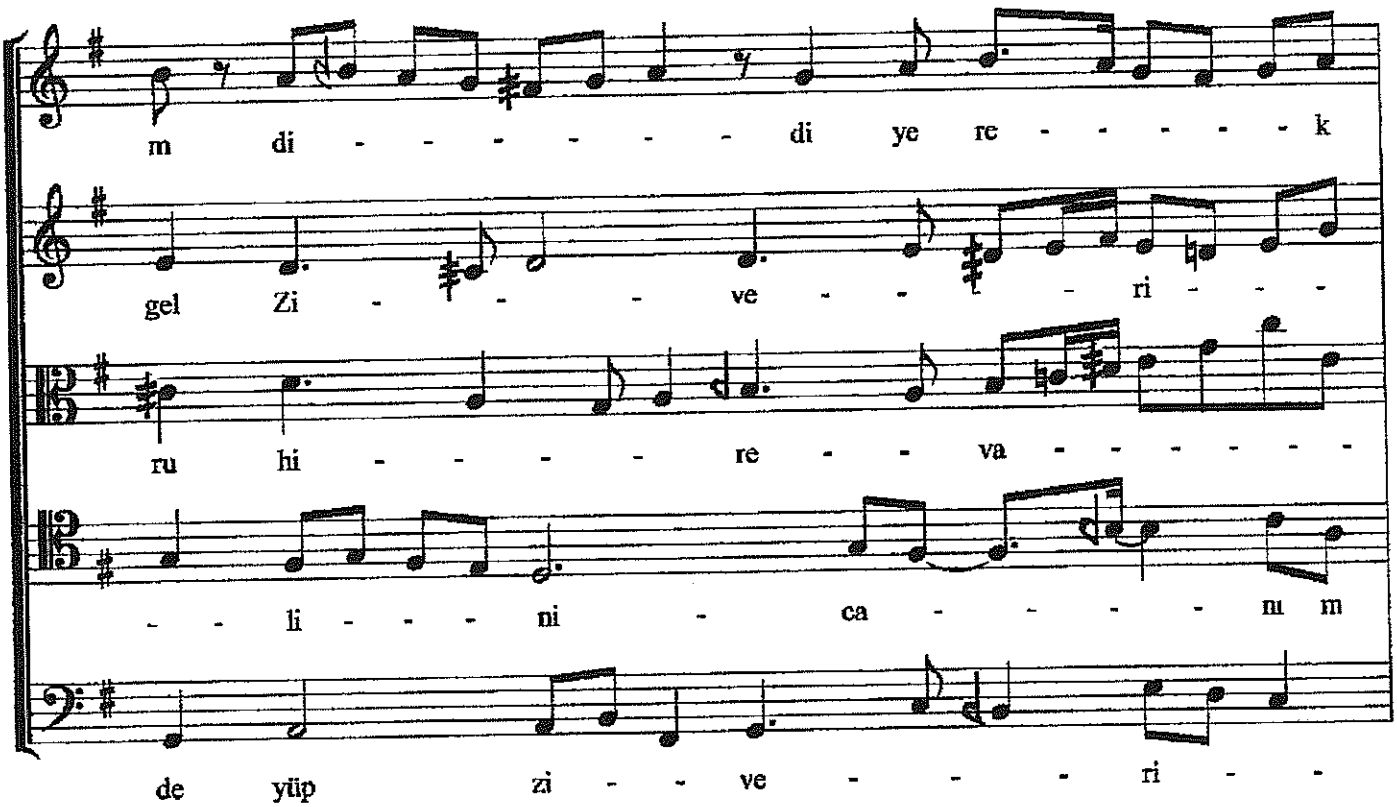

m di - - - - - - - - di ye re - - - - - k
n ca Zi ve ri - - - - - - - - - - -
m di di - - - - - - - - ye - - - k le - - -

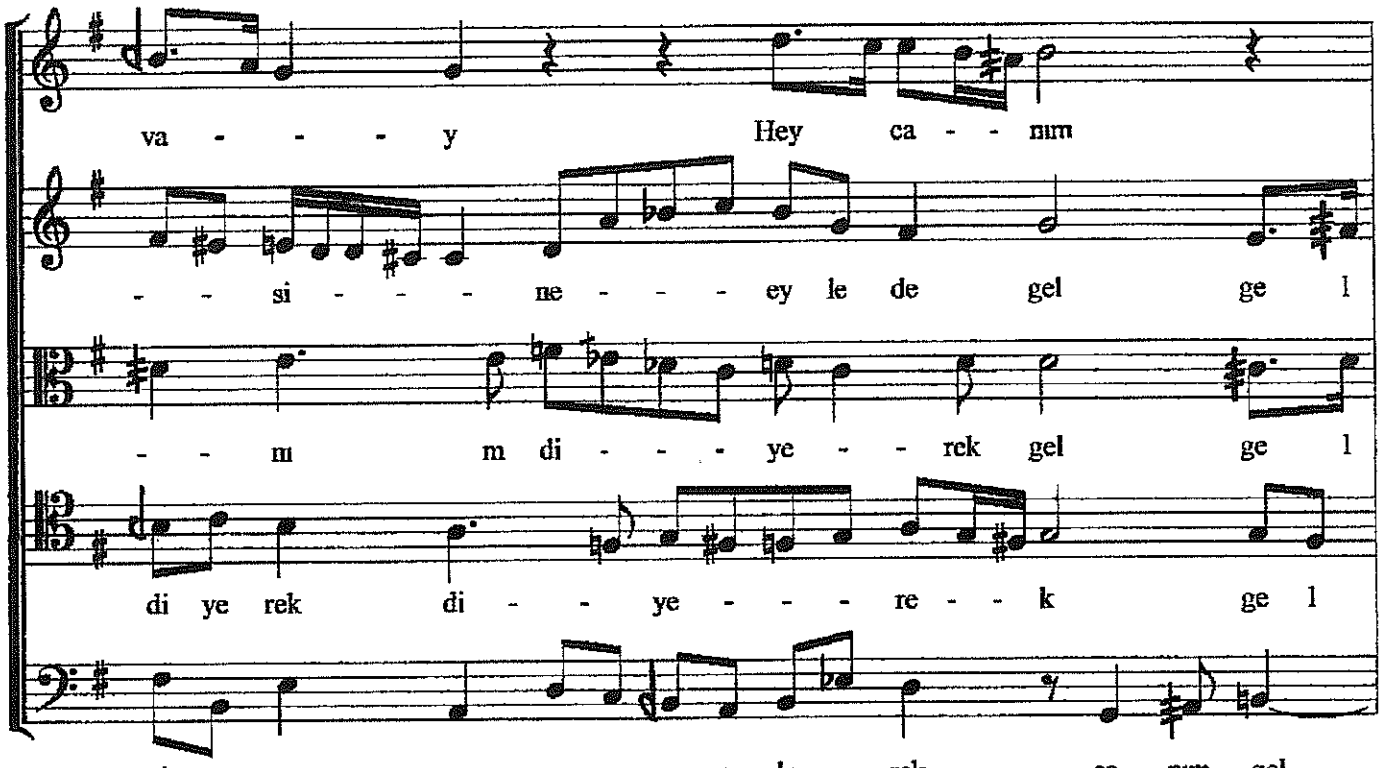

vay - - - - Hey ca - - nım
si - - - - - - - ne e düp ru - - - - - hi - - - -
- bi - n la li - - - - ni ca - - - - - - - - -
Zi ve ri - - - - - - -

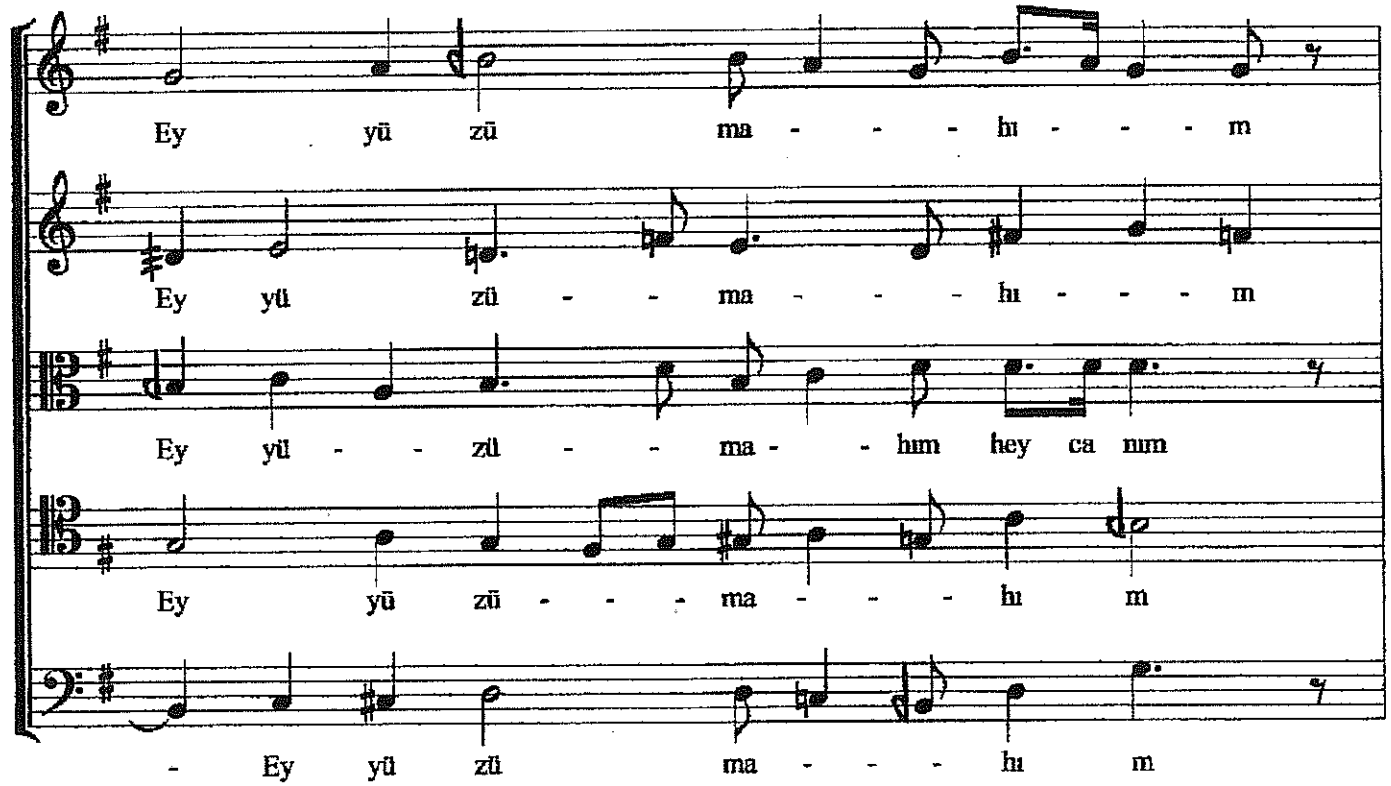

Em sem o - - - - - l go n - -
re - - va - - m m di ye re k ge l Zi ve - - - ri -
3 3
m - - - - m di - - - ye rek A man aş kı m
- - si - - - - ne e dü p ru hi re - - va - m m

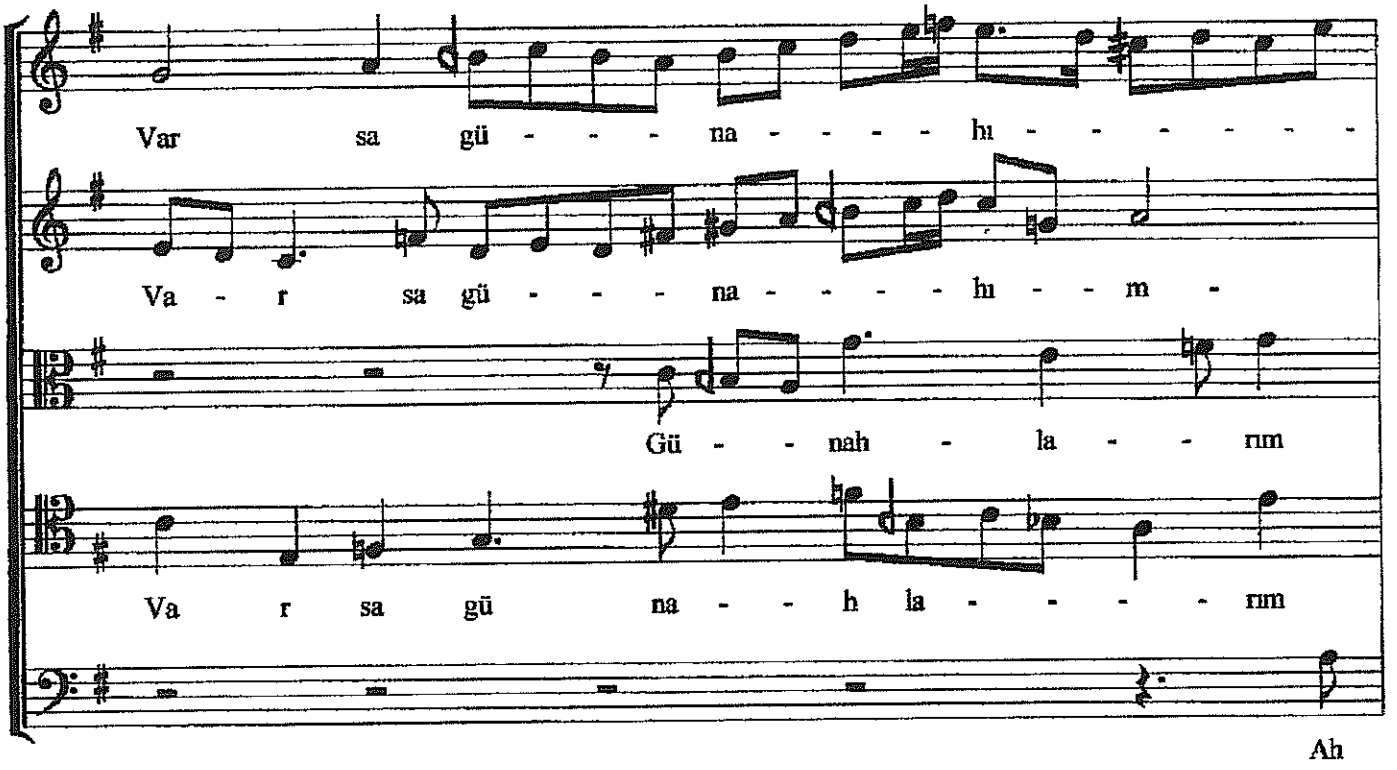

ca le bi - - - - - - - n la - - - - -
si - ne - - e - de re k ge - - - - - l ru hi
ah ca n m gel Em - se - m ol - - gon -
di ye - re k gel Em se - - m o - - - l
Em se - - m o - - l o - - l

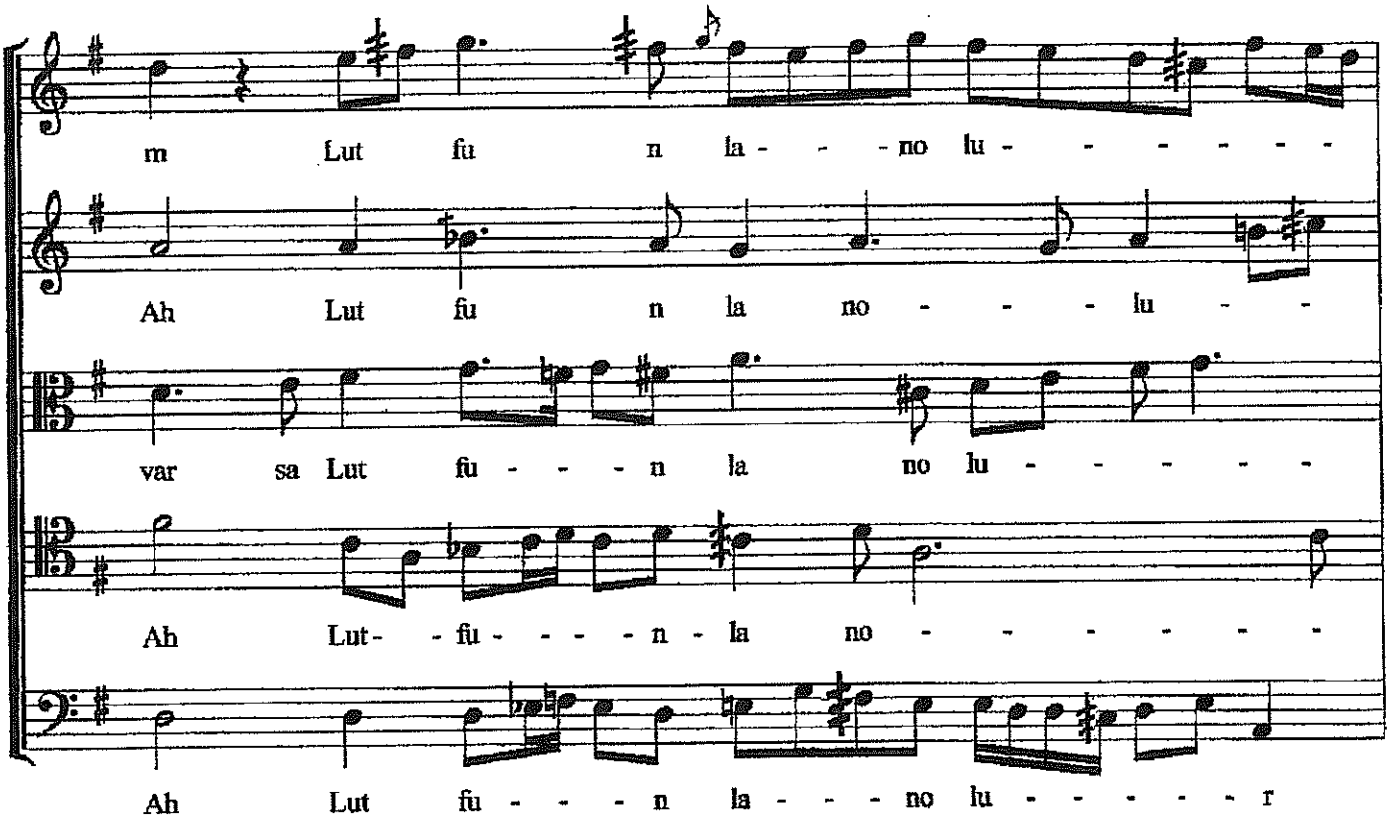

li - - ni ca - - - - - - nı - - - - -
re - - - - va - - - - - - - nım di ye re k
gon - - ca - - - Zi - - - ve ri si - ne - e - düp
go - - - n ca - - le - - - bi - - - n la - - -
go - - - n ca Ru hi re va nı - - - - m

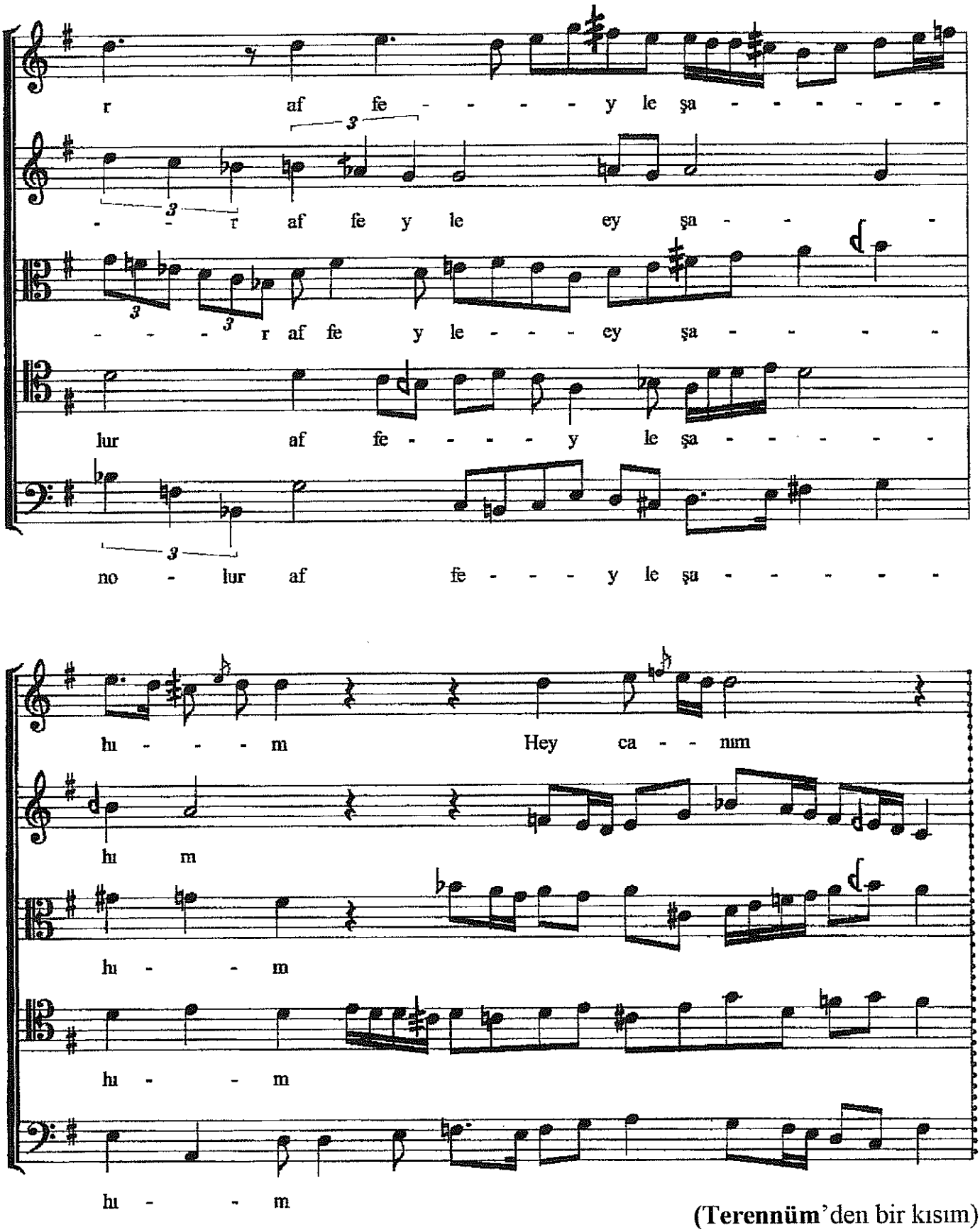

m di - - - - - - - di ye re - - - - - - k
gel Zi - - - - ve - - - - ri - - - -
ru hi - - - - - re - - va - - - - - - -
- - li - - - ni - ca - - - - - nı m
de yüp zi - - ve - - - - ri - -


va - - - - y Hey ca - - nım
- - si - - - - ne - - - - ey le de gel ge l
- - m m di - - - ye - - rek gel ge l
di ye rek di - - ye - - - re - - k ge l
si - - - - - ne - - e de rek ca nım gel


Ey yü zü ma - - - - hı - - - - m
Ey yü zü - - ma - - - - hı - - - - m
Ey yü - - zü - - ma - - hım hey ca nım
Ey yü zü - - - - ma - - - - hı m
- Ey yü zü ma - - - - hı m


Var sa gü - - - - na - - - - - hı - - - - - - -
Va - r sa gü - - - - na - - - - - hı - - m -
Gü - - nah - la - - rım
Va r sa gü na - - h la - - - - - rım
Ah


m Lut fu n la - - - no lu - - - - - - -
Ah Lut fu n la no - - - - lu - -
var sa Lut fu - - - - n la no lu - - - - - -
Ah Lut- - fu - - - - n - la no - - - - - - -
Ah Lut fu - - - - n la - - - no lu - - - - - - r



(Terennüm'den bir kısım)

Not: "Pesendide Koral Füg" adlı, taslak halindeki bu eserin soprano ezgileri, *Erol Ünal*'ın tertip ettiği nota yazısından alınmıştır (bkz. *Şekil 4.2*).

Şekil 4.3'de hazırlanan örnek incelendiğinde, **Buhûrizâde Itri**'ye ait *Nevâ Kâr* (bkz. *Şekil 3.3*) adlı bestenin üzerinde geliştirdiğimiz bir çokseslilik çalışması görülecektir.

"Mülâzime Terennüm" kısmından öncesine kadar ele almış olduğumuz denememiz, "ezgideş-denksesli biçem" ile tasarlanmış bir kurguya sahiptir.

Temel ezgiye sonuna dek sadık kalınan bu denemede, "kulağın aradığı harman (armoni)" mümkün olduğunca yakalanmaya çalışılmıştır. Önceki bölümlerde saptanan ve bu parça içinde belirtilen *musıki arızaları*, verilen koma değerlerine göre çalındığı takdirde, hem musıkiye uygun bir "tını harmanı" meydana gelmekte, hem de duyulan sesler "musıki tarzını" betimlemektedir.

Böylece bu müzik, aslında bir bakıma *harmanlanmış musıki* olmaktadır.

Bununla beraber, "Ey gülbün-i `ıyş-i midemed saki-i gül'izâr kû" şeklinde okunan ezgi; çok derin bir bütünselliğe sahip olmakla beraber, tek başına söylendiğinde bu "tınısal çoşkuyu" yansıtamamaktadır.

Bu durumda, musıki esaslarına sadık kalınarak Nevâ Kâr'ın çokseslileştirilmesi, olabilecekse, onu, bir bakıma *daha üst bir seviyeye* taşımak demek olmaktadır.

Diğer yandan, *Şekil 4.4*'de kısa bir kesitini sunduğumuz, **Sultan III. Selim**'in (1789-1807) *Pesendide Ağır Semâi* (bkz. *Şekil 4.2*) adlı eseri üzerine *Füg* [1] ise, **J.S. Bach**'ın tarzını andıran bir "örgü (kontrapunto) tekniği" ve ileri düzeyde bir "harman (armoni) kurgusu" gözetilerek yazılmıştır.

---

[1] Latince "kaçış" manasındaki "fuga"dan gelmektedir. Benzer ezgiler, çoksesli bir biçimde ardı ardına birbirini kovaladığı için bu isim verilmiştir. Bu "beste yapısını" Türkçe anlatmak gerekirse, "füg" yerine *müzikal dokuma* demek mümkündür.

Batı dünyasının geliştirdiği "klasik füg" kuralları, *soprano partide* seyreden musıki ezgisine sonuna dek sadık kalınmak uğruna çoğu kez ve bilinçli olarak ihlâl edilmiştir. Yine de, eskilerden beri bilinen "füg yapısına" uygun bir *bütünselliğin* sağlanabilmesine dikkat edilmiş olduğu; seçilen parçanın da "fügleşebilmek" için özellikle *uygun bir yapıya* sahip olduğu, farkedilecektir.

Aslı teksesli olan *Pesendide Ağır Semâi*'nin yapısı, *Şekil 4.2*'ün son sayfasında görüldüğü gibidir. Bu pek hoş Türk Musıkisi eseri üzerine yazdığımız *Füg* de aynı kurguyu izlemektedir. *Şekil 4.4*'teki *Örgülü (Kontrapuntik) Müzik* denememizde, teksesli parçanın ilk beş ölçüsünde göze çarpan cümlelerden birincisi *konu*, ikincisi *karşı-konu*, beşincisi *ikinci konu*, üçüncüsü *ikinci karşı-konu*, dördüncüsü ise *çeşni ezgi* olarak ele alınmış, bunların füg boyunca "uygun derecelerden", "muntazam ses-uyumları gözetilerek" girmelerine özen gösterilmiştir. Ayrıca, *Pesendide* Makamının müsaade ettiği ölçüde "harmanlı (armonik) geçkiler" yapılmış, tekdüzelik aşılmaya çalışılmıştır. Bunun dışında, teksesli asıl eserin bünyesindeki 10/4'lük ve 6/4'lük usûllere parçanın tamamı boyunca hep riayet edilmiş, *prozodi* (*tecvid*) [1] üzerinde titizlikle çalışılmıştır [2].

Tamamı yaklaşık on dakika süren bu eser tekezgili şekliyle dinlendiğinde; kuşkusuz derin sayılabilecek bir bütünsellik içermekle beraber, çokezgililendirilmiş hâliyle hissedilen "tınısal çoşku" yaşanmamaktadır. Bu yapıtın *çokezgili* olarak *dokunması* (füg hâline getirilmesi) ise, onu, her hâlde "çok daha üst bir seviyeye" taşımak demek olmaktadır.

Çokezgili Türk Musıkisi üzerine sunduğumuz çalışmalarımız, Türk Musıkisi ve Batı Müziği çalgılarıyla karışık bir "filarmoni orkestrası" için tasavvur edilmektedir. Bu orkestraya dair *sonuç* bölümünde bir taslak sunulacaktır.

---

[1] Müzikteki ezgilerle, konuşmadaki hecelerin vurgu ve akış uyumluluğu.
[2] Hüseyin Sadettin Arel, Prozodi Dersleri, op. cit.

B. Bugün Neler Yapılabileceğine Dair Öneriler : Sunduğumuz örneklerden de anlaşılabileceği gibi, teksesli Türk Musıkisi eserlerine çokseslilik ilâve etmek, günümüzde sıkça iddia edildiğinin aksine, artık kabul edilemez bir gelişme değildir. Bu doğrultuda *Şekil 4.5*'te sunduğumuz bir diğer deneme mevcuttur.

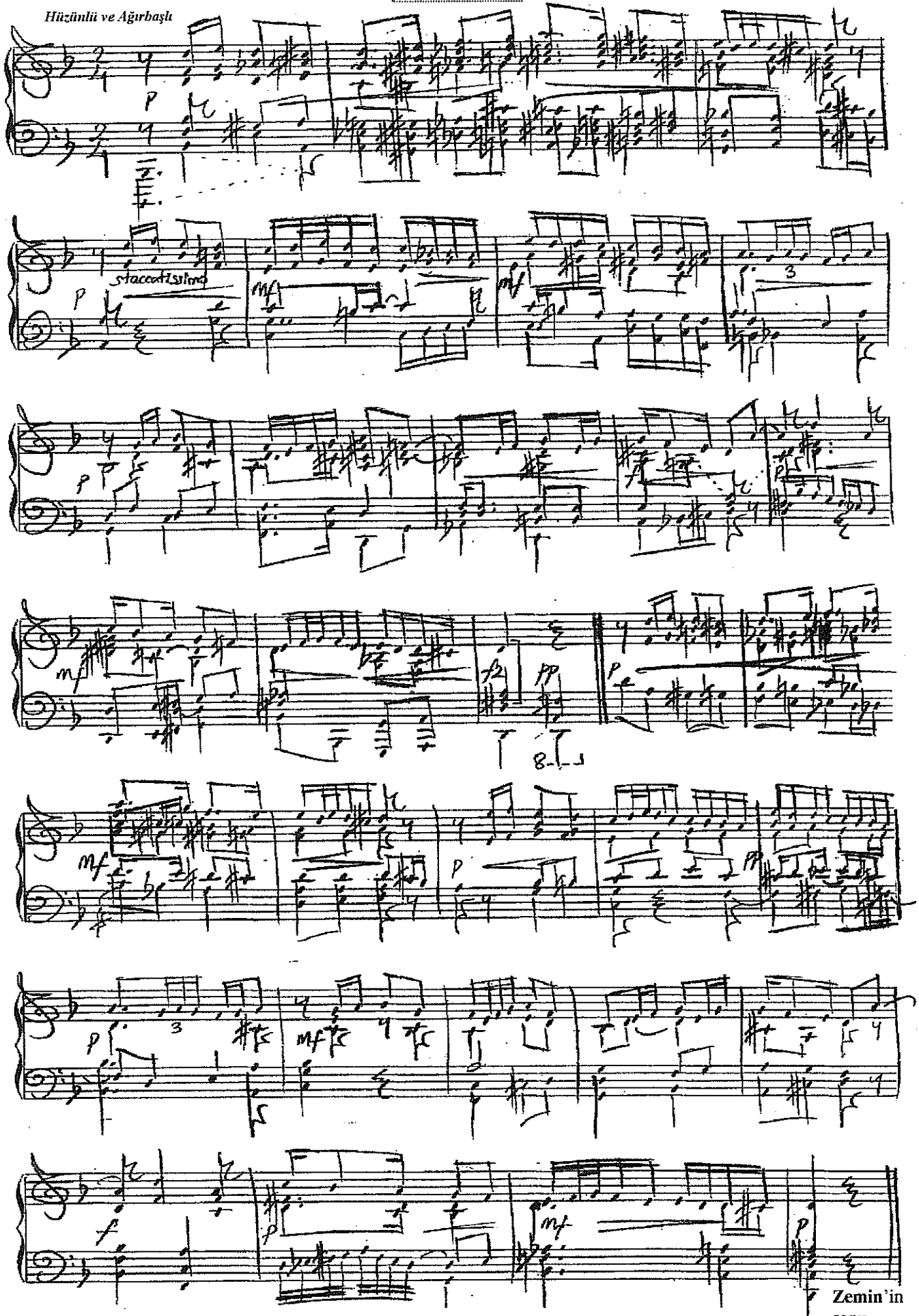
Aynı bir musıki parçasını, kurgusunu bozmadan, bünyesindeki özel perdelere tamamen sadık kalarak, makamlara ve ses uyumlarına özen göstererek, usûllere ve prozodik hususlara dikkat ederek, aykırı tınılardan ve ses karışımlarından kaçınarak, sadece bir kere değil, çeşitli ve farklı tarzlarda "sınırsız kere çokseslileştirmek" de mümkündür, zira buna mâni somut hiçbir engelle karşılaşmak sözkonusu değildir.

Demek ki, bundan sonra, **Buhûrizâde Mustafa Itri**, **Nâyi Osman Dede**, **Hammâmizâde İsmail Dede Efendi**, **Hacı Arif Bey**, **Tamburi Cemil Bey** gibi büyük Türk Musıkisi üstadlarının teksesli yapıtlarının da, örneklerde sunulan denemelerimizdekilere benzer "kulak doyurucu" yöntemlerle, aslına sadık kalınarak çokseslileştirilebilmesi sözkonusudur, çünkü bu teze göre, çokseslilik tam anlamıyla "daha üst bir düzey, daha ileri bir kültürel düzlemdir".

Dolayısıyla, örneklerde de gösterildiği şekilde, teksesli Türk Musıkisi eserlerinin "*nakış* gibi örülmesi" mümkün olmaktadır. Türk Musıkisini, özünü bozmaksızın çokezgilileştirmek; zahmetli ve yorucu bir süreci işaret etmekle beraber, gayret sarfeden birikimli her bestekârın elinde bulunan bir ayrıcalık olmaktadır.

Sonuçta, bu teze göre musıki çokseslileşebilir, çünkü "musıkinin özü" çokseslilige aykırı olmadığı gibi, çokseslilik daha üst bir kurgu, daha yüksek bir boyuttur. Çokseslilik, ileri birikim ve üstün emek gerektiren, duyum çeşitliliği açısından vazgeçilemez zorlu bir uğraştır. Bir başka deyişle, çokseslilik, "kültürel açıdan" *çağdaşlığın* gereği olmaktadır.

FERAHFEZA ŞARKI (İ. Hakkı Bey) | Şekil 4.5 | *Çokezgilendirme*: Ozan Yarman



Zemin'in sonu…

Not: Taslak halindeki bu eser, Musıki Çalgıları için uygun sesler üzerinden düzenlenecektir.

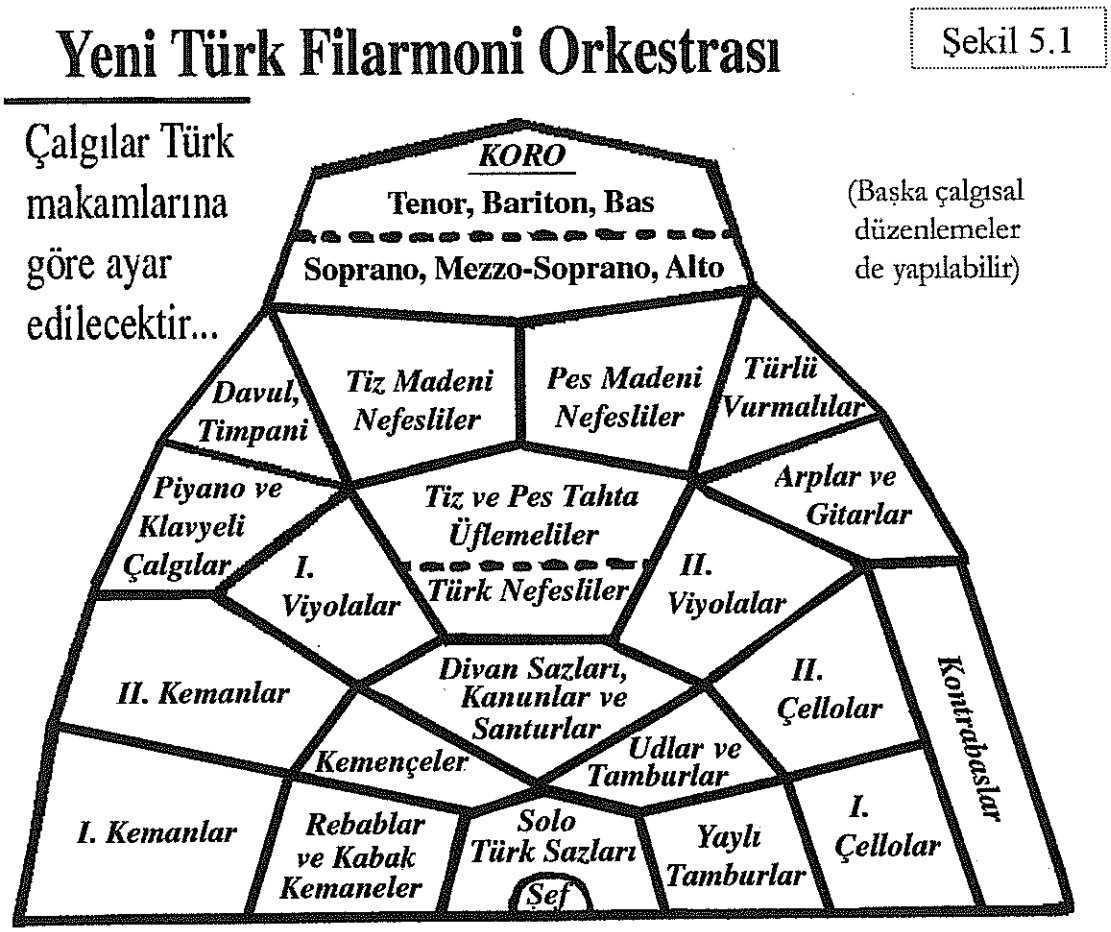
Sonuç

Türk Musıkisinde çokseslileşme sorunlarının ele alındığı bu tezde, en önce *müzik* ile *musıki* deyimlerinin, nasıl farklı farklı sosyal oluşumların "çatışan simgeleri" durumuna geldikleri irdelenmiştir. Yürürlükteki iddiaların tersine, musıkinin genel olarak *çokseslileşebileceği* ve çokseslileşerek "daha üstün bir düzeye taşınabileceği" ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu sav, bilhassa yazara ait özgün örnekler ile desteklenmiştir. Şu var ki, batılı *çokseslileşme araçlarını* olduğu gibi benimsemek, batılı *şablonlara* ve *yöntemlere* "üstün körü" bağlanmak, musıkinin doğasına *aykırı* ve "buna rağmen epey yaşanmış" bir süreci işaret etmektedir. Nitekim, Türk Musıkisi ile Batı Müziği ses sistemleri arasındaki *ayırtların*, Tanzimat döneminden bu yana, batıcı yaklaşımlarca neredeyse hiç umursanmadığı, böylesi bir kavrayış ile, Türk Müziğinin salt "batı şablonlarıyla" çokseslileştirilmek istendiği ve neticede, Türk Musıkisinin *doğasıyla tam sarmaşmayan* çokseslileşme denemelerinin, genel rağbete mazhar olmadığı, bu tezde saptanmış ve tartışılmıştır.

Musıkinin doğası, ancak *özel perdeleri, makamları, usûlleri, üslûbu* ve *çalgıları* kesinlikle gözardı edilmeksizin korunabilecektir. Yalnızca bu unsurların hiçbir biçimde dışlanmadığı çoksesli müzikler, *Çoksesli Musıki* olarak anılabilirler. Bu çerçevede, Türk Musıkisinin ses sistemini açıklamaya yönelik, önceden üretilmiş kuramların "önemli ölçüde yetersiz kaldığı" düşüncesiyle, bu tezde, musıkiye ait ses sisteminin *derinlemesine bir çözümlemesi* gerçekleştirilmiş, buna da bağlı olarak, çokezgili musıkinin inşasına yönelik "özgün bir ses-sistemi" kurgulanmış ve Türk Musıkisinin bu sistem uyarınca *kendine özgü çokseslilik kuralları* ile yoğrulması gerekliliği tartışılmıştır. Bunun sağlanabilmesi için de, hem "müzik" hem de "musıki" birikimleriyle donanmış bestekârlar yetişmesi önem taşımaktadır. Zaman içinde bu insanların yaratacağı "üstün ses tasarımları", batı ile doğunun "sentezi" bir musıki tarzı oluşturacaktır.

Bu şekilde kurgulanmış müzikleri duyurmak üzere, "musıki unsurları" ağırlıkta olan *karma* "ulusal bir orkestranın" *kurulması* ve *kurumsallaşması* da gerekli görünmektedir. Buna dair, *Şekil 5.1*'de, musıki çalgı topluluklarıyla bütünleşen büyük bir batı filarmoni orkestrası ve koro taslağı sunulmuştur.

Şekil 5.1



Böyle bir orkestra için, sayıca beşyüz (üçyüz çalgı, ikiyüz şarkıcı) kadar müzisyen gerekeceği hesaplanabilir [1,2,3]. Bu büyük orkestrada bulunacak olan müzisyenlerin, "müzik" birikimleriyle olduğu kadar "musıki" bilgisiyle de donanmalarının gerekliliği öne çıkmaktadır. Türk Musıkindeki tüm özel sesleri duyurabilme özelliğine sahip olacak bu çapta bir orkestra sayesinde, daha önce hiç denenmemiş "tınıların" ve "ses dokularının" elde edilmesi, bunun eşliğinde çarpıcı *musıki yapıtlarının* üretilip seslendirilmesi mümkün olacaktır.

[1] Hector Berlioz & Richard Strauss, op. cit.
[2] Nikolay Rimski Korsakov, op. cit.
[3] Adam Carse, op. cit.

Ancak tarihi musıkinin duygularını doğruca yansıtabilmek için, bu denli büyük bir orkestra için yazılacak olan "çokezgili musıki parçalarında", tüm görkem ve çoskuya rağmen aşırı ses şiddeti yaratmaktan kaçınmak ve Türk Musıkisine has *ağırbaşlılığı*, *sükûnu* ve gerektiğinde *hüznü* yahut *sevinci* gözetmek kesinlikle çok önemli olmalıdır. Bunun dışında, çalgıları dikkatle seçmek ve "musıkinin ruhuna uygun olan *renkleri*" yeğlemek kaçınılmazdır. Son olarak, musıki çalgıları *mutlaka* ön planda duyurulmalıdır, zira Türk Musıkisinin geleneksel çalgı toplulukları, musıkiyle *derinden bütünleşen* unsurlardır.

Dünyada bir benzeri daha varolmayan "Yeni Türk Filarmoni Orkestrası", geniş ve daimi *devlet desteği* ile pekişen "çağdaş bir kurumsallaşma" neticesinde oluşturulabilecektir. Böylesi bir girişim için öne sürülebilecek öncelikli ve tatmin edici bir sebep, yüzyıllardır Türk'e ait "milli" bir özellik olarak varolmuş olan Türk Musıkinin, günümüzde lâyık olduğu *üstün ses mimarileri* ile "yüceltilmesi" ve *uluslararası çapta* "tanıtılması" gerekliliğidir, zira Türk Musıkisi, adı üstünde, "Türk'ün Geleneksel Müziğidir".

Sanat değeri açısından, *Geleneksel Türk Musıkisinin*, Türk Milletinin "kültürel temelleriyle uyuşan" *en yüce ses görkemine sahip* "çokezgili bir yapıda" duyurulması, Dünya sahnesinde Türkiye Cumhuriyeti için büyük bir övünç kaynağı olacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün de ifade ettiği gibi:

"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir." (1 Kasım 1934)

Ozan Yarman

Temmuz 2001

Özet

Bu tezde önce, Türkçe'ye yerleşmiş olan "müzik" ve "musıki" sözcüklerinin, *etimolojik* olarak "gelenekçilik-çağdaşlık" ekseninde nasıl başkalaştığı incelenmiş, sözkonusu "etimolojik başkalaşımın", yakın tarihte nasıl *Alla Turca Musıki – Alla Franga Müzik* ayrışmasına sebep olduğu sergilenmiştir. Aynı zamanda, bugün bu sözcüklerin hangi anlamlarda kullanılmakta olduklarına dair düşünceler sunulmuştur.

Daha sonra, *musıkinin* içeriği, kurgusu ve geçmişi üzerinde durulmuş, *Türk Musıkisinin* ne tür bir müzik olduğu ve ne gibi özelliklere sahip olduğu incelenmiştir. Bu aşamada, musıkinin Batı müziklerine nazaran ne tür farkları olduğu ve onlarla hangi yönlerden benzeştiği hususlarına da değinilmiştir. Bugün karşılaşılan *tasnif* ve *kimlik* ile ilgili çeşitli musıki meseleleri de ele alınmış, bazı önemli sorunlara çözüm önerileri sunulmuştur.

Sonra ise, Batı müziğinin kök aldığı *Avrupa kültürleri* ile, Türk musıkisini destekleyen *Şark kültürleri* arasında bir karşılaştırma yapılmak suretiyle, musıkinin, tarih boyunca neden çağdaşı Batı müziklerine kıyasla çokseslileşemediği olgusuna açıklamalar getirilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan, Avrupa ile karşılaştırıldığında, "Osmanlı Saray yapısının" dışında ciddi *sanatsal* ve *bilimsel* kurumsallaşmalara geçilmesinde oldukça geç kalındığı, bunun sonucu olarak yüzyıllarca "medeniyet çapı" genel bir *yazılı kültür eksikliğinin* yaşandığı saptanmıştır. Bu durumun Tanzimat dönemine kadar devam etmiş olduğu ve ilk Batılı çokseslilik birikimleri ile ancak bu evrede tanışıldığı gözlemlenmiştir. Avrupa'dan gelen müzik insanları sayesinde, Türk bestekârlarının da çokseslileşme birikimleri ile donanmış olduklarından bahsedilmiştir.

Böylece, musıkinin teksesli hâlinden kaynaklanan bir nevi "eksikliği" *telâfi etme* yönünde, musıki parçalarının çokseslileştirilmesine yönelik çabalar sarfedilmiş olduğuna değinilmiştir.

Ancak sözkonusu çabaların, musıki temellerini gözardı eder yaklaşımlarla, musıkiye yabancılık taşıyan bir çağdaşlık seviyesini beraberlerinde getirmiş oldukları saptanmış ve tartışılmıştır. *Alla Turca – Alla Franga* ayrışmasının, zaman içinde musıki birikimlerinin nasıl terkedilmesine yolaçtığı ve Batı müzik birikimlerinin nasıl zamanla yeğlendiği üzerinde durulmuştur. Bunun ardından, Cumhuriyet Türkiyesi'nde benzer bir çizgiden gidilerek "Çağdaş Türk Müziği" tarzının oluşumu ve musıki geleneklerinin, zaman içinde yozlaşarak ve dışlanarak unutulmakta olunuşu irdelenmiştir.

Yine de, musıkinin çokseslileşmesinin pekâlâ mümkün olduğu, ancak Türk Musıkinin, kendisine ait geleneksel özellikler tamamen gözetilerek çokseslileşildiği takdirde *musıki kimliğini* koruyabileceği gösterilmiştir. Burada, Türk Musıkisinin "aslına uygun" çokseslileşebilmesine yönelik, *özgün bir ses sistemi* çözümlemesi, açıklamalar eşliğinde sunulmuştur.

En son olarak, musıkiyi yüceltecek ve ulusal değerleri renkli bir çerçeveden yansıtacak olan bir "Türk Filarmoni Orkestrası" taslağı hazırlanmış, büyük çaplı devlet desteği görmesi hâlinde oluşabilecek böyle bir kurumsallaşmada, müzik bilgisi ile olduğu kadar musıki birikimleri ile donatılmış müzisyenlerin yer alması üzerinde düşünceler geliştirilmiştir.

Bugün, musıkinin belirtilen yolda çokseslileşebilmesinin, onu daha üstün bir seviyeye taşımak demek olduğu, bu tezde savunulmaktadır.

* * *

Summary

In this thesis, it is investigated how the "music" and "musıki" words settled in the Turkish language, become alienated *etymologically* thru the axis of "traditionalism-modernism", and it is exposed how this "etymological alienation" has caused the divergence of *Alla Turca Musıki – Alla Franga Music* in near history. At the same time, ideas are presented regarding which definitions these words are ascribed today.

Later on, the intrinsical nature, property and past of *musıki* is contemplated, and what genre *Turkish Musiki* is and what sort of specialties it possesses is examined. At this point, compared to contemporary Western musics, what differences and which similarities the musıki exhibits is mentioned. Several problems concerning the *classification* and *identity* of musıki today is observed and solutions are brought to some important ones.

Following this, a comparison is made between the *European cultures* from which Western music takes root, and *Oriental cultures* which support Turkish musıki; then reasons and explanations are searched for why musıki, unlike Western Music, did not attain polyphony during the course of history. From this viewpoint, the considerable latency of serious institutionalizations of *science* and *arts* beyond the "Ottoman Royalty", and correspondingly, centuries of "civilization-wide" exposure to a general *lack of written culture* when compared with Europe, is ascertained. It is observed that, this condition persevered until Restitution, and the first meetings with Western polyphonal erudition took place only at this stage. It is mentioned that, with the assistance of music people from Europe, Turkish composers have gained knowledge of polyphony.

Thus, spent efforts in polyphonizing musıki pieces in the direction of somewhat *compensating* for a "deficiency" arising from the monodic nature of musıki, is taken at hand.

But it is discussed that, the aforementioned efforts, having taken approaches disregarding the foundations of musıki, brought with them a level of modernity which was alien to musıki. It is considered how the *Alla Turca – Alla Franga* divergence caused the musıki wisdom to be abandoned in time and how Western music knowledge has been preferred instead. After this, the formation of "Contemporary Turkish Music" in Republican Turkey following a similar line and the neglection of musıki traditions in time by expulsion and degeneration is scrutinized.

Nevertheless, it is shown that, it is indeed possible for "musıki" to be polyphonal; yet while polyphonalized, Turkish Musıki can only preserve its *musıki identity* by adhering to intrinsic traditional values. Here, in order for Turkish Musiki to be polyphonalized "compatible with its authenticity", an *original sound system* analysis is presented along with explanations.

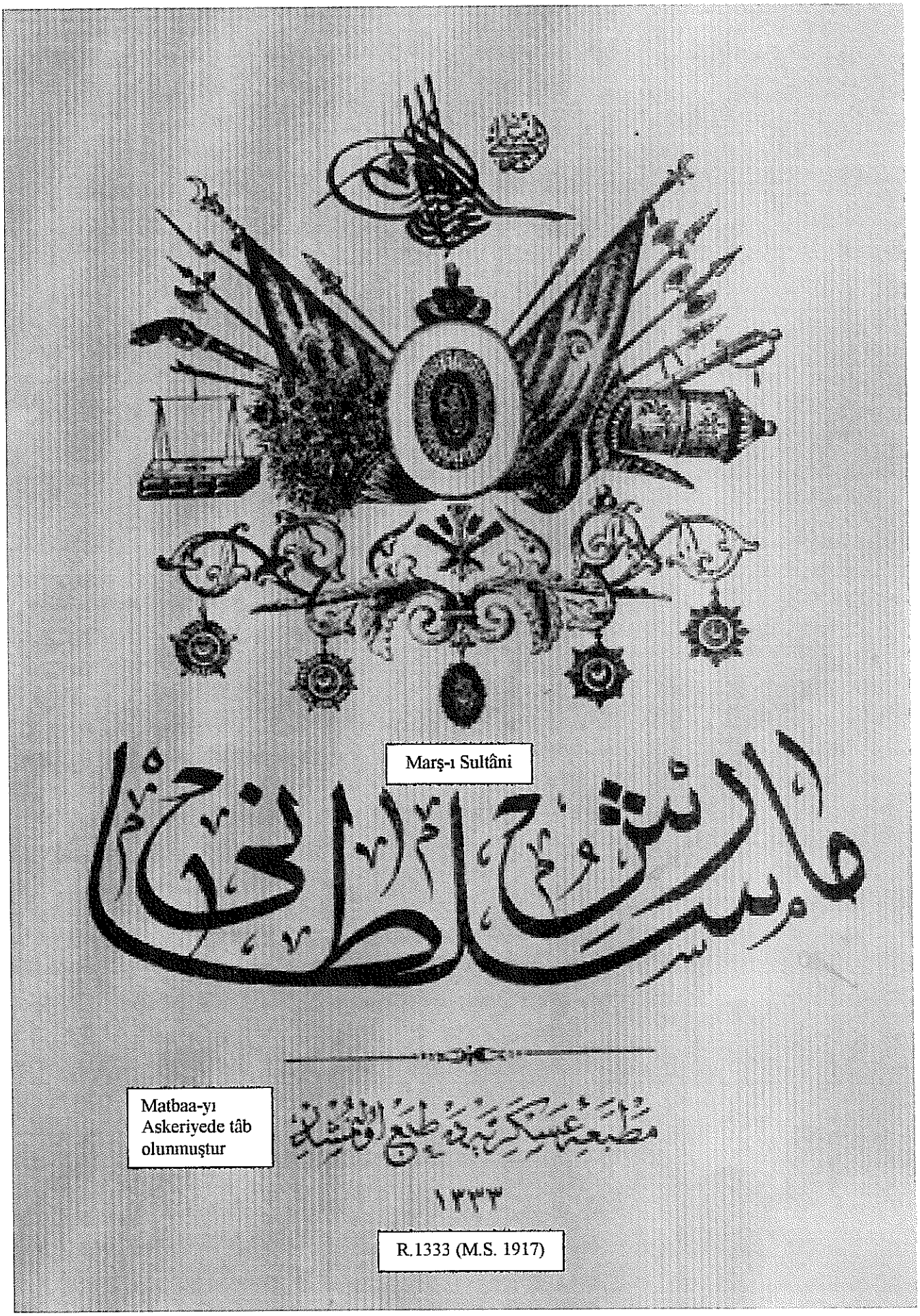
Lastly, a "Tukish Philarmonic" sketch is prepared which would exalt musıki and reflect national values from a colorful frame; ideas are developed concerning the engagement of musicians ingrained with both knowledge in music and musıki in such an institution, which is to be formed with wide support from the state.

In this thesis it is defended that, the polyphonization of musıki in the direction shown today, means escalating it to a higher level.

* * *

Ekler - Appendices

EK 1



Marş-ı Sultâni

Matbaa-yı Askeriyede tâb olunmuştur

R.1333 (M.S. 1917)

1

Güftesi: Türk Şairi Mehmet Emin Bey'in

Bestekârı: Donizetti

Usûlü: Âdeta

Marş-ı Sultâni

I. Tenor

II. Tenor

Bariton

Re *b* Flüt

Mi *b* Klarnet I

Si *b* Klarnet II

Si *b*-Re *b* Klarnet I & II

Mi *b* (alto) Saksafon

Si *b* (tenor) Saksafon

Mi *b* Büglü

Si *b* Korno ve Kornet

Mi *b* Borular

Mi *b* Kornolar

Mi *b* Trombonlar

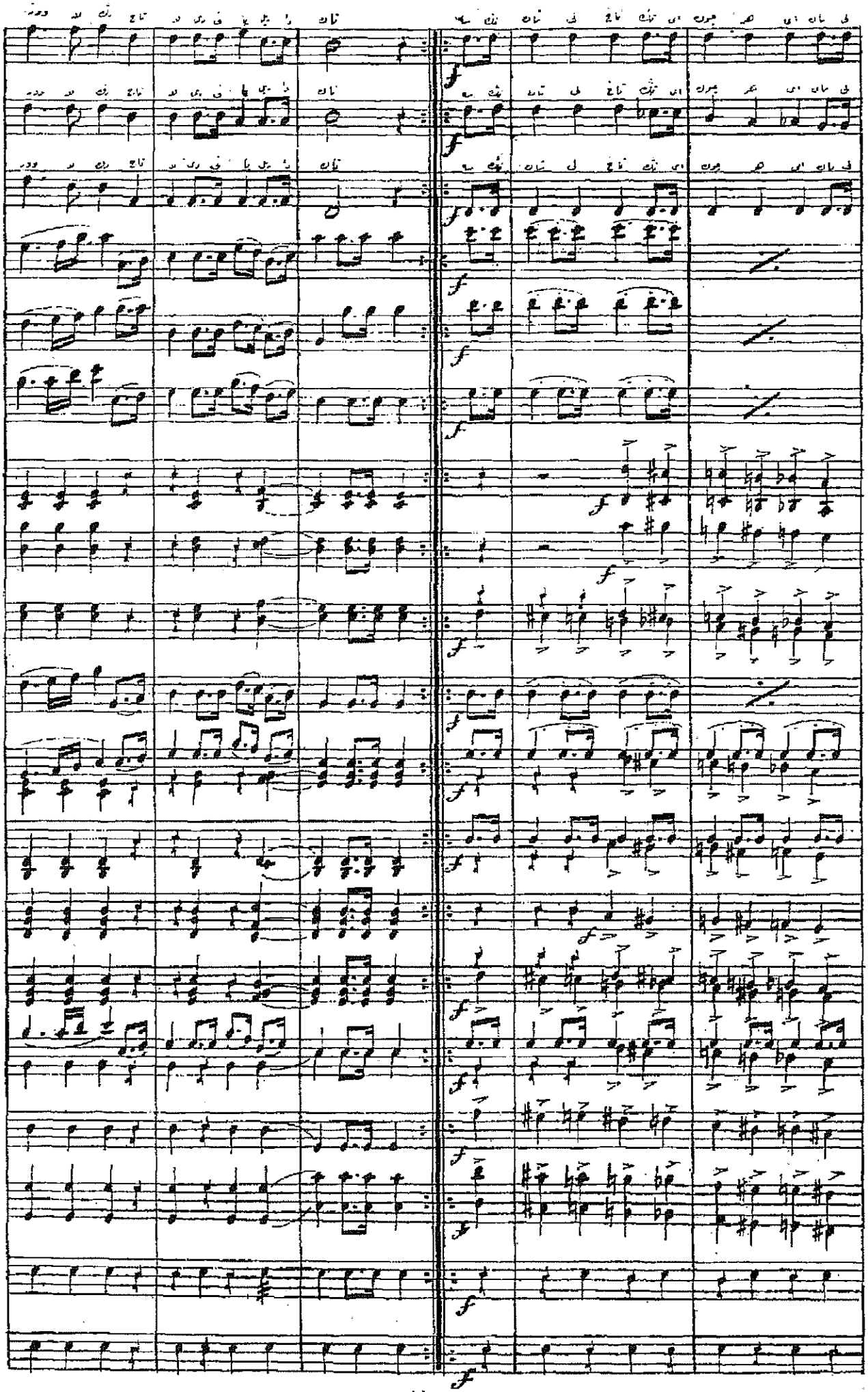
Si *b* Baritonlar

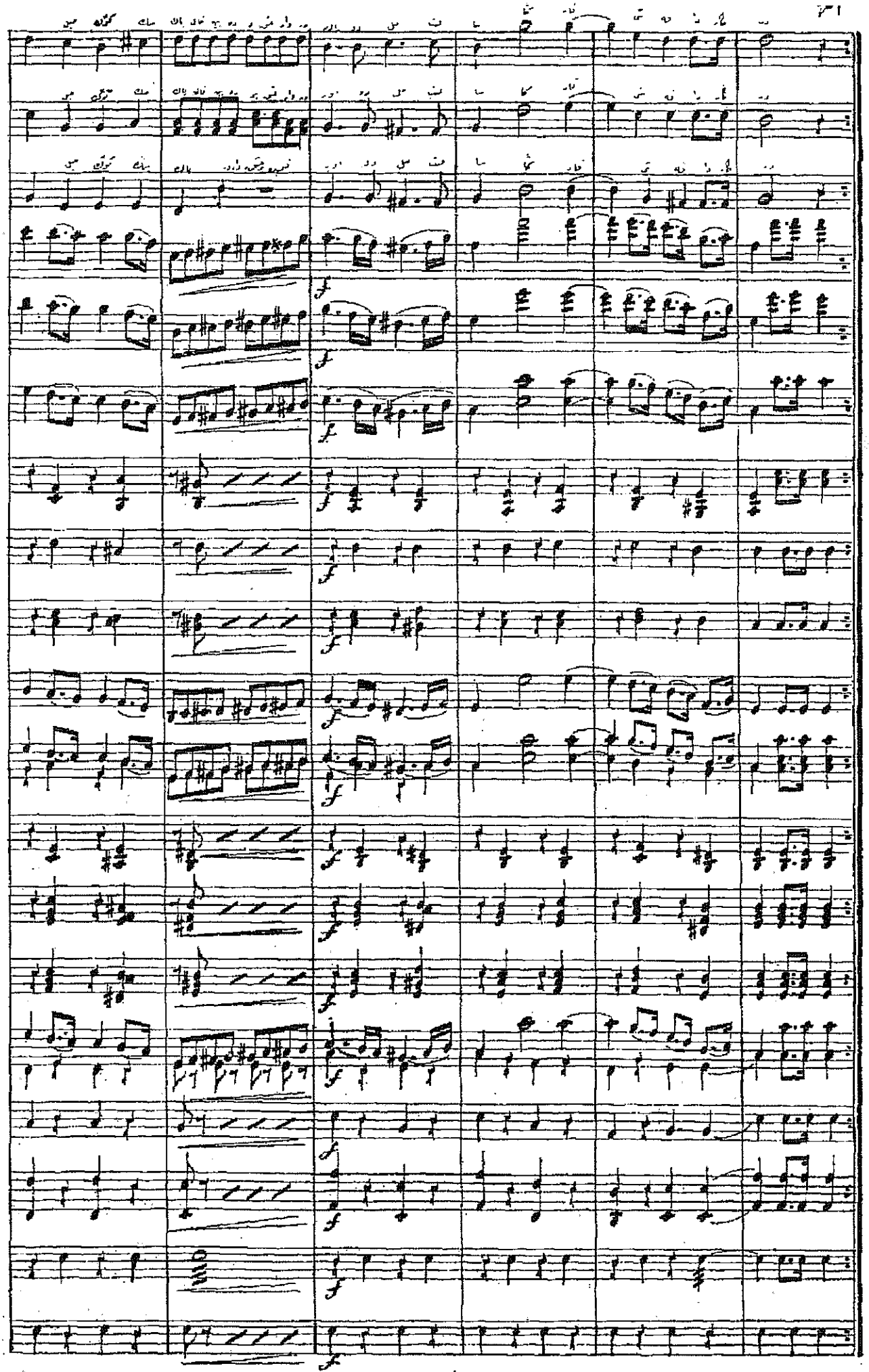
Mi *b* Kornet Bas

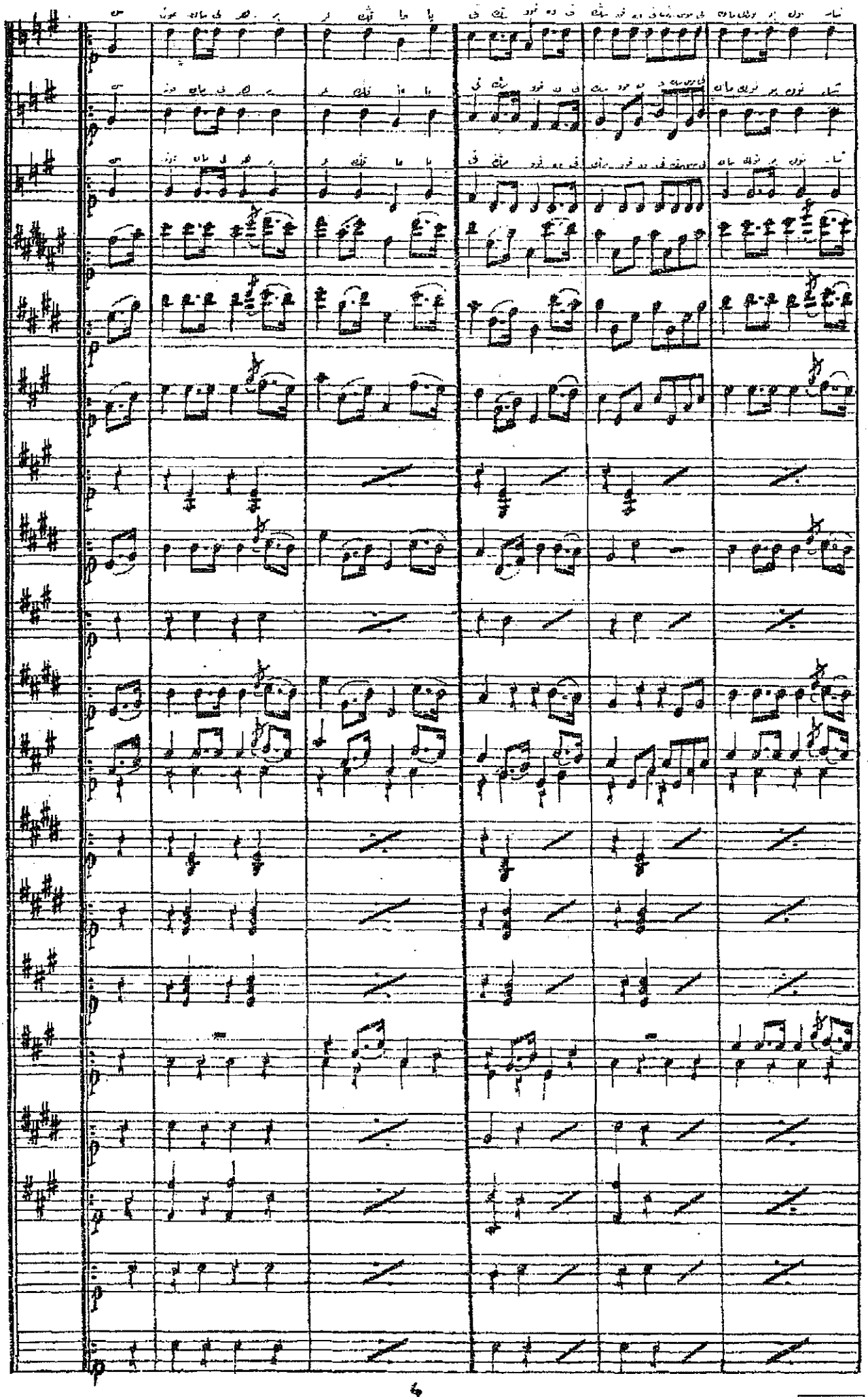
Si *b* Kornet Bas

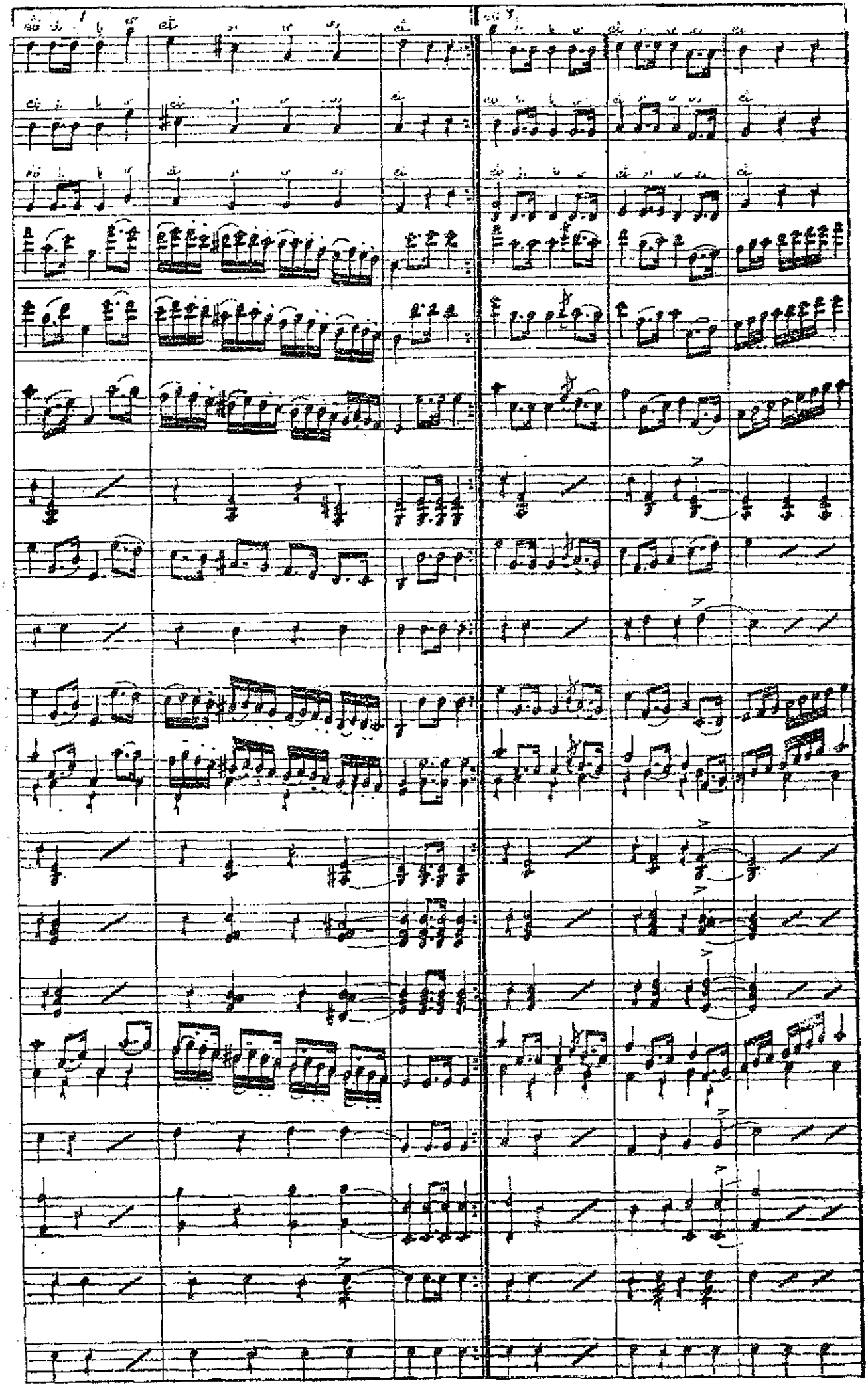
Tambur

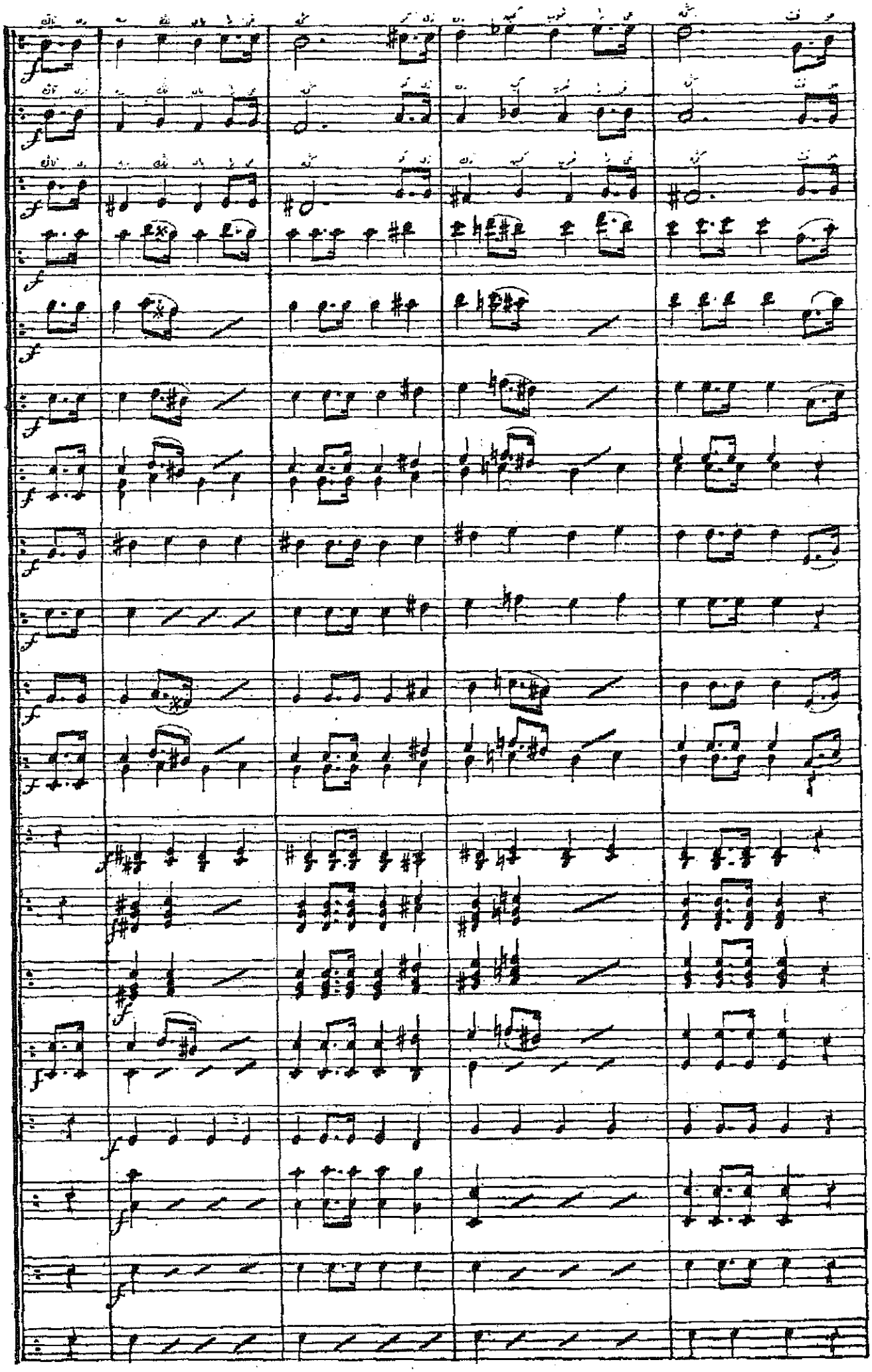
Tabl

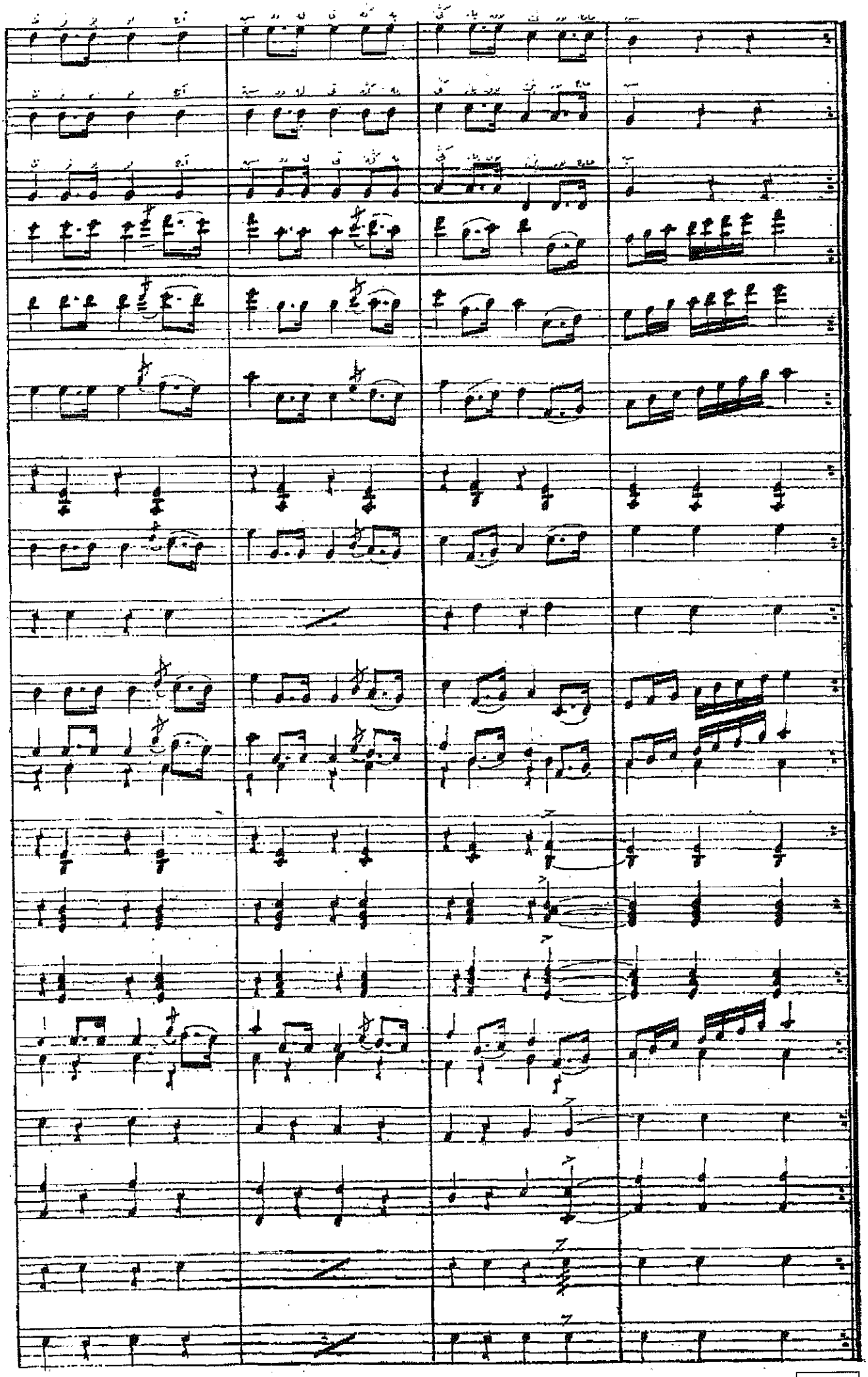












ای جهانگیر اوغوزلرك
نسلی اولان عادل خاقان
عثمانلرك ، یاووزلرك
تاجلرینی پارلداتان !
سنك شانلی
تختك ایچون
هر ایمانلی ،
اصیل کوكسك
پاك قلبنده بر عشق وار در !
اردو ، ملت سنه فداکار در .
سن عثمانلی هر بر عرقك
حیاتیسك ، قوتیسك
مسلمان ، ترك بوتون شرقك
رؤیاسیسك ، امیدیسك
تانری سنك
بایراغنه
گوزل ، زنگین
طوپراغنه
فتح و ظفر یولی آچسین !
دولتنه یکی ، بارلاق بختلر صاچسین !

Ey Cihangir Oğuzların
Nesli olan âdil hakan.
Osmanlar'ın, Yavuzlar'ın
Taçlarını parıldatan
Senin şanlı
Tahtın için,
Her imanlı
Asil göğsün
Pak kalbinde bir aşk vardır.
Ordu, millet sana karşı fedakârdır.
Sen Osmanlı herbir ırkın
Hayatısın, kuvvetisin.
Müslüman, Türk bütün Şarkın
Rüyasısın, ümidisin.
Tanrı senin
Bayrağına,
Güzel, Zengin
Toprağına,
Feth-ü zafer yolu açsın.
Devletine yeni, parlak bahtlar saçsın!

8

Gönül Paçacı Arşivindendir

EK 2

Devlet-i Aliyye-i Osmâniye Marşı

Mucidi Donizetti Paşa

Marche Impériale Ottomane

— PAR —

G. DONIZETTI PACHA

(1831)

Harmonisée et Arrangée pour Piano par

H. SINANIAN

(1918)

Editeé par Giuseppe Donizetti (*Le petit fils du Compositeur*)

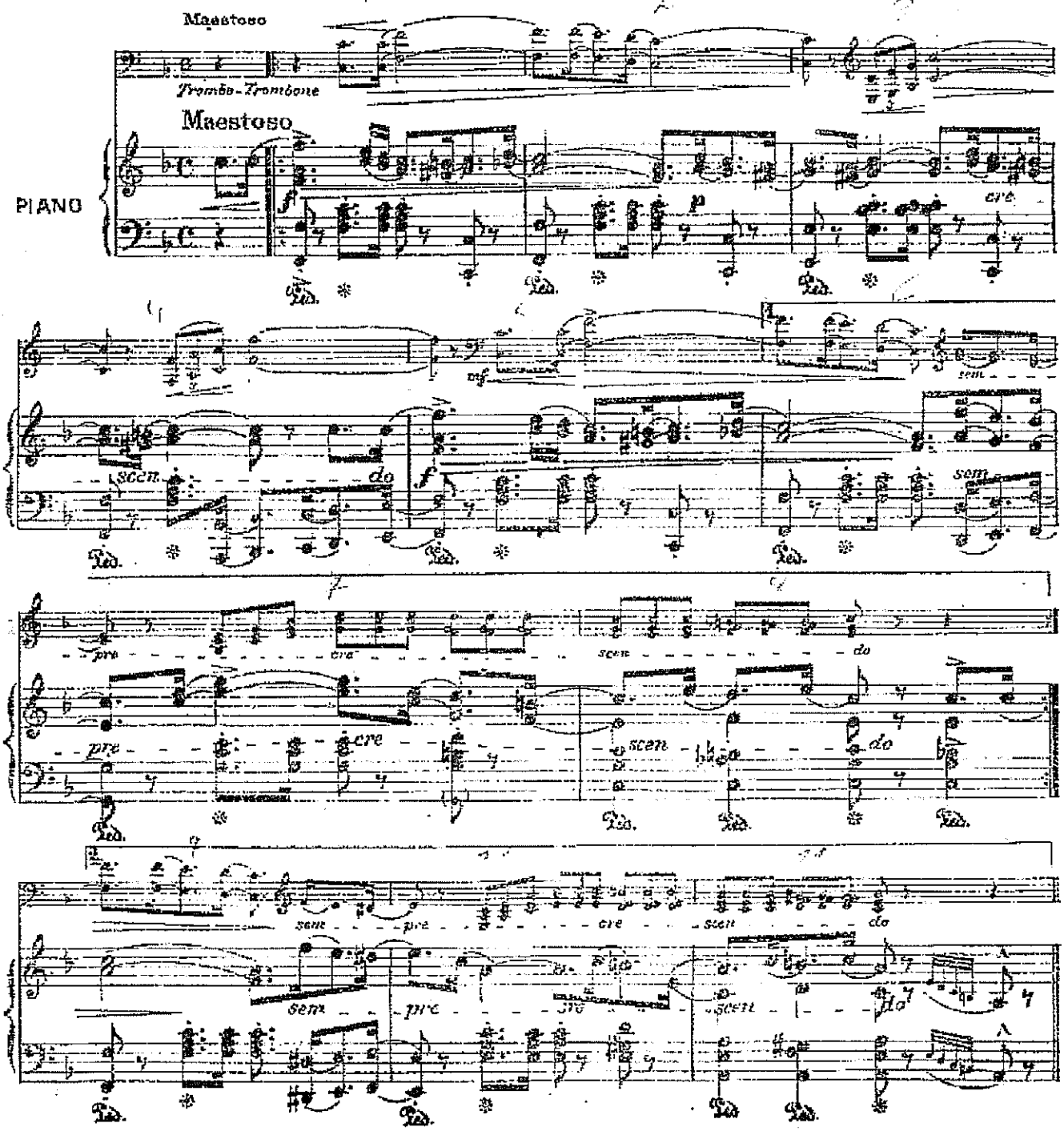
Marş-ı Sultâni

مارش سلطانی

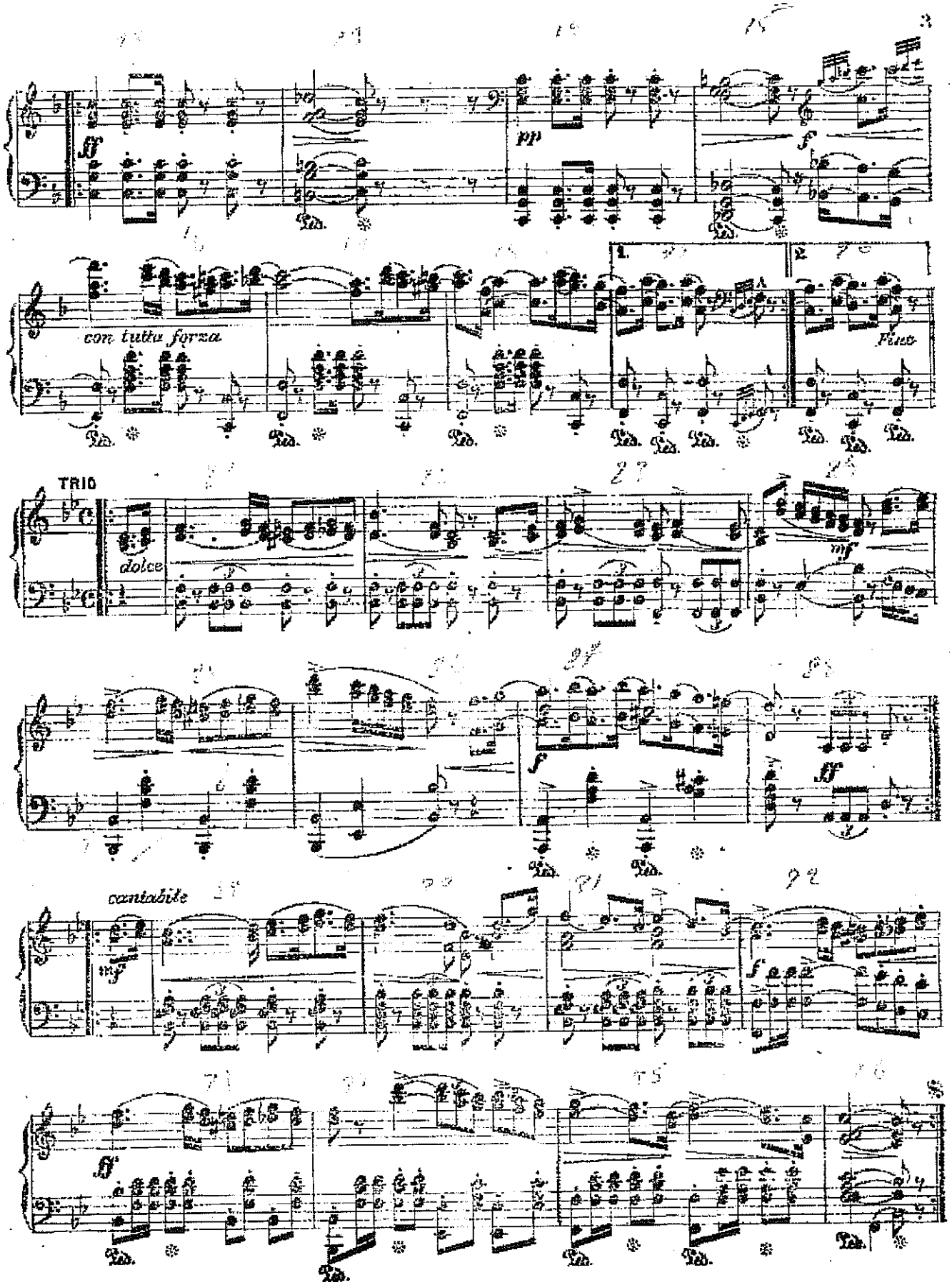
MARCHE IMPÉRIALE OTTOMANE

Harmonisée et Arrangée pour Piano par H. SINANIAN

G. DONIZETTI PACHA



1



Gönül Paçacı Arşivindendir

EK 3

Arif'in Hilesi

عارف حیله سی

Operet

اوپره رت

ARIF

OPERA COMIQUE

DE

DICRAN TCHOUHADJIAN

Reconstitué - Harmonisé

et arrangé

POUR PIANO PAR

N. BALDI

OP. 21.

TOUS DROITS RESERVÉS

EDITION
S. CHRISTIDIS
Grand' rue de Péra, 215
CONSTANTINOPLE.
Imp. L. Tergian

Du même auteur
et chez le même éditeur
LEBLEBIDJI HOR-HOR
KEUSSE KEHAYA

1

ARIF

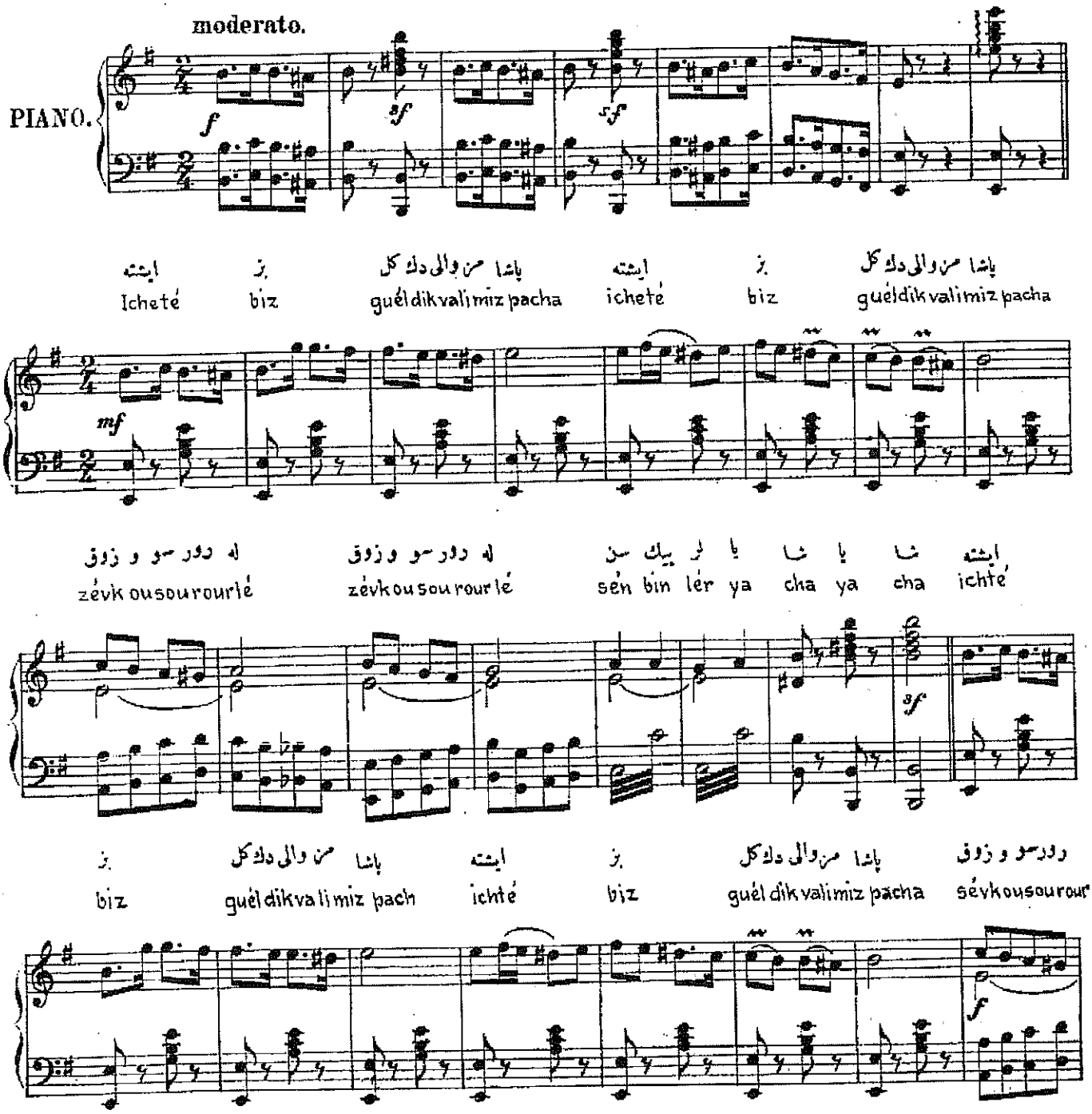
OPERA - COMIQUE

de DICRAN TCHOUHADJIAN

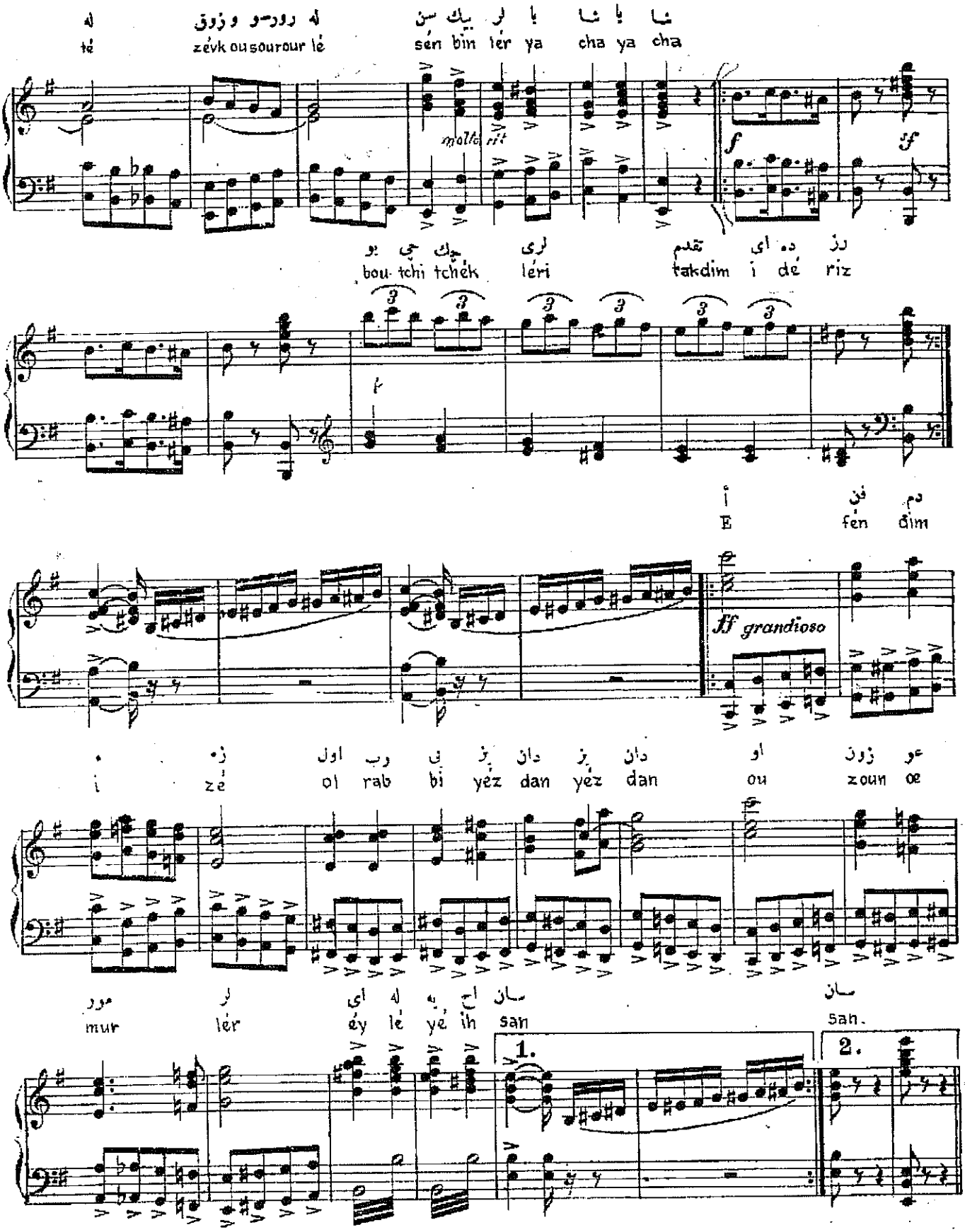
POTPOURRI II

Reconstitué - Harmonisé
et arrangé pour piano

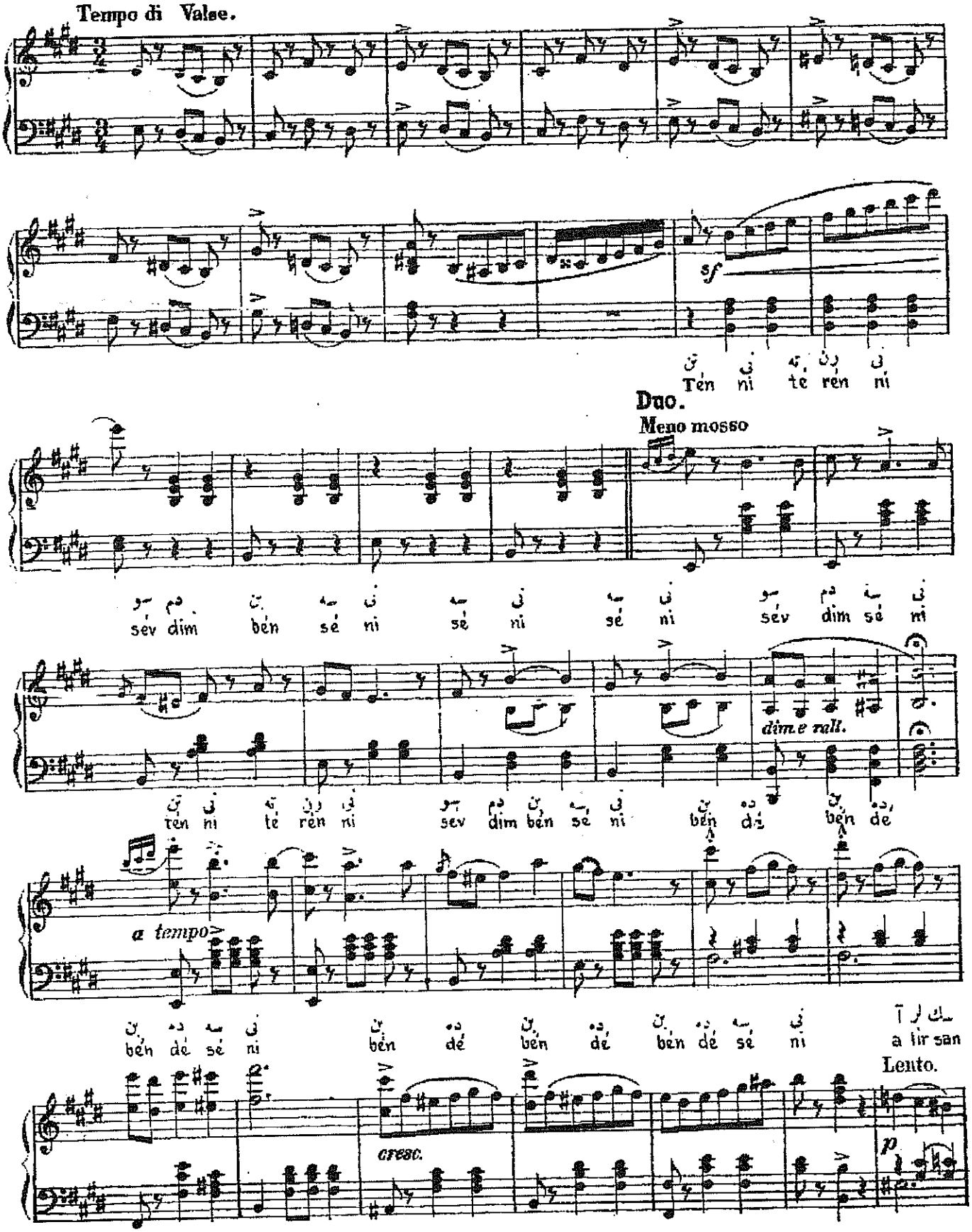
N. BALDI. OP. 21.



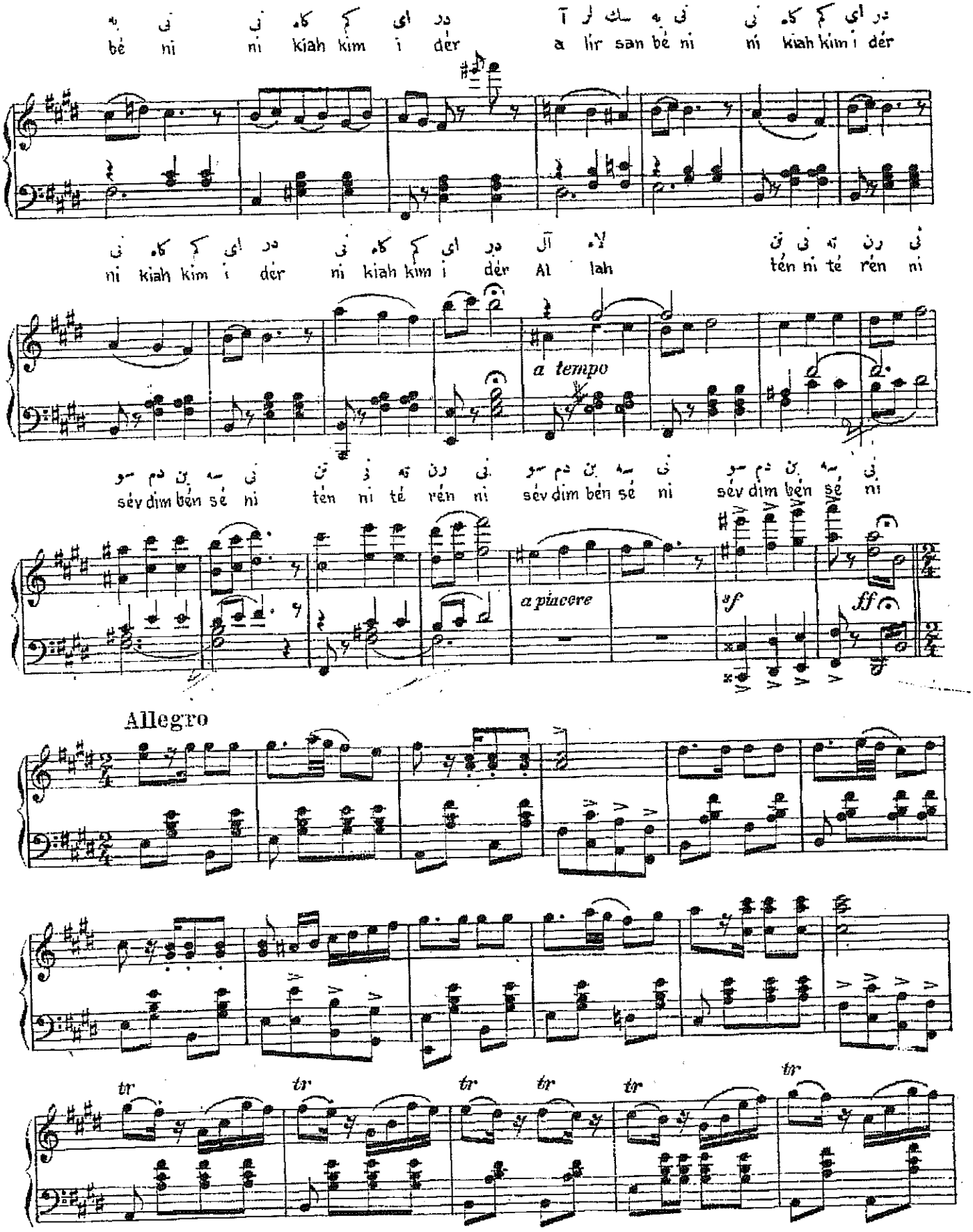
S. 474. C.



S. 474. c.


Tempo di Valse.
sf
Ten ni te ren ni
Duo.
Meno mosso
sev dim ben se ni se ni se ni sev dim se ni
dim.e rall.
ten ni te ren ni sev dim ben se ni ben de ben de
a tempo
ben de se ni ben de ben de ben de se ni a tir san
Lento.
cresc.
p

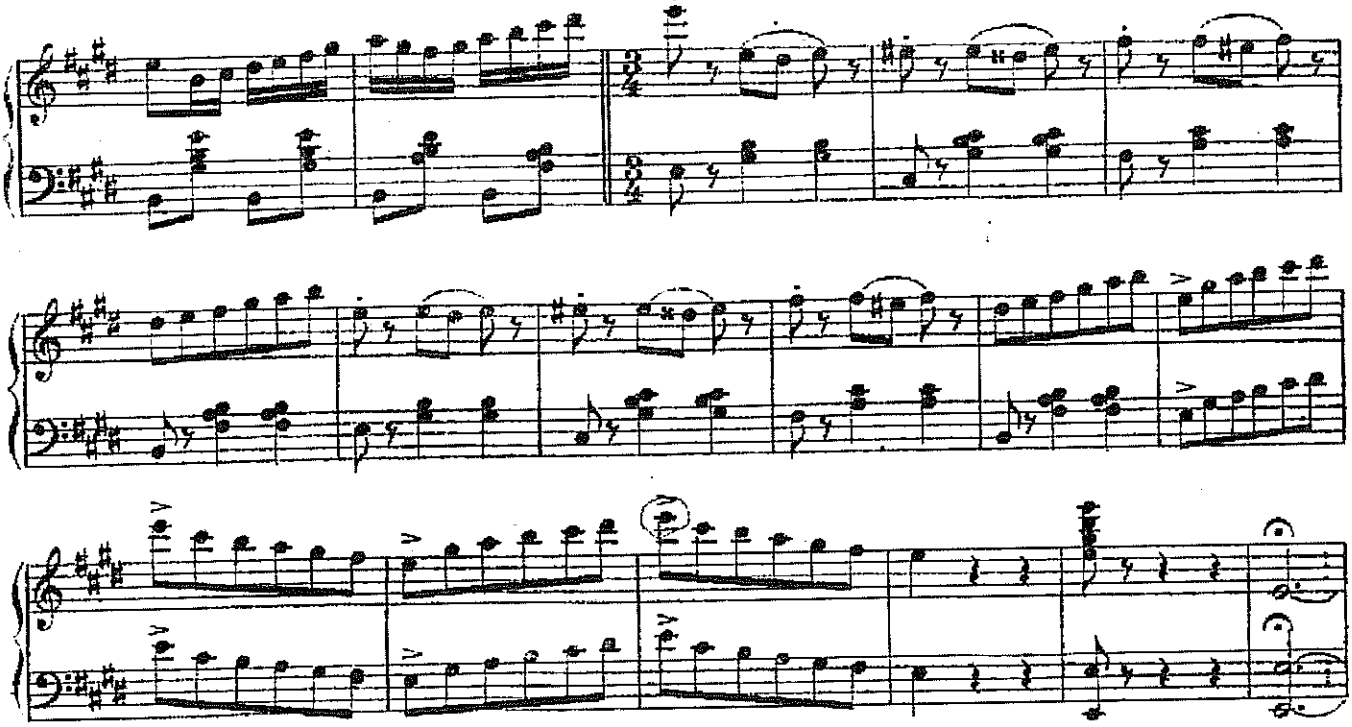
S. 474. C.



به نی نی کاه کم ای در آ سك لر به نی نی کاه کم ای در
bé ni ni kiah kim i dér a lir san bé ni ni kiah kim i dér
نی کاه کم ای در نی کاه کم ای در آل لاه نی رن ته نی تن
ni kiah kim i dér ni kiah kim i dér Al lah tén ni té rén ni
a tempo
سو دم بن سه نی تن نی ته رن نی سو دم بن سه نی سو دم بن سه نی
sév dim bén sé ni tén ni té rén ni sév dim bén sé ni sév dim bén sé ni
a piacere
sf
ff
Allegro
tr

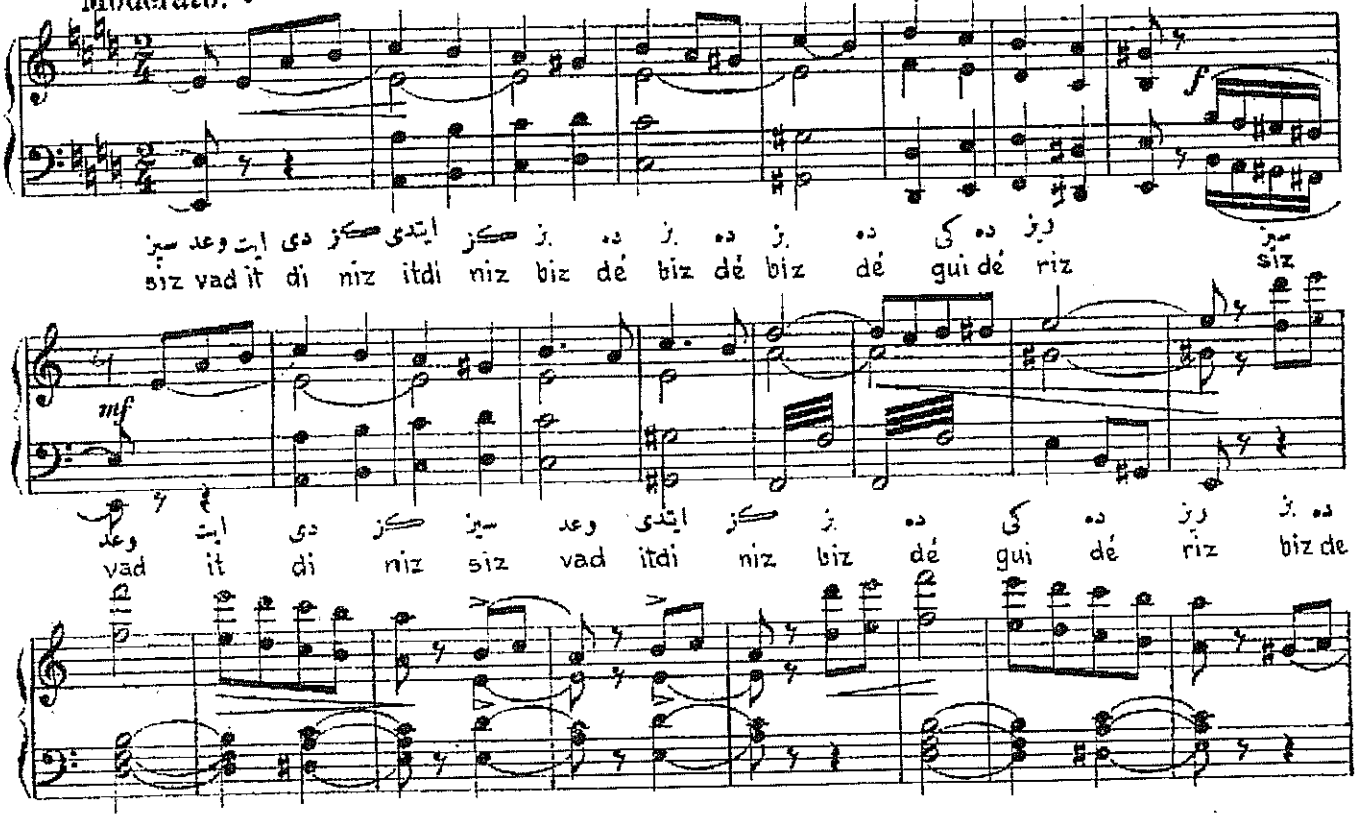
S. 474. C.

Presto assai.



جم له جم له ا حال لی ها لی ایت عرض لی ها دی

Moderato. Djumlé djum lé é hal li ha li arz it di ha li

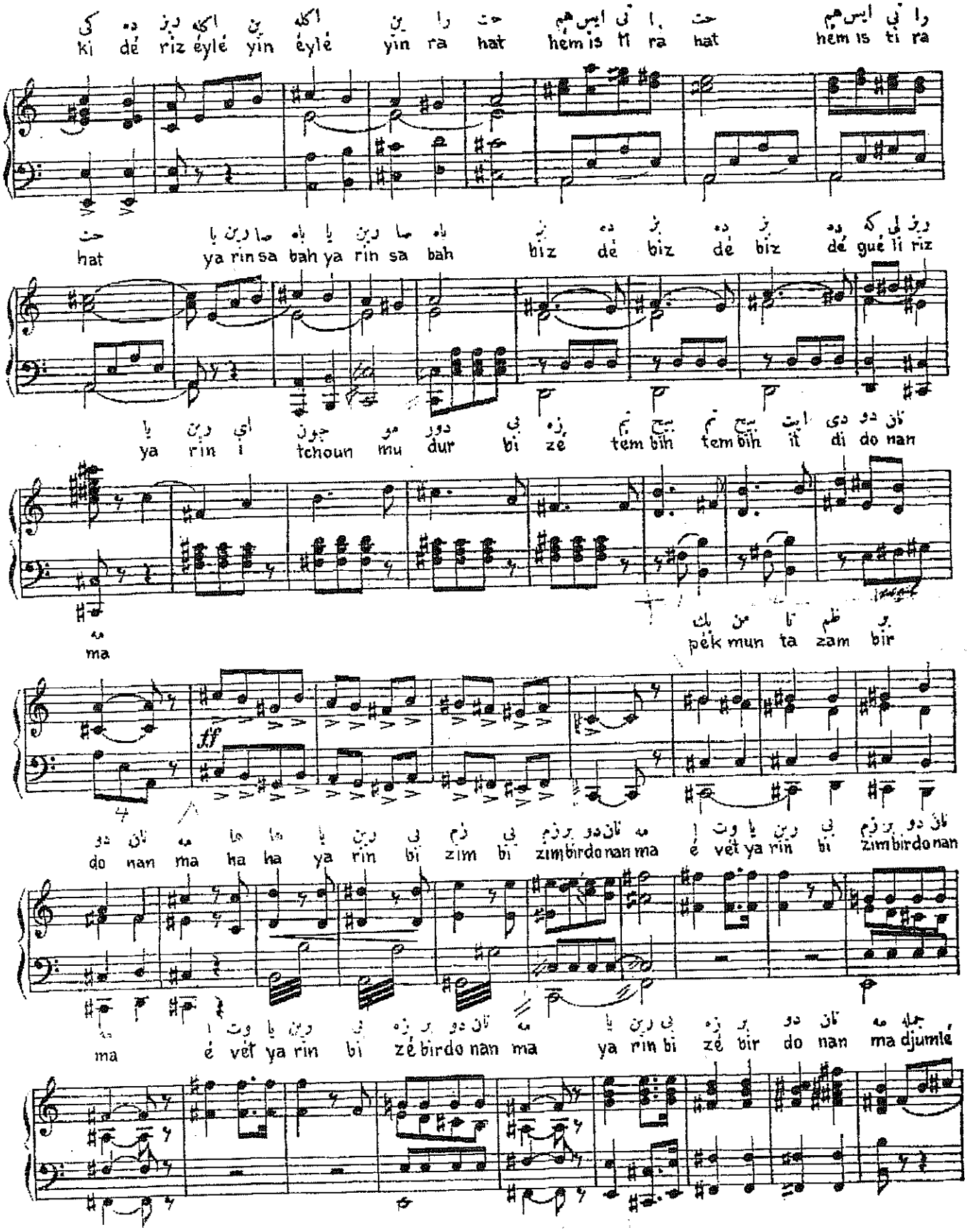


سیز وعد سیز دی ایت گز ایتدی گز ز ده ز ده ز ده کی ده ریز

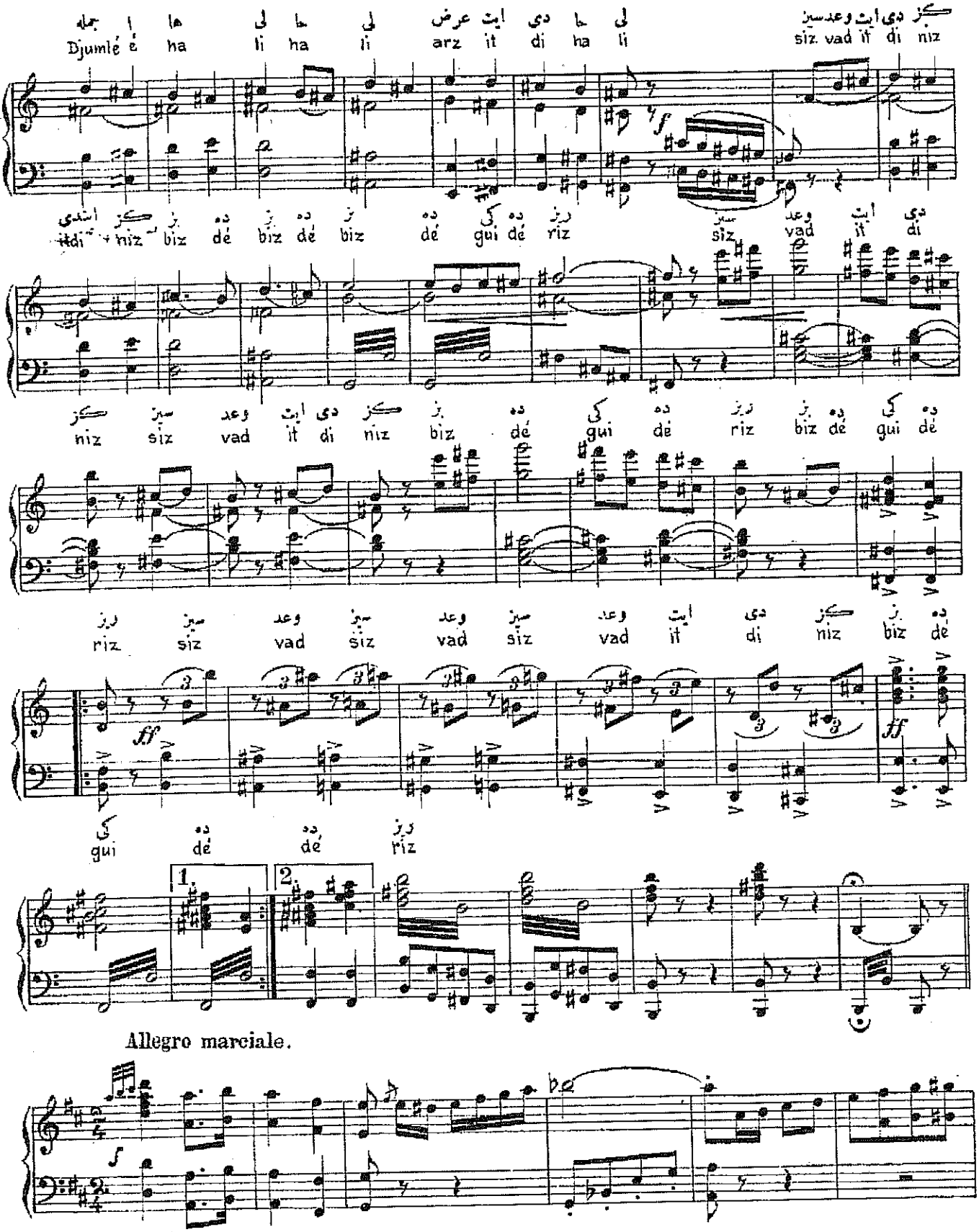
siz vad it di niz itdi niz biz dé biz dé biz dé gui dé riz siz

وعد ایت دی سیز گز وعد سیز گز ایتدی گز ز ده کی ده ریز ز ده

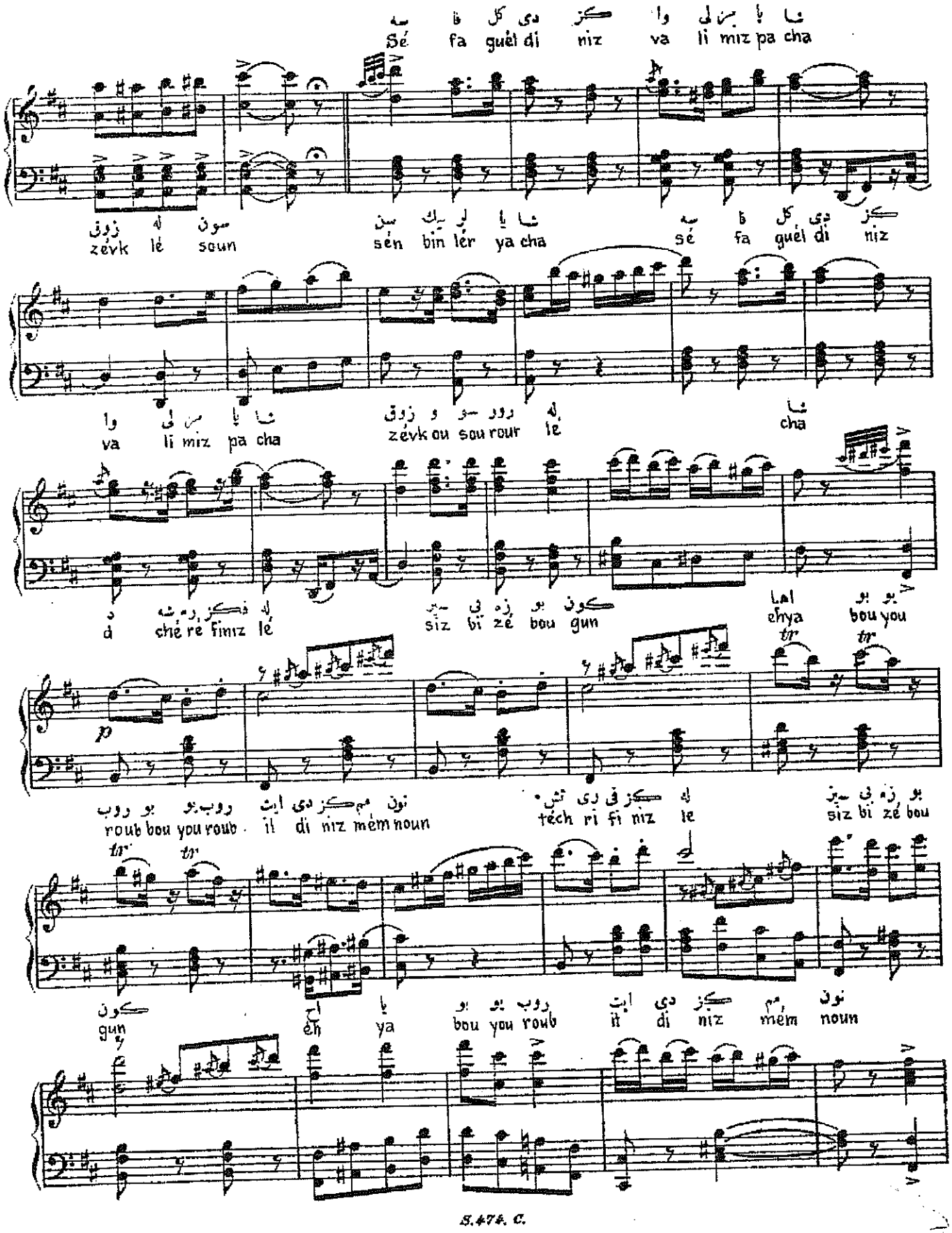
vad it di niz siz vad itdi niz biz dé gui dé riz biz de


ki dé riz éylé yin éylé yin ra hat hem is ti ra hem is ti ra
hat ya rin sa bah ya rin sa bah biz dé biz dé biz dé gué li riz
ya rin i tchoun mu dur bi zé tem bin tem bin it di do nan
ma pék mun ta zam bir
do nan ma ha ha ya rin bi zim bi zim birdo nan ma é vét ya rin bi zim birdo nan
ma é vét ya rin bi zé birdo nan ma ya rin bi zé bir do nan ma djumlé

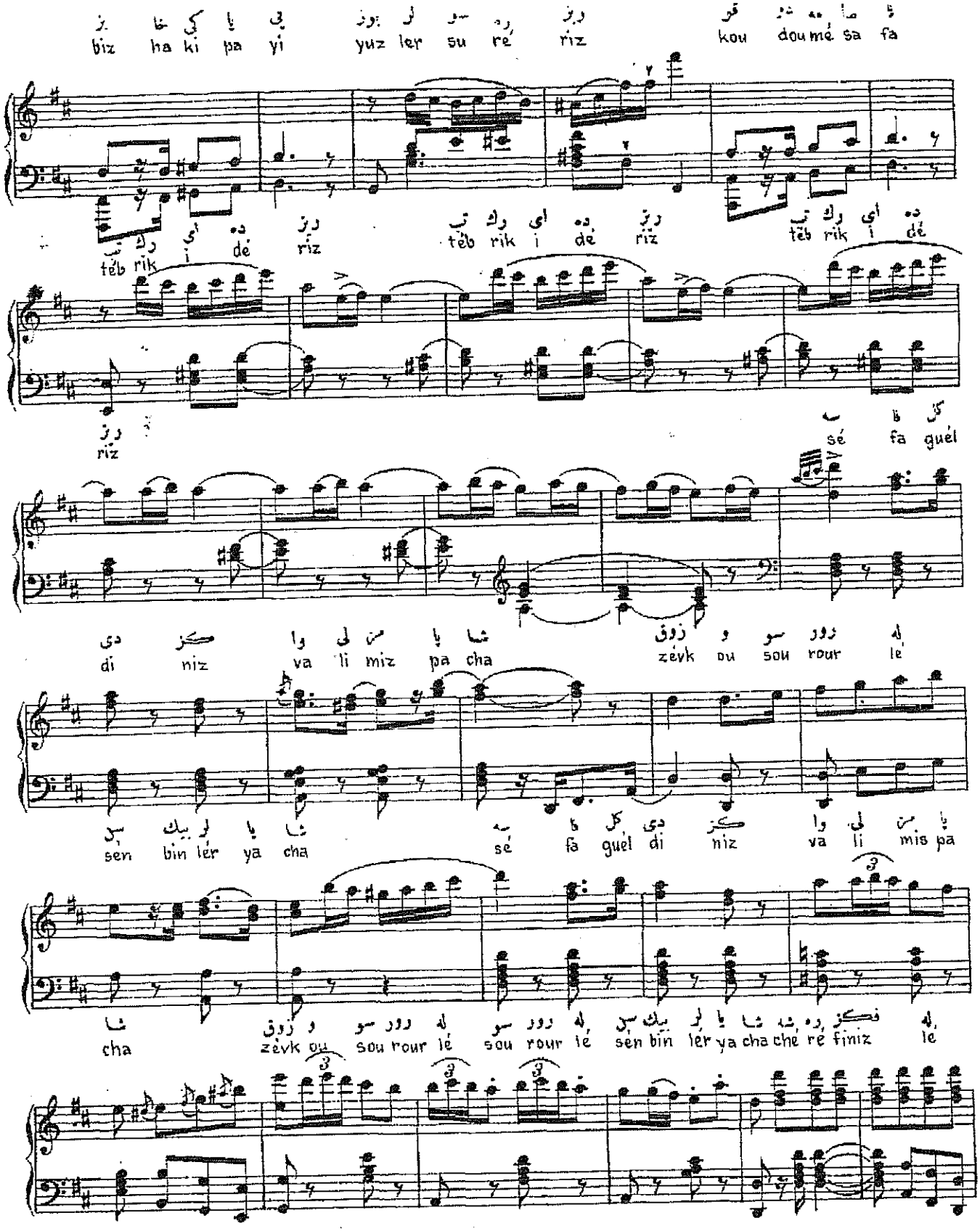
S.474. C.


Djumlé é ha li ha li arz it di ha li siz vad it di niz
iddi niz biz dé biz dé biz dé gui dé riz siz vad it di
niz siz vad it di niz biz dé gui dé riz biz dé gui dé
riz siz vad siz vad siz vad it di niz biz dé
gui dé dé riz
1. 2.
Allegro marciale.

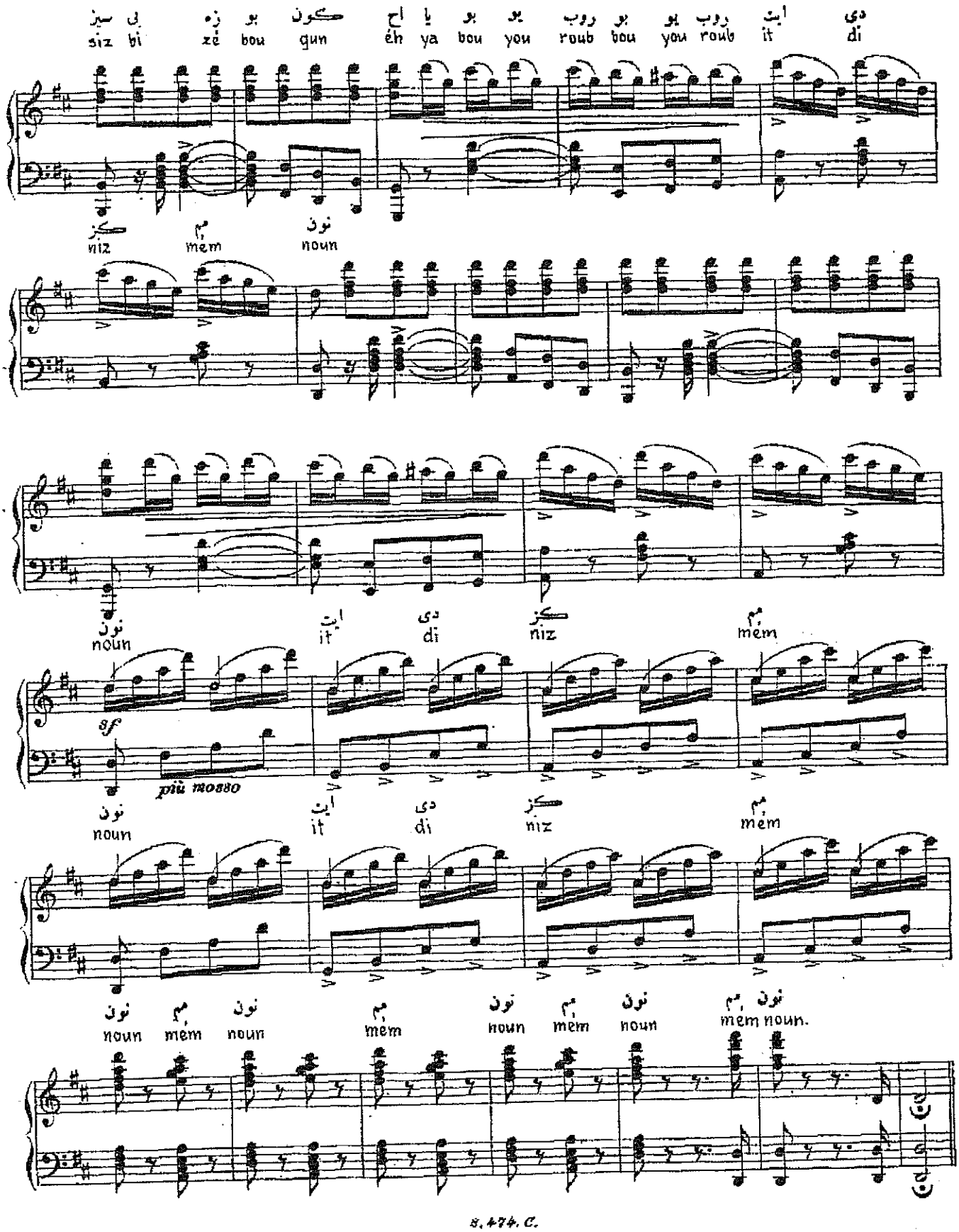
S. 474. C.


Sé fa guèl di niz va li miz pa cha
zévk lé soun
sén bin lér ya cha
sé fa guèl di niz
va li miz pa cha
zévk ou sou rour lé
cha
d ché re finiz lé
siz bi zé bou gun
Lal ehya bou you
roub bou you roub il di niz mém noun
tech ri fi niz le
siz bi zé bou
gun éh ya bou you roub it di niz mém noun

S. 474. C.


biz ha ki pa yi yuz ler su re riz kou dou mé sa fa
téb rik i dé riz
riz
sé fa guél
di niz va li miz pa cha zévk ou sou rour lé
sen bin ler ya cha
sé fa guél di niz va li mis pa
cha zévk ou sou rour lé sou rour lé sen bin ler ya cha ché ré finiz lé

S. 474. C

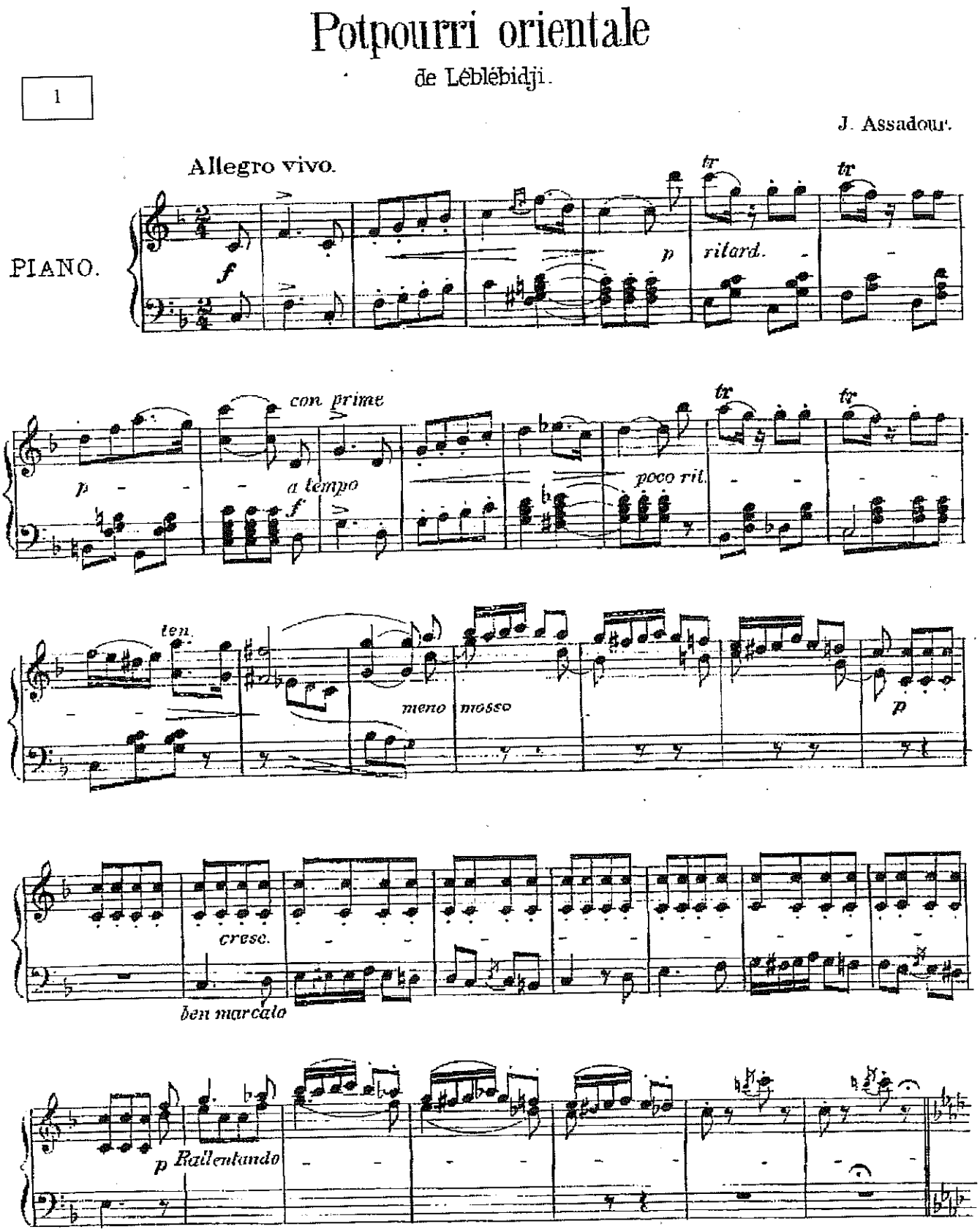


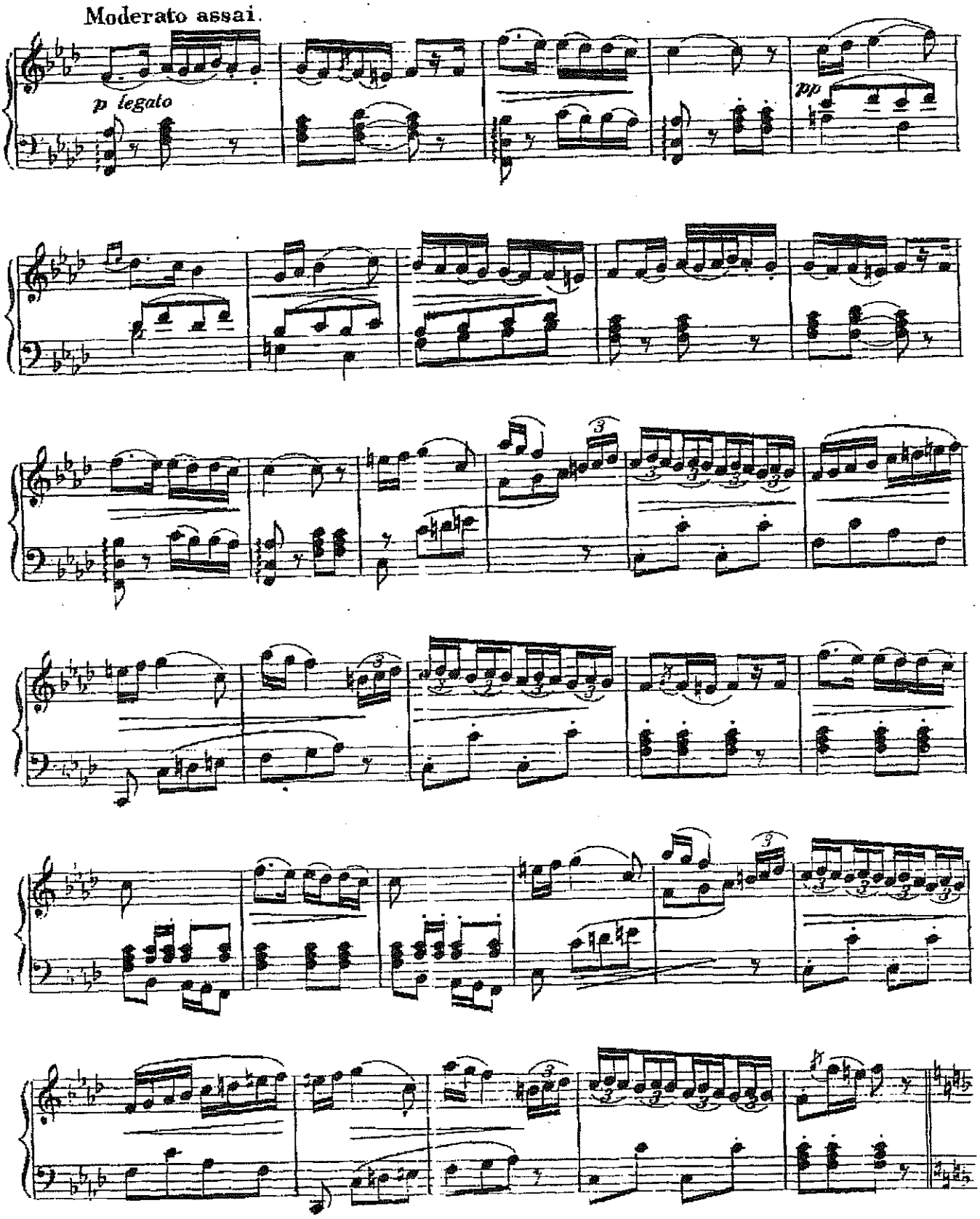
10

Gönül Paçacı Arşivindendir

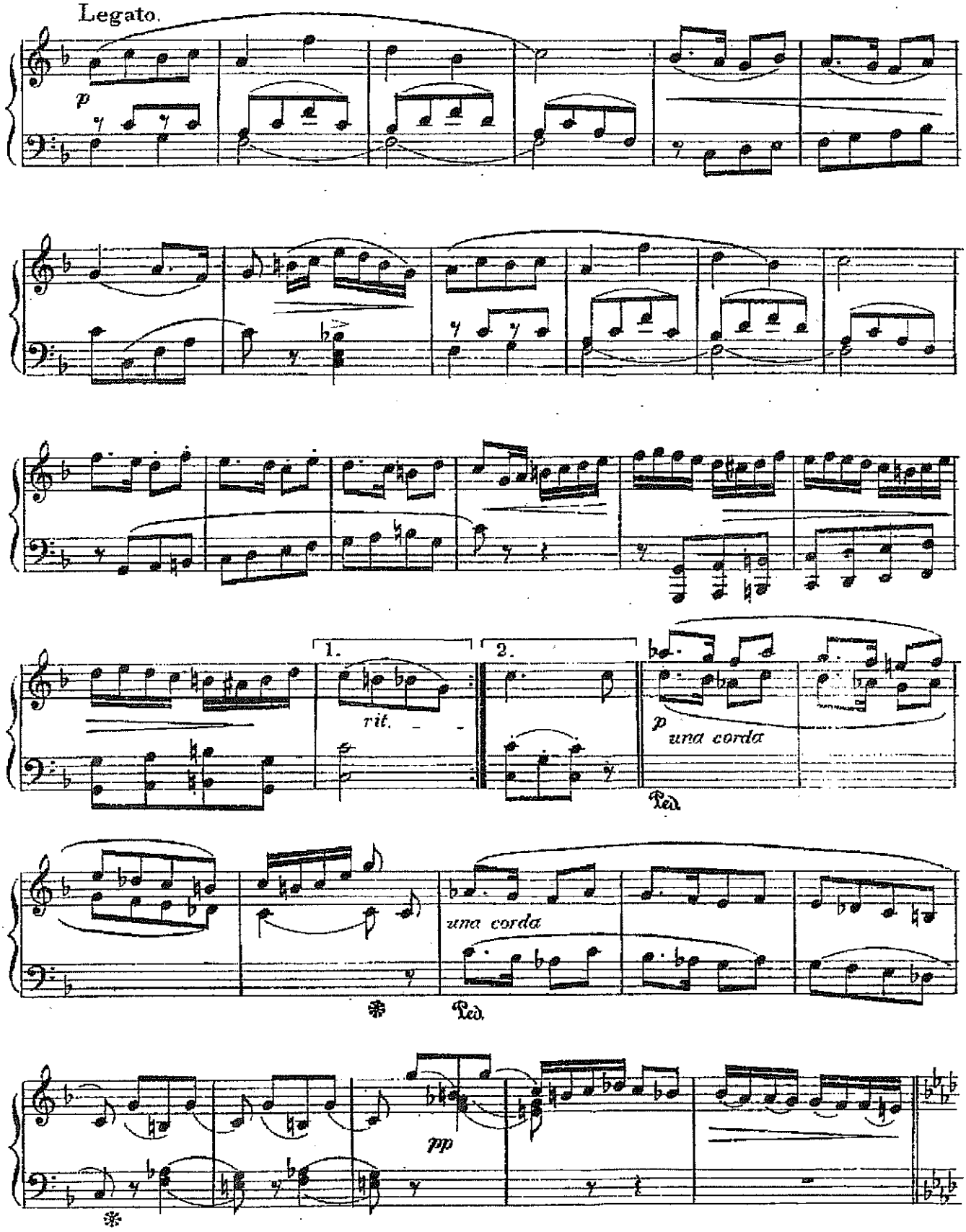
EK 4

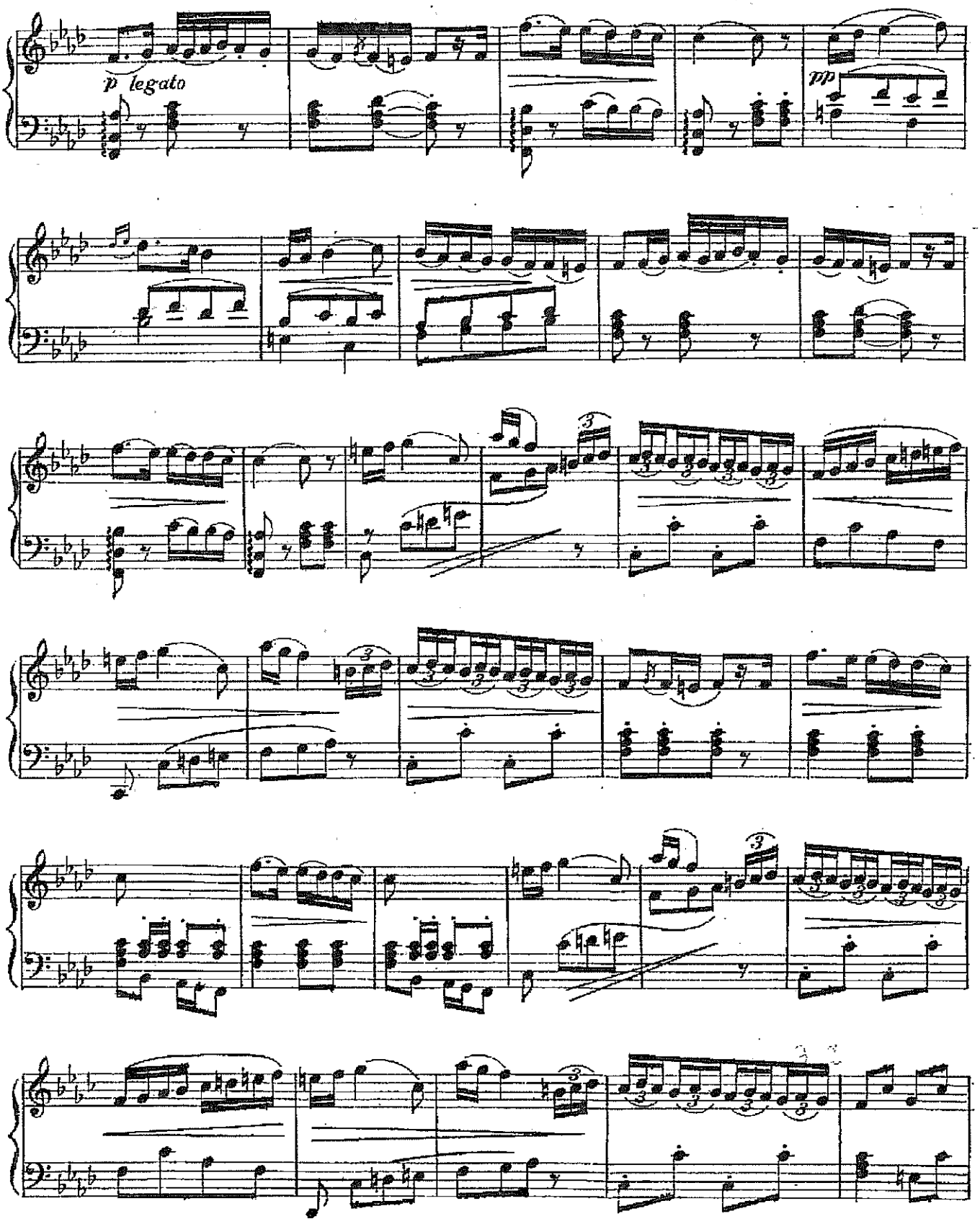
Dikran Cuhacıyan'ın "**Leblebici Horhor Köse Ağa**" Operetinden...

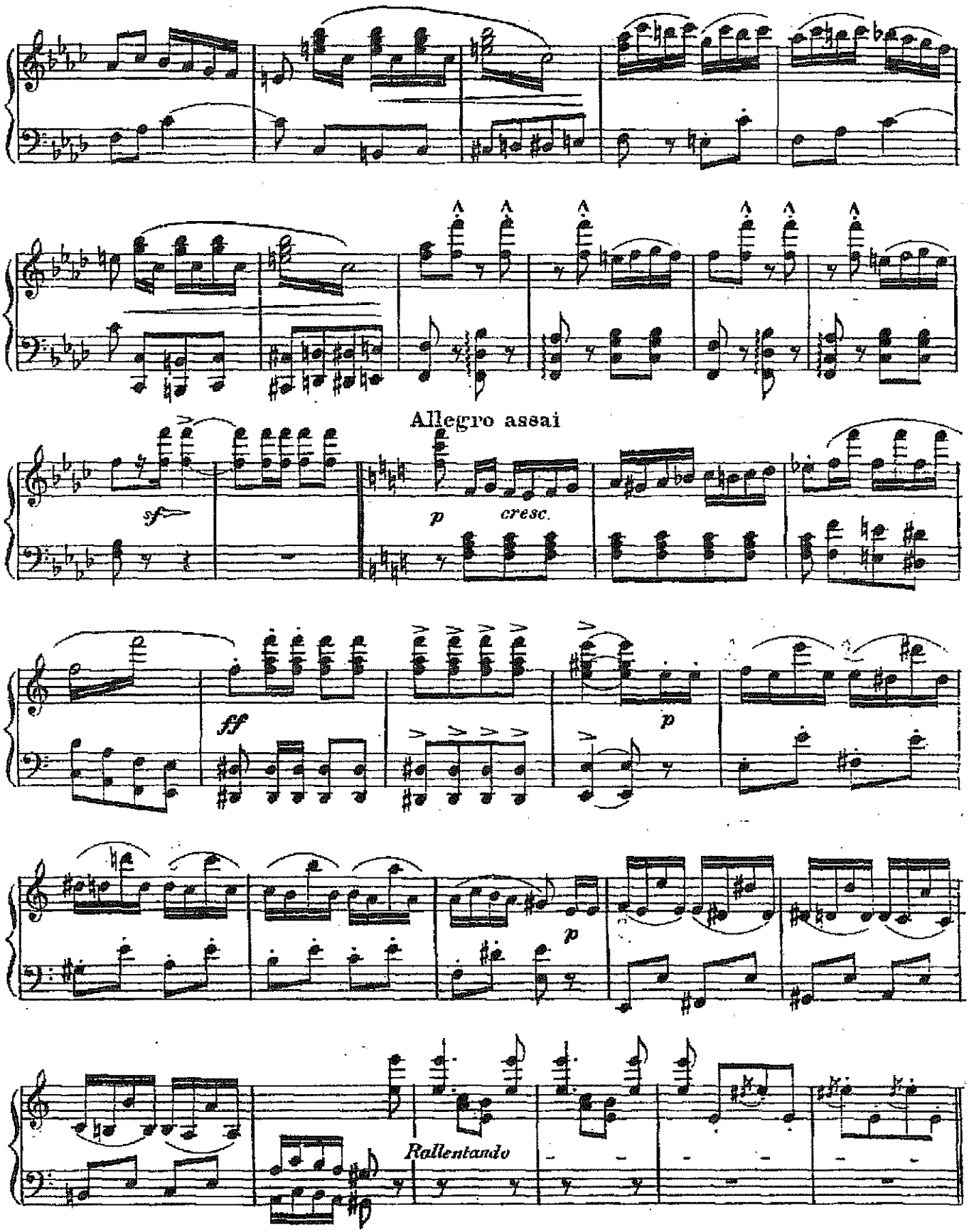




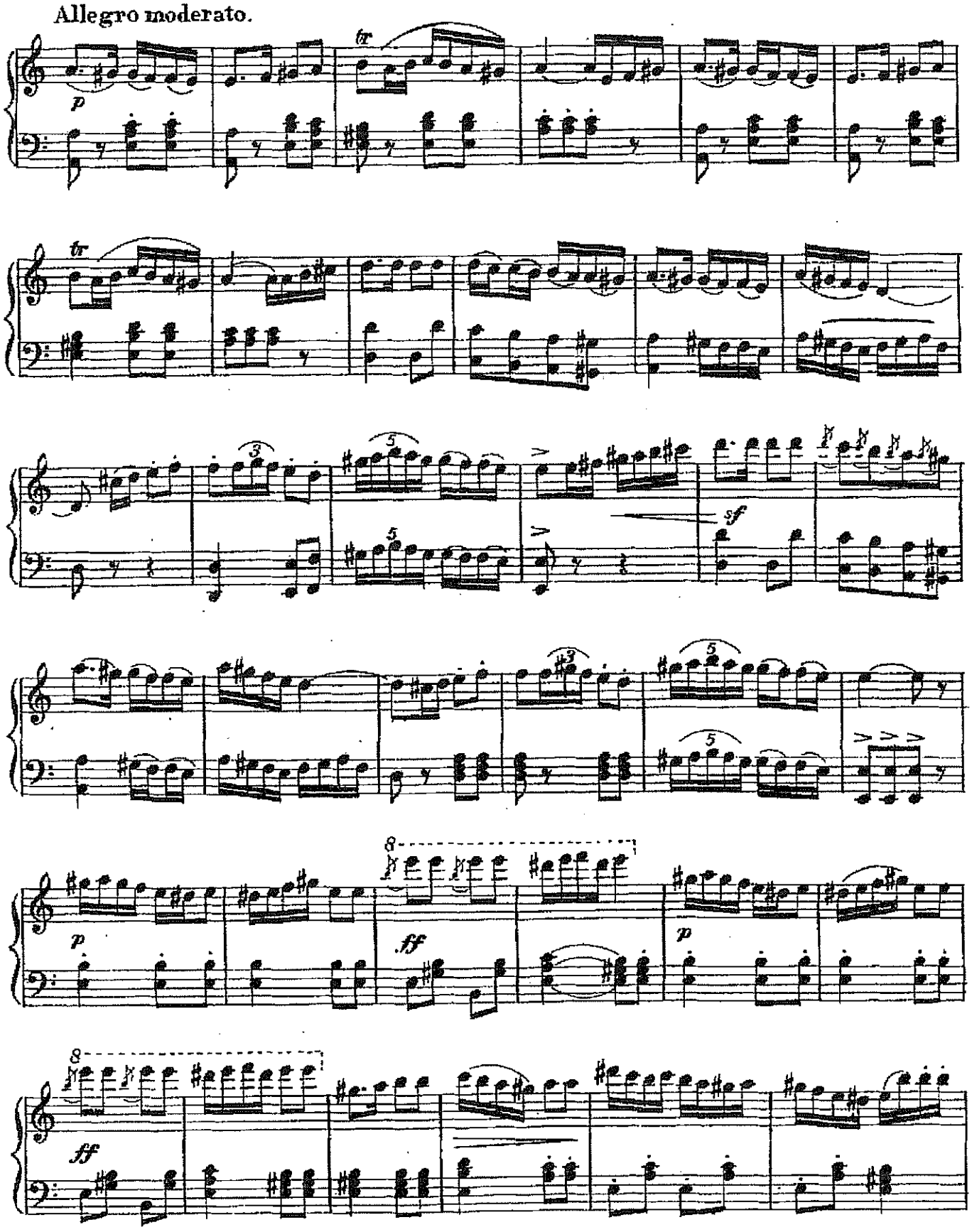
2

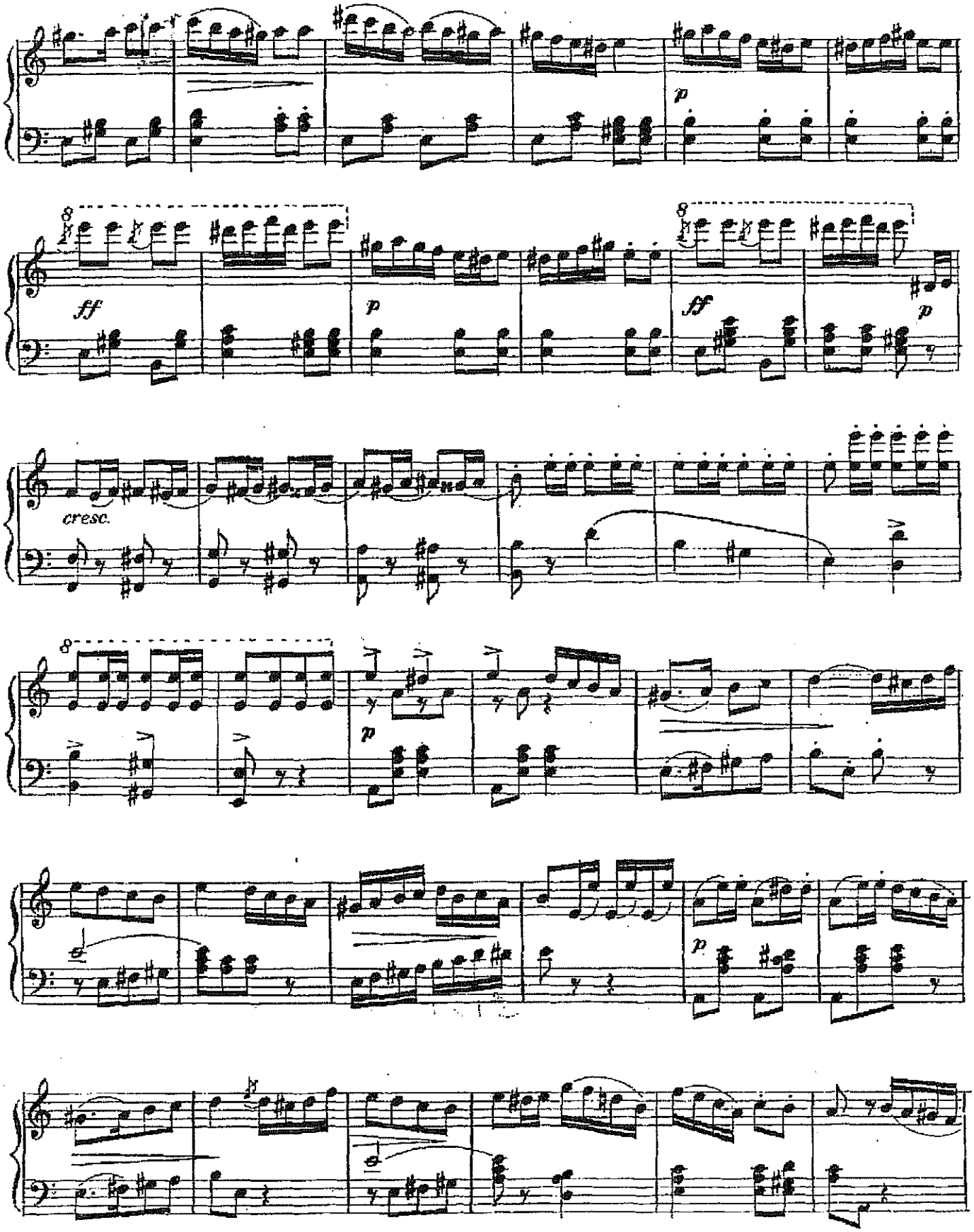

Legato.
p
1.
2.
rit.
p
una corda
Ped.
una corda
Ped.
pp


p legato
pp

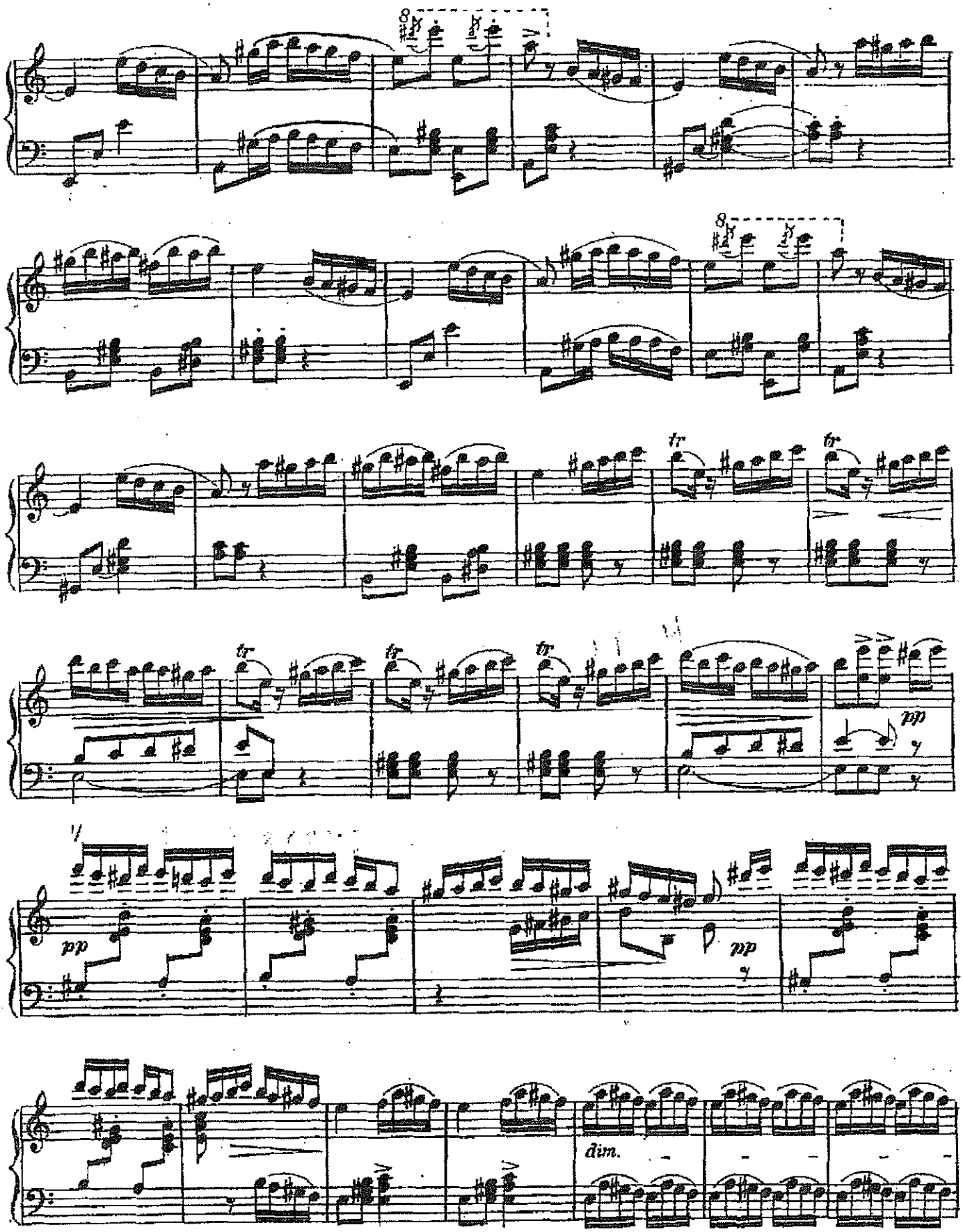


5

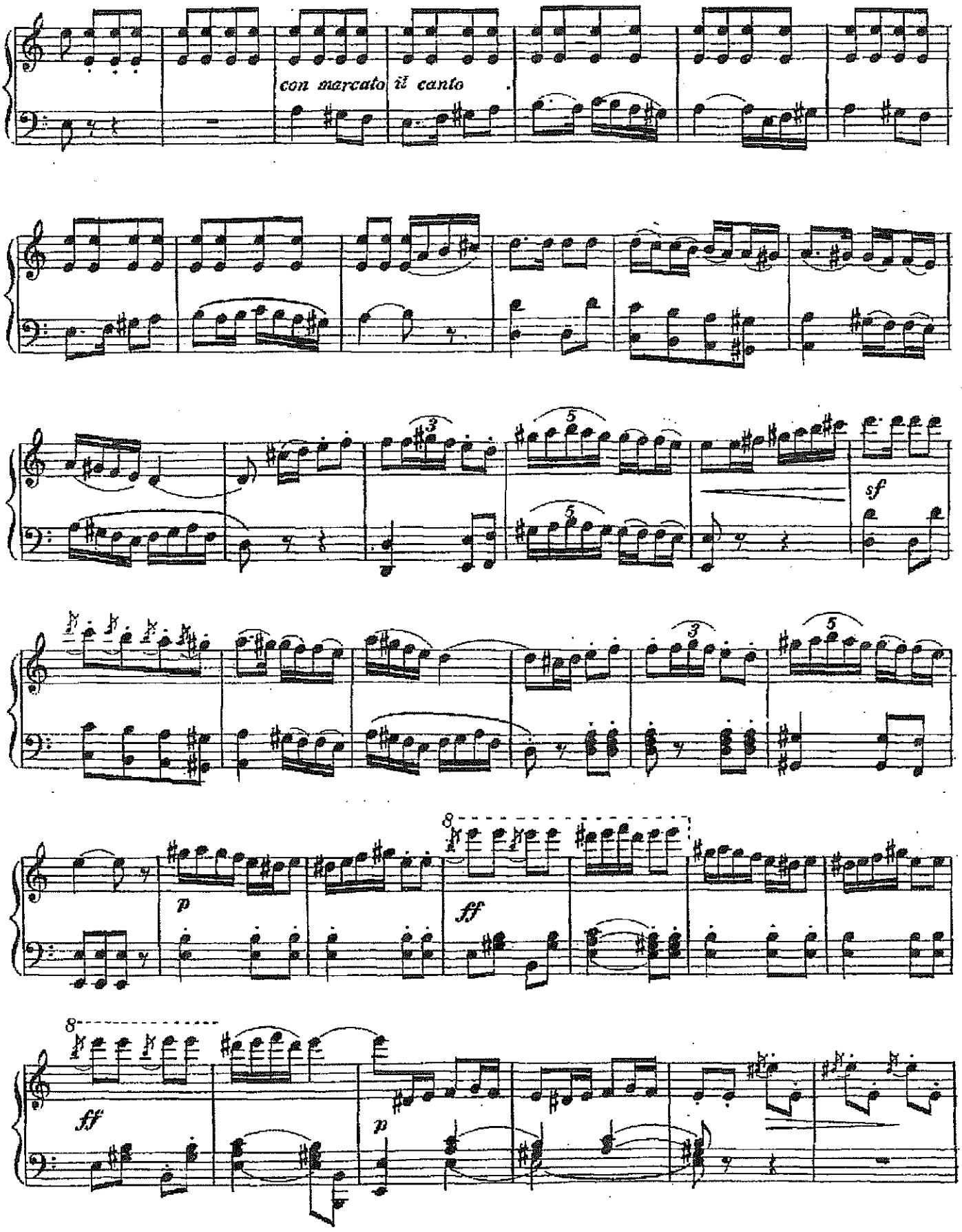

Allegro moderato.
p
tr
tr
sf
p
ff
p
ff



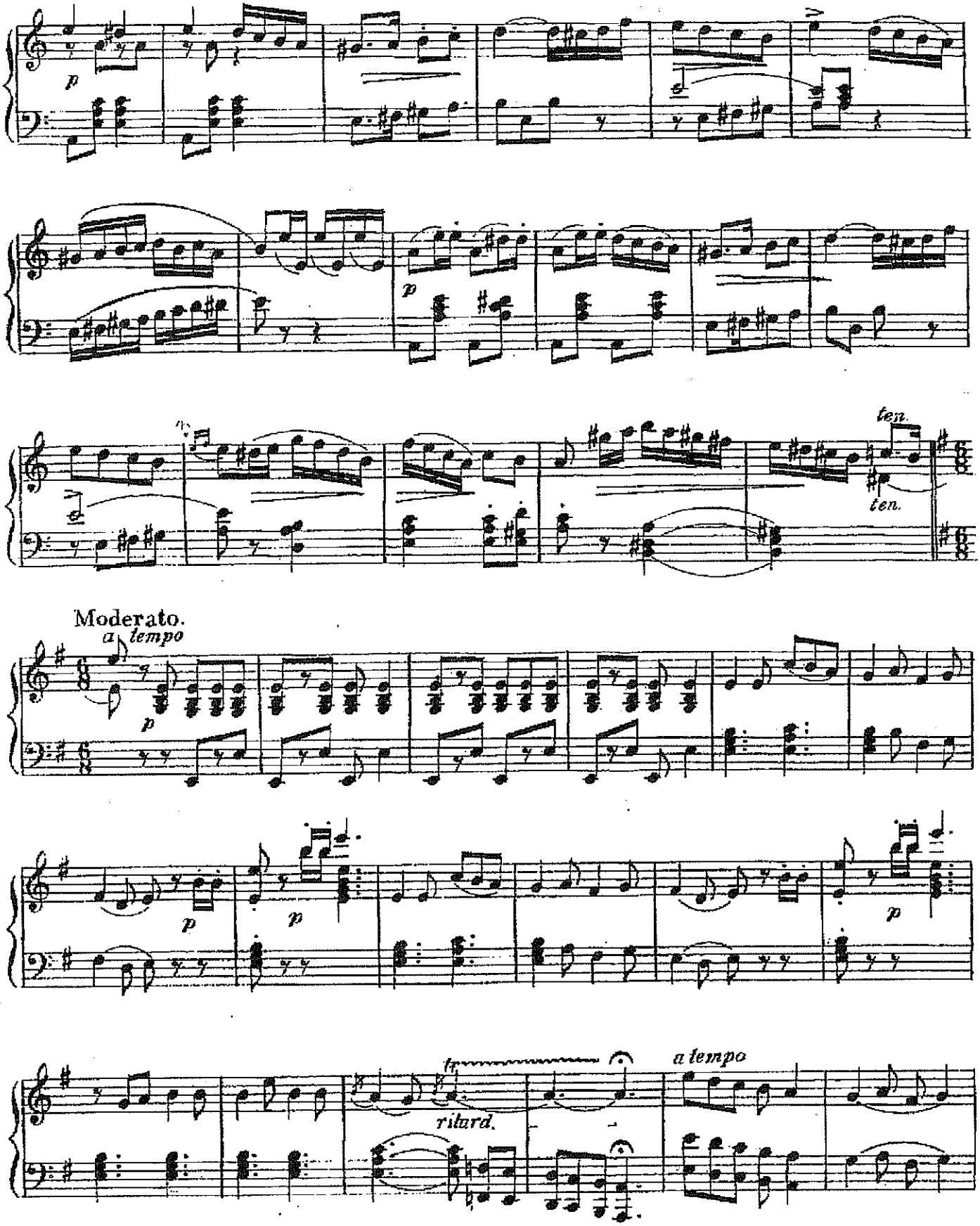
7

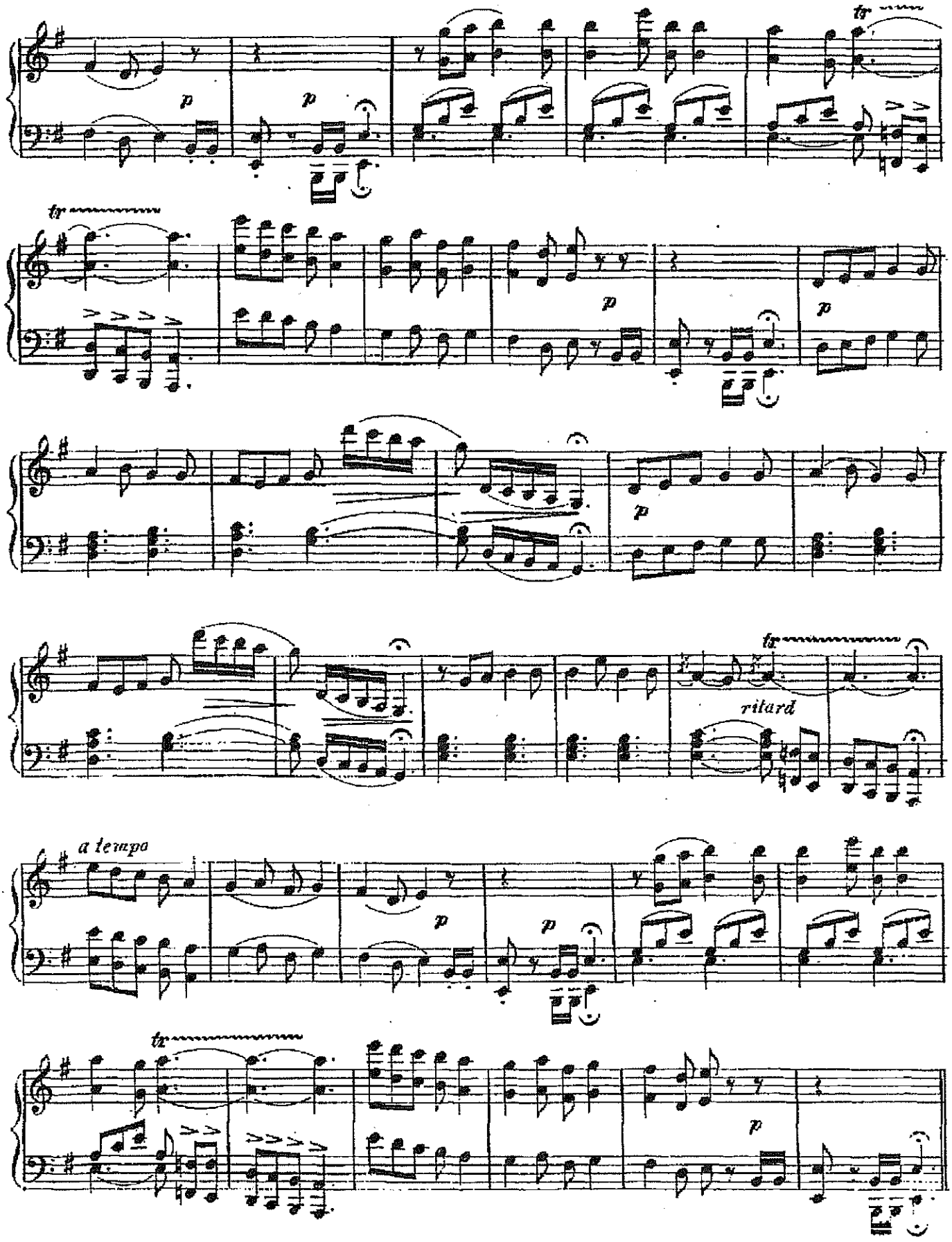


8

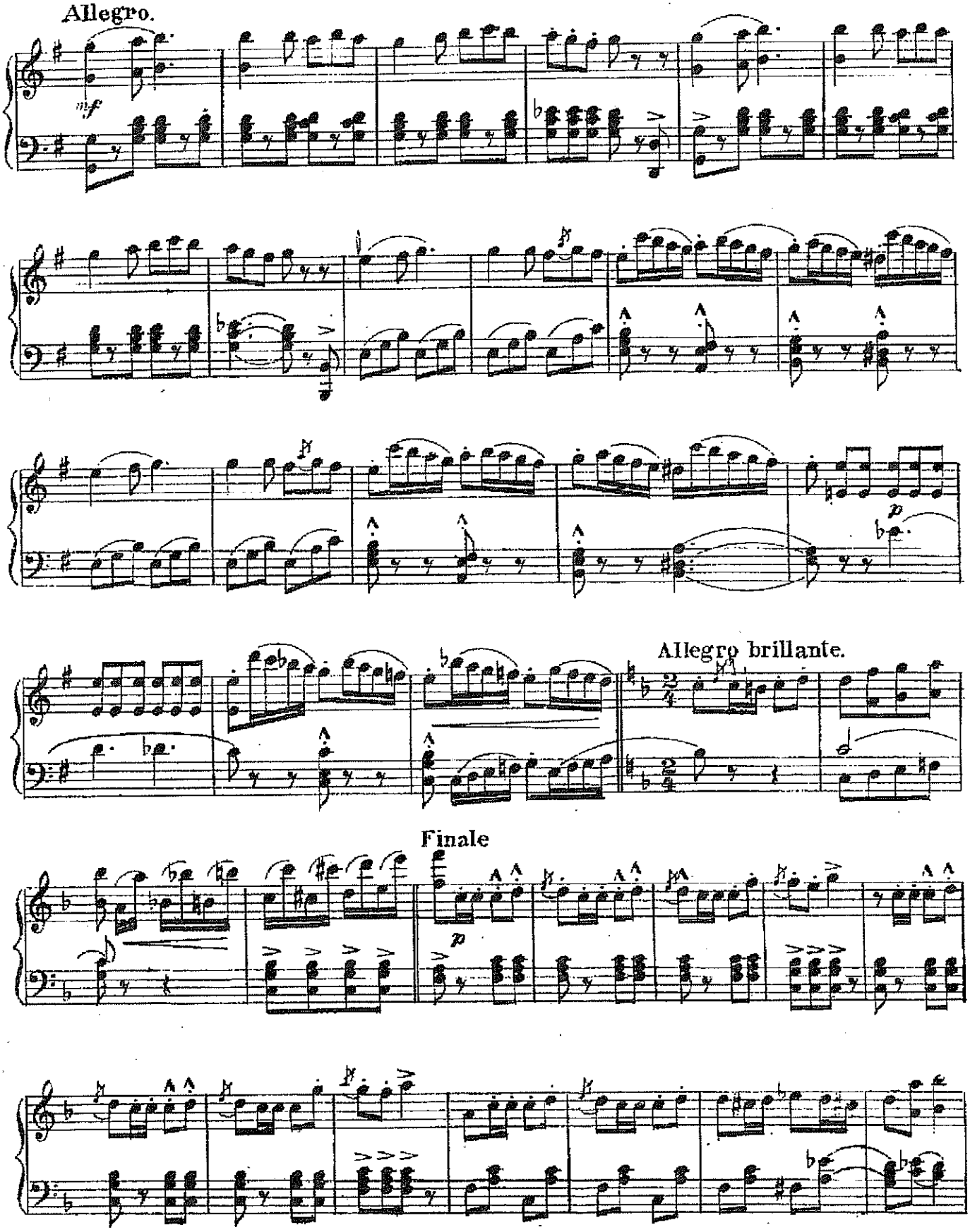


9

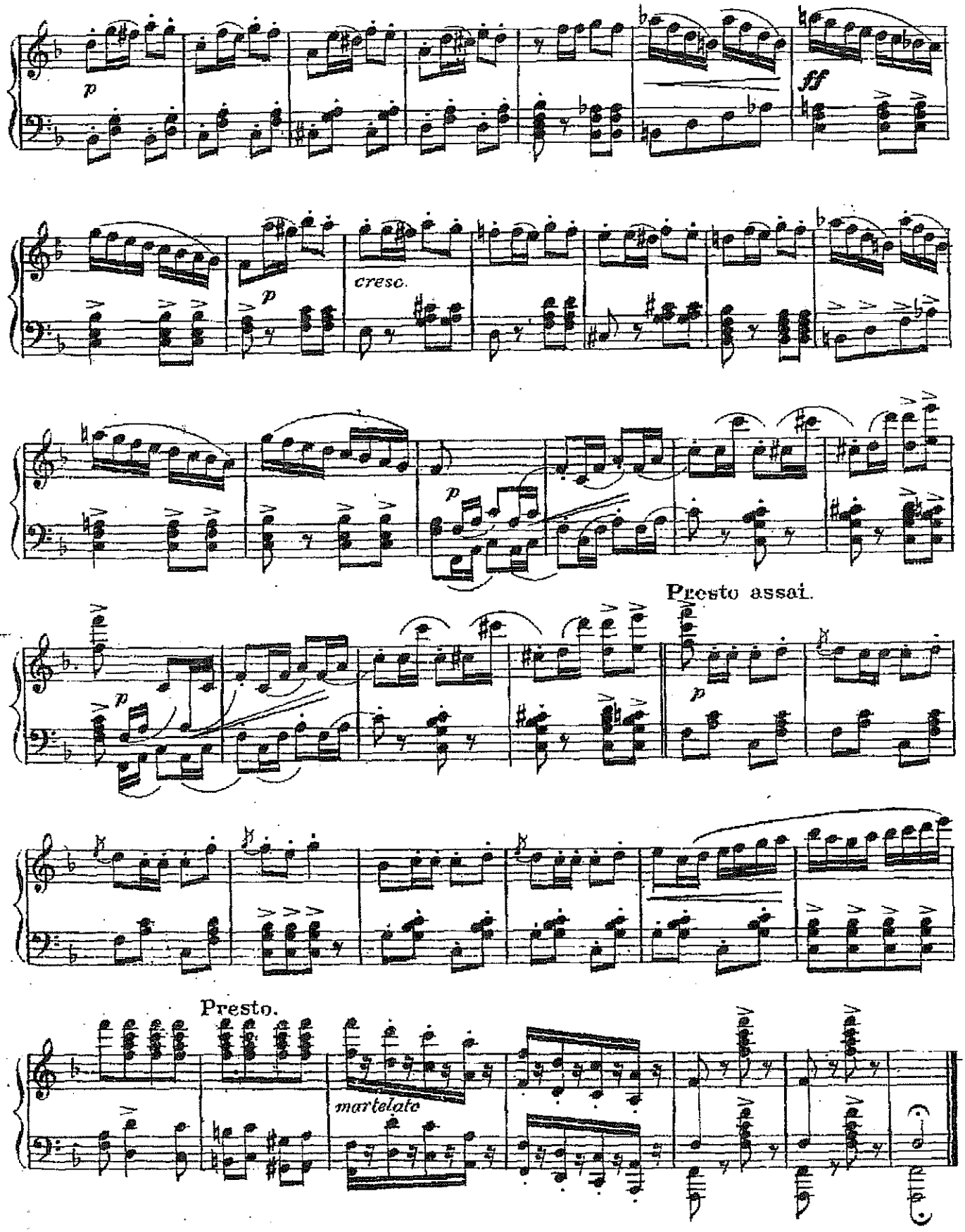

p
p
ten.
ten.
Moderato.
a tempo
p
p
p
p
tr
ritard.
a tempo



11



12



Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 5

1

بركنج قيزه

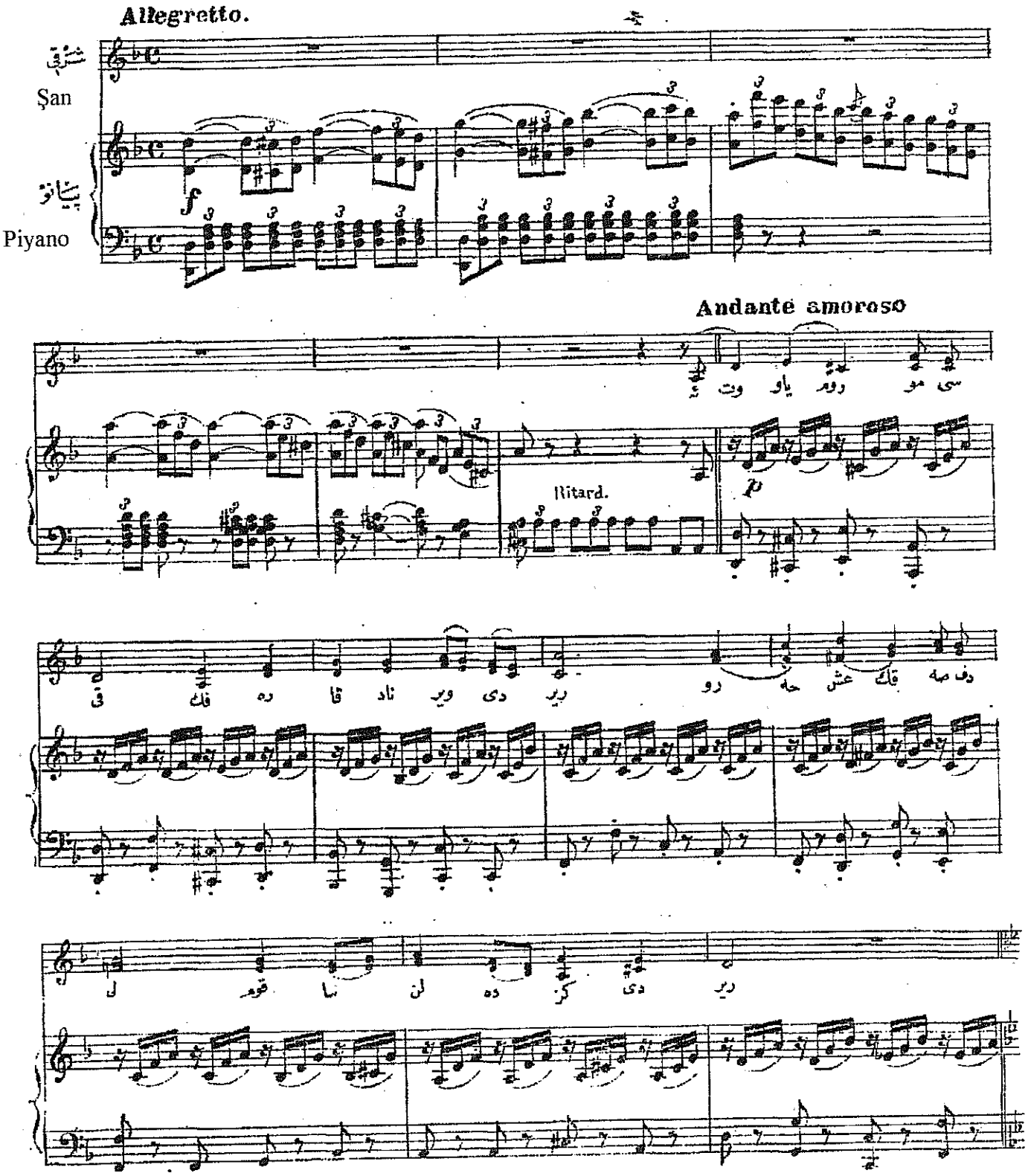
Güftesi: Mehmed Emin

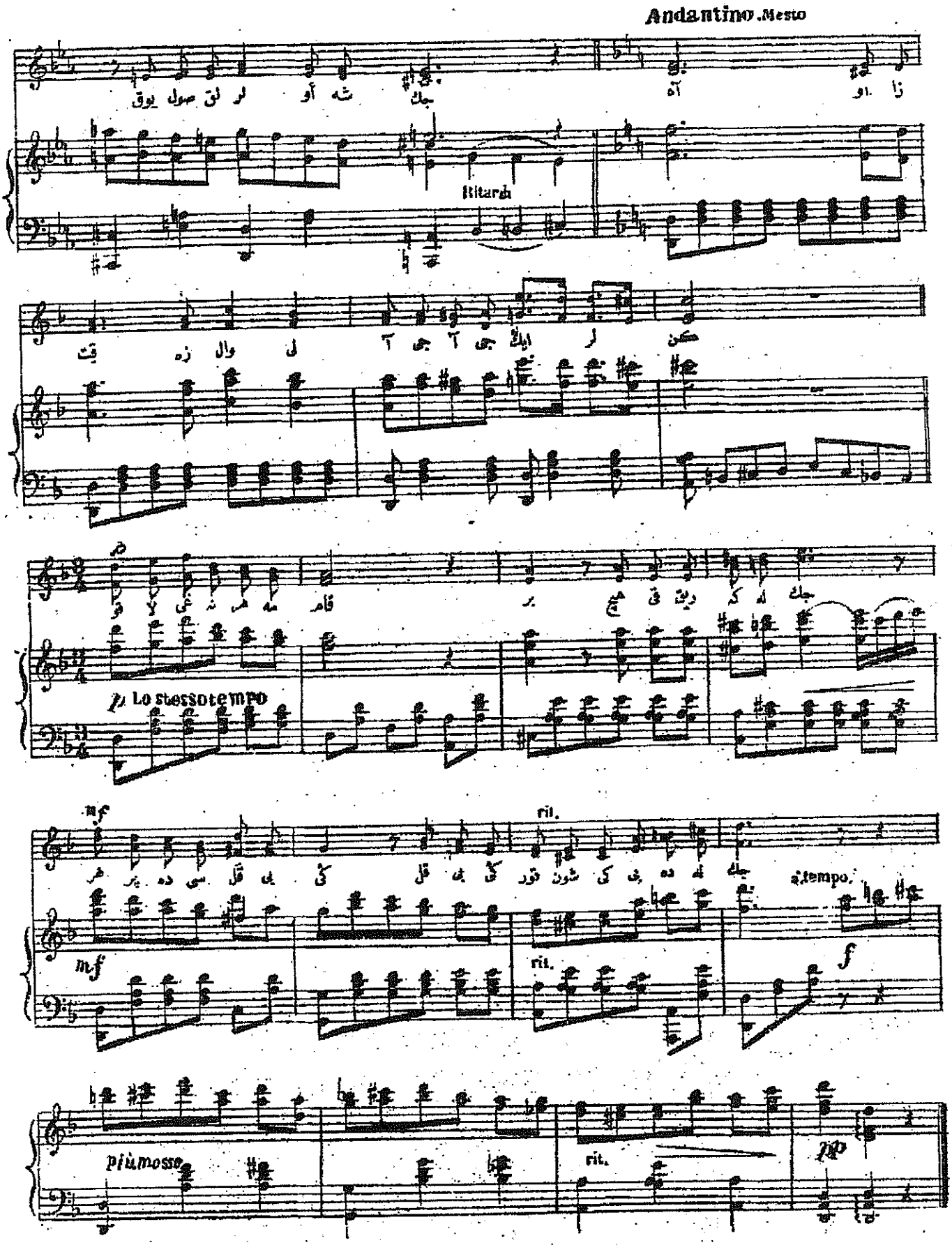
كفته سى : محمد امين بك

Bestesi: M. Zati

بسته سى : م. ذاتى

"Bir Genç Kıza"





Erdinç Gökçay Arşivindendir

2

EK 6

İlâve-i Malûmat

ضمیمهٔ معلومات

SUPPLEMENT DU JOURNAL

MALUMAT

پادشاهلم چوق یشا

Chant Turc

VIVE LE SULTAN

Padişahım çok yaşa

Marche

Marş Madmazel Loret Rozet tarafından bestelenmiştir.

Composée par

Mlle Laurette Rosette

1

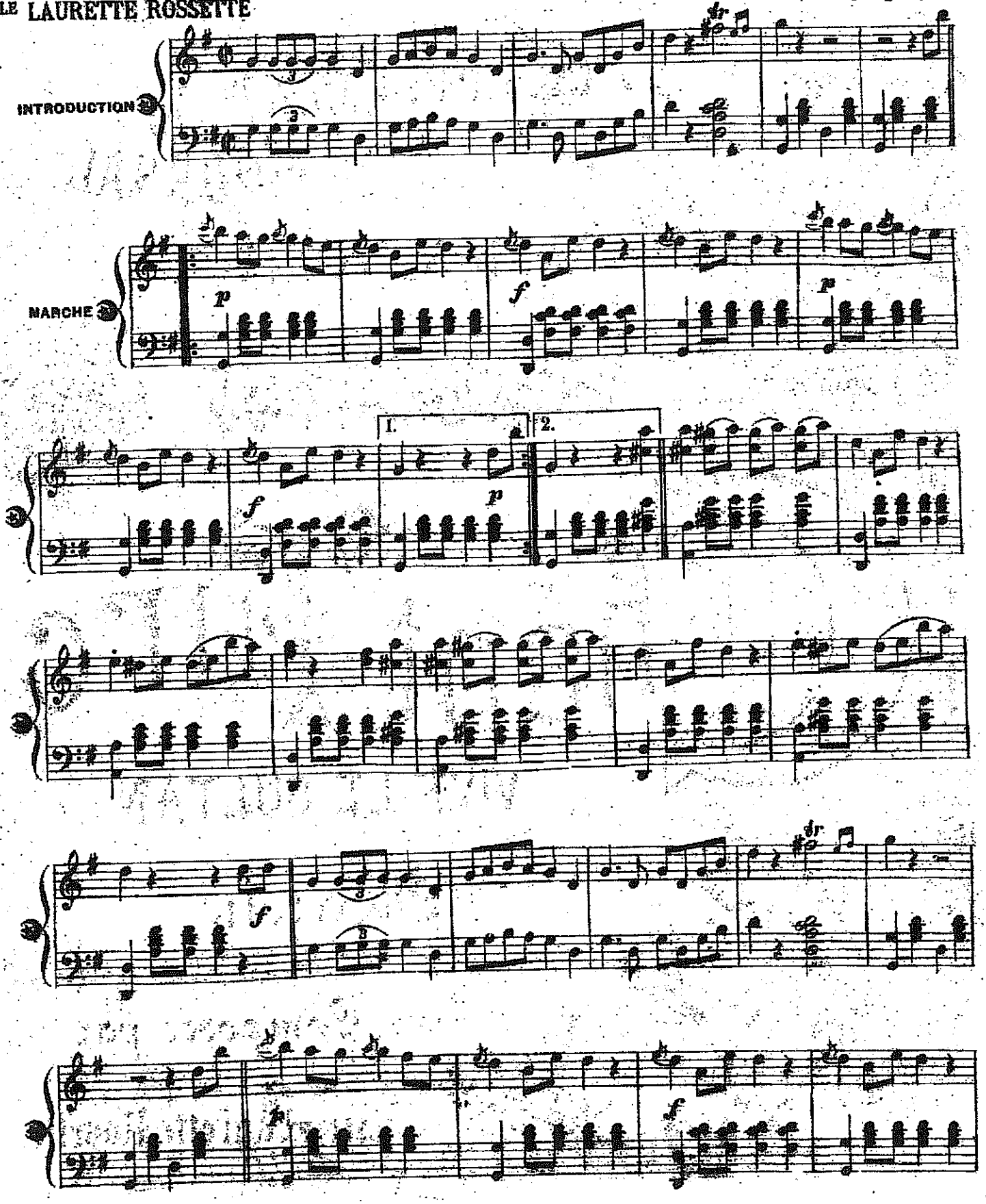
Padişahım çok yaşa

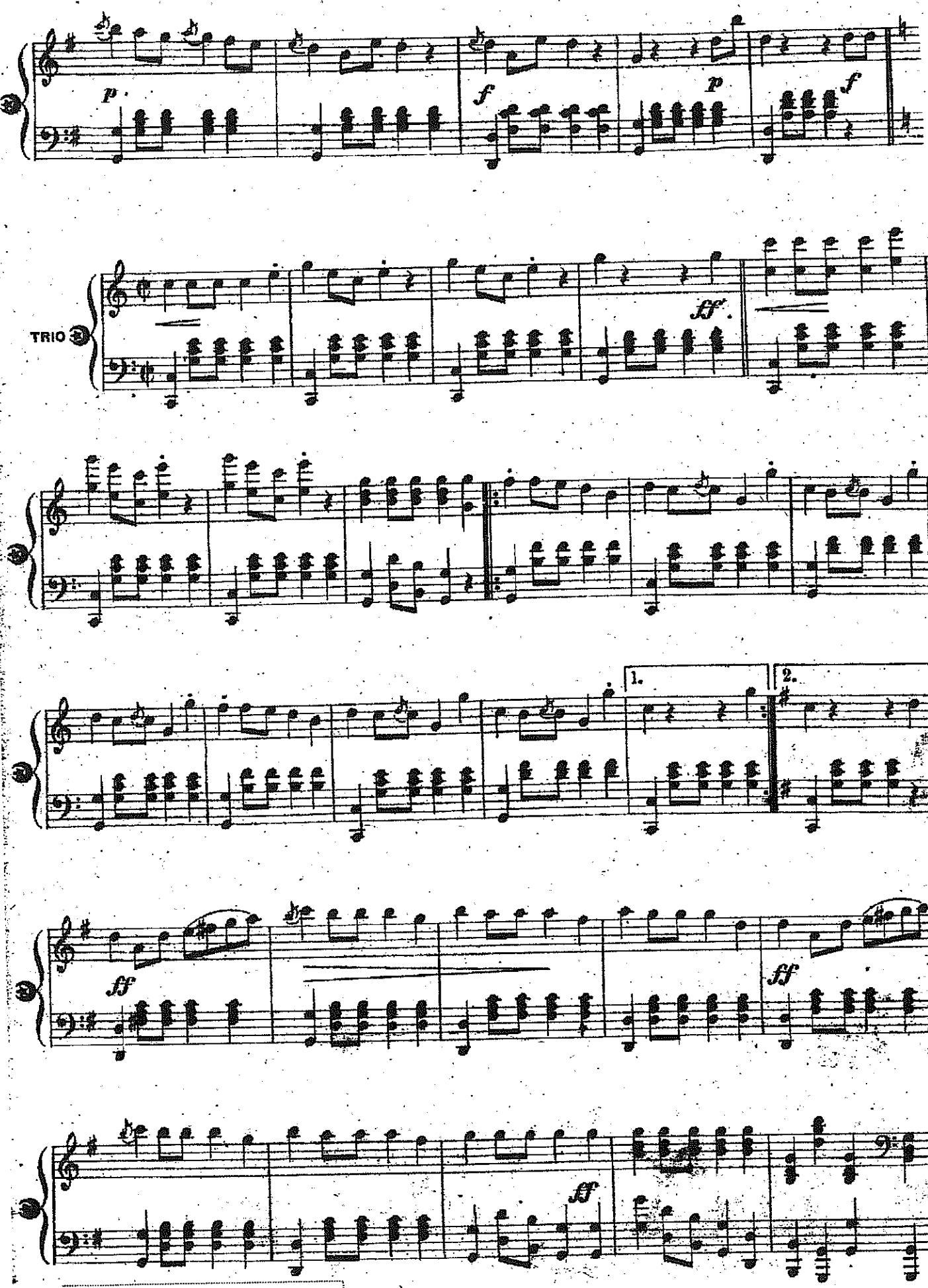
پادشاهم چوق یشا

Bestesi Madmazel Loret

COMPOSÉ PAR **Vive le Sultan Abdul Hamid Khan** بسته سی مادموازل لورت

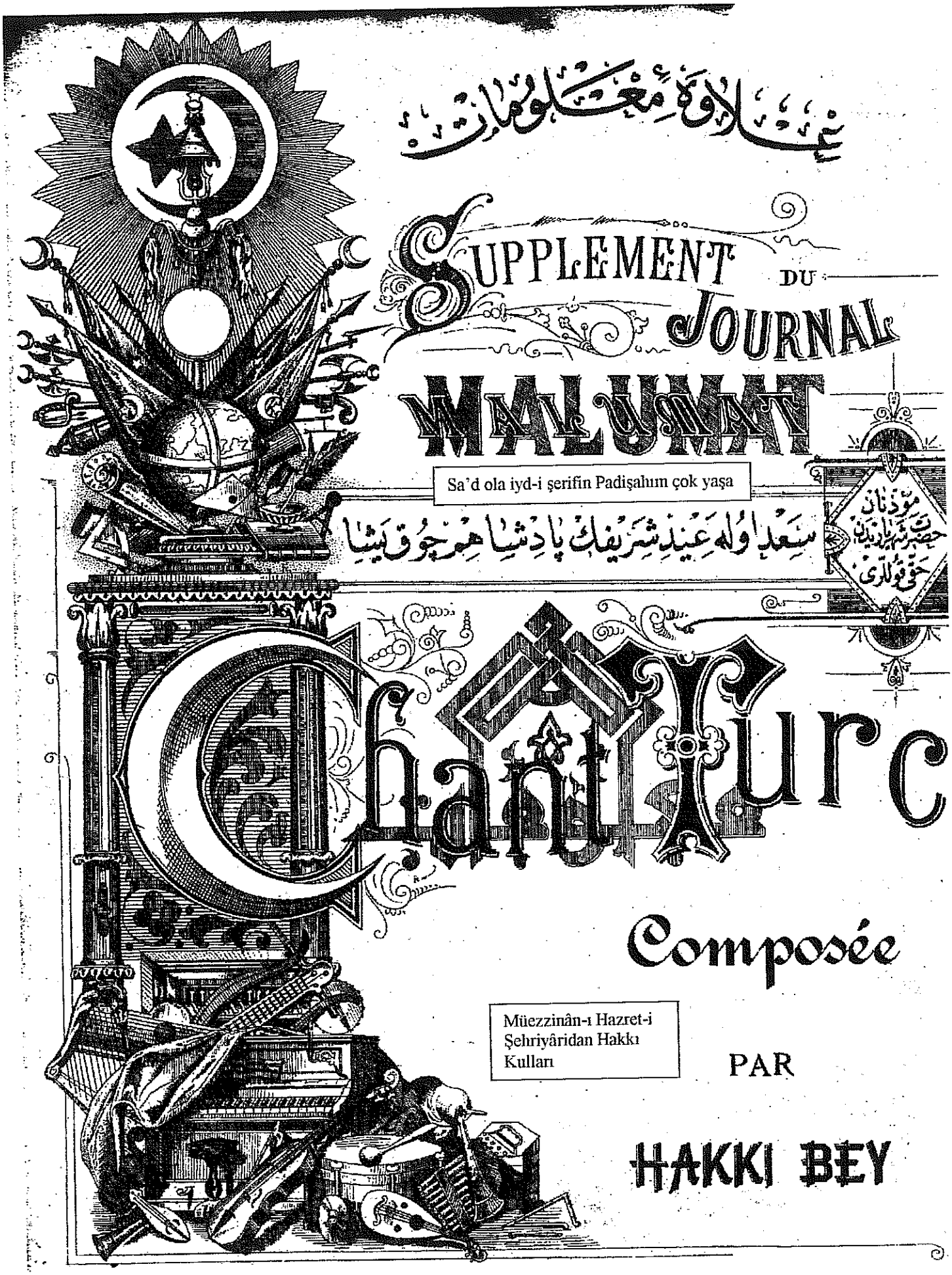
Mlle LAURETTE ROSSETTE





Gönül Paçacı Arşivindendir

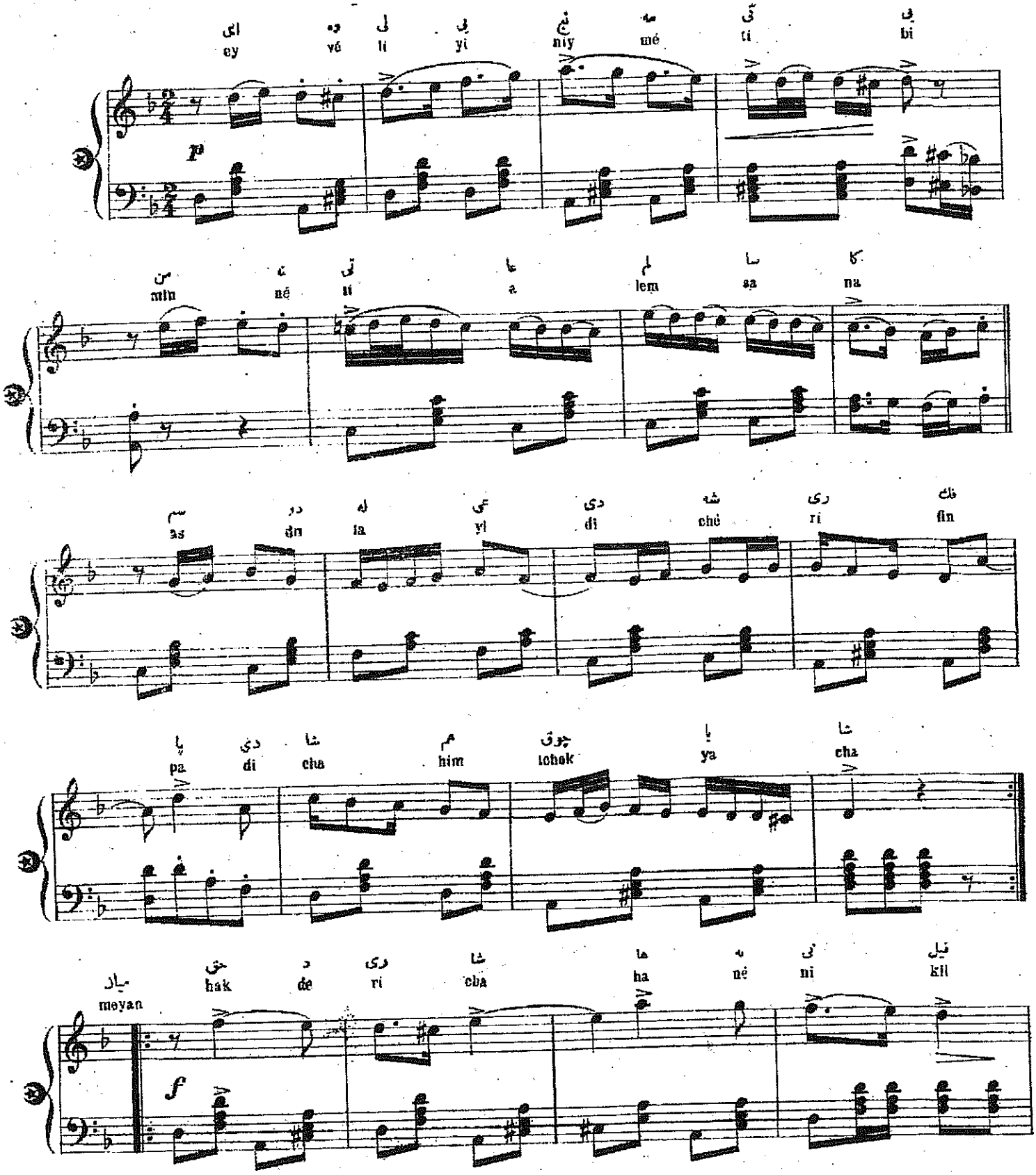
EK 7

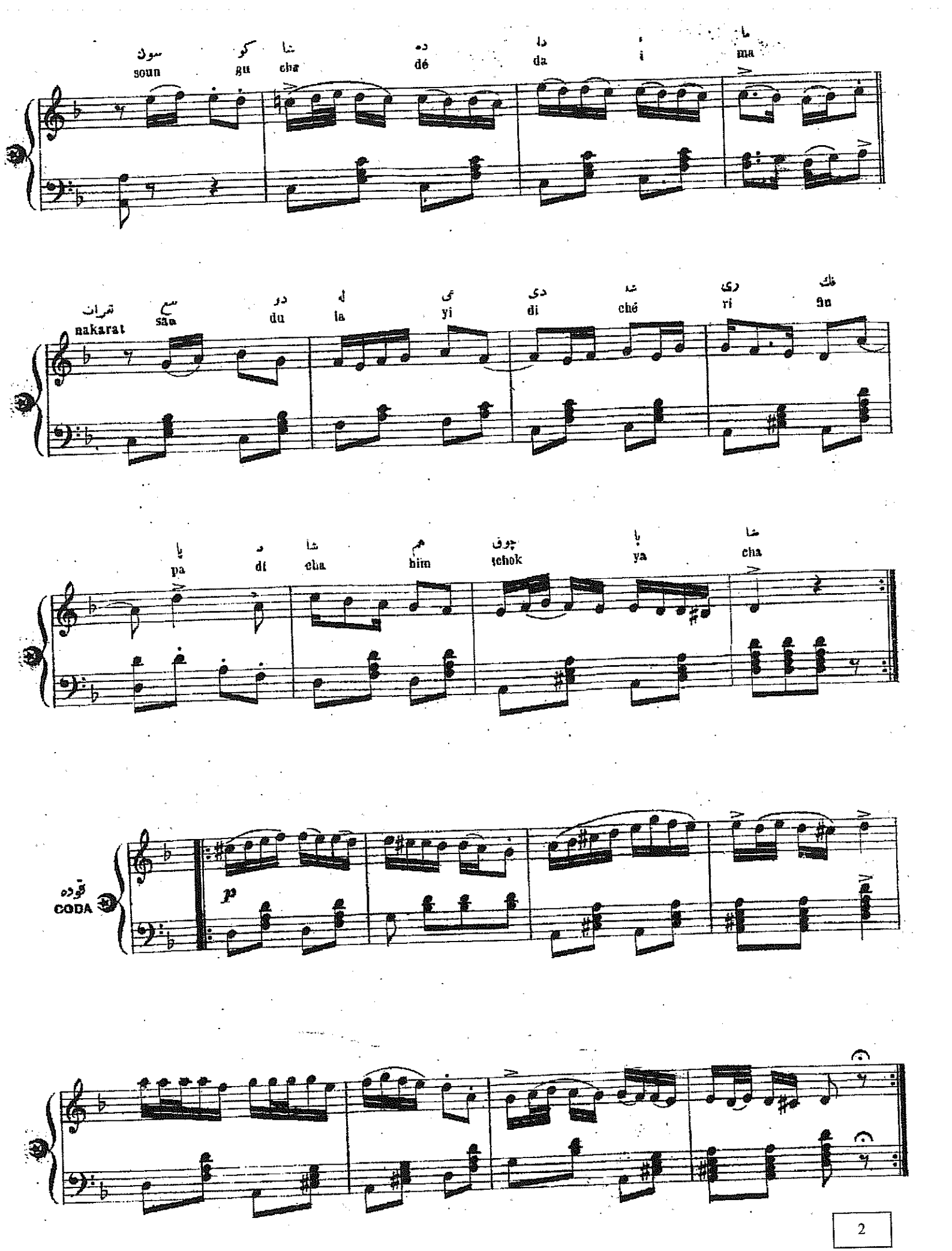

ضميمهٔ معلومات
SUPPLEMENT DU JOURNAL
MALUMAT
Sa'd ola iyd-i şerifin Padişahım çok yaşa
سعد اولہ عيد شريفك پادشاهم چوق يشا
مؤذنان حضرت شهريارىدن حقى قولارى
Chant Turc
Composée
Müezzinân-ı Hazret-i Şehriyâridan Hakkı Kulları
PAR
HAKKI BEY

1

شرقی فرحفزا

Şarkı Ferahfeza





سون کو شا ده دا ٔ ما
soun gu cha dé da i ma

تقرات سع دو له عی دی شه ری فك
nakarat sau du la yi di ché ri fin

پا د شا هم چوق پا شا
pa di cha him tchok ya cha

قوده
CODA

p

2

شرقی فرحفزا

ای ولی نعمت بی منت عالم سکا
سعد اوله عیدشریفك پادشاهم چوق یشا
حق در شاهانه نی قیلسون کشاده دائما

نقرات

سعداوله عیدشریفك پادشاهم چوق یشا

سایهٔ شاهانه ده هر بر فنون اولدی نمون
نوبنو بولدی ترقی بونجه تدریس فنون
ایلسون ربم سنی اکداردن دائم مصون

ایضاً

نه فلك دور ایلدیکه بونجه ماه وسال ایله
هرمه سالك مقدس ایده عز وفال ایله
تحت اجلالنده صاغ اول خیر ایله اقبال ایله

ایضاً

Carki

Eï veli nimet bi minet alem sana
Saad ola îdi chérifine padjchahim tchok yacha
Hak déri chahanéni kilsoun kuchadé daima

Nakarat

Saiéi chahanéde her bir funoun oldi noumoun
Nèv benév bouldi téraki boundja tedriss funoun
Eïlessoun rabbim seni ekdardan daïm masoun

Nuh fellek devr eiledikdjé boundjé mah-u-sal ilé
Her mehi sallin moukadés idé azzu fâl ilé
Tahti idjlalindé sagh ol haïr ilé ikbal ilé

Gönül Paçacı Arşivindendir

EK 8

ضميمه معلومات
Supplement du Journal
Malumat
Aman ey yâr-ı cefa pişe nizar etme beni...
امان ای یار جفا پیشه نزار ایتمه بنی
Chant Turc
Composé par
Rıza Bey'in
Usûlü Ağır Aksak
Şarkı Beyâti
Riza Bey
Harmonisé par
Melik Effendi

1

Hânende, keman, ney vesaire gibi sazlar ve mübtedi piyanistler içün

شرقی بیاتی اصول اغراق صاف رضا بکك

Şarkı Beyâti, Usûlü Ağır Aksak , Rıza Bey'in

خواننده، کمان، نای وسائره کی سازلر ومبتدی پیانیستلر ایچون

Chant, Violon, Ney, etc.

Piyano içün

پیانو ایچون

PIANO

Allegretto

A_man e_l_y ra_ri djé

fa_pi

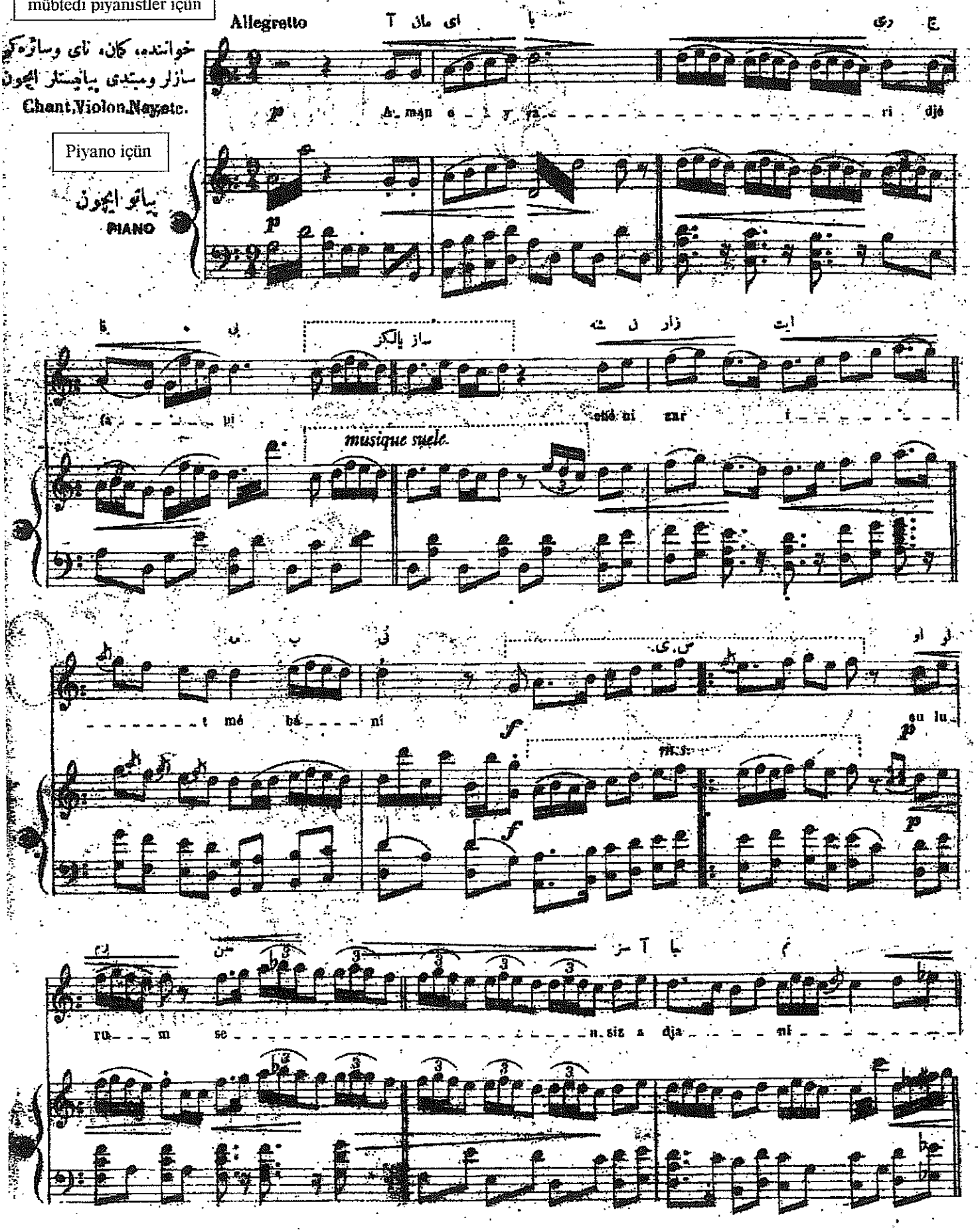
musique suele.

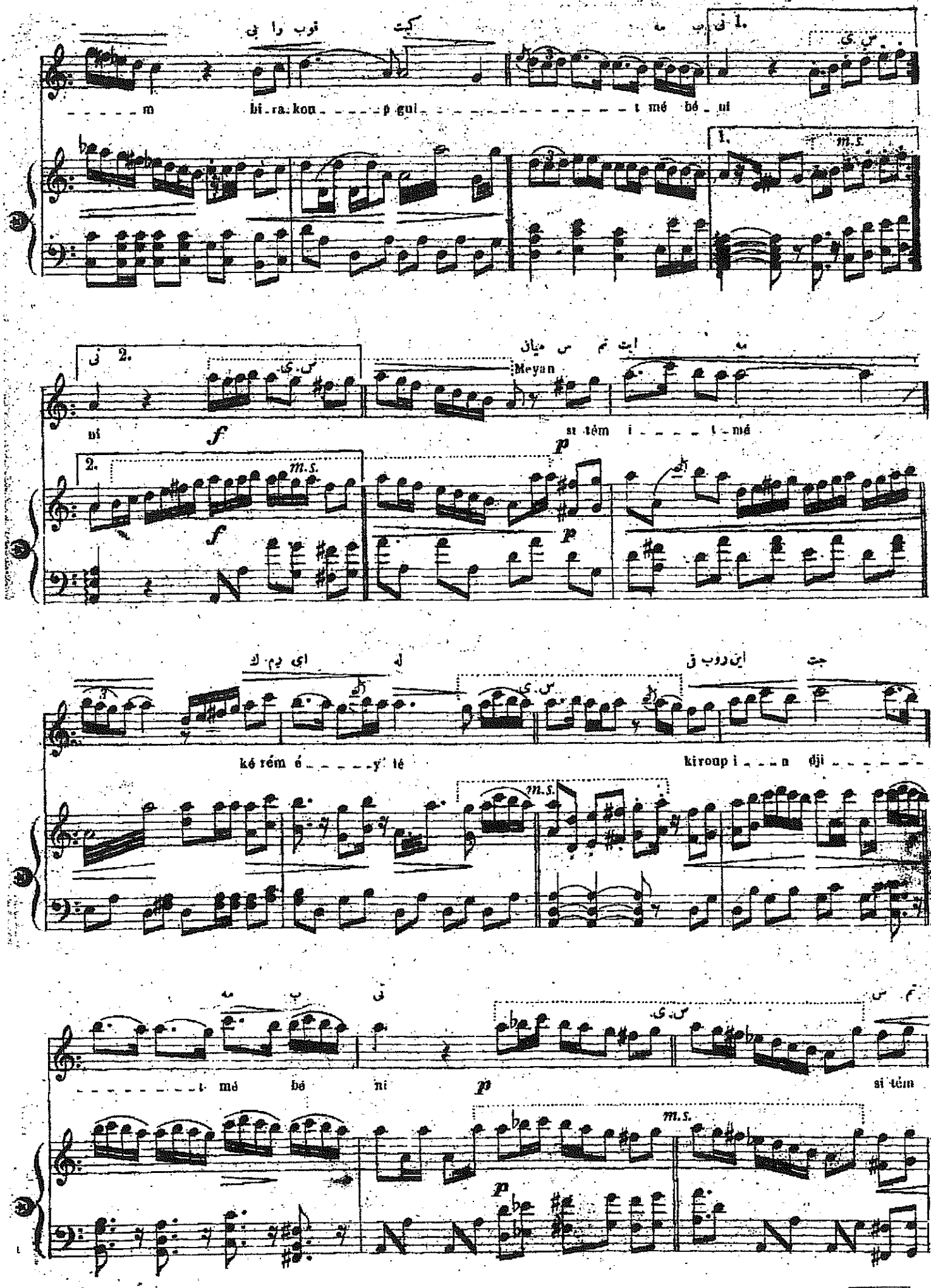
chè ni zar i

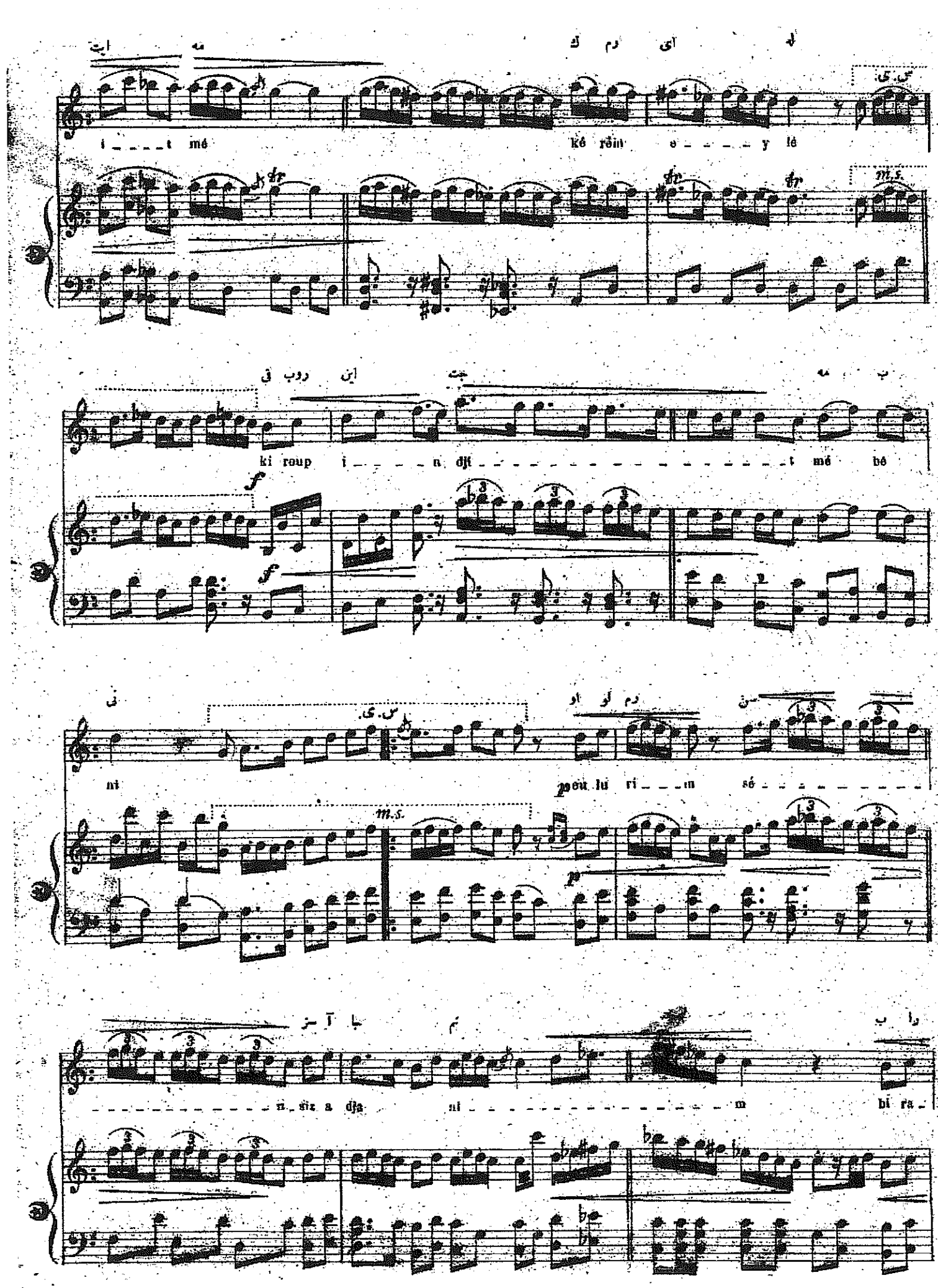
t mé bé_ni

su lu

ru_m se_n siz a dja_ni




1.
m bi-ra-kou p gui t mé bé ni
2.
ni
Meyan
si tém i t mé
ké rém é y té
kiroup i n dji
t mé bé ni
si tém
m.s.
f
p



ایت مه ای رم ک له

i - - - - t mé ké rém e - - - - - y lé

س.ی.

m.s.

ب مه جت این روب ق

ki roup i - - - - - n djí - t mé bé

f

f

نی س.ی. رم لو او سن

ni peu lu ri - - - m sé - - - - - - - - - - -

m.s.

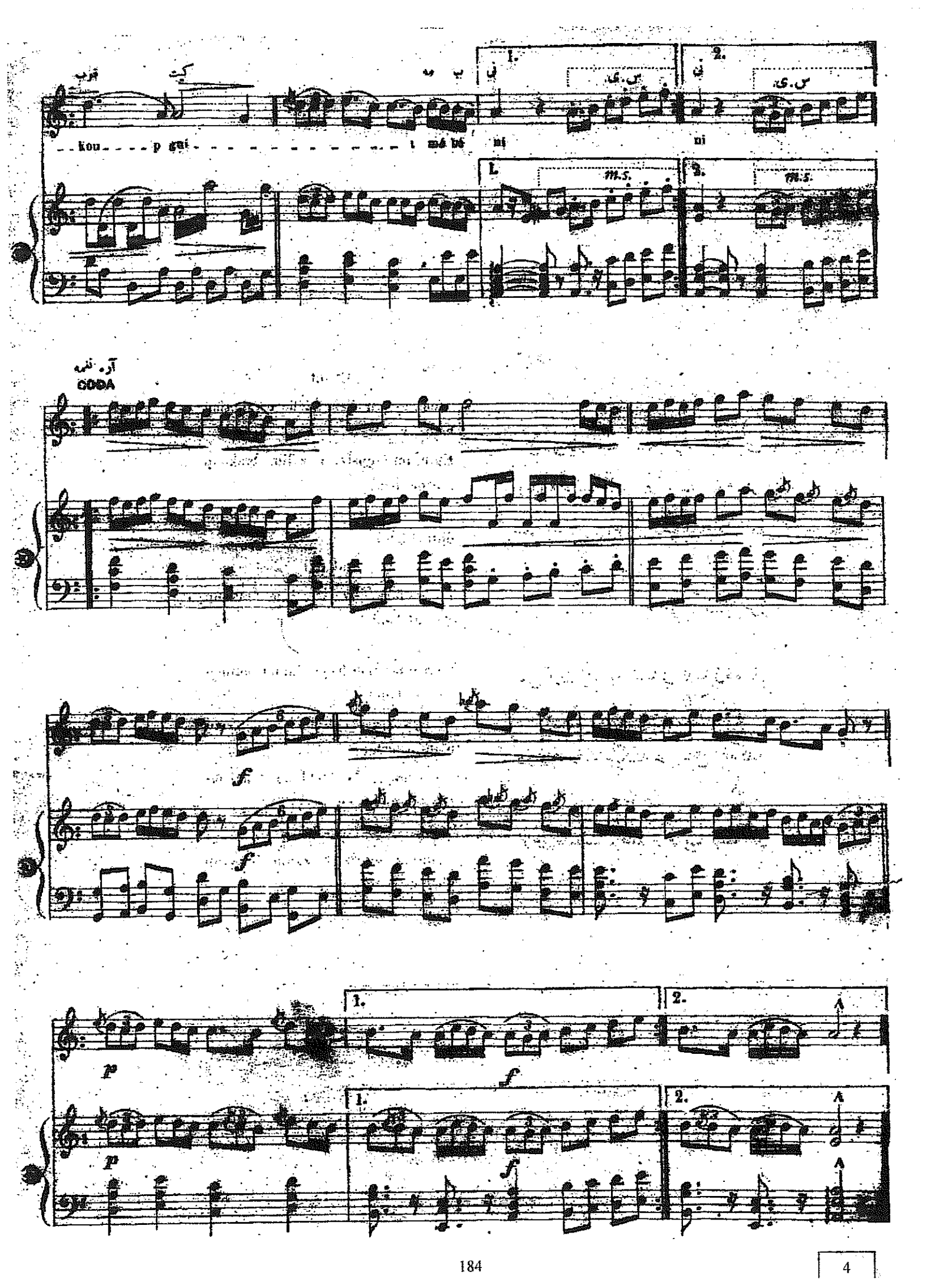
p

p

را ب نم جا آ سز

- - - - - - - - - - - - - - - - n - siz a dja ni - m bi ra -

3



قرب
کیت
ب مه
1.
2.
س.ی.
kou p gui t mé bé ni ni
m.s.
آره نغمه
CODA
f
p

شرق

امان ای یار جفا پیشه نزار ایتمه بنی

اولورم سنسز آ ظالم براقوب کیتمه بنی

ستم ایتمه کرم ایله قیروب اینجتمه بنی

نقرات

اولورم سنسز آ ظالم براقوب کیتمه بنی

سنی ترك ایتمه بکا شمدی اولمدن‌ده بتر

سکا قربان اولهیم قیلمه بنی محو وهدر

دوشهیم پاینه چیکنه چابوجق ایتمه کذر

نقرات

اولورم سنسز آ ظالم براقوب کیتمه بنی

Chant

Aman ey yar djéfa piché nizar itmé béni

Eulurum sensiz a zalim brakoup ghitmé béni

Sitem itmé kérém eylé kiroup indjitmé béni

Nakarat

Eulurum sensiz a zalim brakoup ghitmé béni

Séni terk itmé bana chimdi eulmédén dé béter

Ssna kourban olayim kilma béni mahf u héder

Ducheïm payina tchiyné tchaboutchak itmé guzer

Nakarat

Eulurum sensiz a zalim brakoup ghiitmé béni

Gönül Paçacı Arşivindendir

EK 9

غلاوهٔ معلومات
SUPPLEMENT DU JOURNAL
MALUMAT
Ey dil ne oldun feryâd edersin
اى دل نه اولدك فرياد ايدرسك
Chant Turc
Composé par
DJIVAN AGHA
Harmonisé par
Melik Effendi

Civan Ağa'nın, Usûlü Curcuna, Şarkı Uşşak

1

Hânende, keman, ney vesaire gibi sazlar ve mübtedi piyanistler içün

شرقی عشاق اصول جورجنه جوان اغانك

Şarkı Uşşak, Usûlü Curcuna, Civan Ağa'nın

Allegro moderato

خواننده، کمان، نای وسائره کی سازلر ومبتدی پیانیستلر ایچون

Chant, Violon, Nay etc.

Piyano içün

پیانو ایچون

PIANO

p Ey dil né ol - - - dou - - - - - - - - - - - - - - n fer yad i - de - - r -

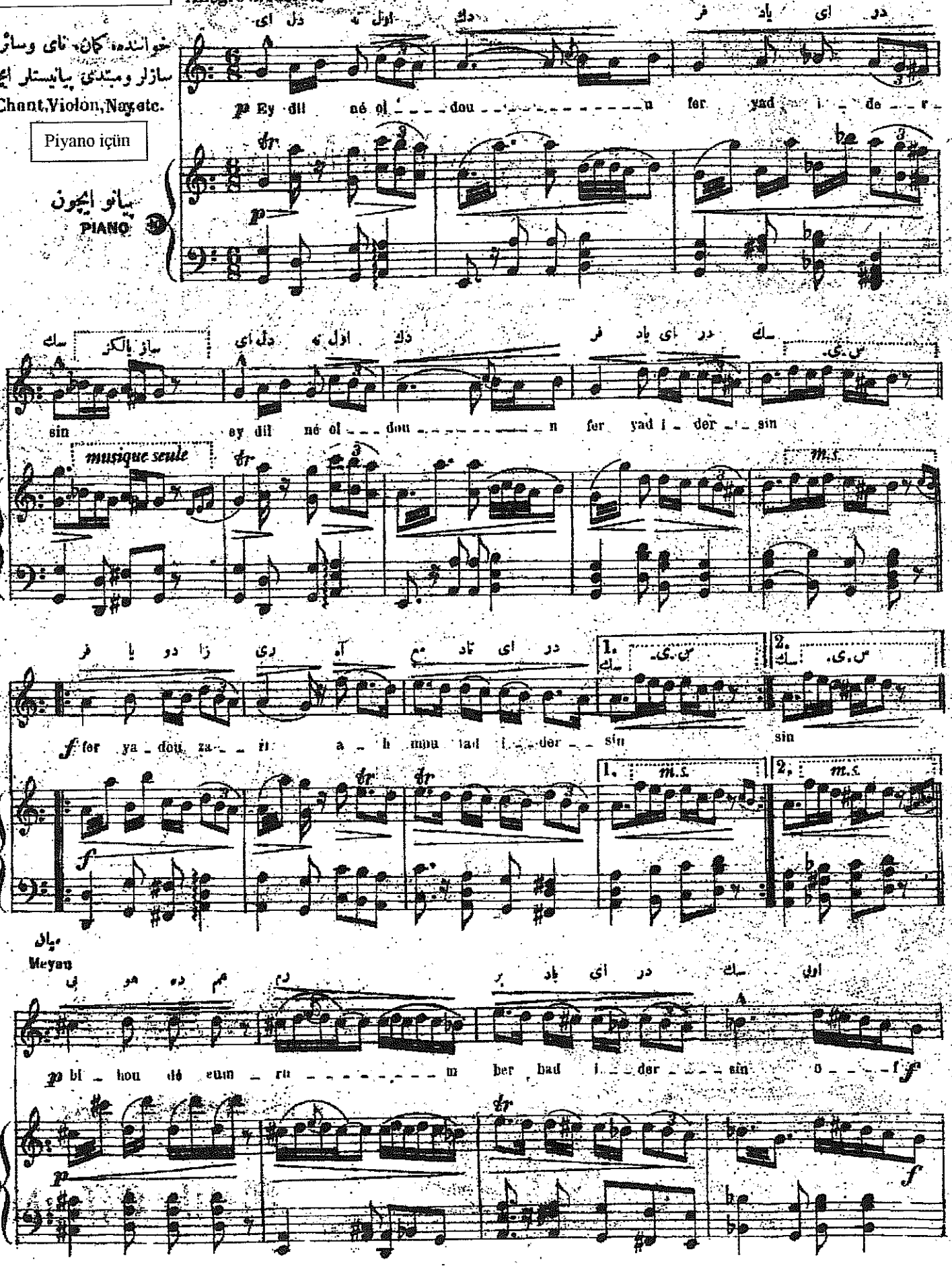
sin ey dil né ol - - - dou - - - - - - - - - - - - - - n fer yad i - der - - sin

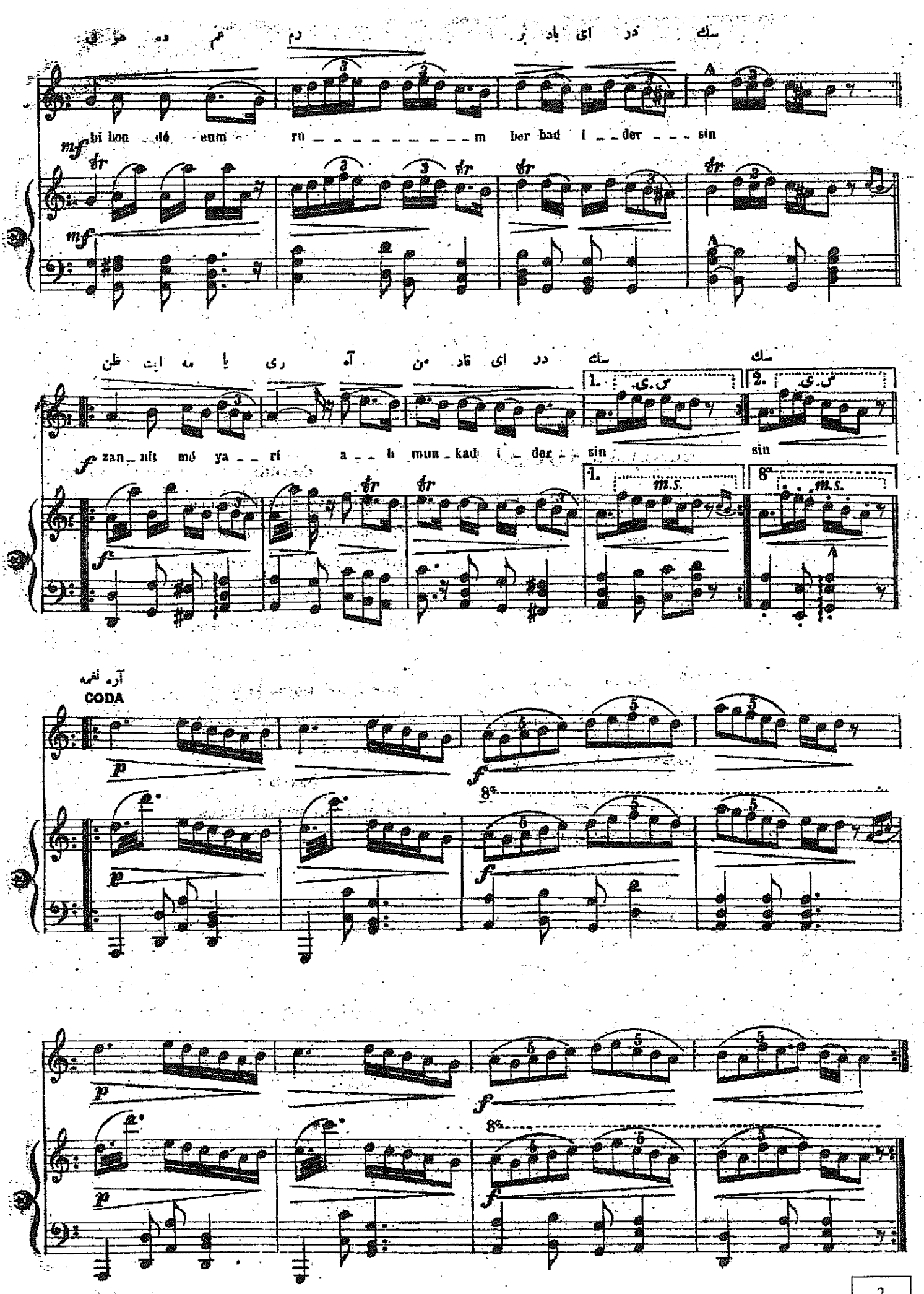
musique seule

f fer ya - dou za - - ri a - h mou tad i - - der - - sin sin

Meyan

p bi - hou dé eum - ru - - - - - - - - - - - - m ber bad i - - der - - - - sin o - - - - f





سك در ای باد بر رم غم ده هو بی

bi bon dé eum ru _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ m ber bad i _ _ der _ _ _ sin

ظن یا مه ایت ری آه من قاد ای در سك سك

zan _ nit mé ya _ _ ri a _ _ h mun _ kad i _ der _ _ sin sin

1. س.ی. 2. س.ی.

m.s. m.s.

آره نغمه

CODA

شرقی

ای دل نه‌اولدك فریاد ایدرسك

فریاد وزاری معتاد ایدرسك

بیهوده عمرم برباد ایدرسك

نقرات

ظن ایتمه یاری منقاد ایدرسك

—

یارك جفاسی تعداده کلمز

کوش ایتمز آهم فریاده کلمز

بیروتدر امداده کلمز

نقرات

ظن ایتمه یاری منقاد ایدرسك

CHARKI

Ey dil né oldoun feryad idersin,

Feryadu zari moutad idersin;

Byhoudé eumrum berbad idersin,

Nakarat:

Zan itmé yari munkad idersin.

—

Yarin djéfasi tadadé kielmez,

Gueuch itmez ahim feryadé kielmez,

Bi muruveidir imdadé kielmez,

Nakarat:

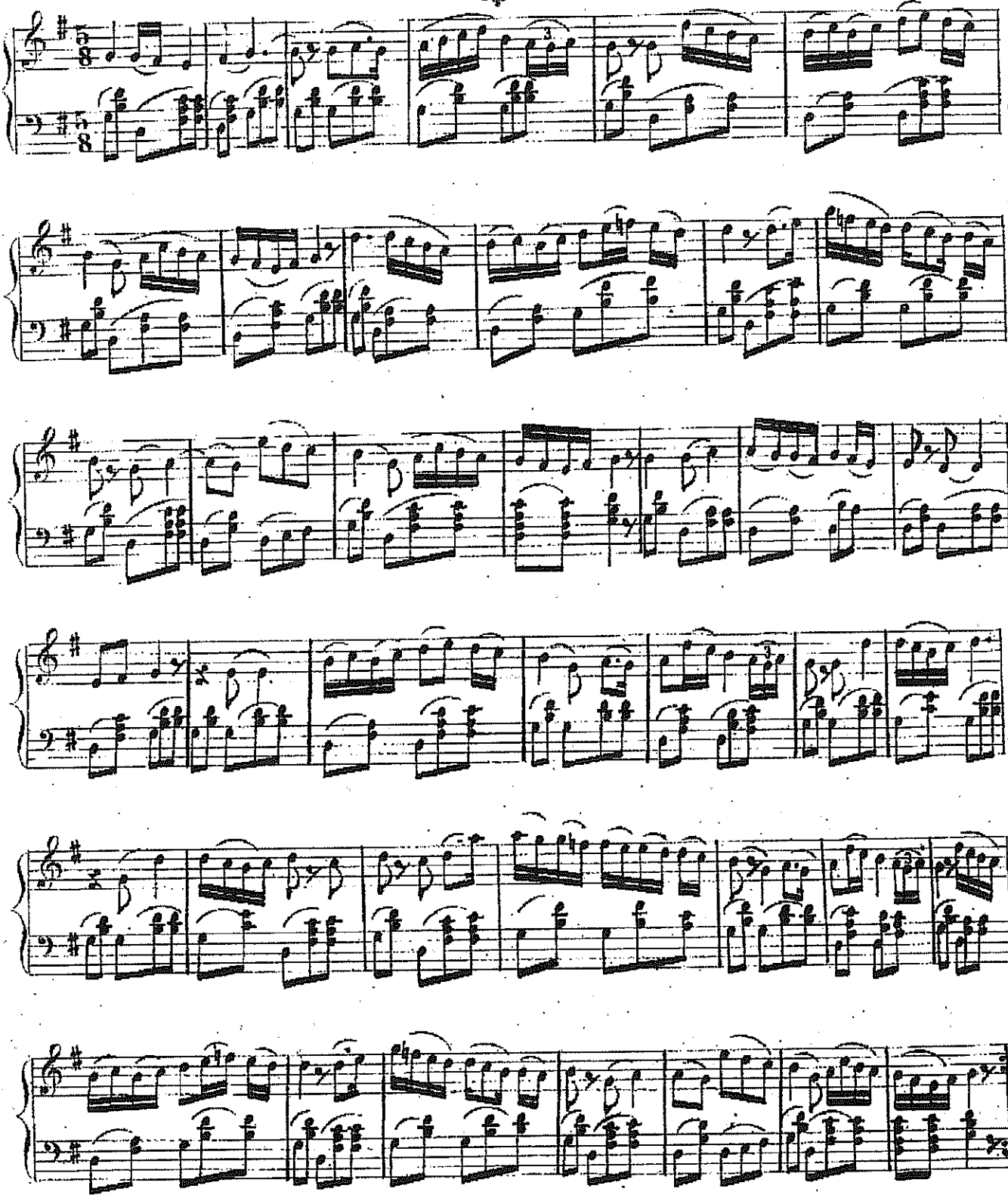
Zan itmé yari munkad idersin.

Gönül Paçacı Arşivindendir

Ey mah-ı men der mektebest
ender ser-i reh muntazır

EK 10

Semâi, Hoca, Usûl Aksak



Erdinç Gökçay Arşivindendir

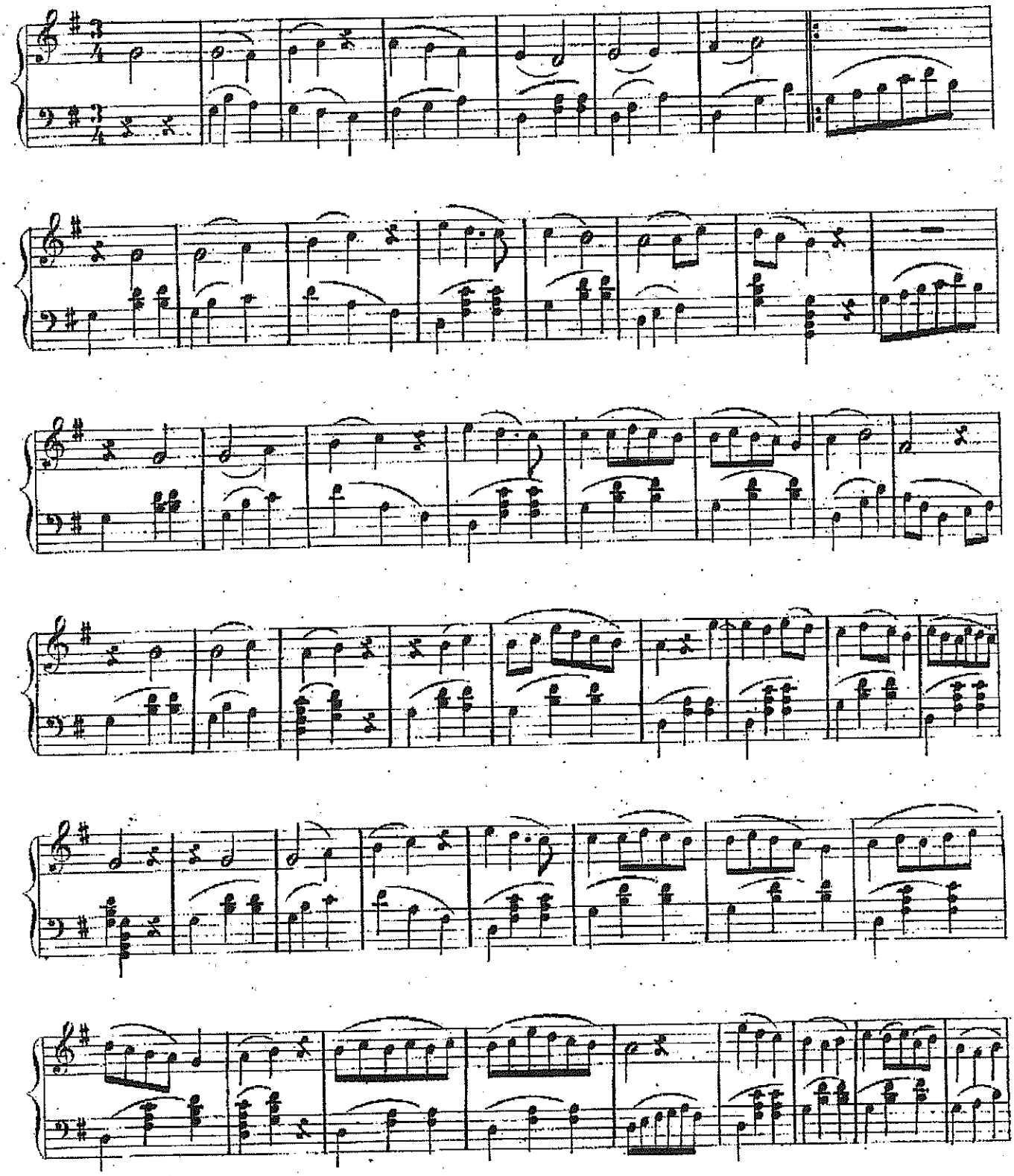
EK 11

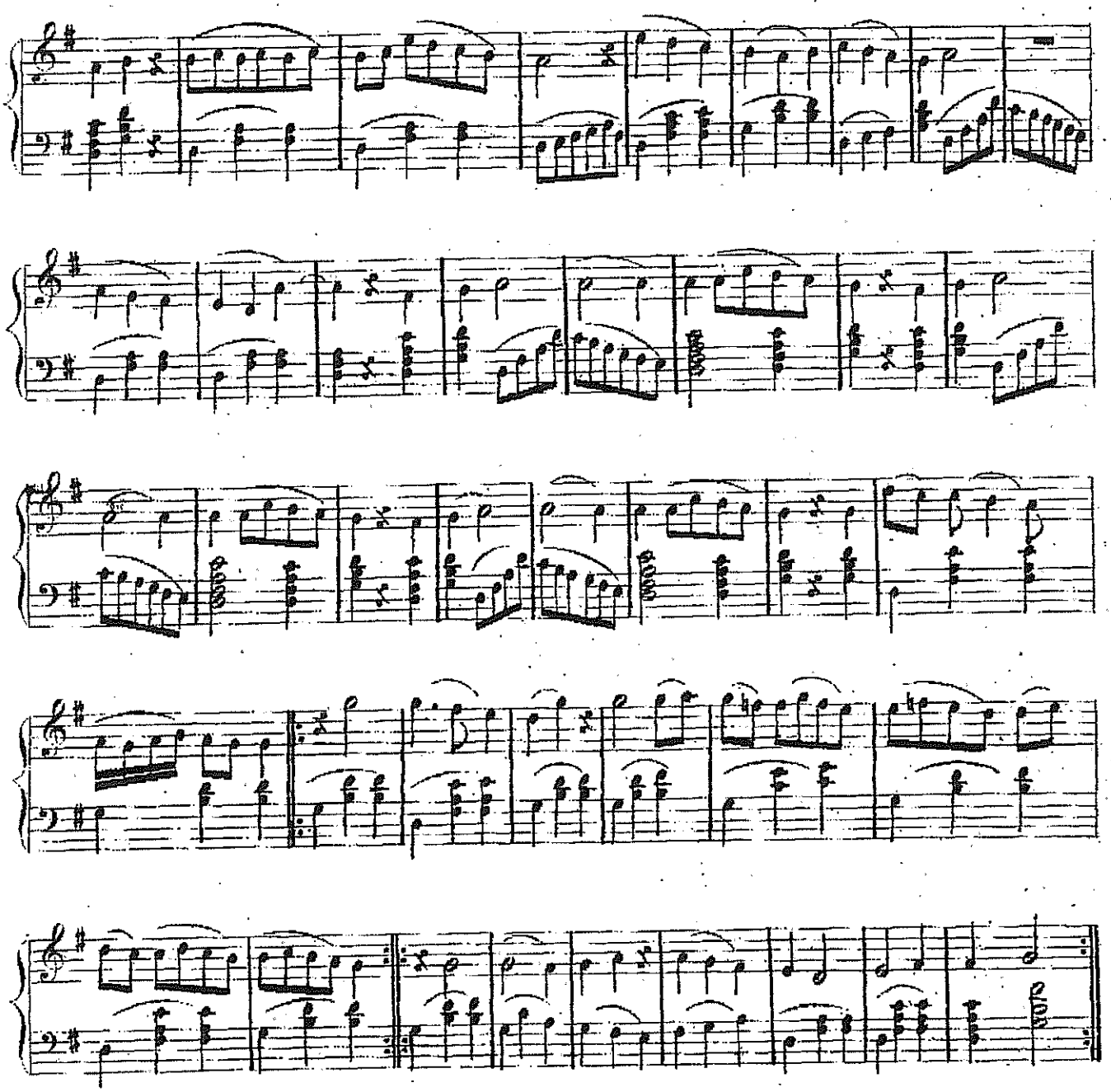
Ahu bi ya mir zem ahu bi ya

Nakış Semâi, Hoca, Usûl Yürük

نقشِ سماعی خواجہ اصول یورک — اهو بیا میرزام اهو بیا

1





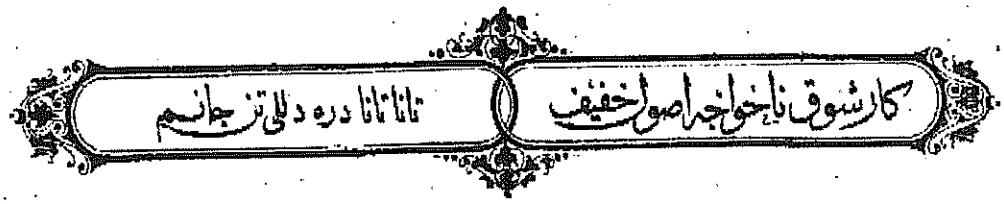
2

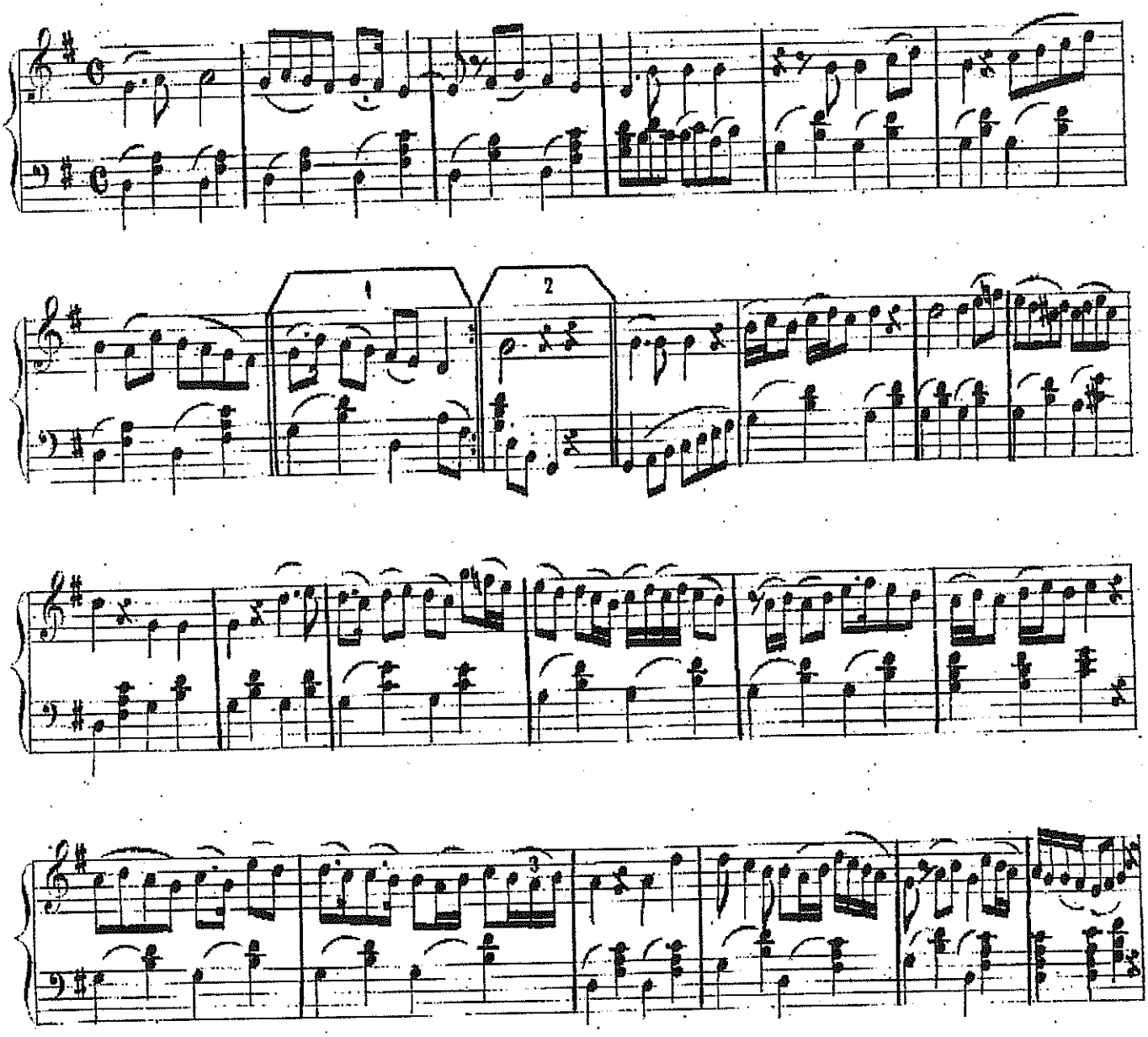
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 12

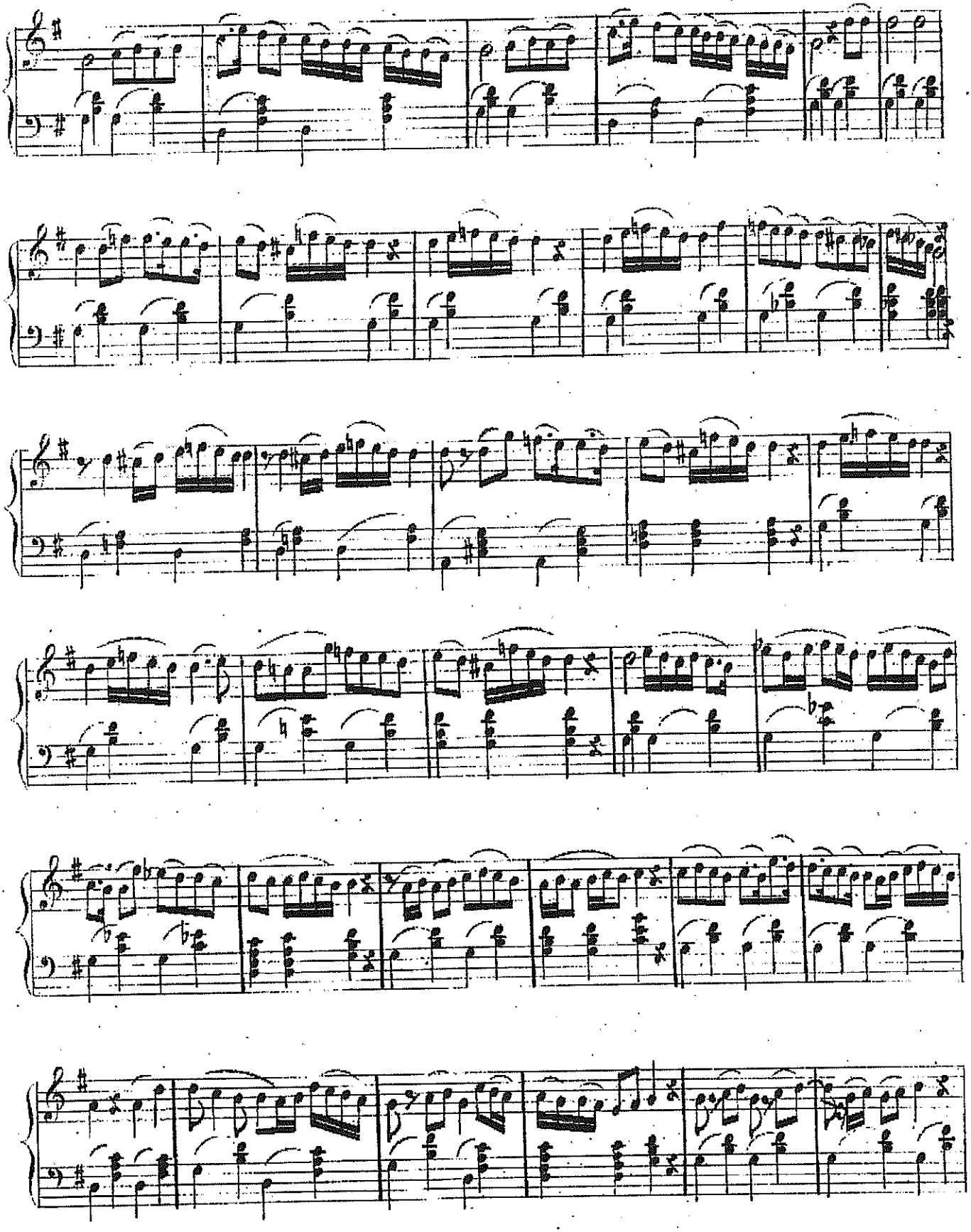
Tana tana dere dilli ten ah canım

Kâr-ı şevknâme, Hoca, Usûlü Hafif

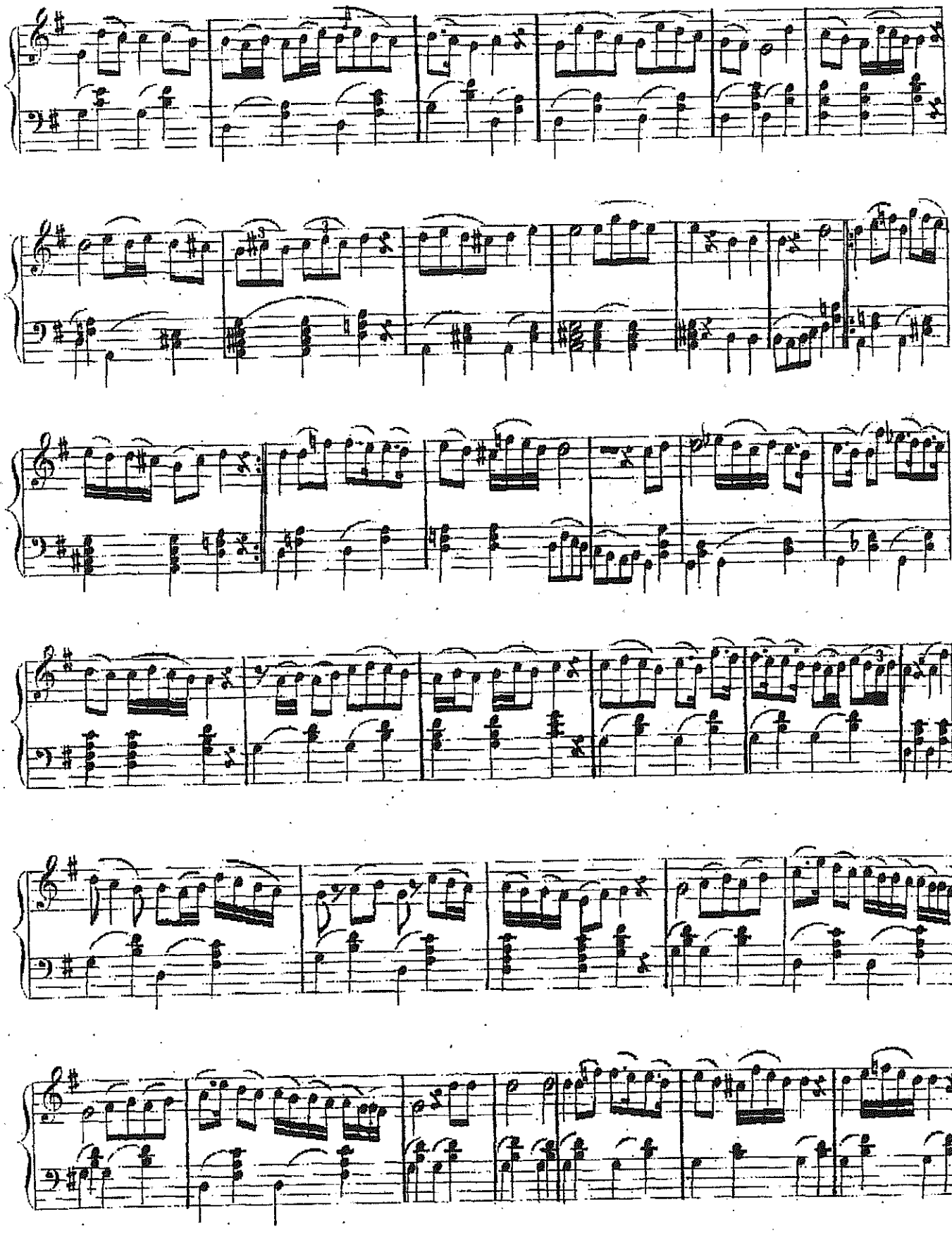


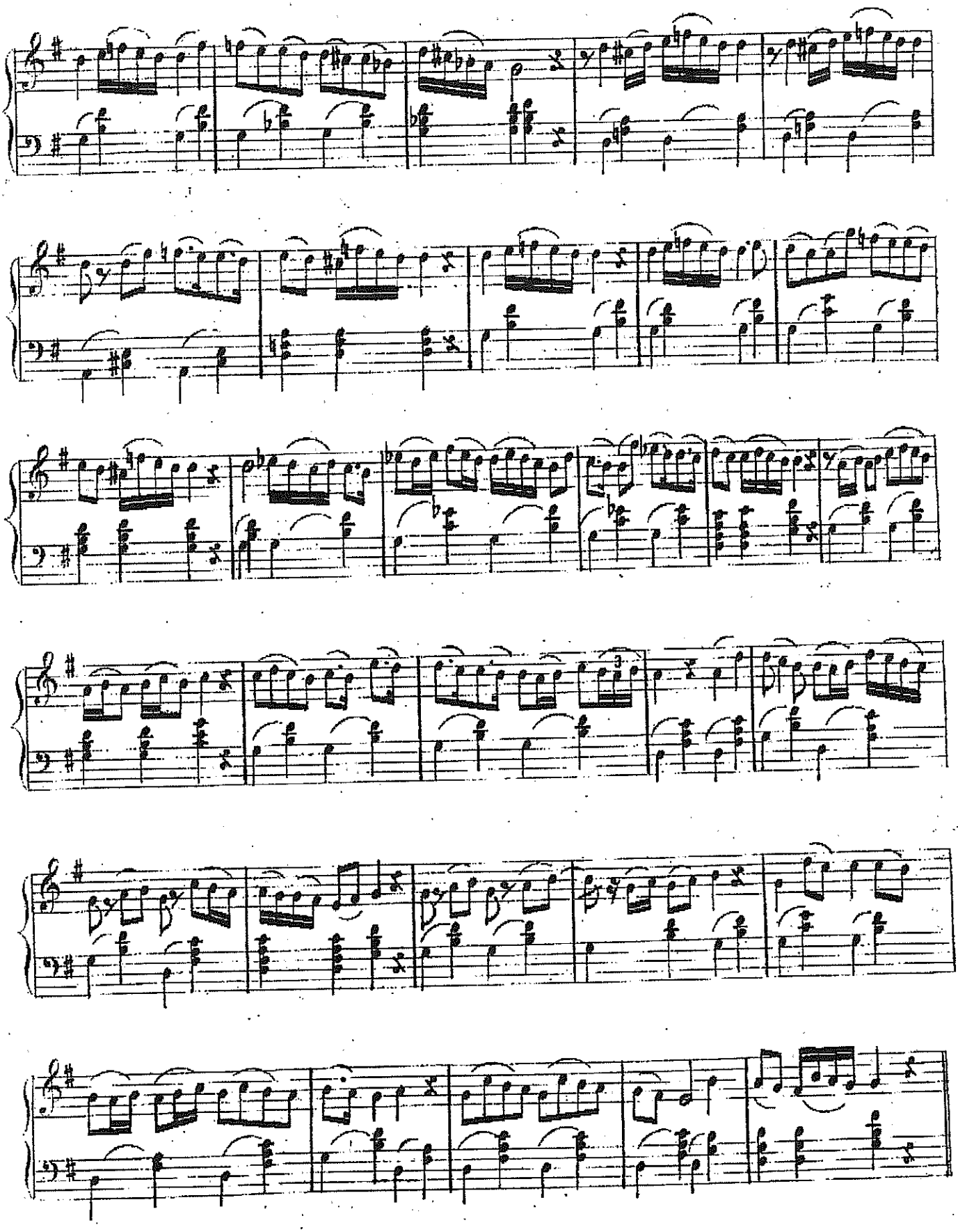


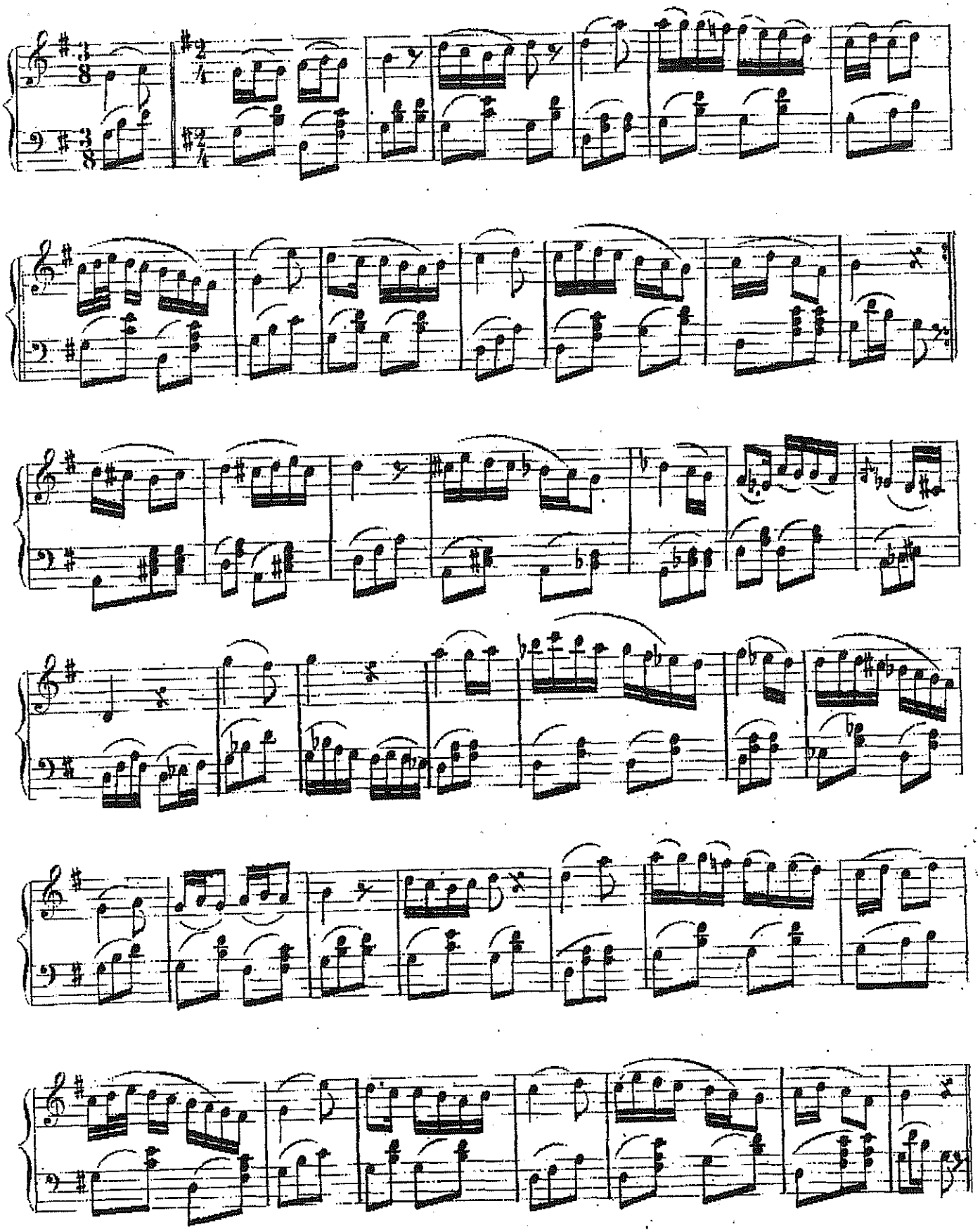
1



2







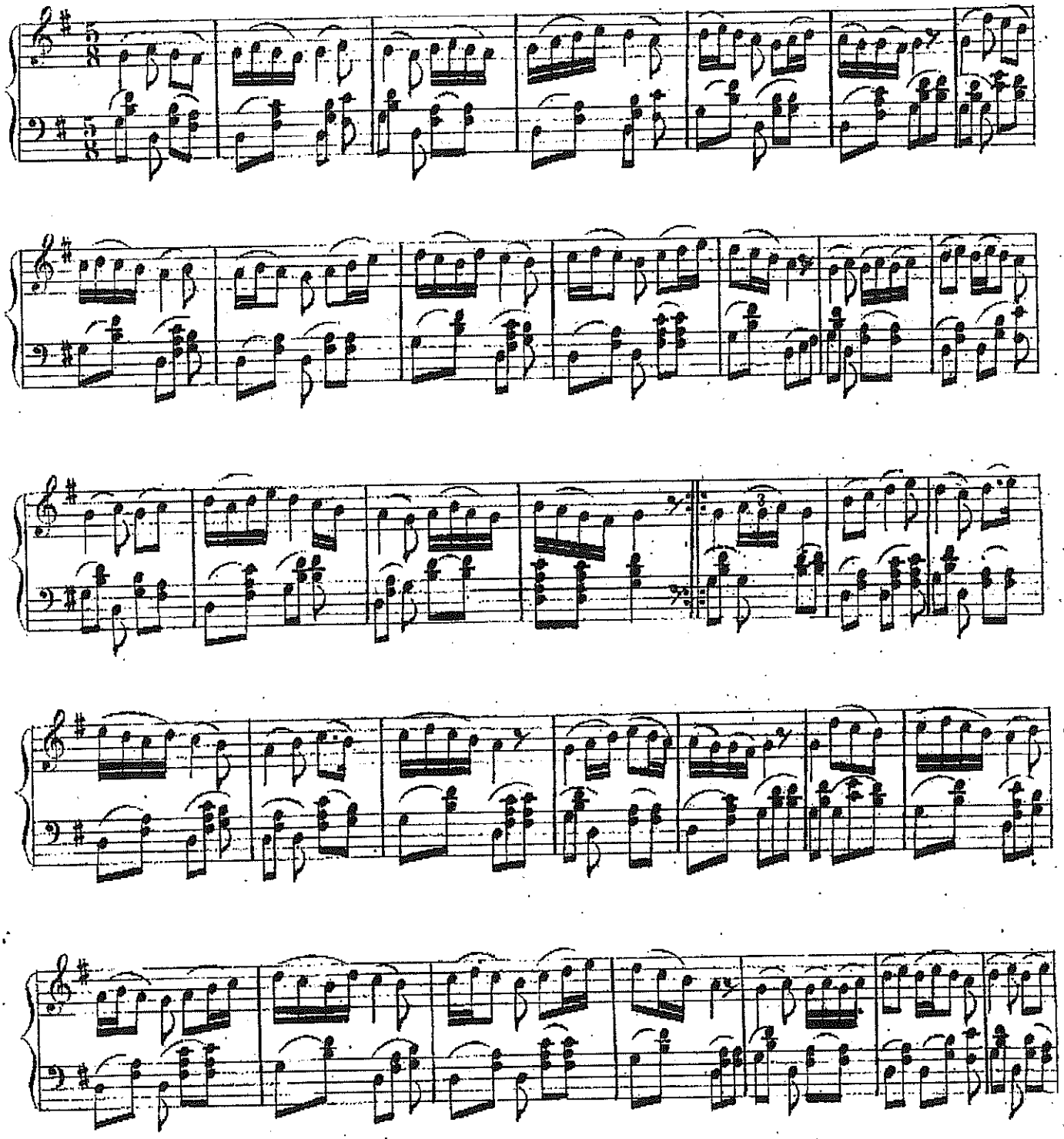
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 13

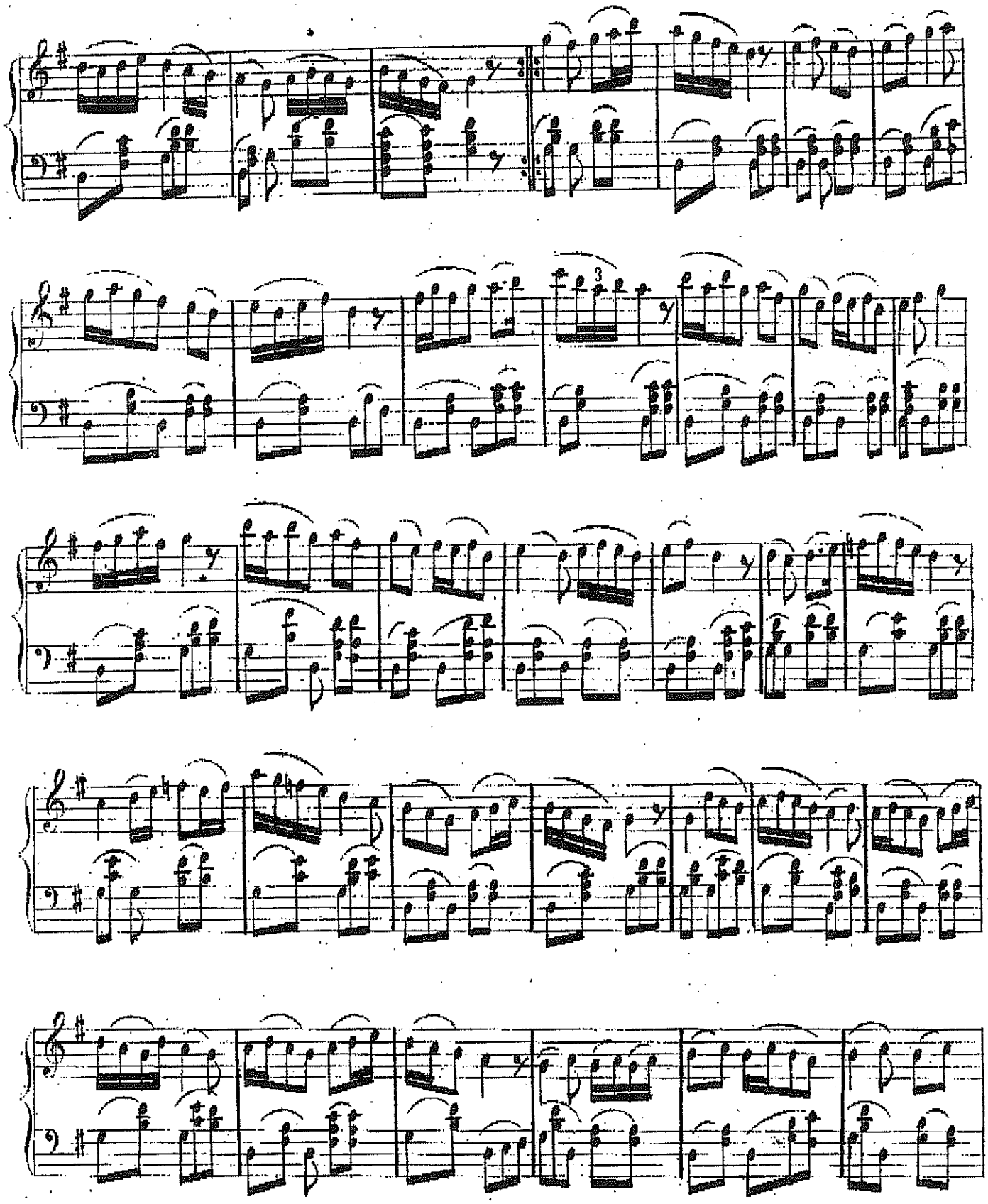
Peşrev Semâisi

پیشرو سماعیسی نایی شیخ عثمان افندی

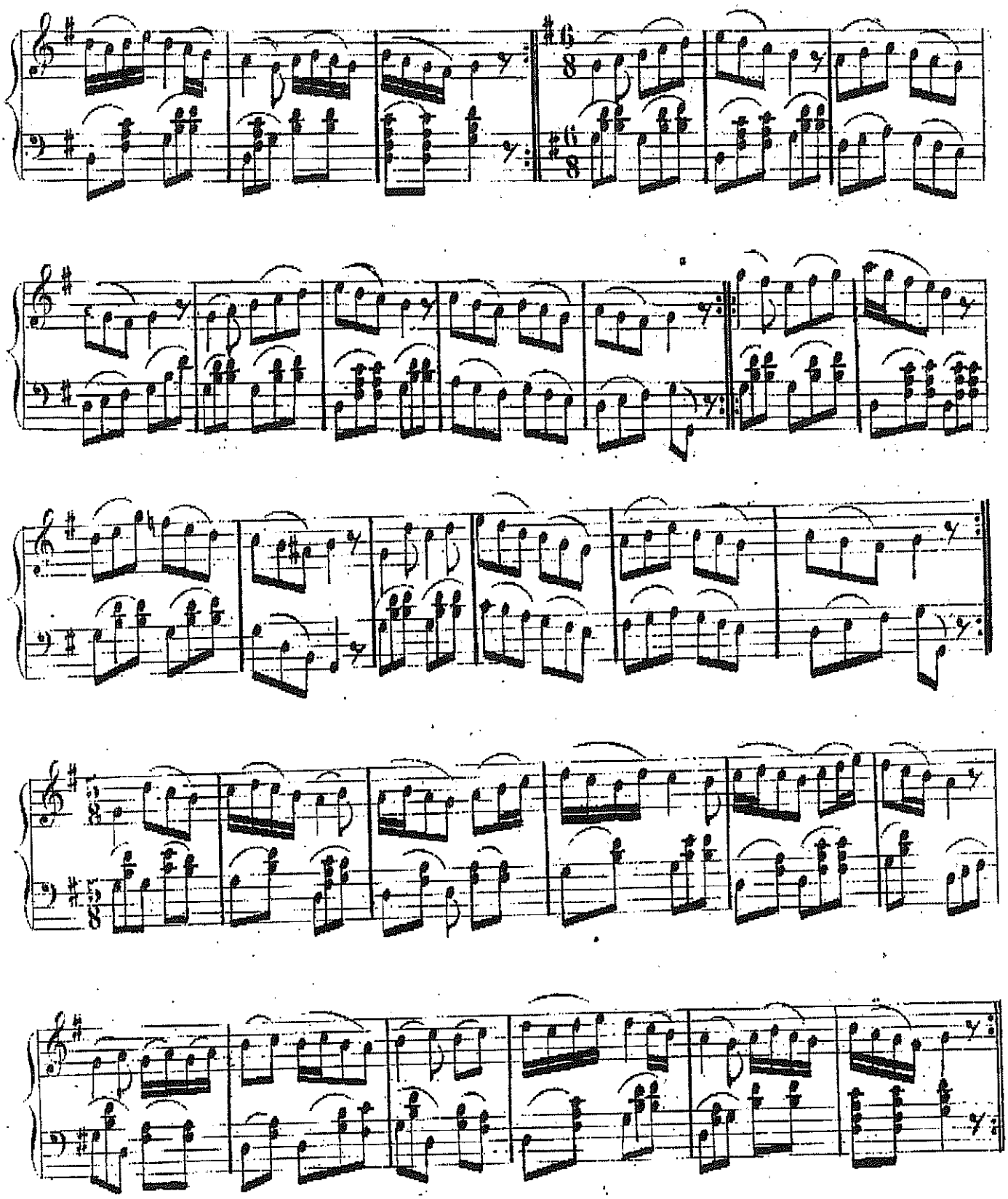
Nâyi Şeyh Osman Efendi



1



2



Erdinç Gökçay Arşivindendir

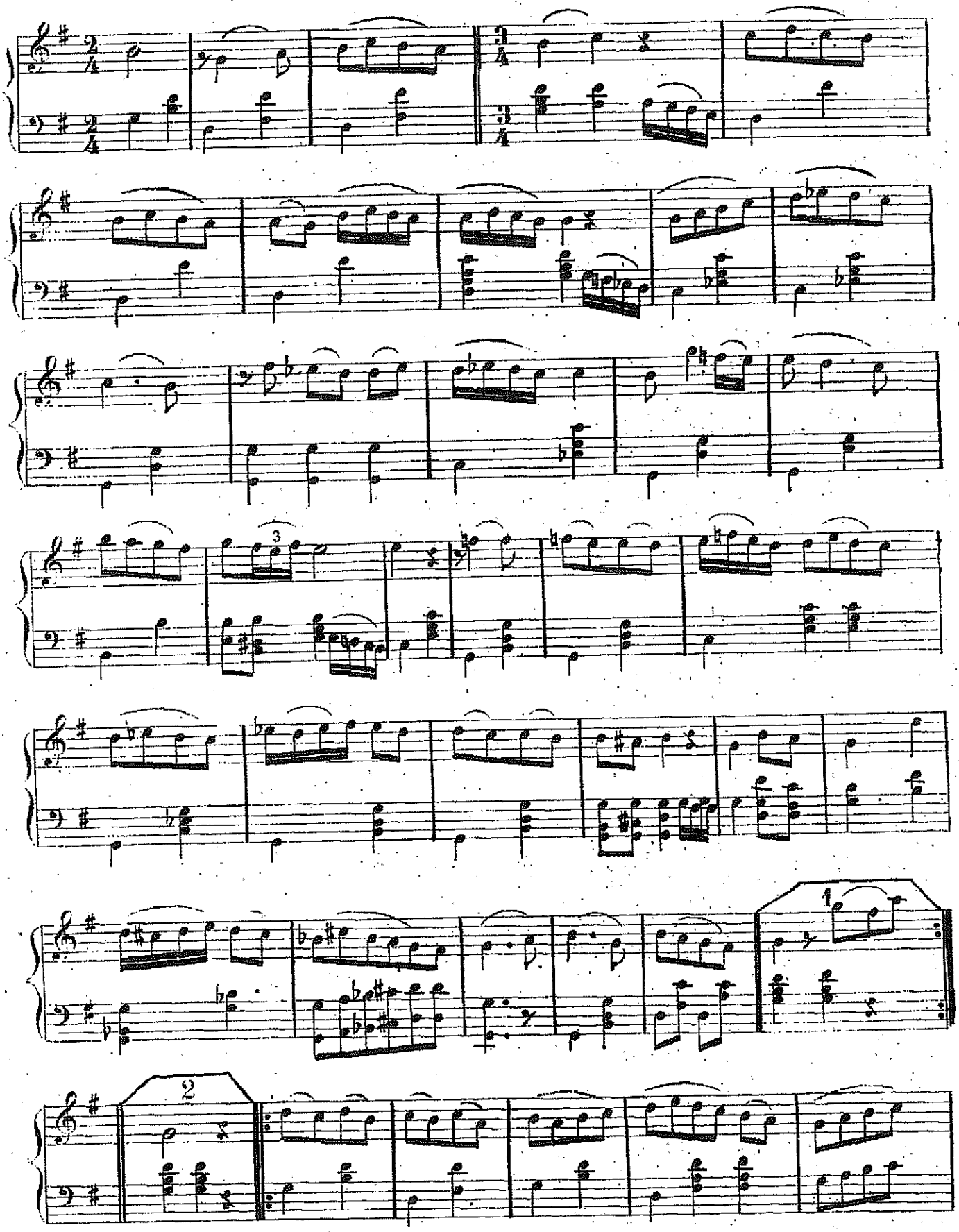
Sen men terk ettin ey melek

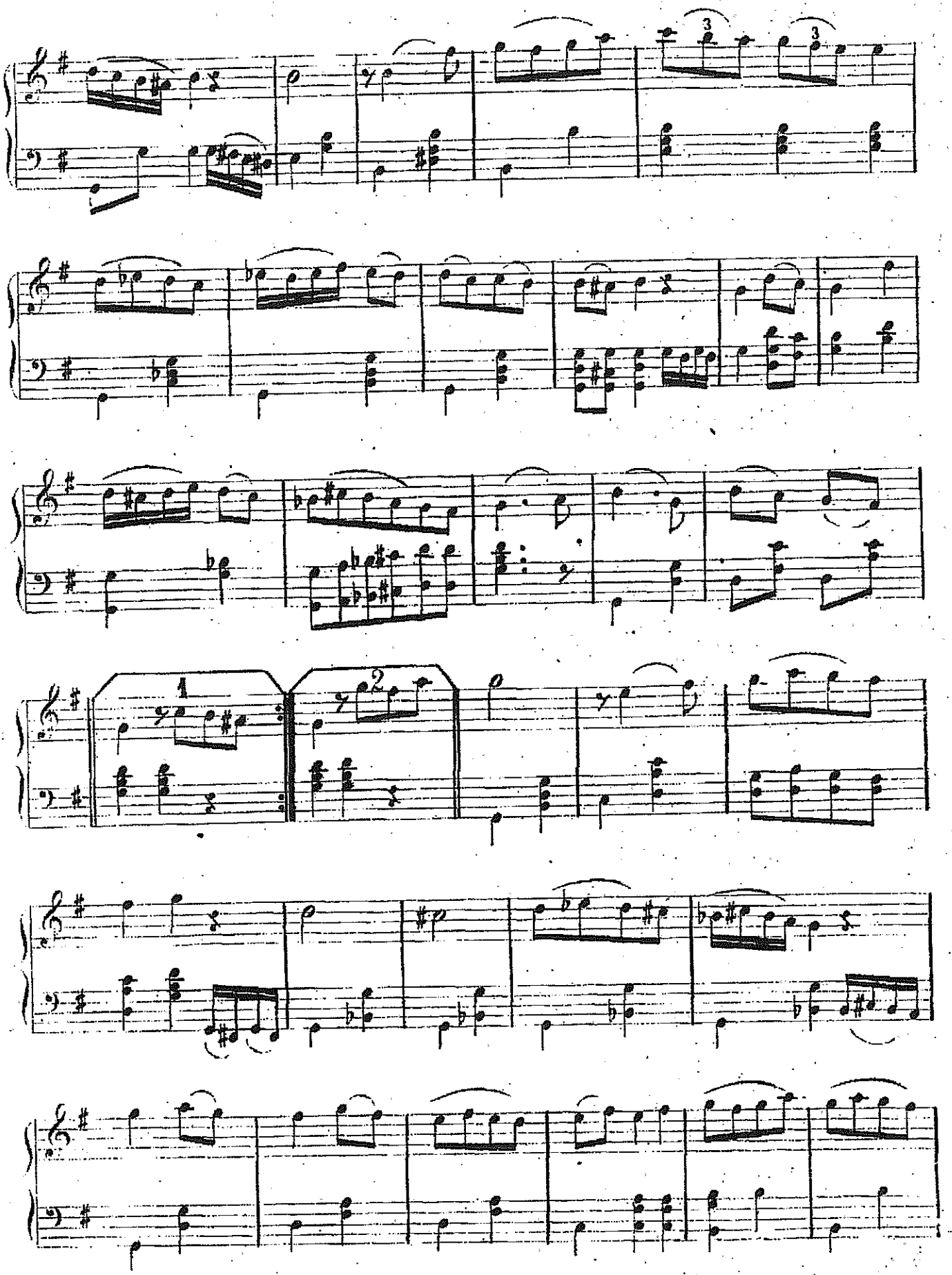
EK 14

Şarkı, Hafız Efendi, Usûlü Ağır Evfer

شرقی حافظ افندی اصول آغر اوفر — سن بنی ترك ایلیدن ای ملك

1





2

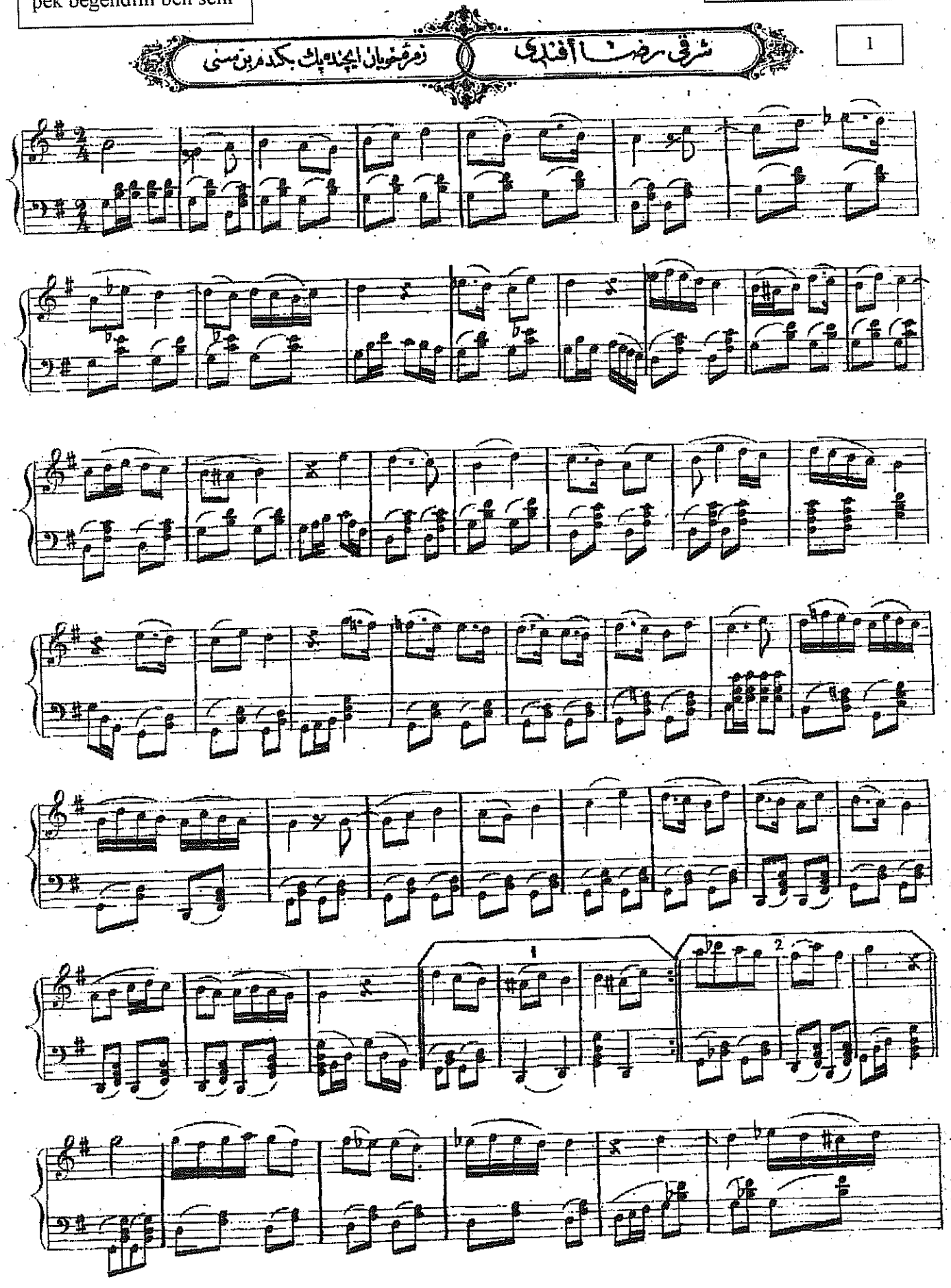
Erdinç Gökçay Arşivindendir

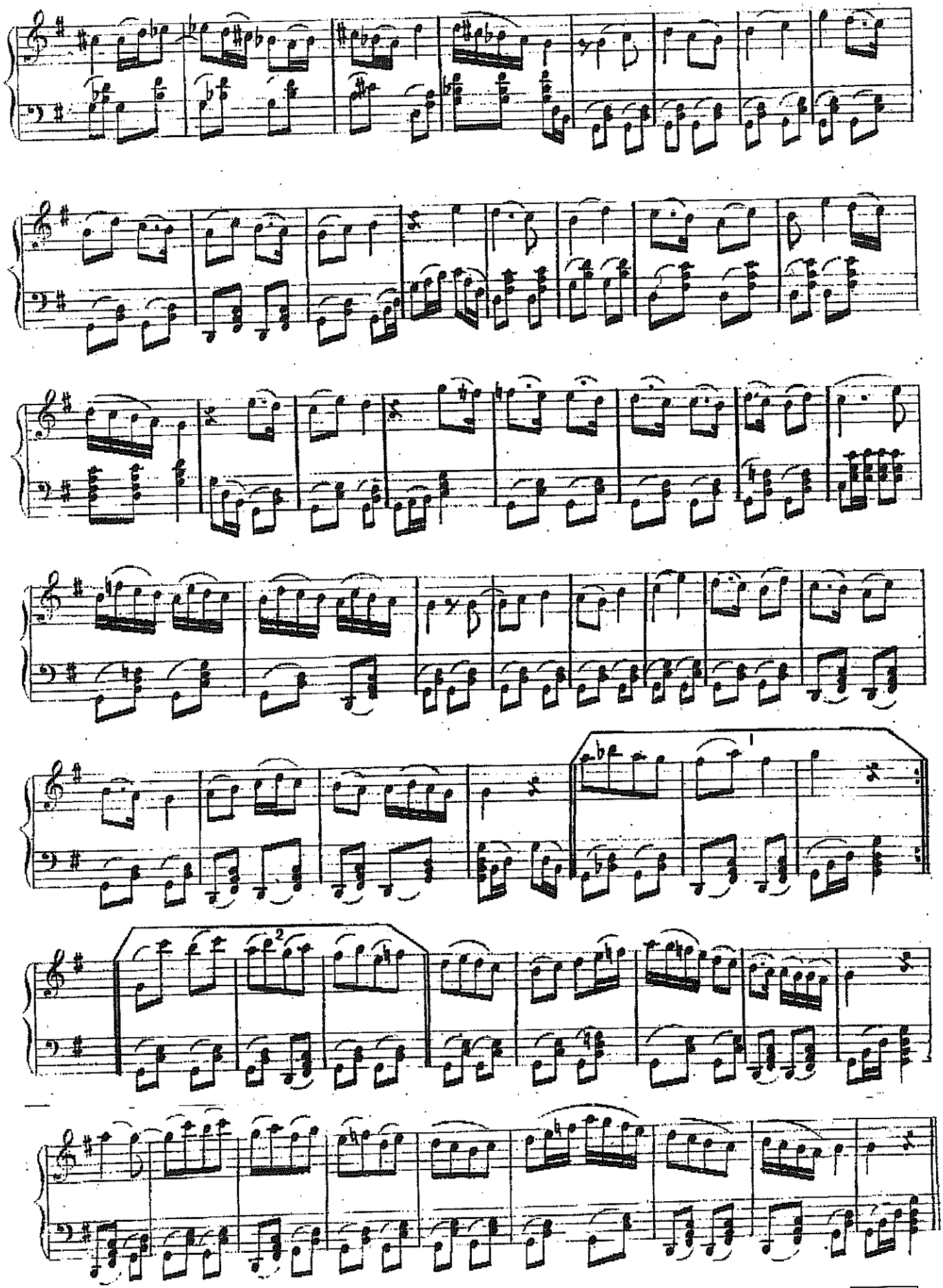
Zümre-i hûban içinde
pek beğendim ben seni

EK 15

Şarkı, Rıza Efendi

1



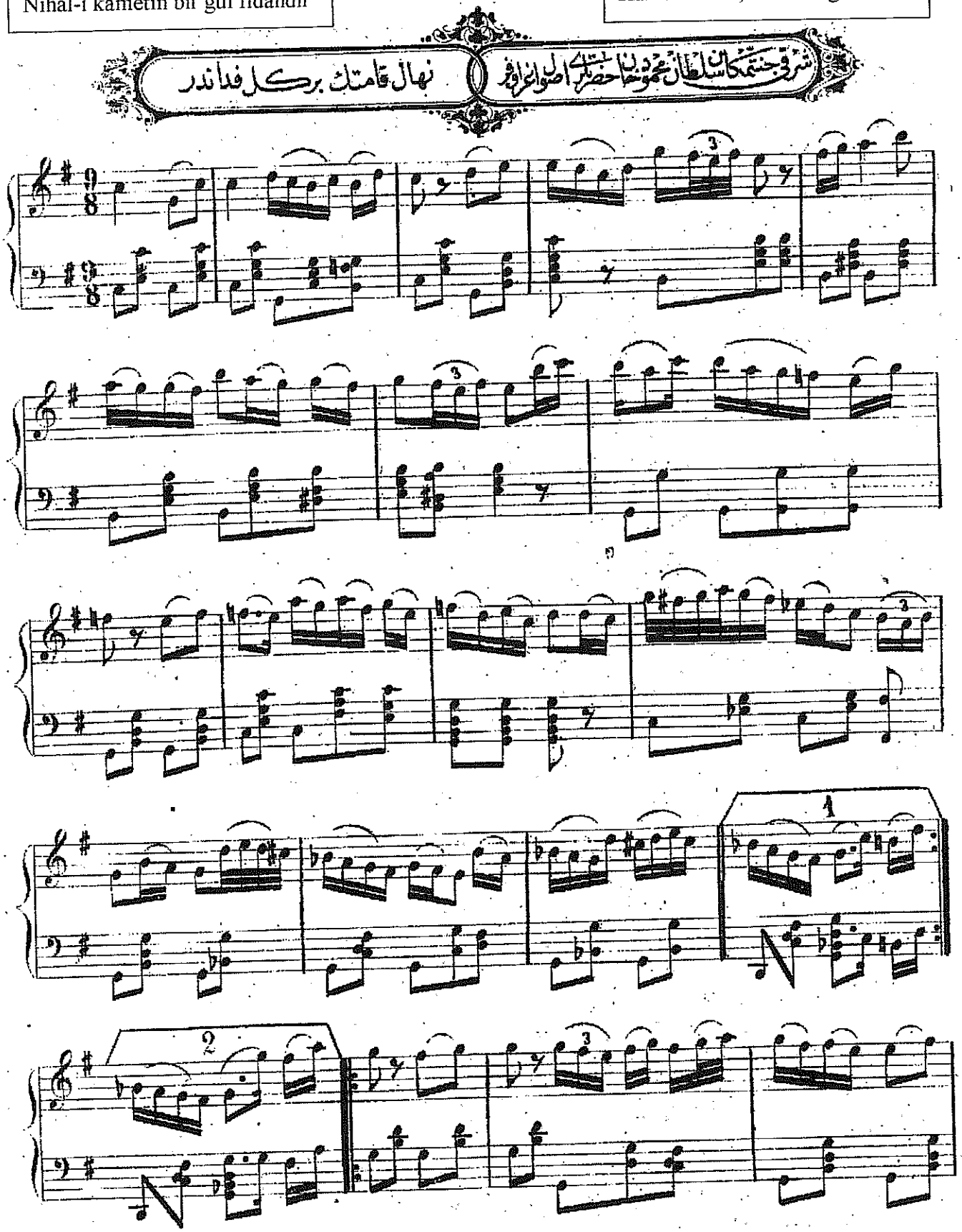


Erdinç Gökçay Arşivindendir

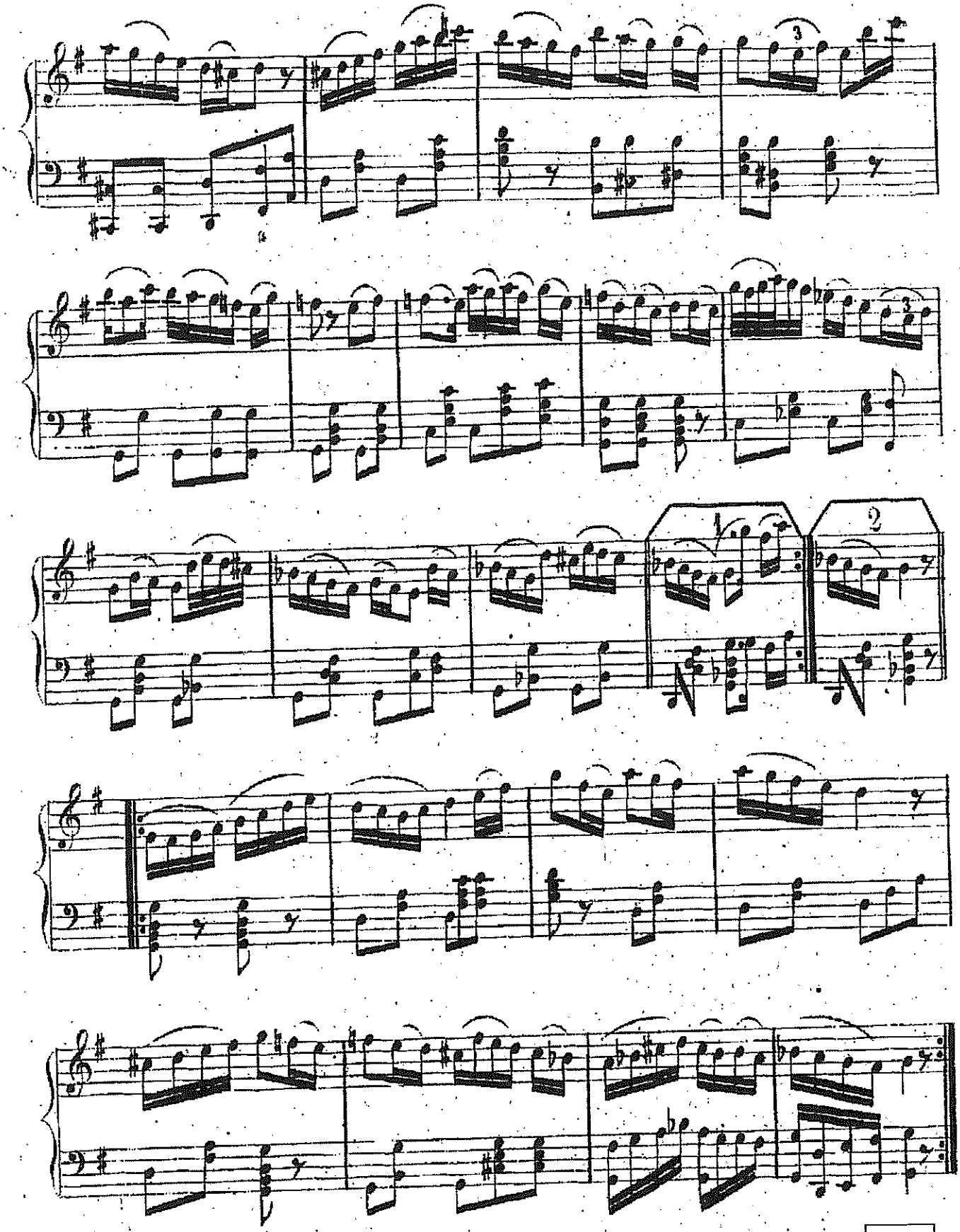
EK 16

Nihâl-i kametin bir gül fidandır

Şarkı, Sultan Mahmut Han Hazretlerinin, Usûlü Ağır Evfer



1



Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 17

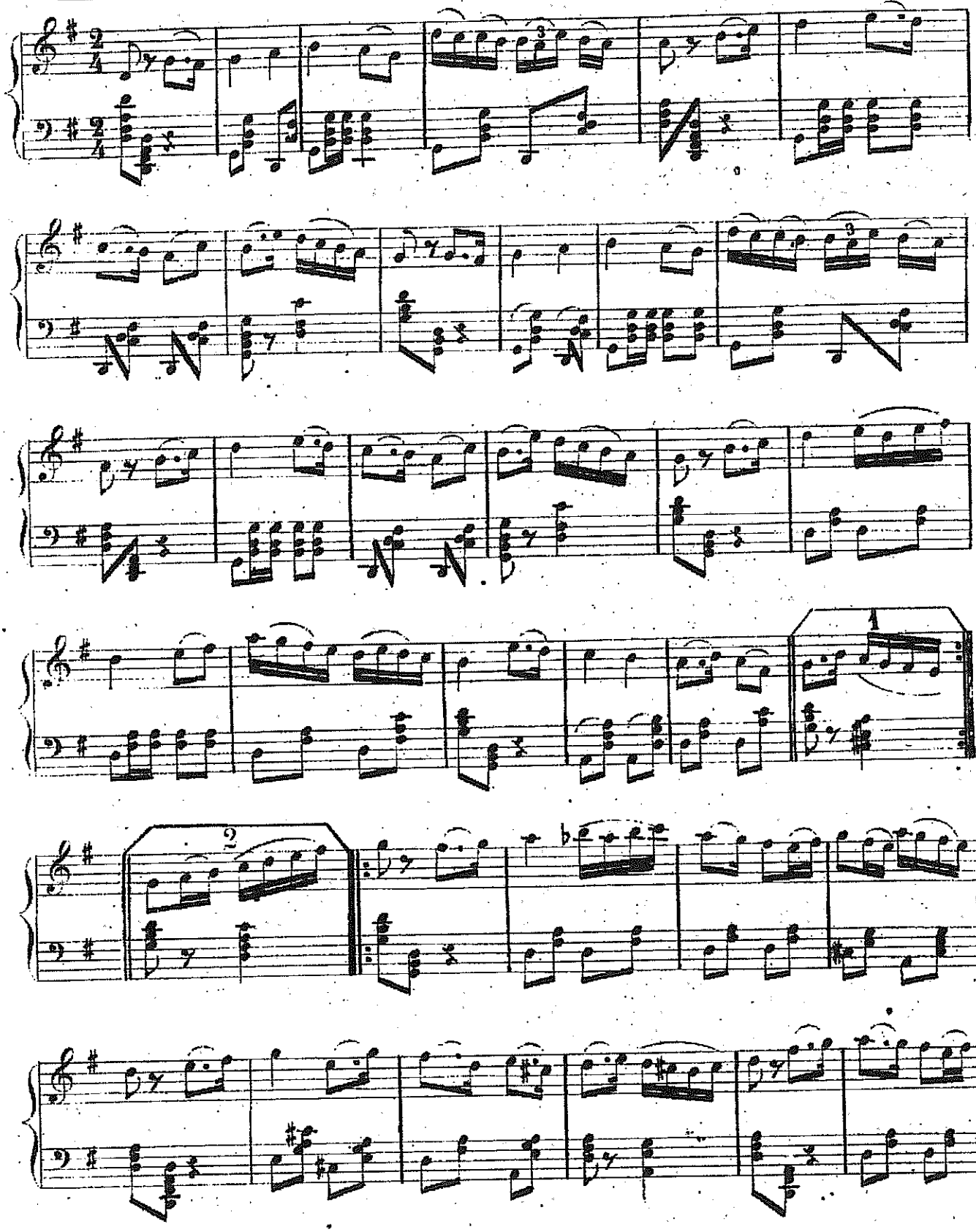
شرقی شاکر اغا اصول صوفیان

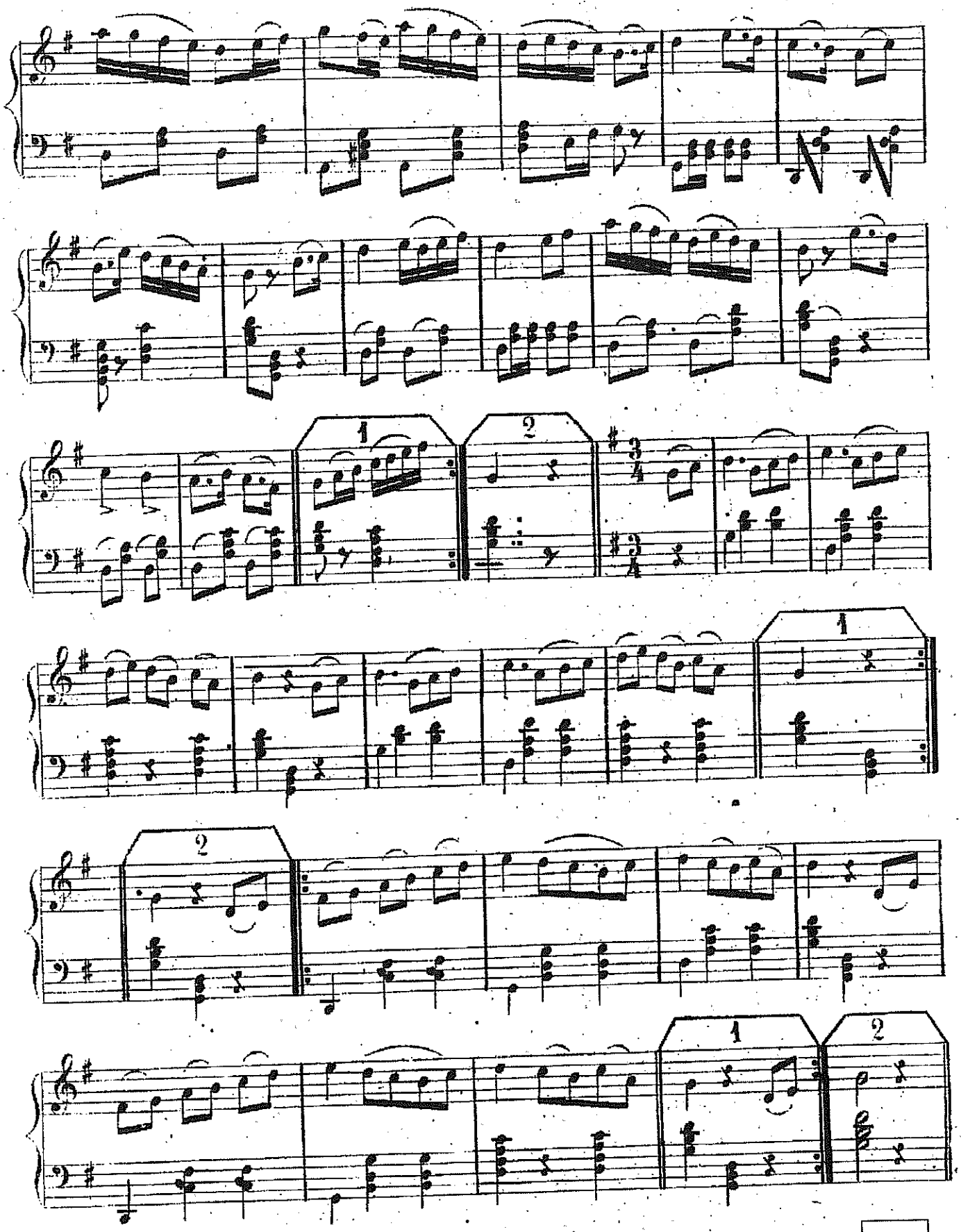
زیور افشان عطا پیرایهٔ اقبال شان

Ziver-i efşân ata piraye-i ikbâl-i şan

Şarkı, Şakir Ağa, Usûl Sofyan

1





2

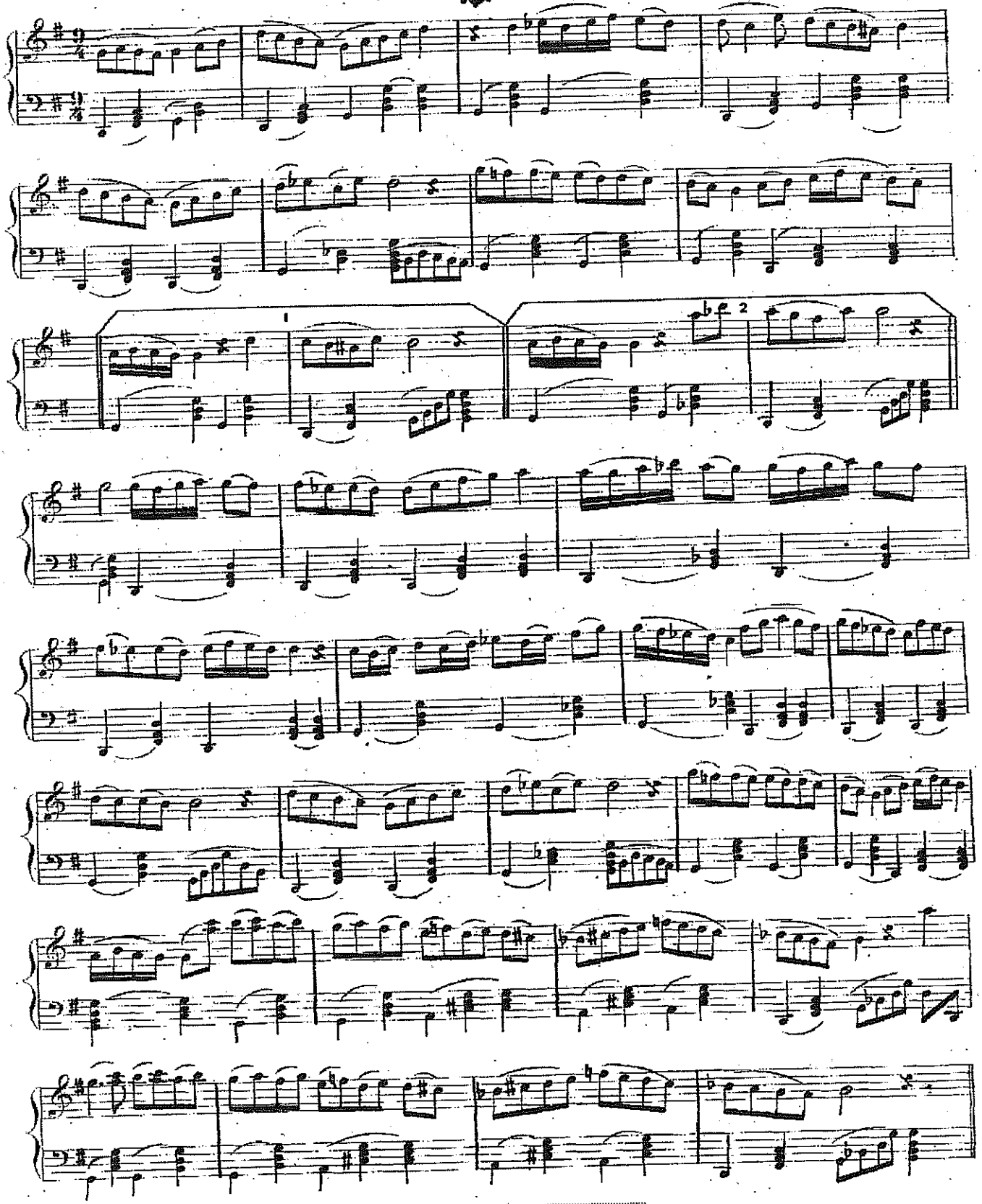
Erdinç Gökçay Arşivindendir

Hiç bulunmaz böyle dilber

EK 18

Şarkı, Şakir Ağa

هیچ بولنمز بویله دلباز — شرقی شاکر اغا



Erdinç Gökçay Arşivindendir

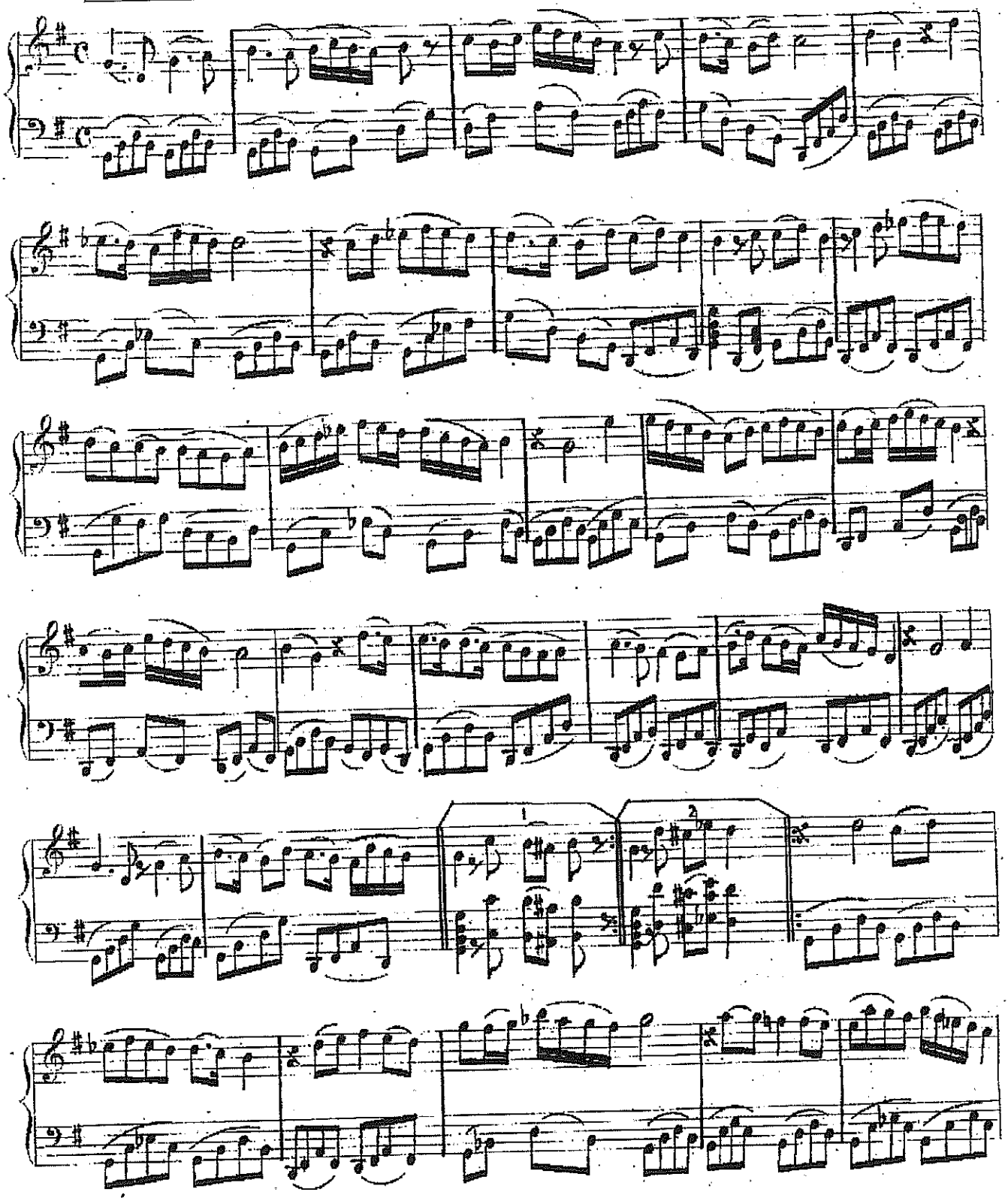
EK 19

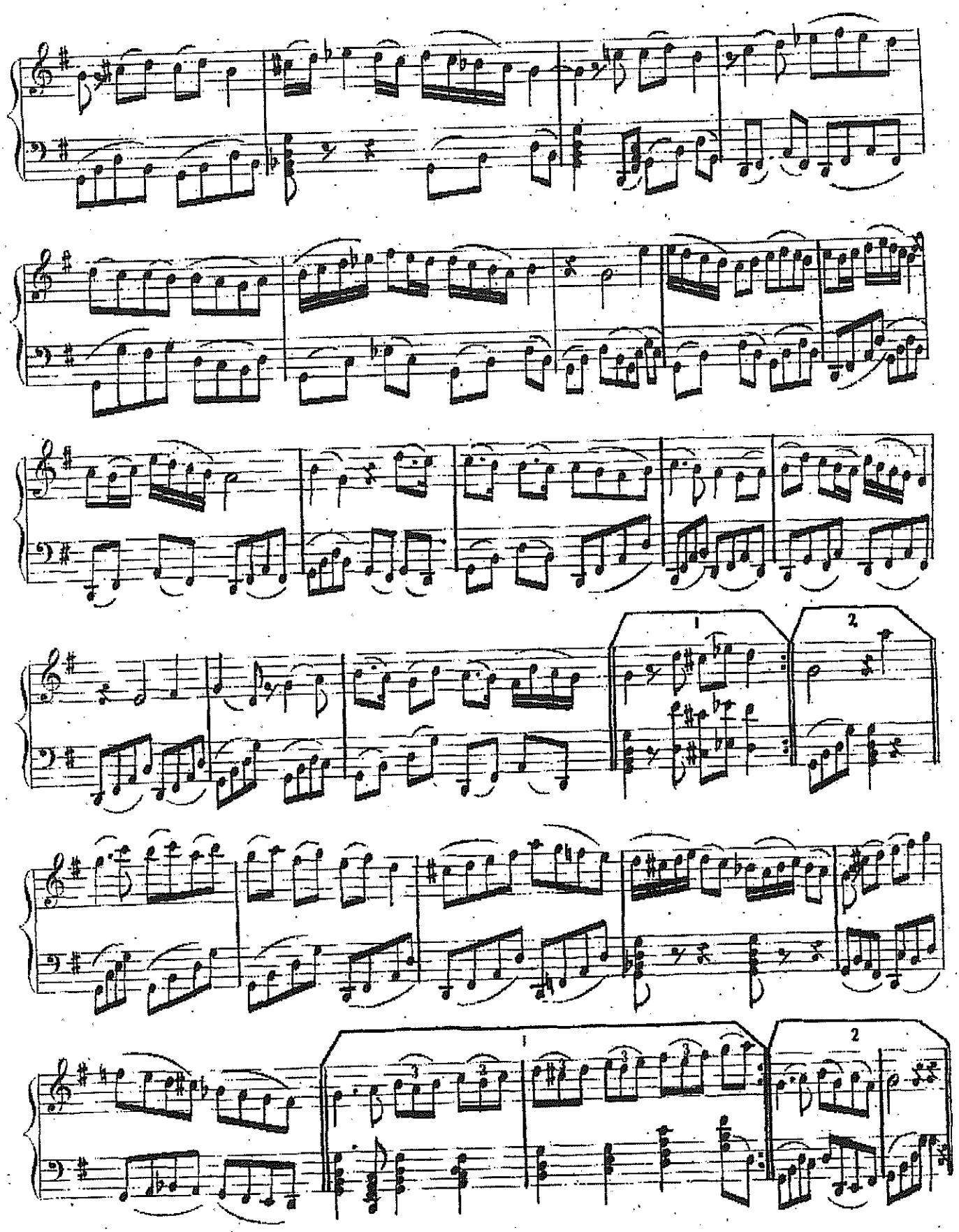
شرقی کمانی علی آغا — دوشدی گوکلم سکا شمدی ای پری

1

Düştü gönlüm sana şimdi ey peri

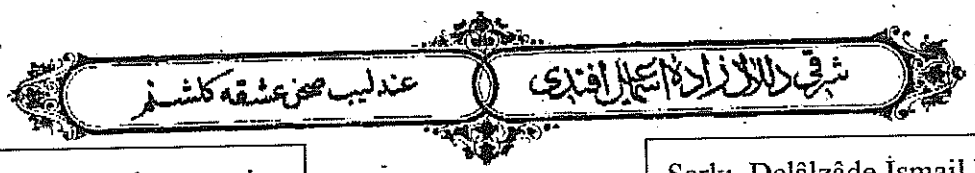
Şarkı, Kemani Ali Ağa





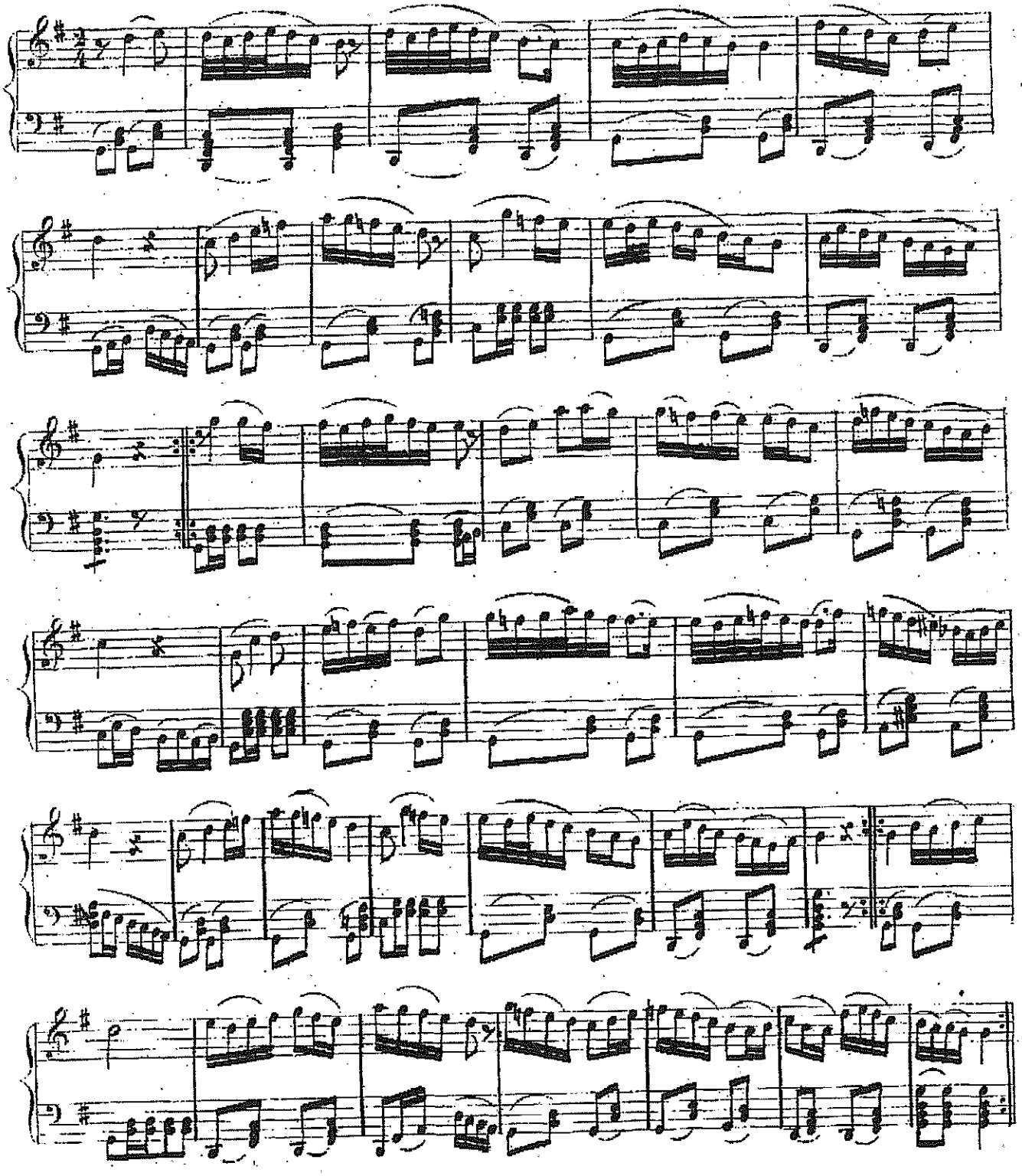
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 20



Andelib-i sahn-ı aşka güşenim

Şarkı, Delâlzâde İsmail Efendi



Erdinç Gökçay Arşivindendir

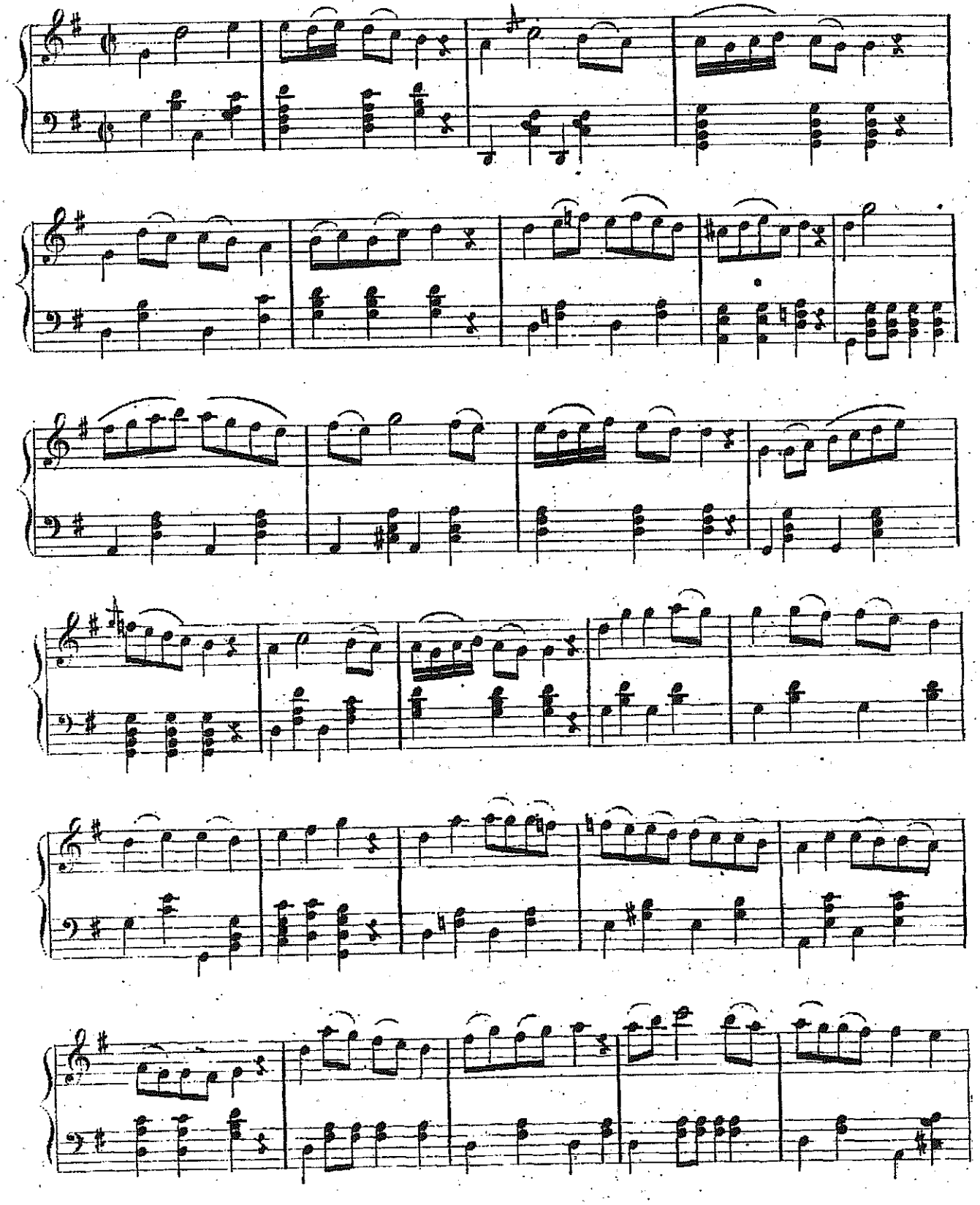
Şehinşahın cemalidir cihânı eyleyen pertev

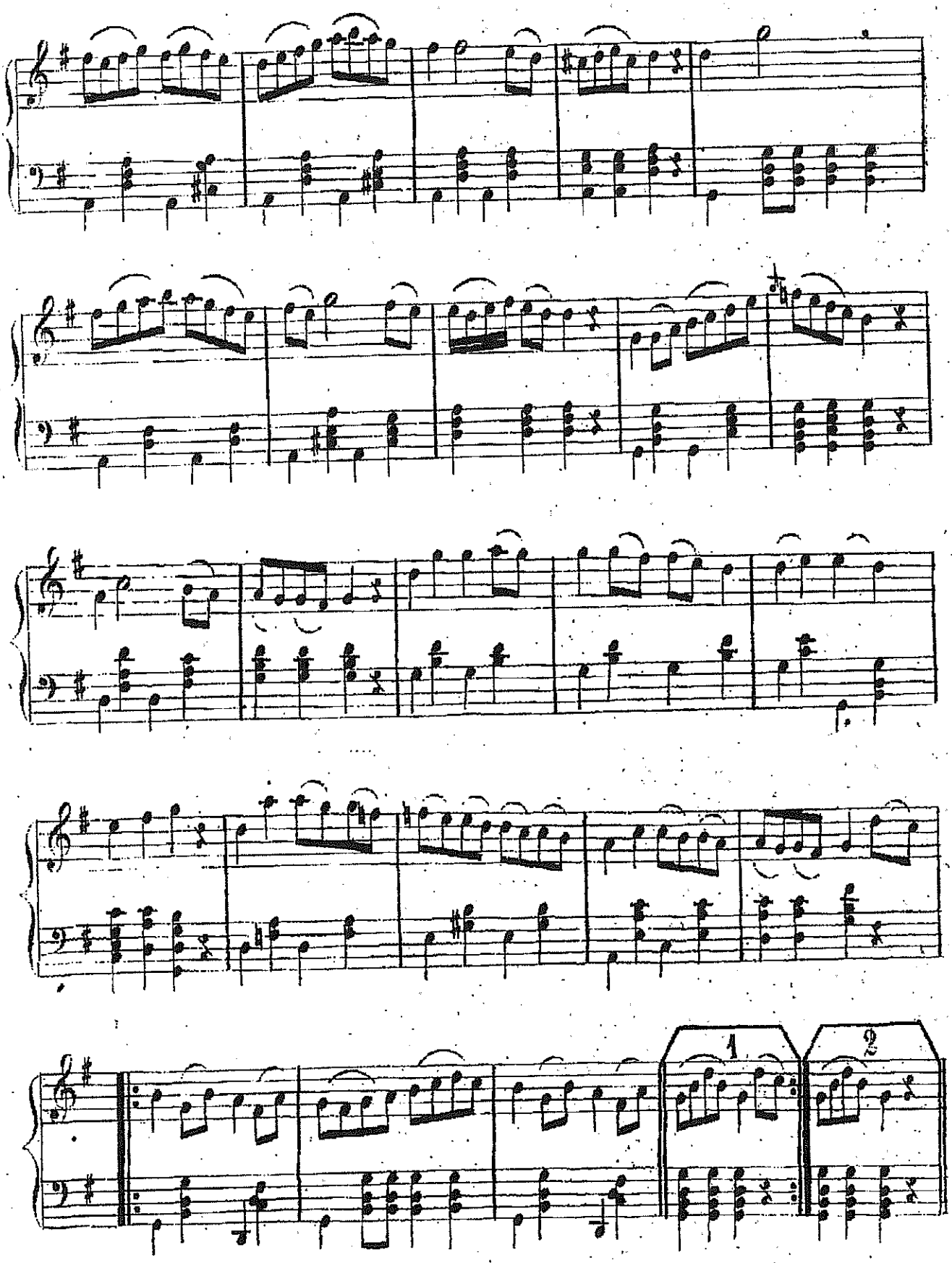
EK 21

Şarkı, Delâlzâde İsmail Efendi, Usûl Düyek

شرقی دلالزاده اسمعیل افندی اصول دویك — شهنشاهك جمالیدر جهانی ایلین پرتو

1





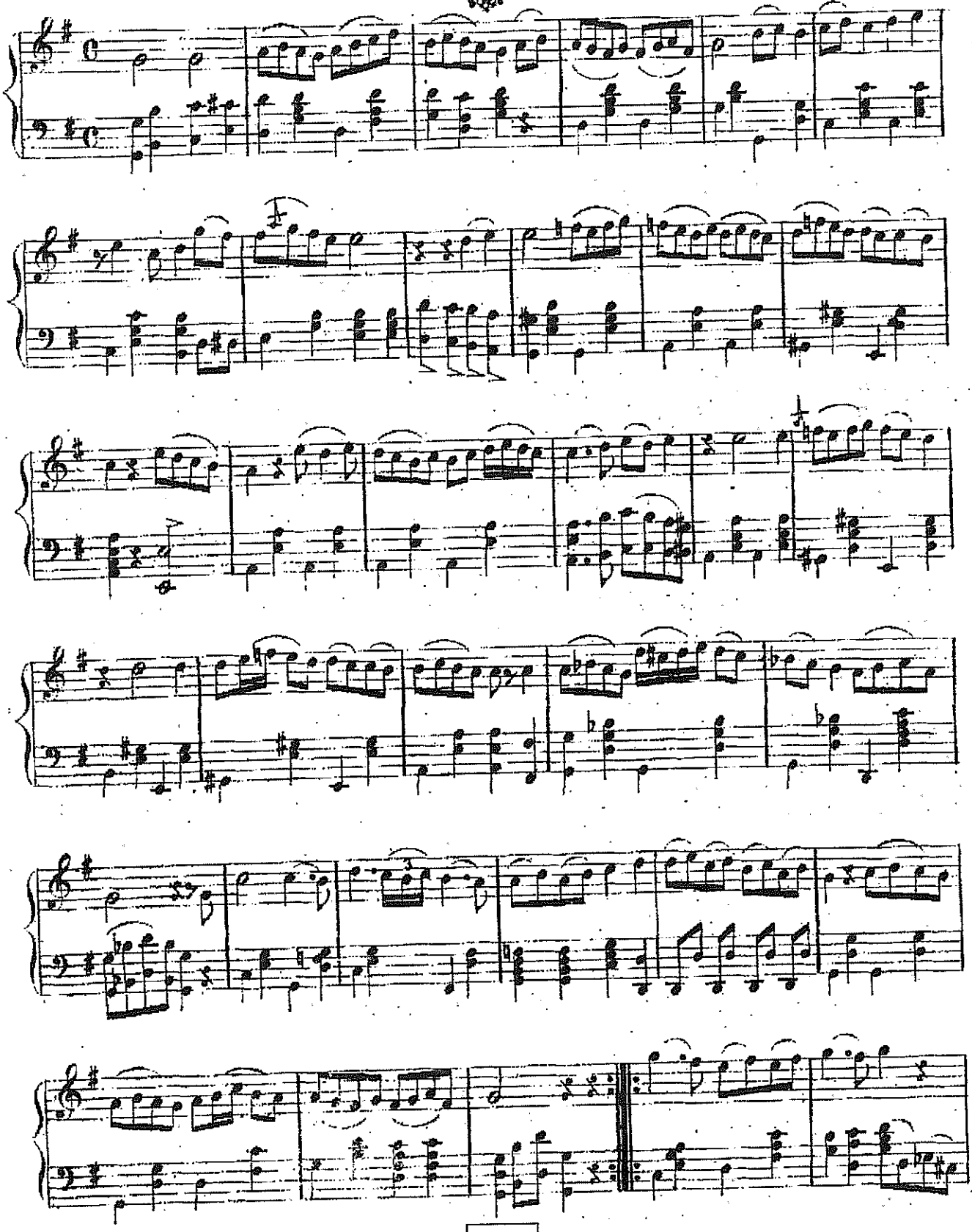
2

Erdinç Gökçay Arşivindendir

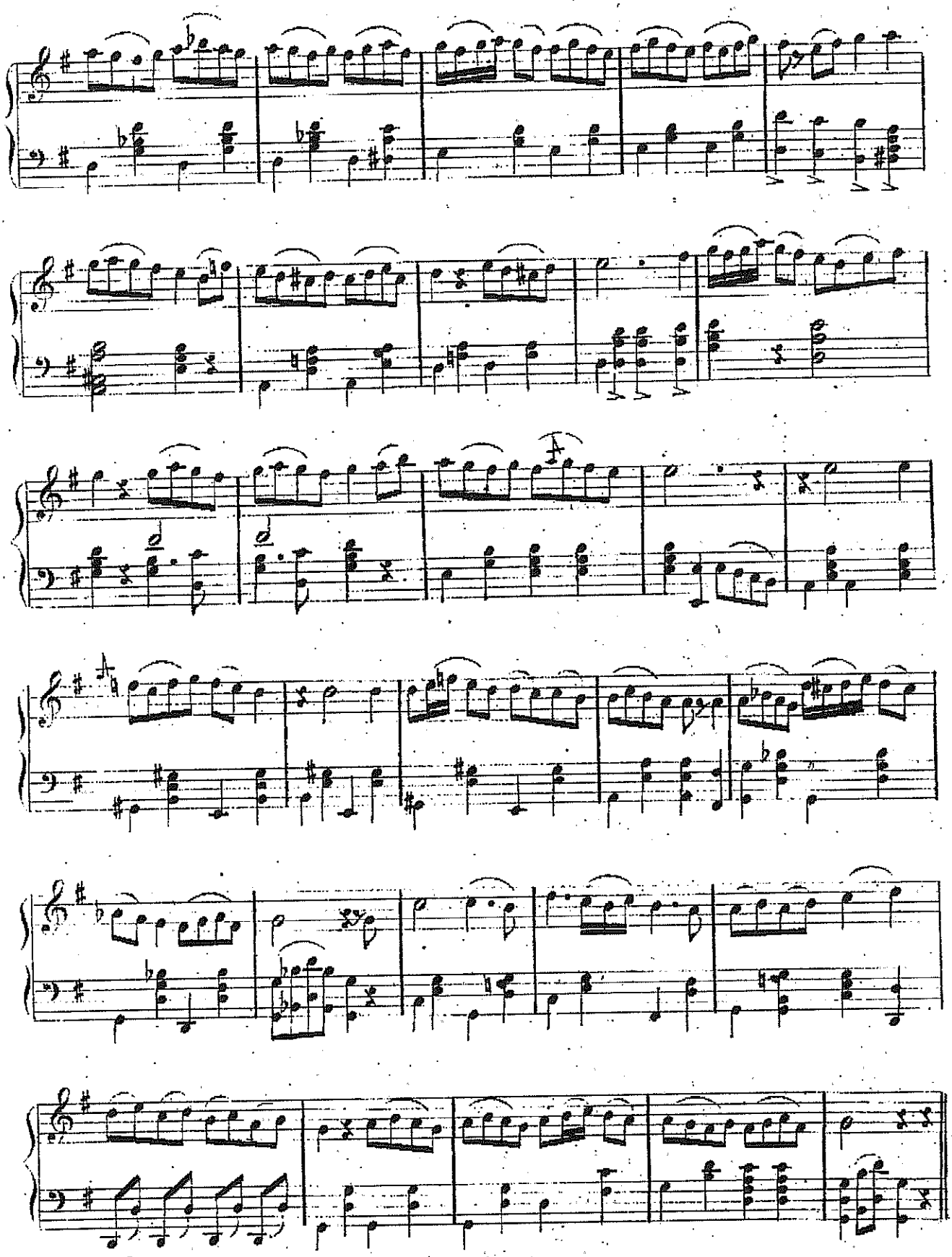
Çin-i geysûsuna zencir-i teselsül dediler

EK 22

Beste, Cennetmekân Sultan Selim Han Hazretleri, Usûl Hafif



1



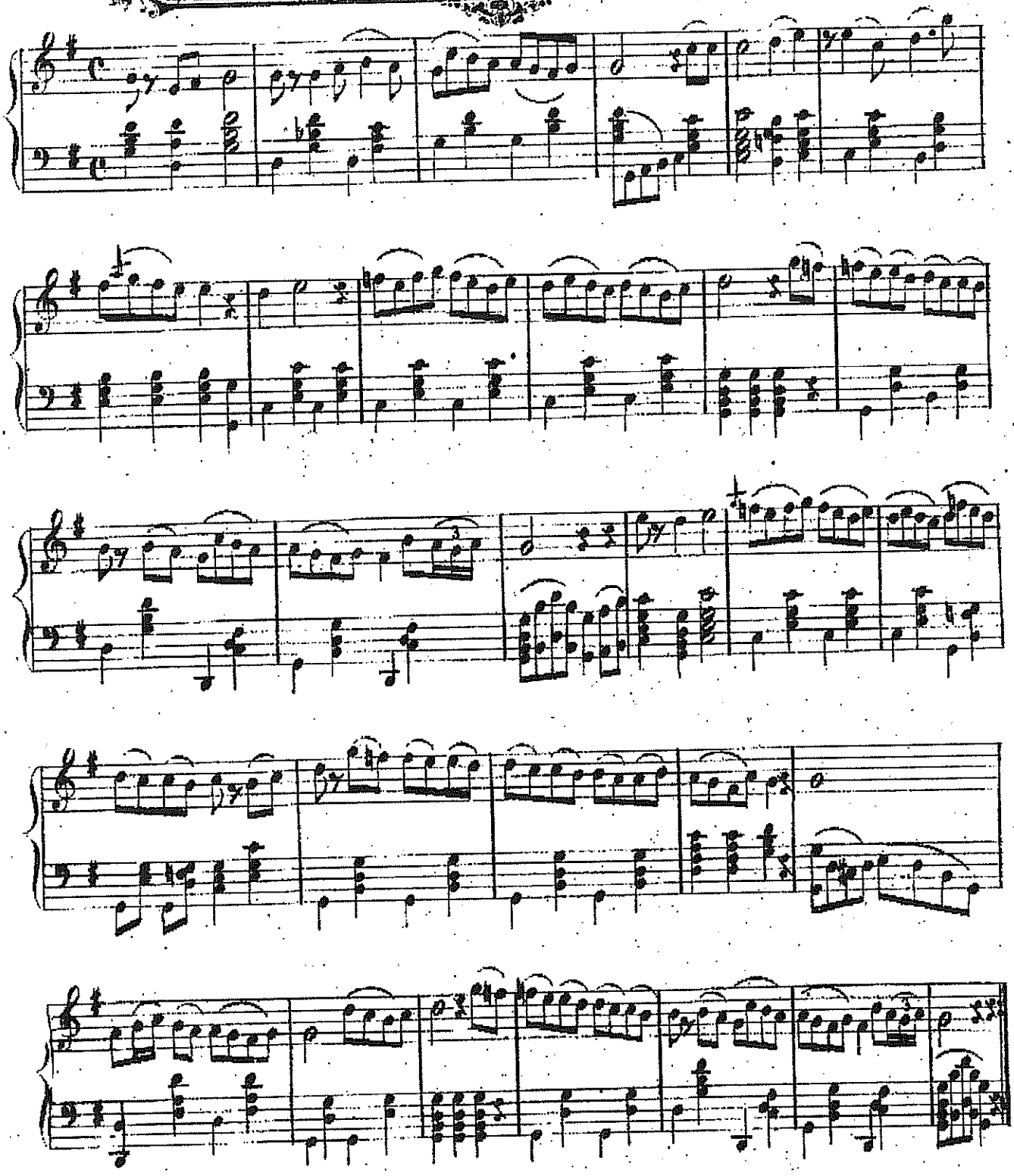
2

Erdinç Gökçay Arşivindendir

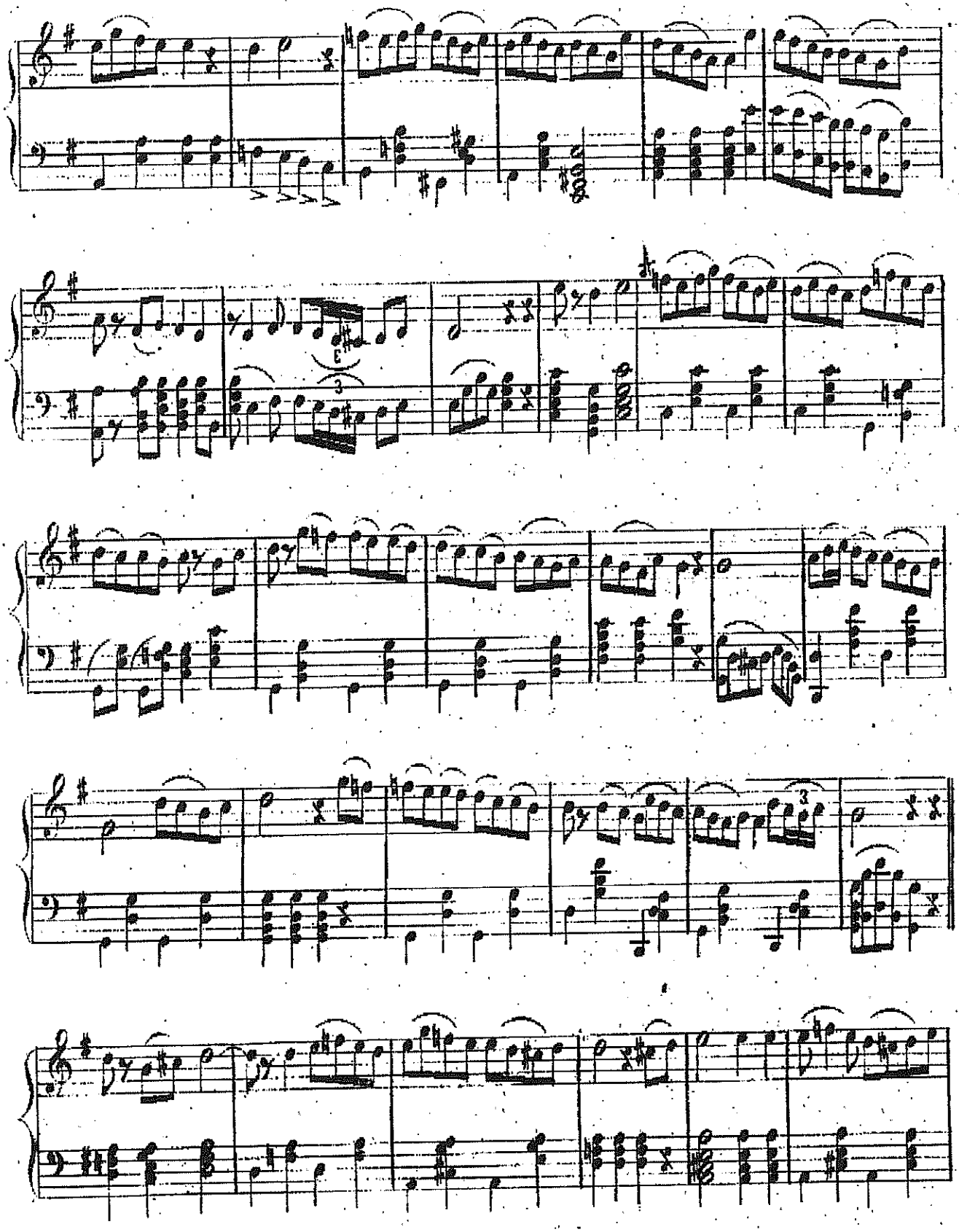
Keman-ı aşkını çekmek o şuhun hayli müşkilmiş

EK 23

Beste, Cennetmekân Sultan Selim Han Hazretlerinin, Usûl Darbeyn Devri Kebir - Berefşan



1



2

Erdinç Gökçay Arşivindendir

Usûl Aksak Semâi

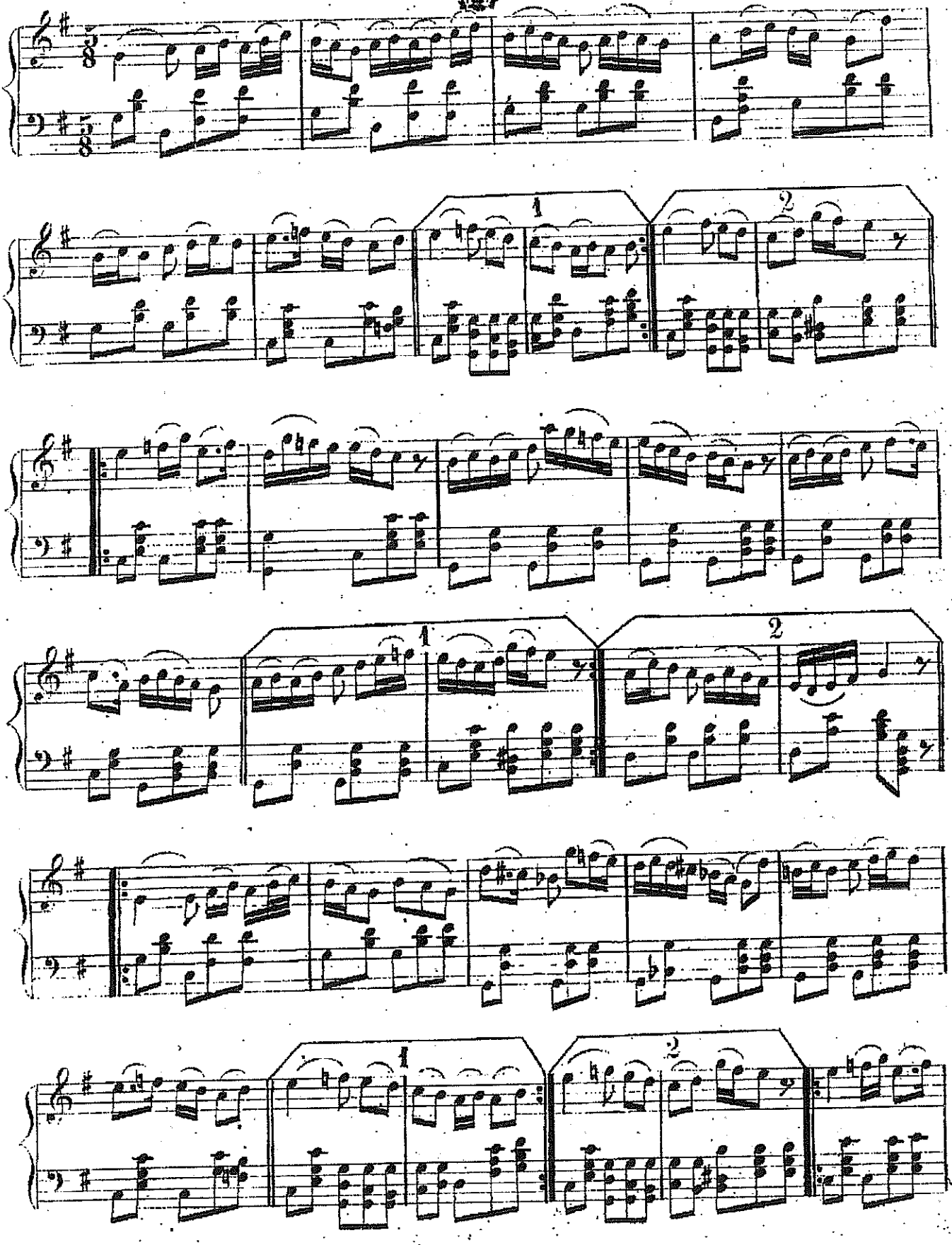
EK 24

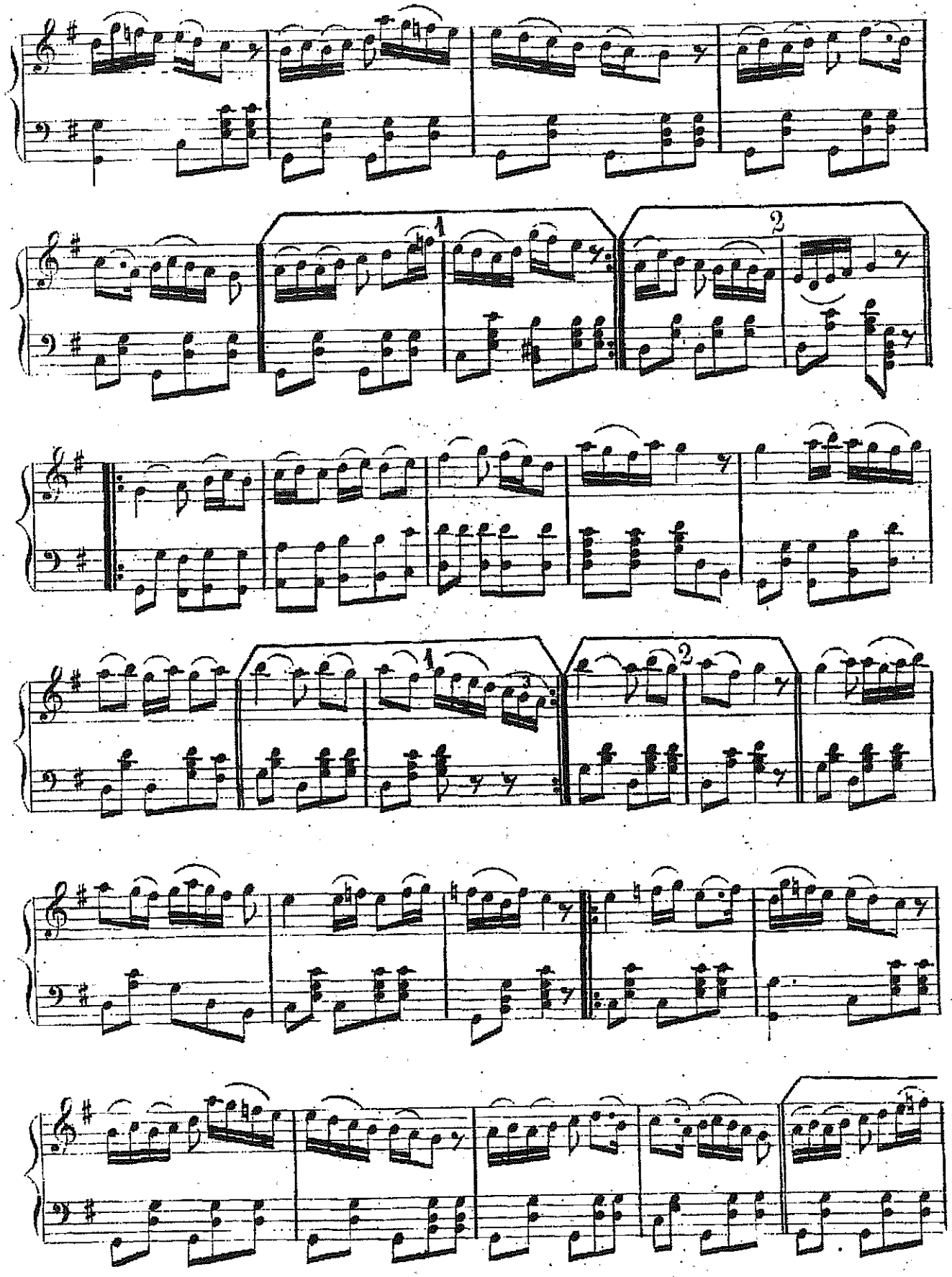
Peşrev Semâisi, Cennetmekân Sultan Selim Han

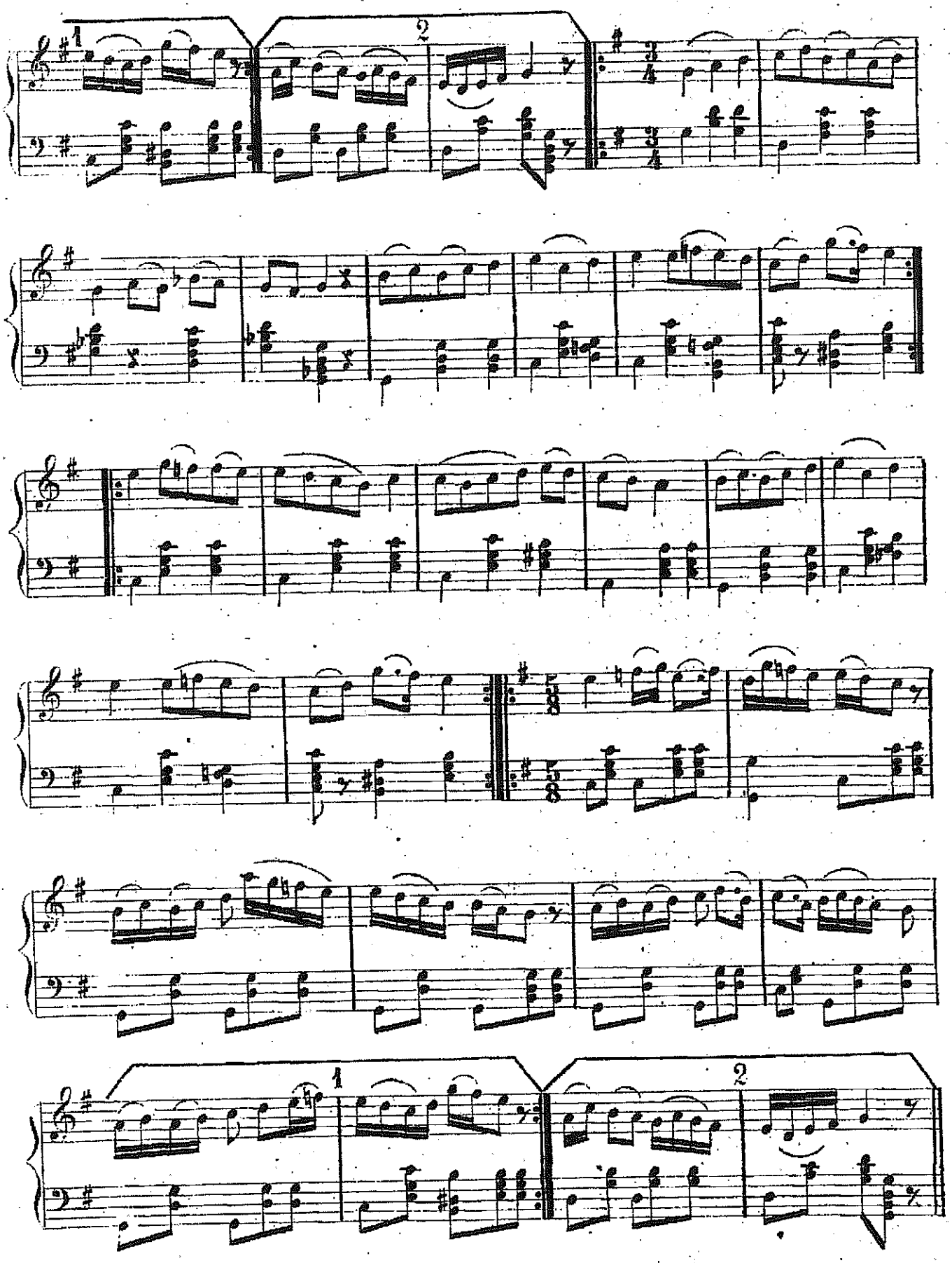
1

اصول اقصق سماعی

پیشرو سماعیسی جنتمکان سلطان سلیم خان





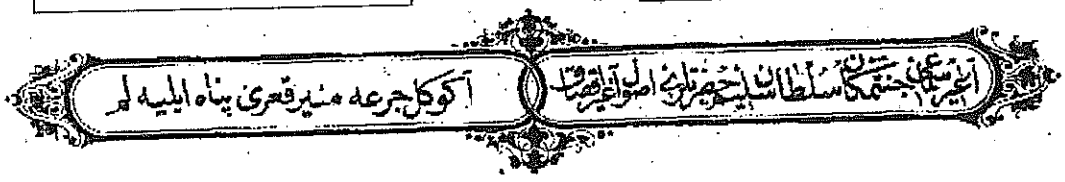


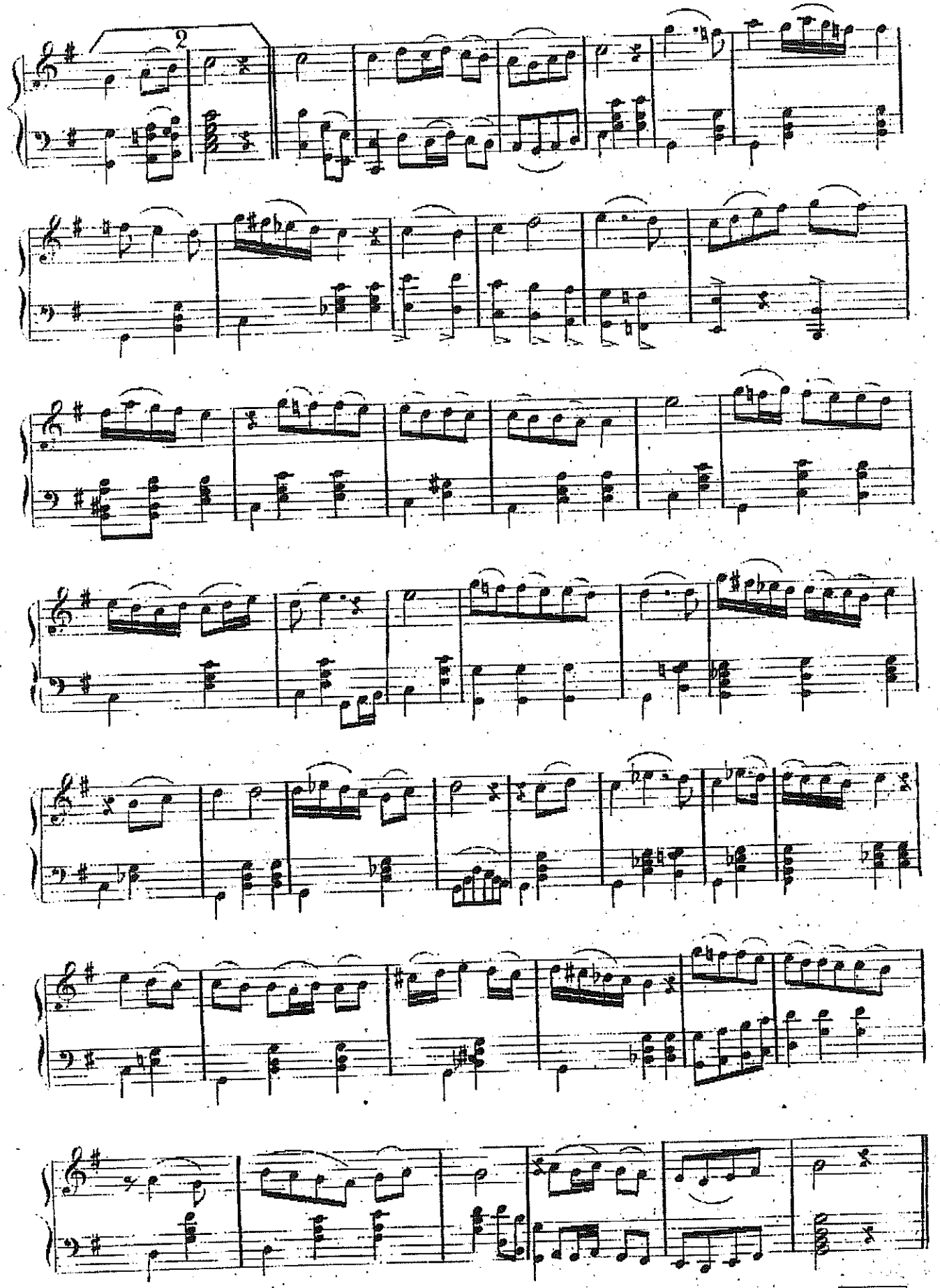
Erdinç Gökçay Arşivindendir

A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim

EK 25

Ağır Semâi, Cennetmekân Sultan Selim Han Hazretleri, Usûl Ağır Aksak





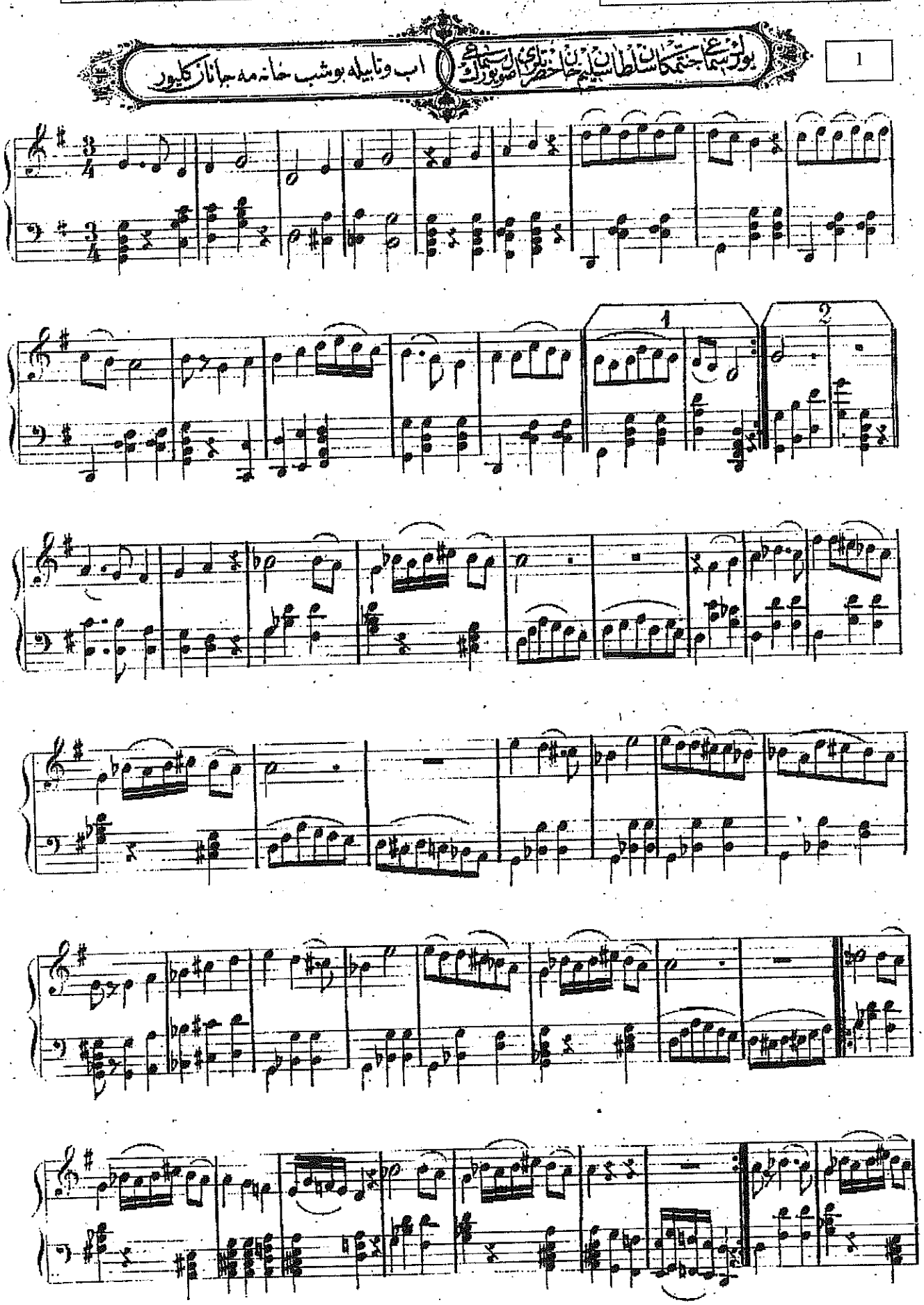
Erdinç Gökçay Arşivindendir

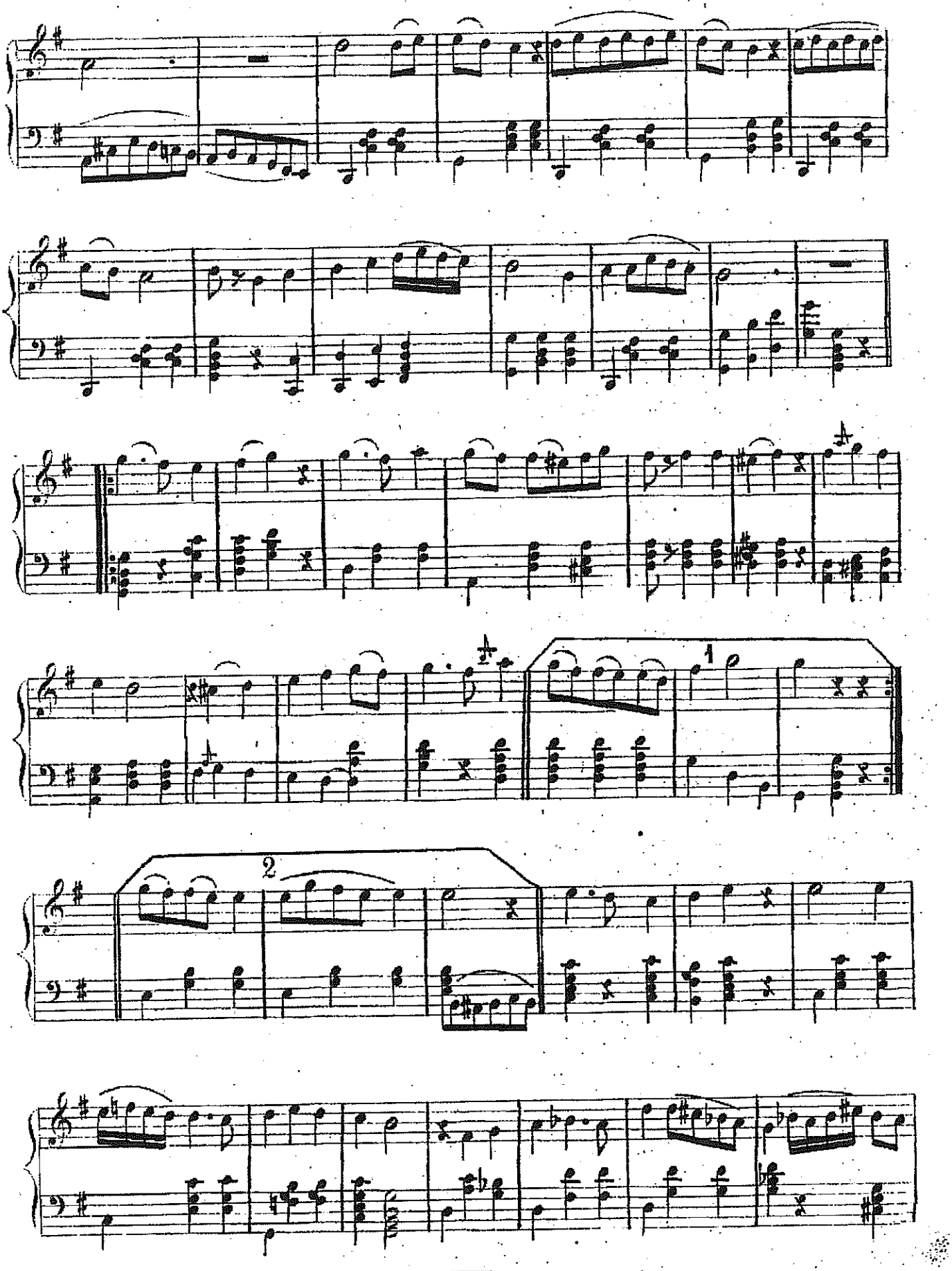
Âb-ü tab ile bu şeb
hâneme cânân geliyor

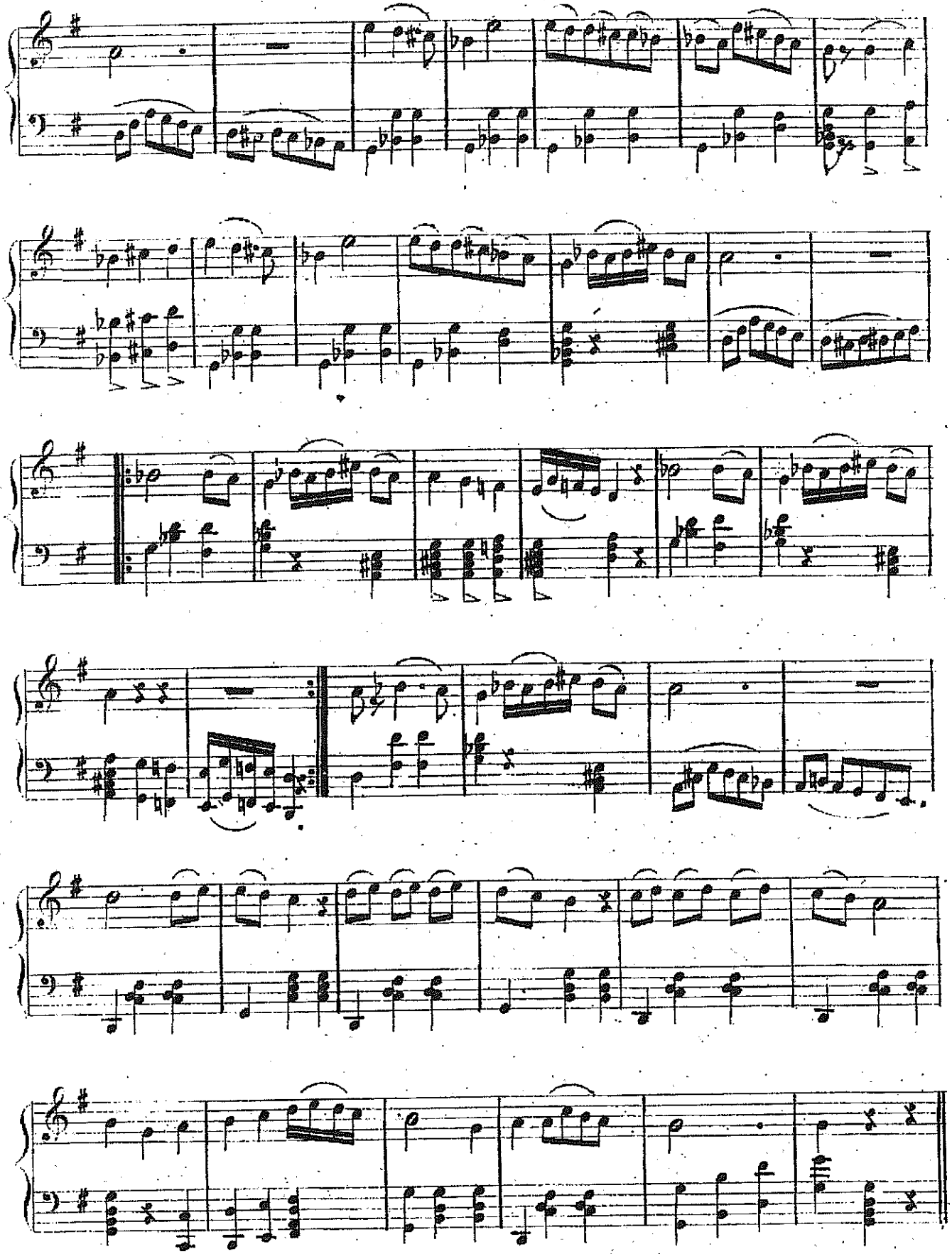
EK 26

Yürük Semâi, Cennetmekân
Sultan Selim Han Hazretleri,
Usûl Yürük Semâi

1




1
2



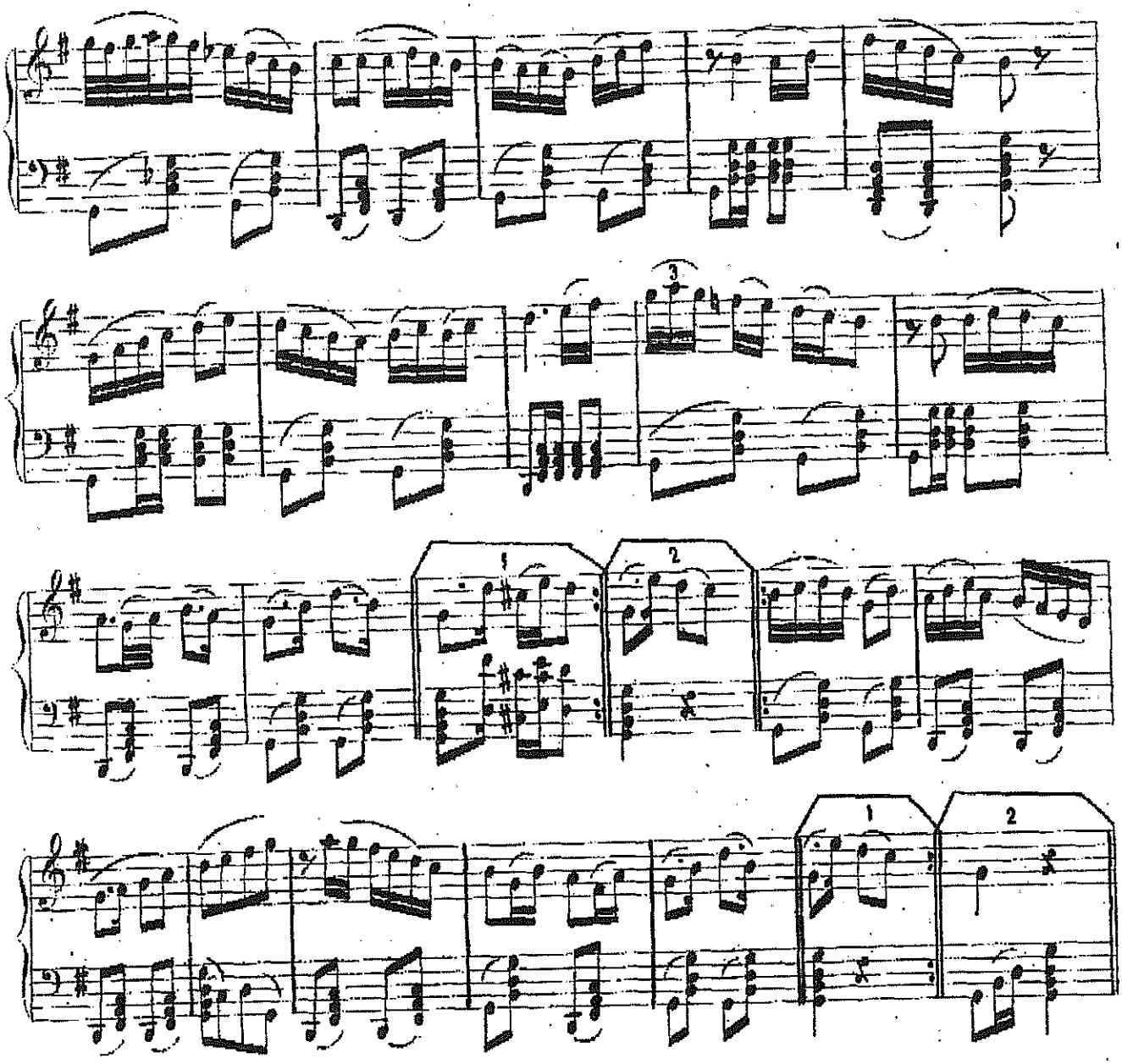
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 27

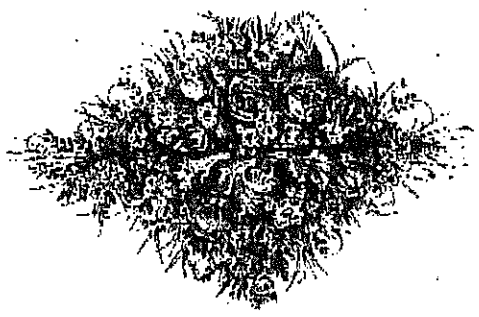
Hüsnüne olmadan mağrur

Şarkı, Cennetmekân Sultan Mahmut Han Hazretleri

1



2

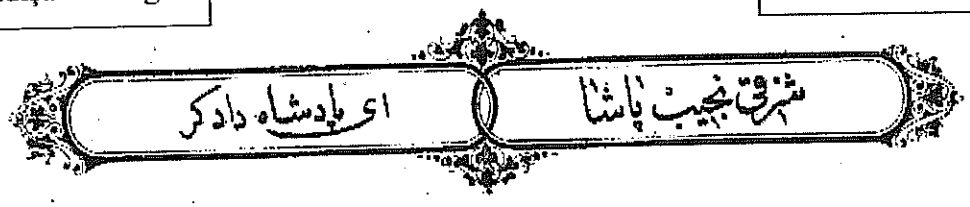


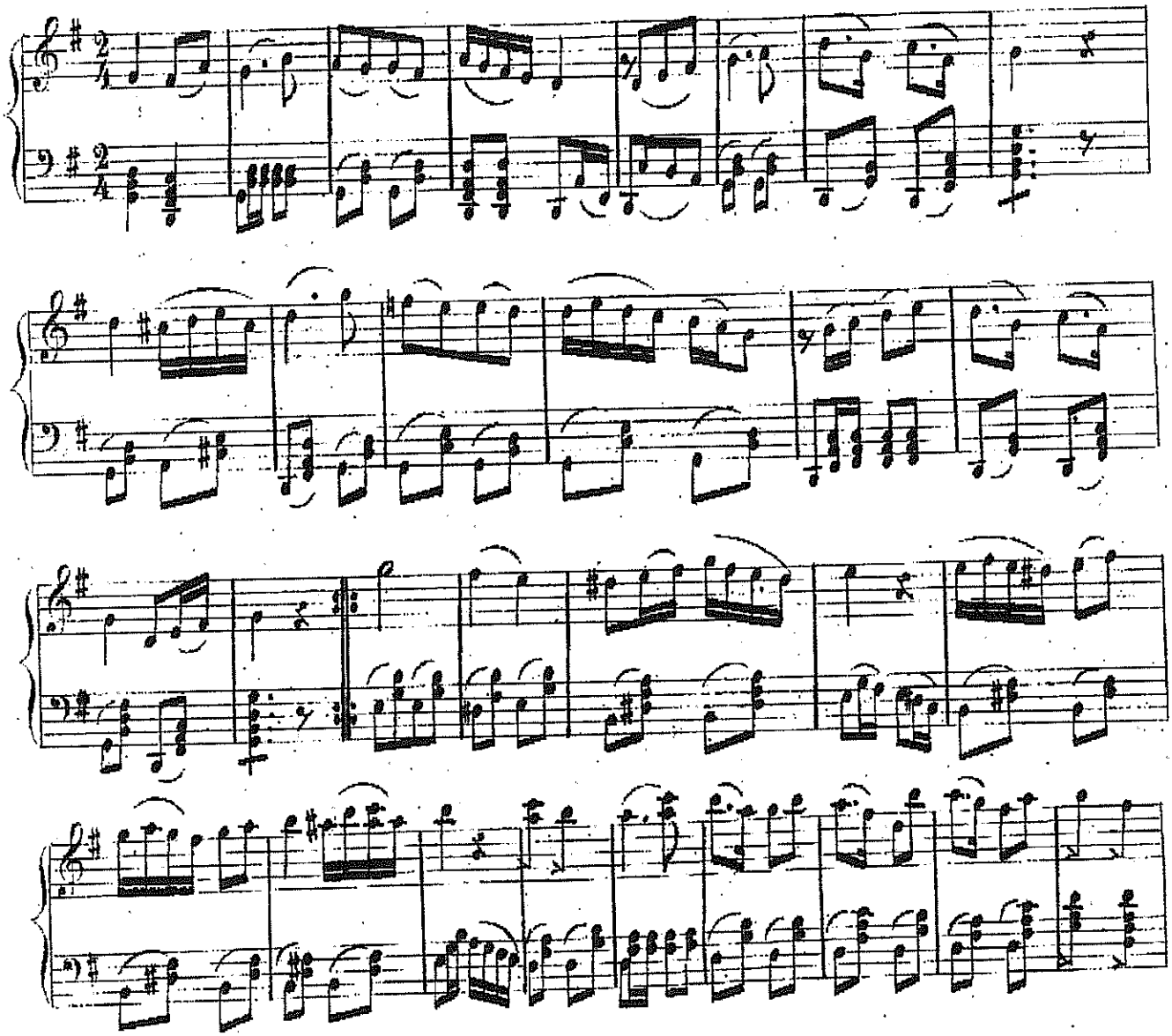
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 28

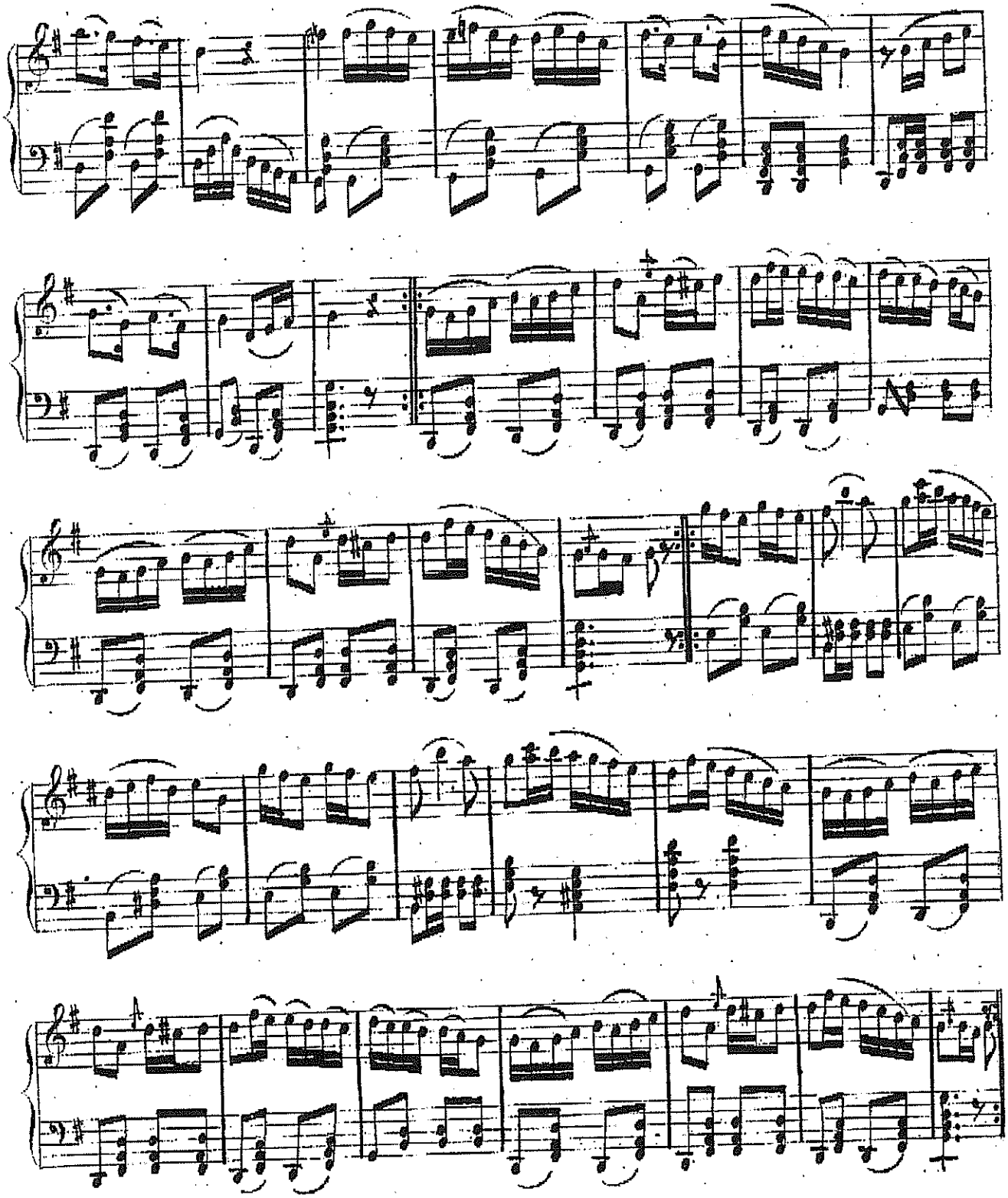
Ey Padişah-ı dadgâr

Şarkı, Necip Paşa





1



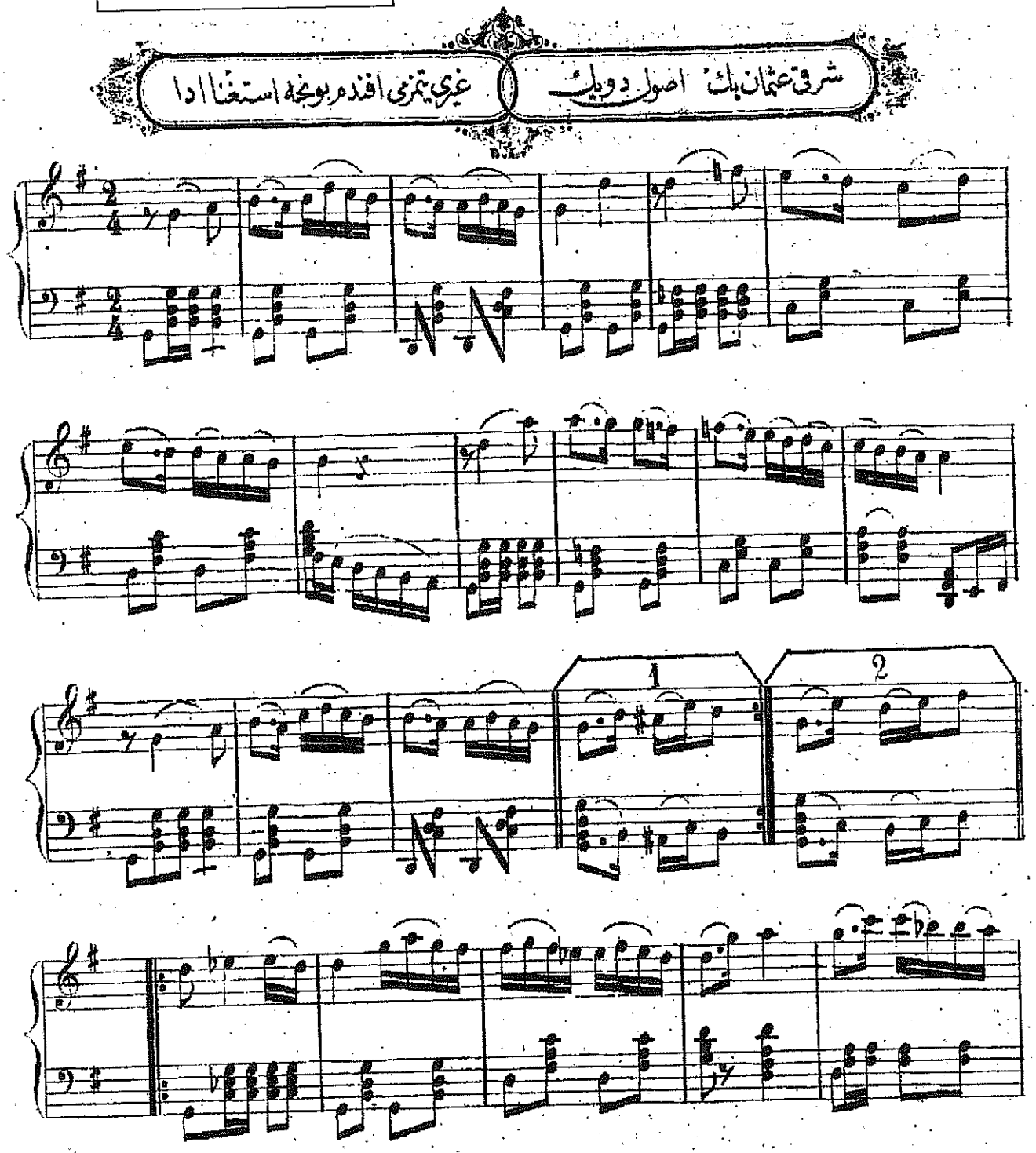
2

Erdinç Gökçay Arşivindendir

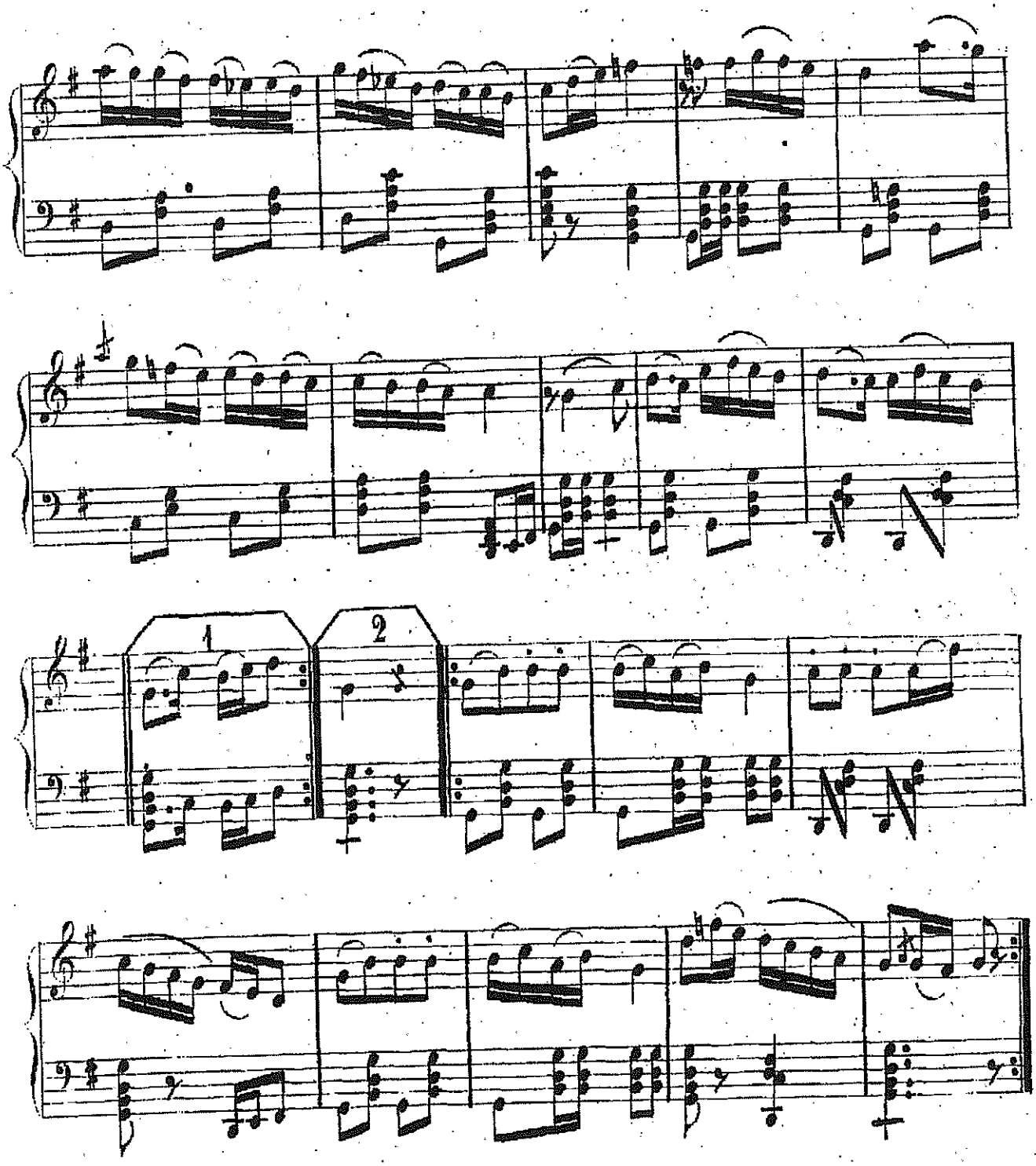
EK 29

Gayrı yetmez mi efendim
bunca istiğna edâ?

Şarkı, Osman Bey, Usûlü Düyek



1



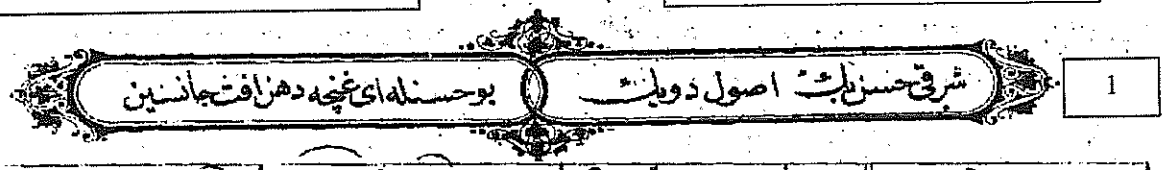
2

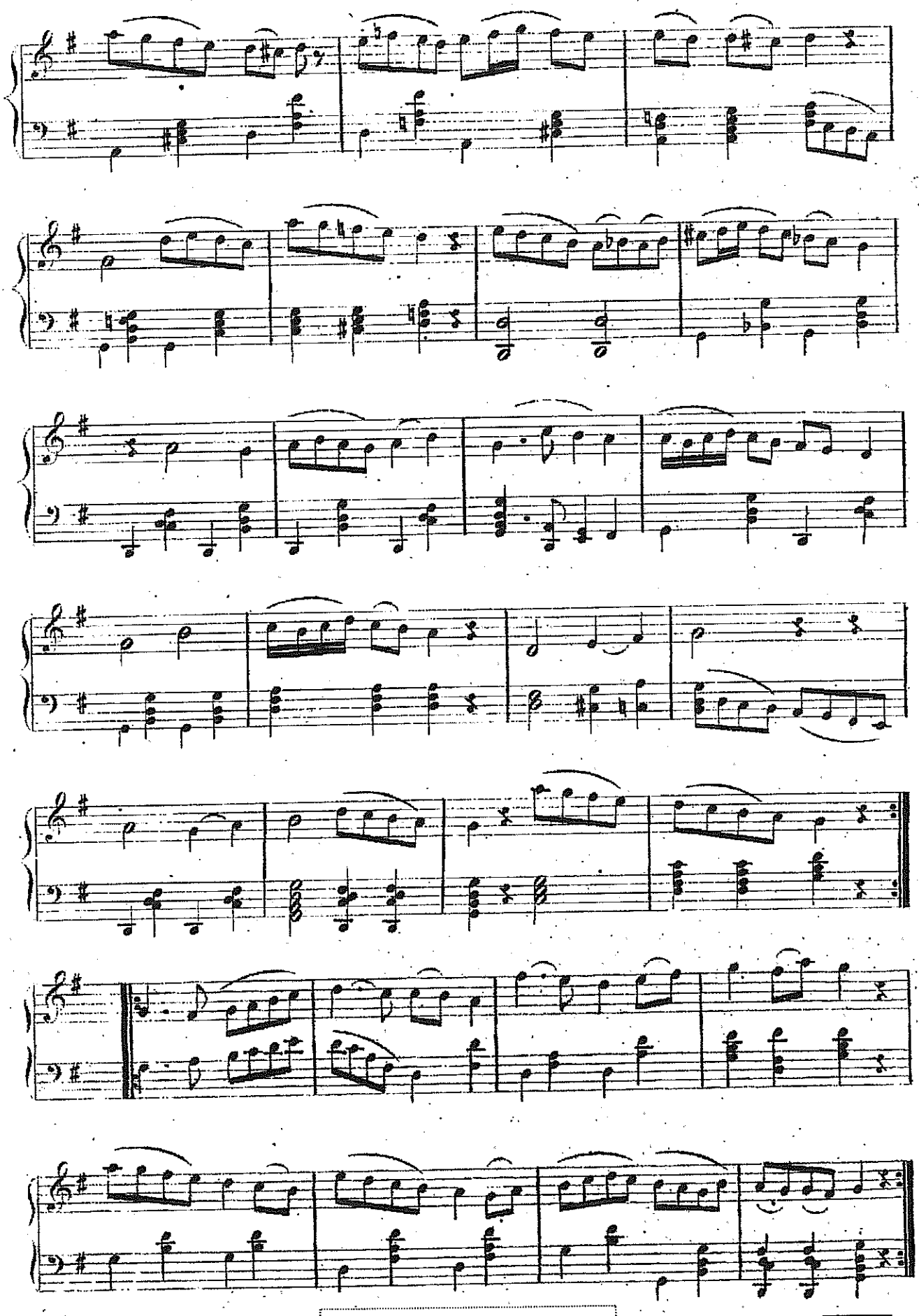
Erdinç Gökçay Arşivindendir

Bu hüsn ile ey gonca dehen âfet-i cansın

EK 30

Şarkı, Hasan Bey, Usûl Düyek





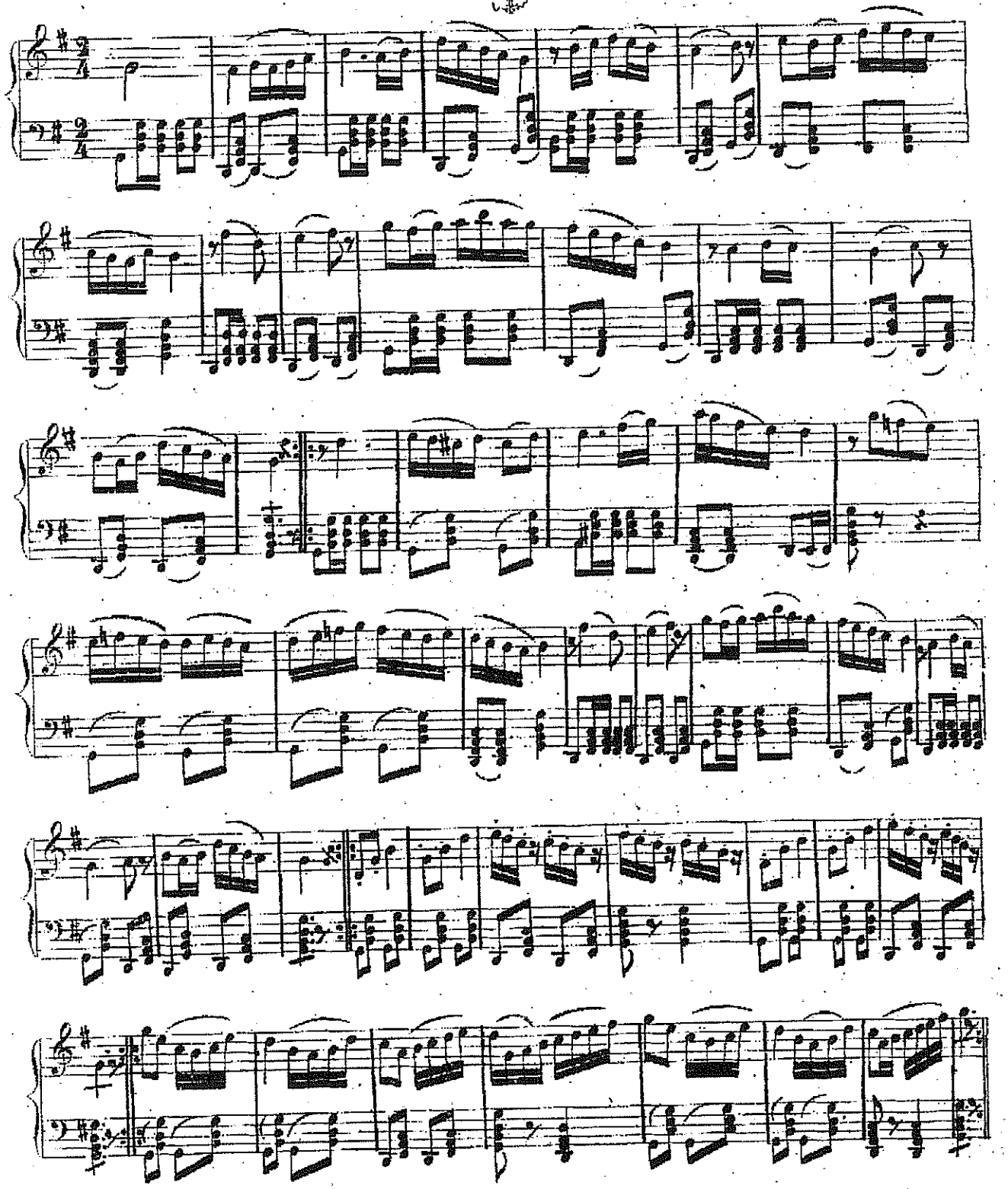
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 31

Almak dilersen başa belâyı

Şarkı, Rıfat Bey

شرق مرفعت بك — الق ديلرسن باشه بلايي



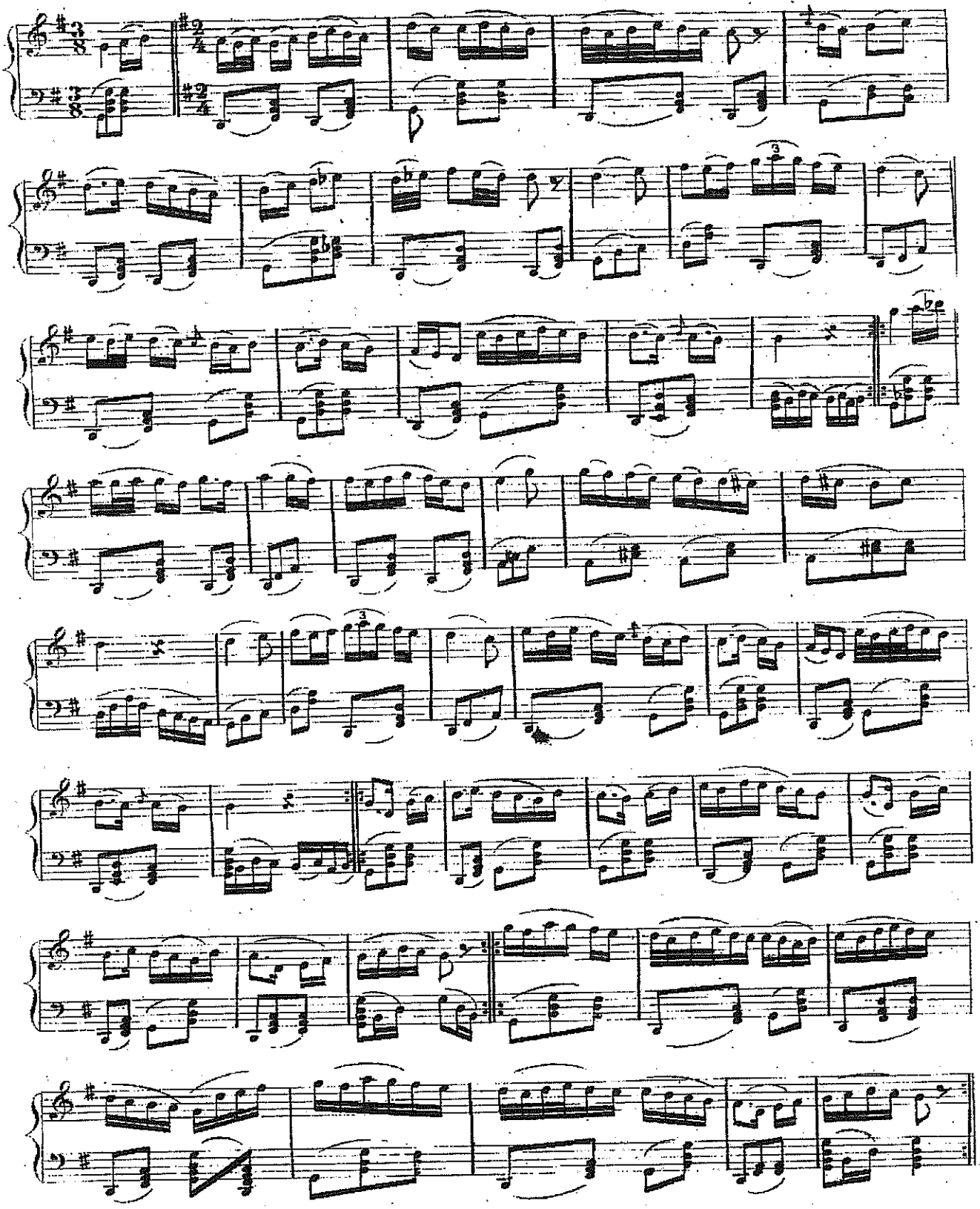
Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 32

شرقی رفعت یك التفاتك ایلدی احیا بنی

İltifâtın eyledi ihya beni

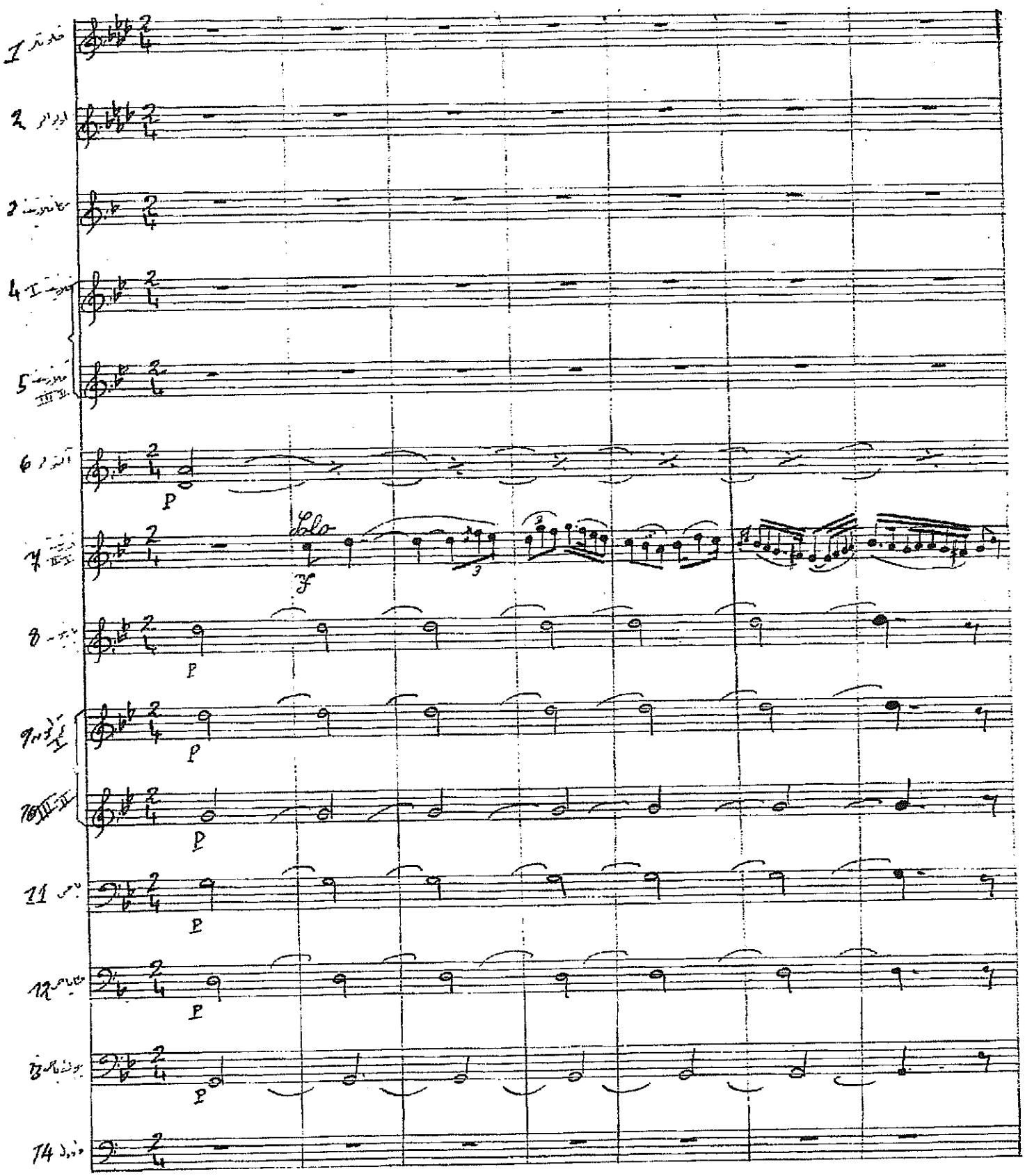
Şarkı, Rıfat Bey



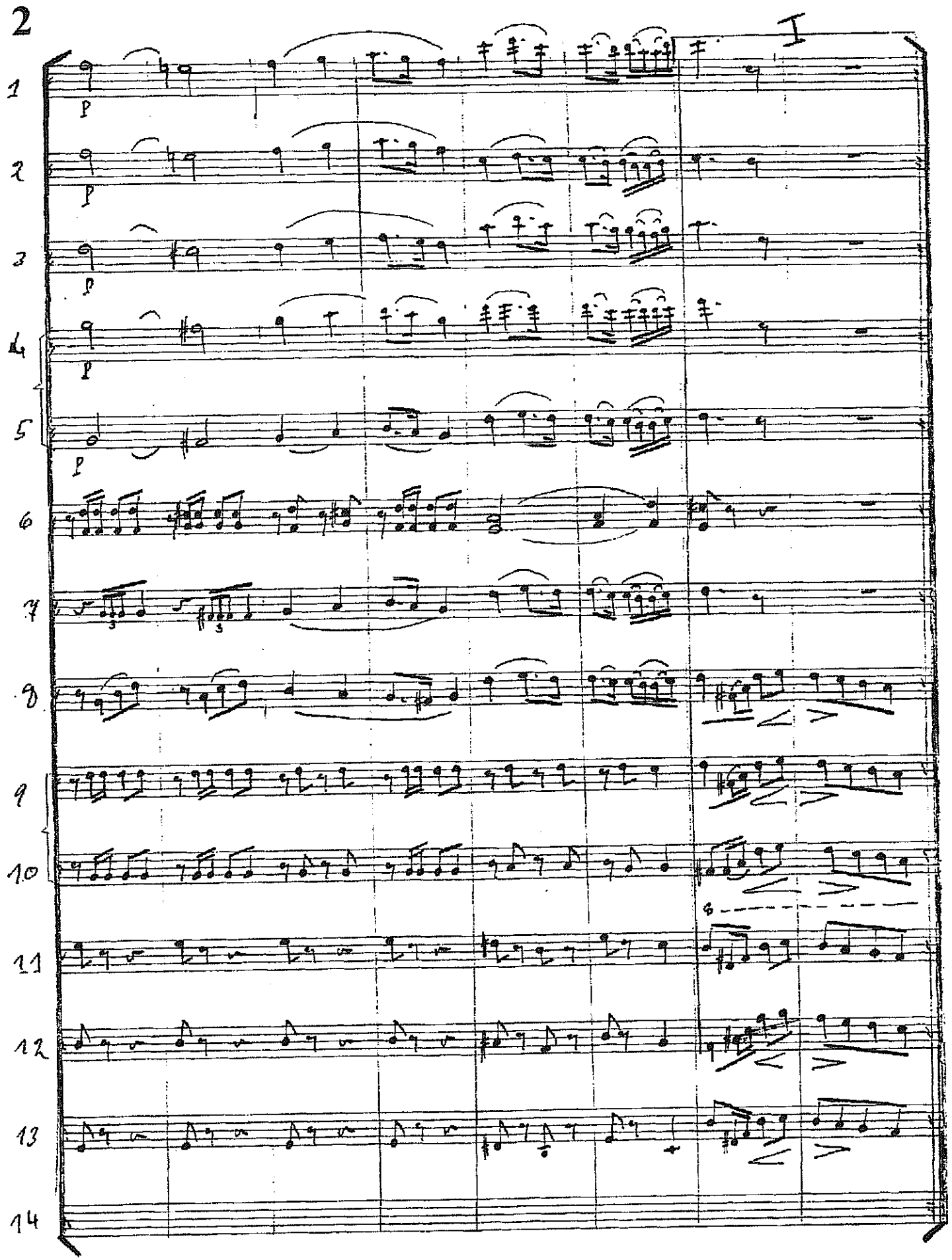
Erdinç Gökçay Arşivindendir

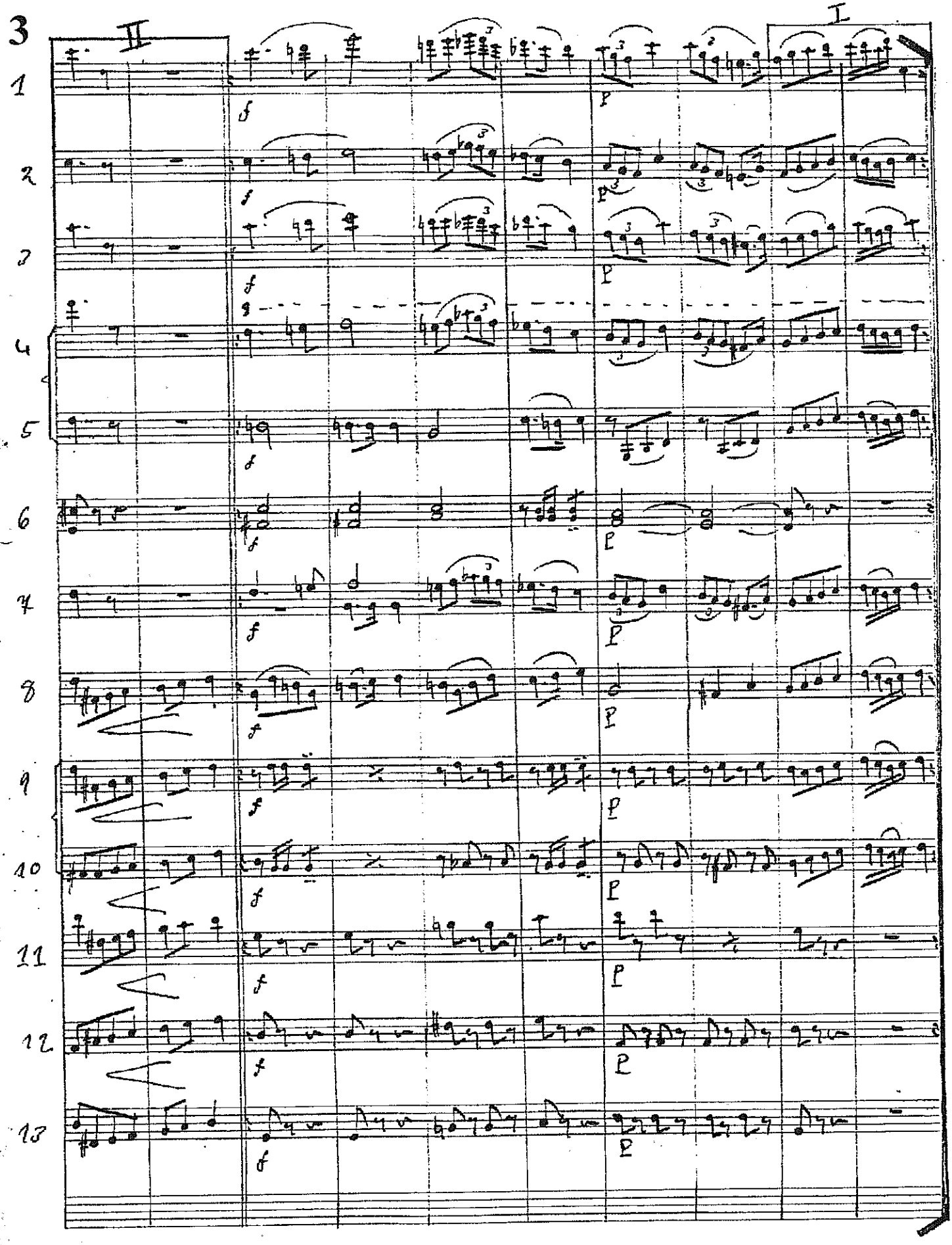
EK 33

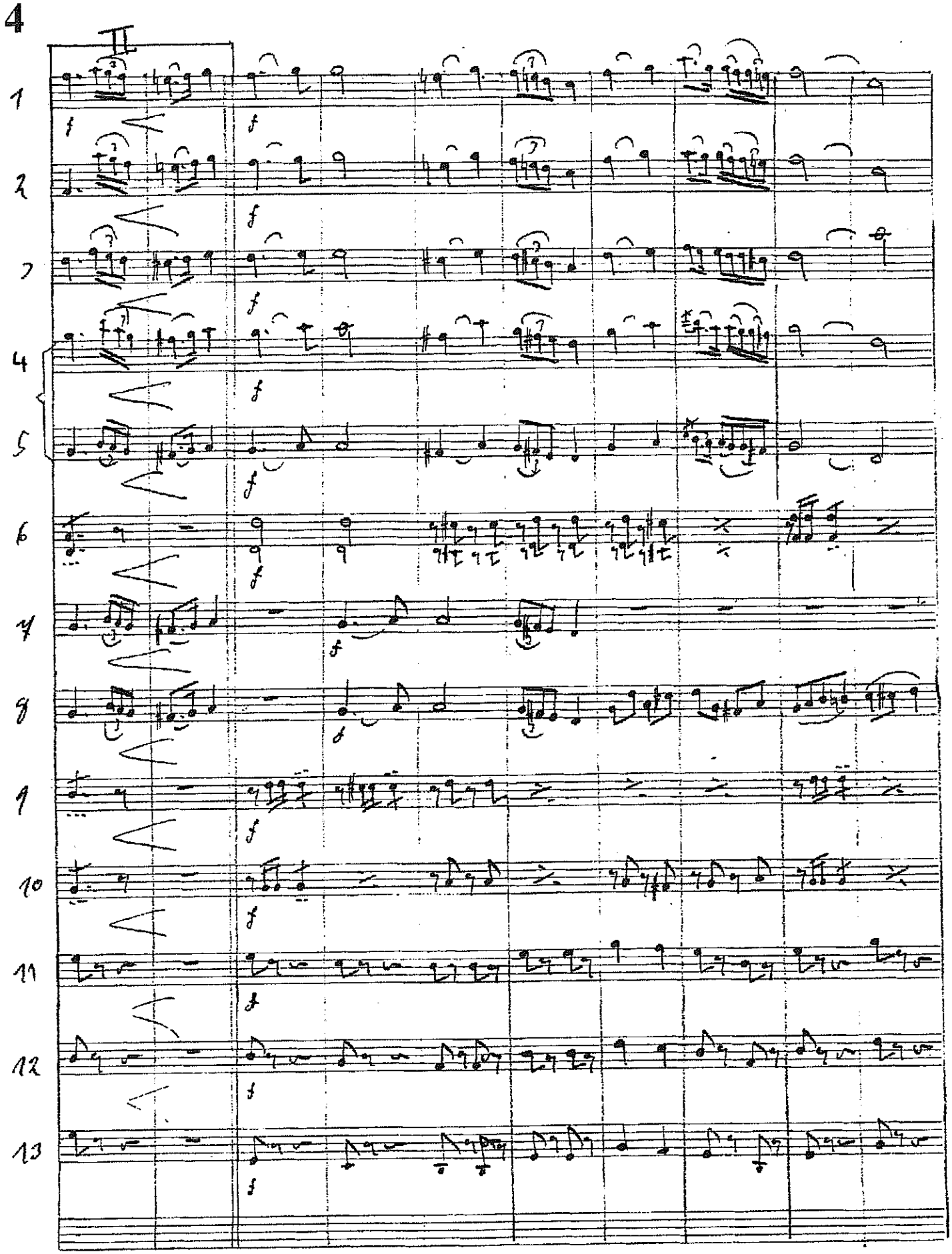
1 Nihâvend Şarkı – Aman Ey Konca-i Nevres Nihâlim / Rıfat Bey

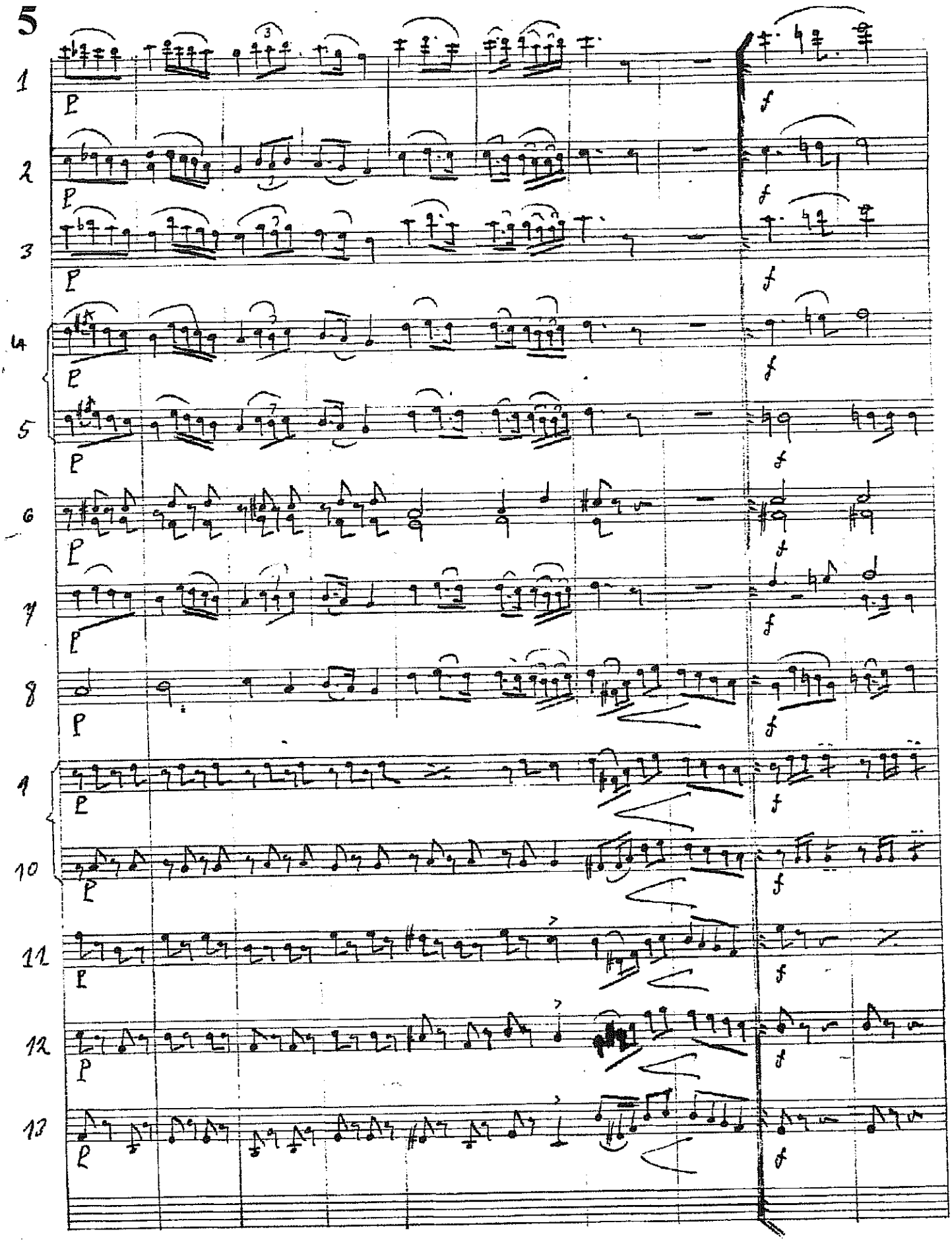


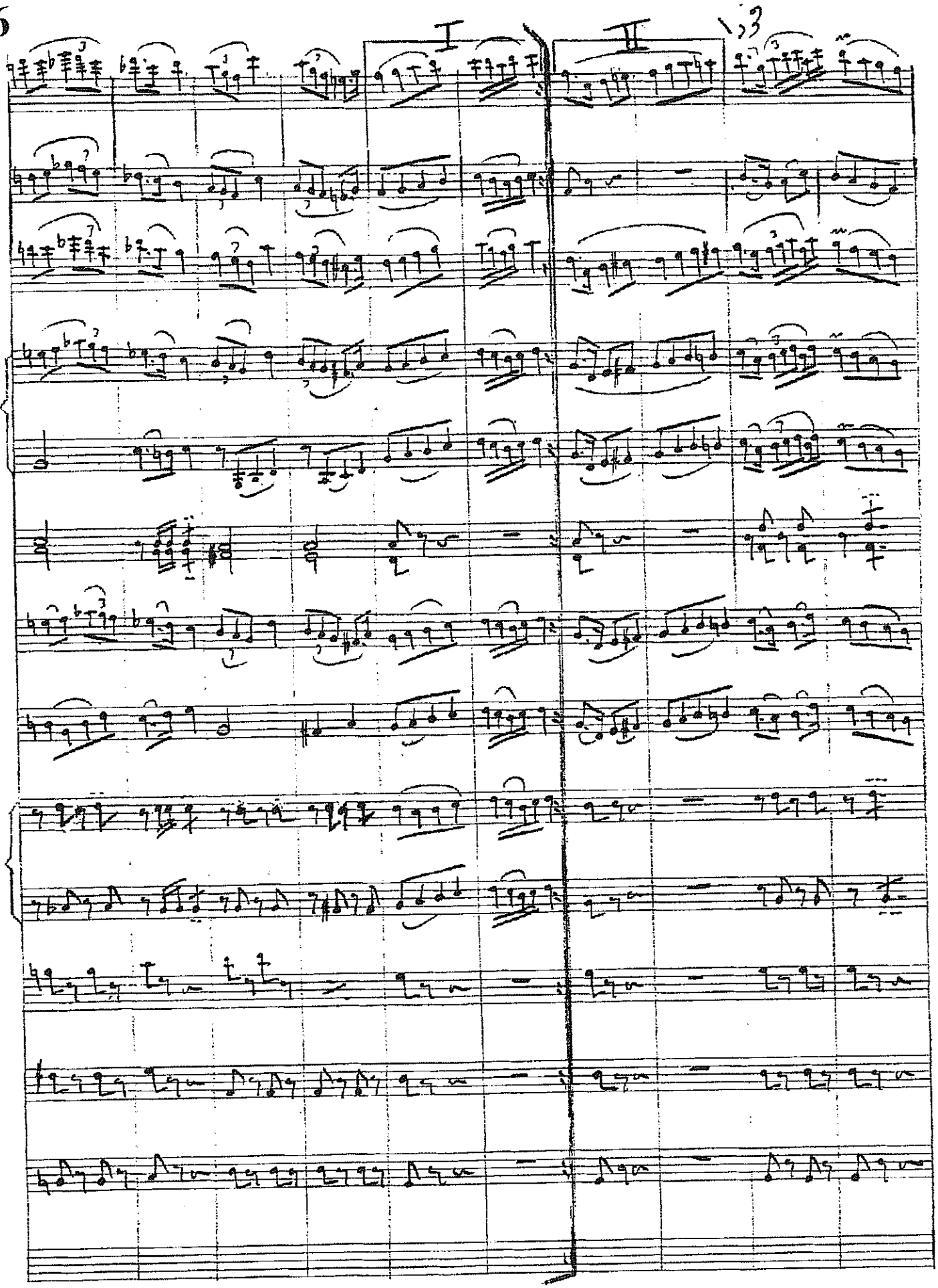
1- Flütler, 2- Obualar, 3- Sib Klarnet, 4- Klarnet i, 5- Klarnet ii-iii, 6- Altolar, 7- Kornet i-ii, 8- Bariton, 9- Trombon i, 10- Trombon ii-iii, 11- Bas, 12- Tuba, 13- Büyük Bas, 14- Davul


2
I
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
p


3
II
I
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
f
p


4
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13


5
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
p
f


6
I
II
13

EK 34

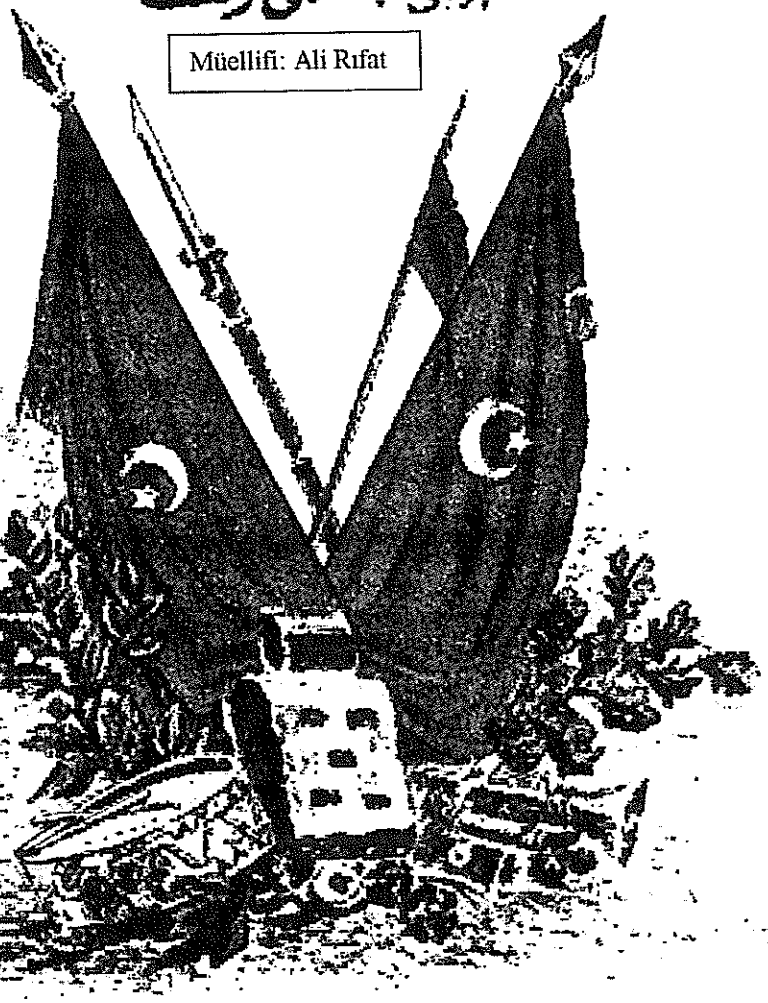
İstiklâl Marşı

استقلال مارشی

مؤلفی : علی رفعت

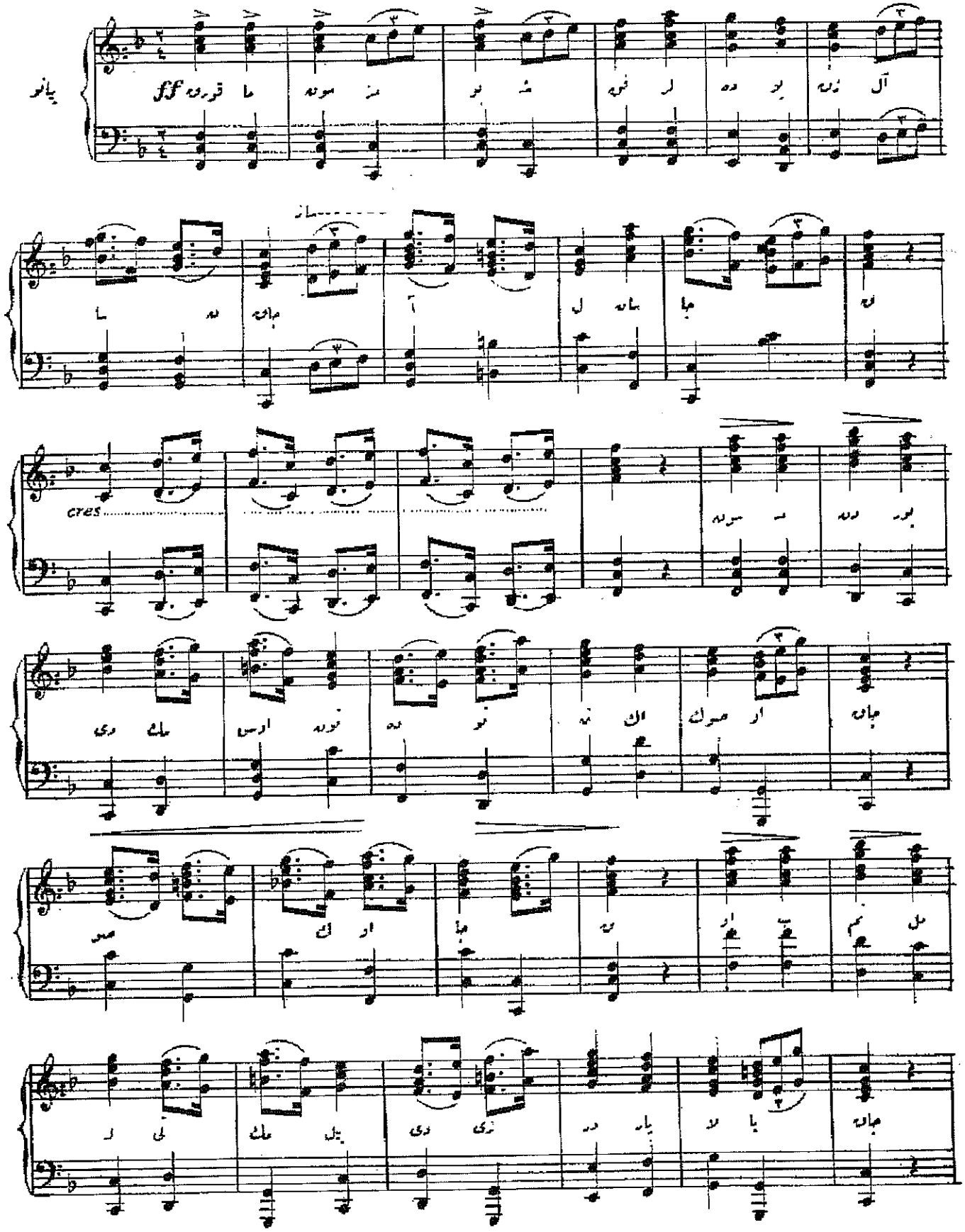
Müellifi: Ali Rıfat

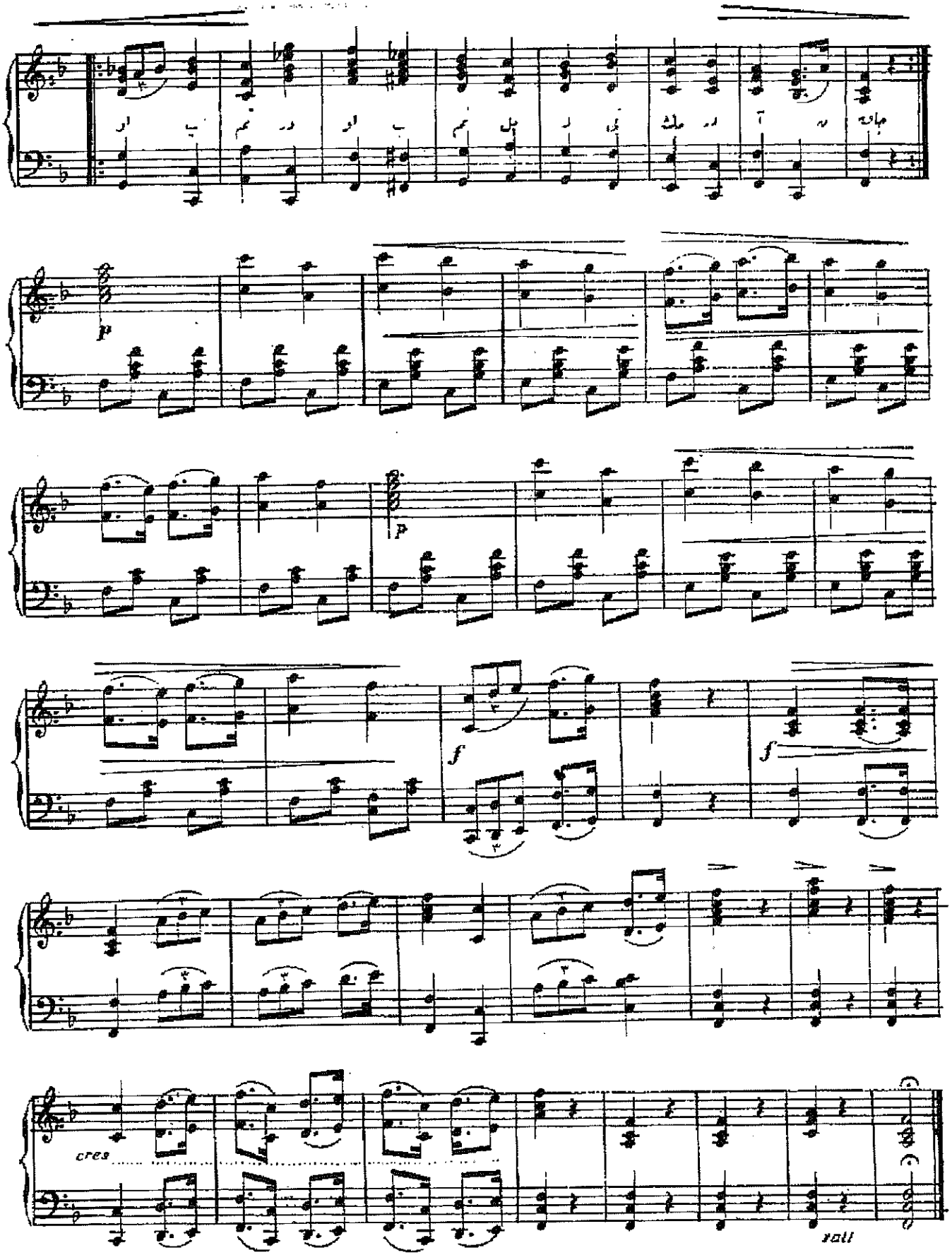
Maarif Vekâlet-i Celilesince tertib olunan müsâbakada Heyet-i İlmiyye kararıyla birinciliği ihrâz iden Milli Marşımızdır.



İstiklâl Marşı

اِسْتِقْلَال مَارِشِی





2

قورقما سونمز بو شفقلرده یوزن آل سنجاق
سونمه‌دن یوردیمك اوستنده توتن اك صوك اوجاق
اوبنم ملتمك ییلدیزیدر پارلایه‌جاق
اوبنمدر او بنم ملتمكدر آنجاق

Korkma, sönmez bu şafaklarda
yüzen âl sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten
en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır,
parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir
ancak.

دالغالان سن ده شفقلر كبی ای شانلی هلال!
اولسون آرتیق دوكیلان قانلریمك هپسی حلال:
ابدیاً سكا یوق، عرقمه یوق اضمحلال
حقیدر حریشامسه بایراغمك حریت
حقیدر حقه طاپان ملتمك استقلال

«محمد عاكف»

Dalgalan sen de şafaklar gibi
ey şanlı hilâl!
Olsun artık dökülen kanlarımın
hepsi helâl.
Ebediyyen sana yok, ırkıma yok
izmihlâl,
Hakkıdır hür yaşamış bayrağımın
hürriyet,
Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin
İstiklâl.

Mehmet Akif

3

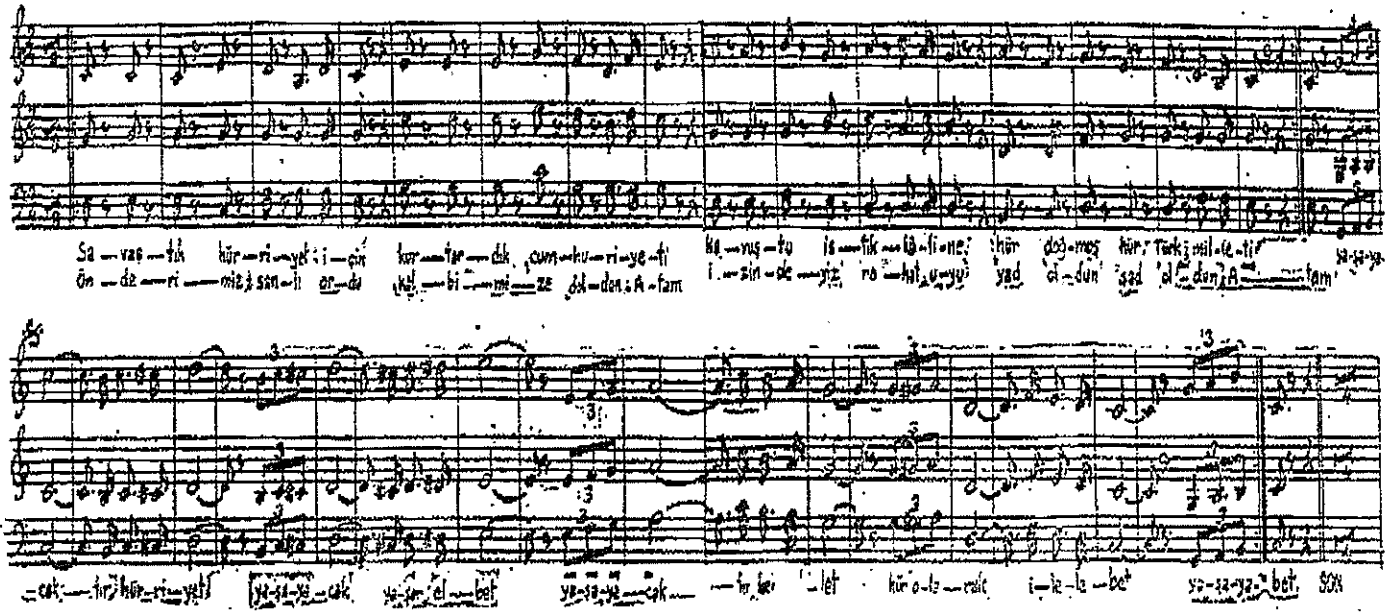
Gönül Paçacı Arşivindendir

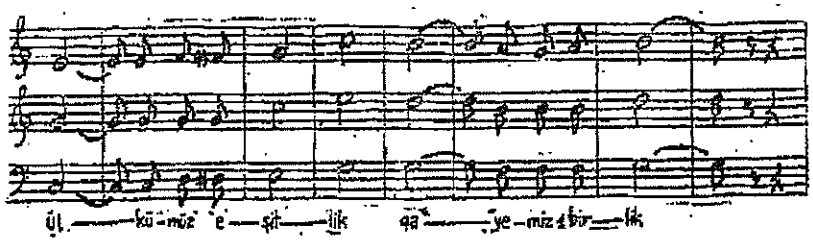
EK 35

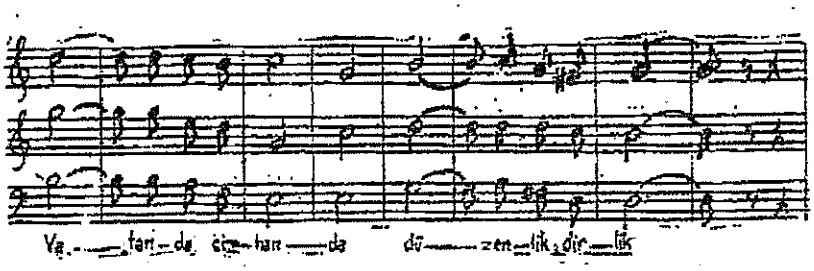
Erdinç Gökçay Arşivindendir

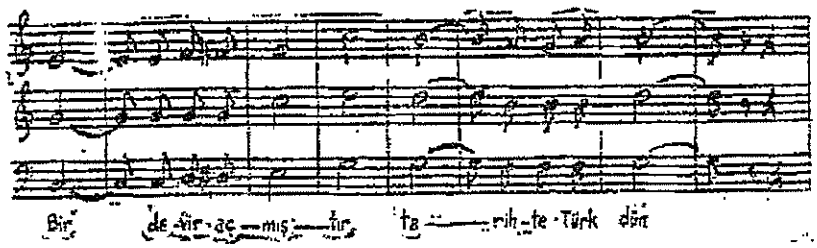
Hürriyet Marşı

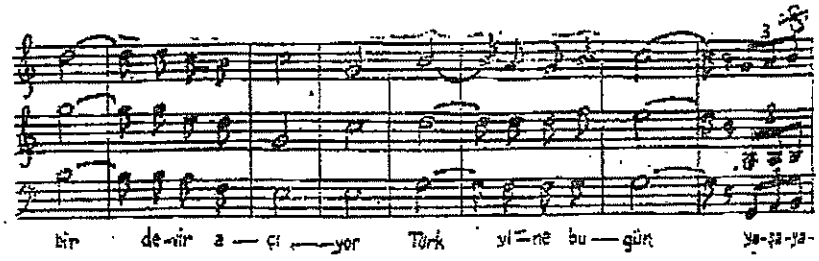
Söz ve Müzik
Halit Bedii AKÇAY











Savaştık hürriyet için,
kurtardık Cumhuriyeti,
Kavuştu istiklâline
hür doğmuş Türk Milleti,
Önderimiz şanlı ordu,
kalbimize doldun Atam.
İzindeyiz, rahat uyu,
yâd oldun, şâd oldun Atam.

*

Yaşayacaktır hürriyet,
yaşayacaktır elbet,
Yaşayacaktır millet,
hür olarak ilelebet.

*

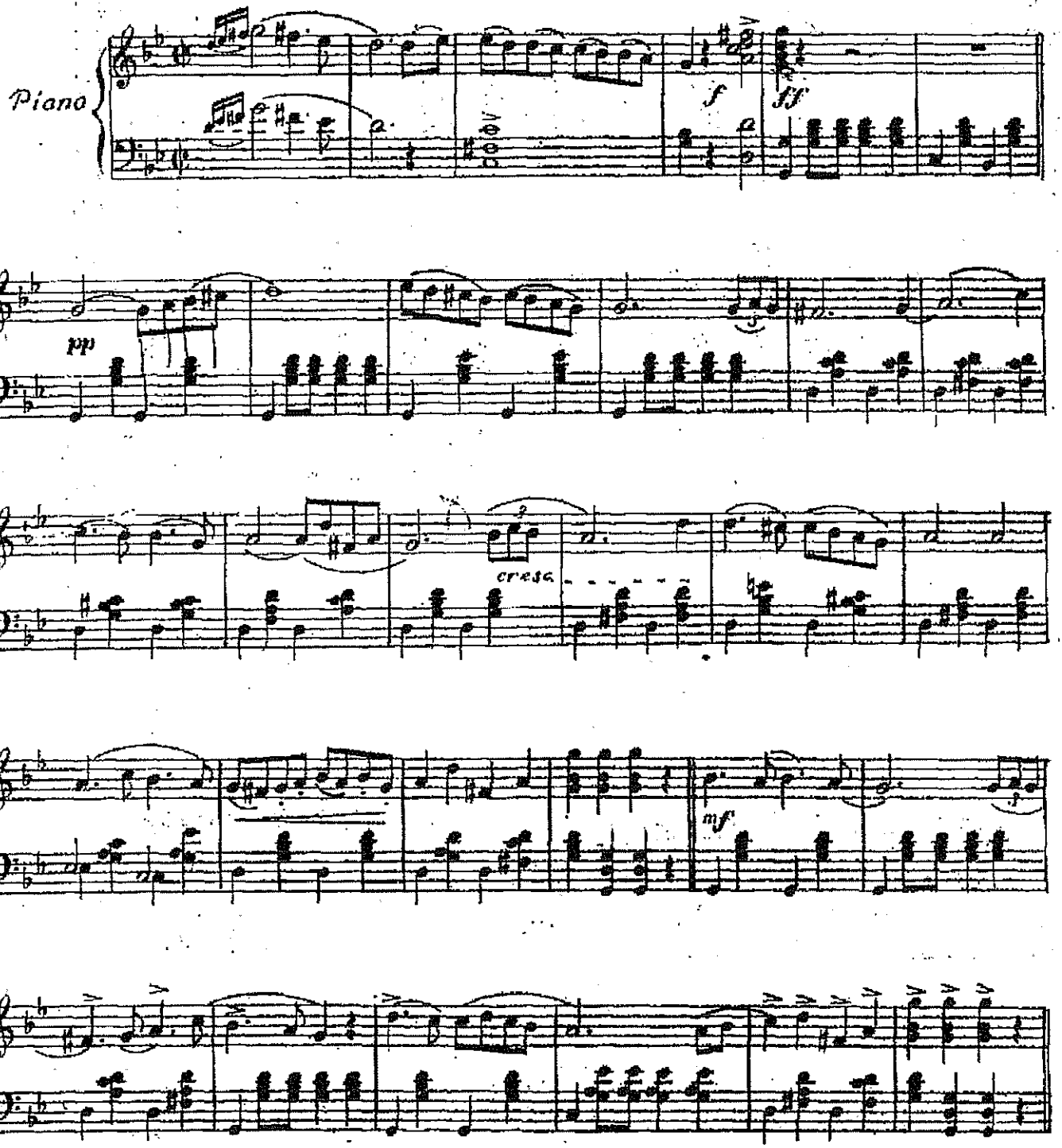
Ülkümüz eşitlik, gayemiz birlik,
Vatanda, cihanda düzenlik, dirlik,
Bir devir açmıştır tarihte Türk dün,
Bir devir açıyor Türk yine bugün…

(Musiki Mecmuasının
165. Sayısı, 720.
Sayfasındandır.)

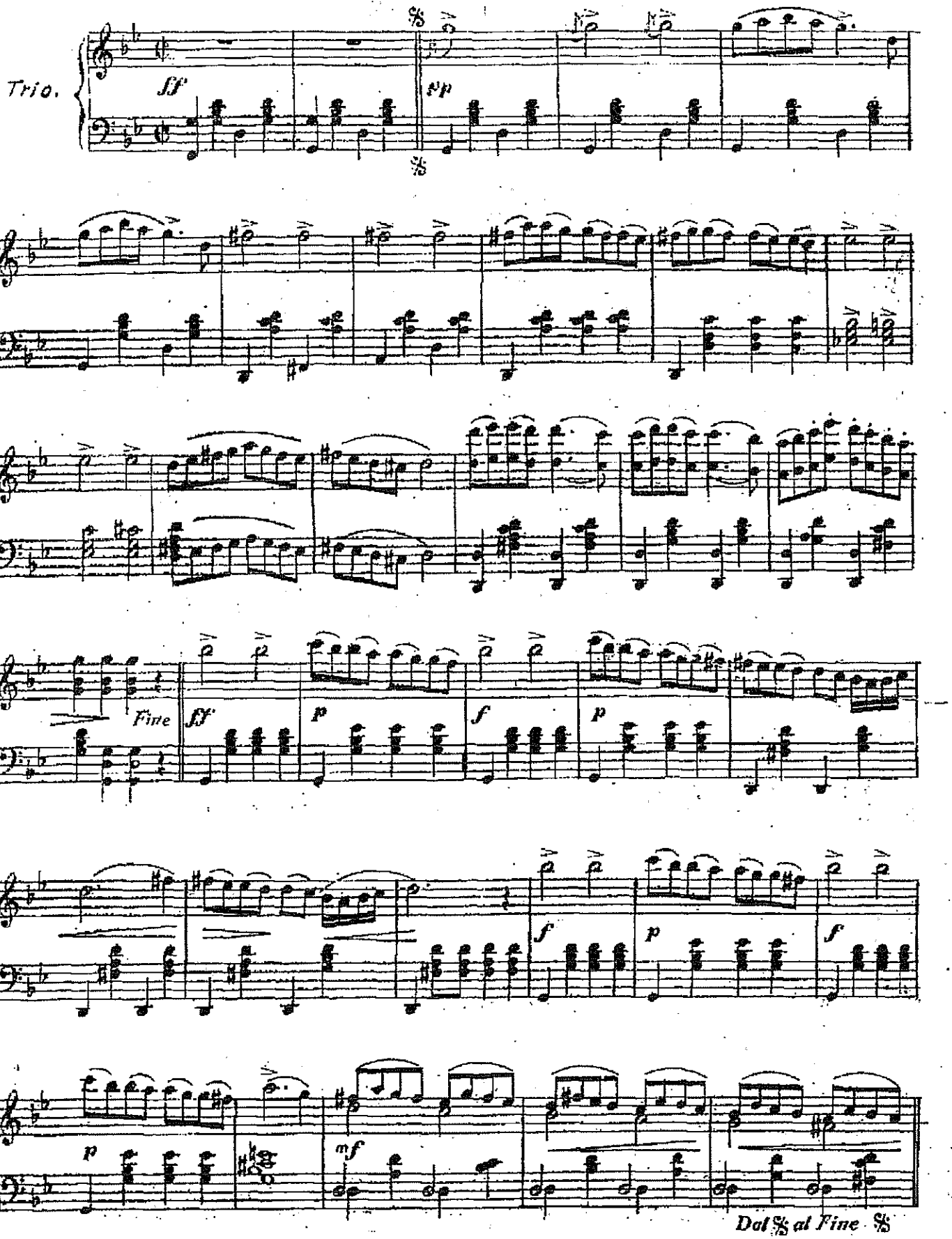
EK 36

İZMİR MARŞI

Bestekârı: MEHMED ALİ BEY



1



Erdinç Gökçay Arşivindendir

2

EK 37

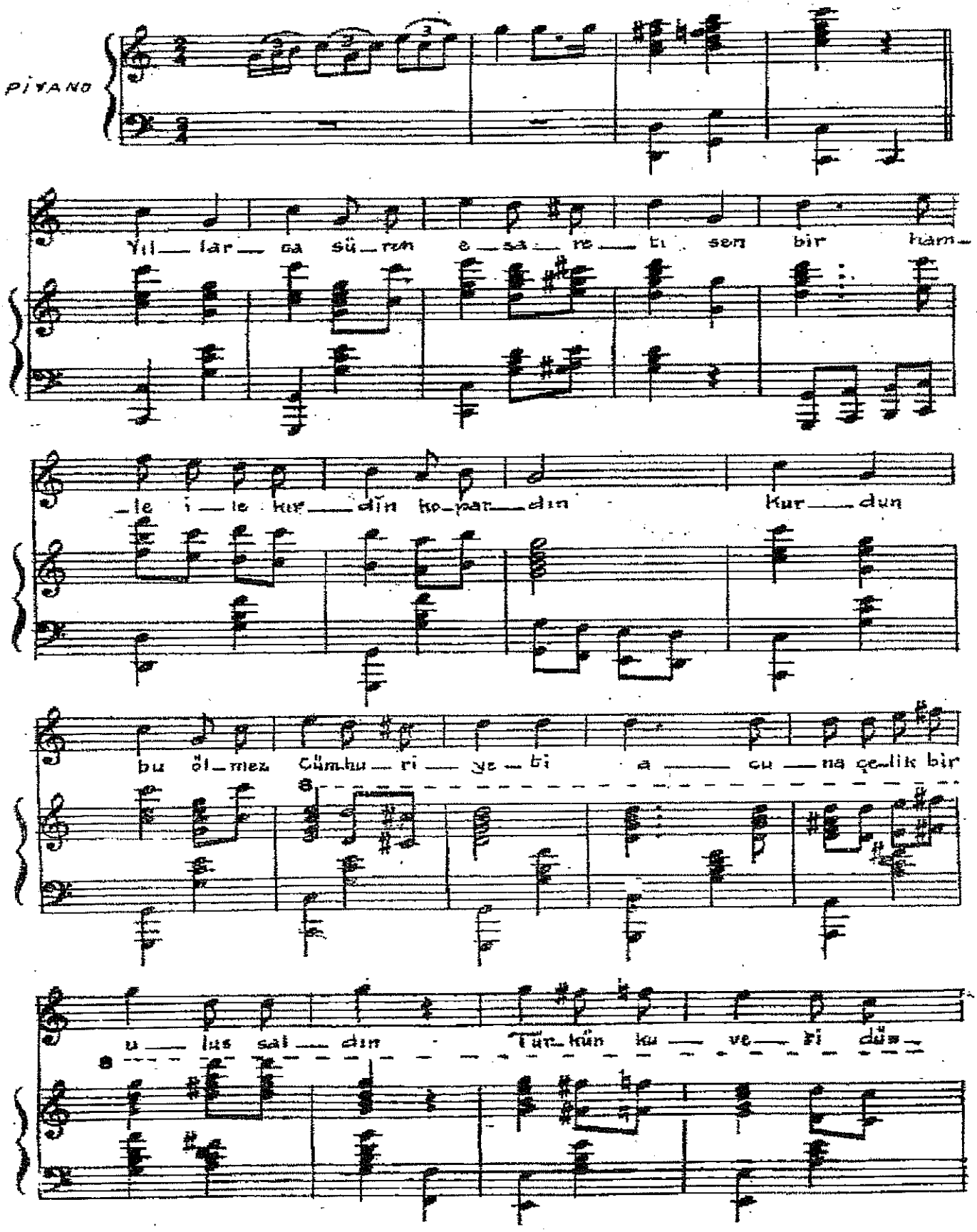
1

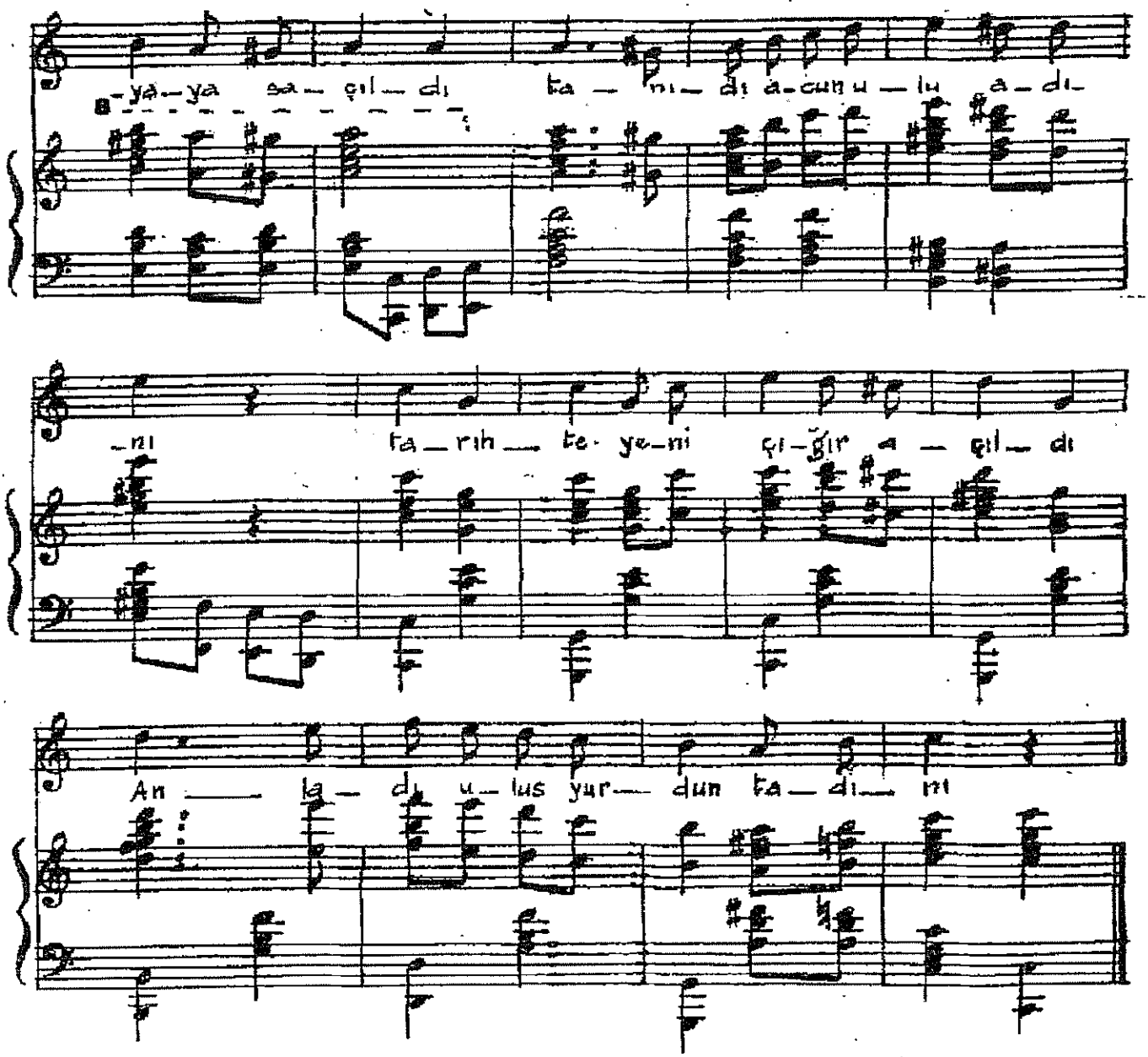
M A R Ş

Atatürk'e Armağan

Söz : Fethi Sami

Müzik : Iskender Ardan





Yıllarca süren esareti sen
Bir hamle ile kırdın kopardın
kurdun bu ölmez cümhuriyeti
Acuna çelik bir ulus saldın

Çizdiğin yollar ışıkla dolu
Güven ardından gelir ulusun
Bilgile Uyandı Anadolu
Sen ululardan daha ulusun

Türkün kuvveti dünyaya saçıldı
Tanıdı acun ulu adını
Tarihte yeni çığır açıldı
Anladı ulus yurdun tanıdı

Gençlik kurduğun bu yeni yurdun
Sonsuz bekçisi kalacak yine
Ardından gelir her buyruğunun
Haykırır inançla yaşa; diye

HER HAKKI MAHFUZDUR

2

Erdinç Gökçay Arşivindendir

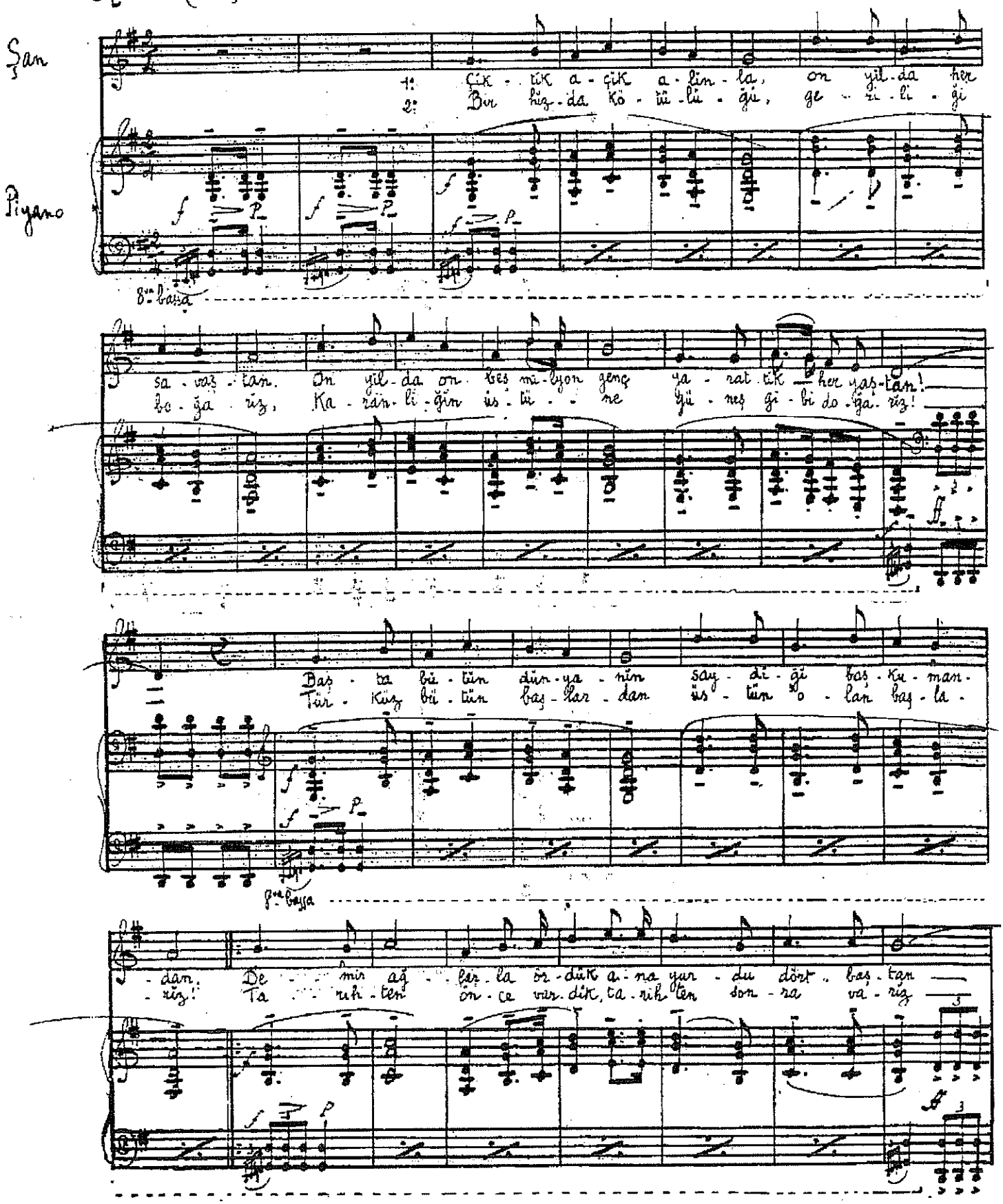
1

EK 38

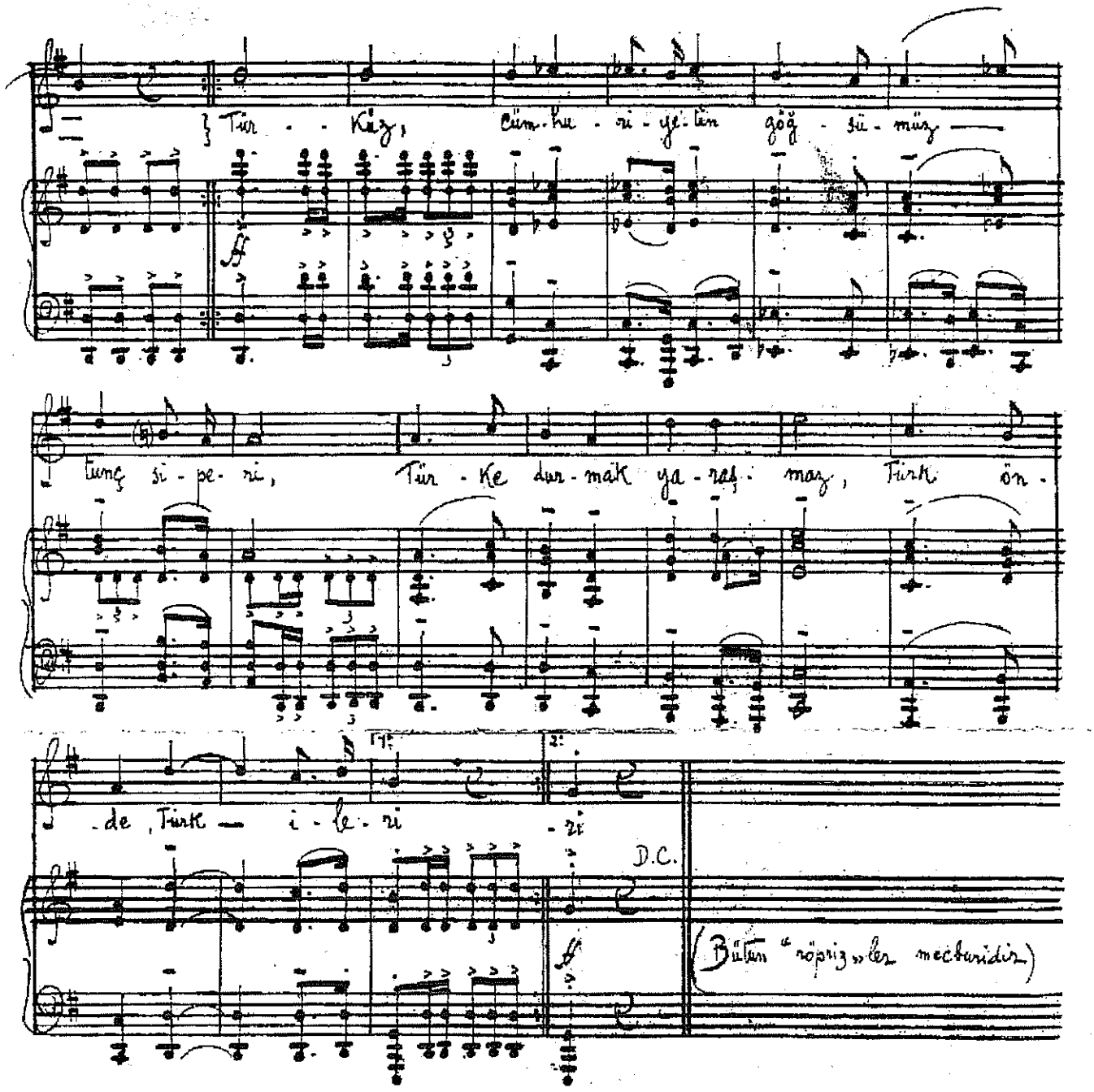
Cümhuriyetin Onuncu Yılı Marşı

Güfte: Behçet Kemal ve Faruk Nafiz
Beste: Cemal Reşit

Maestoso (1:96)



Nakarat



Çıktık açık alınla on yılda her savaştan
On yılda onbeş milyon genç yarattık her yaştan
Başta bütün dünyanın saydığı baş kumandan
Demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan

Çizerçek kanımızla öz yurdun hartasını
Dindirdik memleketin yıllar süren yasını
Bütünledik her yönden istiklal kavgasını
Bütün dünya öğrendi Türklüğü saymasını

2

Bir hızda kötülüğü geriliği boğarız,
Karanlığın üstüne güneş gibi doğarız
Türküz bütün beşlerden üstün olan başlarız
Tarihten önce vardık, tarihten sonra varız

Örnektir milletlere açtığımız yeni ışık
İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir bütünüz.
Uyduk görüşte bilgi, gidişte ülküye biz.
Tersine dönse dünya yolumuzdan dönmeyiz

(Dört satırda bir)

Türkü Cumhuriyetin göğsümüzün tunç siperi
Türke durmak yaraşmaz Türk önde Türk ileri

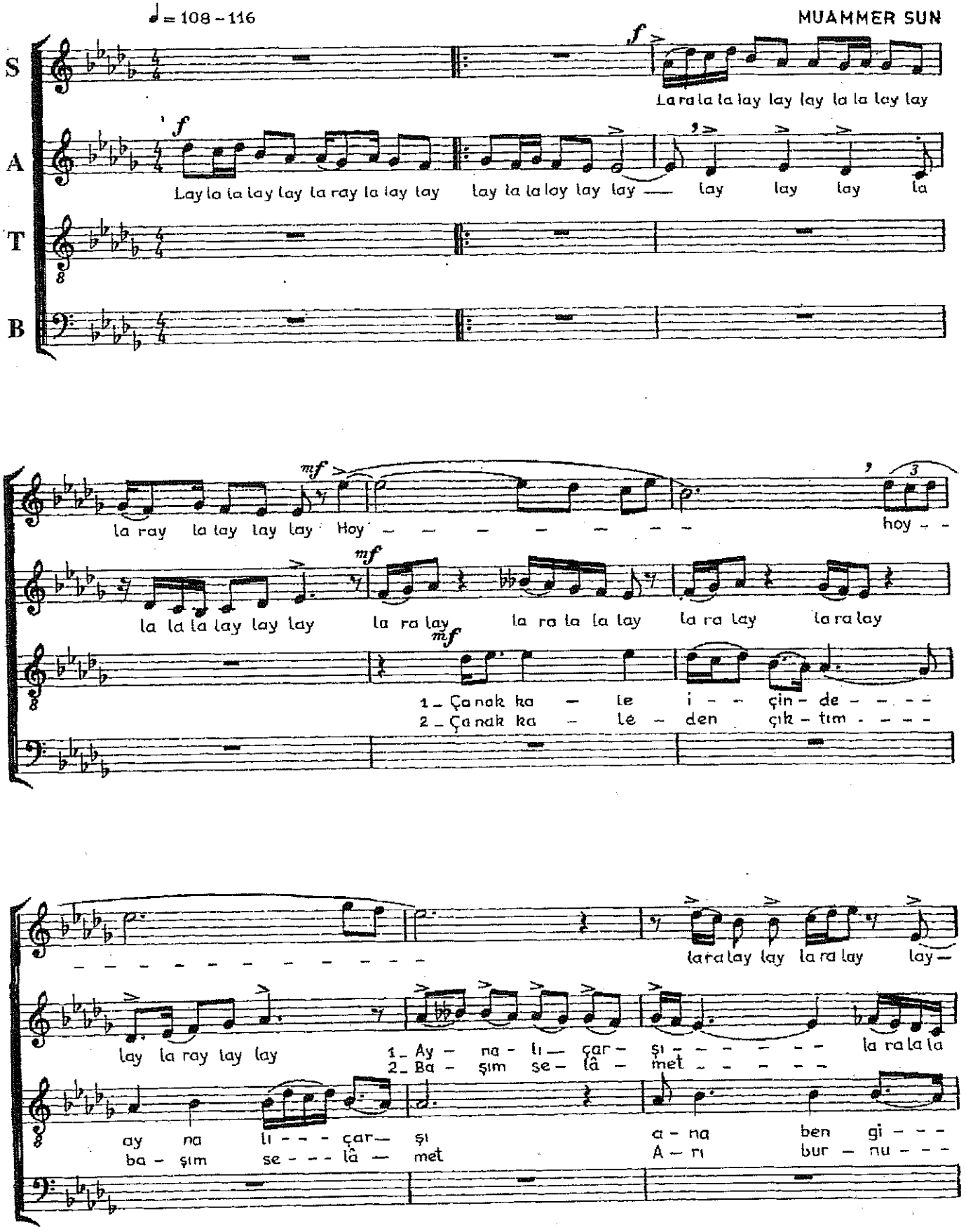
Gönül Paçacı Arşivindendir

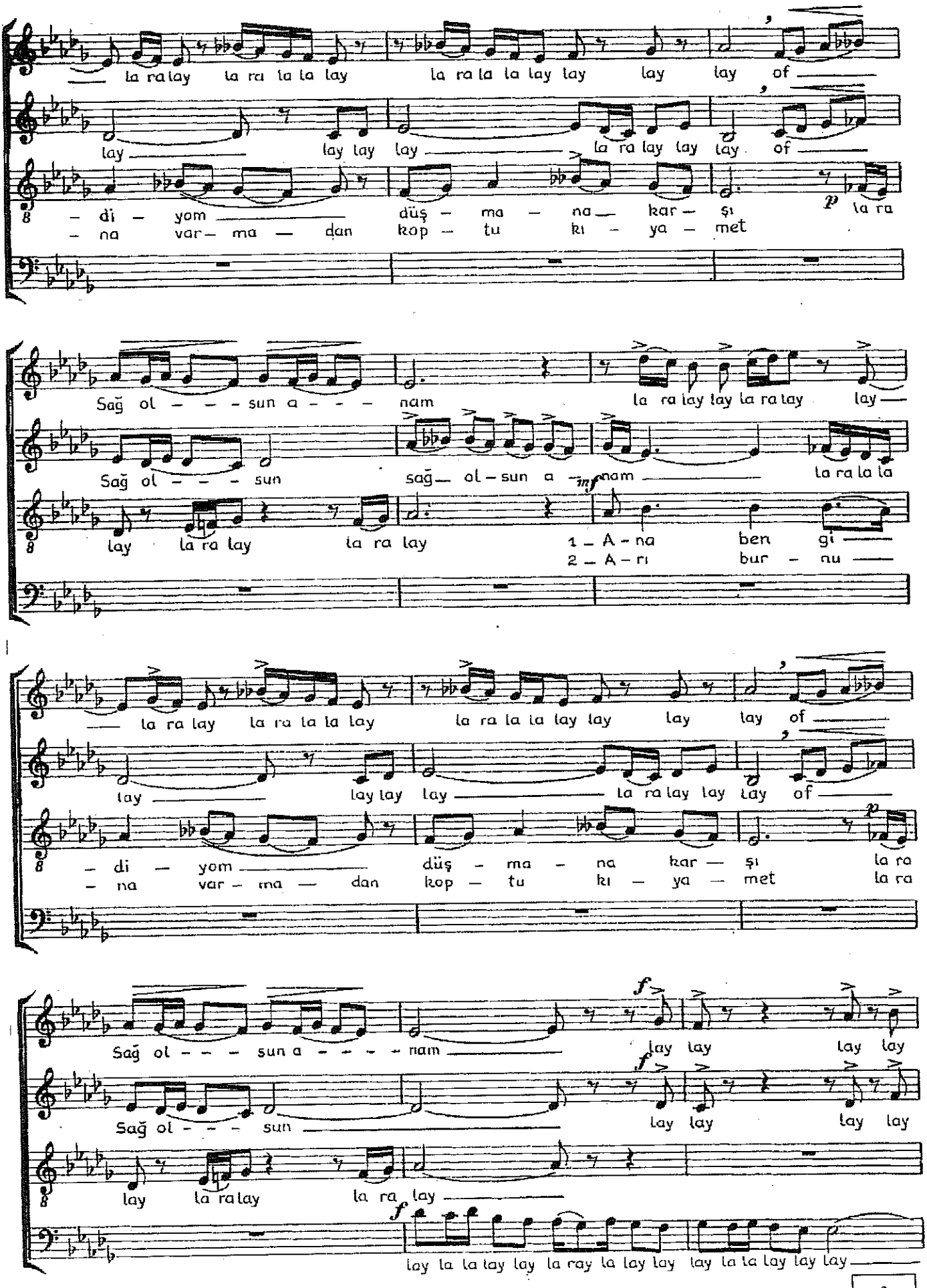
EK 39

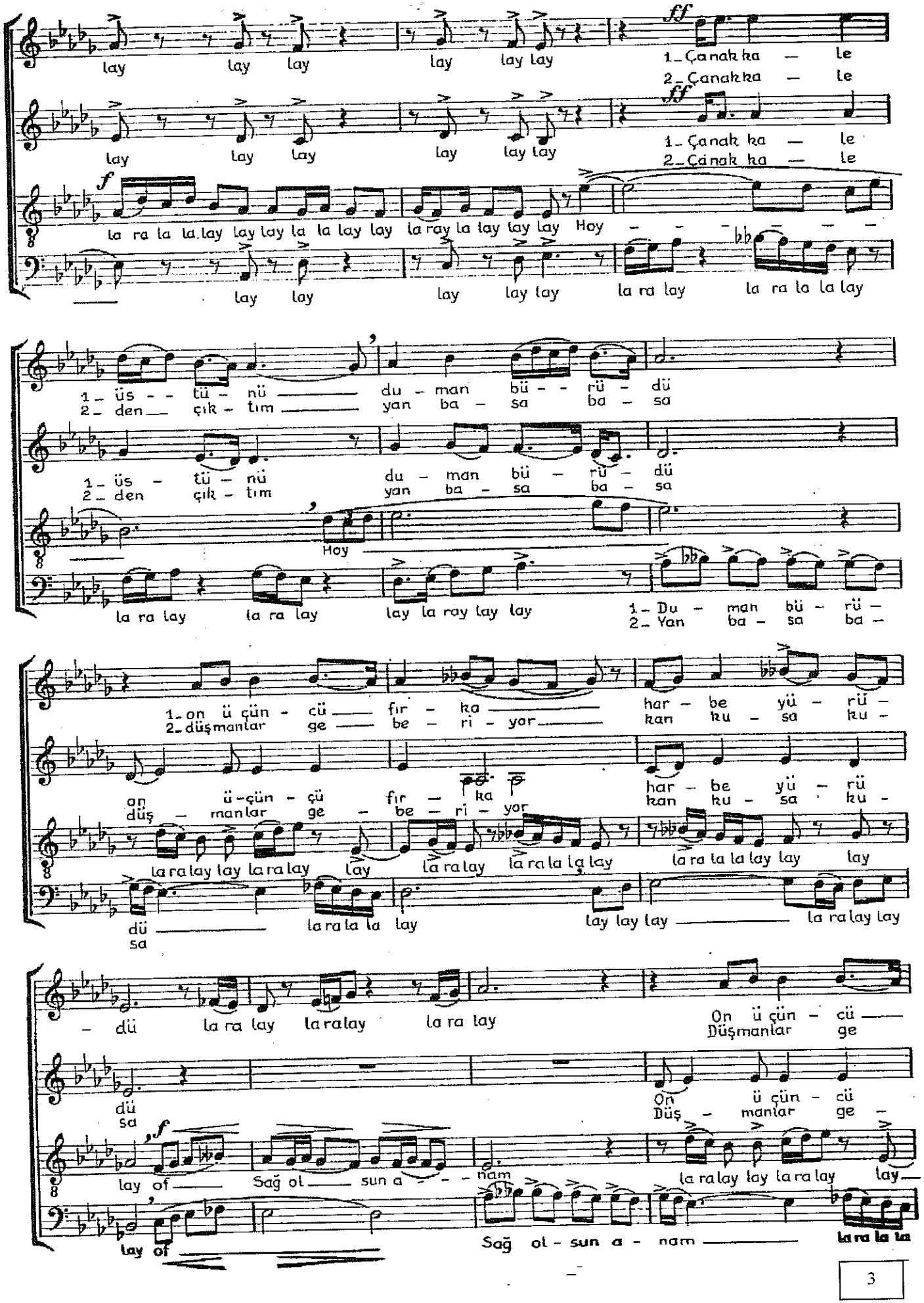
1

ÇANAKKALE TÜRKÜSÜ

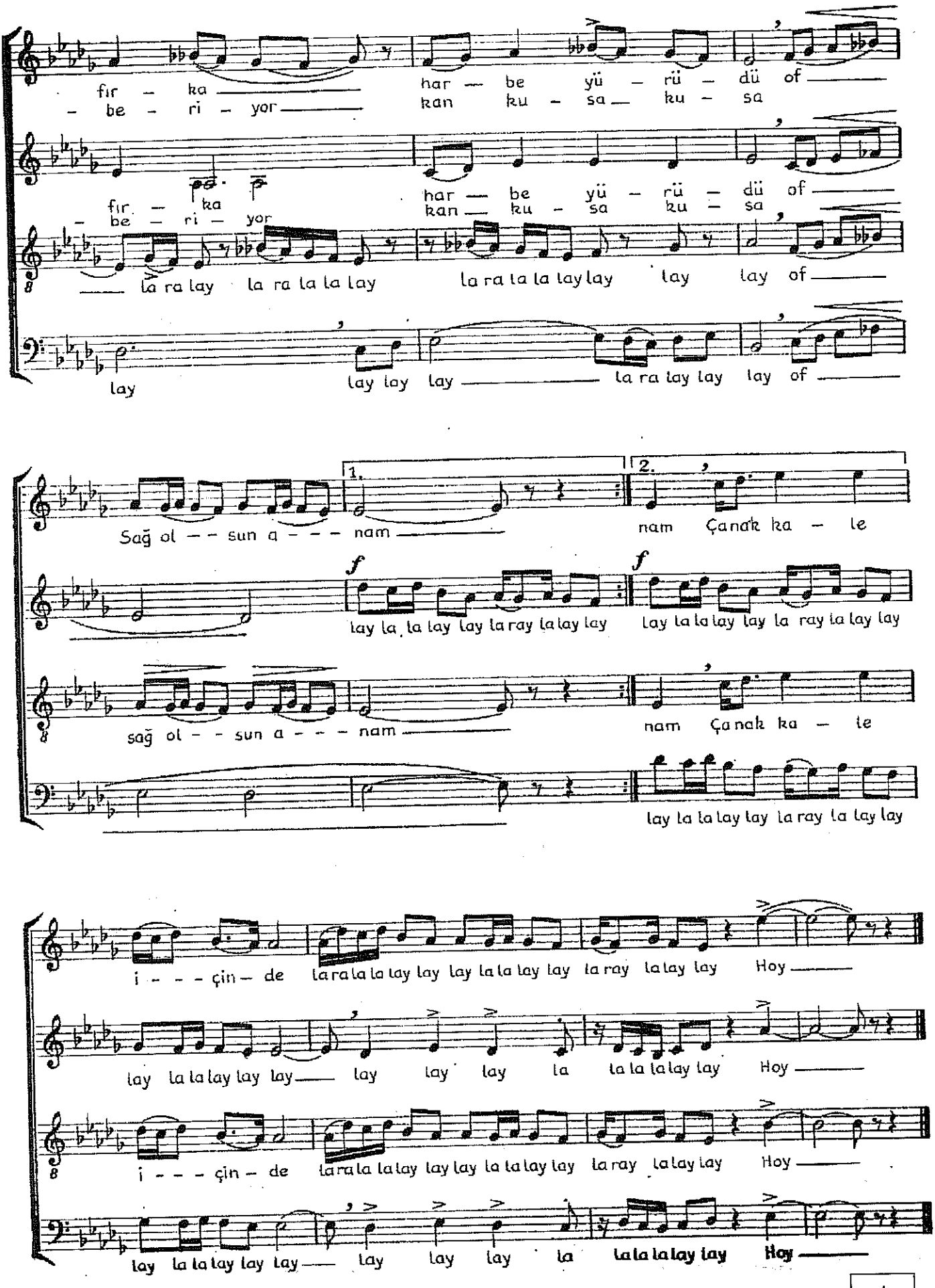
"ÇANAKKALE KAHRAMANLARINA"




la ra lay la ra la la lay la ra la la lay lay lay lay of
lay lay lay lay la ra lay lay lay of
– di – yom düş – ma – na kar – şı la ra
– na var – ma – dan kop – tu kı – ya – met
Sağ ol – – – sun a – – – nam la ra lay lay la ra lay lay
Sağ ol – – – sun sağ – ol – sun a – nam la ra la la
lay la ra lay la ra lay 1 – A – na ben gi
2 – A – rı bur – nu
la ra lay la ra la la lay la ra la la lay lay lay lay of
lay lay lay la ra lay lay lay of
– di – yom düş – ma – na kar – şı la ra
– na var – ma – dan kop – tu kı – ya – met la ra
Sağ ol – – – sun a – – – – nam lay lay lay lay
Sağ ol – – – sun lay lay lay lay
lay la ra lay la ra lay
lay la la lay lay la ray la lay lay lay la la lay lay lay
2


lay lay lay lay lay lay
ff
1_Çanak ka — le
2_Çanakka — le
ff
1_Çanak ka — le
2_Çanak ka — le
f
la ra la la lay lay lay la la lay lay la ray la lay lay lay Hoy
lay lay lay lay lay la ra lay la ra la la lay
1_ üs — tü — nü du — man bü — rü — dü
2_ den çık — tım yan ba — sa ba — sa
1_ üs — tü — nü du — man bü — rü — dü
2_ den çık — tım yan ba — sa ba — sa
Hoy
la ra lay la ra lay lay la ray lay lay
1_ Du — man bü — rü —
2_ Yan ba — sa ba —
1_on ü çün — cü fır — ka har — be yü — rü —
2_düşmanlar ge — be — ri — yor kan ku — sa ku —
on ü-çün — çü fır — ka har — be yü — rü
düş — manlar ge — be — ri — yor kan ku — sa ku —
la ra lay lay la ra lay lay la ra la la lay la ra la la lay lay lay
dü la ra la la lay lay lay lay la ra lay lay
sa
— dü la ra lay la ra lay la ra lay On ü çün — cü
Düşmanlar ge
dü On ü çün — cü
sa Düş — manlar ge —
f
lay of Sağ ol sun a — — nam la ra lay lay la ra lay lay
lay of Sağ ol — sun a — nam la ra la la

3



4

Kaynak: *Devlet Konservatuarı Yayınları no.38, Ankara, 1966*

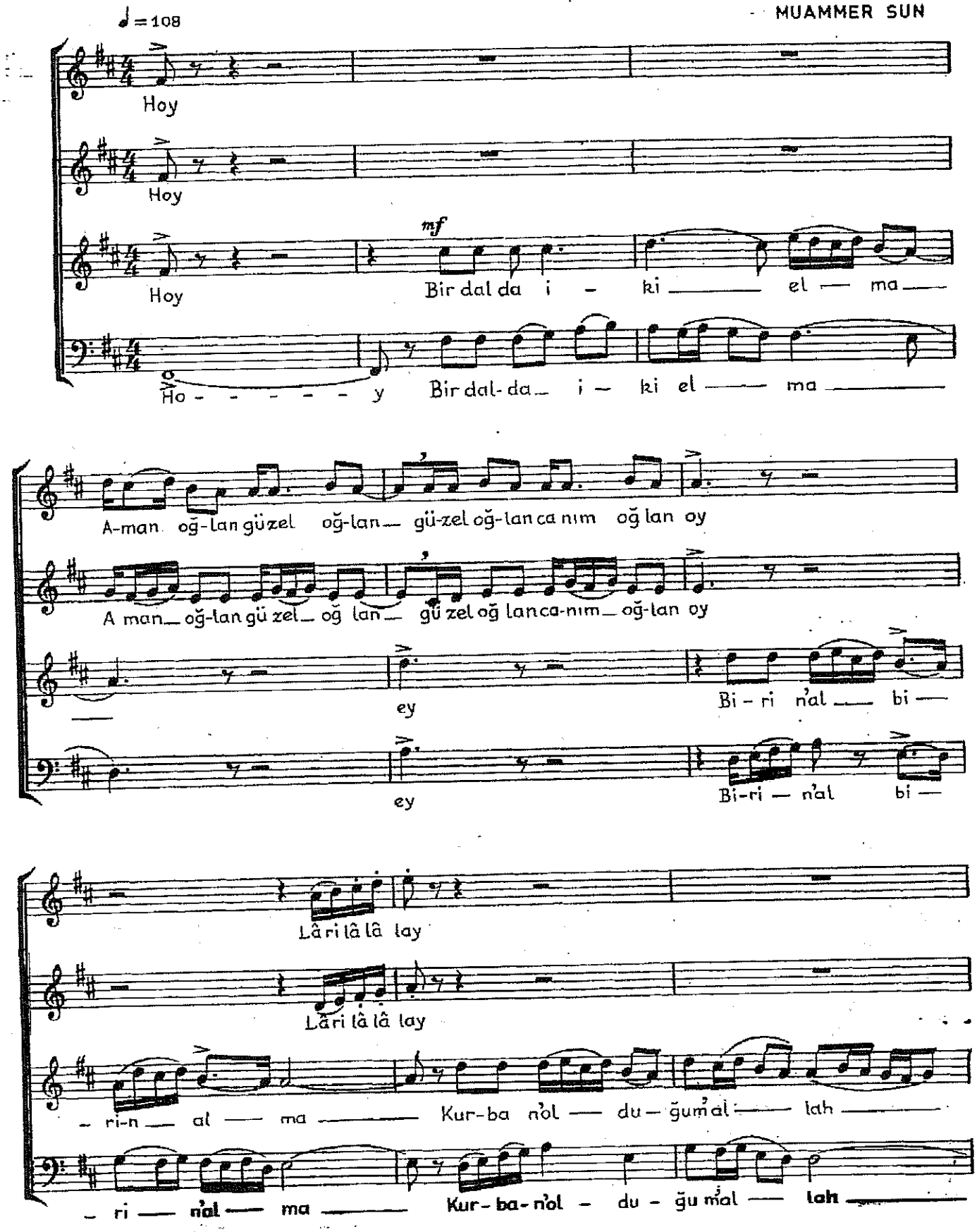
EK 40

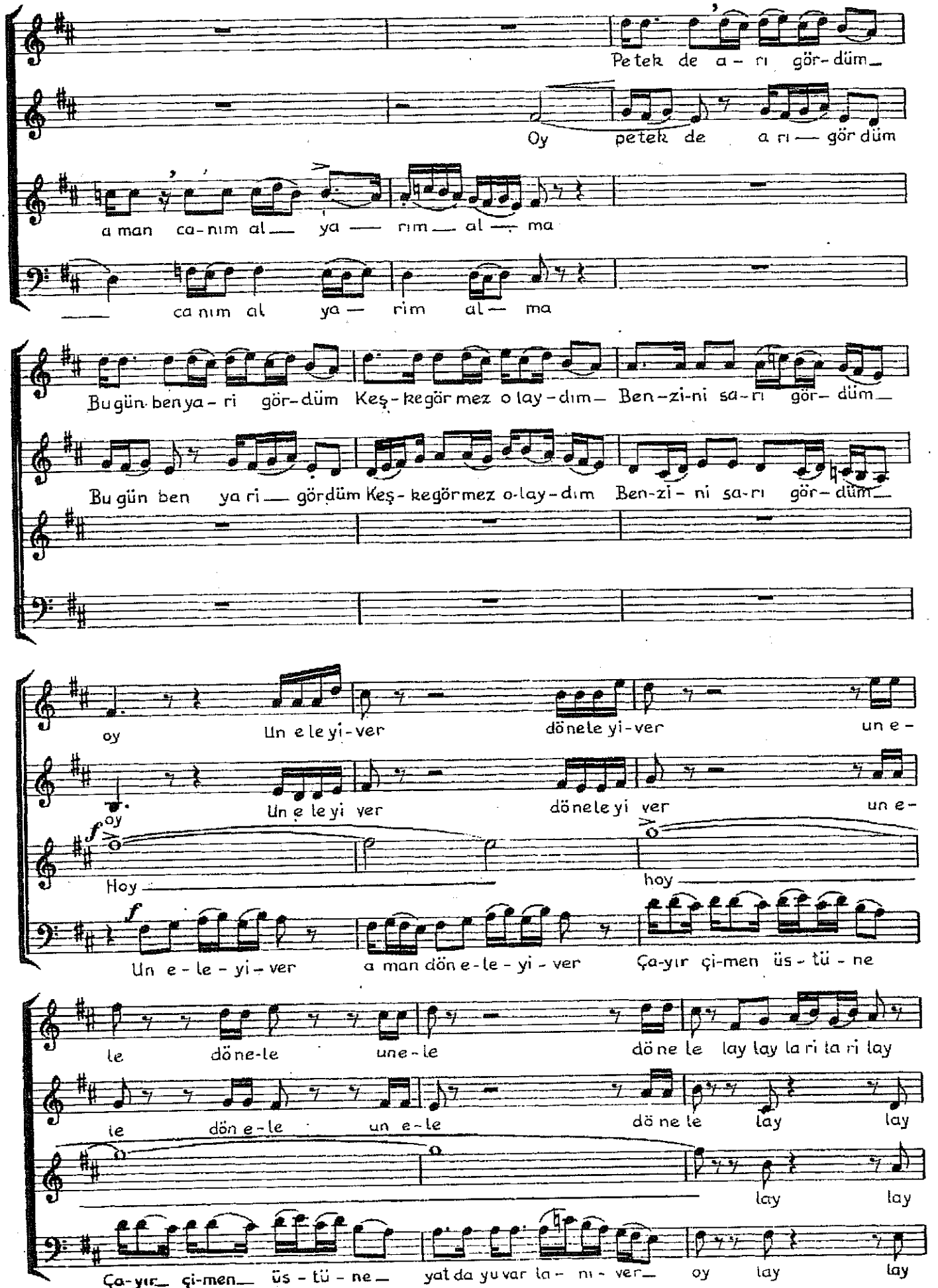
1

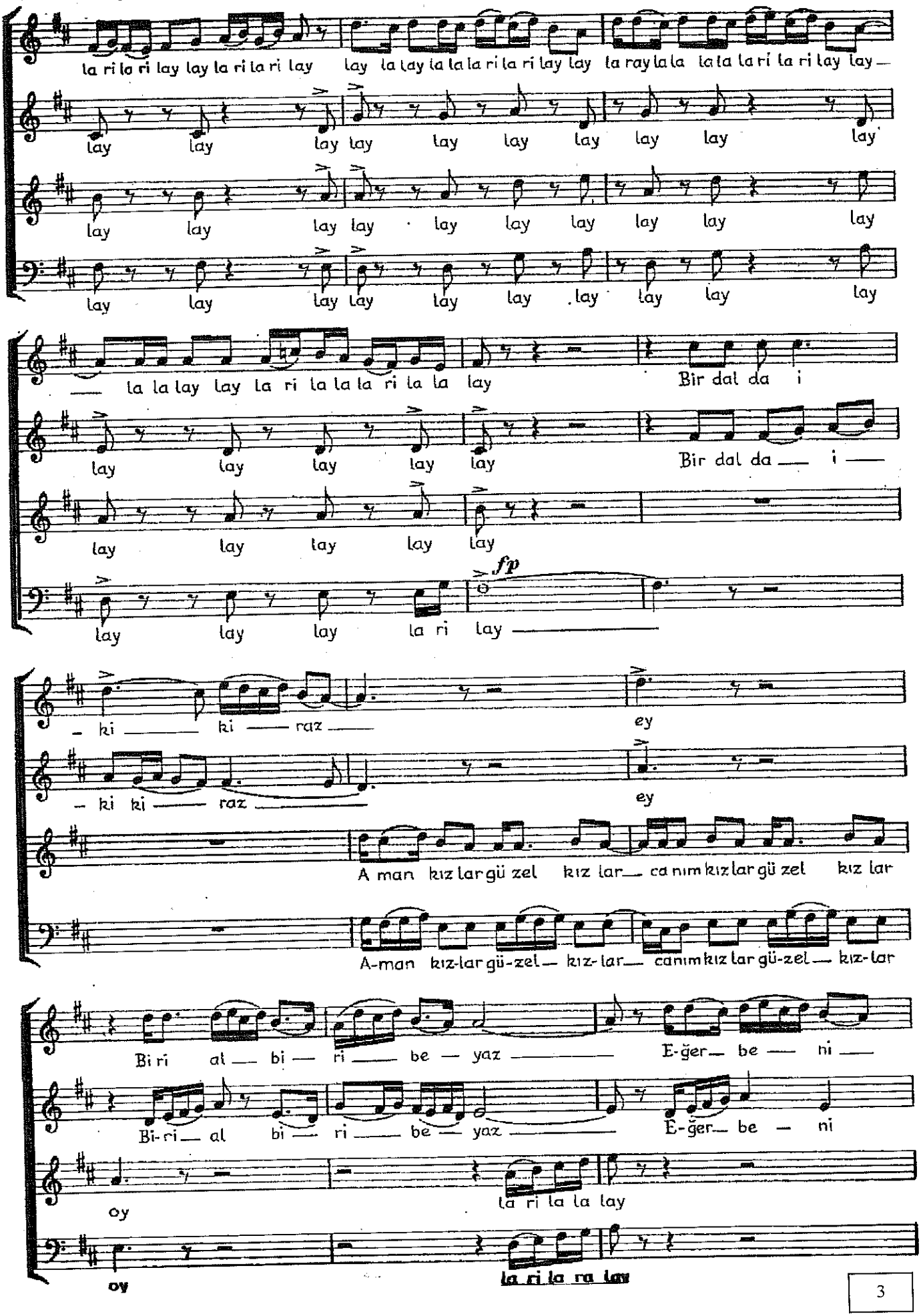
BİR DALDA İKİ ELMA

ÇOK SESLİ HALK TÜRKÜSÜ

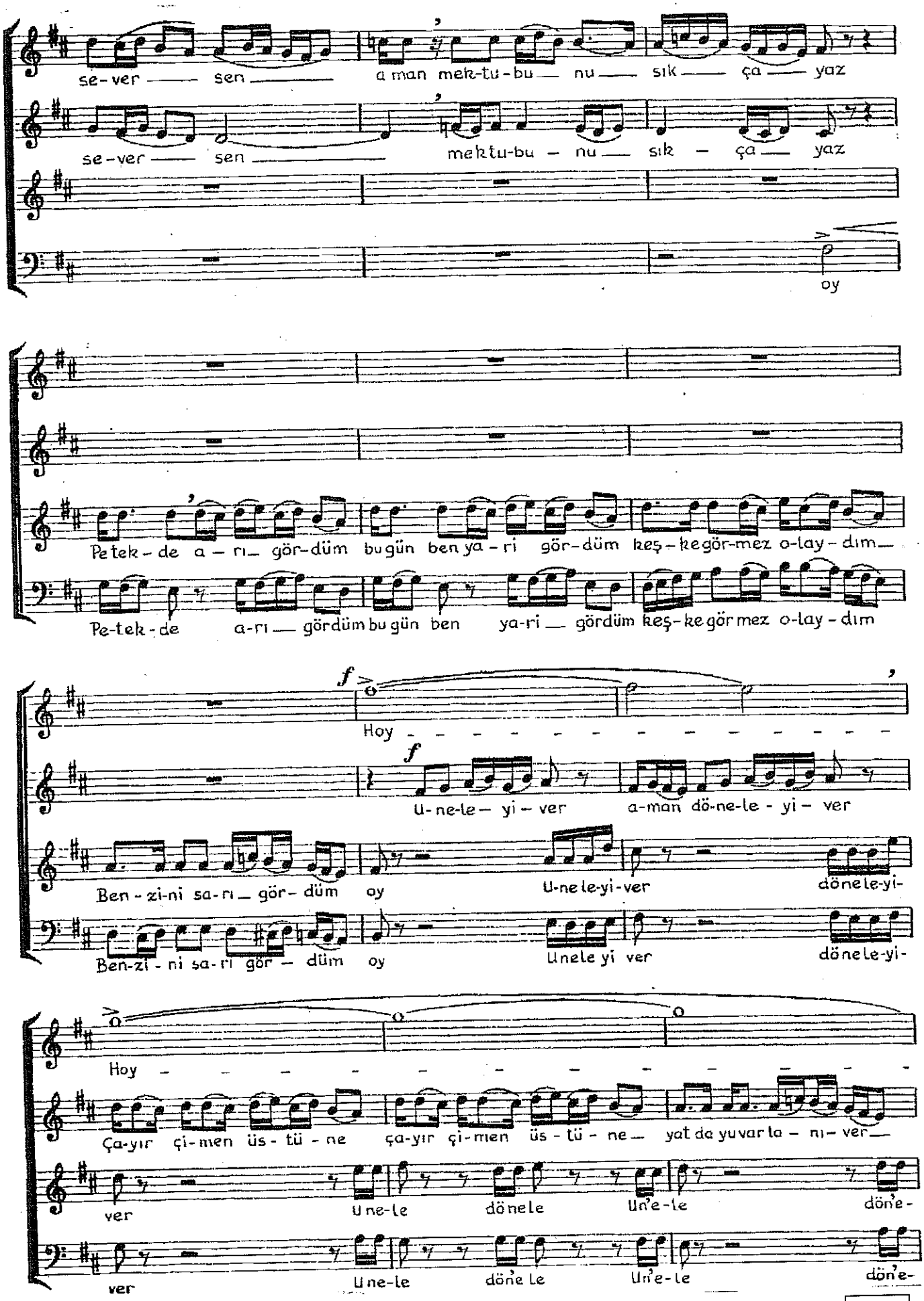
MUAMMER SUN



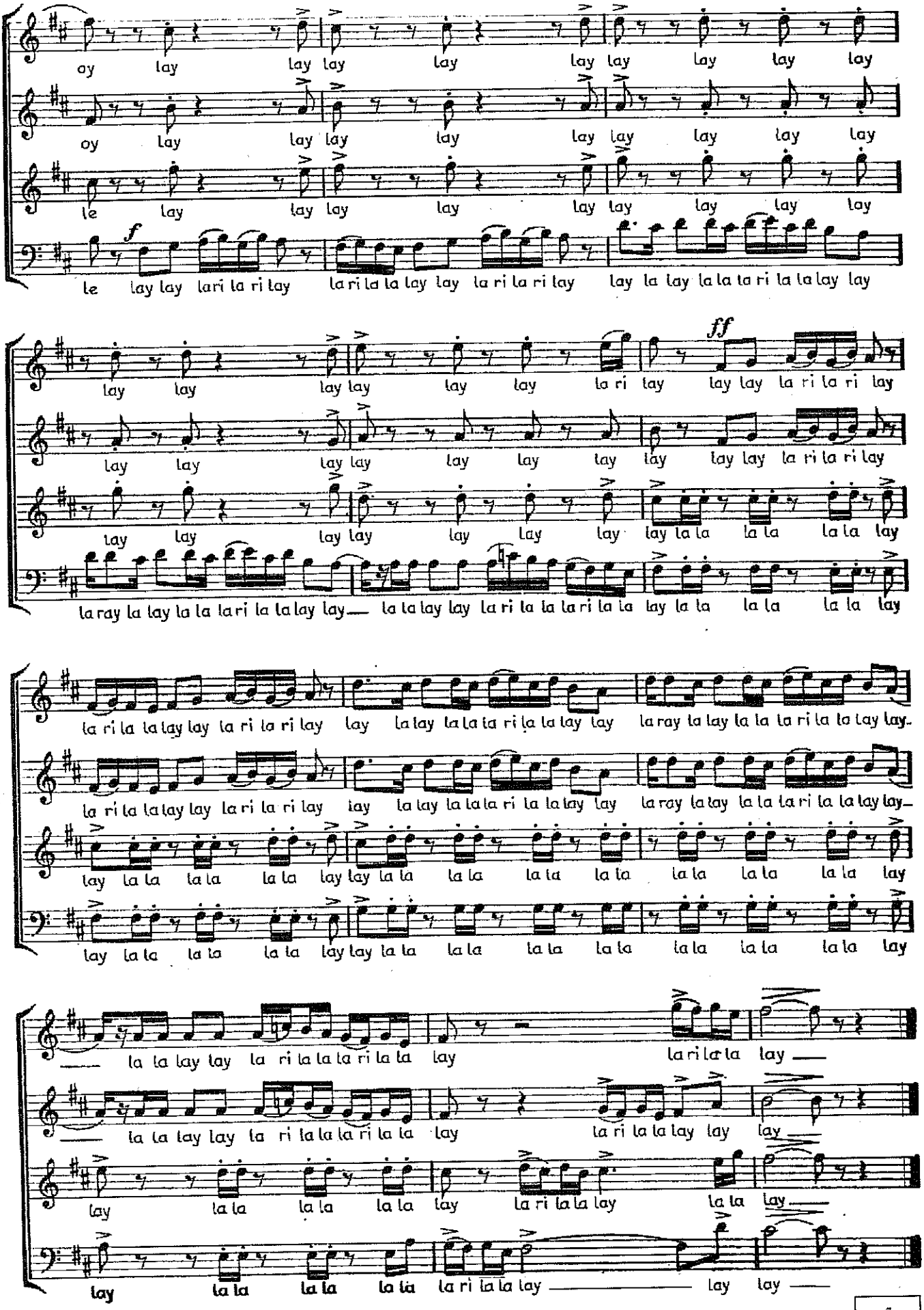

Petek de a - rı gör - düm
Oy petek de a rı — gör düm
a man ca - nım al — ya — rım — al — ma
— ca nım al ya — rim al — ma
Bugün ben ya - ri gör - düm Keş - kegörmez o lay - dım — Ben - zi - ni sa - rı gör - düm —
Bu gün ben ya ri — gördüm Keş - kegörmez o - lay - dım Ben - zi - ni sa - rı gör - düm —
oy Un e le yi - ver dönele yi - ver un e -
Un e le yi ver dönele yi ver un e -
oy
Hoy
hoy
Un e - le - yi - ver a man dön e - le - yi - ver Ça - yır çi - men üs - tü - ne
le döne - le une - le döne le lay lay la ri la ri lay
le dön e - le un e - le dö ne le lay lay
lay lay
Ça - yır — çi - men — üs - tü - ne — yat da yu var la - rı - ver — oy lay lay
2


la ri la ri lay lay la ri la ri lay lay la lay la la la ri la ri lay lay la ray la la la la la ri la ri lay lay
lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay
lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay
lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay
la la lay lay la ri la la la ri la la lay Bir dal da i
lay lay lay lay lay Bir dal da i
lay lay lay lay lay
lay lay lay la ri lay
fp
ki ki raz ey
ki ki raz ey
A man kız lar gü zel kız lar ca nım kız lar gü zel kız lar
A-man kız-lar gü-zel kız-lar ca nım kız lar gü-zel kız-lar
Bi ri al bi ri be yaz E-ğer be ni
Bi-ri al bi ri be yaz E-ğer be ni
oy la ri la la lay
oy la ri la ra lay

3


se-ver sen aman mek-tu-bu nu sık ça yaz
se-ver sen mektu-bu nu sık ça yaz
oy
Petek-de a-rı gör-düm bugün ben ya-ri gör-düm keş-ke gör-mez o-lay-dım
Pe-tek-de a-rı gördüm bu gün ben ya-ri gördüm keş-ke gör mez o-lay-dım
Hoy
U-ne-le-yi-ver a-man dö-ne-le-yi-ver
Ben-zi-ni sa-rı gör-düm oy U-ne le-yi-ver dö ne le-yi-
Ben-zi-ni sa-rı gör-düm oy U ne le yi ver dö ne le-yi-
Hoy
Ça-yır çi-men üs-tü-ne ça-yır çi-men üs-tü-ne yat da yuvar la-nı-ver
ver U ne-le dö ne le Un'e-le dön'e-
ver U ne-le dön'e le Un'e-le dön'e-

4



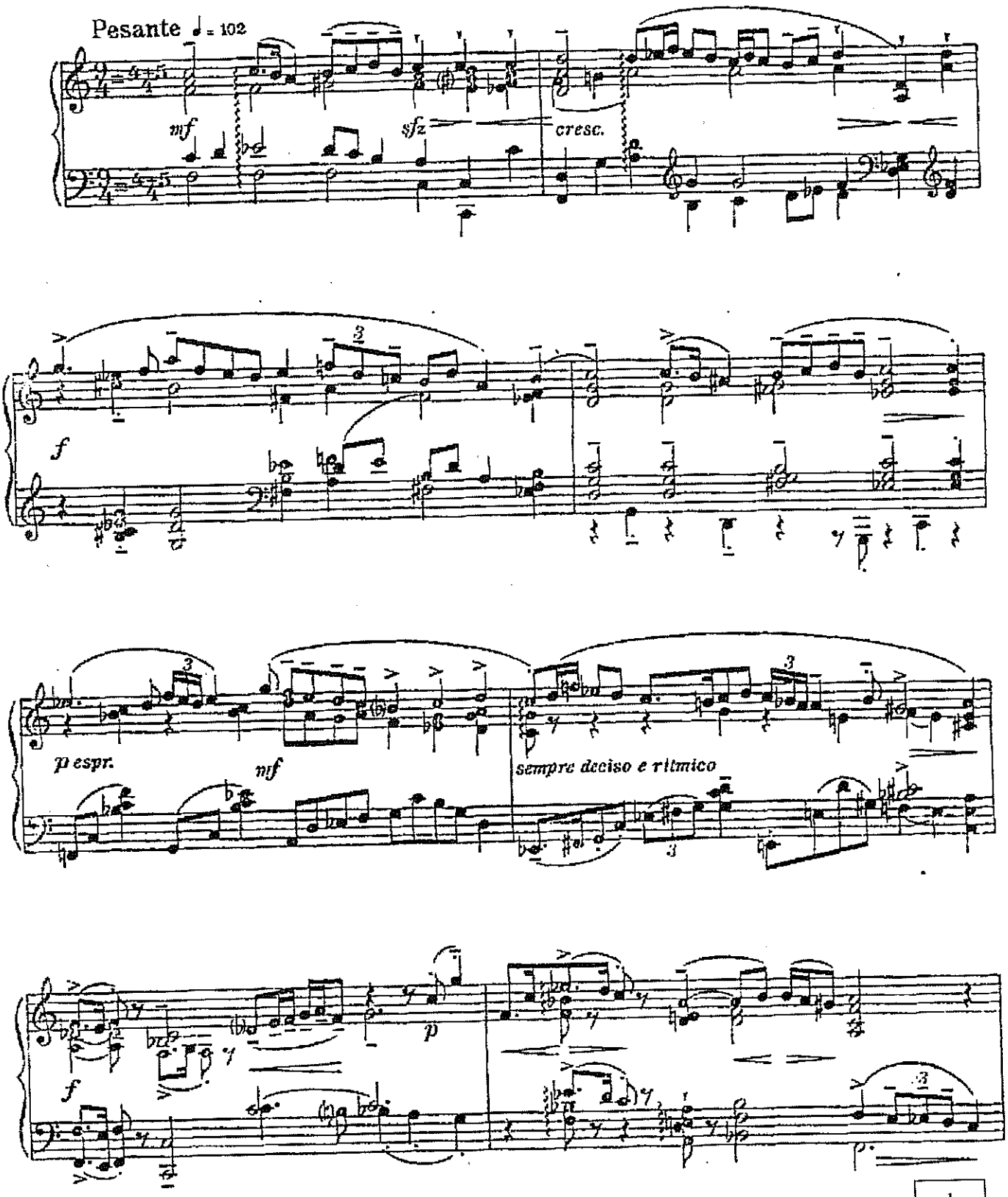
5

Kaynak: *Devlet Konservatuarı Yayınları no.38, Ankara, 1966*

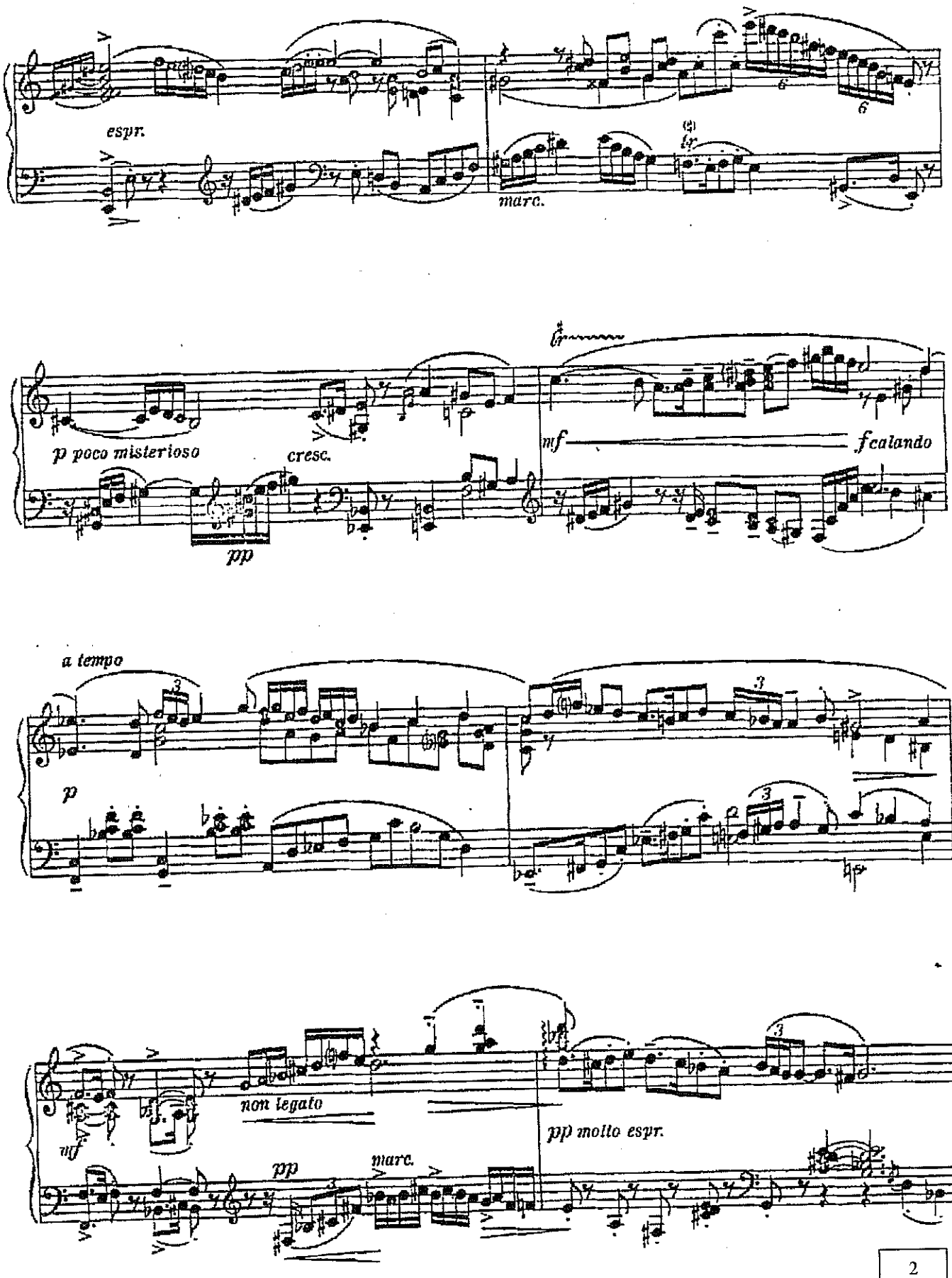
EK 41

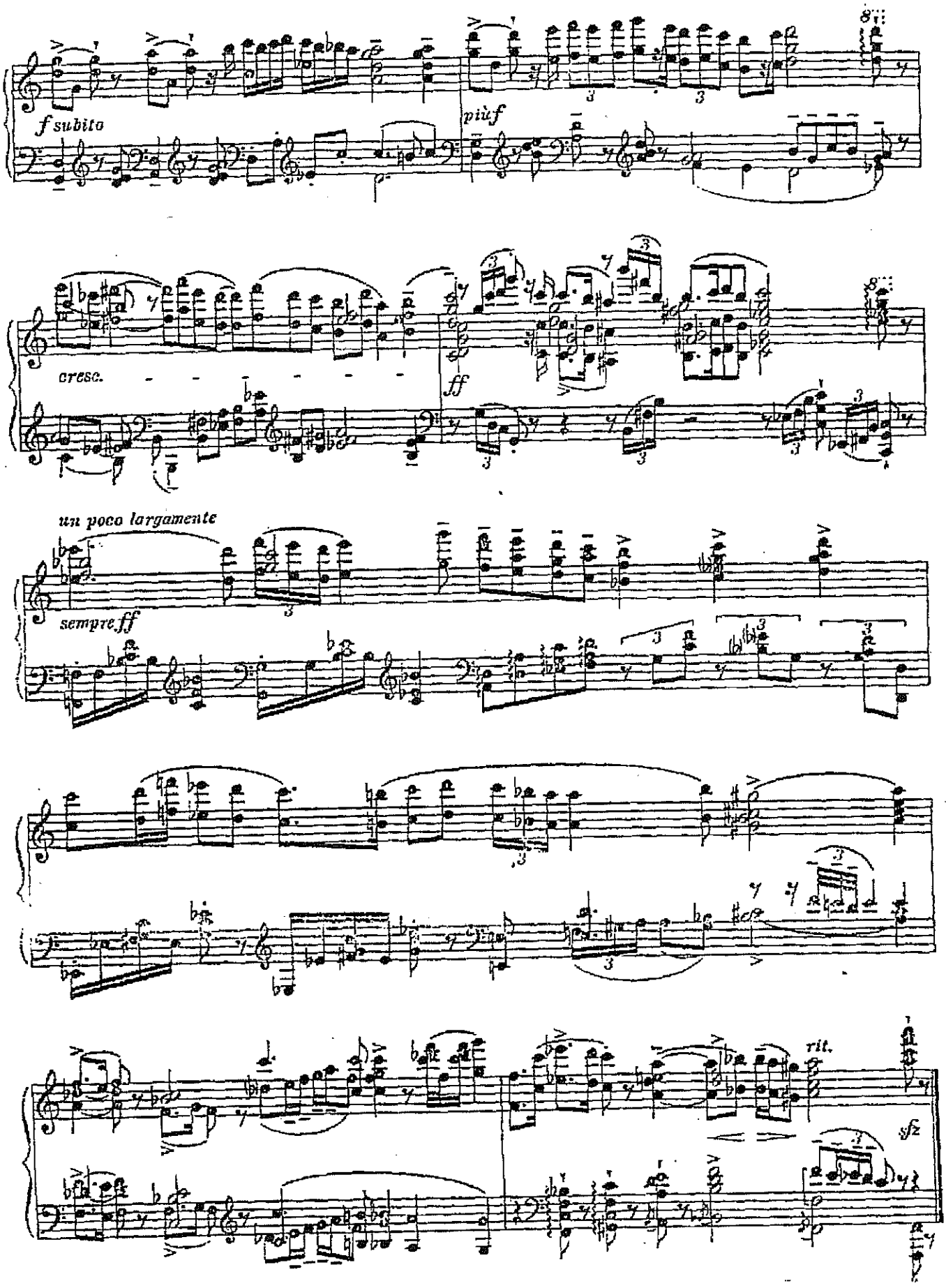
ZEYBEK HAVASI

Hasan Ferit Alnar



1


espr.
marc.
p poco misterioso
cresc.
pp
mf
f calando
a tempo
p
non legato
mf
pp
marc.
pp molto espr.
2



Kaynak: *Türk Oyun Havaları, Hasan Ferit Alnar, Universal*

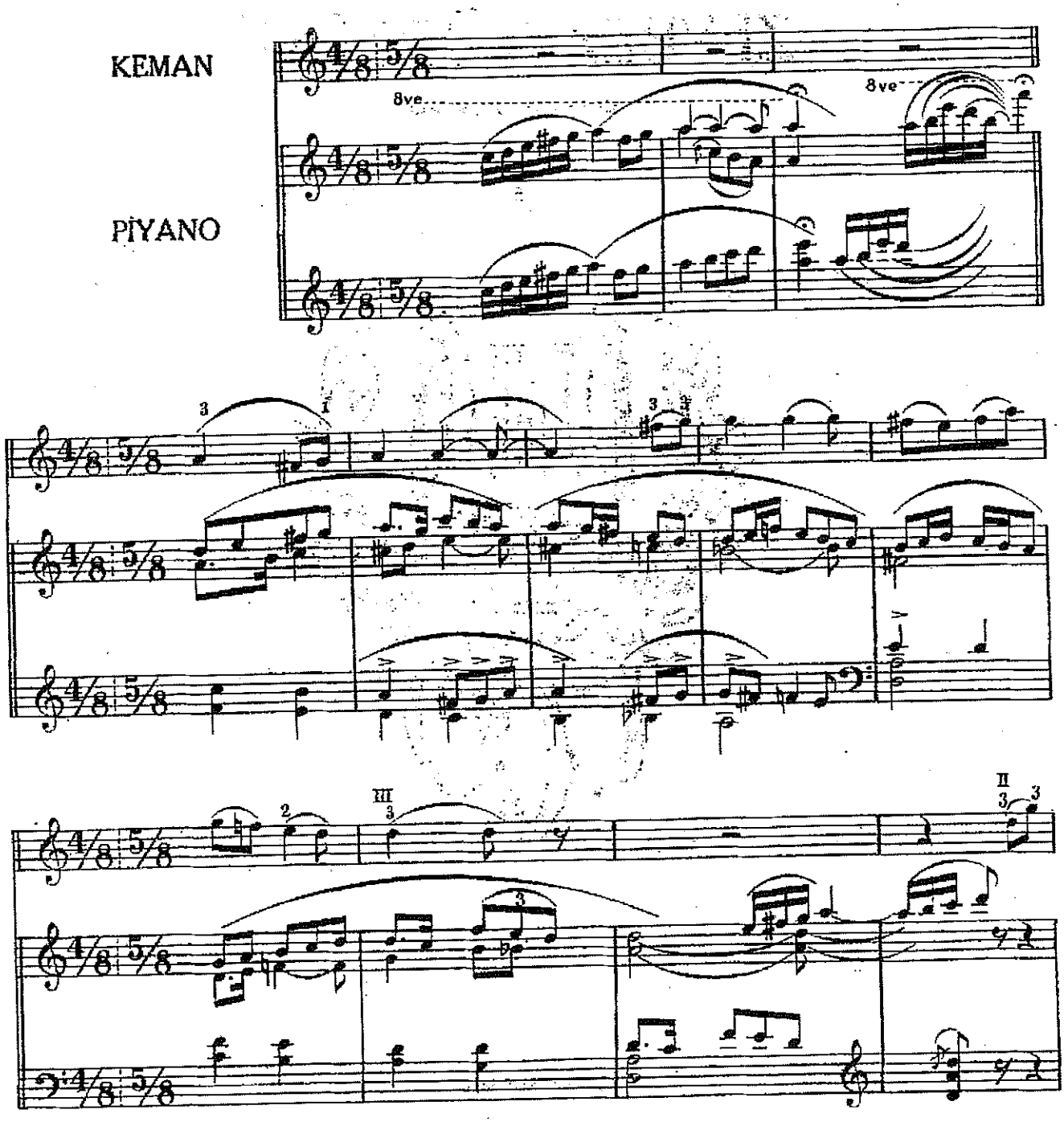
3

EK 42

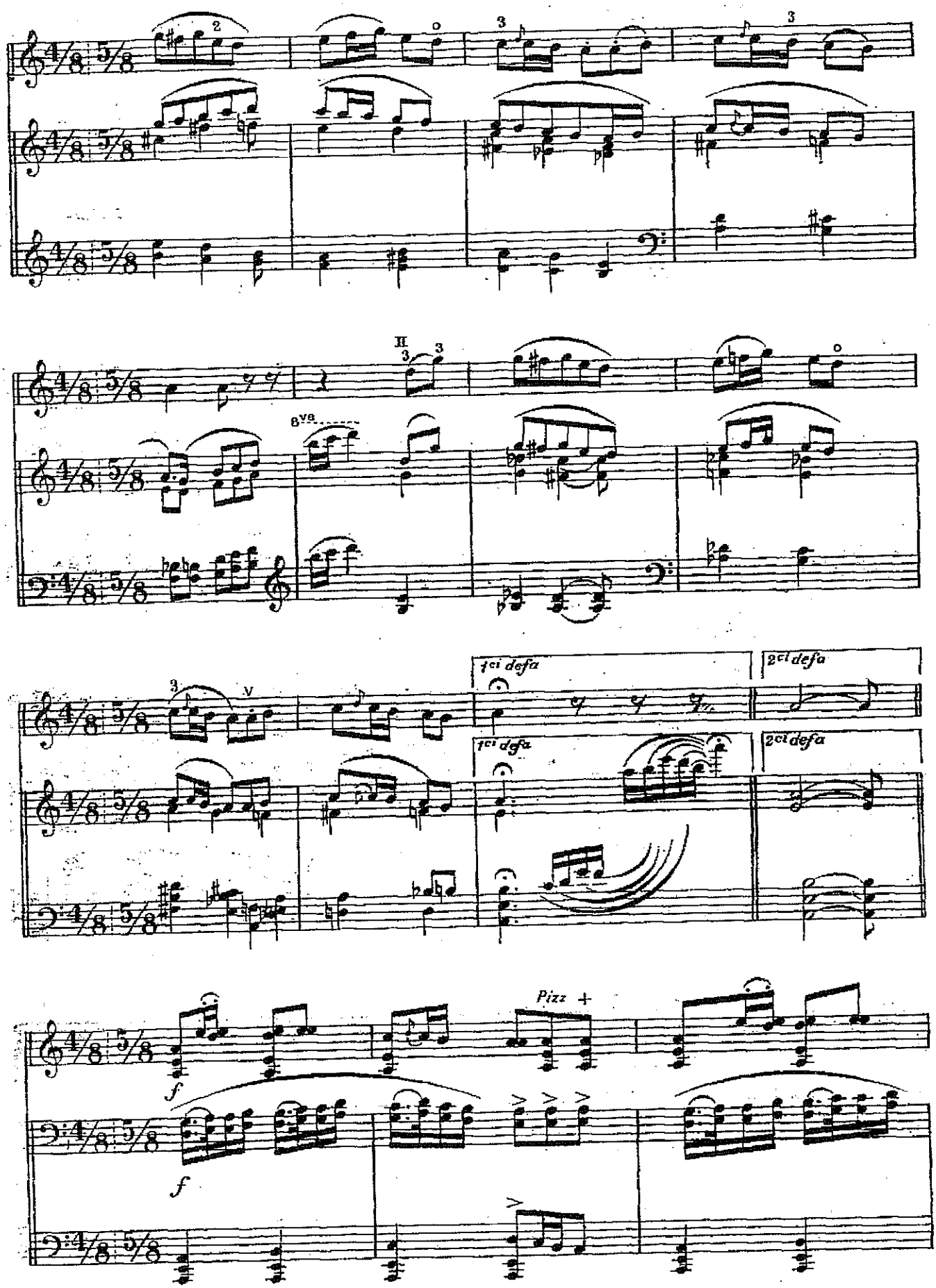
ZEYBEK TÜRKÜSÜ

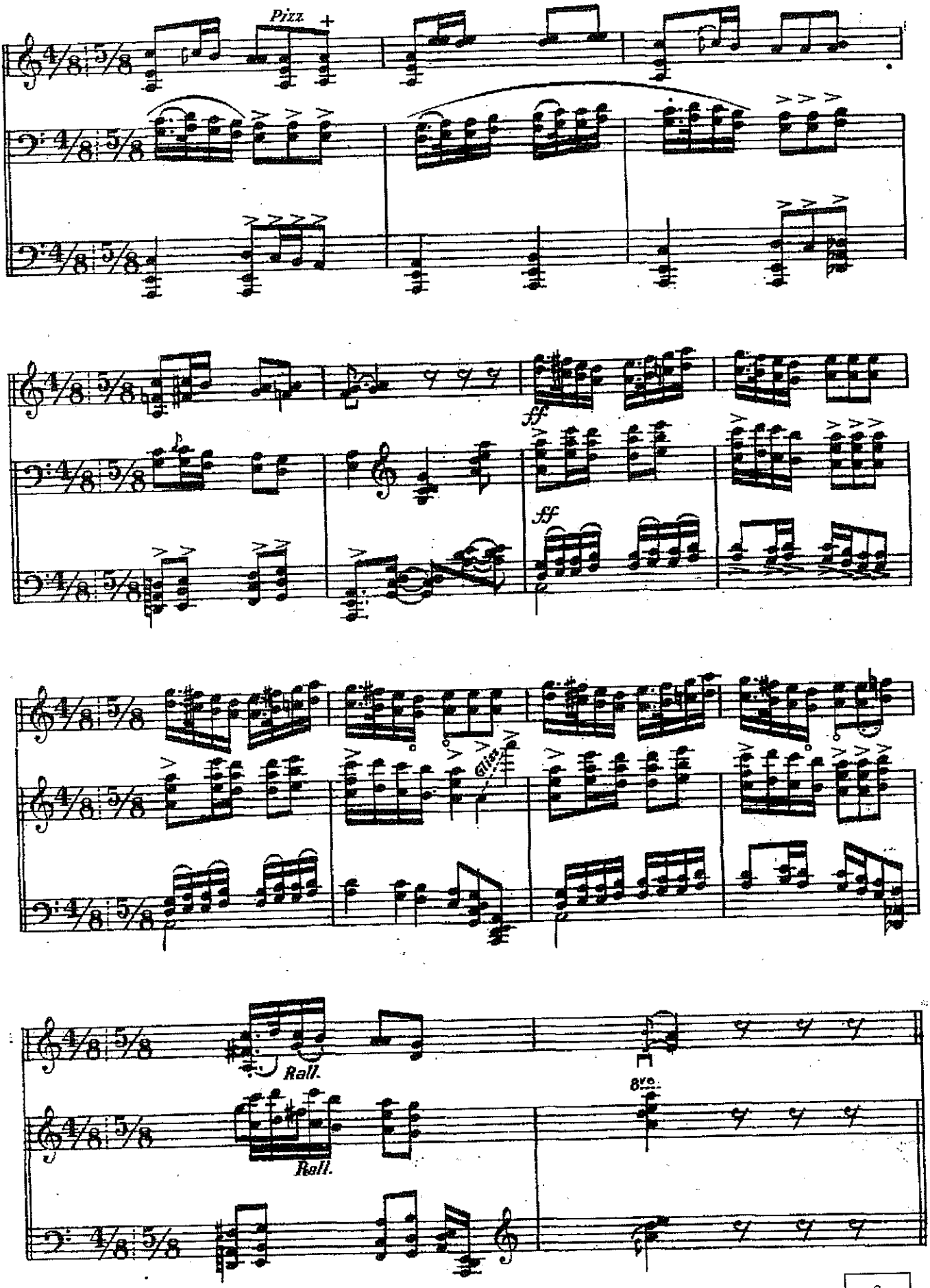
Keman ve piyano için

ULVİ CEMAL



1


8va
1ci defa
2ci defa
1ci defa
2ci defa
Pizz +
f
f

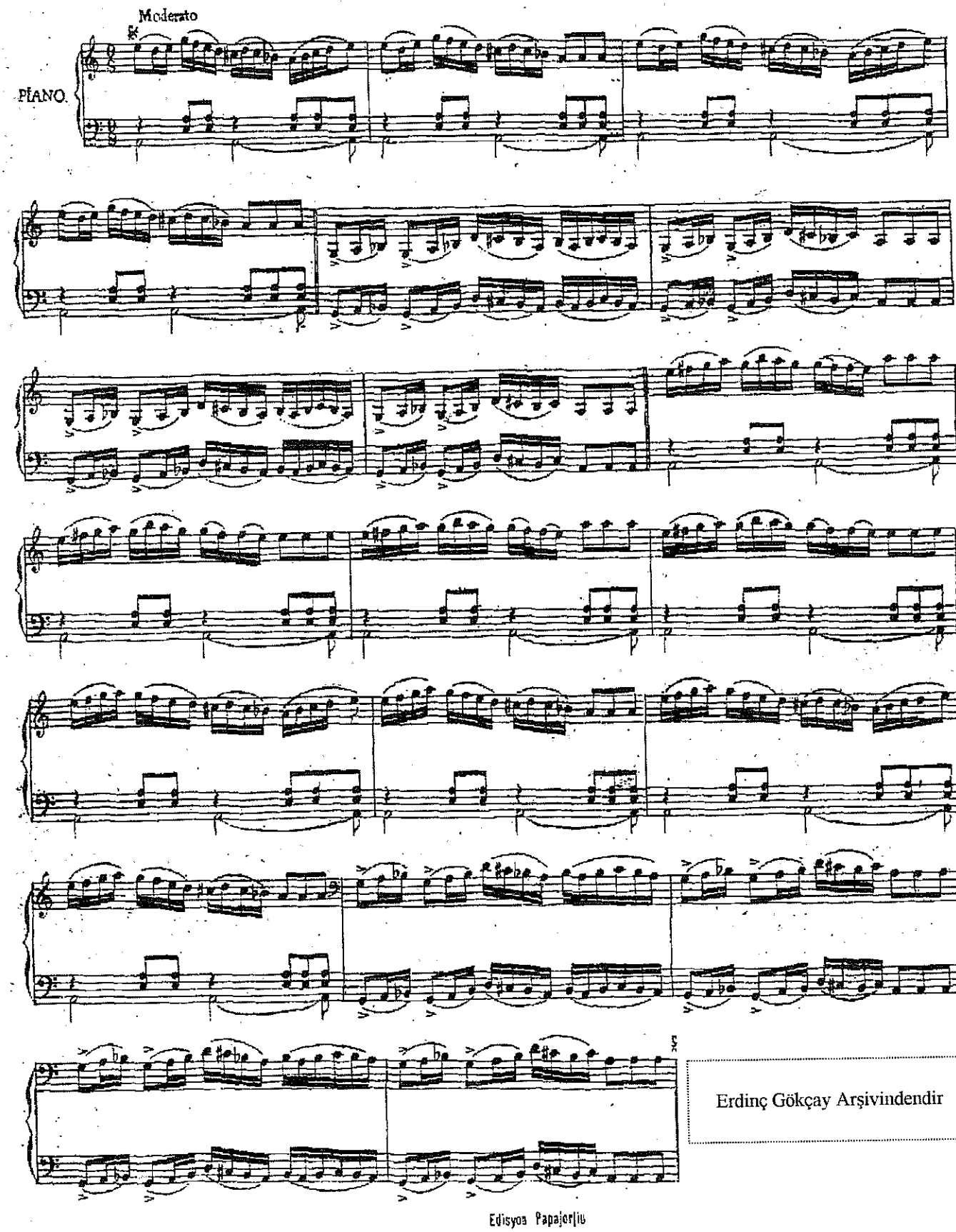


Erdinç Gökçay Arşivindendir

EK 43

İZMİR ZEYBEK

ZÉYBEK - SMYRNE.



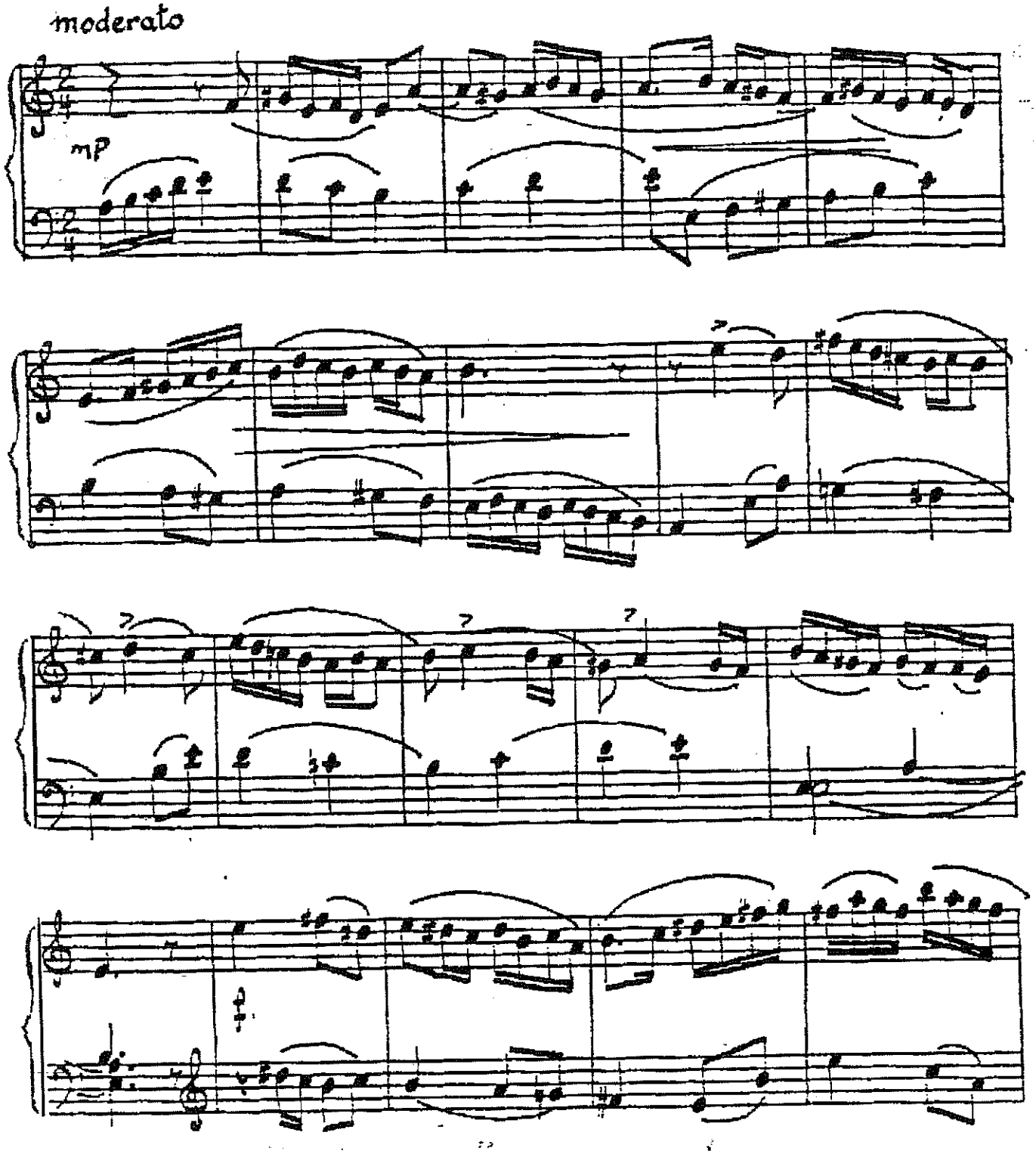
Erdinç Gökçay Arşivindendir

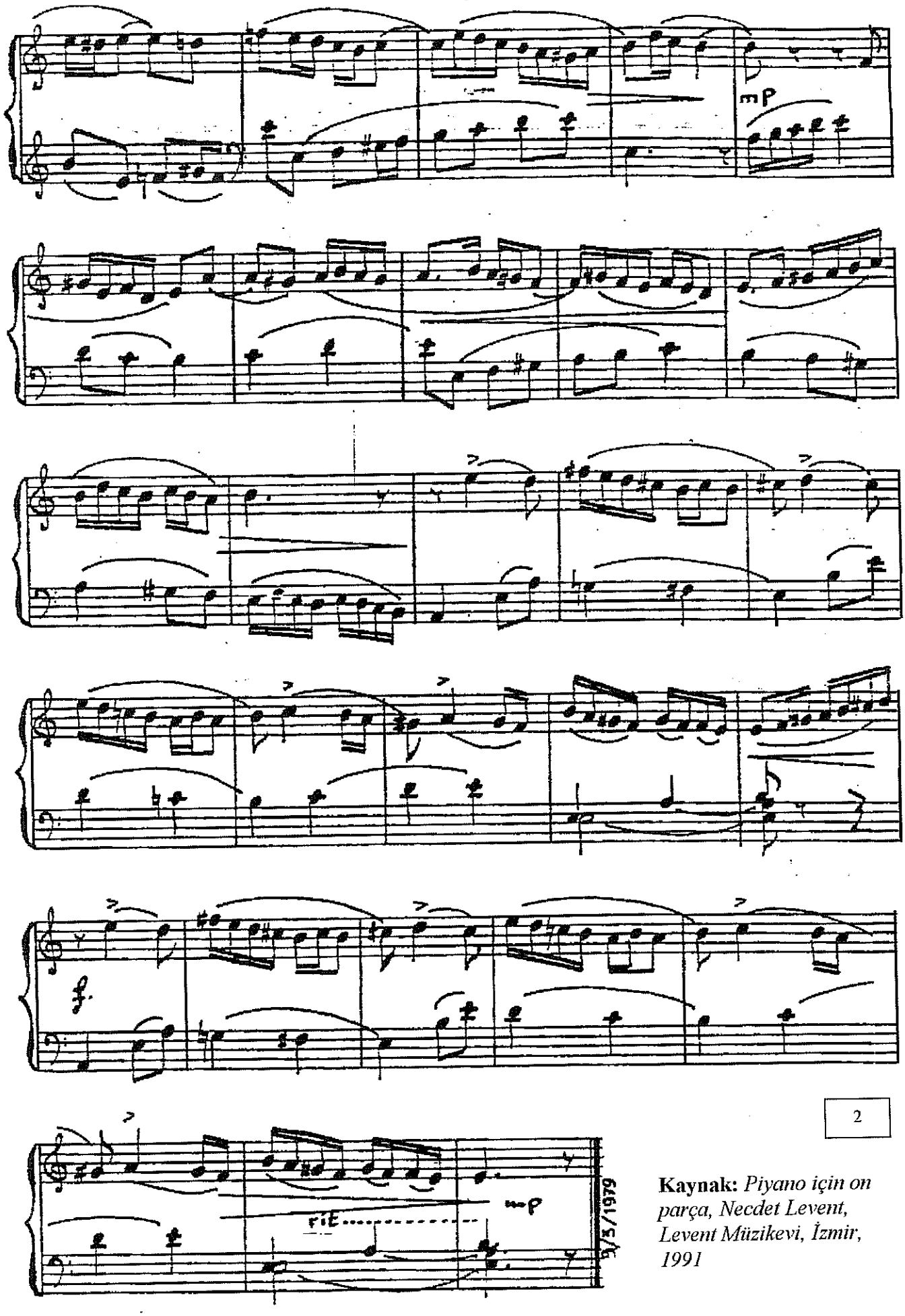
EK 44

1

(Fa Hicaz H.) ÖZLEM

Necdet Levent





2

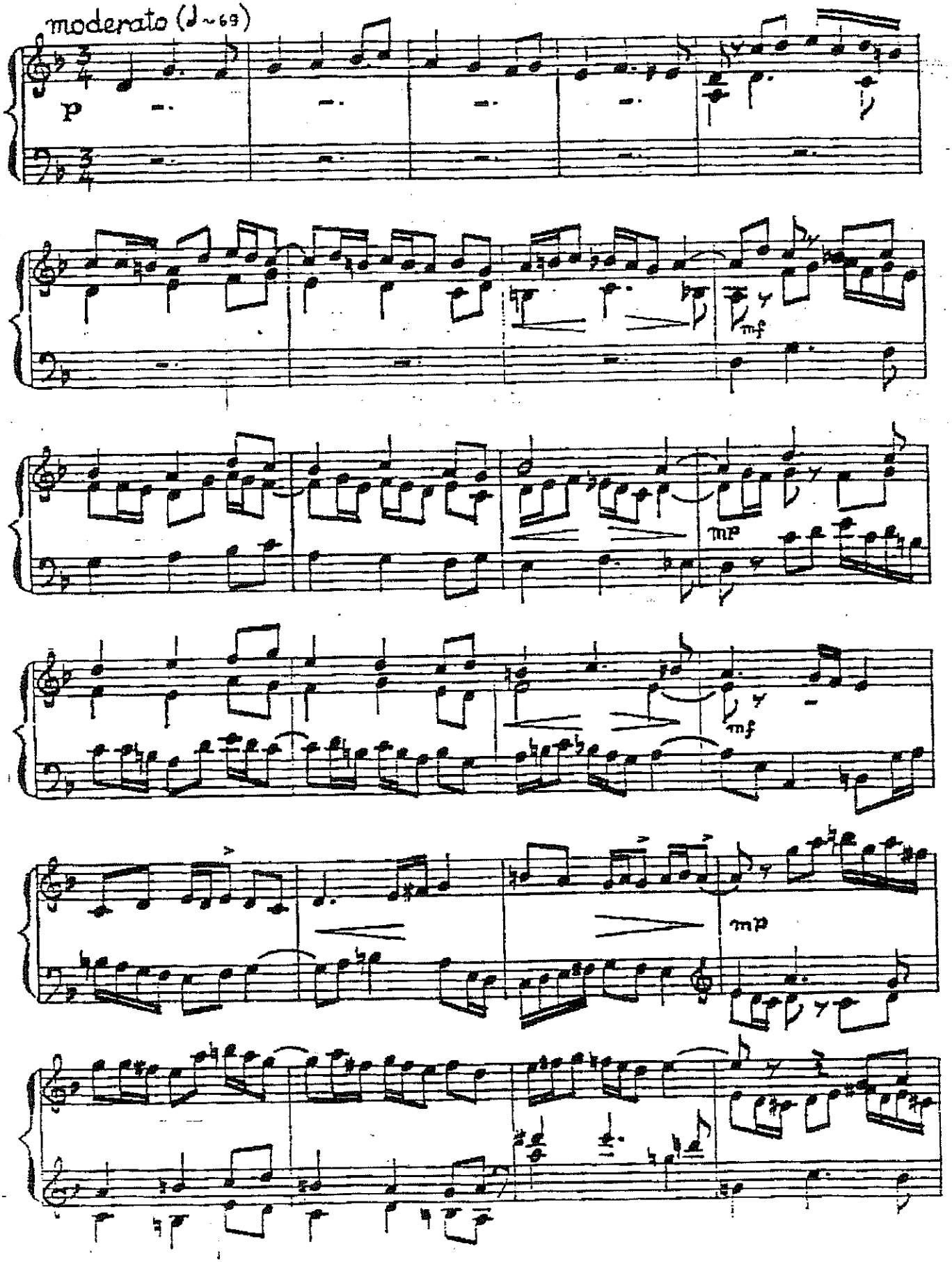
Kaynak: *Piyano için on parça, Necdet Levent, Levent Müzikevi, İzmir, 1991*

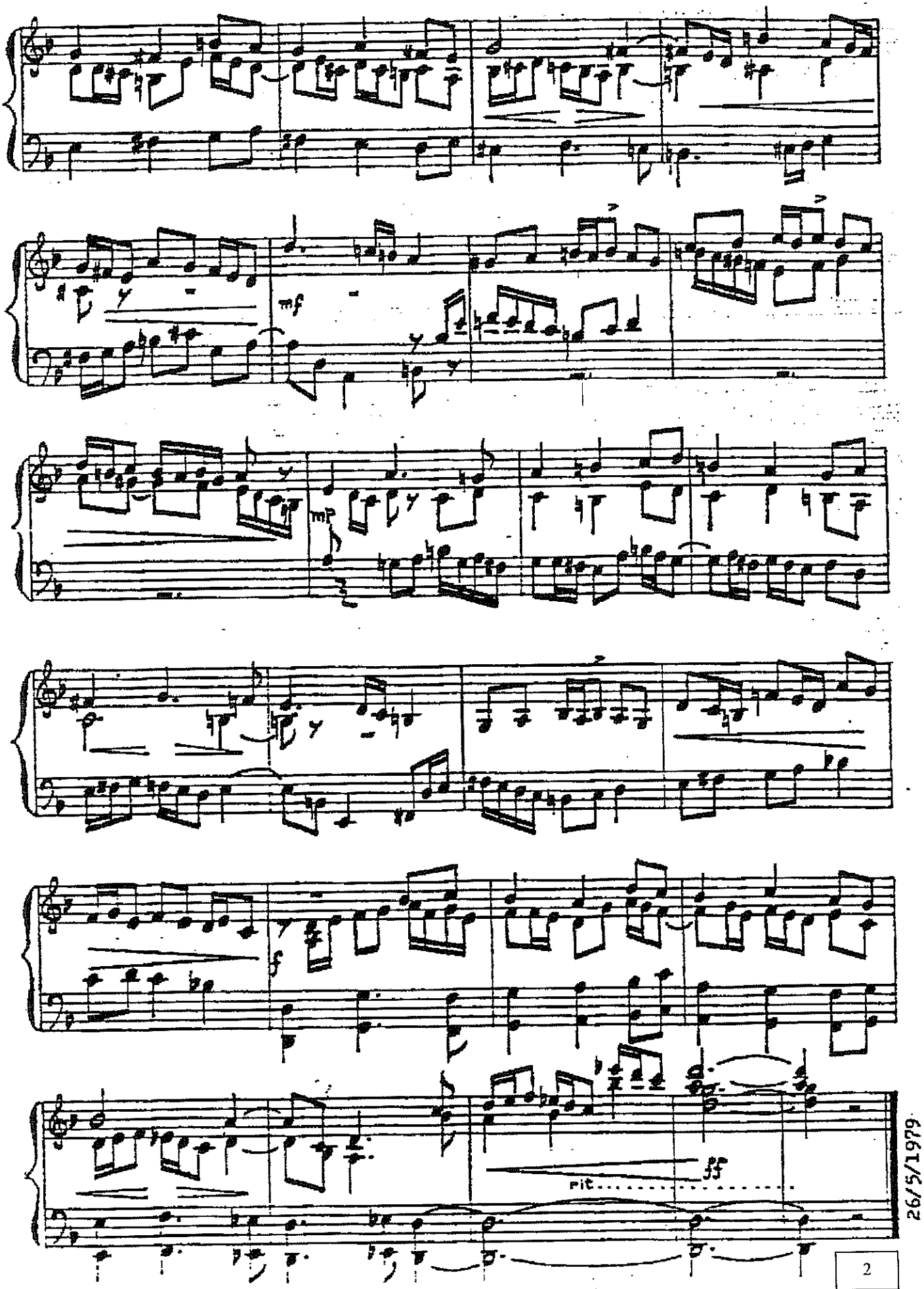
EK 45

1

(Re Buselik) FÜG

Necdet Levent





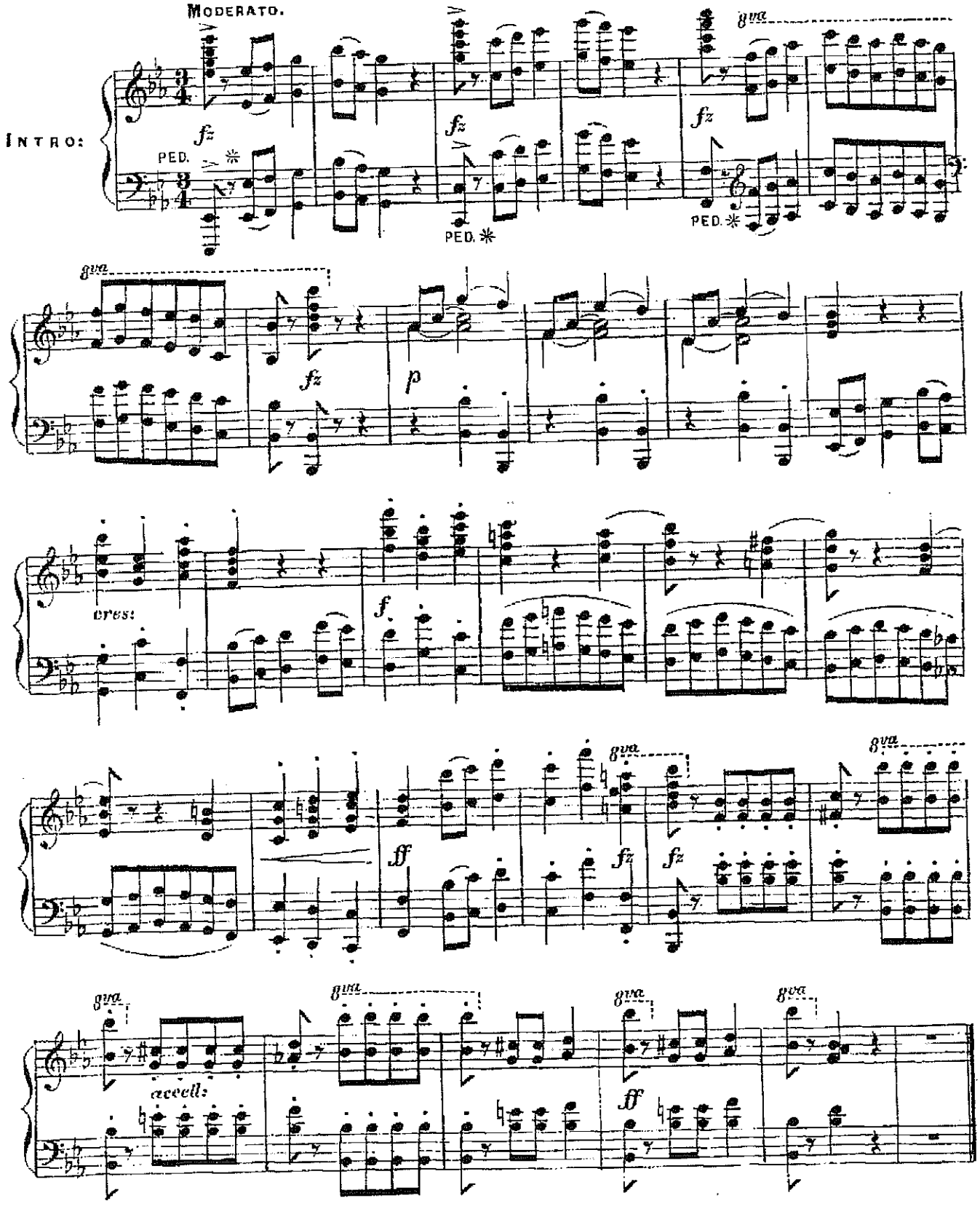
Kaynak: *Piyano için on parça, Necdet Levent, Levent Müzikevi, İzmir, 1991*

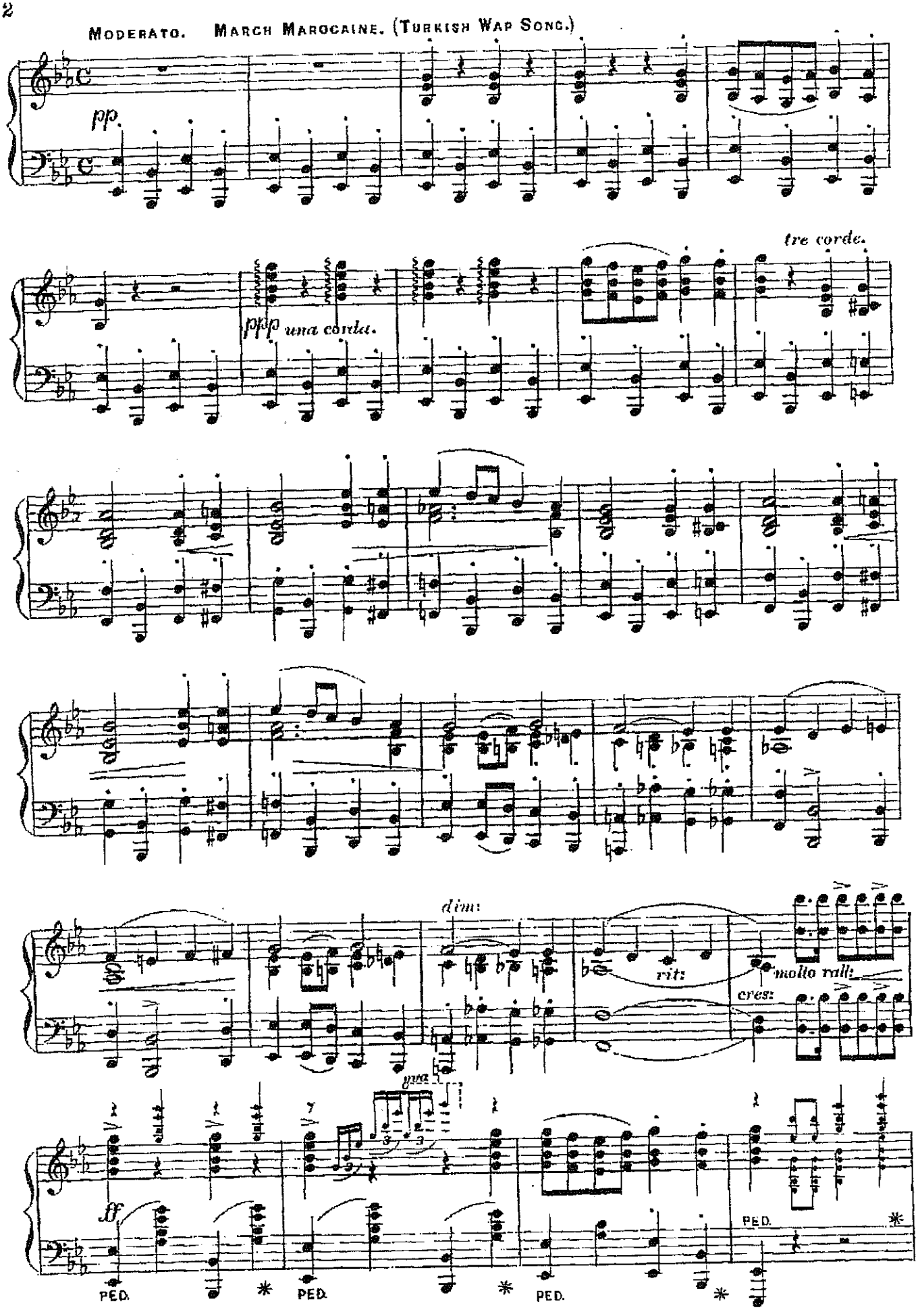
EK 46

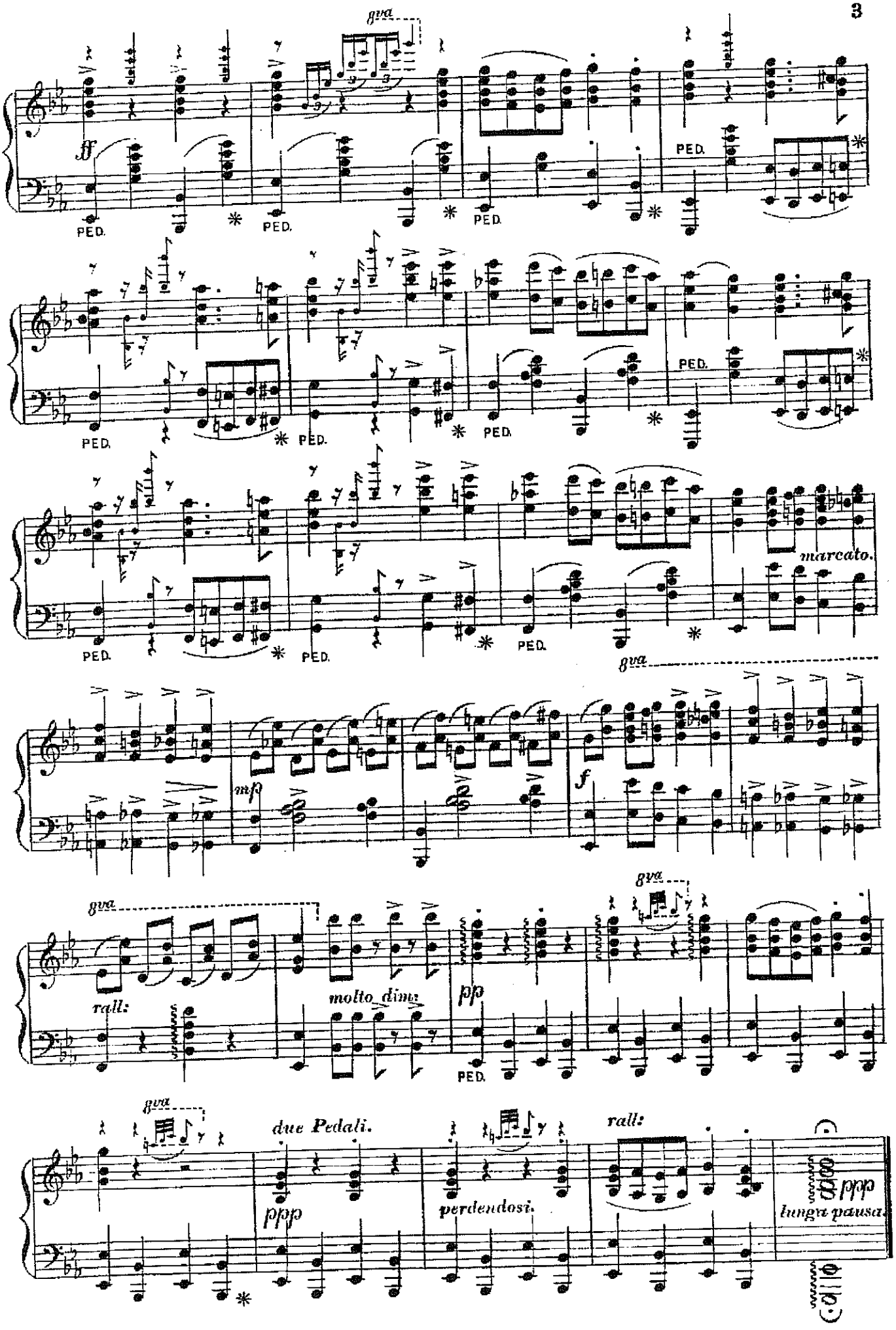
"THE SULTAN."

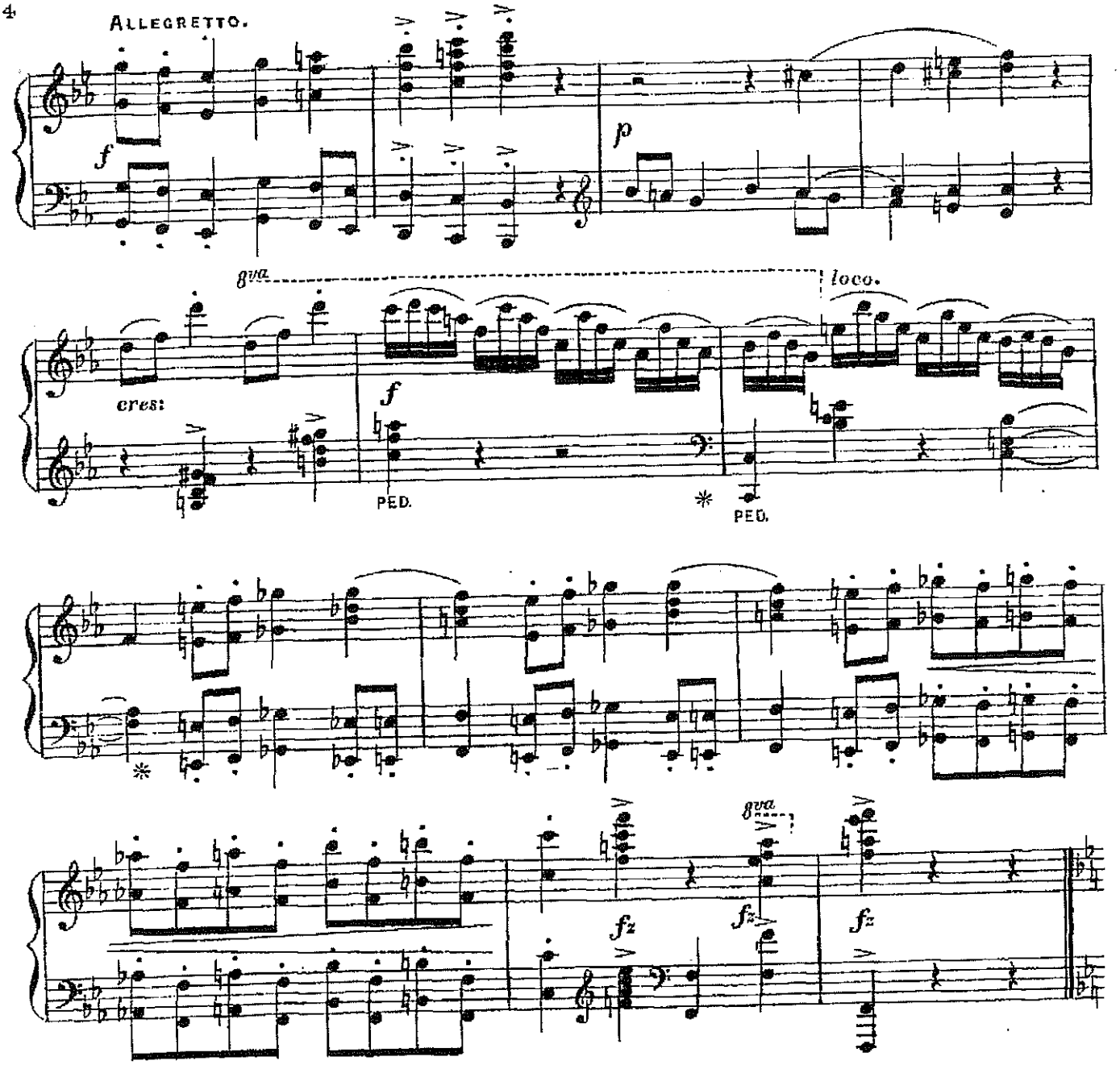
BRILLIANT FANTASIA ON TURKISH NATIONAL AIRS.

MICHAEL WATSON.

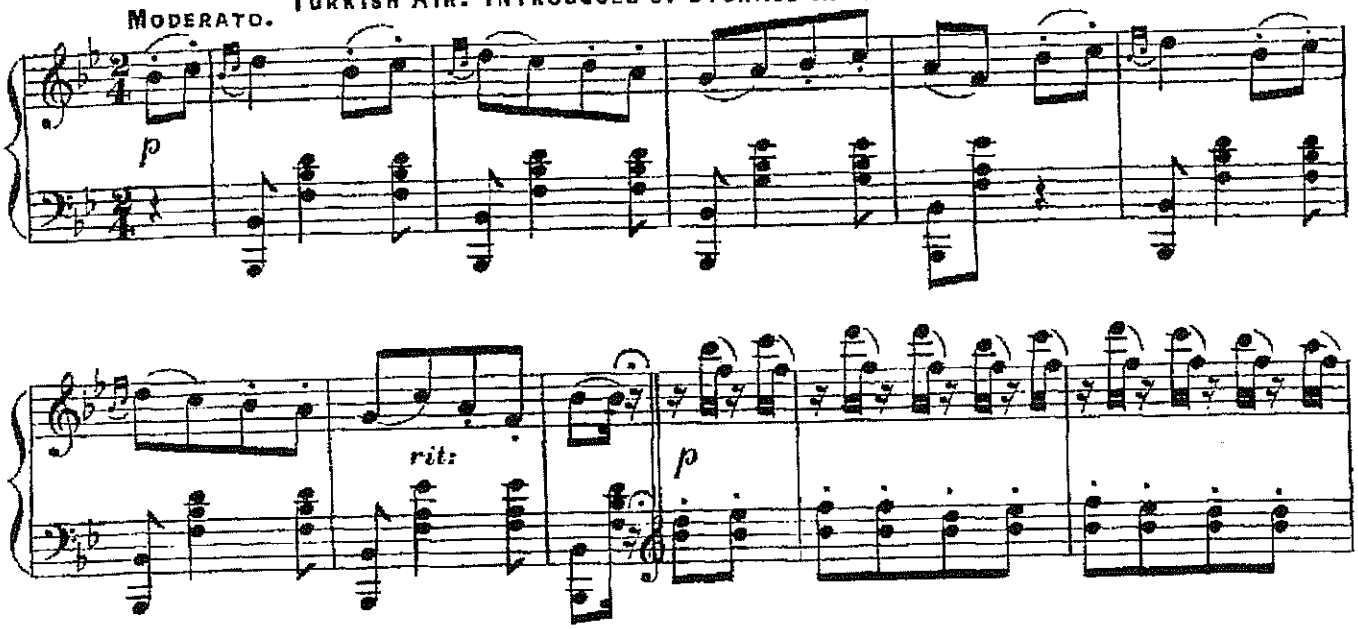


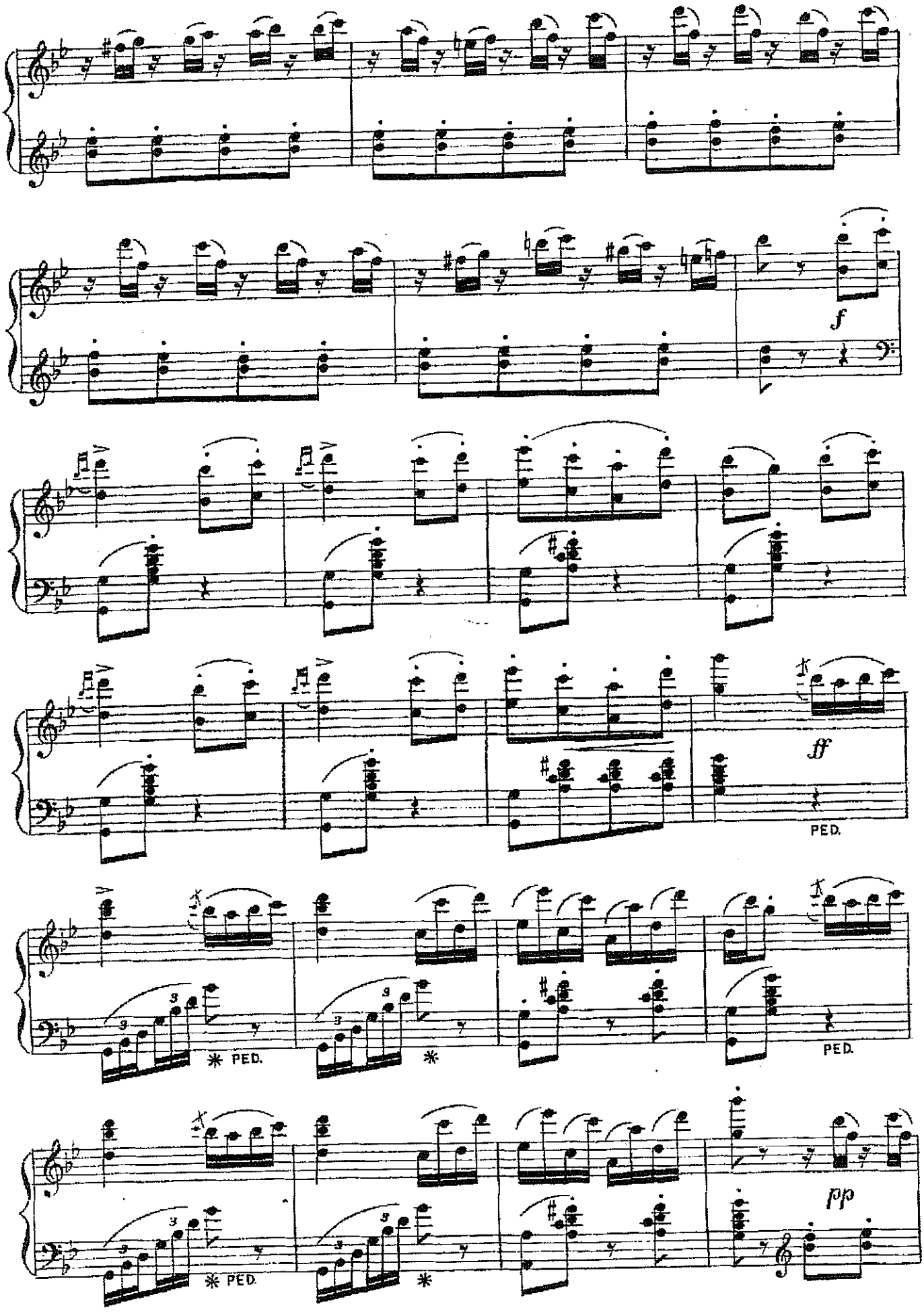

MODERATO. MARCH MAROCAINE. (TURKISH WAR SONG.)
pp.
ppp una corda.
tre corde.
dim:
rit:
molto rall:
cres:
ff
PED.
PED.
PED.
PED.

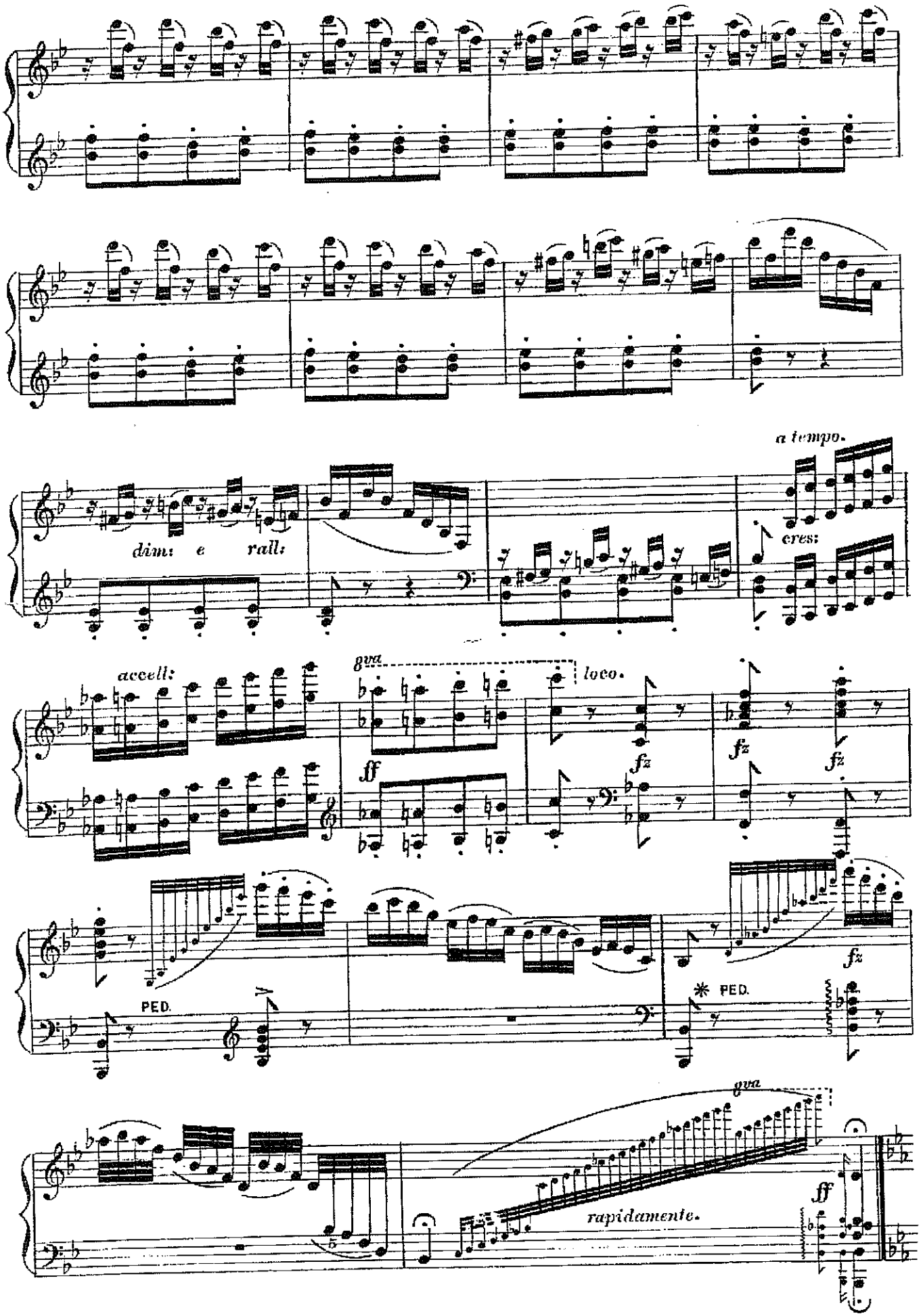

8va
ff
PED.
marcato.
mp
f
molto dim:
pp
rall:
due Pedali.
ppp
perdendosi.
lunga pausa.

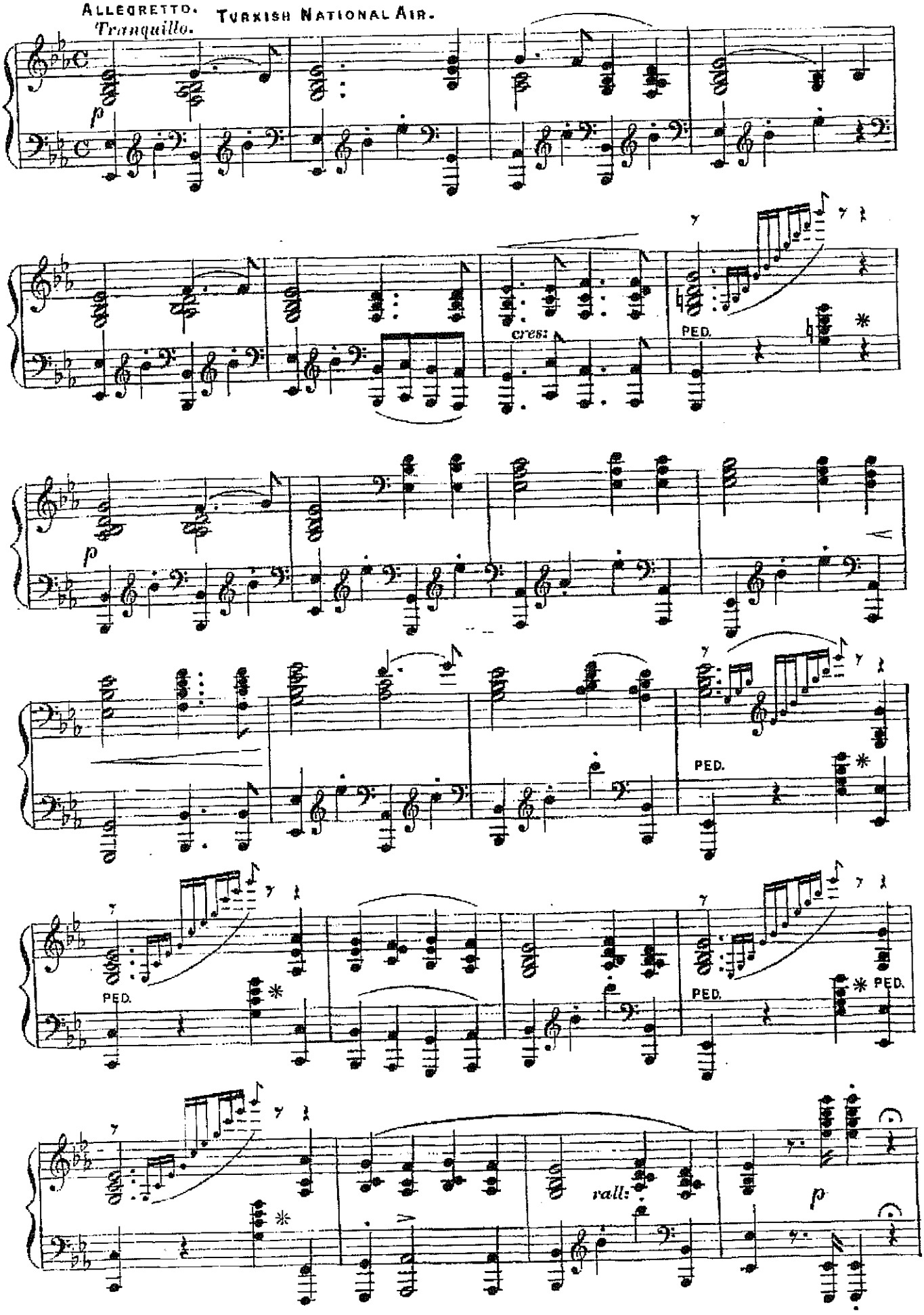


TURKISH AIR. INTRODUCED BY STORACE IN THE OPERA "THE SEIGE OF BELGRADE."

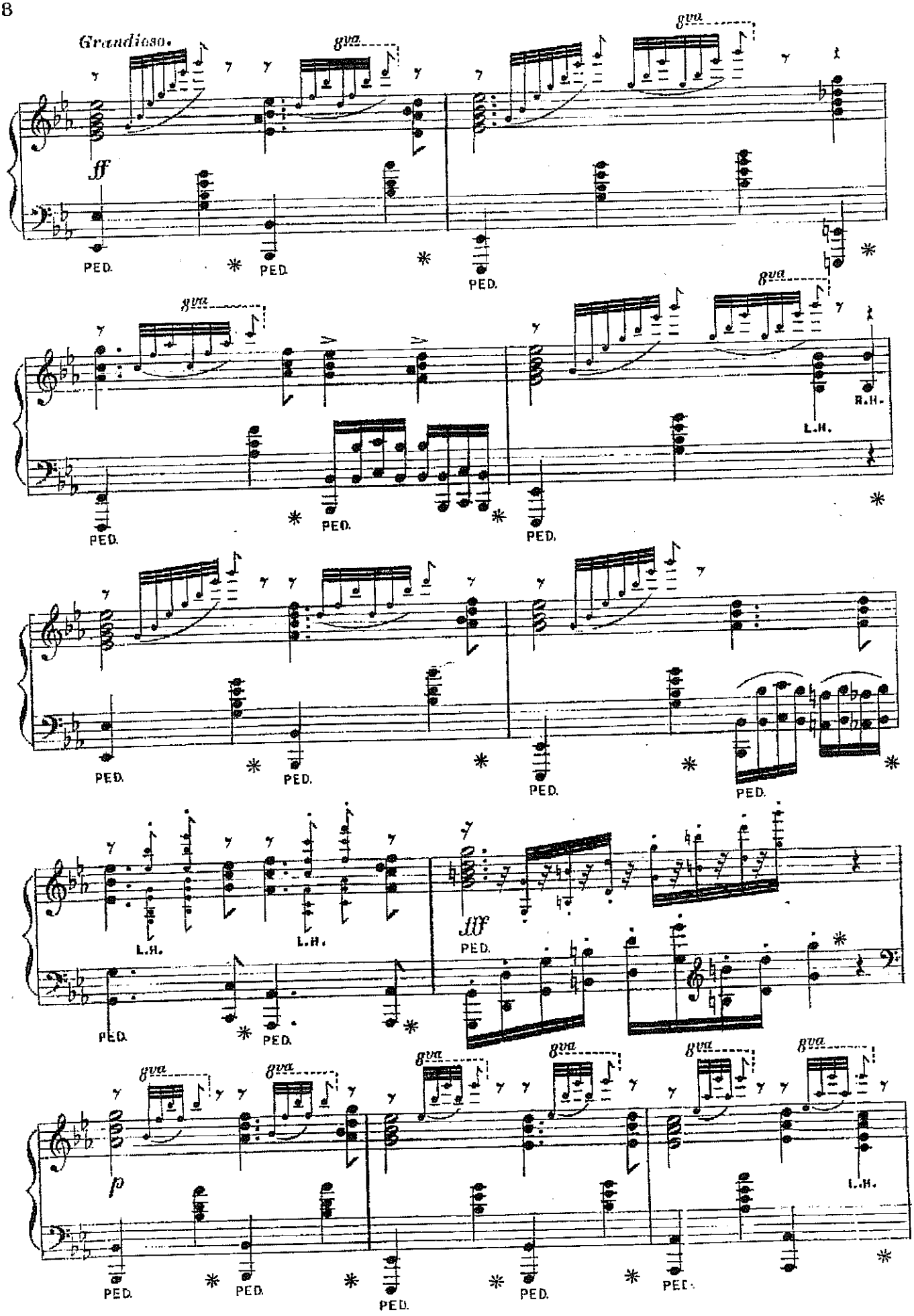


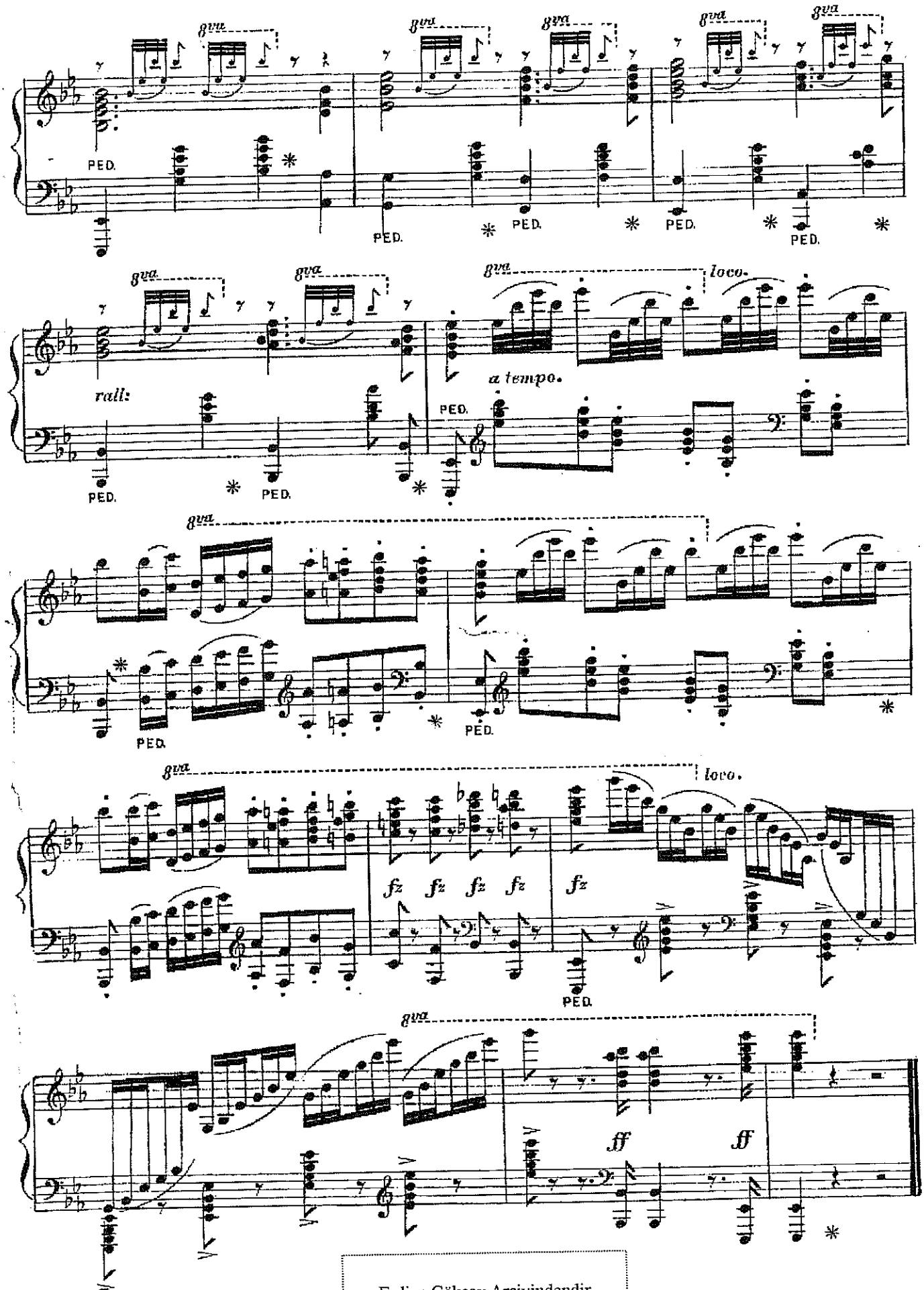

f
ff
PED.
* PED.
*
PED.
* PED.
*
pp


a tempo.
dim: e rall:
cres:
accell:
8va
loco.
ff
fz
PED.
rapidamente.


ALLEGRETTO.
Tranquillo.
TURKISH NATIONAL AIR.
p
cres:
PED.
rall:

8





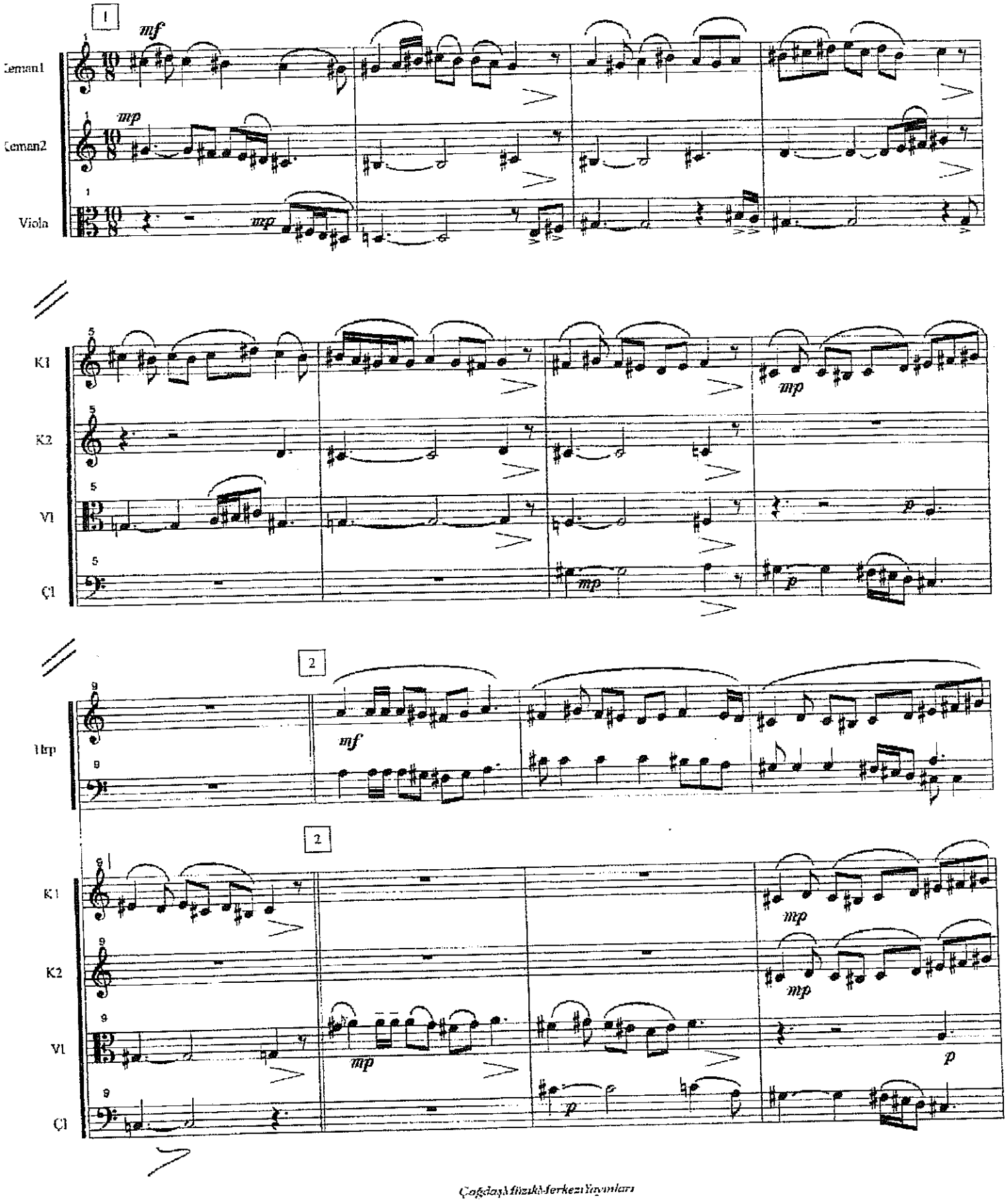
Erdinç Gökçay Arşivindendir

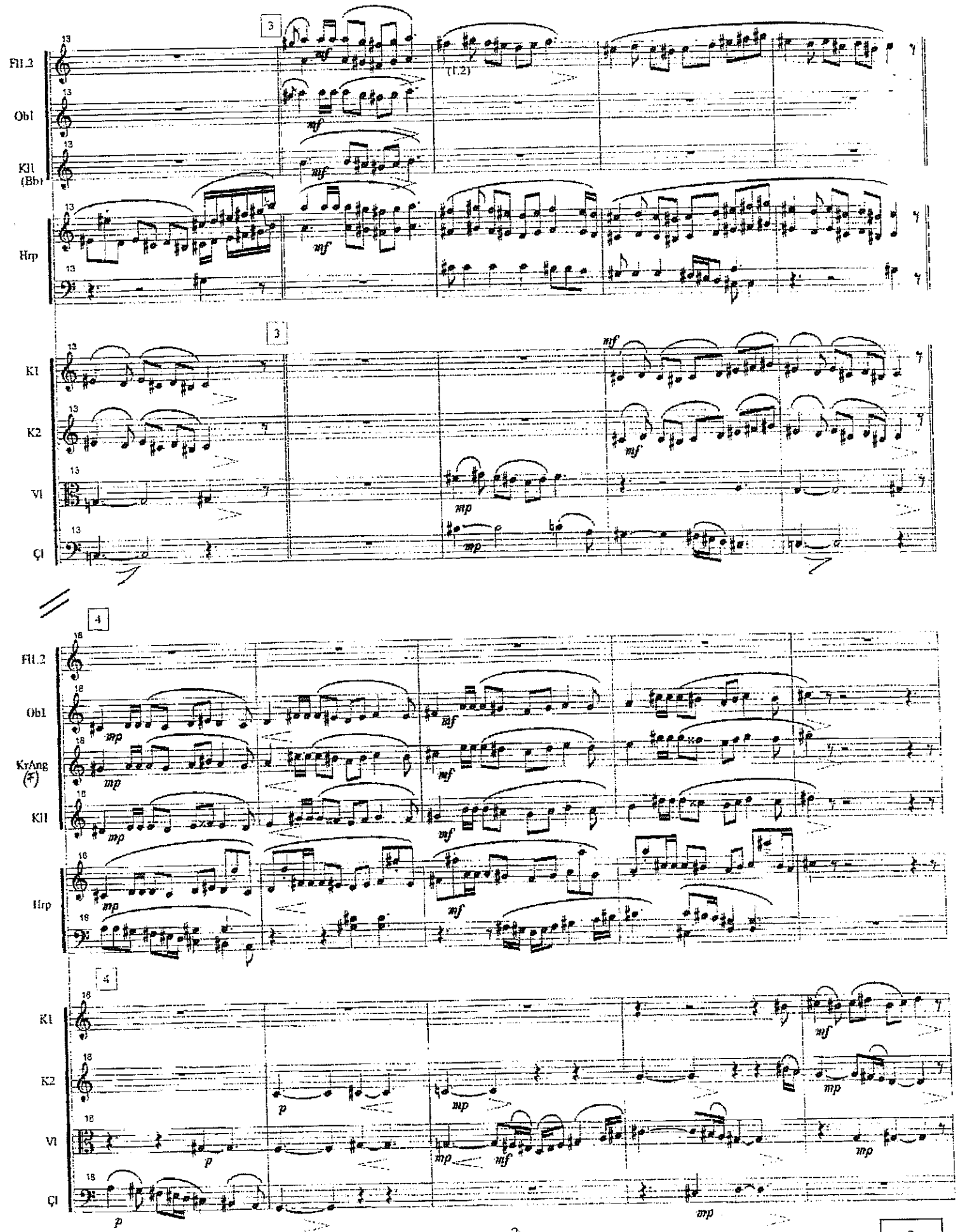
EK 47

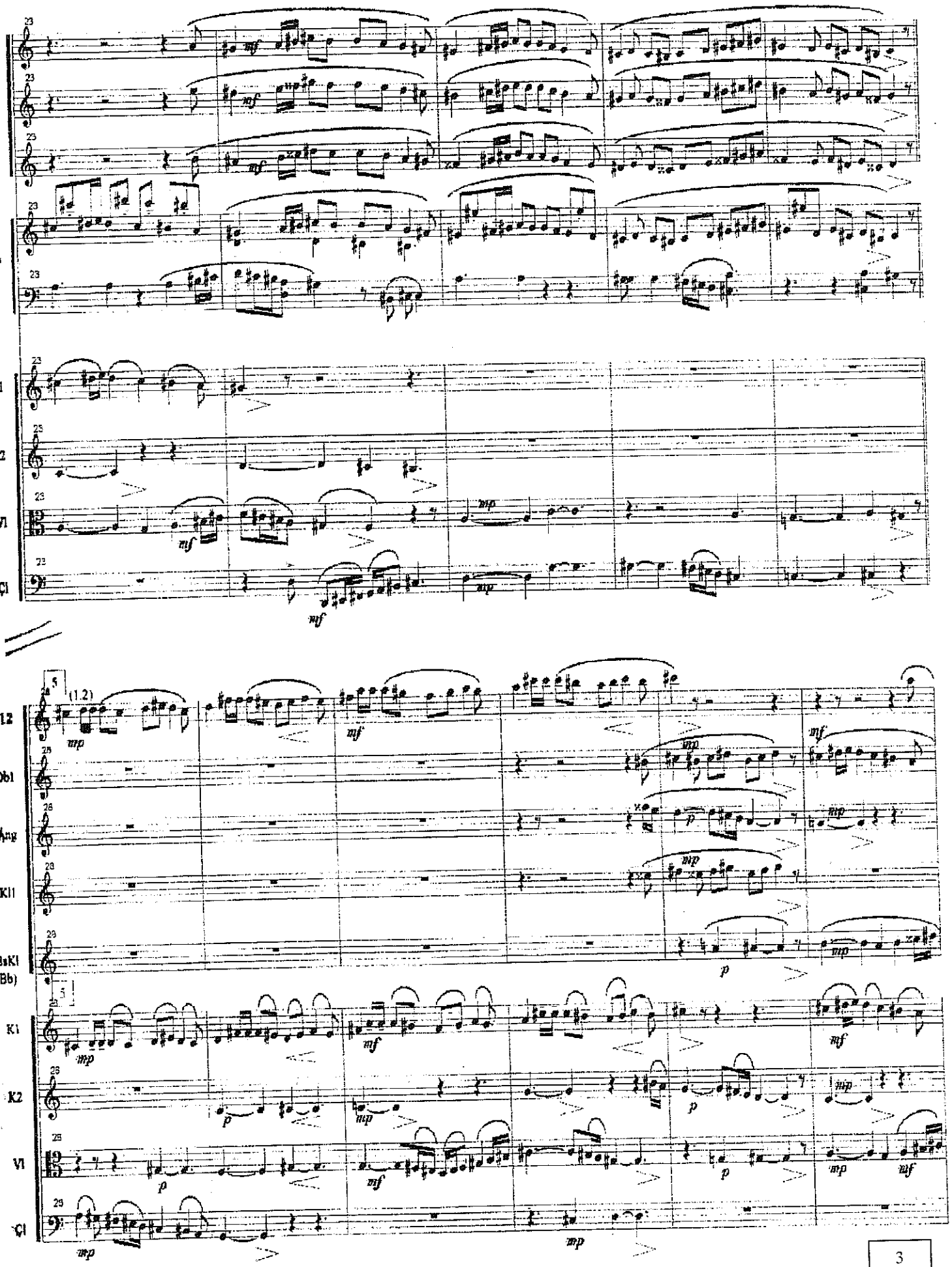
EVCARA SAZ SEMAİSİ

(Ezgi:Dilhayat kalfa-Orkestrasyon:T.Selçuk)

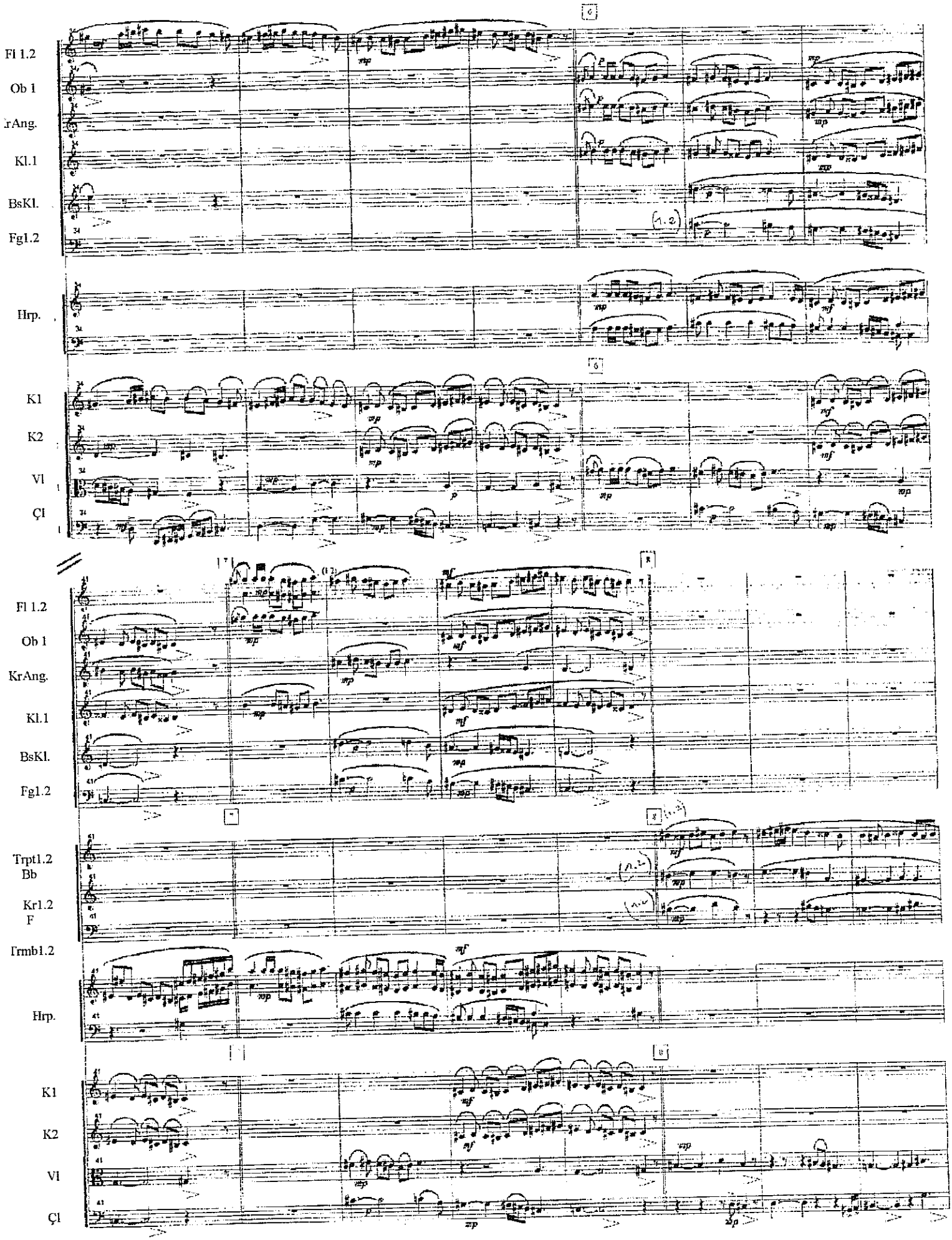
1




Fl1,2
Ob1
Kl1 (Bb)
Hrp
3
(Fl.2)
mf
Kl1
Kl2
Vl
Çl
mp
4
KrAng (F)
p

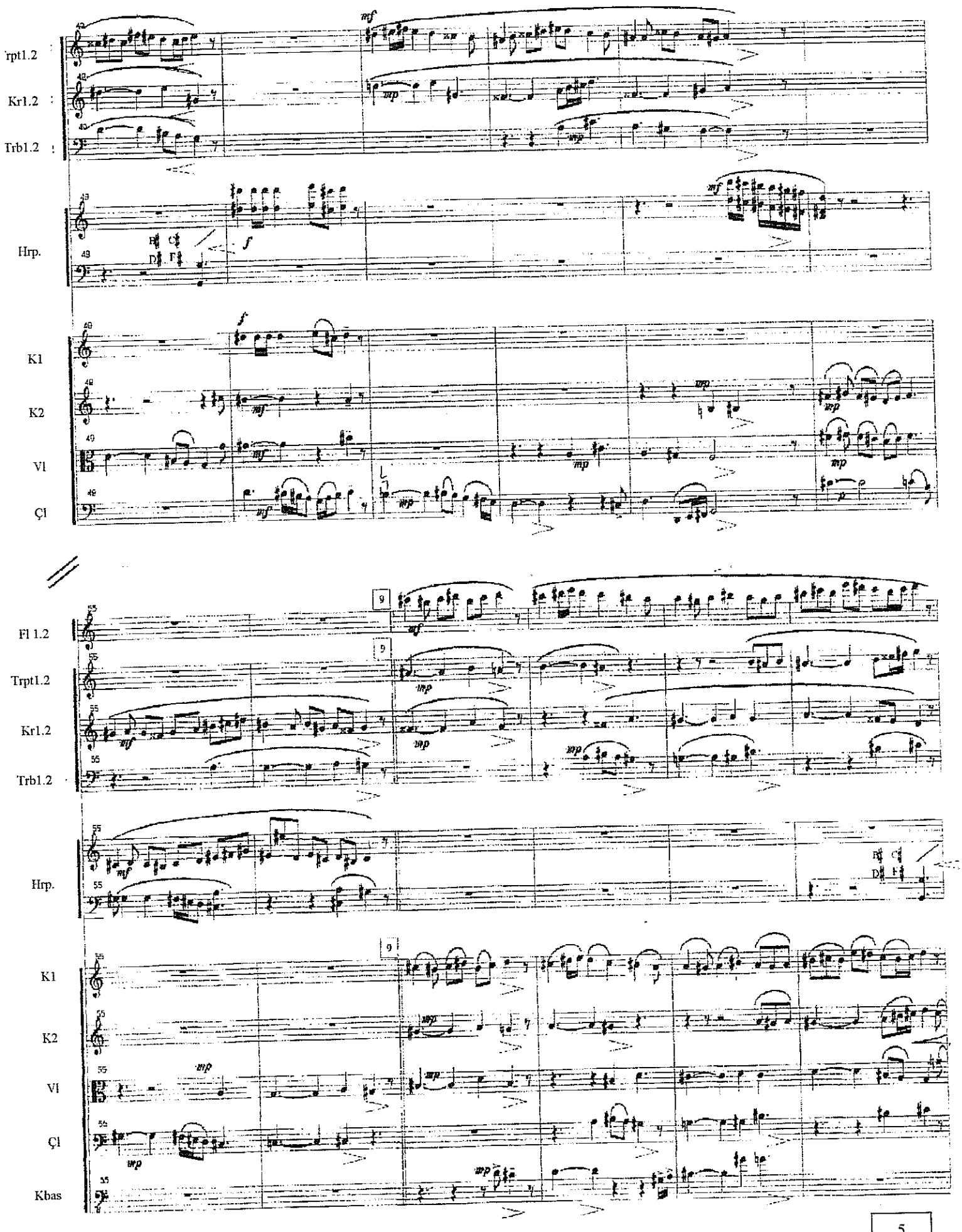

Obl
Kçlng
Kll
Hrp
Kl
K2
Vl
Çl
(1.2)
Fl1.2
Obl
Kçlng
Kll
BsKl (Bb)
Kl
K2
Vl
Çl

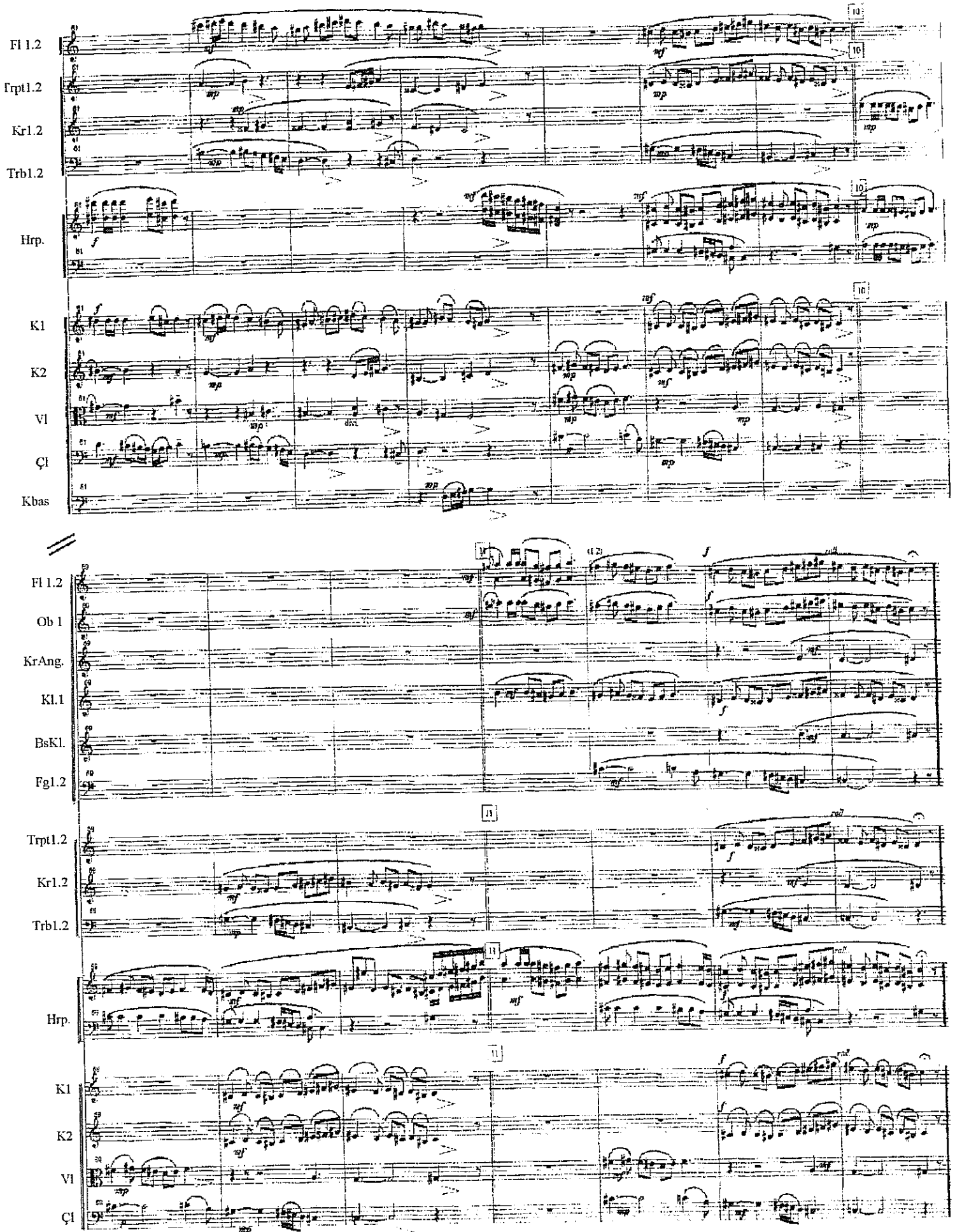
3



Fl 1.2
Ob 1
KrAng.
Kl.1
BsKl.
Fg1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl

Fl 1.2
Ob 1
KrAng.
Kl.1
BsKl.
Fg1.2
Trpt1.2
Bb
Kr1.2
F
Trmb1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl


rpt1.2
Kr1.2
Trb1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl
Fl 1.2
Trpt1.2
Kr1.2
Trb1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl
Kbas


Fl 1.2
Trpt1.2
Kr1.2
Trb1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl
Kbas
Fl 1.2
Ob 1
KrAng.
Kl.1
BsKl.
Fgl.2
Trpt1.2
Kr1.2
Trb1.2
Hrp.
K1
K2
Vl
Çl

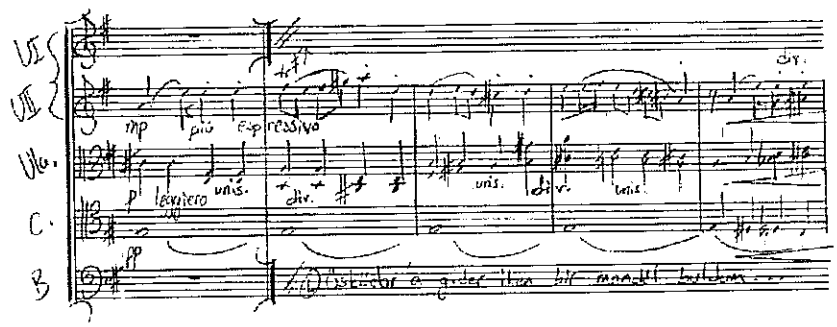
6

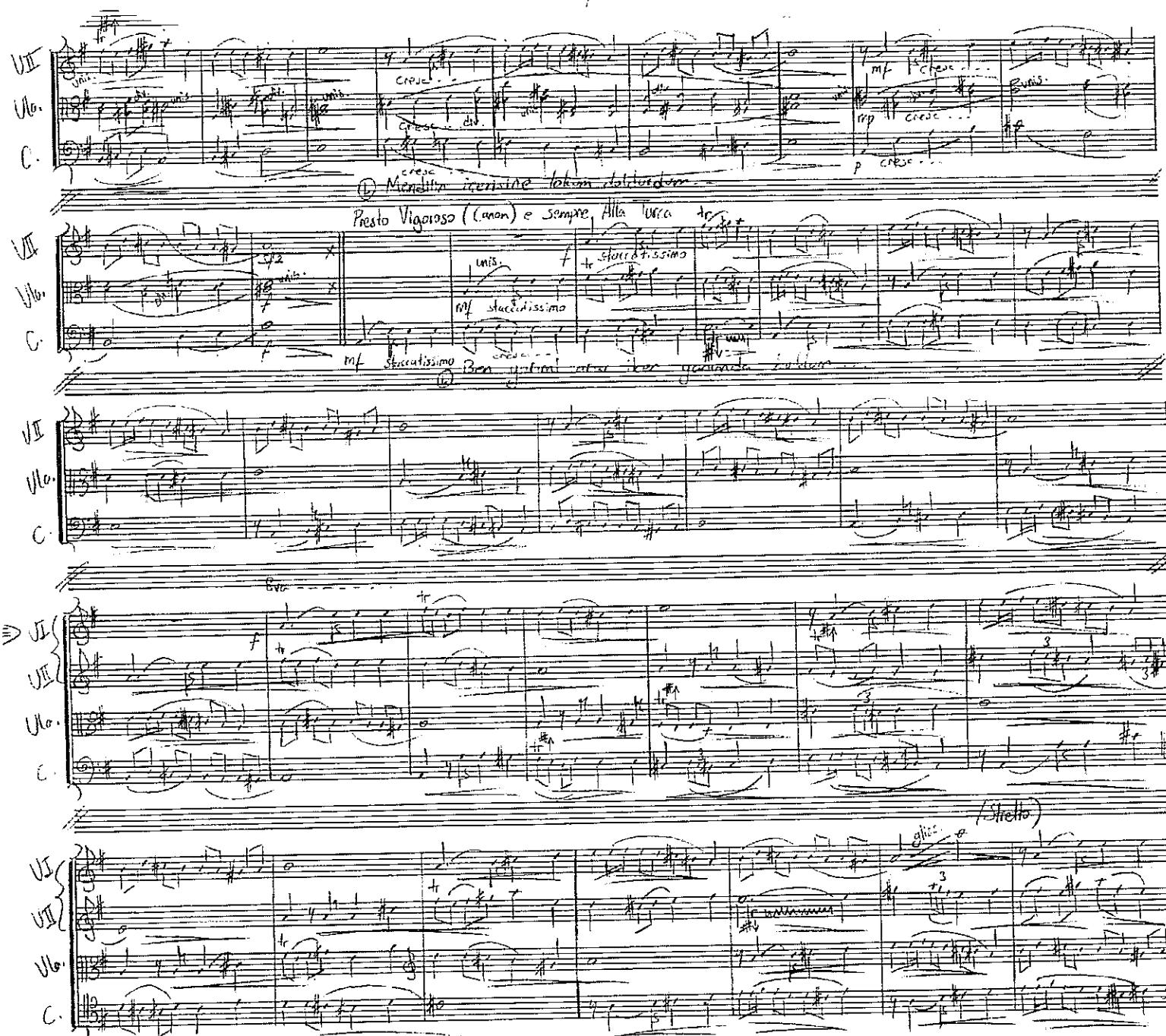
EK 48

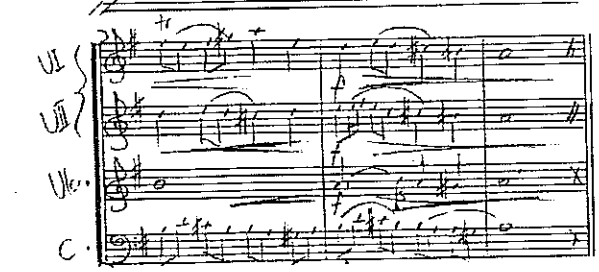
YAYLILAR İÇİN

Serenad
(KIZKULESİ)
Op.30'dan kesit

Moderato Spiritoso





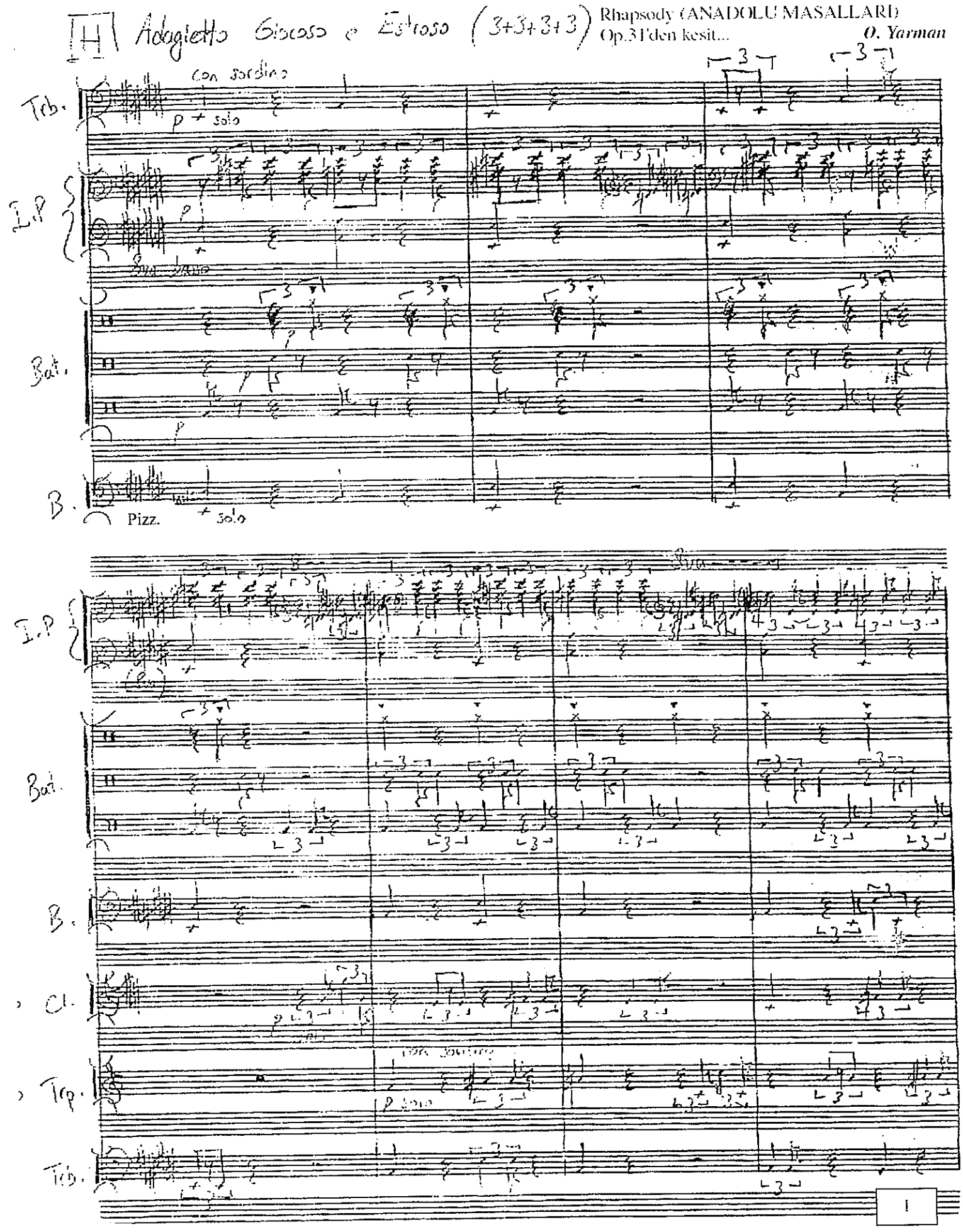


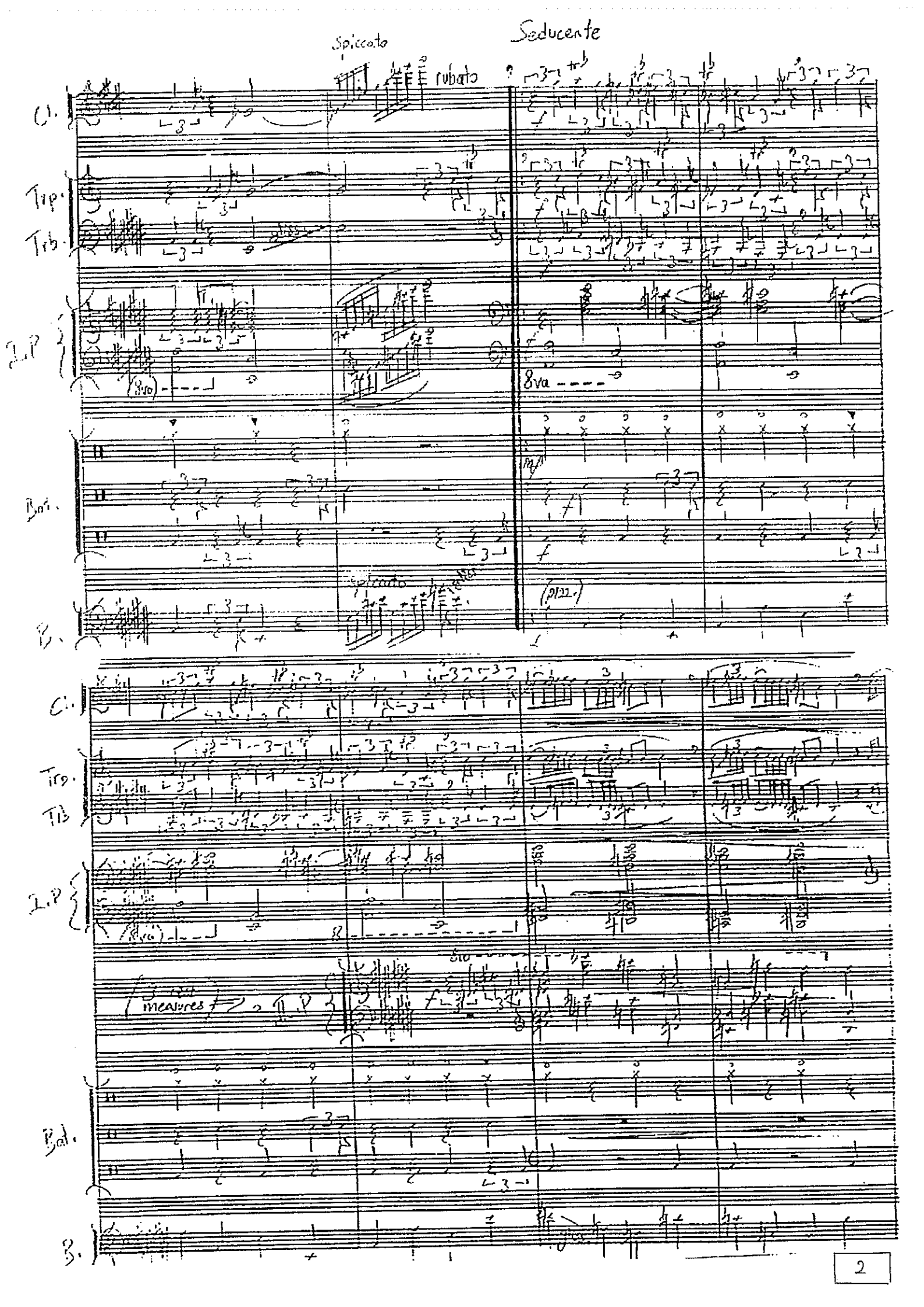
...

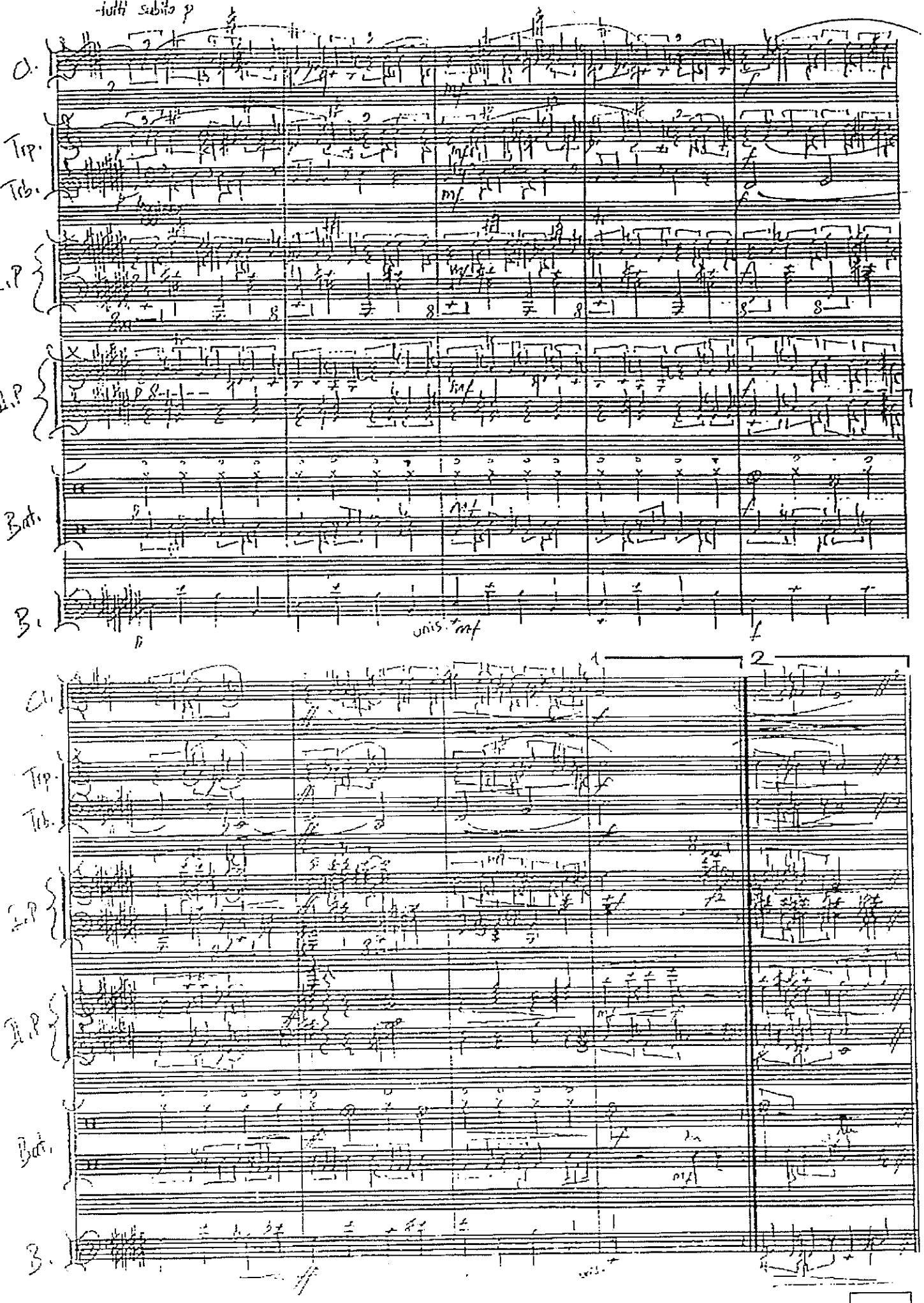
Ozan Yarman

İkinci bölümden
'*Katibim*' çeşitlemeleri

EK 49


Adagietto Giocoso e Estroso (3+3+3+3)
Rhapsody (ANADOLU MASALLARI)
Op.31'den kesit...
O. Yarman
Con sordino
p + solo
Tb.
T.P
Bat.
B.
Pizz.
+ solo
T.P
Bat.
B.
Cl.
Trp.
Tb.
1


Spiccato
Seducente
rubato
Cl.
Trp.
Trb.
L.P
8va
Bat.
B.
Spiccato
(pizz.)
Cl.
Trp.
TB
L.P
8va
8va
measures
Bat.
B.


Simile trioli e
tutti subito p
Cl.
Trp.
Trb.
I.P
II.P
Bat.
B.
unis. mf
1
2

Kaynakça - Sources

Kitaplar:

Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Perdeler*,
Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1999

Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*,
İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1996

And, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1996

Arel, Hüseyin Sadettin, *Müzik Tarihi Notları*,
İstanbul, Sahhaflar Çarşısı Nihâl Kitabevi

Arel, Hüseyin Sadettin, *Prozodi Dersleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1997

Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi için Ahenk Dersleri/Armoni*,
İstanbul, Musiki Mecmuası Yayını, 1969

Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir?*,
Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990

Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi üzerine iki konferans*,
Kitapçık Musiki Mecmuası Eki olarak neşredilmiştir.

Barber, Noel, *The Sultans*, New York, Simon and Schuster, 1973

Bartok, Bela, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (Çeviren: Bülent Aksoy) (Turkish Folk Music from Asia Minor), İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991

Bayladı, Derman, *III. Selim'in Romanı - Nağmeler Tahtım Olsaydı*, İstanbul, Say Yayınları, 1999

Berlioz, Hector & Strauss, Richard, *Treatise on Instrumentation*, New York, Dover Publications Inc., 1991

Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications Inc., 1964

Clot, André, *Muhteşem Süleyman* (Soliman Le Magnifiqué), İstanbul, Milliyet Yayınları, 1999

Ergin, Nihat, *Yıldız Sarayında Müzik – II. Abdülhamid Dönemi*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999

Ezgi, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (5 Cilt), İstanbul, Milli Mecmua Matbaası, 1933-53

Fonton, Charles, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987

Fuat, Memet, *Karacaoğlan*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Fuat, Memet, *Pir Sultan Abdal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Fuat, Memet, *Yunus Emre*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Horata, Osman, *Esrar Dede*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998

İlerici, Kemal, *Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1981

İlyasoğlu, Evin, *Çağdaş Türk Bestecileri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998

İrtem, Süleyman Kani, *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü - Muzıka-i Hümâyun ve Saray Tiyatrosu*, İstanbul, Temel Yayınları, 1999

Judetz, Eugenia Popescu, *Prens Dimitrie Cantemir - Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000

Judetz, Eugenia Popescu & Sırlı, Adriana Ababi, *Sources of 18th Century Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000

Karadeniz, Ekrem, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1999

Korsakov, Nikolay Rimski, *The Principals of Orchestration*, New York, Dover Publications Inc., 1964

Kufferath, H. Ferdinand, *Ecole Pratiqué du Chorale* (7. Baskı), Brüksel

Lord Kinross, *The Ottoman Centuries*, New York, Morrow Quill Paperbacks, 1977

Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1998

Öztuna, Yılmaz, *Osmanlı Devleti Tarihi – Siyasi Tarih ve Medeniyet Tarihi* (2 Cilt), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998

Paçacı, Gönül (Ed.), *Cumhuriyetin Sesleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999

Pitcher, Donald Edgar, *Osmanlı İmparatorluğunun Tarihsel Coğrafyası* (An Historical Geography of the Ottoman Empire), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986

Sakaoğlu, Necdet, *Bu Mülkün Sultanları*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1999

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996

Shaw, Stanford & Kural, Ezel, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* (2 Cilt), Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Şahiner, Necmettin, *Mehter ve Marşları*, İstanbul, Anahtar Yayıncılık, 1993

Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1998

Torun, Mutlu, *Ud Metodu*, İstanbul, Çağlar Yayınları, 1996

Türk Tarih Kurumu, *Kâtip Çelebi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi*,
Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995

Webern, Anton, *Yeni Müziğe Doğru*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998

Yener, Faruk, *Müzik*, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu,
Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayımları no. 1, 1992

Zeren, Ayhan, *Müzik Fiziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1997

Zeren, Ayhan, *Müzikte Ses Sistemleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998

Dergi ve Makaleler:

Musiki Mecmuası – 1948, 'Musıki Tarihimizden Belgeler' adı altında
İsmail Akçay tarafından derlenmiştir, İstanbul

Ayan, Ozata - Selçuk, Bülent, "*Classic Turkish Music Instruments - Tambur & Ud*", 1996, İnternetten alınmıştır.

Çevikoğlu, Timuçin, "*Hz. Mevlânâ – Mevlevi Ayinleri*", İnternetten alınmıştır.

Çevikoğlu, Timuçin, "*Türk Musikisinde Notanın Tarihçesi*",
İnternetten alınmıştır.

Kent, David J., "*Ethnomusicological Approaches and Methodology*", 1995,
İnternetten alınmıştır.

Sezgin, Bekir Sıdkı, "*Dini Musiki*" (İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarında Yüksek Lisans düzeyinde okutulan bu dersinin notlarını Bülent Selçuk hazırlamıştır) internetten alınmıştır.

Tanrıkorur, Cinuçen, "*Osmanlı Musikisi*" (Burak Kaynarca tarafından derlenmiştir), internetten alınmıştır.

Üngör, Ethem Ruhi, "*Geçmişten Günümüze Türk Lütiyeleri*", internetten alınmıştır.

Sözlükler ve Ansiklopediler:

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1992

İtalyanca - Türkçe Sözlük, Raffi Demiryan, İstanbul, İnkılap Kitabevi

Merriam Websters Collegiate Dictionary, Massachusetts, 1993

Ana Britannica, İstanbul, Ana Yayıncılık A.Ş., 1997

The New Encyclopedia Britannica (Macropædia), Chicago, 1997

Büyük LAROUSSE Ansiklopedisi,
İstanbul, Interpress Basın ve Yayıncılık, 1992

Meydan LAROUSSE, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1990

İslam Ansiklopedisi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1979

Kayıtlardan Örnek Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği:

"*Atatürk'ün sevdiği Şarkılar ve Türküler*", CD,
İstanbul, Göksoy Ses Görüntü Hizmetleri Tic. A.Ş.

"*Bir Şarkıdır Yaşamak – Hüzzam* (10)", CD, İstanbul, Raks Müzik

"*Bir Türkülerimiz Kaldı*", Ekrem Ataer, CD,
Beyoğlu Metropol Müzik Yapım San. ve Tic. LTD. ŞTİ.

"*Bizim Klasik Muzigimiz*", CD, Şef Nevzat Atlığ, Arçelik'in katkılarıyla,
İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu seslendirmiştir.

"*Concerto for Bağlama*", CD, Arif Sağ Trio & Istanbul State Symphony
Orchestra, Conductor Betin Güneş, Arrangement and Compositions
Cengiz Özdemir, ASM Müzik Üretim, 1998

"*Dede Efendi 1 & 2*", kaset, Kalan Müzik Yapım, 2000

"*Dünden Bugüne Tango* (1)", Erdener Koyutürk, kaset, İstanbul, Raks Müzik

"*Dünden Bügüne Zeki Müren* (10)", kaset, Emre Plak, Kaset, CD Ltd. Şti., 2000

"*Ege'den Esinlenen Besteciler - İmbat 1 & 2*", kaset, Yapı Kredi Kültür Sanat
Yayıncılık, İnci Çayırlı danışmanlığında üretilmiştir...

"*Gelmiyorum Deme - Zonguldağın üstünden*", Bedia Akartürk, kaset,
Almanya, Star Müzik

"*Galata Mevlevi Musik und Sema Ensemble - Live in Mousonturm*", CD, Turkische Kultur und Musik Gesellschaft, Artcon, ON-ART & Oliver Gross

"*Galatasaraylı Besteciler - İşte Galatasaray 2*", CD, Müzikotek, 1997

"*Geçmişten Günümüze Tangolarımız*", kaset, Kalan Müzik Yapım, 2000

"*Göç*", Ekrem Ataer, kaset, Elenor Plak - kaset - CD, İstanbul

"*Gönül Saraylarında bir Sultan – III. Selim*", CD, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1999

"*Gönül Şarkılarımız – Enstrumantel 1 & 2*", kaset, Aziz - Jet - Sedef Plak ve Kasetçilik

"*Harika Çocuklar 50. Yıl*", İdil Biret ve Suna Kan, 2. CD, Ulvi Cemal Erkin Keman Konçertosu, C.S.O. ve Gürer Aykal, 1994, Raks Müzik, 1998

"*Hiç'in Azâb-ı Mukaddes'i – Neyzen Tevfik*", CD, Kalan Müzik Yapım, 2001

"*Abdülkadir Meragi, Hafız Post, Gazi Giray Han, Ebu-Bekir Ağa, Itri, Kara İsmail Ağa, Enfi Hasan Ağa, Mustafa Çavuş - 1&2*", kaset, Şef Nevzat Atlığ, Devlet Klasik Turk Müziği Korosu,

"*Mehter*", CD, Selçuklu Müzik Üretim, 1996

"*Meyhane Şarkıları* (3) – Kör Niko'nun Meyhanesi", kaset, Aziz - Jet - Sedef Plak ve Kasetçilik, 2000

"*Münir Nureddin Selçuk - İstanbul Konseri*", kaset, Ada Müzik İ.M.Ç.

"*Münir Nureddin Selçuk Üstad*", kaset,
Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999

"*Piyano ile Saz Eserleri ve Taksimler*", Feyzi Aslangil, CD,
İstanbul, Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti., 2000

"*Sultan Bestekârlar – Sözlü ve Saz Eserleri (1 & 2)*", kaset,
Kalan Müzik Yapım, 1999

"*Uyan Ey Gözlerim - 12 Hymns*", kaset, Ayangil Turkish Music Orchestra and
Chorus, Hedef Eğitim Hizmetleri A.Ş.

"*Tahâ Suresi*", Kani Karaca, CD, İstanbul, Universal – S Müzik,

"*Tarihi İslam Eserleri – Sarband*", kaset, Kalan Müzik Yapım, 1996

"*Timur Selçuk 25. yıl*", CD, Balet Plak ve Muzikaset Tic., 1992

"*Türk Halk Müziği Yorumları*", Özdemir Erdoğan, kaset,
Özdemir Erdoğan Müzik Turizm Organizasyon San. Tic. A.Ş.

"*Yunus Emre*", kaset, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu,
Şef Ruhi Ayangil, Hedef Eğitim Hizmetleri A.Ş.

Kayıtlardan Örnek Klasik Batı Müziği:

Bach, J.S., "*The Brandenburg Concertos 1-3*",
Rudolf Baumgartner, FIC Co., Ltd CD, 1978

Bach, J.S., "*St. Matthew Passion*", Otto Klemperer, EMI CD, 1962

Beethoven, L.V., "*The 5 Piano Concertos*",
Alfred Brendel – Simon Rattle, Philips CD, 1997-1998

Berg, Alban "*Wozzeck*", Claudio Abbado, Deutsche Grammaphon CD, 1988

Handel, G. F., "*Messiah*", Sir Thomas Beecham, RCA Victor CD, 1959

Haydn, F. J., "*The Creation*", Sir Georg Solti, London Digital CD, 1993

Mozart, W.A., "*Complete Sacred Works*", Nikolaus Harnoncourt,
Teldec CD, 1982-1998

Mussorgsky, Modest, "*Boris Godunov*", Claudio Abbado,
Sony Classical CD, 1993

Wagner, Richard, "*Testament*", Hans Knappertbusch, Decca Record CD, 1951

* * * * * * * * * * * *

"*The Essential Classics*", Stradivari Classics CD, 1997

Özgeçmiş

Ozan Yarman 1978'de İstanbul'da doğdu. Erken yaşlardan müziğe ve besteciliğe eğilim duydu. İlkokul yıllarında Kadıköy Belediye Konservatuarı'nda piyano eğitimi aldı. 1992'de kazandığı yarışma uzantısında Moskova Gnessin Devlet Konservatuarı'nda piyano öğrenimine başladı.

Burada bir senelik eğitimi başarıyla tamamladı. 1993'te Sovyetler Birliği'nin dağılmasına bağlı gelişmeler dolayısıyla, Mimar Sinan Devlet Konservatuarı'nın piyano giriş sınavını kazanarak bu kuruma geldi ve burada, öğrenimine Ergican Saydam'la devam etti.

1994'te, kabul edildiği Brüksel Kraliyet Konservatuarı sınavını başarıyla vererek; üniversite düzeyinde, olağanda beş senelik bir piyano programına alındı. Burada, Yevgeni Moguilevsky ve Olga Roumshevich'le çalıştı. Üçüncü öğrenim yılının sonunda, mezuniyet sınavlarını üstün başarıyla vererek, bu okuldan 1997 yılında mezun oldu.

Brüksel Kraliyet Konservatuarı'nın yüksek lisans giriş sınavını da aynı sene kazandı.

1998 yılında, girdiği yüksek lisans sınavını kazanarak, İstanbul Üniversitesi Kadıköy Devlet Konservatuarı'nda Kompozisyon Anasanat Bölümü'ne kabul edildi.

Hâlen bu okulda eğitimini sürdürmektedir.

Tüm eğitimi esnasında, bestecilik alanında kendini yetiştirmeye yöneldi. Adı geçen okulların çeşitli sınavlarında da kendi piyano eserlerini seslendirdi. Piyano ve piyano eşlikli eserlerinin yanı sıra, orkestra için de seslendirilmiş yapıtları vardır.

Belçika Yazarlar ve Sanatçılar Cemiyeti (SABAM) üyesidir.