

”

MÜZİK ALANINDA
ARAŞTIRMALAR
VE
DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel
Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı
Editör • Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Birinci Basım • Ekim 2024 / ANKARA

ISBN • 978-625-388-012-5

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Adres: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt
No: 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Buro
Sertifika No: 42488

Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

Ekim 2024

Editör:
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

13. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HİCÂZMUHÂLİF MAKÂMI

Özlem ELİTAŞ.....1

BÖLÜM 2

SELAHATTİN İÇLİ'NİN HİCAZ MAKAMINDA BESTELEDİĞİ ŞARKILARININ İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN, Şirin KARADENİZ19

BÖLÜM 3

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E, FATİH'TEN HARBİYE'YE MUSİKİ İNKILABI

Mehtap ULUBAŞOĞLU.....39

BÖLÜM 1

13. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HİCÂZMUHÂLİF MAKÂMI

Özlem ELİTAŞ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Halk Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye. E-mail: ozlemelitas@aku.edu.tr: ORCID ID: 0000-0001-5262-6396

GİRİŞ

Tarihî seyir içerisinde Anadolu topraklarında farklı isimlerle binlerce yıldır varlığını sürdüren ve hâli hazırda “makâm müziği” ya da “makâmsal müzik” olarak anılan makâm kavramı, günümüze gelene kadar pek çok değişim sürecinden geçmiştir. Zaman içerisinde farklılıklara uğrayan birçok makâmın değişim izlerini teori alanında yapılan çalışmalarda ve bestelenen eserlerde görebilmek mümkündür. Çalışmanın konusu olan Hicâzmuhâlîf makâmı, günümüzde kullanılmayan makâmlar arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada, Hicâzmuhâlîf makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişimine odaklanılarak makâmın işlenişi hakkında izler aranmış ve Devlet Arşivlerinde yer alan Hicâzmuhâlîf makâmındaki eserler makâmsal açıdan incelenmiştir.

Çalışmada, Klâsik Türk Müziği’nde az kullanılan makâmın önemi ve tarihsel süreç içerisindeki değişimleri göz önünde bulundurularak günümüzde kullanılmayan makâmlardan olan Hicâzmuhâlîf makâmındaki eserler incelenmiş, makâmın özellikleri ana hatlarıyla belirtilmiştir. Literatür tarama yöntemiyle tarihsel perspektife oturtulan bu çalışmada döküman analizi yönteminden de faydalanılarak makâmsal değişim süreçleri aktarılmıştır.

Bu çalışmanın, Hicâzmuhâlîf makâmı gibi az kullanılan makâmlardaki klâsik eserlerin gün yüzüne çıkarılarak bu makâmlarda eserlerin bestelenmesine ve icra edilmesine yönelik çalışmaların artmasına, aynı zamanda müzik eğitimi verilen kurumlarda eğitim materyali olarak da kullanılmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

13. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KADAR BAZI KAYNAKLARDA YER ALAN HİCÂZMUHÂLİF MAKÂMI TARİFLERİ

Safiyüddîn Urmevî’nin “Kitabü’l- Edvâr” (1235) adlı eserinde 30. Devirde gösterilen Hicâz-ı Muhâlîf’in, I. tabakanın üçüncü kısmına II. tabakanın altıncı kısmının eklenmesiyle oluştuğu belirtilmiştir (Uygun, 2019: 346). Marifet-i Musiki Edvarı (1385?) adlı eserde ise terkîb olarak ifade edilen Hicâzmuhâlîf için şu tarif verilir; “hicaz âgaz karcığar karar eder” (Uslu, 2021: 58).

Bedri Dilşâd, Murâdnâme (1426) adlı eserinde terkîb olarak adlandırdığı yapıyı “Hicâz ile âgâz idüp Karcığâr, Evin dutar ise ki kıla karâr, Hicâz-ı Muhâlîf bil adın anun, Ki zabt eyletesin murâdın anun” şeklinde tarif etmiştir (Ceyhan, 1997: 736; Sezikli, 2017: 138). Verilen tarif Marifet-i Musiki Edvarı’ndaki ifadeyle benzerdir. Benzer şekilde Ahmetoğlu Şükrullâh “İlmü’l Edvâr” (1429) adlı eserinde “Hicâz-ı Muhâlîf oldur ki

Hicâz başlana ve Karçıgar temâm karâr ide” açıklamasını yapmıştır (Bardakçı, 2011: 138).

Hızır bin Abdullâh Kitâbü’l-Edvâr (1441) adlı eserinde “hicâz âgaz ide, karcıgar temâm karâr ide” tarifini vermiştir (Çelik, 2001: 60). Benzer bir tarifi “Risâle-i Mûsikî” (1469) adlı eserinde Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehirî’de vermiştir (Kamiloğlu, 1998: 38; Sezikli, 2000: 65; Doğrusöz, 2007: 99; Kırşehirlî, 2014: 40). Seydî ‘nin “El-Matla” (1504) (Arısoy, 1988: 134), adlı eserinde de Hicâz-ı Muhâlîf tarifi diğer yazarlarla benzerlik göstermektedir. Alişâh bin Hacı Bûke “Evbehî Mukaddimetü’l Usûl” (1500) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf adını kullanmadan Safıyyüddîn’in tarifiyle benzer şekilde açıklamıştır (Çakır, 1999: 153).

Kadızzâde Mehmed Tirevî’nin “Risâle-i Edvâr”ında terkîbler arasında gösterdiği “Hicâz-ı Muhâlîf” ile ilgili şu açıklama yer almaktadır “Hicâz tamâm âgâze idub acem karâr idersin” (Uygun, 1990: 46; 2021: 71).

Kantemiroğlu, “Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât” (1700) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf’i şöyle açıklar: “Hicâz gibi hareket edip, Acem yüzünden Acem gibi karar verir” (Tura, 2001: 54-155).

Pek çok tarifte Hicâz-ı Muhâlîf terkîbinin hicâz gösterip karcıgar şeklinde karar ettiği ifade edilirken, Tirevî ve Kantemiroğlu Edvârî’nda Hicâz başlayıp acem şeklinde karar ettiği ifadesi yer almaktadır.

Nâyi Osmân Dede “Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî” (1720) adlı eserinde Hicâz-muhâlîf’i “Geveşt ile Hüseyinî Aşîrân’ı gör ve bu Hicâz ile Muhâlîf güzel oldu” ifadesiye açıklar (Erguner, 1991: 71-106).

Abdülbâkî Nâsır Dede “Tedkîk ü Tahkîk” (1794) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf’i şöyle ifade eder; “Hicâz yapmaya başlayıp Aşîrân karar verir, bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ama şimdi pek tanınmamaktadır” (Aksu, 1988: 189,192; Tura, 2006: 57,60).

Nâyi Osmân Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Hicâz-ı Muhâlîf tarifine benzer şekilde Hâşim Bey Edvâr’ında (1864) “hicâz âgâze edip ‘aşîrân karâr eder. Hicâz ‘aşîrân demektir” ifadesi yer almaktadır (Yalçın, 2016: 255).

Kazım Uz, Mûsikî Istilâhatı (1894) adlı kitabında, Hicâz-muhâlîf makâmını “evvelâ hicaz, nevâ başlar, sonra şûrî perdesiyle acem başlayarak düğâhda karar eder” ifadesiyle açıklar (akt. Oransay, 1964: 30).

20. yy. nazariyat yazarlarının tariflerine bakıldığında ise Hicâz-muhâlîf makâmı, hicâz makâmıyla hüseyinîaşîrân makâmının birleşimi olarak ifade edilmiş, makâmın hüseyinîaşîrân perdesinde karar ettiği ve hicâzaşîrân makâmıyla aynı olduğundan söz edilmiştir (Öztuna, 1990: 207-208; Arel,

1941, akt. Akdoğru, 1991: 168; Kutluğ, 2000: 236; Özkan, 2006: 552; Karadeniz, 2013: 119).

Öztürk (2022: 223-249), Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I adlı kitabında Hicâzmuhâlîf makâmıyla ilgili olarak hicaz düzeninin başta hicaz makâmı olmak üzere çok sayıda makâm ve terkib nağmesini barındıran temel düzenlerden biri olduğu bilgisini vermiş ve “Hicâz-Muhalif veya Hicâz-Acem” yapısını makâm ve terkiblerin başlıca örnekleri arasında göstermiştir. Öztürk, zamanla makâm isimlerinin günümüzde kullanılmamasını şu şekilde ifade eder; “düzen uygulaması açısından bakıldığında perde-düzeninin temel transpozisyon yöntemi olan dörtlü aralığa göre yukarıya aktarılmış olması, Hicaz-Maye, Hicaz Acem (Hicâz-Muhalif) ve Hicaz-Irak (Rahatülervah) terkiblerinin ismen kaybolduklarını ama günümüzde Suzinâk, Karcığar ve Hüzzam isimleri altında, birer transpozisyon (şed) olarak var olmaya devam ettiklerini gösteriyor.” Öztürk, Hicâzmuhâlîf makâmının en eski terkiblerden olduğunu ve iki makâm-nağmesinin birbirine eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir. Hicaz Acem (Hicâz-Muhalif) yapısını “başlangıçta Hicaz makâmının tipik nağme hareketi yer alır ve kararı Nevruz/Neva nağmesiyle Hicaz-düzeninde ‘nerm uzzâl’ olarak anılması gereken eski ‘acem’ (nerm hüseyini) perdesinde gerçekleşir. Çok merkezli bir terkib olarak ezgi kesitlerinde düğâh veya rast perdeleri asma karar perdesi niteliğine sahiptir. En eski ezgi tarzlarından birini oluşturan bu terkibe özgü nağmeler, günümüzde yaygın şekilde karcığar makâm dağarı içinde görülür” şeklinde tarif etmiştir. Eski nazariyat kitaplarındaki tariflerde, günümüzdeki Karcığar’dan farklı bir anlayışla tarif edilen ve isimlendirilen hicaz acem (Hicâz-Muhalif) terkibinin, günümüzdeki karcığar olarak zannedilmesinin en büyük sebebinin ise düğâh kararlı olarak notaya aktarılması olduğunu belirtmiştir.

Hicâzmuhâlîf Makâmındaki Eserler

Hicâzmuhâlîf makâmında kayıtlı olan eserler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1. *Hicâzmuahâlîf Makâmındaki Eserler*

Bestekâr	Eser Adı
İsak Efendi (Tanbûrî) (1745? - 1814?) ¹	1) Hafif Peşrev 2) Sazsemâîsi
Mahmûd Râif Efendi ² (Reis Efendi) (1760? - 1870?)	3) Hafif Peşrev 4) Sazsemâîsi
-	5) Düyek Peşrev

Tablo incelendiğinde *Hicâzmuahâlîf* makâmında toplamda 5 eser yer almaktadır. TRT repertuarında 5 eserin künyesi kayıtlıdır. Fakat bestekârı bilinmeyen Düyek usûlündeki peşrev dışında diğer 4 eserin notası yer almamaktadır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri/Osmanlı Arşivi, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'ndaki Muallim İsmâîl Hakkı Bey koleksiyonunda 4 eserin notasına ulaşılmıştır. Çalışmada, İsak Efendi ve Reis Efendi'nin peşrevleri ile Reis Efendi'nin sazsemâîsinin notaları tarafımızdan bilgisayar ortamında yeniden yazılmış ve makâmsal açıdan incelenmiştir. Eser inceleme kriterleri, bestekârlar tarafından ilgili makâmın özelliklerinin yansıtıldığı birinci hâne ile mülâzime bölümlerini kapsamaktadır.

1 bkz. (Öztuna, 1990: 391).

2 bkz. (Öztuna, 1990: 10).

İsak Bey'in Hicâzmuhâlif Hafif Peşrevi

Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev

İsak Bey

BİRİNCİ HÂNE

MÜLÂZİME

İsak Bey'in peşrevinin birinci hânesinde hicâz makâmı sesleriyle düğâh perdesinde kalındığı görülmektedir. Ardından hüseyinâşîran perdesinde kısa bir uşşâklî kalıştan sonra tekrar hicâz yapısı gösterilmiş sonrasında yine hüseyinâşîran perdesinde kalış yapılmıştır. Gerdâniye perdesi üzerinde yapılan bûselik geçkisinden sonra hicâz yapısı devam ettirilerek düğâh perdesinde karara gelinmiştir.

Peşrevin mülâzime bölümünde ise yine uzunca bir hicâz yapısı gösterilerek hüseyñîaşîran perdesine inilmiş ve yegâh perdesi yeden alınarak makâm, hüseyñîaşîran perdesinde uşşâklı karar ettirilmiştir.

Reis Efendi'nin Hicâzmuhâlif Hafif Peşrevi

Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev

Reis Efendi

BİRİNCİ HÂNE

The musical score is written in 3/4 time and D major. It consists of eight staves. The first staff is labeled 'BİRİNCİ HÂNE'. The second staff is labeled 'MÜLÂZİME'. The score ends with a double bar line.

Reis Efendi'nin peşrevi³ makâmsal olarak incelendiğinde, İsak Bey'in Hicâzmuhâlif yapısından farklı bir yapıyla karşılaşılmaktadır. İsak Bey'in eserinden Hicâzmuhâlif makâmının Dügâh perdesi üzerindeki hicâz seslerinin ardından hüseyñîaşîrân perdesi üzerinde uşşâklı karâr ettiği anlaşılmaktadır. Reis Efendi'nin repertuarda yer alan her iki Hicâzmuhâlif eserinde ise makâmın öncelikle gerdâniye perdesi üzerinde hicâz yapısı gösterdiği sonrasında ise nevâ perdesinde uşşâklı kalış yaptığı ardından bu yapının Hicâzmuhâlif'in karar perdesi olan hüseyñîaşîrân perdesine taşınmış olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla İsak Bey'in eserindeki dügâh perdesi üzerindeki hicâz seslerine hüseyñîaşîrân perdesi üzerindeki uşşâk seslerinin eklenmesi durumu, Reis Efendi'nin eserinde evvelâ gerdâniye perdesi üzerinde gösterilmiş ardından (İsak Bey'in eserindeki gibi) dügâh perdesinde hicâz gösterildikten sonra yegâh perdesi yeden alınarak hüseyñîaşîrân perdesine inilmiş ve aynı perde üzerinde uşşâklı karar ettirilmiştir.

3 Reis Efendi'nin Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev'inin son ölçüsü orijinal notasında eksik bırakılan sus işaretleriyle tamamlanmıştır.

Reis Efendi peşrevinde, İsak Bey'in makâmı işleyişinden farklı olarak iki hicaz yapısını gösterdikten sonra makâmı bir dörütlü pestinde karar ettirmiştir.

Bu yapıyı daha iyi anlayabilmek için Reis Efendi'nin peşrevinin notasını bir tanîni tizden yazmak yeterli olacaktır. Böylelikle gerdâniye perdesi üzerindeki hicâz'ın ardından nevâ perdesi üzerindeki uşşâklı kalış ile hicâz makâmının kendi yeri olan düğâh perdesi üzerindeki hicâzlı yapı ile hüseyinîaşîrân perdesi üzerindeki uşşâklı yapının eserde gösterilmiştir olduğu anlaşılmaktadır.

Reis Efendi, İsak Bey'in Hicâzmuhâlîf eserlerinde kullanmış olduğu [düğâh perdesi üzerinde hicâz + hüseyinîaşîrân perdesi üzerinde uşşâk] yapısını karara giderken kullanmaktadır. Eserlerinin başlangıcında ise aynı yapıyı gerdâniye perdesi üzerine taşımaktadır.

Buna göre İsak Bey ile Reis Efendi'nin Hicâzmuhâlîf eserlerinin ana hatları aşağıdaki gibi formüle edilebilir:

İsak Bey'in eserinden anlaşılan Hicâzmuhâlîf yapısı:

[Düğâh perdesi üzerinde Hicâz + Hüseyinîaşîrân perdesi üzerinde Uşşâk]

Reis Efendi'nin eserlerinden anlaşılan Hicâzmuhâlîf yapısı:

[Gerdâniye perdesi üzerinde Hicâz + Nevâ perdesi üzerinde Uşşâk] +
[Düğâh perdesi üzerinde Hicâz + Hüseyinîaşîrân perdesi üzerinde Uşşâk]

Reis Efendi'nin Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi

Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi

Reis Efendi

BİRİNCİ HÂNE

MULAZIME

Reis Efendi'nin Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi makâmsal olarak incelendiğinde, tıpkı peşrevinde olduğu gibi iki hicaz yapısını gösterdikten sonra makâmı bir dörtlü pestinde karar ettirmiştir.

Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi'nde gerdâniye perdesi üzerinde hicâz yapılmış, sonrasında ise nevâ perdesinde uşşâklı kalınmıştır. Devamında ise dügâh perdesinde hicâz yapıldıktan sonra yegâh perdesi yeden alınarak makâm hüseyinâşîrân perdesinde uşşâklı karar ettirilmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Hicâz-1 Muhâlif makâmının tarihsel süreçteki değişim çizgisine bakıldığında, yapının Safiyyüddîn Urmevî ve Ali Şâh bin Hacı Büke tarafından 30. Devir olarak tanımlandığı; 15. yy. edvâr sahipleri tarafından Hicâz-1 Muhâlif yapısının ittifakla hicâz ve karcıgâr birleşimi olarak ele alındığı, Tirevî ve Kantemiroğlu'nun tariflerinde ise önce hicâz başlayıp ardından acem şeklinde karar eden bir makâm olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Nâyi Osmân Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede, Hicâz-1 Muhâlif'i, hicâz yaptıktan sonra hüseyinâşîrân perdesinde karar eden bir yapı olarak tanımlamışlardır. Hâşim Bey Edvârî'nda da makâm, hicâz başlayıp aşîrân karar

ettirilmektedir ve 20.yy. nazariyat yazarlarının da belirttikleri üzere “Hicâz ‘aşîrân demektir.”⁴

Günümüzde az kullanılan makâmîlar arasında yer alan Hicâzmuhâlîf makâmında yalnızca 5 eser kayıtlıdır. Bu eserler incelendiğinde İsak Bey’in Hicâzmuhâlîf Hafif Peşrevi’nde hicâz yapısının gösterildiği ve hüseyînâşîran perdesine inilerek uşşâklî karar edildiği görülmektedir. Çalışmada makâmîsal analiz notasına yer verilmeyen İsak Bey’in Hicâzmuhâlîf Sazsemâîsi’inde (kendi peşrevinden ve diğer eserlerden farklı olarak) makâm düğâh perdesinde karar ettirilmiştir.

Reis Efendi’nin eserlerinde Hicâzmuhâlîf makâmı, gerdâniye perdesi üzerinde hicâz ve nevâ perdesi üzerinde uşşâklî kalış ile düğâh perdesi üzerinde hicâz ve hüseyînâşîran perdesi üzerinde uşşâklî karar ediş şeklinde kurgulanmaktadır.

Bestekârî bilinmeyen Düyek usûlündeki peşrevde de Reis Efendi’nin eserlerine benzer bir yapı söz konusudur.

Dolayısıyla İsak Bey’in eserlerinde tek hicâz yapısı gösterilerek hüseyînâşîran perdesinde uşşâklî karar edilirken, Reis Efendi’nin eserlerinde ve bestekârî bilinmeyen peşrevde hem gerdâniye üzerinde hicâz yapısı ile nevâ perdesinde uşşâklî kalınmakta, hem de düğâh perdesi üzerinde hicâz yapılarak hüseyînâşîran perdesinde uşşâklî karar edilmektedir. Dolayısıyla bestekârî bilinmeyen peşrevde ve Reis Efendi’nin eserlerinde, İsak Bey’in yapmış olduğu makâmîsal trafiğın hem gerdâniye perdesi üzerinde hem de düğâh perdesi üzerinde uygulanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Repertuarda notalarına ulaşabildiğimiz hicâzaşîran ve rahâtfezâ eserlerin makâmîsal analizlerinin tarafımızdan yapıldığı çalışmalarda Hicâzmuhâlîf makâmındaki işleyişle benzer sonuca ulaşıldığı görülmektedir⁵.

Arşiv kayıtlarında sadece 5 adet Hicâzmuhâlîf makâmında eser bulunmaktadır. Yeterince tanınmadığı açık olan Hicâzmuhâlîf makâmının hicâzaşîrân makâmıyla birlikte ele alınarak yeterince anlaşılabilmesine katkı sağlamak, ilgililer için önem arz etmektedir. Bu çalışmanın, günümüz bestecileri tarafından da ele alınarak Hicâzmuhâlîf makâmından yeni eserlerin bestelenmesine ve makâmın yaygın olarak kullanılabilmesine imkân sağlayacağı ümîd edilmektedir.

4 bkz. (Yalçın, 2016: 255)

5 Elitaş, Ö. (2023). Tarihsel Süreç İçince Hicâzaşîran Makâmı-Dede Mehmed Zekâî Efendi Örneği. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*. IX (17); Elitaş, Ö. ve Kaynarca, B. (2024). Râhatfezâ Makâm in the Hictorical Process. *Pakistan Journal of Life and Social Sciences*. 22 (2): 3953-3960.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede Tetkik ü Tahkik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin El Matla Eseri Üzerine Bir Çalışma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bardakçı, M. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi II*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü-l -Usûl Adlı Eseri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâb'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Elitaş, Ö. (2023). Tarihsel Süreç İçince Hicâzaşîran Makâmı-Dede Mehmed Zekâî Efendi Örneği. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, IX (17), 1-19.
- Elitaş, Ö. ve Kaynarca, B. (2024). Râhatfezâ Makâm in the Historical Process. *Pakistan Journal of Life and Social Sciences*, 22 (2), 3953-3960.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Müsıkî*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehirî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Müsıkîsinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsıkîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oransay, G. (1964). *Kâzım Uz, Musiki Istilâhatı*, Küğ Yayını: Ankara.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri* (18. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsıkîsi Ansiklopedisi II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Kırşehirli Yusuf. (2014). *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Yayın Dizisi*. O. M. Öztürk ve U. Sezikli (Ed.), *Risâle-i Mûsikî* (1. baskı, s. 16-74) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U. (2017). *Fihrist Bir Eser Murad-Nâme'de Mûsikî*: International Journal Of Eurasia Social Sciences, 8 (26), 126-149.
- Tura, Y. (2001). Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu, Kitâbu 'İlmi'i-Mûsikî 'alâ vec-hi'l-Hurûfât, Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdûlbâkî Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Tedkîk ü Tahkîk*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2021). *Marifet-i Musiki Edvarı-1385?*, Ankara: Akademisyen Kitabevi A.Ş.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızzâde Tirevî ve Musikî Risalesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (2019). *Kitâbü'l-Edvâr* (İkinci Baskı), İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uygun, M. N. (2021). *Tirevî'nin Mûsikî Risalesi* (İkinci Baskı), İstanbul: DMKİ-tap.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

EKLER

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri/Osmanlı Arşivi, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'ndaki Muallim İsmâil Hakkı Bey Koleksiyonu DABOA TRT.MD.d 290/128 M-01-01-1927 Numarasıyla Kayıtlı Hicâzmuhâlif Eserlerin Orijinal Notaları

İsak Bey Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev

186
122

Isak

پیشرو صحن مخالف حیف ایسا

Uras. Muhâlif Peşrev

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in a traditional Ottoman style, featuring a series of staves with rhythmic notation and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The score is divided into several sections, each marked with a time signature: 4/4, 2/4, 3/4, and 12/8. The paper has some staining and wear, particularly on the right side. The title 'Isak Bey Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev' is written at the top, along with the name 'Isak' and the title in Persian script 'پیشرو صحن مخالف حیف ایسا'. The number '186' and '122' are written in the top left corner, and 'Uras. Muhâlif Peşrev' is written in the top right corner.

İsak Bey Hicâzmuhâlif Sazsemâisi

Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev

Handwritten musical score for the piece "Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev". The score is written on ten staves, with the first five staves forming the first system and the last five staves forming the second system. The notation includes rhythmic values (such as 1/8, 1/4, 1/2, 3/4, 2/4, 3/8, 4/8, 6/8, 9/8, 12/8) and melodic lines. The score is marked with "T R T" and "Müzik Dalrası T S M" in red ink. The page is numbered "186" in the top right corner and "123" in the bottom right corner. The title "İsak Bey Hicâzmuhâlif Sazsemâisi" and the subtitle "Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev" are written in the top left corner. The name "Özlem ELİTAŞ" is written in the top left corner. The name "Reis Efendi" is written in the bottom right corner. The name "Müzik Dalrası T S M" is written in the bottom right corner. The name "Beyazıt" is written in the bottom right corner. The name "Müzik Dalrası T S M" is written in the bottom right corner. The name "Beyazıt" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for the piece "Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev". The score is written on ten staves, with the first five staves forming the first system and the last five staves forming the second system. The notation includes rhythmic values (such as 1/8, 1/4, 1/2, 3/4, 2/4, 3/8, 4/8, 6/8, 9/8, 12/8) and melodic lines. The score is marked with "T R T" and "Müzik Dalrası T S M" in red ink. The page is numbered "186" in the top right corner and "123" in the bottom right corner. The title "İsak Bey Hicâzmuhâlif Sazsemâisi" and the subtitle "Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev" are written in the top left corner. The name "Özlem ELİTAŞ" is written in the top left corner. The name "Reis Efendi" is written in the bottom right corner. The name "Müzik Dalrası T S M" is written in the bottom right corner. The name "Beyazıt" is written in the bottom right corner. The name "Müzik Dalrası T S M" is written in the bottom right corner. The name "Beyazıt" is written in the bottom right corner.

Reis Efendi Hicâzmuhâlif Hafif Peşrev-2

Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi

186
124

Handwritten musical score for the piece "Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi" by Reis Efendi. The score is written on ten staves of five-line music paper. The notation is a form of Sazsemâîsi, which is a type of Turkish musical notation used for the Saz semâî instrument. The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines. There are several annotations in the score, including the number "186" and "124" in the top left corner, and the name "Reis Efendi" written below the first staff. The title "Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi" is written in Arabic script below the first staff. The score is written in black ink on aged paper.

Reis Efendi

Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi

Hicâzmuhâlif Sazsemâîsi-2

186
125

T R T
Müzik Dairesi
T S M

بیت غزلی غزلت جفته دول ایلام
Hüseyni Pasaz Camçetler

C. H. D. B. G. S.

Hicâzmuhâlîf Düyek Peşrev

Düyek Hicaz MUHALIF Perzad

1211

1311

1711

Ciltneyt KOSAL

BÖLÜM 2

SELAHATTİN İÇLİ'NİN HİCAZ MAKAMINDA BESTELEDİĞİ ŞARKILARININ İNCELENMESİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN¹

Şirin KARADENİZ²

1 Doç. N. Yeşim Altinel Çoban, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, ORCID 0000-0002-5120-7330

2 Doç. Dr. Şirin Karadeniz, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, ORCID 0000-000-1932-0691

Giriş

Müziğin üreticisi bestekarlar olmakla birlikte, bestelenen eserlerin yapısı konusunda bestekarları yönlendiren, eserlerin varlığını sürdürmesini sağlayan önemli bir unsur ise icracılar ve müziğin tüketicisi olan dinleyicilerdir (Günay, 2006:66). Bu bağlamda Türk Musikisinin zengin şarkı repertuarı içerisinde Hicaz makamı, bestekarlar ve dinleyiciler içerisinde en çok rağbet gören makamlar arasındadır. Bununla birlikte formlar arasında en çok tercih edilen şarkı formu olmaktadır. Yüzyıllar içerisinde çeşitli şekillerde bestelenen şarkı formu, Türk Musikisinin önde gelen şarkı formu bestekarlarından Hacı Arif Bey ile birlikte belirli bir biçim yapısına ulaşmış ve bu biçimle (A+B+C+B) daha çok eserler bestelenmiştir (Şenocak, 2012:33-46). Şarkı formu, Türk Musikisinde kullanılan büyük formda sözlü eserlerden farklı olarak, küçük usullerle ölçülmüş, dört, sekiz ve daha fazla mısralı, aranağmelerle bağlantılı birkaç dörtlüğü içine alan güftelerden oluşmaktadır. Güftelerin anlamı ve bununla ilgili olarak kullanılan usullerin ve melodik yapının şekline göre hareketli, neş’eli, ağırbaşlı ve hüzünlü olabilmektedir (Yavaşca, 2002:134). Genellikle şarkı formu, dört haneli olarak karşımıza çıkmaktadır. Birinci Hane “Zemin”, İkinci Hane “Nakarar”, Üçüncü Hane “Meyan”, Dördüncü Hane “Nakarar” olarak isimlendirilir (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk+muzigi+turleri/klasik+turk+muzigi+formlar>).

20. yüzyıl Cumhuriyet Dönemi bestekarları arasında Selahattin İçli (1923-2006), çeşitli formlarda ve müzik türlerinde (çocuk şarkısı, hafif müzik, köçekçe, şarkı, ilahi vb.) şahsına münhasır eserler yaratmış önemli bir bestekardır. Şarkı formunun klasik üslubuna bağlı kalırken, yenilikçi arayışı eserlerine yansıtan bir bestekar olmuştur. Eserleri dinlendiği zaman diğer bestekarlardan prozodi ve melodi kullanım şekli ile kolaylıkla ayırt edilebilecek nitelikte bir stile sahiptir. Bestecilik anlayışını İçli şu sözlerle ifade etmiştir:

“Sözlü müzik eserlerinde şiir ana kaynaktır. Şiirle yaklaşım çok iyi kurulmalı ve beste o şiiri anlatmalıdır. Maksat, çok güzel bir elbiseyi çok güzel bir vücuda giydirmek değil, o vücuda enfes bir elbise dikebilmektir. Derin bir inceleme ile ve eskizler yaparak müzik kumaşının türü, rengi, deseni, elbisenin modeli tespit edilerek kesim ve provalara geçilir. Besteyi aynada seyrederken aksesuarları da takılır nihayet...” (İçli, 1997:8).

Yöntem ve Amaç

Yapılan literatür çalışması neticesinde Selahattin İçli’nin Hicaz makamında bestelediği 4 şarkı tespit edilmiş olup söz konusu eserlerin bi-

çim analizi ve Hicaz makamının form içerisinde Selahattin İçli tarafından işlenişinin incelenmesi bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir. İçli'nin Hicaz makamında "Küçücük Kuş" isimli bir şarkısı da mevcuttur. Ancak eserin çocuk şarkısı olması ve bu yüzden farklı bir makam işleyişi ve biçim anlayışı içerisinde bestelenmesi sebebiyle bu çalışmada değerlendirilmemiştir. Çocuk şarkıları ayrı bir çalışma konusudur.

Yapılan analizlerde biçim şemaları tespit edilirken mısralar temel alınmış, mısraın başladığı yerden bittiği yere kadar olan melodik ifadeler bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Her müzik cümlesi bir büyük harf ile gösterilmiştir. Farklı müzik cümleleri farklı bir harf ile gösterilmiştir. Bir örnek ile gösterirsek; $A^{1m_2} + B^{2m_2} + C^{3m_2} + B'^{4m_2}$ A-B-C gibi büyük harfler mısraların müzikal benzerlik ya da farklılığını göstermektedir. Büyük harflerin üzerindeki $1m - 2m$ gibi ifadeler o harfin hangi mısraın bestelenmesi ile meydana geldiğini, büyük harflerin altındaki rakamlar ise o bölümde kullanılan ölçü sayısını ifade etmektedir. Bir melodi geldikten sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyor ise yeni melodiye benzediği melodinin harfi verilmiş ancak harfin yanına ' işareti konmuştur. Parantezle ayrıştırılan A-B-C gibi büyük harfler biçimi meydana getiren bölmeleri göstermektedir. X 2 ibaresi ise o bölümün iki kere tekrar edildiği anlamını taşımaktadır (Karadeniz, 2013: 37).

Şarkıların biçim yapısına yerleştirilen Hicaz makamının incelenmesi hususunda, Arel - Ezgi-Uzdilek sistemi temel alınmıştır. Her bir bölüm içerisinde yer alan müzikal cümleler dikkate alınarak makamın bestekar tarafından nasıl işlendiği tespit edilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde yapılan incelemeler sonucunda elde edilen bilgilerin sunulması ve değerlendirilmesi yapılmış olup, tablo, şekil ve maddeler halinde gösterilmiştir.

Tablo.1 Selahattin İçli'nin Hicaz Makamındaki 4 Şarkısının Alfabetik Sırayla Listesi

Güfte	Usul	Söz yazarı
Açan Bir Çiçektin Gönül Bağında	Sofyan	Oktay Toprakseven
Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice	Evfer	Selahattin İçli
İçli Bir Sebeptir	Sengin Semai	Selim Aru
Yeter Acı Çekme Derler	Düyek	Cansın Erol

Tablo 1'de görüldüğü üzere, Hicaz makamında 4 şarkıda da farklı usuller kullanılmış olup, bir şarkının güftesi İçli tarafından yazılmıştır.

1943 yılında Sengin Semai usulünde bestelediği şarkı, bestekarın ilk dönem besteleri arasında yer alması sebebiyle farklı bir öneme sahiptir.

1. Hicaz Makamı

Hicaz makamı , “Hicaz Ailesi” adı verilen birbiriyle yakın ilişkili dört makamdan meydana gelmektedir. Bunlar: Hicaz makamı, Hicaz Hümayun, Hicaz Uzzal ve Hicaz Zırgüle’dir. Hicaz ailesi arasında çok büyük farklar yoktur ancak iki tanesinin pest tarafında hicaz 4’lüsü, iki tanesinin pest tarafında hicaz 5’lisi vardır. Değişen bölümler dizilerin güçlüleri ve güçlü üzerindeki çeşnilerdir. Hicaz ailesi makamları birbirlerine sıklıkla geçki yapmaktadır. Aileyi meydana getiren her bir makamın kendine özel olarak genişleme bölgeleri vardır. Hicaz ailesinde ortak kullanılan yarım karar, asma karar gibi özellikleri olmayan fakat düğah perdesindeki hicaz çeşni üzerine, çıkıcı melodilerde eviç perdesini, inici melodilerde acem perdesini kullanan ailenin ortak dizisi olan “Ortalama Hicaz” dizisi de eserler de kullanılmaktadır (Özkan, 2016: 157-158).

1.1. Hicaz makamı dizisi:

Tab’i Hicaz olarak da isimlendirilen Hicaz makamının dizisi, yerinde(düğah perdesinde) hicaz 4’lüsüne neva perdesinde rast 5’lisinin ilavesiyle meydana gelmiştir (Bkz: Şekil 1).



Şekil 1: Hicaz Makamı Dizisi (Kaynak: Özkan, 1998:440)

1.2. Hicaz Hümayun makamı dizisi:

Sadece Hümayun olarak da isimlendirilen Hicaz Hümayun makamının dizisi, yerinde hicaz 4’lüsüne neva perdesinde buselik 5’lisinin ilavesiyle meydana gelmiştir (Bkz: Şekil 2).

Yerinde hümâyun makamı dizisi

Yerinde hicaz dördlüsü Nevâda bûselik beşlisi

Şekil 2: Hicaz Hümâyun Makamı Dizisi (Kaynak: Özkan, 1998:480)

1.3. Hicaz Uzzal makamı dizisi:

Uzzal olarak da isimlendirilen Hicaz Uzzal makamının dizisi, yerinde hicaz 5'lisine hüseyni perdesinde uşşak 4'lüsünün ilavesiyle meydana gelmiştir (Bkz: Şekil 3).

Yerinde hicaz beşlisi Hüseynde uşşak dördlüsü

Yerinde izzâl makamı dizisi

Şekil 3: Hicaz Uzzal Makamı Dizisi (Kaynak: Özkan, 2012:269)

1.4. Hicaz Zırgüle makamı dizisi:

Zırgüleli Hicaz olarak da isimlendirilen makamın dizisi, yerinde hicaz 5'lisine hüseyni perdesinde hicaz 4'lüsünün ilavesiyle meydana gelmiştir (Bkz: Şekil 4).

Yerinde zırgüleli hicaz makamı dizisi

Yerinde hicaz beşlisi Hüseynde hicaz dördlüsü

Şekil 4: Hicaz Zırgüle makamı dizisi (Kaynak: Özkan, 2013:457)

2. Eser İncelemeleri

2.1. “Açan Bir Çiçektin Gönül Bağında” Adlı Eserin Biçim Analizi ve Şeması

HİCAZ ŞARKI
AÇAN BİR ÇİÇEKTİN GÖNÜL BAĞINDA

USÛLÜ: SOFYAN $\text{♩} = 60$ **S**₁¹ MÜZİK: SELÂHATTİN İÇLİ
SÖZ : OKTAY TOPRAKSEVEN

A A ÇAN BİR Çİ ÇEK TİN GÖ NÜL BA ĞIM DA YA NAN BİR A TEŞ TİN
S AN Kİ BA Ğ RIM DA NA SIL OL DU BİR DEN AY RIL DI YOL LAR
GE ÇİP Gİ Tİ YIL LAR KAL DI SIZI Sİ U NU TU LUR MU HİÇ İLK AŞ K A NI Sİ
MEC NÜ NA Ö ZE NİP AŞ K LA DOL MU ŞUM SEY DÂ A TE ŞİN DE
YA MAR OL MU ŞUM GÂ RİP BİR KUŞ Ğİ Bİ DER DE KON MU ŞUM
GE ÇİP Gİ Tİ YIL LAR KAL DI SIZI Sİ U NU TU LUR MU HİÇ İLK AŞ K A NI Sİ (SON)

AÇAN BİR ÇİÇEKTİN GÖNÜL BAĞINDA
YANAN BİR ATEŞTİN SANKİ BAĞRINDA
NASIL OLDU BİRDEN AYRILDI YOLLAR

MECNÂNA ÖZENİP AŞKLA DOLMUŞUM
SEVDÂ ATEŞİNDE YANAR OLMUŞUM
GÂRİP BİR KUŞ GİBİ DERDE KONMUŞUM

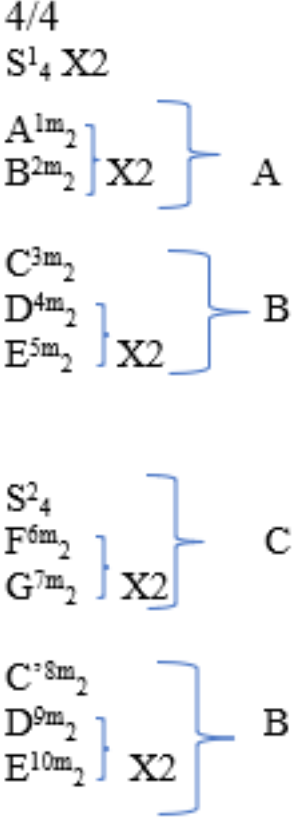
GEÇİP GİTTİ YILLAR KALDI SİZİSİ
UNUTULUR MU HİÇ İLK AŞK ANISI

GEÇİP GİTTİ YILLAR KALDI SİZİSİ
UNUTULUR MU HİÇ İLK AŞK ANISI

OKTAY TOPRAKSEVEN

A+B+C+B'

Şekil 5: Açan Bir Çiçektin Gönül Bağında Biçim Analizi



Eserin biçimine bakıldığında sıklıkla kullanılan A+B+C+B şarkı formunda bestelendiği görülmektedir.

2.1.1.Şarkının Biçim Yapısına Yerleştirilen Hicaz Makamının İncelenmesi

Hicaz Hümayun makamının donanımına sahip eserin büyük A ile gösterdiğimiz

($S^1_4 + A^{1m}_2 + B^{2m}_2$) bölümünde yer alan saz bölümüne, güçlü neva perdesinden başlanarak inici hicaz çeşnisi kullanılmış, ikinci ölçüde acem perdesinde asma kalış yapıp, üçüncü ölçü itibariyle inici olarak tüm dizi gösterilip, düğah perdesinde karar verilmiştir. Birinci ve ikinci mısraın başladığı bölüm, güçlü neva perdesinden başlayarak inici hicaz çeşnisi kullanılmış, ikinci ölçüde acem perdesinde asma kalış yapıp ve yine neva perdesinde buselik çeşnisi ile cümleler yaparak karar vermiştir. Büyük B ile gösterdiğimiz ($C^{3m}_2 + D^{4m}_2 + E^{5m}_2$) güçlü neva perdesinden başlamış, neva perdesinde rast çeşnisi ile gerdaniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Ardından inici hicaz çeşnisi kullanılmış, nevadaki buseliğin 3. derecesi

olan acem perdesinde asma kalış göstermiştir. Ardından inici Hicaz Hümayun dizisiyle düğah perdesinde karar vermiştir. Büyük C ile gösterdiğimiz $(S^2_4 + F^{6m}_2 + G^{7m}_2)$ saz² bölümü güçlü neva perdesinden başlayarak inici hicaz çeşni kullanılmış, bu bölümün ikinci ölçüsünde acem perdesinde asma kalış yapıp ve yine aynı bölümde çıkıcı olarak hicaz zirgüle dizisi (düğahta hicaz 5+hüseynide hicaz 4) ile muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Böylelikle bestekar S¹ bölümünün üçüncü ölçüsünün ters hareketini yaparak “Meyan” bölümüne hazırlık yapmıştır. Altıncı ve yedinci mısralarda önce hüseyini üzerinde hicaz ardından hüseyini perdesinde kürdili asma kalış yapmıştır. Form gereği tekrar eden “Nakarat” olarak bilinen B’ bölümünde ise $(C^{8m}_2 + D^{9m}_2 + E^{10m}_2)$ güçlü neva perdesinden başlamış, acem perdesinde asma kalış yaparak B bölümünde yaptığı melodik yapıyı değiştirerek, zenginleştirmiştir. Ardından neva perdesinde rast çeşni ve neva perdesinde buselik çeşniyle karar perdesine giderek müzikal cümleler yapmış ve daha sonra nevadaki buseliğin 3. derecesi olan acem perdesinde asma kalış göstermiştir. Ardından inici Hicaz Hümayun dizisi ile düğah perdesinde tam karar vermiştir.

Bu eserde makamın genişlemeleri ayrıca kullanılmamış, tiz durak muhayyer perdesi üzerine bir ses sünbüle perdesine kadar çıkmıştır. Eserin incelenmesi neticesinde bestekarın saz bölümlerinde kullandığı melodik yapıların güftelerin olduğu kısma hazırlık niteliği taşıyacak şekilde aynı melodik yapıda olduğu dikkat çekicidir.

2.2.“Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice” Adlı Eserin Biçim Analizi ve Şeması

HICAZ
Evfer

Bir seni bir gülü öptüm gizlice

1971
Selâhaddin IÇLI
Şiir: Selâhaddin IÇLI

A

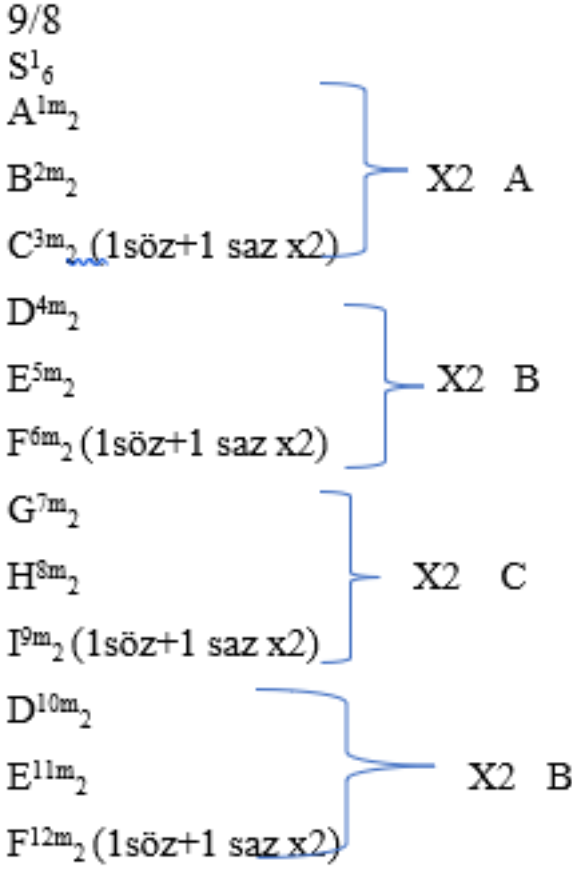
B

C

B

A+B+C+B

Şekil 6: Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice Biçim Analizi



Eserin biçimine bakıldığında sıklıkla kullanılan A+B+C+B şarkı formunda bestelendiği görülmektedir.

2.2.1. Şarkının Biçim Yapısına Yerleştirilen Hicaz Makamının İncelenmesi

Hicaz Hümayun makamının donanımına sahip eserin büyük A ile gösterdiğimiz

$(S^1_6 + A^{1m}_2 + B^{2m}_2 + C^{3m}_2)$ bölümünde saz bölümü, güçlü neva perdesinden başlayarak inici hicaz çeşni kullanılmış, ikinci ölçüde nim hicaz perdesinde asma kalış yapıp, üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde asma kalış yaparak yedenli, düğah perdesinde karar vermiştir. Birinci, ikinci ve üçüncü mısraın başladığı bölüm, güçlü neva perdesinden başlayarak inici hicaz çeşni gösterilip, ikinci ölçüde nim hicaz perdesinde asma kalış yapıp, üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde asma kalış yapmıştır. Böylelikle İçli, saz bölümündeki melodik yapıyı burada da tekrar etmiştir. Ardından nişa-

bur çeşnisi yapıp, neva perdesinde rast çeşnisi gösterip, düğah perdesinde hicazlı kalmış, dönüşünde ise ikinci dolapta neva perdesinde rast çeşnisiyle kalmıştır. Büyük B ile gösterdiğimiz ($D^{4m}_2 + E^{5m}_2 + F^{6m}_2$) neva perdesinde buselik çeşnisi kullanıp, acem perdesinde asma kalış, düğah perdesinde inici hicaz çeşnisi gösterip, hüseyni perdesinde asma kalış yapmıştır. Ardından inici Hicaz çeşnisiyle birinci dolapta neva perdesinde rastlı, ikinci dolapta hüseyni perdesinde hicaz kullanıp muhayyer perdesinde kalarak meyana geçişi hazırlamıştır. Büyük C ile gösterdiğimiz ($G^{7m}_2 + H^8_2 + I^{9m}_2$) “Meyan” bölümünde hüseyni perdesinde hicaz çeşnisinde müzikal cümleler yaparak önce acem perdesinde sonra hüseyni perdesinde asma kalışlar göstermiştir. Ardından birinci dolapta eviç perdesinde segah ve müstear çeşnileri, ikinci dolapta ise neva perdesinde rast çeşnisi ile kalış yapmıştır. Form gereği tekrar eden “Nakarat” olarak bilinen B bölümünde ise ($D^{10m}_2 + E^{11m}_2 + F^{12m}_2$) neva perdesinde buselik çeşnisi kullanıp, acem perdesinde asma kalış, düğah perdesinde inici hicaz çeşnisi gösterip, hüseyni perdesinde asma kalış yapmıştır. Ardından inici Hicaz çeşnisiyle birinci dolapta neva perdesinde rastlı, ikinci dolapta ise düğah perdesinde tam karar vermiştir. Bu eserde sadece tiz durak muhayyer perdesi üzerinde tiz buselik perdesine kadar çıkılmıştır. Genişleme bölgesi ayrıca gösterilmemiştir.

2.3. “İçli Bir Sebeptir” Adlı Eserin Biçim Analizi ve Şeması

Sungün Sunan Normal *Hicaz İnce* *S. Yusu*
ŞİİR: SELİM ARU
19.1.1963

İçli bir sebeptir

A^{1m} *B^{2m-4m}* *C^{3m}*

*İçli bir sebeptir içli, içli sana senden.
Suyunda içli, seninle yanın beller
Suyal bir kağıdaş pırdı lanta senden;
Her gece der lüde senden uusa gecele*

Selim Aru

A+B+C+B

Şekil 7: İçli Bir Sebeptir Biçim Analizi

Bu eserin notası İçli'nin kendi el yazısı olması sebebiyle oldukça kıymetli bir kaynaktır.

6/4

 A^{1m}_4 B^{2m}_4 C^{3m}_4 B^{4m}_4

Eserin biçimine bakıldığında sıklıkla kullanılan A+B+C+B şarkı formunda bestelendiği görülmektedir. Diğer şarkılardan farklı olarak bu eserin içerisinde giriş saz bölümü yer almamaktadır.

2.3.1.Şarkının Biçim Yapısına Yerleştirilen Hicaz Makamının İncelenmesi

Hicaz Hümayun makamının donanımına sahip eserin büyük A ile gösterdiğimiz

(A^{1m}_4) bölümünde düğah perdesinden hicaz çeşnişiyle başlanılmıştır. İkinci ölçüde çıkıcı hümayun dizisi kullanılmış, hüseyini perdesinde uşşaklı kalışla uzal makamına geçiş yapılmıştır. Devamında birinci dolapta hüseyini perdesinde kürdi çeşnişi ile “Zemin” bölümü sonlandırılmıştır. B ile gösterdiğimiz (B^{2m}_4) Nakarat bölümünde hüseyini perdesinde uşşak sesleri ile cümleler yapıp acem perdesini kullanarak neva perdesinde buselik, düğah perdesinde hicaz çeşnişi ile hümayuna geçmiş ardından düğah perdesinde hicaz, neva perdesinde rast kullanarak hicaz makamı dizisi göstermiş ve yine hümayun makamı dizisine geri dönmüştür. “Meyana” geçmeden minik bir saz bölümü ile hüseyini perdesinde kalış yapmıştır. Büyük C ile gösterdiğimiz (C^{3m}_4) bölümde hüseyini perdesinde uşşak, muhayyer perdesinde ise buselik kullanarak hüseyini perdesinde uşşak makamı dizisi ile kalış yapmıştır. Ardından düğah perdesinde hicaz, hüseyini perdesinde uşşak ve kürdi çeşnileri ile kalış yaparak nakarat bölümüne geçki sağlamıştır. Ardından B (B^{4m}_4) “Nakarat” bölümüne dönerek aynı melodik yapıyla eser sona ermiştir.

Bu şarkıda diğer şarkılardan farklı olarak makamın tiz bölgesinde yeni dizi oluşturma şeklinde genişleme yapılarak melodiler meydana getirilmiştir.

2.4.“Yeter Acı Çekme Derler” Adlı Eserin Biçim Analizi ve Şeması

USULÜ: DÜVEK
SÜRESİ :

HİCÂZ SARKI
(YETER ACI ÇEKME DERLER)

MÜZİK: DR. SELÂHADDİN İÇLİ
SOZ : CANSİN ERÖL

(♩ 176)

A

S₁⁸

A₂^{1m} **B**₂^{2m}

YE TER A CI ÇEK ME DER LER SÖZ DEN DE ĞİL ÖZ DEN GE LİR

C₂^{3m} **D**₂^{1m}

DU MAN O LUP TÛT ME DER LER BEN DEN DE ĞİL KÖZ DEN GE LİR

E₂^{3m} **D**₂^{4m}

DU MAN O LUP TÛT ME DER LER BEN DEN DE ĞİL KÖZ DEN GE LİR

B

S₂⁴

F₂^{5m} **G**₂^{6m}

A KAN BU YA S LAR NE DEN DİR EL DE DE ĞİL GÖZ DEN GE LİR

H₂^{7m} **I**₂^{8m}

U NUT HAS RET ÇEK ME DER LER SEV DA Bİ Zİ İZ LER GE LİR

I₂^{7m} **D**₂^{8m}

U NUT HAS RET ÇEK ME DER LER SEV DA Bİ Zİ İZ LER GE LİR

C

S₃⁴

Şekil 8: Yeter Acı Çekme Derler 1/1 Biçim Analizi

HİCÂZ SARKI
(YETER ACI ÇEKME DERLER)
(Sahite- 2)

-1-

YETER ACI ÇEKME DERLER
SÖZDEN DEĞİL ÖZDEN GELİR
DUMAN OLUP TUTME DERLER
BENDEN DEĞİL KÖZDEN GELİR
AKAN BU YAŞLAR NEDENDİR
ELDE DEĞİL GÖZDEN GELİR.

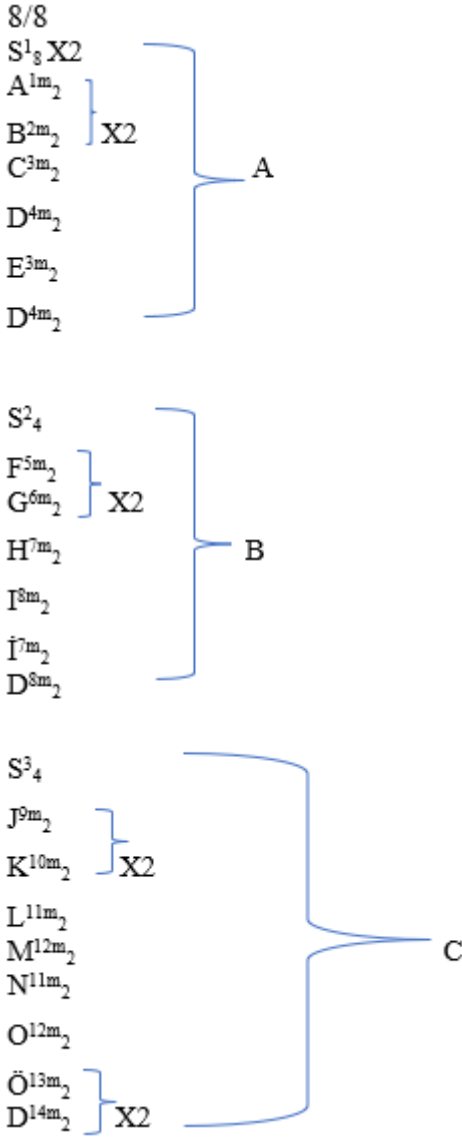
-2-

UNUT, HASRET ÇEKME DERLER
SEVDÂ BİZİ İZLER GELİR
ÖYLE DERLER BOYLE DERLER
ELLER BİLİR BİLMEZ SÖYLER
DELİ GÖNÜL BİKMAZ BİKLER
BELKİ DE YAR ÖZLER GEÜR.

YETER ACI ÇEKME DERLER
ELLER BİLİR BİLMEZ SÖYLER.

A+B+C

Şekil 8: Yeter Acı Çekme Derler 1/2 Biçim Analizi



Eser A+B+C şeklinde sazla başlayan 3 ayrı bölümden meydana gelmiştir. Her bölümün ortak noktası “D” melodisi ile son buluyor olmasıdır. Üçüncü mısra ve dördüncü mısraın bestelendiği kısmı, röpriz yerine farklı melodik yapı ile tekrar ediyor. Birinci ve ikinci mısradaki röpriz yerine bu kısımda simetriyi koruyarak kompozisyonu çeşitlendiriyor. Eserin C bölümünde ise diğer bölümlerden farklı olarak simetrisinin dışına çıkılarak iki mısralık bir koda bölümünün kurgulandığı da görülmüştür.

2.4.1.Şarkının Biçim Yapısına Yerleştirilen Hicaz Makamının İncelenmesi

Hicaz Hümayun makamının donanımına sahip eserin büyük A ile gösterdiğimiz

$(S_8^1 + A_2^{1m} + B_2^{2m} + C_2^{3m} + D_2^{4m} + E_2^{3m} + D_2^{4m})$ bölümünde yer alan saz bölümünde, güçlü neva perdesinden başlayarak nişabur çeşni kullanılarak neva perdesinde kalış yapılmış, neva perdesinde buselik ve düğah perdesinde hicaz çeşniyle karar verilmiştir. Birinci, ikinci mısradaki nişabur çeşni kullanılarak neva perdesinde kalış yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü mısradaki düğah perdesinde hicaz çeşnisinde melodik cümlelerle acem perdesinde, hüseyini perdesinde, nim hicaz perdesinde ve düğah perdesinde kalış yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü mısranın tekrar ettiği kısımda düğah perdesinde hicaz çeşniyle sırasıyla düğah, dik kürdi, nim hicaz ve düğah perdelerinde kalışlar yapılmıştır. Büyük B $(S_4^2 + F_2^{5m} + G_2^{6m} + H_2^{7m} + I_2^{8m} + J_2^{7m} + D_2^{8m})$ olarak nitelendirdiğimiz kısımda saz bölümünde muhayyer perdesi üzerinde hicaz çeşni yedenli olarak kullanılmış ve muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır. Yine yeden perdesi kullanılarak beşinci ve altıncı mısralarda muhayyer perdesi üzerinde hicaz gösterilmiştir. Yedinci ve sekizinci mısralarda hüseyini perdesinde kürdi gösterilip kalış yapılmıştır. Tekrar eden yedinci ve sekizinci mısralarda ise düğah perdesi üzerinde hicaz hümayun makam dizisinde dolaşarak inici olarak kalış yapılmıştır. Büyük C $(S_4^3 + J_2^{9m} + K_2^{10m} + L_2^{11m} + M_2^{12m} + N_2^{11m} + O_2^{12m} + Ö_2^{13m} + D_2^{14m})$ olarak nitelendirdiğimiz kısımda saz bölümünde eviç perdesinden giriş yapılarak muhayyer perdesinde uşşak kullanılmış ve eviç perdesinde eksik segahlı kalış yapılmıştır. Dokuzuncu ve onuncu mısralarda neva perdesinde rast, muhayyer perdesinde buselik, mahur perdesinde nişabur yaparak muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır. On birinci ve on ikinci mısralarda muhayyer perdesinde uşşak ve eviç perdesinde eksik segah çeşniyle kalış yapılmıştır. Tekrar eden on birinci ve on ikinci mısralarda ise neva perdesinde buselik ve düğah perdesinde hicaz çeşni kullanılarak hicaz hümayuna geçilmiş, on üçüncü ve on dördüncü mısralarda düğah perdesinde hicaz çeşniyle kalış yapılmıştır.

Sonuç

Selahattin İçli'nin Hicaz makamında bestelediği 4 şarkının biçim ve makam işleyişi açısından incelenmesi sonucunda elde edilen veriler şu şekildedir:

“Açan Bir Çiçektin Gönül Bağımda”, “Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice” ve “İçli Bir Sebeptir” isimli eserlerin klasik şarkı biçimi olarak kabul edilen “A+B+C+B” şeklinde bestelendiği görülmüştür. Bunların içerisinde “Açan Bir Çiçektin Gönül Bağımda” isimli eserin son nakaratı olan B

bölümü, birinci nakarattan farklı bir perdede kalış yapması sebebiyle B' olarak değerlendirilmiştir. Aynı şarkıda “A” bölümü 2 mısra, “B” bölümü 3 mısra, “C “ bölümü 2 mısra ve nakarat bölümü 3 mısra olarak kurgulanmıştır. Her bölüm kendi içinde iki kez tekrar etmektedir. Eserin girişinde ve meyana geçişte dört ölçüden oluşan saz bölümleri yer almaktadır. “Bir Seni Bir Güllü Öptüm Gizlice” isimli eserde “A” bölümü 3 mısra, “B” bölümü 3 mısra, “C “ bölümü 3 mısra ve nakarat bölümü 3 mısra olarak kurgulanmıştır. Şarkının tüm mısraları simetrik şekilde melodiye yerleştirilmiş olup, her bölüm kendi içinde iki kez tekrar etmektedir. Bu eserin sadece başında altı ölçülük saz bölümü bulunmaktadır. Her bölümün sonundaki üçüncü mısranın bestelendiği kısımda bir ölçü söz, bir ölçü saz melodisi şeklinde yine simetrik bir kompozisyon bulunmaktadır. “İçli Bir Sebep” isimli şarkının bölümleri birer mısradan oluşmaktadır. İçli'nin ilk dönem ürünlerinden olan bu eserde klasik şarkı formunun biçim yapısının ve güfte dağılımının kullanıldığı net olarak görülmektedir. Bu eserde girişte saz bölümü bulunmamaktadır. “Yeter Acı Çekme Derler” isimli şarkı diğer 3 eserden farklı bir biçim şeması olan “A+B+C” ile bestelenmiştir. Eserin “A” bölümü 4 mısradan oluşmaktadır. Bölümün dört mısramın iki kez tekrarlanmış olmasına rağmen , üçüncü mısra iki farklı melodi ile bestelenmiştir. “B” bölümü

4 mısradan oluşmaktadır. Bölümün mısraları iki kez tekrarlanmıştır. Bu tekrarlarda beşinci ve altıncı mısralar aynı kalırken, yedinci ve sekizinci mısralar iki farklı melodi ile tekrar edilmiştir. Eserin “C” bölümü 6 mısradan oluşmaktadır. Dokuz ve onuncu mısralar ve on üç ve on dördüncü mısralar iki kere tekrar edilmiştir. Bu bölümde diğer bölümlerden daha geniş bir melodik kurgu söz konusudur. Diğer iki bölümde yer alan simetriye ilaveten iki mısralık bir koda bölümü yer almaktadır. Her bölümün başında saz bölümü bulunmaktadır. Birinci saz sekiz ölçü olup iki kere tekrar edilirken “B” ve “C” bölümünün başında yer alan saz bölümleri dört ölçüden oluşmaktadır.

Hicaz makamının kompozisyona yerleştirilmesi hususunda tespit edilen veriler şu şekildedir:

Tüm eserlerin ortak olarak, Hicaz Hümayun makamında yazıldığı görülmektedir. İçli, söz konusu şarkılarda Hicaz ailesinin birbirlerine yaptığı geçkileri kullanarak Ortalama Hicaz makamı yapısında eserler ortaya koymuştur. Genişleme bölgelerini kullanmadığı sadece “İçli Bir Sebep” adlı ilk dönem eserlerinden biri olan şarkıda yine klasik makam kullanım şekline uygun olarak meyana bölümünde tiz bölgeden genişleme yapmıştır. Dört eserde de Hicaz makamının önemli asma kalış perdelerini vurgulamıştır. Hicaz Hümayun makamı özelinde kullanılan nişabur geçkisine de eserlerinde yer vermiştir. “İçli Bir Sebep” isimli şarkısı hariç diğer üç eserde inici çıkıcı seyir karakterine uygun olarak güçlü neva perdesinden cüm-

lelere başlamıştır. İçli, ilk dönem bestesinde gerek makam işleyişi gerek biçim açısından klasik anlayışi takip etmiştir. İlerleyen süreçte bestelediği eserlerinde biçim yönünden özgür, çeşitli ve yenilikçi bir yaklaşımdan meydana gelen bir stile sahiptir. Makam besteciliği açısından şarkılarında Hicaz makamını klasik kurallar dahilinde teoriye uygun olarak kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- İçli, S. (1997). *50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevi Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ.H. (2016). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1988). TDV İslam Ansiklopedisi (Hicaz maddesi) c:17, s:440
- Özkan, İ.H. (1988). TDV İslam Ansiklopedisi (Hicaz Hümayun maddesi) c:18, s:480
- Özkan, İ.H. (1988). TDV İslam Ansiklopedisi (Hicaz Uzzal maddesi) c:42, s:269
- Özkan, İ.H. (1988). TDV İslam Ansiklopedisi (Hicaz Zirgüle maddesi) c:44, s:457
- Şenocak, E. (2012). *Tarihi Süreç İçinde Türk Müziğinde Şarkı Formu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

- Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi, <http://www.sanatmuziginotalari.com/default.asp>
- (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk+muzigi+turleri/klasik+turk+muzigi+-formlar>).

BÖLÜM 3

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E, FATİH'TEN HARBİYE'YE MÜSİKİ İNKİLABI

*Mehtap ULUBAŞOĞLU*¹

¹ Mehtap Ulubaşoğlu, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. ORCID: 0000-0003-3544-6785.

mehtapulubasoglu@erciyes.edu.tr

Giriş

Osmanlı'da Tanzimat ile fiilen başlayan batılılaşma ve modernleşme gayreti, Türk toplum yaşamı üzerinde belirgin bir çözülmeye, kültürel değişim ve dönüşüme neden olmuştur. Bu konu özellikle edebiyat alanında hayli geniş bir yankı bulmuş, Türk edebiyatı da hızla Batılılaşma yoluna girmiştir. Edebiyatçılarımız faydalı gördükleri çeşitli konuları romanları aracılığıyla topluma aktarırken, batılı yaşayış tarzının doğru ve yanlış yönlerini de yol gösterici olmak gayesi ile topluma aktarma görevini üstlenmişlerdir. Bu sayede Batı kültürü ile Türk kültürü arasında bir sentez oluşturmaya çalışmış, kendi değer ölçülerimiz dairesinde Batı'nın müspet yönlerini öne çıkarmaya çalışmışlardır. Farklılaşmaya başlayan Türk sosyal ve kültürel yaşam tarzını belirleyen en belirgin unsurlarından biri olarak müzik öne çıkmıştır. Tanzimat' a kadar makamsal müzik dinleyen ve icra eden, ud, kanun, tanbur gibi enstrüman seslerinden zevk alan Türk halkı, batılılaşmanın etkisi ile Batı müziğine ve bu müziğin piyano, keman gibi enstrümanlarına ilgi göstermeye başlamıştır. Batı müziği ve enstrümanları alafranga tarzı sembolize ederken, Türk makam müziği ve enstrümanları alaturka tarzın sembolü haline gelmiştir. Bu noktada bir kısım edebiyatçımız, batılılaşmaya uyum sağlama gayreti içerisindeki Türk toplumunun kültürel değişim ve dönüşüm sürecinde, dikkat çeken bir unsur olan alaturka ve alafranga müzik tarzını, müspet ve menfi yönleriyle romanlarına yansıtmıştır. Bu kıymetli edebiyatçılarımızdan biri de Peyami Safadır. Peyami Safa, bu iki müzik türü arasındaki tezatlığı ve bu tezatlığın Türk toplum yaşamında ortaya çıkardığı kimlik bunalımını *Fatih Harbiye* romanında temel izlek olarak ele almıştır. Eser, 1931 yılında, erken Cumhuriyet döneminde yazılmıştır ki bu dönem Türk ve Batı müziğine dair en hareketli tartışmaların yaşandığı bir dönemdir. Her ne kadar musikide inkılabın Türk müzik sanatına dair yapılmak istendiği düşünülse de ideolojik olarak Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte yaşanan toplumsal değişim ve dönüşüm zincirinin en sarsıcı halkalarından biri olarak dikkat çekmektedir. Musiki inkılabı her ne kadar erken Cumhuriyet dönemi içerisinde anılsa da temeli, Tanzimat'tan da önceye II. Mahmut döneminde Mehterhane'nin kapatılarak (1828) yerine Batı tarzı bir bando olan Mızıkeyi Humayun'un kurulması ile atılmıştır. Türk müziği alanında yapılan bu devrim niteliğindeki yeniliğin amacı, Türk müzik teorisi ve icrası alanında daha sistemli ve Batı modelli çalışmalar yapmak, Türk müziğini çağdaş ve Batılı ülkelerin düzeyine çıkarmak olsa da muhafazakârlık ve modernlik çatışmasına dönüşmüştür. Sosyal, toplumsal ve kültürel anlamda etkileri uzun yıllara yayılmıştır. Peyami Safa *Fatih Harbiye* isimli romanında, musiki inkılabı üzerinden bu toplumsal ve sosyo-kültürel çatışmayı, dönemin ruhunu, muhafazakâr ve modern Türk aile yapısını, Darülelhan'da müzik eğitimi alan roman kahramanları ve onların yakın çevresi üzerinden aktarmıştır.

Her toplumun kendi öz müziği, o toplumun kendine has kültürünün de yansımasıdır, dolayısıyla kültürel yaşam, müziğin üretilmesinde başat rol oynamaktır. Müzik üreten bireyin ortaya çıkardığı eserin beğenilmesi, dilden dile dolaşması, mensubu olduğu toplumun yaşam tarzı, gelenek, görenek, inanç gibi unsurları ile olan yakın ilişkisine bağlıdır. Batı müziğindeki armonik yapı ile Türk müziğindeki makamsal yapı birbirinden oldukça farklıdır. Tek seslilik-çok seslilik, yarım sesler-komalı sesler, değiştirici işaretler, ezgi yapısı gibi farklar iki müzik türü arasındaki ayırıcı özelliklerdir. Örneğin Türk müziğindeki komalı sesler Batı müziğinde olmadığı için komalı seslerin Batı müziğinde detone ses olarak karşılık bulması anlamsız olmayacaktır, diğer taraftan tekseslilik bir zayıflık yada eksiklik değilken, çokseslilik de bir üstünlük, modernlik göstergesi olmayacaktır. Dolayısıyla Batı toplumu için Türk müziği, Türk toplumu içinse Batı müziğinin, geleneğe dayalı, kültürel yatkınlıklar nedeniyle farklılık göstermesi mümkündür ancak birinin diğerine üstünlüğünden söz etmek mümkün değildir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İlk Konservatuar Darülelhan "Nağmeler Evi"

Osmanlı'nın son döneminde ilk resmi müzik okulu olan Darülbedayi "güzellikler evi", müzik ve tiyatro bölümleri olmak üzere, Fransız tiyatrosunun ünlü ismi Andre Antoine davet edilerek 1914 yılında kurulmuştur. Kurum Batılı anlamda tiyatronun gelişmesine katkı sağlarken, müzik bölümünde Batı müziği ve Türk müziğinin birlikte öğretimi planlanmış ancak I. Dünya savaşının etkisi ile ortaya çıkan ekonomik, politik ve sosyal şartlar nedeniyle müzik bölümü bir süre sonra kapatılmıştır. Temeli Darülbedayi ile atılan Darülelhan da I. Dünya Savaşı'nın zor şartları altında kurulmuştur. Bu noktada Darülelhan'ın kurulmasını hızlandıran bir olay dikkat çekmektedir. Kolukırık'ın aktardığı üzere, I. Dünya Savaşı yıllarında Almanya'dan gelen bir müzik grubu, "Hilâl-i Ahmer Cemiyeti" (Türk Kızılay'ı) yararına bir konser vermiş, buna karşılık Osmanlı Hükümeti de Mızıka-yı Hümayun'dan seçilen bir grup Batı müziği ekibini bir jest olarak konser vermeleri amacıyla Almanya'ya göndermiştir. Ancak Almanya'ya gönderilen müzik grubu Batı müziğine uyarladıkları besteleri seslendirmiş fakat Almanya'da Türk müzik grubunun icrası beğenilmemiş, Osmanlı müzik Kültürüne ait müzik icrası istenmiştir. Bunun üzerine icra edilen birkaç Türk müziği eseri oldukça beğenilmiş fakat hazırlıklı olmadıkları için daha fazla isteğe cevap verememişler ve bir mahcubiyet yaşanmıştır. Bu hazine olay, Türk müziğinin canlandırılması düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Darülelhan'ın bir diğer kuruluş amacı ise yine Kolukırık'ın aktardığı üzere, Abdulkadir Töre okullarda verilen müzik eğitiminde, öğrencilerimizin milli müziğimizi yansıtmayan besteler ve düzgün olmayan manzumeleri

okuduklarına tanık olmuş, “milli müzik eğitimi” konusunda Maarif Nezareti’nin dikkatini çekmek istemiştir (Kolukırcık, 2015: 23). Tüm bu yaşananlardan sonra resmi anlamda müzik okulu kurulmasına ilişkin çalışmalar başlamış, erkek ve bayanlara ayrı ayrı eğitim verilmek üzere 1917 yılında I. Dünya Savaşı devam ederken Dârülelhan kurulmuştur. Ardından bir müzik encümeni oluşturulmuş, bu encümenin görevi, diğer resmi okullardaki müzik derslerinde öğretilen eserleri incelemek, uygun olmayanları müfredattan çıkarmak ve müfredattan çıkarılan eserlerin yerine milli duyguları uyandıracak eserlerin müfredata alınmasını sağlamak olmuştur. Bunun yanı sıra Türk ve Batı müziği alanlarında eğitim ve öğretim yapılacak, sanatsal faaliyetler ve yayın faaliyetleri de kurumun çalışmaları içerisinde yer alacaktır. Akabinde müzik öğretmeni yetiştirmek, alanda bilimsel çalışmalar yapmak, Türk müzik kültürüne dair kıymetli eserleri notaya almak ve yayınlamak, folklor araştırmaları yapmak amacıyla, erkek ve kadınlara ayrı ayrı eğitim verilmek suretiyle 1917 yılında henüz I. Dünya Savaşı devam ederken, zor koşullar içerisinde Darülelhan açılmıştır. Türk müziği ön planda olmak kaydıyla okulda hem Türk müziği hem de Batı müziğine dair eğitim verilmesi kararlaştırılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanının ardından, 1926 tarihine gelindiğinde ise tüm Türkiye genelinde yapılan inkılapların, Batılılaşma ve modernleşme çalışmalarının etkisi ile Musa Süreyya Bey ve Zeki Üngör’ün ortak hazırladıkları bir rapor ile kurumdan Türk müziğinin çıkarılması istenmiştir. Türk müziğinin, kendi kültürümüzü yansıtmadığı öne sürülmüş ve rapor Milli Eğitim Bakanlığı’na sunulmuştur. Bu rapor referans alınarak 1927 yılında Türk müziği Darülelhan’dan çıkarılmış ve “İstanbul Belediye Konservatuvarı” olarak eğitime devam etmiştir (Kolukırcık, 2015: 59).

1926 yılında Darülelhan’da Türk müziği bölümünün kapatılması, Türk müziği eğitiminin yasaklanması ve resmi eğitim kurumlarında müzik eğitiminin tamamen Batı müzik sistemine dayandırılmasının hemen ardından gazetelerde alaturka musikinin ilga edildiğine dair yazılar yazılarak (Ayas, 2020; 13) Batı müziği dayatması başlamıştır. Batı müziğinin dayatılmasına karşı Türk müziğini savunmak ise otomobillere karşı çıkmak, doktorların yerine üfürükçüleri, baytarların yerine nalbantları savunmakla bir tutulmuştur (Özalp, 2000; 16). Hatta 1926’da Türk müziği bölümü kapatılan konservatuvarın, 1932 yılına gelindiğinde Uluslararası Şark Musikisi Kongresi’ne katılmama kararı alması gazetelerde gururla verilen haberler arasında yer almıştır (Ayas, 2014;189). Zeki Üngör, Batı tekniğine göre kurulan yeni konservatuvarı, ilme, fenne ve metoda dayalı bir eğitim kurumu olarak tanımlarken aynı konservatuvar içinde ilga edilen alaturka bölümünü ise en basit kavaidi bile olmayan ve fennen izah edilemeyen bir sanat olarak damgalamıştır (Ayas, 2014; 186).

1934 yılındaki bir diğer yasak ise bu kez radyoda alaturka müziğinin yasaklanmasıdır. Müzik inkılabı daha ziyade toplum hafızasında ve sosyal yaşamda derin yaralar açan bu yasakla anılmaktadır. 1926'daki Türk müziği eğitim yasağının ve 1934'teki Türk müziği radyo yasağının temel dayanağı, çağdaş Batılı uluslar içerisinde değerli bir yer edinme çabasıdır, dolayısıyla tamamen ideolojik ve politik temellidir.

Her ne kadar bu yasaklar erken Cumhuriyet dönemine ait uygulamalar olsa da esasen Osmanlı'da II. Mahmut döneminde, Mehterhane'nin kapatılması ile birlikte Enderun'un da kapatılmasından, Darülelhan'ın kuruluşuna değin geçen süreçte, okulların Osmanlı müziğinden mahrum kalmasına neden olmuştur. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi de Batı müziği eğitimi vermek üzere kurulmuş, öğretim kadrosu ise Mehterhane'nin kapatılmasının ardından kurulan Mızıkai-i Humayun'dan (1826) seçilmiştir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemi ile anılan musiki inkılabının ideolojik bağlamda temeli fiilen Tanzimat ile atılmıştır.

Musiki İnkılabının Sosyo-Kültürel Etkileri

Erken Cumhuriyet dönemi, birçok değişim ve dönüşümü beraberinde getirirken, Türk müzik kültürü de fiilen önemli bir değişim ve dönüşüme sahne olmuştur. Kültür ve medeniyet tarihimiz içerisinde “musiki inkılabı” olarak da bilinen bu süreç, Türk müzik kültürünü ve Türk kültür yaşamını her yönüyle etkisi altına almıştır. Türk müzik inkılabının ortaya çıkmasında Atatürk'ün “müzikte ulusal öz yapıyı koruyup geliştirerek çağdaşlaşma ve evrenselleşme” düşüncesi yatmakla birlikte (Uçan, 2015: 66) musiki inkılabının asıl mimarı, dönemin ünlü sosyoloğu Ziya Gökalp olmuştur. Onun şu görüşü Türk müzik inkılabının temellerini atmıştır:

Bugün işte üç mûsikînin karşısındayız. Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, halk mûsikîsi. Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usulünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsikîye malik oluruz (Gökalp, 1990: 138-140).

Cumhuriyet döneminde alaturka-alafranga müzik olarak ortaya çıkan ayırım esasen Doğu ve Batı kültürünün ülkedeki yansımalarının bir sonucu olarak dikkat çekerken Türk müzik kültürüne dair fikir ayrılıklarını da gündeme getirmiştir. Bu bağlamda dört farklı düşünce ortaya çıkmış, bir grup aydın Türk müziğinin kendine has bir üslubunun olduğunu dile getirerek

Batı musikisi gibi çok sesli bir hale gelmesinin imkânsız olduğunu dolayısıyla Batı teknik ve usulünün yardımına muhtaç olmadığımızı savunmuştur. Bir diğer grup, Batı müziğinin teknik ve çok sesli karakterini alarak bir hazine olan eserlerimizin aslına uygun olarak yeniden terkip edilmesi gerektiğini, Batı'nın armoni kurallarını kendimize uyarlayarak yeni eserler verilebileceğini savunmuştur. Üçüncü bir grup, Cumhuriyete kadar gelmiş olan Türk musikisinin, Türk milletinin saf duygularını barındırmaktan uzak olduğunu, bu müziğin Arap ve Acem tesiri altında olduğunu dile getirmiş, Anadolu'nun içinden çıkan halk melodilerimizin Batı tekniği ve formunda yeniden armonize edilmesi gerektiğini savunmuştur. Dördüncü bir grup ise mazinin eski ve yıpranmış kültürüyle yeni bir sanat oluşturmamanın mümkün olmadığını, önce Batı müziğinin taklit edilmesi gerektiğini ve ardından kendimize mahsus bir müzik sanatının mevcut olacağını dile getirmişlerdir (Cemil, 1943: 22-27). Tüm bu düşünceler, Türk müzik inkılabına dair felsefi temelleri oluştururken aslında yapılmak istenen yeni bir Türk kimliğinin ve kültürünün oluşturulması, çağdaş ve modern Türk medeniyetinin kalıcı ve sağlam temeller üzerine kurulmasını hedeflemiştir. Bu bağlamda Ayas'ın şu sözleri dikkat çekici niteliktedir:

Erken Cumhuriyet döneminde hâkim siyasi-kültürel elit tarafından başlatılan “alaturka-alafranga” müzik tartışması, toplumun beğenilerindeki farklılaşmaya dayanan bir estetik-sanatsal problemle ilişkili değildir. Aksine temel mesele, müzik tartışması üzerinden devletin Batıcı tercihinin meşrulaştırılması, geleneksel Doğulu kimliğin meşruluk alanının dışına itilmesi ve toplum kimliğinin dönüştürülmesidir. Osmanlı müziği Batıyla uyumsuz geleneksel Şark-İslam kimliğinin açık bir ifadesi olduğu için hedef tahtasına oturtulmuştur (Ayas, 2015: 273).

Osmanlı'da Tanzimat'tan itibaren fiilen başlayan modernleşme ve batılılaşma çabası, Türk kültür yaşamına dolayısıyla Türk müzik kültürüne de yansımıştır. Alafranga- alaturka, muhafazakâr-modern çekişmesi sadece müzikte değil sosyal yaşam, yeme içme alışkanlıkları, aile yaşamı, giyim, eğitim gibi toplumun her alanında görünürlük kazanmıştır. Örneğin ud veya bağlama çalmak alaturka, keman veya piyano çalmak ise alafranga olmakla irtibatlandırılmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde, devlet desteğiyle Batı müziği eğitimi ve icrası öne çıkarılmış, Türk müziği öğretiminden vaz geçilmiş, bu zorlama 1934-1936 yılları arasında radyo yasağına kadar varmış, Türk toplumu kendisine yabancı bir müziğe alışmaya, tahammül etmeye zorlanmıştır. Tüm bu zorlamalar geleneksel Türk aile yaşamı üzerinde de baskı yaratmış, tepki ve direnmeye yol açmış, sosyal ve kültürel çatışmalara, benlik ve kimlik kaybına neden olmuştur.

Musiki İnkılabının Fatih Harbiye’de Yansımaları

Müziğin en temel özelliklerinden biri, toplumların ortak yaşam ve ortak duygularını zamanla bir ezgiye dönüştürerek, kolektif kültür oluşturmalarıdır. Bu ezgiler kolektif kültürün nesilden nesle aktarılmasında oldukça önemli ve değerlidir, milli kültürdür. Dolayısıyla toplumsal değişimler müziği dönüştürürken, kültürel bir unsur olan müzikteki değişimler de toplumsal yapıda değişim ve dönüşüme neden olmaktadır.

Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* isimli romanı, Cumhuriyet dönemi edebiyatımız içerisinde musiki inkılabının toplum yaşamına nasıl yansıdığı noktasında öne çıkan bir romandır. Ekonomik sıkıntılar içerisinde muhafazakâr bir baba Faiz Bey ve içinde bulunduğu yaşamdan hoşnut olmayan Batı hayranı genç kızı Neriman, Neriman’ın çocukluk arkadaşı muhafazakâr kültürü temsil eden Şinasi ve Neriman’ın Batı kültürünü temsil eden arkadaşı Macit. Roman bu dört ana karakter üzerinden kurgulanmıştır. Macit, Neriman ve Şinasi Darülelhan’da öğrenci, Macit Batı müziği eğitimi almakta ve keman çalmakta, Neriman ve Şinasi Türk müziği bölümünde, Neriman ud, Şinasi ise kemençe çalmaktadır.

İstanbul’un iki farklı semti olan Fatih muhafazakâr kültürü temsil ederken, Harbiye Batı kültürünü temsil etmektedir. Neriman karakteri, Fatih ile Harbiye, alaturka ile alafrağa arasında kültürel çatışma ve aidiyet karmaşası yaşayan sembolik bir karakterdir. Peyami Safa, Neriman karakteri üzerinden Türk toplumunun içinde bulunduğu sosyo-kültürel yapıyı ve Doğu-Batı çatışmasını roman aracılığı ile okuyucuya sunmaktadır. Bu kültürel çatışmanın ana izleği ise alaturka-alafrağa müzik karşıtlığı olmuştur. Romanda bu karşıtlık, musiki inkılabının mimarı olan Ziya Gökalp üzerinden şöyle verilmiştir:

Ziya Bey’e (Ziya Gökalp) daha doğrusu onun kabul ettiği içtimai nazariyeye göre her kültür (o buna hars diyor) milli kalmalıdır ve milli kalmaya mahkumdur. Tekniğe gelince bu beynelmileldir, fakat bunlar müphem tabirlerdir. Her âlim kültür meselesine başka başka anlamlar tayin etmiştir. Ziya Bey ki Durkheim demektir, kültür kelimesini milli müesseselerin bir terkibi şeklinde kabul eder. Tabir meselesi... Neriman hanımın bir saza karşı nefretini herhangi bir şekil meselesine çevirmekte mübalağa vardır. Bizde Garplılığa temayüllerinin teknikte kalmadığı ve kültür sahasına kadar girdiğini zannedirim. (Safa, 2016;113-114).

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Garplılığa, sosyo-kültürel bir dönüşüm yaratmış ve toplum yaşamını etkisi altına almıştır. Dolayısıyla teknik

olarak Garplılışmanın ötesinde toplumsal bir kimlik problemi ile karşı karşıya kalınmıştır.

Batılılaşmanın tesiri ile Osmanlı musikisinin dışlanması, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde, Osmanlı karşıtı olan Cumhuriyet elitinin yönelimidir ve Batı müziği, bu yeni anlayışı meşrulaştırırken, yeni toplum kimliğinin benimsenmesinde önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı müziğini dolayısıyla Osmanlı kimliğini savunmak dönem itibarıyla yönetici elit grup tarafından gericilik olarak görülmektedir. Bu süreçte inanç ve geleneğin desteğinden mahrum kalan Osmanlı-Türk aile yapısı için bu yoksunluğu meşrulaştırmak adına modernleşme, Batılılaşma, muasırlaşma yeni bir kültür olarak topluma empoze edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı'nın kültürel ve geleneksel yapısındaki çürümeye dair bu olgu roman kahramanı Neriman üzerinden şöyle aktarılmaktadır:

Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamların çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi (takımı) adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kime neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başında ahçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, cami önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede gezmüş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En âdi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. O Macit'in ellerine baktım kadın eli gibi tertemiz incecik... Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık öbürü batık... Ne imiş? Kemeçe çalarmış. Böyle insanın elini parçalayan sazı parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum. (Safa, 2016: 22)

Neriman için Batı müziği modern, çağdaş bir toplumu temsil ederken, Osmanlı müziği Doğuyu, gericiliği sembolize etmektedir. Peyami Safa bu durumu şöyle özetlemektedir; “Bir zamandan beri kendisinde yeni bir hayatın iştiağı ve yeni bir medeniyetin şuuru uyanmaya başladığı için bu farkların her birine ayrı ayrı dikkat etmekten hoşlanıyordu” (Safa, 2016: 24).

Peyami Safa romanında İstanbul'un iki semti Fatih (Şark yaşamı) ve Harbiye (Garp yaşamı) arasındaki farkı yine roman kahramanı Neriman üzerinden mübalağalı bir şekilde şöyle ifade etmiştir:

Neriman düşündü ve bir anda Şarklıların kedileri ve Garp-
lıların köpekleri niçin bu kadar sevdiğini anladı. Hristi-
yan evlerinde köpek, Müslüman evlerinde kedi bolluğu
şundandı; Şarklılar kediye, Garplılar köpeğe benziyorlar!
Kedi yer, içer, yatar, uyur, doğurur, hayatı hep minder üs-
tünde ve rüya içinde geçer, gözleri bazı uyanıkken bile
rüya görüyormuş gibidir, lapacı, tembel ve hayalperest
mahluk, çalışmayı hiç sevmez. Köpek, diri, çevik, atılgan-
dır. İşe yarar. Uyurken bile uyanıktır. En küçük sesleri bile
duyar, sıçrar bağıırır... Bakın şimdi her taraf uyuyor. Bir de
şimdi Beyoğlu'na çıkın... Ortalık mahşer gibi... Herkes
ayakta uyanık... (Safa, 2016: 41-42).

Böylesine mübalağalı bir tasvire karşılık Safa, bu kez Neriman'ın ba-
bası muhafazakâr Faiz Bey üzerinden şöyle bir cevabı okuyucuya sunmak-
tadır:

Acaba her oturan adam tembel, her koşan adam çalışkan
mıdır?... Kimi adam vardır ki sabahtan akşama kadar otu-
rur ve düşünür. Onun bir hazine-i efkârı vardır, yani fi-
kir cihetinden zengindir. Kimi adam da vardır ki sabahtan
akşama kadar ayaküstü çalışır, mesela bir rençber (işçi),
fakat yaptığı iş dört tuğlayı üst üste koymaktan ibarettir...
Zira birisi maneviyat ile zihin gayreti ile yapılan iştir, öbü-
rü vücut ile bedenle yapılan iştir. Maneviyat daima daha
âlidir, vücut sefildir...

Bak dedi şu arkanda duran saati Harunü Reşit zamanında
bir Şarklı icat etmiştir. Şu elimdeki kitabı bir Şarklı yaz-
mıştır...

Senden başka bu kitabı pek çok insan okuyor... Frenkler
de okuyor. Bu gibi eserlerin Garp'ta bir tanesinin yüzler-
ce türlü basılmış tercümeleri vardır. Avam da okur, havas
da velakin sen okumazsın. Mekteplerinizde böyle bir şey
kalmadı. Bir İngiliz kızına Sadi'yi sorsan bilir, sen Şarklı
olduğun halde bilmezsin (Safa, 2016: 43).

Peyami Safa iki kuşak arasındaki kültürel çatışmayı böylece dile geti-
rirken döneme dair kültürel yozlaşmayı gözler önüne sermektedir. Böyle-
sine bir çatışmanın Darülelhan'ın alaturka bölümünde eğitim alan genç kız
üzerinden verilmesi ayrıca dikkat çekmektedir. Çünkü roman, dönem iti-

bariyle (1931) musiki inkılabının en yoğun yaşandığı, Osmanlı müziğinin dışlandığı, Batı müziğinin ise ideolojik olarak yoğun bir rağbet gördüğü süreçte yazılmıştır. Eserde musiki inkılabına dair bir görüş roman kahramanı üzerinden şöyle aktarılmıştır:

Şark ve Garp'ın mültekasında (kavşak) olan Türkiye, Garp'tan tesir almakta tereddüt etmemelidir. Ancak bu tesir, bizim tarafımızdan yapılacak mukabil bir tesiri ihlal etmeyecek derecede kalmalı, yani kültürümüzün güzel ve halis köklerine kadar nüfuz etmemelidir. Bunun için Garp'da Türk musikisine karşı, bilhassa bugün verilen ehemmiyet artarken, Türkiye konservatuarından alaturka musiki kısmının kaldırılması çok yanlış bir harekettir. Unutmayalım ki bu kararı verenler ve tatbik edenler, evlerinde ve meclislerinde alaturka musikiden başka bir şey dinlemiyorlar ve kararlarında samimi değil, sadece şekilperesttirler, günün estetik cereyanlarını bilmiyorlar. Bakınız Fransa'nın en büyük musiki münekkitlerinden (eleştirmen) biri, M. Öjen Borel, bu alafaranga-alaturka musiki münakaşaları üzerine, mecmualarımızdan birine mektup gönderdi... Yirmi seneden beri buhran geçiren Garp musikisi, bizim çeyrek seslerimize muhtaçtır... Garp sanatı Şark sanatından ilhamlar alsın çok iyi eder. Her hangi bir Şark sanatı değil, yakınlığı ve mükemmeliyeti itibariyle bu vaziyete en elverişli olan Türk musikisidir. Türklerin mahsulünü vermiş, birçok şaheserleri mevcut, tam bir sanatları vardır.

En büyük Garp musikisi münekkitlerinden biri tarafından bu cümle yazılırken biz alaturka musikiyi lağvediyoruz! Size bir cümle daha okuyayım, "Türk musikisi her şeyden evvel Avrupalılaştırmaktan sakınmaya mecburdur" (Safa, 2016:118).

Fatih Harbiye romanı kurgu bir eserdir ancak Safa'nın yukarıdaki söylemde dile getirdiği M.Ö. Borrel gerçekte Fransız bir müzikologdur ve 1928 yılında Milli Mecmua' da mecmuanın ricası ile bir mektubu yayımlanmıştır. Bu mektubunda Borrel, Osmanlı müziğinin dışlanmasını değil aksine korunması gerektiğini ve esasen Batı müziğinin bir kriz içerisinde olduğunu dile getirmiştir (Borrel, 1928: 1789-1791). Musiki inkılabına dair hararetle tartışmaların yaşandığı bir süreçte roman, dönemin içinde bulunduğu alafaranga-alaturka kutuplaşmasını doğrudan aktarmaktadır.

Safa'ya göre Atatürk inkılabının iki önemli ayağından biri milliyetçilik diğeri ise medeniyetçiliktir. Medeniyetçilik ayağı bizi Avrupa ve Garp

düşüncesine, tekniğine, milliyetçilik ayağı ise Orta Asya ve Şark tarihimize ve dil birliğimize götürmektedir. Yeni Türk bünyesi bu iki temel üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla Peyami Safa, Atatürk inkılabının doğrudan Batılılaşma değil, hem Şark hem de Garp arasında bir köprü niteliğinde olduğu düşüncesindedir. Çünkü ona göre Avrupa, Yunan zekâsından, Roma iradesinden ve Hristiyanlık ahlakından doğmuştur (Safa, 1997: 181).

Türk İnkılabına Bakışlar isimli eserinde Peyami Safa, Antik Yunan'da ilim, sanat ve felsefenin, matematik ve mantık üzerine inşa edildiğini ileri sürmektedir. Avrupa ilim, sanat ve felsefesini ilk çağda Yunan'dan almış, Ortaçağ'da kaybetmiş ancak Rönesans ile yeniden sahiplenmiştir (Safa, 1997: 119). Avrupa'nın Ortaçağ'da kaybettiği bu matematik ve mantığa dayalı Yunan ilmi, sanatı ve felsefesi ise Ortaçağ İslam ve Türk kültür dünyasında büyük bir rol oynamıştır. Ortaçağ Türk dünyası, Yunan düşüncesinin fikir babası olan Aristo'nun etkisi altındadır. Özellikle IX-XI. Yüzyıllarda El-Kindi, Farabi ve İbni Sina, Yunan'dan yaptıkları tercümelemlerle Şark dünyasına bu ilmi getirirken, Garp dünyasının bu felsefe ile tanışmasında adeta köprü vazifesi görmüştür. Safa'nın ifadesiyle "Farabi ve İbni Sina, Aristo'dan sonra ve onun delaletiyle, Ortaçağ'da bugünkü akılcı ve tabiatçı Avrupa kafasının ilk çatısını kuran Türk mütefekkirlerdir" (Safa, 1997: 150). Dolayısıyla Avrupa, bu kıymetli ilmi Ortaçağ'da kaybetmiş, Rönesans ile yeniden kazanmış, Osmanlı-Türk dünyası ise Ortaçağ'dan sonraki süreçte kaybettiği bu ilmi, Tanzimat ile yeniden kazanma çabasına girmiştir.

Safa'ya göre Avrupa, Yunan düşüncesi ile kurduğu matematik temelli disiplinden sonra Roma geleneği ile hukuk, Hristiyan geleneği ile de dini prensiplerini oluşturmuştur. "Hristiyanlık içine girdiği kavimlere vafiz yoluyla yeni bir insan haysiyeti getiriyordu" (Safa, 1997: 127). Ona göre Avrupa hatta biz bile Müslümanlığı kaderci bir inanışın ürünü olarak görmekteyiz ancak kaderci inanç, Müslümanlığın değil Ortaçağ Hristiyan kültürünün bir ürünüdür. Ortaçağ Hristiyan inancı, insana cüz-i bir irade vererek tüm iradeyi yaratıcıya atfetmiştir. Dolayısıyla kader-kısmet anlayışı, Şark'dan evvel Garp dünyasında yer bulmuştur. O nedenle kadercilik- fatalizm, Batı inancının önemli bir unsuru iken sonradan Türk-İslam inancına girmiştir (Safa, 1997: 171-175).

Peyami Safa, İslam kültürünün iki ayrı koldan ilerlediğini iddia etmektedir. Bu kollardan biri Akdeniz kıyılarından Garba, diğeri ise Asya'nın içlerine doğrudur. Garba açılan kol riyaziye temelli Yunan ilim ve felsefesinin etkisinde kalan İbni Sina, Farabi gibi Türk asıllı felsefecilerle ilerlemişken, diğeri kol Hint-İran tesiri ile ilerlemiştir. Safa'ya göre ilginç olan şu ki bugün gıpta ettiğimiz Avrupa yani Hristiyan Garp, akılcı ve tabiatçı düşünceyi Şark'dan alarak tekâmül ettirmiş, Şark ise kaderci Hristiyanlığın tesirine girmiştir. Safa bu çelişkiyi şu sözlerle dile getirmektedir:

Niçin İslam dini kitabında akılcı bir düşünce sahibi olduğu halde sonradan mistik bir düşünce doğurmuş, Hıristiyanlık da kitabında mistik bir ruh sahibi olduğu halde sonradan akılcı ve tabiatçı bir medeniyet yaratmıştır? Hasılı niçin Hıristiyan Garp, düşüncesinde Müslümandır ve İslam Şark, düşüncesinde Hıristiyan dır? Bu çaprazlama tekâmülün ve bu kafa değiş tokuşunun sırrı nedir? (Safa,1997: 172-173).

Türk İnkılabına Bakışlar isimli eserinde düşüncelerini böylece dile getiren Peyami Safa, Fatih Harbiye’de bu düşüncesini muhafazakâr kimliği temsil eden roman kahramanı Faiz Bey üzerinden şu sözlerle dile getirmektedir:

Ah efendim... Bizi bizden daha iyi biliyorlar; Mesnevi’yi de, Rubaiyat’ı da, Gazali’yi de, Farabi’yi de bizden çok okuyorlar, bizi bizden daha çok takdir ediyorlar, bizim bizden daha büyük düşmanımız yoktur efendim yoktur (Safa,2016: 118).

Doğu’yu temsil eden Fatih ile alafrangalığın sembolü olan Harbiye semtleri arasındaki sosyo-kültürel tezat üzerine kurgulanan romanda en dikkat çeken unsur alaturka ve alafranga müzik tercihinin toplum yaşamına nasıl yansıdığıdır.

Yazar ve gazeteci Peyami Safa, tamamen ideolojik temelli olan musiki inkılabının en hararetli günlerinde, 1932 yılı Aralık ayında bir anket yapar ve Cumhuriyet gazetesinde¹ yayımlar. Bu anket “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?” başlıklı bir ankettir. Bu anket, alaturka-alafranga müziğe dair farklı görüşleri benimseyen Mesut Cemil, Rauf Yekta, Hasan Ferit Alnar, Falih Rıfkı Atay, Münir Nurettin Selçuk, Ruşen Ferit Kam gibi dönemin musiki otoriteleri ile yapılmıştır. Safa bu ankette, temelde üç soruya cevap aramıştır. Bu sorular;

1. Müzikte sentez mümkün müdür?
2. Türk müziği armonize edilebilir mi?
3. Konservatuarda Türk müziği eğitimi verilecek mi?

Safa’nın böyle bir anket yapması, alaturka müzik eğitimindeki yasağa dair alınan radikal kararın nasıl bir amaca hizmet ettiğini, müzik otoriteleri üzerinden anlamaktır yoksa bu anket alaturka ya da alafranga müzik tercihi üzerine yapılmış bir anket değildir. Anket sonucunda yine farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşlere dair birkaç örnek şöyledir:

1 “Büyük Musiki Anketimiz”, Cumhuriyet, 6 Aralık 1932, s.1.

Mesut Cemil'e göre, "*Garp beynimize girmeli, fakat şark daima kalbimizde kalmalı*"²

Rauf Yekta'ya göre, "*İşlerimiz genç üstatların eline bırakılırsa memleket için gene faydalı neticeler hâsıl olmaz*"³

Hasan Ferit Alnar'a göre, "*İstiklâl sahibi bestekârlar gene bildikleri gibi hareket edeceklerdir*"⁴

Falih Rıfki Atay'a göre, "*Karar verilmiştir: Türk çocuklarına yalnız Garp musikisi öğretilecektir*"⁵

Münir Nurettin'e göre, "*Eski musiki olduğu gibi bırakılıp garp tekniğine uygun yeni besteler yapılabilir*"⁶

Ruşen Ferit Kam'a göre, "*Musikimize Avrupa elbisesi giydirmek, Zaro Ağa'yı frak ve silindirle Avrupa'da gezdirmeye benzer*"⁷

Musiki inkılabı dairesinde ortaya çıkan bu çelişkili ve hararetli ifadeler ideolojik temelli olmasına rağmen kolektif yaşam üzerinde oldukça etkili olmuştur. Nitekim Peyami Safa bu trajediyi Fatih Harbiye romanına taşımış, alaturka müzik eğitimi alan roman kahramanı Neriman üzerinden toplumsal benlik ve kimlik kaybına, bu kaybın toplumda yarattığı değişim ve dönüşüme dikkat çekmiştir.

Sonuç

Türk müzik tarihinde, musiki inkılabı olarak literatüre geçen alafranga-alaturka müzik karşıtlığı, sosyal ve kültürel toplum yaşamı üzerinde derin yansımalar bulmuştur. Peyami Safa'nın Fatih Harbiye isimli romanı bu bağlamda oldukça dikkate değer bir romandır. Romanın temel izleği Doğu-Batı çatışmasıdır. Bu çatışma, mekân bağlamında İstanbul'un Fatih ve Harbiye semtleri, müzik bağlamında ise alafranga ve alaturka müzik üzerinden kurgulanmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde 1926 yılında alaturka müzik eğitimine getirilen yasağın toplumsal yapı üzerindeki etkisi romanda tartışılmış ve romanın sonunda toplumsal değişimin yol açtığı bunalım ve ahlaki çöküntü romanın ana karakterlerinden Neriman üzerinden çözümlenmiştir. Neriman yaşadığı aidiyet kaybı ile önce kendisine sonra da topluma yabancılaşmıştır. Bu durum aslında erken Cumhuriyet dönemi profiline romana yansımasıdır.

2 "Mesut Cemil Bey bu hususta neler düşünüyor?", Cumhuriyet, 7Aralık 1932, s. 1-6

3 "Rauf Yekta Bey'e göre...", Cumhuriyet, 11 Aralık 1932, s. 1-6.

4 "Hasan Ferit Bey'e göre...", Cumhuriyet, 14 Aralık 1932, s. 1-4.

5 "Falih Rıfki Bey'e göre...", Cumhuriyet, 25 Aralık 1932, s. 1-6.

6 "Münir Nurettin Bey'e göre...", Cumhuriyet, 26 Aralık 1932, s. 1-6.

7 "Ruşen Ferit Bey'e göre...", Cumhuriyet, 16 Aralık 1932, s. 1-5.

Peyami Safa, Avrupa düşünce dünyasının oluşumunda esasen Türk dünyasının temel bir rol oynadığını, ancak Yunan'dan alınan matematik temelli ilim metodundan uzaklaşan Osmanlı- Türk dünyasının primitif bir yaşam içerisinde kaldığını ileri sürmektedir.

Esasen Hristiyan inancına ait olan kaderci felsefenin sonradan Müslüman inanç geleneğine mal edildiğini ancak bu felsefenin Kuran temelli olmadığı görüşünü savunmaktadır. İnanç, alaturka müzik, bilimsel ve teknolojik gelişmeler bağlamında yapılan inkılaplara karşıt bir düşünce yapısında değildir, onun iç çatışması Türk toplumunda yaşanan kültürel benlik ve kimlik kaybına dairdir.

Kaynakça

- AYAS, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYAS, G. (2014). “Mûsiki İnkılâbı” Ve Medyada Sembolik Şiddet: Erken Cumhuriyet Dönemi Gazete-Dergilerinde Osmanlı Müziğinin Temsili, T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Uluslararası Müzik ve Medya Sempozyumu, sf. 181-200, (21-23 Mayıs)
- AYAS, G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BORREL, Ö. (1928). *Türk Musikisi*, Milli Mecmua, 1 Haziran 1928, Sayı.111, s 1789-1791.
- CEMİL, M. (1943). *Hep Bu Topraktan*, İstanbul: Fikir ve Edebiyat Dergisi, Sayı I, s. 22-27
- GÖKALP, Z. (2015). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KOLUKIRIK, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-Elhân Mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.
- ÖZALP, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SAFA, P. (2016). *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- SAFA, Peyami. (1997). *Türk İnkılâbına Bakışlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SAFA, Peyami. (1932). *Büyük Musiki Anketimiz*, Cumhuriyet Gazetesi, 6 Aralık 1932.

