

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BESTECİ, MÜZİKOLOG KEMAL İLERİCİ’NİN
“BESTECİLİK BAKIMINDAN TÜRK MÜZİĞİ VE ARMONİSİ”
VE ÖĞRENCİSİ M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL’IN
MAKAMSAL ARMONİ YAKLAŞIMLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

ERDİNÇ YALINKILIÇ

TEZ DANIŞMANI

PROF. MELİK ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL

ANKARA – 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 22/05/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Erdiñç Yalınkılıç

Öğrencinin Numarası : 21610423

Anabilim Dalı : Müzik ve Sahne Sanatları

Programı : Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof. M. Ertuğrul Başrektürketal

Tez Başlığı : Besteci, Müzikolog Kemal İlericinin 'Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi' ve Öğrencisi M. Ertuğrul Başrektürketal'in Makamsal Armoni Taklidi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 338... sayfalık kısmına ilişkin, 15 / 05 / 2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından ..Tuncetin..... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10.....'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

Onay

19...06/2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

KABUL VE ONAY SAYFASI

Erdinç Yalınkılıç tarafından hazırlanan “Besteci, Müzikolog Kemal İlerici’nin ‘Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi’ ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın Makamsal Armoni Yaklaşımları” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 11/06/2019

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu

İmzası

(Tez Danışmanı) Jüri Üyesi:

Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Başkent Üniversitesi




Jüri Üyesi:

Prof. Ali SEVGİ, Başkent Üniversitesi



Jüri Üyesi:

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ, Gazi Üniversitesi



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2019

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

TEŞEKKÜR

Bana bilimi ve sanatı öğreten, bende her daim yeni ufuklar açan değerli öğretmenim Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a, manevî desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Mustafa YURDAKUL'a ve Öğr. Gör. Sevinç KESER VAROL'a çok teşekkür ederim. Sizlere lâayık olmaya çalışacağım.

Bana özgürce çalışma ve araştırma yapma imkânı veren Başkent Üniversitesi'ne, Devlet Konservatuvarı'na ve bugüne kadar bilgiye ulaşmamda her kolaylığı sağlamış, başta Çiğdem KÖKSAL, Alper ODABAŞOĞLU, Aylin ÖZKAN olmak üzere tüm Başkent Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına teşekkür ederim.

Tez sürecimde bana destek veren ve zorluklarını paylaşan Suna'ya, bana olan inançları ve geri kalan her şey için anne ve babama minnettarım.

Son olarak, kendileriyle aynı çağda yaşadığım için şanslı hissettiğim bilim ve sanat insanlarına ve aralarında bıraktıkları eserleriyle andığımız tüm büyük ustalara ve çalışmalarımı ve düşüncelerimi öğrenmekten mutluluk duyduğum şükranlarımı sunuyorum. Bir gün aranızda olabilmek en büyük temennimdir.

ÖZET

Tanzimat dönemi Osmanlı İmparatorluğu'unda her alanda olduğu gibi müzik alanında da yenileşmeler söz konusudur. 19'uncu yüzyıldan Cumhuriyet sonrası dönemi kapsayan bu süreçte, Türk müziği birçok yönüyle tartışılmaya başlanmıştır. Yenileşme döneminde ortaya çıkan fikirlerden bir diğeri ise Türk müziğine armoninin tatbik edilmesidir. Türk müziği ezgilerinin armonize edilmesi kurumsal olarak Muzika-yi Hümâyun'da Donizetti Paşa ile başlamış ve sonrasında da sürmüştür. Bu süreçte Türk müziğinin kendi yapısından kaynaklanacak bir armoni arayışı ortaya çıkmıştır.

Besteci ve müzikolog Kemal İlerici (1910-1986) 1970 yılında ilk kez yayınlanan "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" başlıklı eserinde kullandığı ezgi analiz yöntemleriyle Türk müziği makamlarını detaylı olarak incelemiştir. Türk müziğinin sorunlarına çözüm getirmesi amacıyla Hüseyinî makamını anamakam olarak seçmiş ve bu makamdan yola çıkarak Türk müziği makamlarının iç yapısından kaynaklanan makamsal bir armoni sistemi ileri sürmüştür. Kemal İlerici'nin makamsal armonisi, Türk müzik modernleşmesi tarihindeki yeri, besteciler açısından doğuracağı yeni tınısal olanaklar açısından önemli görülmektedir.

Kemal İlerici sistemi, Türk müziğinde yer alan ilk kapsamlı ve özgün armonik kuramdır. Kemal İlerici, bu sistemle birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bu çalışmada, Kemal İlerici'den en uzun süre ders alan ve sistemini iyi bilen öğrencilerinden M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın, öğretmenin sistemi üzerine yaklaşımları ve "makamsal ezgi çekirdekleri" nin sunduğu yeni armonik olanaklar, bu yeni makam algısı çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kemal İlerici, Makam, Makamsal Ezgi Çekirdekleri, Makamsal Armoni, Modernleşme

ABSTRACT

During the Tanzimat period, In the Ottoman Empire, as in every field, there is modernization movement in the field of music. In this process, from the period of the 19th century Ottoman Empire to the 20th century the modern Turkish Republic, Turkish music was discussed in many aspects. One of the ideas that emerged during the period of modernization is the application of harmony to Turkish music. The harmonization of Turkish music melodies started with Donizetti Pasha in Muzika-yi Hümâyun and it continued after that. In this period, the search began for a harmony rules that emerged from the structure of Turkish music.

Composer and musicologist Kemal İlerici (1910-1986) published "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", in 1970 for the first time. In this work, he studied Turkish music in detail with his melody analysis methods. He chose makam Hüseyinî as a solution to the problems of Turkish music. Based on this, the makam harmony of Kemal İlerici is seen as important in the history of Turkish music modernization in terms of the new resonance possibilities for composers.

The İlerici system is the first comprehensive and specific harmonic proposition in Turkish music. Kemal İlerici transferred his system to many students. M. Ertuğrul Bayraktarkatal is one of the students who had taken lectures from İlerici for a long time and has full knowledge of his system. In this study, the approach of his student to the İlerici system and the new makam theory "Melodic Makam Nuclei", which is given the İlerici system new harmonic possibilities, were examined.

Anahtar Kelimeler: Kemal İlerici, Makam, Melodic Makam Nuclei, Makam Harmony, Modernization

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ŞEKİLLER	xi
TABLolar	xvii
GİRİŞ	1
Araştırmanın Önemi.....	1
Araştırmanın Amacı.....	3
Varsayımlar	3
Araştırmanın Ana Problemi.....	4
Araştırmanın Alt Problemleri	4
Sınırlılıklar.....	4
Araştırmanın Yöntemi, Verilerin Toplanması Ve Çözümlemesi	5
BÖLÜM I: OSMANLI'DAN TÜRKİYE'YE MÜZİKTE MODERNLEŞME, BATI MÜZİĞİNİN ETKİLERİ VE ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARININ TARİHİ: KEMAL İLERİCİ'NİN MAKAMSAL ARMONİ KURAMININ TARİHSEL KÖKENLERİ.....	6
1.1. GİRİŞ.....	6
1.2. OSMANLI'DA MODERNLEŞME, MODERNLEŞMENİN MÜZİĞE YANSIMALARI VE TÜRK MÜZİĞİNİ ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI.....	7
1.2.1. Kavram Olarak “Modernleşme” ve “Modern” Sözcüğünün Kullanımı	7
1.2.2. Modernleşme Kavramının Tarihsel Seyri ve On dokuzuncu Yüzyıl: Sanayi Devrimini Yaşamış Toplumlarda Modernleşen/Değişen Eğitim Sistemine Kısa Bir Bakış	16
1.2.3. Osmanlı Devleti'nde Geciken Modernleşme	18

1.3. OSMANLI'DA MÜZİKTE MODERNLEŞME FİKİRLERİ, MODERNLEŞEN MÜZİK EĞİTİMİ, BATI MÜZİĞİNİN ETKİSİ VE İLK ÇOKSESLİLİK ÇALIŞMALARI	22
1.3.1. Mehter'den Muzıka-yi Hümâyun'a: İlk Çokseslilik Çalışmaları.....	26
1.3.1.1. Fasl-ı Cedid	35
1.3.1.2. Çoksesli Müzik Yayınları.....	37
1.3.2. Osmanlı'da İlk Konservatuvar Denemeleri	40
1.3.2.1. Dârü'l-Mûsiki-i Osmânî Mektebi.....	40
1.3.2.2. Dârü'l-bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi	40
1.3.2.3. Dârü'l-elhân.....	41
1.3.3. Türkiye'de Müzik Modernleşmesinde Etkin Bazı Fikirler: Türk Müziğinin Kökeni, İlerletilmesi, Türk Müziği Ezgilerinin Çokseslendirilmesi ve Millî Müzik	42
1.4. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE MODERNLEŞEN MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI VE ÇOKSESLİLİK ANLAYIŞI.....	64
1.4.1. Dârü'l-elhân'dan "Konservatuvar"a, Modern Konservatuvarlar İçin "Paris Konservatuvarı" Modeli.....	64
1.4.1.1. Cumhuriyet Sonrası Dârü'l-elhân'da Modernleşme Faaliyetleri	67
1.4.2. Musiki Muallim Mektebi	72
1.4.3. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü.....	74
1.4.4. Millî Musiki ve Temsil Akademisi.....	76
1.4.5. Yabancı Uzmanların Türkiye'ye Davet Edilmesi Ve Eğitim Anlayışının Şekillendirilmesi	78
1.4.5.1. Paul Hindemith'in Türk Müzik Modernleşmesi Üzerine Görüşleri	78
1.4.5.2. Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemesi	79
1.4.5.3. Cumhuriyet Döneminde Üstün Yetenekli Çocukların Tespiti ve Eğitim İçin Yurt Dışına Gönderilmesi	81
1.4.6. Muzıka-yi Hümâyun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na	83
1.4.6.1. Makam-ı Hilâfet Muzıkası	83

1.4.6.2. Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti.....	83
1.4.6.3. Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Müzikası	84
1.4.7. Ankara Devlet Konservatuarı.....	84
1.4.7.1. Ankara Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi	87
1.5. YİRMİNCİ YÜZYILDA ÇOKSESLİLİK ÇALIŞMALARI ve TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ	87
1.6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	96
BÖLÜM II: KEMAL İLERİCİ’NİN FİKİR HAYATI VE ARMONİ SİSTEMİNİN İNCELENMESİ	97
2.1. GİRİŞ.....	97
2.2. KEMAL İLERİCİ’NİN ÖĞRETMENLERİ, ÇEVRESİ, FİKİR HAYATI VE ARMONİK SİSTEM DÜŞÜNCESİ	97
2.2.1. Besteci ve Müzikolog Olarak Kemal İlerici’nin Hayatı, Öğretmenleri, Eserleri ve Çalışmaları.....	97
2.2.1.1. Kemal İlerici’nin Besteleri, Kitapları, Derlemeleri, Makale ve Bildirileri	103
2.3. KEMAL İLERİCİ’NİN TÜRK MÜZİĞİ İÇİN ARMONİK SİSTEM ÖNERİSİ: SİSTEMİNİ OLUŞTURMA SÜRECİ, KİTABINI YAYIMLAMASI, SAVUNUSU VE ALDIĞI TEPKİLER, ARMONİK SİSTEMİYLE TÜRK MÜZİĞİNE KAZANDIRMIŞ OLDUĞU YENİLİKLER VE MUASIRI TÜRK MÜZİĞİ NAZARİYELERİNE ELEŞTİRİSİ, TEKSESLİLİK-ÇOKSESLİLİK TARTIŞMALARINA ÇÖZÜMÜ	108
2.3.1. Kemal İlerici’nin Özgün Armonik Modelini Oluşturma Yolundaki Fikrî Safhaları	122
2.3.1.1. Kitabının Geçirdiği Süreçler ve Tezini Savunma Yılları.....	123
2.3.2. Sistemin “Dörtlü Armoni” Şeklinde Adlandırılmasının Nedeni.....	131
2.4. KEMAL İLERİCİ VE SİSTEMİ HAKKINDAKİ DİĞER KAYNAKLAR...132	
2.5. KEMAL İLERİCİ’NİN KİTABININ İÇERİĞİ	133
2.6. KEMAL İLERİCİ’NİN “TÜRK DİLİ” KONUSUNDAKİ HASSASİYETİ VE TERMİNOLOJİSİ	134

2.7. HÜSEYNÎ MAKAMINI İNCELEMEK: KEMAL İLERİCİ'DE “MAKAM” KAVRAMI VE ANA MAKAM “HÜSEYNÎ”	137
2.7.1. Ezgi Analiz Yöntemi: Tek Bölge ve Çift Bölge Çalışması	139
2.7.2. Hüseyinî Makamının İncelenmesi	149
2.7.2.1. Hüseyinî Makamındaki Derecelerin Fonksiyonları : Yürüyücülük-Duruculuk İlişkisi	149
2.7.2.2. İnce Bölge ve Kalın Bölgenin Değerlendirilmesi.....	151
2.7.2.2.1. III. ve VII. Derecelerin Çözümü	155
2.7.2.3. Hüseyinî Makamında Yer Alan İnce ve Kalın Bölgenin Farkları	156
2.7.3. Hüseyinî Makamında Derecelerin Duruculuk ve Yürüyücülük Değerleri ve Majör Dizi İle Kıyaslanması	159
2.7.4. Batı Müziği ve Türk Müziğinin Uygusal Açıdan Analizi, Majör Dizi İle Hüseyinî Dizisinin Mukayesesi	160
2.7.5. İsteğe Bağlı Durak ve Zorunlu Durak	164
2.7.5.1. Hüseyinî Makamındaki “Hüseyinî Perdesi” nin Önemi	164
2.8. MAKAM KAVRAMI VE MAKAMLARIN TÜRETİLMESİ	165
2.8.1. Makamların Sıralanması	166
2.8.2. Makamların Türetilmesi.....	168
2.8.2.1. Makam Türetmede Geleneğin ve Millî Karakterin Etkisi.....	170
2.8.2.2. Makam Türetmede Yardımcı Durakların Önemi	172
2.9. MAKAMLARIN UYGUSAL KULLANILIŞLARI: HÜSEYNÎ MAKAMINDA UYGUSAL YAPI.....	173
2.9.1. Durucu ve Yürüyücü Uygular	173
2.9.2. Hüseyinî Dizisindeki Derece ve Uyguların Fonksiyonları	177
2.9.3. Uyguların Çevrimleri.....	180
2.9.4. Seslerin Katlanması ve Bağlılık Kuralları	181
2.9.5. Uygularda Bas Sesin Önemi	183
2.9.6. Ses Partileri	183

2.9.7. Uyguların Rakamlı Bas ve İşaretlerle Gösterimi	185
2.9.8. Uyguların Çeşitleri	186
2.9.8.1. Beş Sesli Uygular	186
2.9.8.2. Altı ve Yedi Sesli Uygular	188
2.9.9. Bağlanmış Çeşitleri.....	189
2.9.9.1. Uyguların Dörtlü Bağlanışları	190
2.9.9.2. Uyguların Üçlü Bağlanışları.....	192
2.9.9.3. Uyguların İkili Bağlanışları.....	196
2.9.10. Bağlanışlarla Diziyi İşleme ve Makamsal Denge Kurmak	197
2.9.10.1. Üç Derece Alta Veya Üste Gitme (Alt ve Üst Güçlülere Gidiş)	198
2.9.10.2. Beş Derece Alta ve Üste İlerleme (Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş-Dönüş)	200
2.9.10.3. Yedi Derece Alt ve Üste İlerleme (Alt ve Üst Güçlü Yardımcılarına Gidiş-Dönüş)	202
2.9.11. Tam Kalış ve Kırık Kalış	203
2.10. KEMAL İLERİCİ’NİN SES SİSTEMİ, KOMALAR VE TÜRK MÜZİĞİ MAKAMLARININ PİYANODA ÇALINMASI.....	204
2.11. HÜSEYNÎ ANADİZİSİ VE DEĞİŞİMLERİ (ANADİZİLER)	209
2.12. HÜSEYNÎ MAKAMI DERECELERİNDE KURULU MAKAMLAR	211
2.12.1. Hüseyinî ve Eksik Beşlili Hüseyinî (Karcıgar) Derecelerinde Kurulu Makamlar	214
2.12.2. Uşşak ve Kürdî Makamı: Küçük Altılı Hüseyinî Makamı	216
2.12.2.1. Uşşak Makamı: Uşşak Makamının Arâzbar Makamından Farkı ve Uşşak’ın İnci Türü Olarak Bayati Makamı	217
2.12.3. Kürdî Makamı	221
2.12.4. Pençgâh ve Çargâh Makamı: Hüseyinî Makamı Dizisinin “Güçlü”sündeki (III. Derecesindeki) Makamlar	223
2.12.4.1. Pençgâh Makamı.....	223

2.12.4.2. Çargâh Makamı ve Çargâh Makamının “Yazı Dizisi” Olarak Benimsemesi.....	225
2.12.5. Dilkeşhâverân Makamı: Hüseyinî Makamının İlgilisi (VI. Derece Makamı)	228
2.12.5.1. Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi.....	233
2.12.5.2. Büyük Üçlülü ve Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi.....	235
2.12.6. Nevâ ve Yegâh Makamı.....	236
2.12.6.1. Nevâ Makamı	236
2.12.6.1.1. Kemal İlerici'nin Hüseyinî ve Nevâ Makamlarına Dair Görüşü	239
2.12.6.2. Yegâh Makamı.....	240
2.12.7. Ferâhnâk Makamı (Yegâh Makamının İlgilisi).....	241
2.12.8. Segâh Makamı	242
2.12.8.1. Segâh Makamının Türleri: Eviç, Dilkeşhâverân ve Irak Makamları...	243
2.12.9. Cüce ve Azman Kavramları, Hüseyinî Cücesi Makamı, Artık Beşlili Hüseyinî ve Cüce Artık Beşlili Hüseyinî Anadizileri.....	243
2.12.9.1. Makamlarla Yeni Anlatım Olanakları: Hüseyinî Makamı, Farklı Dizilerin Kullanımı, Kromatik Diziler, Değiştirimler ve Kemal İlerici'nin Makam Açıklamalarının Kompozisyon Alanında Açtığı Yeni Ufuklar	248
2.12.10. Buselik Makamı.....	250
2.12.10.1. Buselik Makamı, Çeşitli Kullanımları ve Göçürümlerinin Adları	250
2.12.11. Buselik'in İlgilileri: Eksik Beşlili Ferâhnâk ve Nişâbur Makamları	252
2.12.12. Rast Makamı.....	253
2.12.13. Arazbâr Makamı	256
2.13. KARCİĞAR MAKAMI VE KARCİĞAR MAKAMI DERECELERİNDE KURULU MAKAMLAR	256
2.13.1. Karcığar Makamı Üzerinde Kurulu Makamlar	258
2.13.2. Hüseyinî Azmanı ve Karcığar Azmanı	259

2.13.2.1. Hüseyinî Azmanı	259
2.13.2.2. Karcıgar Azmanı.....	260
2.13.3. Nikriz Makamı	261
2.13.4. Hicaz Makamı	262
2.13.5. Hicaz'ın İlgilisi: Hüzzâm Makamı	264
2.13.6. Hüzzâm'ın İlgilisi: Sûzinâk Makamı.....	267
2.13.7. Nev'êser Makamı	268
2.13.8. Eksik Beşlili Hicaz	268
2.13.9. Zirgüleli Sûzinâk Makamı ve Türleri: Hicazkâr Makamı ve Zirgüleli Sûzinâk'ın Göçürümleri.....	269
2.13.10. Zirgüleli Sûzinâk'ın İlgilisi: Sabâ Makamı.....	270
2.13.11. Sabâ'nın İlgilisi: Bestenigâr Makamı	271
2.14. GEÇKİLER YOLUYLA KURULAN MAKAMLAR.....	272
2.14.1. Birli Komşuluğuyla Kurulan Makamlar	272
2.14.2. İkili Komşuluğuyla Kurulan Makamlar.....	272
2.14.3. Altılılı İlgililiği İle Kurulan Makamlar	273
2.14.4. Beşli, Dörtlü ve Üçlü Komşuluğu İle Kurulan Makamlar	273
2.15. MAKAMLAR ARASINDA GEÇKİ (MODÜLASYON)	274
2.16. KEMAL İLERİCİ SİSTEMİNİN DEĞERLENDİRMESİ.....	275
BÖLÜM III: M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL'IN, ÖĞRETMENİ KEMAL İLERİCİ'NİN MAKAMSAL ARMONİ KURAMINA YAKLAŞIMI.....	278
3.1. GİRİŞ.....	278
3.2. M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL'IN ÇALIŞMALARI, KEMAL İLERİCİ'NİN ÖĞRENCİSİ OLDUĞU YILLAR VE ÖĞRETMENİNİN SİSTEMİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLARI	278
3.2.1. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 13/02/2019 Tarihli Özel Görüşme	278

3.2.2. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 18/02/2019 Tarihli Özel Görüşme	288
3.2.3. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 21/02/2019 Tarihli Özel Görüşme	300
3.2.4. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 27/02/2019 Tarihli Özel Görüşme	312
3.3. “MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ”NDEN KAYNAKLANAN ARMONİK YAKLAŞIM	326
3.3.1. Makamsal Ezgi Çekirdekleri.....	326
3.3.2. Hicaz Makamı	329
3.3.3. Zîrgüleli Hicaz Makamı.....	330
3.3.4. Segâh Makamı.....	331
3.3.5. Nîkriz Makamı	332
3.3.6. Sabâ Makamı.....	334
BÖLÜM IV: SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	335
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	335
ÖNERİLER	337
KAYNAKÇA*	339
EKLER	347
EK-1: M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın Biyografisi ve Eser Kataloğu	347

ŞEKİLLER

Şekil 1: "Rauf Yekta Bey'in Anadizisi" (Yekta, 1986, s. 136)	93
Şekil 2: “ Hüseyinî Makamı Dizisi – Anadizi No-1 ”(1981: 1).....	138
Şekil 3: “ Tek Bölge Çalışması Birinci Tür Ezgi: ‘Fış Fış Kayıkçı’ “	140
Şekil 4: “ Tek Bölge Çalışması İkinci Tür Ezgi: ‘Halime (Bolu Türküsü)’ “ (1981: 2)	140
Şekil 5: “ Tek Bölge Çalışması Üçüncü Tür Ezgi: ‘Elma Tekerlendi (Kilis Türküsü)’ “ (1981: 3)	141
Şekil 6: “ Tek Bölge Çalışması Dördüncü Tür Ezgi: ‘ Yaylalar Hey’ “ (1981: 3)	141
Şekil 7: “Çift Bölge Çalışması Tür-1: İkinci Derece İle Karılmış” (1981:126)	143
Şekil 8: “Çift Bölge Çalışması Tür-2: Üçüncü Derece İle Karılmış” (1981:127)	144
Şekil 9“Çift Bölge Çalışması Tür-3: Dördüncü Derece İle Karılmış” (1981:98).....	146
Şekil 10“Çift Bölge Çalışması Tür-4: Beşinci Derece İle Karılmış”	148
Şekil 11: “Kemal İlerici’ nin Hüseyinî Makamı İnceleme Örneği” (1981:18).....	150
Şekil 12: “Hüseyinî Makamında VI. Derece” (1981:19).....	151
Şekil 13: “Hüseyinî Makamında VII. Derece” (1981:19)	151
Şekil 14: “Hüseyinî Makamı İnce Bölgesindeki Durucu-Yürüyücü Dereceler”	152
Şekil 15: “Hüseyinî Makamında II. Derece” (1981: 20)	152
Şekil 16: “Hüseyinî Makamında III. Derece” (1981: 21).....	153
Şekil 17: “Hüseyinî Makamı Kalın Bölgesindeki Durucu-Yürüyücü Dereceler”	153
Şekil 18: “Hüseyinî Makamında Yürüyücülerin Duruculara Hareketi” (1981:23).....	153
Şekil 19: “Hüseyinî Makamında Benzeş Dereceler” (1981: 23)	154
Şekil 20: “Hüseyinî Makamındaki Derecelerin Durucudan Yürüyücüye Doğru Sıralanışı” (1981: 25).....	160
Şekil 21: “Hüseyinî Makamındaki Derecelerin Yürüyücüden Durucuya Doğru Sıralanışı” (1981:25).....	160
Şekil 22: “Majör Dizideki Durucular ve Yürüyücüler” (1981:25)	161
Şekil 23: “ Durağı Değiştirilmemiş Diziler” (1981: 254).....	171
Şekil 24: “ Durucu ve Yürüyücü Uygu – 1 “ (1981: 28).....	174
Şekil 25: “ Durucu ve Yürüyücü Uygu – 2 “ (1981: 29).....	175
Şekil 26: “ Yürüyücü - Durucu Uygu Bağlanışları “ (1981: 29).....	176
Şekil 27“ Durucu ve Yürüyücü Uygu – 3 “ (1981:35).....	176

Şekil 28: “ Uygularda Sıralanım “ (1981: 30).....	177
Şekil 29: “ Durucu ve Yürüyücü Uyguların Çevrimleri “ (1981: 32).....	180
Şekil 30: " Durucu Uyguda Seslerin Katlanması " (1981: 130).....	182
Şekil 31: “ Soprano Ses Partisi Genişliği “ (1981: 30).....	184
Şekil 32: “ Alto Ses Partisi Genişliği “ (1981: 30).....	184
Şekil 33: “ Tenor Ses Partisi Genişliği “ (1981: 31)	184
Şekil 34: “ Soprano Ses Partisi Genişliği “ (1981: 31).....	184
Şekil 35: “Altı ve Yedi Sesli Uygular” (1981: 192).....	189
Şekil 36: “ Bağlanış Çeşitleri “ (1981:88)	190
Şekil 37: “ Bir Uygunun Beş Derece Yukarıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi - 1 “ (1981: 52)	190
Şekil 38: “ Bir Uygunun Beş Derece Aşağıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi - 2 “ (1981: 52)	191
Şekil 39: “ Bir Uygunun Beş Derece Aşağıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi – 3 “ (1981: 52)	191
Şekil 40: “Alt Dörtlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 86).....	192
Şekil 41: “Üst Dörtlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 87)	192
Şekil 42: “ Alt Üçlü Bağlanışları I-VI “ (1981: 80)	193
Şekil 43: “ Alt Üçlü Bağlanışında I ve VI Uygusu “ (1981: 80).....	193
Şekil 44: “ Alt Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş “ (1981:80)	193
Şekil 45: “ Yedilileri Eklenmiş Uygularla Alt Üçlü Kalıp Yürüyüş “ (1981: 81)	194
Şekil 46: “ Üst Üçlü Bağlanışları I-III “(1981:81).....	194
Şekil 47: “ Üst Üçlü Bağlanışları I-(V)-III ” (1981: 81)	195
Şekil 48: “ Üst Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş “ (1981: 82).....	195
Şekil 49: “Durak Uygusundan Güçlü Elde Edilerek Üst Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüş” (1981: 82).....	195
Şekil 50: “Alt İkili Bağlanış Örneği” (1981: 83)	196
Şekil 51: “Uygularda Üst İkili Bağlanış Örneği” (1981:84).....	196
Şekil 52: “İkili Bağlanışlar ve Pentatonik Dizi” (1981: 85)	196
Şekil 53: “Alt İkili Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 83)	197
Şekil 54: “Üst İkili Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 85).....	197
Şekil 55: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Güçlülere Gidiş -1 “ (1972:13)	199
Şekil 56: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Güçlülere Gidiş - 2“ (1972: 13).....	199

Şekil 57: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş - 1 “ (1972: 14)	200
Şekil 58: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş – 2 “ (1982: 14).....	200
Şekil 59: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş – 3 “ (1972: 15).....	201
Şekil 60: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş – 4 “ (1972: 15).....	201
Şekil 61: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Güçlü Yardımcılarına Gidiş “ (1972: 16).....	202
Şekil 62: “ Tam Kalış ve Kırık Kalış “ (1981: 92).....	203
Şekil 63: “ Üst İkiliye Gidilerek Yapılan Kırık Kalış “ (1981: 92).....	203
Şekil 64: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 1” (1982: 33).....	205
Şekil 65: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 2 “ (1982: 33).....	205
Şekil 66: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 3” (1982: 33).....	205
Şekil 67: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 4” (1982: 33).....	206
Şekil 68: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 5” (1982: 33).....	206
Şekil 69: “ Hüseyinî Makamı Uygusal Örneği “ (1972: 17).....	208
Şekil 70: “Hüseyinî Değişim Tablosu: ‘Anadiziler’ (Piyanoya Göre) “ (1981:259-260)	210
Şekil 71: “Tam Beşli Kalın ve İnce’den Kurulan Hüseyinî Dizileri” (1981: 43)	213
Şekil 72: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın II. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 233).....	214
Şekil 73: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın III. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 233)	215
Şekil 74: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın IV. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234).....	215
Şekil 75: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın V. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234)	215
Şekil 76: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın VI. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234).....	216
Şekil 77: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın VII. Derecesinde Kurulu Makamlar “	216
Şekil 78: “ Anadizi No – 2 ‘Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi (Uşşak)’ ” (1981:43)	217
Şekil 79: “ Uşşak Makamı Uygusal Örneği - 1 “ (1981: 116-117).....	220
Şekil 80: “ Uşşak Makamı Uygusal Örneği - 2” (1972: 18).....	221
Şekil 81: “ Kürdî Makamı Dizisi” (1981: 234).....	221
Şekil 82: “ Kürdî Makamı Uygusal Örneği” (1981: 66-67)	222
Şekil 83: “ Pençgâh Makamı Dizisi “ (1981: 233).....	223
Şekil 84: “ Pençgâh Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 56-57)	225
Şekil 85: “ Çargâh Makamı Dizisi “	225
Şekil 86: “ Çargâh Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 62)	228
Şekil 87: “ Segâh ve Dilkeşhâverân Makamı Dizisi “ (1981: 235).....	229
Şekil 88: “ Hüseyinî – Dilkeşhâverân Bağlanması “ (1981: 69)	230
Şekil 89: “ Mi Hüseyinî - Do# Dilkeşhâverân Bağlılıkları “	231

Şekil 90: “ Dilkeşhâverân Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 74-75)	233
Şekil 91: “ Anadizi No – 3 ‘ Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi’ (Hicazî)” (1981: 70)	234
Şekil 92: “ Büyük Üçlülü Hüseyinî ve Güçlü-Durak Bağlanması” (1981: 71)	234
Şekil 93: “ Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi Üzerinden Fa# Dilkeşhâverân ve Güçlü-.....	235
Şekil 94: “ İnce Bölgesi Kürdî Olan Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi Üzerinde Dilkeşhâverân Bağlanması” (1981: 71).....	235
Şekil 95: “ Anadizi No – 4 ‘ Büyük Üçlülü ve Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi’ ”	235
Şekil 96: “ Nevâ Makamında Uygusal Örnek – 1” (1981: 102-103)	238
Şekil 97: “ Nevâ Makamında Uygusal Örnek – 2” (1972: 17)	239
Şekil 98: “ Yegâh Makamı Dizisi “ (1981: 234)	240
Şekil 99: “ Hüseyinî’den Yegâh’a Uygusal Geçiş” (1981: 101).....	241
Şekil 100: “ Ferâhnâk Makamı Dizisi ” (1981: 233).....	241
Şekil 101: “ Segâh ve Dilkeşhâverân Makamı Dizisi “ (1981: 235).....	242
Şekil 102: “ Bilinen Dizilerin Cüce ve Azmanları “ (1981: 162)	244
Şekil 103: “ Anadizi No – 5 ‘Artık Beşlili Hüseyinî Dizisi”	245
Şekil 104: “ Hüseyinî Makamında İnce Bölgenin Değiştirilmesi: ‘Mi’ Sesinin Naturel ve Diyez Kullanımı “ (1981: 110).....	245
Şekil 105: “ Hüseyinî Makamında Kalın Bölgenin Değiştirilmesi “ (1981: 111)	245
Şekil 106: “ İnce ve Kalın Bölgesi Değiştirilmiş Hüseyinî Makamı Dizisi” (1981: 111).....	246
Şekil 107: “ Anadizi No – 6 ‘Hüseyinî Cücesi Makamı’ ” (1981: 112).....	246
Şekil 108: “ Anadizi No – 5 ‘Artık Beşlili Anadizi’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulu Diziler” (1981:111).....	247
Şekil 109: “ Anadizi No – 6 ‘Hüseyinî Cücesi Makamı’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulu Diziler ” (1981: 112)	247
Şekil 110: “ Anadizi No – 7 ‘ Cüce Artık Beşlili Anadizi’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulan Diziler” (1981: 112)	248
Şekil 111: “ Buselik Makamı Dizisi 1 “	251
Şekil 112: “ Buselik Makamı Dizisi 2 “	251
Şekil 113: “ Buselik Makamı Dizisi 3 “	251
Şekil 114: “ Nişâbur Makamı Dizisi “ (1981: 233).....	253
Şekil 115: “ Rast Makamı Dizisi “ (1981: 234)	253
Şekil 116: “ Değişik Rast Makamı Dizisi “	254
Şekil 117: “ Rast Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 143).....	255

Şekil 118: “ Arazbar Makamı Dizisi “	256
Şekil 119: “ Anadizi No – 8 ‘ Karcıgar Makamı Dizisi’ ” (1981: 190)	257
Şekil 120: “ Karcıgar Makamı Güçlü-Durak Bağlıları “ (1981: 231).....	257
Şekil 121: “ Beşinci Derecenin Değişimleri” (1981: 190).....	258
Şekil 122: “ Anadizi No – 10 ‘ Hüseyinî Azmanı ‘ (1981: 212).....	260
Şekil 123: “ Anadizi No – 11 ‘ Karcıgar Azmanı’ ” (1981: 212)	260
Şekil 124: “ Nikriz Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlıları” (1981: 231)	261
Şekil 125: “ Nikriz Makamı V-III-I Bağlılığı “ (1981: 198)	262
Şekil 126: “ Arazbâr Azmanı Dizisi” (1981: 232)	262
Şekil 127: “ Hicaz Makamı Dizisi.....	263
Şekil 128: “ Hicaz Grubu Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlıları “ (1981: 232).....	263
Şekil 129: “ Hüzzâm Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlıları “ (1981: 231).....	264
Şekil 130: “ Hüzzâm Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 204-205).....	267
Şekil 131: “ Sûzinâk Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlıları” (1981: 231).....	267
Şekil 132: “ Nev’ eser Makamı Dizisi “ (1981: 233)	268
Şekil 133: “ Nev’ eser Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlıları ” (1981: 231).....	268
Şekil 134: “ Sol Perdesinde Zîrgüleli Sûzinâk Makamı ve Güçlü-Durak Bağlıları”	269
Şekil 135: “ Sabâ Makamı Dizisi “	270
Şekil 136: “ Anadizi No – 12 ‘ Büyük Üçlül Hüseyinî Azmanı’ ” (1981: 227)	271
Şekil 137: “ Bestenigar Makamında Bağlıları ve Yedinci Derece Sesi “ (1981: 230).....	271
Şekil 138: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Ezgi Çekirdeği Örneği”	309
Şekil 139: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Muhayyer perdesi açıklaması”	309
Şekil 140: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Örneği”	309
Şekil 141: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer Ezgi Çekirdeği”	310
Şekil 142: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Göre Hüseyinî Makamı ve Çârgâh Perdesinin Durumu"	311
Şekil 143: “Kemal İlerici'nin VII-V-III-I Bağlılığı”.....	312
Şekil 144: “ Kemal İlerici'nin I-VI Bağlılığı”	313
Şekil 145: “ Kemal İlerici'nin III-I Bağlılığı”.....	313
Şekil 146: “Kemal İlerici'nin M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Öğrettiği ‘Tam Kalış’ Örneği”	313
Şekil 147: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Gülizâr-Hüseyinî Uygusal Örneği"	314
Şekil 148: “M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Örneği”	314
Şekil 149: “M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Uygusal Örneği-2”	315

Şekil 150: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Uygusal Örneği-3"	316
Şekil 151: "VII-V Bağlanışında Yeralan Si Sesi"	317
Şekil 152: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Pençgâh Akoru Örneği"	317
Şekil 153: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Göre Uşşak Kalış"	318
Şekil 154: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uşşak Uygusal Örneği"	319
Şekil 155: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uygusal Örnek"	319
Şekil 156: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Uygusal Örneği"	320
Şekil 157: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uygusal Örneği"	321
Şekil 158: " M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî III-I Bağlanışı"	321
Şekil 159: "Kemal İlerici'nin Segâh Uygusal Örneği III-I Bağlanışı"	323
Şekil 160: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Hicaz-Uzzal III-I Bağlanışı"	324
Şekil 161: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Ezgi Çekirdeği Örneği"	327
Şekil 162: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği Örneği"	327
Şekil 163: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Huzî Ezgi Çekirdeği Örneği"	327
Şekil 164: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nevruz Ezgi Çekirdeği Örneği"	327
Şekil 165: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer Ezgi Çekirdeği Örneği"	328
Şekil 166: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer ve Hüseyinî Çekirdeği Örneği"	328
Şekil 167: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Hicaz Ezgi Çekirdeği Örneği"	329
Şekil 168: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hicaz Uygusal Örneği"	330
Şekil 169: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği Örneği"	330
Şekil 170: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Zirgüleli Hicaz Uygusal Örneği"	330
Şekil 171: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Segâh Ezgi Çekirdeği Örneği"	331
Şekil 172: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Segâh Uygusal Örneği"	331
Şekil 173: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Segâh Uygusal Örneği -2"	331
Şekil 174: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nikriz Ezgi Çekirdeği Örneği"	332
Şekil 175: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Nikriz Makamı III-I Bağlanışı Örneği "	332
Şekil 176: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nikriz Makamı V-III-I Bağlanışı Örneği"	333
Şekil 177: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Sabâ Ezgi Çekirdeği Örneği"	334
Şekil 178: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Sabâ V-III-I Bağlanış Örneği"	334

TABLolar

Tablo 1: "Konservatuvarlar Kronolojisi"	66
Tablo 2: "Dârü'l-elhân Mecmuası Makale Başlıkları"	68
Tablo 4: "Kemal İlerici'nin Saz Semaileri Listesi"	103
Tablo 5: "Kemal İlerici'nin Çoksesli Eserleri"	104
Tablo 6: "Kemal İlerici'nin Listesinde Yer Almayan Eserleri"	105
Tablo 7: "Kemal İlerici'nin İkinci Ses Yazdığı Eserlerin Listesi"	106
Tablo 8: "Kemal İlerici ve Batı Müziği Sistemlerine Göre Dizi Derecelerinin Adları"	179
Tablo 9: "Kemal İlerici'nin Uygu İşaretleri Gösterim Tablosu "	185
Tablo 10: "Kemal İlerici'nin Rakamlı Bas Gösterim Tablosu"	185
Tablo 11: "Koma Sayılarının Aldığı İsimler"	204
Tablo 12: "Anadiziler: Hüseyinî Anadizisi ve Değişimleri"	209
Tablo 13: "Hüseyinî – Dilkeşhâverân Bağlanışında Derecelerin Yürüyüşü "	230

GİRİŞ

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Besteci ve müzikolog Kemal İlerici 1970 yılında basılan “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” isimli yapıtında makamlardan kaynaklanan, Türk müziğine özgü bir armonik sistem ortaya koymuştur. Kemal İlerici Türk müziğini, öncelikle kullanmış olduğu ezgi analiz yöntemleriyle incelemiştir. İncelemeleri sonucunda önerdiği armonik sistem, Türk müziğini uygusal/armonik bir teknikle çalışacak olan bestecilere yeni bir yol göstermiştir. Kemal İlerici Türkiye’de armoni sistemiyle öğrenciler de yetiştirmiştir. Kemal İlerici’nin, 20’inci yüzyıl Türk müziği pratiği ve teorisinden kaynaklanan, özgün bir yaklaşımla ortaya koymuş olduğu armonik sistemi, yine bu kuramı izleyen besteci ve teorisyenleri yetiştirerek bir “okul¹” olması sebebiyle önemli görülmüş ve bu çalışmanın inceleme konusunu oluşturmuştur.

Kemal İlerici’nin kendi sistemini öğrettiği öğrencilerinden Melik Ertuğrul Bayraktarkatal ise bu sistemi Kemal İlerici’yle en uzun süre çalışmış ve en iyi bilenlerden birisi olarak, sisteme ilişkin önemli görüşleri ve katkıları bulunmaktadır. Halen incelenmekte ve tartışılmakta olan Kemal İlerici’nin armonik sisteminin, öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın görüşleriyle birlikte ele alınmasının, Kemal İlerici’nin armonik sistemini zenginleştireceği ve tarihsel açıdan bir belge niteliği taşıyacağı düşünülmektedir.

¹ Fr. école *a.* Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul <<http://www.tdk.gov.tr>> (Türk Dil Kurumu)

okul i. 1. Okuma yazmadan başlayarak sanat ve bilime kadar öğrenimin her hangi bir derecesi sağlanan yer. 2. Bir bilim veya sanat kolunda özel ve belirgin tarz, yöntem ve öğreti gibi konuların meydana getirdiği ayrılık.

Okul kelimesinin kökeni ve dile yerleşmesi ile ilgili bkz. (Balyemez, 2017)

M. Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici'nin 20'inci yüzyılın ortalarında geliştirdiği ve 1970'de kitap halinde yayınlatabildiği armonik sistemini kendisinden öğrendikten sonra, 21'inci yüzyıl makam ve armoni anlayışıyla, özgün bir biçimde yeniden ele alarak farklı yaklaşımlar ve katkılar getirmiştir. Söz konusu bu katkıların tespiti de ayrıca önem taşımaktadır. Ustadan-çırağa aktarılarak geçen ve zaman içerisinde farklı yaklaşımlarla yeniden ele alınan bu armonik sistemin tarihsel sürecini de göz önünde bulundurarak incelenmesi, Türk müzik modernleşmesinin tarihi açısından da değerli görülmektedir.

Araştırmanın önemli görüldüğü hususları şöyle sıralamak mümkündür:

1. Kemal İlerici besteci olarak kendi müzik dilini oluşturmuş ve bunları kuramsallaştırarak yayınlamıştır. Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" inde ortaya koyduğu kuram ayrıntılı olarak incelenecek, sistemi kendisiyle çalışan M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın görüşleriyle yayınlanmış olacaktır.
2. M. Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici'nin sistemini sürdürmüş ve sisteme yeni yaklaşımlar kazandırmıştır. Sisteme ilişkin görüş ve katkılarının tespit edilmesinin 21'inci yüzyılda pratikle uyumlu bir makam anlayışından yola çıkarak, Türk müziğine uygun bir armonik sistemin zamanla nasıl şekillendiğinin ortaya konulması, müzikoloji açısından önemli bir veri oluşturacağı düşünülmektedir.
3. Kemal İlerici'nin önerdiği sistem, M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın da katkılarıyla Türk müziğine ve makam kültürüne yeni yaklaşımlar, farklı tonal zenginlikler sunmaktadır. Bestecilere kültürel derinliği olan önemli bir teknik materyal sunan bu sistemin ulaşılmış olduğu noktanın, kuramsal açıklığa kavuşturulması, ortaya konulan tarihsel öğeler ve yapılan görüşmelerin bilimsel bir yaklaşımla yayınlanmasının, hem bestecilere hem de müzikologlara katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araőtirmada amaçlanan, besteci ve müzikolog Kemal İlerici'nin Türk müziğinde kullanılan makamların yapısal özelliklerinden, yapıtlar içerisindeki kullanılma biçimlerinden yola çıkarak “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında ortaya koyduğu kendine özgü armonik sistemini incelemek ve öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın bu armonik sisteme ilişkin görüşlerini, yaklaşımlarını ve katkılarını saptamaktır.

VARSAYIMLAR

1. Kemal İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında ortaya koyduğu armonik sistem yeni ve özgün bir önerme olup; Türk müziğinde kuramsal ve pratik olmak üzere yer edinmiştir.
2. Kemal İlerici'nin kendisiyle en uzun süre çalışarak armonik sistemini en iyi biçimde öğrenen öğrencilerinden biri olan M. Ertuğrul Bayraktarkatal zaman içerisinde bu armonik sisteme yeni yaklaşımlar ve katkılar getirmiştir.
3. Bu armonik yaklaşımlar makamların kendi içyapısından kaynaklandığı için zengin bir renk ve tını ortamı elde edilmesi mümkün kılmaktadır.
4. Kemal İlerici'nin, armonik önermesi, kökleri Osmanlı'da özellikle 19'uncu yüzyılda yoğunlaşmış olan, müzik alanındaki modernleşmenin, Cumhuriyet dönemindeki ideallerle birleşerek sistemleşen, olgun ve özgün bir hâlidir.
5. Öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın sürdürdüğü armonik sistem, Türk müziğinin makamsal yapısı ve gelenekleriyle örtüşmektedir.

ARAŞTIRMANIN ANA PROBLEMİ

Araştırmanın problemi, Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli kitabında armonik sistemini önerirken kullandığı analiz yöntemleri, sistemin yapısı ve temel çıkış/dayanak noktalarının neler olduğu; sonrasında öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın sisteme hangi yaklaşım ve katkılarda bulunduğu ve bu katkılarla Kemal İlerici'nin armonik önermesini yeniden ele alarak ne yönde zenginleŐtirdiđi üzerinde yoğunlaşmaktadır.

ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Kemal İlerici'nin Türk müziği için makamsal armoni sisteminin yeri, Türkiye'nin müzik modernleşmesi tarihinde nerede konumlanmaktadır?
2. Kemal İlerici'nin armoni sisteminin çıkış noktası ve temel dayanak noktaları nelerdir?
3. Kemal İlerici ile öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makam anlayışları arasındaki farklılıktan kaynaklanan armonik yaklaşımlar nelerdir?

SINIRLILIKLAR

Bu çalışmanın araştırma alanı, sistemi incelenen Kemal İlerici'nin yayınları ve eserleriyle birlikte; görüş ve katkılarının tespiti amaçlanan öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın yayınları, ders notları, eserleri ve görüşleriyle sınırlandırılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ, VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ

Araőtırmada nitel betimlemeli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Modernleşme kavramı kapsamında, Türk müzik modernleşmesi tarihi ele alınarak, Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eseri ve yazmış diğer olduğu kitap ve makaleleri incelenmiő; Kemal İlerici ve sistemi üzerine yazılan kitap, makale, bildiri ve tezlerle ilgili literatür taraması yapılmıştır. Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Kemal İlerici'nin sistemi hakkındaki görüş, yaklaşım ve katkılarının tespit edilmesi için sözlü görüşme yöntemi kullanılmış; ilgili makale ve ders notları incelenmiő ve elde edilen veriler yorumlanmıőtır.

BÖLÜM I: OSMANLI'DAN TÜRKİYE'YE MÜZİKTE MODERNLEŞME, BATI MÜZİĞİNİN ETKİLERİ VE ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARININ TARİHİ: KEMAL İLERİCİ'NİN MAKAMSAL ARMONİ KURAMININ TARİHSEL KÖKENLERİ

1.1. GİRİŞ

Türkiye'nin modernleşme sürecinde, müzikteki modernleşmenin tarihi, Kemal İlerici'nin Türk müziğinin kendi niteliklerinden kaynaklanan armonik bir sistem yaratma fikri için önemlidir. Hatta Kemal İlerici'nin kendisi bu değişim sürecini farkedenden ve müzikteki bu modernleşmeyi bir gereklilik olarak algılayıp, gereken adımı atmayı kendine görev olarak edinmiş bir müzik insanıdır. Bu sebeple, kökleri Osmanlı'dan başlayan modernleşmeyi ve Türkiye'nin müzik eğitimi ve yaşantısı üzerindeki yansımalarını ortaya koyarak, Kemal İlerici'nin kuramsallaştırdığı özgün armonik sisteminin izahını, bu başlangıç noktasından başlayarak açıklamak daha doğru görülmektedir.

Bir fikrin ortaya çıkması ve uygulanabilmesi için bireysel irade dışında buna ek olarak uygun bir zemin ve çevre gerekir. Müzikte devrim kabul edilebilecek önemli yenilikleri gerçekleştirmiş ve daha yenilerine gebe olan Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin müzik politikalarını, müzik kurumlarını, bu müzik kurumlarında Kemal İlerici'yi doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiş insanları, müzikteki yenileşme ve çoksesli müzik üzerindeki düşünce ve faaliyetleri açıklamak ise Türk müziği için bir “*armonik sistem*” önerme fikrinin tarihsel izlerini takip etmek için bir gerekliliktir. Aslında Tanzimat'tan önce, ama tarihsel anlatımlarda kabaca Tanzimat dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda başladığı belirtilen “*değişim*” ve “*modernleşme*” hareketleri, İmparatorluğun yalnızca askerî ve bürokratik kurumlarını değil, eğitim kurumlarını ve toplumun sosyal hayatını da değiştirmeye başlamıştır. Bu “modernleşme hareketi” Cumhuriyet ile birlikte daha radikal bir biçimde sürmüş ve yalnızca devlet kurumlarını değil, toplum hayatını da doğrudan etkileyen değişimler biçiminde karşımıza çıkmıştır. Cumhuriyet dönemindeki bu modernleşmenin çıkış noktası, çağın gereğine uygun araçları ve fikirleri takip ederken, aynı zamanda da bu modernleşmenin, halkın kendi kültüründen kaynaklanan bir yenileşme olması fikridir. Bu modernleşme anlayışı bir anlamda,

toplumun hayatta kalabilmesi için çağın gerekliliklerine uygun olanlar ile kültürün ve geleneğin mirasına uygun olanlar arasında bir “uzlaşma”, bir “adaptasyon” ve bununla birlikte “yenileşme” arayışıdır.

Bu mânâda, bir bestecinin (Kemal İlerici'nin), aynı zamanda bir müzik araştırmacısı ve müzik teorisyeni kimliğiyle, müzik alanında bir “toplum önderliği” yapma bilinciyle yola çıkarak; bir müzik geleneğinden, içinde bulunulan çağın müzik dili ve kültürüne uygun düşen “yeni bir müzik dili yaratma” arayışının, bu modernleşme anlayışının önemli bir ürünü ve bir mânâda doğrudan doğruya “müzikte modernleşme” olarak algılanması mümkündür.

Söz konusu unsurların açıklanmasıyla birlikte, Kemal İlerici'nin içinde yaşadığı düşünsel ortamı ve Türk müziğinin sorunlarını çözerek, buna uygun armonik bir sistem geliştirme fikrinin arkasındaki felsefeyi anlamamız da mümkün olacaktır.

1.2. OSMANLI'DA MODERNLEŞME, MODERNLEŞMENİN MÜZİĞE YANSIMALARI VE TÜRK MÜZİĞİNİ ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI

1.2.1. Kavram Olarak “Modernleşme” ve “Modern” Sözcüğünün Kullanımı

19'uncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nu - *ya da devletin kendini adlandırma biçimiyle “Büyük Devlet” anlamına gelen Devlet-i Aliyye 'yi*² - ve 20'inci yüzyıldaki halefi Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlarını en çok meşgul eden konulardan birisi “modernleşme” kavramı ve tabii bunun devletin kurumlarına tatbiki meselesi olmuştur.

² Bu konudaki detaylı çalışma için bkz. (Maksudoğlu, 1987)

“Modernleşme”, “asrîleşme”, “batılılaşma”, “garplılaşma”, “muasırlaşma”, “çağdaşlaşma”, “çağcılılaşma” gibi farklı adlandırmalarla günümüze kadar tartışılmış ve tartışılmaya da devam edilen bu kavramlara açıklık getirmek, hiç şüphesiz ki Osmanlı’dan başlayan ve Cumhuriyet ile birlikte sürüp gelen kurumsal, toplumsal ve nihaî olarak da kültürel-estetik farklılaşmayı/değişimi anlamlandırmak için önemlidir. Genellikle aynı olguyu ifade etmek için kullanılan bu terimler farklı köklerden türetilmiştir. Bu terimlerin kullanılmasında genellikle farkında olunsun ya da olunmasın, kelimelerin türediği kökten ötürü, anlam yönünden de bir tercihte bulunulmaktadır.

“Modernleşme”, “modernizm” kelimelerinin kökenine inilirse, sıfat halindeki “modern” kelimesi dilimize Fransızca “moderne” kelimesinden geçmiştir.³ Fransızca’da “moderne” kelimesi de: “s. 1. (Çağ bakımından) Yeni, çağcıl; çağdaş (*La science moderne, la littérature moderne*). 2. mec. İlerlemelerden yana, ilerici, yenici (*Il est résolument moderne dans ses goûts*). 3. er. Yeni olan şey (*Il n’aime que le moderne*). 4. er. Yenici, ilerici (*Querelle des anciens et des modernes*).” (Saraç, 1976, s. 847, c. 2) anlamlarını içerir.

‘Modern’ kelimesinin tarihsel izleri sürülmeye devam edilirse, kelimenin Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5’inci yüzyılda (kimi kaynaklarda 6’ıncı yüzyıldan beri medrese dilinde), resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan olan geçmişten ayırmak maksadıyla kullanıldığı görülür (Habermas, 1994, s. 31)⁴. Modern kelimesi Fransızca’ya - ve Fransızca’dan da Modern İngilizce’ye - Geç Latince “modernus” kelimesinden (Williams ve Kılıç, 2012: 251) geçerek; 15’inci yüzyılda Orta Fransızca’ya⁵ “moderne” olarak adapte edilmiştir. “Yeni - yeni hasıl olan veya vukua gelen - şimdi, halen mevcut olan” (Çankı, 1955, s. 441) anlamında kullanılmıştır.

³ “modern”, Güncel Türkçe Sözlük <<http://www.tdk.gov.tr>> (Türk Dil Kurumu)

⁴ Adı geçen kaynakta, Jürgen Habermas’ın “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” ismiyle yer alan makalesinden alınmıştır.

⁵ Orta Dönem Fransızca/Middle French ya da “*le moyen français*”, Fransızca dilinin 14’üncü ve 17’inci yüzyıllarını kapsayan tarihsel dönemlerinden biridir.

Geç Latince “*Modernus*” kelimesi ise, Latince kök sözcük “*modo*” zarfindan gelmektedir ve “*yalnızca, sadece; hiç, herhangi bir yolla, yöntemle, biçimle; ancak; (em. ile) sadece; (zaman) hemen şimdi, biraz önce, tam şimdi*” (Kabağağaç & Alova, 1995, s. 372), (Lewis & Short, 1996, s. 1155) anlamlarını taşır. Almanca’da birisi Fransızca’dakiyle aynı olarak “*moderne*” şeklinde, bir diğeriye “*Neuer*” (yeni devir) olmak üzere iki karşılığı bulunmaktadır (Çankı, 1955, s. 441). Latince “*modo*” kelimesinin nominatif (yalın) formu “*modus*” ise “*ölçü; boyutlar; vezin, müzik, ritmik hareket, süre, (müzik) yol, yöntem, usul, tarz; sınır, bitim...*” (Kabağağaç & Alova, 1995, s. 372), (Merriam-Webster, Inc., 1993, s. 1452) anlamlarını içerir. Aynı sözcüğün Lewis ve Short’un Latince Sözlüğünde (1996, s. 1156) “*yol (a way), tavır/tarz (manner), mod (mode), metot (method)*”, “*fîlin/eylemin formu (a form of verb), a voice or mood (çatı ya da kip)*” anlamları da yer almaktadır.

Söz konusu bu anlamlar “*modern*”, “*modernizm*”, “*modernleşme*” kelimelerinin üzerinde durulması gereken anlamlarıdır ve “*modernleşme ve değişme*” olgularının kavramsal özünü ortaya koyar. Modernleşme olgusu açıklanırken bu olgunun gerçekleştiği yer ve zamanın insan yaşamına getirdiği olumlu ya da olumsuz yönlerinden bahsedilebilir, ancak anlatılırken üzerinde durulacak olan esas nokta, bu modernleşme olgusunun bir “*değişim*” olgusu olduğu, bir tarz ve tavır değişikliği, bir mod değişikliği olduğudur.

“Modernleşme diye bir kavramı çok kullanıyoruz. “Mod” yani “kip” değiştirme. Çok daha fazla açarsak doğru olmasa bile yaşam tarzımızı, dünyayı algılayışımızı, dünyayı değiştirme tarzımızı ele alan bir kavram bu ve insan tarihinin son üç asrı bu kavram etrafında dönüyor...” (Ortaylı, İlber Ortaylı İle Tarih Dersleri, 30/04/2008)

Toplumsal bir olgu olan müzikteki değişim ve müziğin toplumdaki yerinin değişimi için de bu durum geçerlidir. İncelenecek her olgu gibi modernleşme olgusuna da çeşitli yönlerden (menfî ya da müspet) yaklaşıp yorumda bulunulsa dahi, değişimin “*kaçınılmaz*” bir süreç olduğunu vurgulamak gereklidir.

“Sosyoloji modernleşme kavramını, ileri-geri medeniyet, tekâmül ve terakki gibi değer hükümlerinden sıyrarak kültür değişimi kavramı içinde mütalâa eder. Bu da, Molinovski'nin genel tarifini kabul edersek, "bir cemiyetin mevcut nizamını, yani içtimai, maddi ve manevi medeniyetini bir tipten başka bir tipe çeviren bir süreç (processus) tir.” (İnalçık, 2016, s. 93)

Bu anlamda “modern” terimi içeriği sürekli değişse de kendisini daima “*eski*” olandan “*yeni*” olana geçişin bir sonucu olarak görmek için, antik çağ ile kendisi arasında ilişki kuran dönemlerin bilinciyle kullanılmıştır (Habermas, 1994, s. 31).

“Bazı yazarlar bu "modernlik" kavramını Rönesans'la sınırlarlar, ama bu tarihsel açıdan çok dardır. İnsanlar, 17. yüzyılda ünlü "Querelle des Anciens et des Modernes"⁶ zamanı Fransa'sında olduğu kadar, 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, modern terimi, Avrupa'da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antikçâğlılarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi.” (Habermas, 1994, s. 31)

“Modern” kelimesinin bu anlamda kullanımı ise tarih olarak 1580 dolayında “*mevcut/şimdiki zamanla veya yakın zamanlarla ilişkili*” anlamında kullanılmıştır.⁷ İngilizce'ye de “modern” olarak geçen isim, 1580'lerde antik (*ancient*) sözcüğünün zıt anlamlısı olarak “*mevcut zamanın insanı*” anlamında; 1897'den itibaren de “*güncel, aktüel, zamâne, modern, modaya uygun kişi*” anlamlarında kullanılmıştır.⁸ Shakespeare'de ise sıklıkla “*her gün, sıradan, olağan*” türünde bir anlayışla kullanılmış olan kelime; modern sanatta 1807'den

⁶ Tr.“eskiler (antik edebiyat) ve yeniler (modern edebiyat) münakaşası”

⁷ <https://www.etymonline.com> (Etymonline)

⁸ <https://www.etymonline.com> (Etymonline)

itibaren “antik” olanın karşıtı ve 1930’dan itibaren de “geleneksel” in karşıtı olarak kullanılmıştır.⁹

“Modern” kelimesi aynı zamanda tarihsel bir dönemi adlandırmada da kullanılmaktadır. Örneğin, “modern tarih” denildiği zaman, bu anlatılan olayların geçtiği dönemde yazılan tarihi, daha spesifik anlamıyla da tarih öğretiminde, tarihin “1789 Fransız Devrimi’nden bugüne kadar olan dönemini” kapsayan bölümünü yani Fransızca “*Histoire contemporaine*” kastedilmektedir (Tuğlacı, Okyanus: Ansiklopedik Sözlük, 1983, s. 1992-1993).

Modern sözcüğünün bugün itibarıyla daha az tercih edilen eski kullanımı “*asrî*” sözcüğü ise Tietze’nin “*Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*” nda (Tietze A. , 2002, s. 212), (Tietze & Tezcan, 2016, s. 460) “çağımıza ait, çağdaş, modern’ < Ar. *’aşrî* a.m. [*’aşr* ‘çağ’ + isimden sıfat yapan nisbe eki - *î*, b. *adalî* a].” şeklinde yer almaktadır. “Modernleşme” kelimesinin Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde “*Çağdaşlaşma*” kelimesinin anlamını karşıladığı görülmektedir¹⁰. Aynı kaynakta “çağdaşlaşma” maddesi “*Çağdaşlaşmak işi, çağcılılaşma, modernleşme, asrileşme, muasırlaşma, modernizasyon*” olarak tanımlanmaktadır¹¹. “Çağdaş” sıfatına baktığımızda ise kelimenin anlamdaşları arasında “1. Aynı yüz yılda, muasır, aynı zamanda, aynı asırda, heması; 2. Zamane, bu yüz yılda, asrımızda” (Tuğlacı, 1967, s. 53) olarak geçtiğini görmekteyiz. Ancak “çağdaş” sözcüğü, modern anlamıyla değil daha çok “aynı dönemde” ve “dönemdeş” anlamıyla kullanılmış olduğu da şöyle ifade edilmektedir:

“Modern İngilizce’ye Fransızca yakinkök moderne’den gelmiştir, o da geç Latince modernus’tan, Latin kök sözcük modo’dan -hemen şimdi- gelmektedir. En eski İngilizce anlamları; şimdi, hemen şimdi var olan şey anlamında bugünkü

⁹ <https://www.etymonline.com> (Etymonline)

¹⁰ <http://www.tdk.gov.tr>

¹¹ <http://www.tdk.gov.tr>

contemporary'ye [çağdaş, dönemdeş] daha yakındı. (Contemporary ya da -19. yüzyılın ortalarına kadar- eşdeğeri co-temporary, temel olarak, hala kullanıldığı gibi, "doğrudan zamanımıza ait olan" dan çok, geçmişteki dönemler de dahil olmak üzere, "aynı döneme ait olan"ı ifade etmek için kullanılırdı.)” (Williams & Kılıç, 2012, s. 251-252)

Çağdaş kelimesinin dönemdeş yani “*contemporain*” ın karşılığı olarak kullanılması gerektiği ve bu sebeple söz konusu “moderne” terimine “*yeni*” demenin daha uygun olduğu önerisi ise Çankı’da görülmektedir:

“Tü. **Yeni**. Kullanılmamış. Cedit - zuhur ve husulundanberi çok vakit geçmemiş - acemi, daha tecrübe peyda etmemiş (kat) - La. Asla uyar. - Dk. Ko. karşılık koymamıştır. **Çağdaş** diyoruz. Daha ziyade *Contemporain* karşılığı olur. O halde **yeni** dersek daha ziyade uyar.” (Çankı, 1955, s. 441)

Modernleşmenin bilinçli veya bilinçsiz ortaya çıkan bir tür değişimle birlikte belirlenen bir yenileşmeyi de hedefleyebileceği düşünüldüğünde, bu anlamın vurgulanması da önemlidir. Burada üzerinde durulacak husus; “çağdaş” terimini, bu “yeni” olan anlamının dışında, yaşanan çağın kültürel veya teknik anlamda ilerilik veya gerilik ifade edecek biçimde kullanmak elbette bütün bu modern, batılı, muasır ya da asrî terimleri için de mümkündür. Bir şeyin ya da bir gürûnun çağın dışında, gerisinde ya da ilerisinde yani çağın lehine kabul edilmesiyle, ideolojik bir tutum geliştirmek her zaman mümkündür. Bu anlamda bir konuda teknik anlamda üstünlük atfedilen ve ondan daha geride olan iki grup karşılaştırıldığında, aynı asırda yaşasalar dahi birbirlerinin muasırı, çağdaşı (*contemporaine*) olarak kabul edilmezler. Bu oluşan yeni algı, bir gerçekliğin belirli bir kısmının dildeki yansımını teşkil etse dahi, mânâ yönünden ve hayatın daha başka pratik yönlerinden (eğer birbirlerinden farklı kültürel öğelere sahip milletler düşünülürse) kaynaklanan farklılıkları gözardı edeceğinden, doğru bir kıyaslama yapmaya engel görünmektedir.

Burada önemli olan, toplumların ve grupların tıpkı bireyler de olduğu gibi zor şartlarda varlıklarını sürdürebilmek için başlangıçta teknik olarak değişmeye ve yenileşmeye mecbur olduklarıdır. Devletlerin varoluş fonksiyonlarından birinin de milletin güven içinde yaşaması ve varlığını sürdürmesidir çünkü “Eskiden olduğu gibi bugün de teknik ve teknoloji aynı zamanda bir güvenlik meselesidir ve bu alanda belirli bir yetkinliğe sahip olmayan devletler, milletin güvenliğini sağlamakta büyük zaafa düşerler.” (Görgün, 2008, s. 48).

Modernleşme ve çağdaşlaşmanın bu anlamda eş anlamlısı sayılabilecek bir diğer sözcük de “asrîleşmek” (*geçişsiz f. <asrî+leş+mek*) fiilidir. Buradaki nüans, asrîleşmek ve batılılaşmak arasında aramak gerekir. Asrîleşmek, “*zamânın yeniliklerine uymak, gereklerine ve modasına ayak uydurmak*” (Ayverdi & Topaloğlu, 2006, s. 187) anlamına gelmekteyken batılılaşma ise, “*Batılıların dünya görüşünü ve yaşayış tarzını benimseme, batıya ayak uydurma, garplılaşma*” (Ayverdi & Topaloğlu, 2006, s. 303) anlamına gelmektedir. Modernleşmenin; örnek olarak, daha modern bir fabrika ya da araba örneğinde olabilecek anlamıyla, daha efektif, verimi ve konforu daha yüksek olan v.b. gibi anlamlardaki kullanımı düşünülürse, yine kavramları birbirlerinin yerine kullanmak mümkün görünmektedir. Bu tarz bir modernleşme ile kastedilen şey, daha verimli, daha mekanik ve konforlu olanı kastetmektedir. Yani teknik bir konudur. Bu tekniğin yönü bir medeniyeti işaret edecek şekilde, bir diğerinin ona benzeyerek değişmesi gibi anlamları kastettiğinde (batılılaşma), bu genellikle değişecek olan topluluğun kendi kültürel ve ahlâkî yönünün de değişeceği yönünde anlaşılmaktadır. Yenileşme ve değişim belli noktalarda mecburî ise de, her toplumun değişim ve yenileşme süreçleri kendilerine özgüdür ve büsbütün kavramlar üzerinden genelleyerek tartışmak mümkün olmamaktadır. Üstelik her toplumun her devirdeki yenileşmesi ve değişim hızı ve yönü, hatta bu toplumların içindeki farklı tabakaların söz konusu değişime ve yenileşmeye ne oranda intibâk ettikleri de göz önünde tutulursa, genelleme yapmaktan ve modernleşme denilen olgu için belirlenmiş bazı kurallar önermekten bahsetmek, böylesine karmaşık ve çok katmanlı bir süreci fazlaca basite indirgemek olur. Gözönünde tutulması gereken bir diğer unsur, en uç noktada görünen düşünürler dahi, ister modernleşme için (teknik gücü elinde bulunduran) bir grubu yön olarak tayin eden bir gruptan olsun, ister buna daha muhafazakâr ve radikâl bir gruptan olsunlar, teknik gücü elinde tutan grupta iletişim ve alışveriş içinde bulunmayı bir zorunluluk olarak kabul etmeleridir. Bu da, “etkileşime girmek” ve “değişim” demektir.

“...ne Batıcıların ne de İslamcılarının mutlak anlamda bir ‘teslimiyet’ halinde bulunmadıklarını söylemek gerekir. En uç noktada gözükken Ağaoglu Ahmed ile Abdullah Cevdet bile, nihaî tahlilde, bu milletin ve bu kültürün birer ferdi olarak Batı ile irtibat kuruyorlar ve Batı’yı zorunlu olarak buradan ve buraya göre kavriyorlardı. Buna karşılık Said Halim Paşa ve Mehmed Akif gibi İslamcılar, Müslümanların farklı bir medeniyeti ve farklı bir dünyası olduğundan hareket etseler de Batı ile bir ‘alışveriş’ ilişkisi içinde bulunmayı zorunlu kabul ediyorlardı” (Görgün, 2008, s. 48).

Literatürümüzde modernleşmeyle ilgili olan kaynakların belkide kaçınılmaz olarak ideolojik çözümlerle değerlendirilip, dilsel ve tarihsel öğelerin ihmal edilerek söz konusu kavramlar gelişigüzel kullanılmaktadır. Karşılıklı taraflılığın bulunduğu bu gibi kavramsal konularda kelimelerin zamanla birbirlerinin yerine kullanılması kaçınılmaz olsa dahi, söz konusu kavramların bilimsel literatürdeki kullanımlarının, öncelikle etimolojiye uygun olması beklenmektedir.

Modernleşmenin batılılaşma kavramıyla eş anlamlı kullanılması ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e sürüp devam eden askerî, siyasî, bürokratik ve kültür-sanat alanlarından mürekkep her türden yenileşmeyi “*Batılılaşma*” kavramına indirgemek ve ilgili her durumu bu kavramla açıklamaya çalışmak, kavramın zorlanmasına sebebiyet vermiştir. Batılılaşma (*İng. westernization, Alm. Verwestlichung, Fr. occidentalisation*) kavramıyla kastedilen, az gelişmiş ülkelerde, Batı Avrupa toplumlarında oluşan tüze, siyasa, eğitim, uygulayarak ve oradaki kurumların alınıp yine o toplumlardakine benzer bir toplum yaşamı oluşturulması ve o toplumlara bu yolla yetişilebileceğine inanılması akımıdır.¹² Toplumsal bir olgu olan yenileşme ve değişim için kullanılan bu kavramla ilgili C.E. Black şöyle söylemektedir:

¹² <http://www.tdk.gov.tr> (Türk Dil Kurumu)

“Çağdaşlaşma¹³” sözü edilen süreci belirlemek için kullanılan tek sözcük değildir. Bu genel anlamda, özellikle gelişmiş ülkelerin az gelişmiş ülkeler üzerindeki etkisini belirtmek üzere, yakın zamanlarda, “Avrupalılaşma” ve “Batılılaşma” sözcükleri kullanılıyor. Bu durum, çok önemli olsa da, sürecin sadece bir parçasıdır ve ne gelişmiş ülkelerin kendi ilk dönüşümlerini, ne de az gelişmiş ülkelerin kendilerinden daha da az gelişmiş olanlar üzerindeki etkisini dikkate almaktadır. O halde, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda İngiltere ve Fransa’nın “Batılılaşma” larından, ya da yirminci yüzyılda Japonya tarafından Mançurya’nın “Avrupalılaştırılma” sından söz edilemez.” (Black, 1986, s. 5)

Oysa modernleşme kavramıyla, ilgili değişimin ve yenileşmenin tek yönlü değil, daha özgün yönlerinin de olabileceği gösterilmektedir.

“Modernleşme, toplum bilimlerinde, insan uygarlığının genellikle sanayileşme ve laikleşme aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşüm. Önceleri Batılılaşma ile eşanlamlı tutulmuşsa da, günümüzde artık Avrupa kökenli öğelerin öteki toplumlara taşınması ya da belli bir toplum modeline geçiş süreci olarak görülmemektedir. Çeşitli yollardan gerçekleşebileceği gibi çeşitli görünüşler de alabileceği kabul edilmektedir.” (AnaBritannica, 2000, s. 167, c. 16).

Bu özgün yolları değerlendirirken modernleşmenin, çağdaşlaşmanın ya da bunları daha aksiyomatik ifadelerle kullanırsak, yenileşme ve değişimin bazı kriterleri üzerinde durmak gereklidir. Bu alan üzerine yapılan çalışmalar, C.E. Black’in (Black, 1986, s. iii) belirttiği şekilde toplumların geleneksel, tarımsal, kırsal bir yaşam biçiminden akılcı, endüstriyel, kentsel bir yaşam biçimine değişimiyle ilgilenirken; bilgi artışı, politik gelişme, ekonomik büyüme, toplumsal hareketlilik ve kişisel değişim gibi unsurların birbiriyle olan ilişkisini yeterince vurgulayamaz ve bu etkenlerden yalnızca biri veya birkaçı üzerinde durur. Bu etkenlerin birbirine olan bağımlılıkları gözden kaçırılmaktadır.

¹³ Mütercim, kitaptaki “modernization” kelimesini “çağdaşlaşma” olarak çevirmiş ve kitabın adı da Türkçe “Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri” şeklinde yayınlanmıştır.

1.2.2. Modernleşme Kavramının Tarihsel Seyri ve On dokuzuncu Yüzyıl: Sanayi Devrimini Yaşamış Toplumlarda Modernleşen/Değişen Eğitim Sistemine Kısa Bir Bakış

Mühendis James Watt¹⁴ sanayi devrimini tetikleyen büyük buluşunu gerçekleştirdiğinde, başta İngiltere olmak üzere bütün Avrupa toplumunun sosyo-ekonomik yapısını değiştirecek olan “*Sanayi Devrimi*” ni başlatmış olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, 18’inci yüzyıl sonuyla 19’uncu yüzyıl başlarındaki kırsal ekonomiler, yerlerini şehirlerde yapılan seri imalata dayalı ekonomilere dönüştürdü. Bu değişim Manchester gibi şehirlerde tekstil gibi sanayilerin gelişimini sağlayan eğirme tezgâhı¹⁵ ve buhar gücünün kullanımı ile hız kazanmıştır. Teknolojideki bu gelişmeler kısa süre içinde Fransa, Almanya ve Belçika gibi ülkelerde, tarım işçilerinin büyüyen şehirlerde veya şehir fabrikalarına enerji sağlayan kömür madenlerinde çalışmak için kırsal alanları terk etmelerine neden olmuş ve buna bağlı olarak büyük ekonomik değişimlere neden olmuştur (Dünya Tarihi Kronolojik Zaman Çizelgesi, 2014, s. 266). Bu bilimsel gelişmelerin üretim hayatına kattığı kolaylıkların yanında, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçen, yani modernleşen toplumlarda bir dizi sorunu da beraberinde getirmiştir. Özellikle söz konusu bilimsel gelişmelerin ve toplumsal değişimin merkezi konumunda bulunmuş olan İngiliz toplumunun yaşadığı buhran ve bilinç zedelenmesi, bugün dahi tarihî, sosyal ve ekonomik araştırmaların önemli bir konusudur.

Modernleşmenin çatışmalarla dolu, çoğu kez devrimci, hatta acımasız bir süreç olduğu konusunda görüş birliği vardır ve yapısı gereği dünya ölçeğinde gelişen bu sürecin yol açtığı sorunların en ciddileri de yine dünya ölçeğinde cereyân etmiştir (AnaBritannica, 2000, s. 168). 19’uncu yüzyıl boyunca toplumlarda etkisini gösteren Sanayi Devrimi, kendi kavramlarını da beraberinde getirmiş ve eski kavramları yeniden yorumlamak zorunda bırakmıştır.

¹⁴ Greenock, İskoçya’da 19 Ocak 1736’da doğan mühendis James Watt tarihteki en büyük mucitlerden biridir. Newcomen’in buhar makinesi üzerinde çalışan Watt, 1770’lerde Birminghamlı sanayici Matthew Boulton ile ekip olduktan sonra, buhar makinesini kullanışsız bir pompadan, Endüstri Devrimini yönlendirecek bir güç kaynağı haline getirdi (Bilim Tarihi Kronolojik Zaman Çizelgesi, 2014, s. 150).

¹⁵Eğirme Tezgâhı (*Ing. ‘spinning jenny’*) İngiliz mucit James Hargreaves’in Sanayi Devrimi başlarında, dokuma endüstrisinde devrim yaratan buluşu.

Modernleşme kavramı çerçevesinde, 19'uncu yüzyıldan bahsedilirken, bu yüzyıla ait değerleri “*Sanayileşmede temellendirilmiş toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla*” (Sarup, 2004, s. 187) kullanılan bir kavram olarak algılamak gereklidir. Buradan anlaşılacak şey, söz konusu asırda sanayileşerek değişen yeni toplumların yeni ihtiyaçlarının olduğudur. 19'uncu ve 20'inci yüzyıl kavramıyla “modern devlet” ve onun fonksiyonlarından bahsederken; yeni toplumun gereksinimlerini karşılayabilen, *var olmaya devam etmek için* çağın getirdiği koşullara uygun siyasî, içtimai ve bilhassa askerî düzenlemeleri zamanında yapabilen bir devlet anlayışı kastedilmektedir. Söz konusu durum, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçişte gerçekleştirilen yenileşme hareketlerinin de temel referans noktası olarak kabul edilmiştir.

Ortaya çıkan yeni düzende, üretim ve savaşım gücü hızla artan devletler arasındaki yarışın dışında kalmamak için sağlıklı bir birey-toplum ilişkisine ihtiyaç duyulmuştur. Ancak tarım toplumundan sanayi toplumuna geçen, özellikle de Fransız Devrimi ile gelen ulusçuluk akımından en büyük darbeyi alacak olan 19'uncu yüzyılın imparatorlukları için bu değişimler kolay olmamıştır. Merkez ve çemberin, yani devlet ve bireyin uyumunu sağlayacak olan bağlantıysa “*eğitim*” olmuştur. Özdemir Orhan, eğitimin sanayileşmiş toplumdaki fonksiyonunu şöyle ifade etmektedir:

“Sanayileşme sürecinin de modern bir eğitim anlayışını gereksinmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu nedenle, sanayinin, yeni toplumun gereksinimlerine yanıt verebilecek modern bir eğitim anlayışından söz edilmektedir. Modern eğitimin Avrupa'da aydınlanma döneminde (18. yüzyıl) başladığı bilinmektedir. Bu yüzden olsa gerek, Herder, Almanya'da aydınlanma dönemini "pedagojinin yüzyılı" olarak adlandırmaktadır. Bu dönemde hem evdeki, hem de okuldaki eğitim, aydınlanmış, aklını kullanan, endüstride çalışabilecek, topluma uyumlu yeni insanı yaratmayı amaçlamalıydı.” (Özdemir, 2006, s. 100)

Özdemir (2006), Osmanlı Devleti'nin eğitim reformu hakkındaysa; söz konusu reformların köklerinin Tanzimat yıllarına uzandığını, Osmanlı'nın savaşlarda aldığı

yenilgilerin, Osmanlı Devleti yöneticilerini öncelikle askerî alanda olmak üzere, modern eğitimi yerleştirme arayışlarına yönelttiğini vurgulamaktadır.

1.2.3. Osmanlı Devleti'nde Geciken Modernleşme

Sinan Akşin 17'inci yüzyıldaki Sanayi Devrimi'nin, ülkelerin tüm yapısını değiştirecek olan 18'inci yüzyıla geçişinde Osmanlı'yı şöyle tarif eder:

“16. yüzyıla kadar fevkalade etkili olan Osmanlı savaş makinesi, 17. yüzyılda bir yavaşlama ve durgunluğa girmişti. Sonra da ağır yenilgiler başladı. Pasarofça, Karlofça'nın tesadüf olmadığını gösterdi. Oysa devlet mekanizması ve hatta toplum örgütlenmesi hep savaş makinesi olmaya ayarlıydı.” (Akşin, 2006, s. 84)

Steinhaus (1999, s. 26) Osmanlı'nın 18'inci yüzyılda, Avrupa'nın sanayileşmesi karşısındaki tutumunu ve buna bağlı olarak modernleşmedeki gecikmesini şöyle anlatmıştır:

“Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çeşitli işkolları açısından üretim, 18'inci yüzyılın sonuna dek nitelik ve nicelik bakımından dikkate değer bir düzeydeydi. Türkiye'deki işlenmiş ürünler öteki ülkelerin mamulleriyle rekabet edecek nitelikteydi. Ancak Osmanlı-Türk toplumu, 18'inci yüzyılda Avrupa'da gelişen burjuva toplumlarının verimliliği artırma çabalarına katılmamıştır. Avrupa'da makine çağı başlarken, İslam dünyası Rönesans'ın teknik ve ekonomik düzeyinde kalmış, makineye dayanan büyük endüstri alanında hiçbir girişimde bulunulmamıştır.”

Yani Avrupa toplumları sanayileşme ile üretim kuvvetlerini artırıp, ordularını bu yeni düzene göre şekillendirmekteydiler. Osmanlı Devleti'nin siyasî-içtimaî örgütlenme biçimi ve

bir anlamda ekonomisi de, savaşların kazanımıyla gelecek olan sermayeye bağılı idi. İzaha göre, Osmanlı Devleti 18'inci yüzyıldaki bilimsel buluşları takip edememiş ve bunu müteakip, başı çektiği alanlardaki liderliğini de, zaman içinde üretim verimliliğini sanayileşerek arttırmış olan Batılı devletlere kaptırmıştır. Zamanla savaşım ve üretim gücünde yetersiz kalmaya başlayan Osmanlı'nın bu yeni duruma uyum sağlaması için çözümler üretmesi gerekecekti. Modernleşmede neredeyse iki asır geri kalmış olan devletin, bu geciken modernleşmesinin sebeplerini Halil İncalcık şöyle açıklamıştır:

“XVI. yüzyıldan sonraki gerileme dönemini idrâk eden ıslahatçılar kuşağı, açıkça, I. Süleyman'ın “Altın Çağını” yeniden canlandırmanın yollarını aradılar. 1683-1699 yılları arasında Macaristan'da uğranılan mağlûbiyetlerin tesiri altında kalan Osmanlı Türkleri, ilk defa Batının üstünlüğünün farkına vardılar; daha sonra yapılan reformlar, önce askerî, bilâhare XIX. yüzyılda idârî sâhada, gitgide artan bir şekilde Batı nüfûzundan etkilendi. Devlet ve toplum telâkkîlerindeki temel bir değişimin eşlik ettiği kararlı ve kesin modernleşme hareketi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra millî inkılâpla başladı.

Türk modernleşme hareketindeki XX. yüzyıla kadar süren tereddüt ve gecikmelerin sebebi, Osmanlı Devleti'nin, farklı kültürlere mensup milletlerden teşekkül etmiş bir imparatorluk olması ve hânedânın belli bir dönem ortak sadâkatin yegâne odak noktasını oluşturması gerçeğinde yatıyordu. Diğer taraftan, imparatorluğun siyâsî ve içtimaî üstyapısı, hâlâ-İslâm dînininde değişmez kânunu - şeriate dayanmakta ve bu siyâsî-dînî yapı, sultan-halifenin şahsında doruk noktasına ulaşmış bulunmaktaydı.

Osmanlı hükümdârının bu mevkie, hükümdarın iktidarını zayıflatan ve sonunda modernleşmeye öncülük eden gelişmeler, bu denemenin ana temasını teşkil edecektir.” (İncalcık, 1990, s. 30)

Osmanlı'da, Batı toplumlarının ulaştıkları teknik noktaya dair (bilim ve teknoloji) çözüm yolları tartışılmaya başlanmıştır. Osmanlı'nın etkili bir merkezi hükümet geçmişine sahip olması, Batı kurumlarının Osmanlı'nın kendi gereksinimlerine göre seçilerek uyarlanması konusunda deneyimi de bulunmaktaydı (Black, 1986, s. iv). Bu söz konusu deneyim ve geçmişi Türkiye Cumhuriyet'inde, kurucusu Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde, 20'inci yüzyılın en etkili yenileşme ve değişim hareketlerinden birine dönüşmüş ve dikkate değer reform programlarıyla ve kurumsal temelli bir biçimde işlemiştir. Müzik alanındaki modernleşmenin de geçmişi yine Osmanlı'da Tanzimat yıllarına dayanmaktadır.

Osmanlı Devleti aydınları, Osmanlı'nın savaşlardan aldığı yenilgilere 19'uncu yüzyılda çareler aramaktaydı. Bu yüzyılda giderek yayılan ulusçuluk akımı da Osmanlı devlet hayatını tehdit eden bir başka meseledir. Sözü edilen tüm bu problemler "*Osmanlı devlet adamlarının ve elit zümresinin kendine göre bir algıyla modernleşme ihtiyacını hissetmesiyle Tanzimat Dönemi'ni başlatmış*" ve modernleşme ihtiyacını hisseden bu elit zümre, "*Tanzimat aydını, Avrupa ve Dünya tarihiyle ilgilenmeye başladı. Bu ilgi, Tanzimat adamının bulunduğu zamanı ve mekânı saptama bilincinin ürünüydü*" (Ortaylı, 2006, s. 305).

Modernleşmenin önemini sezen tanzimatçılar, Avrupa'yı tetkik etmeye ve ondan etkilenmeye başlamış, bu etkilenme köklü gelenekleri ve devlet idaresini sorgulamaya ve bir bakıma ona muhalefet etmeye dönüşmüştür. İşte bu modernleşme ihtiyacını sezen, yer yer ulusçuluk akımının etkisindeki aydınlar Osmanlı'ya meşrutiyet fikrini ve kavramını getirmişlerdir.

"Çok genç yaşlarından beri Bab-ı Ali bürokrasisinin havasında yetişen memurların meşrutiyet gibi bir ideal etrafında toplanarak muhalefet yapmalarının nedenlerini, ön planda imparatorluğun o günkü coğrafyasının ve siyasal havasının renkliliğinde aramak, 18. yüzyıldan beri Balkanlarda görülen gelişmelerin etkisini unutmamak gerekir. Balkanlar o zaman Osmanlı ülkeleriydi ve İstanbul'a örneğin Orta Anadolu'dan daha yakındı. Türkiye tarihinde ortaya atılan ilk anayasa tasansıda Balkanlardaki ulusçu hareketin eseridir." (Ortaylı, 2006, s. 311).

1839 yılında Tanzimat olarak adlandırılan, Arapça “düzenleme, reform” anlamına gelen modernleşme devri, böyle bir bilinçlenmeyle başlamıştır. Reşid Paşa¹⁶’ya göre Osmanlı Devleti’nin bekası, Avrupa Devletler Topluluğu’na girmesini sağlayabilecek bu idari modernleşmeye bağlıydı (İnalcık, 2013, s. 60-61).

Osmanlı toplumu yapı olarak bir imparatorluk geleneği ve görgüsüne sahip bir toplumdur. Özellikle Osmanlı entelijansiyasının modernleşme sürecinde referans aldığı Fransa’dan yayılan ve Balkan’larda da etkisini hissettiren ulusçuluk akımı dönemin son imparatorluklarını etkilemişti. Farklı halkların birarada uyum içinde yaşadığı dönem, imparatorluk kültürü, oluşan yeni toplumsal ihtiyaç ve fikirlerle sona ermiştir.¹⁷ Fakat bir anlamda gayrimüslim tebaanın, eşitlik, hürriyet, muhtariyet, vergilendirmede reformlar ve toprak mülkiyeti konusundaki talepleri, Osmanlı-Türk Devleti’nin batılılaşmasına, modernleşmesine katkıda bulunmuştur (İnalcık, 2013, s. 63). Bu anlamıyla bir ucu Avrupa’da olan Balkan İmparatorluğu’nun Tanzimat aydınlarının-muhaliflerinin, bu hızla değişen toplumsal durumda yaşadıkları eksen kaymasını ve Cumhuriyet’in temellerini atacak olan Osmanlılık’tan Türk Milliyetçiliği’ne olan geçişi, “millî devlet” anlayışının kökenlerini Halil İnalcık şöyle anlatmıştır:

“Velhasıl Hıristiyanlara hukuk müsavvâtı vererek İmparatorluk vahdetini koruma teşebbüsü akim kalmıştı. II. Abdülhamid devri Hıristiyanların isyan teşebbüslerine karşı şiddetle hareket olunması ve İslamcı bir siyaset güdülmesi bakımından Osmanlılık siyasetine bir aksülamel mahiyetinde telakki olunabilir. II’nci Meşrutiyet’le (1908) Osmanlılık siyaseti gene birinci plana geldi. Fakat bu sahada Mecliste şimdi iki aykır görüş meydana çıkmıştı: İttihat ve Terakki Fırkası

¹⁶ Mustafa Reşid Paşa (1800-1858) Osmanlı sadrazamı, Tanzimat döneminin önde gelen devlet adamlarından. 3 Kasım 1839’da Gülhane’de Tanzimat Fermanı olarak bilinen bir Hatt-ı Hümayun’u okuyarak Tanzimat’ı ilan etmiştir (İnalcık, Osmanlı ve Modern Türkiye, 2013, s. 60-61), (Beydilli).

¹⁷ Osmanlı’nın son dönemi, Türk Edebiyatı’na da yansımıştır. Bir örnek olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Sahnenin Dışındakiler” isimli romanı devletin başkenti İstanbul’da önce imparatorluk halkının birbiriyle uyumu, Balkan Harbi sonra ortaya çıkan yeni durum ve Birinci Dünya Savaşı sonunda şehrin işgaliyle yüzlerce yıl birlikte yaşamış halkın bölünmesi arkaplanda anlatılmaktadır.

sıkı bir merkezîyetçilikle milletleri bir Osmanlı camiası içinde kaynaştırmak istiyordu. Ona karşı Abrar, milleyetlere muhtariyet verilerek Osmanlı Hanedanı etrafında federalist bir İmparatorluk vücuda getirilmesi fikrini müdafaa etmekte idi. Bu devrenin de Balkan Harbi faciaları arasında nasıl kapandığı malumdur. Bundan sonra Osmanlılık siyaseti bırakılmış Türk milliyetçiliği sür'atle inkişaf etmiştir. “ (İnalçık, 2006, s. 32).

Sözü edilen bu milliyet kavramının etrafında gelişen anlayış, zamanla sanat alanlarına ve müziğe de yansımıştır.

1.3. OSMANLI'DA MÜZİKTE MODERNLEŞME FİKİRLERİ, MODERNLEŞEN MÜZİK EĞİTİMİ, BATI MÜZİĞİNİN ETKİSİ VE İLK ÇOKSESLİLİK ÇALIŞMALARI

Batı müziğiyle ilgili ilk münasebetler Osmanlı Devleti'nde 16'ncı yüzyılda olduğu tahmin edilerek günümüze kadar uzanmıştır.

”1543 yılında Fransız-Osmanlı dostluk anlaşmasının bir sonucu olarak I.François, Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermiştir. Bu orkestra sarayda üç konser vermiştir, fakat Kanuni, Osmanlı ordusunun harp şevkine olumsuz tesir edeceğini düşünerek bu orkestranın bütün çalgılarını yaktırmış ve müzisyenlerini de Fransa'ya geri göndermiştir” (Yekta, 1986, s. 116).

Yaygın kanı, çoksesli müziğin Türkiye'de Cumhuriyet yıllarında izlenen politikalarla oluşturulduğu yönündedir. Ancak, Osmanlı'nın özellikle münevver takımında müzikle ilgili olanlar, çoksesli müziği kanıksamış, icrâ etmiş ve bu alanda eser dahi vermiştir. Aynı zamanda Türk müziğinin gerek nazari alanda gerekse icrâ alanındaki sorunları Osmanlı aydınlarınca fark edilmiştir.

“Aydınlanma hareketi XVIII. yüzyılda ilkin Balkan intelligentsiası arasında kendini göstermiş, İstanbul’da Dimitri Kantemir ve Rum aydınlar aracılığı ile Osmanlı bürokratları arasında da yayılmaya başlamıştır. 1699’da Karlofça Barışı’nı imzalayan Râmi Mehmed Paşa, Kantemir’in dostuydu, sadrazam olarak iktidara geldi. Bu tarih, Osmanlıların Batı medeniyetine yönelik hareketinin başlangıcıdır” (İnalçık, 1998, s. 29).

Halil İnalçık’ın sözlerinde geçen Dimitri Kantemiroğlu’nun Osmanlı’da müzik sistemindeki teorik boşluğu doldurmak amacıyla yazarak Sultan II. Ahmed’e¹⁸ sunduğu eserinde, söz konusu icrâ ve nazariye sorunları şöyle izah edilmiştir:

“(…) makam açıklamalarını, mûsikî edvârını (devirlerini) icâd edip ortaya koyanlar, sadece tatbîkatı görmüşler, ilmin kaidelerine ve kanunların şartlarına göre bir şey yazmamışlar; bir makamın nelerden meydana geldiğini göstermişlerse de, niçin öyle olduğunu ya bilmediklerinden ya da bildikleri halde sâdece tatbîkatla yetinip ilmi inkâr ettiklerinden, söylememiş, anlatmamışlardır. Mûsikî ilminin bu âna değin neden böyle kaldığını bilemem. Bildğim tatbîkatının son derece bayağı ve köhne. İlminin ise ihmâl ve inkâr edilmiş olduğudur. İmdi, mûsikî ilmini, adıyla, sanıyla, cinsiyle ortaya koyup, ondan sonra, perdenin, âgâzenin, nağmenin, terkîbin ve makamın tariflerini göstermemiz, ondan sonra da makamların açıklanışlarını, terkîblerin ayrılışlarını, fasıllarını tanıtmamız gerekir. Öyle ki, bütün bunları, ilmin kaideleri ve kanunların şartları hükmünce, güzel bir düzen içinde yeniden kurup ortaya koyalım; ayrıca, eski kılığıyla ve tanınan kıyafetiyle de sunalım ki, heveslilerin kolayca hatırlayabileceği, isteklilerin kolayca anlayıp anlatabileceği gibi olsun.” (Cantemir, 2001, s. 35)¹⁹

¹⁸ Yalçın Tura, düşmüş olduğu notla kitabın III. Ahmed’e de sunulmuş olabileceğini belirtmiştir (Cantemir, 2001, s. XL).

¹⁹ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

Tanzimat döneminde eğitim anlayışı değişmeye başlamıştır. Sultan II. Mahmud maârifte verdiği önemi daha 1824'teki fermanla göstermiş, 19'uncu yüzyılda savaşmak için metalurji, mühendislik ve sanayi gerektiren muasır ordunun, Yeniçeri'den kalma Mehter müziğiyle ile cenk edemeyeceğini düşünüp 1826'da Mehter yerine Batılı anlamda askerî bir bando kurdu muşt u. Mûsikî mekteplerinde modernleşmeyi de başlatmış, Osmanlı'da ilkokul eğitimini zorunlu hale getirmiştir. Osmanlı Maârif Meclisi'nin kurulmasının (1845) ardından yeni eğitim sisteminde yetişen mûsikî muallimleri meşk sistemine dayalı mûsikî öğrenimini artık, çağın gerektirdiği plan, program ve imtihan düzenine göre vermeye başlamıştır [Atuf'tan aktaran (Özden, 2014, s. 92)]. Yinede, 19'uncu yüzyılın sonlarına dek resmî bir müzik eğitiminden faydalanmak, müziği bir meslek olarak icrâ edebilmek için Enderûn mensubu, tekke dervişi ya da asker olmak gerekmektedir. Dârü'l-elhân'a uzanan süreçte, sanatla ilgili pek çok okul açılmış, müzik eğitimi profesyonelleştirmeye çalışılarak, başlangıçta bazı dernek ve cemiyetlerin bünyesinde bulunan küçük çaptaki topluluklar, zamanla yerlerini profesyonel mûsikî eğitimi veren mekteplere bırakmıştır (Özden, 2013, s. 17).

Tanzimat'ın ilanından sonra tedrisata girmeye başlayan modern eğitim anlayışı, okullardaki mûsikî derslerine eskisinden daha çok önem vermektedir. Tanzimat'la beraber açılan yeni okullar Osmanlı'da uzunca bir süre hakim olan medrese eğitimine paralel olarak Anadolu'nun merkezi şehir ve kasabalarına dağılmaya başlamıştır. Artık öğrenciler sıbyan mekteplerini bitirdikten sonra rüşdiyye, idâdî ve sonrasında mülkiye mekteplerinde öğrenim görmeye devam etmektedirler. Gerçekleştirilen tüm köklü değişimlerde olduğu gibi Selçuklu'dan bu yana devam eden medrese eğitiminden modern anlamdaki okullara geçiş çeşitli sorunlar yaratmıştır. Mûsikî derslerinin bu ilk yıllardaki işlenme şekli çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Bu dönemde mûsikî muallimi olan Zati Bey (Arca) derslerin pedagojik bakımdan yetersiz muallimlerle ve iptidaî bir içerikle yapıldığını belirten bir dilekçe yazarak maarif meclisine sunmuştur. Zati Bey'in raporunda II. Meşrutiyet dönemi aydınlarının modernleşme fikirlerinin müzik eğitimindeki yansımalarını izlemek mümkündür. Zati Bey, raporunda “*millî ve modern bir eğitimin gerekliliğini*” şu maddelerde vurgulamıştır:

“ ‘-Mûsikî bir lisân-ı umûmî gibidir. Her devlette ayrı isim ve ayrı savt ile kabul olunmuş nota namında bir elifbası vardır. Bu nota milli terakki meyanında tarz-ı vâhid üzere okunduğundan mûsikî büyük terakkiyata mazhar olmuştur.

Vakıa hesap, hendese vesair fûnûnda her devlette okunuyorsa da her fûnûn kendi lisanına tercüme olunduktan ve kendi harfiyle yazıldıktan sonra okunuyor.’

‘-Amerika’da telif edilen bir mûsikî parçasının Berlin’de aynen okunması temin ediliyor. Ve bu suretle her kavim ve her memleket yek diğerinin nağamatındaki san’atından istifade ediyor’

‘-İstanbul’da Dersaadet’te okunmak üzere nezâret celilelerinin emriyle telif ettiğim Dârülfünûn marşını bizim talebemize ancak birinci kısmını okutabildiğimiz halde bunu Bulgar talebe ve talebatından ekserisi marşın tekrarına teşebbüs olduğu zaman o anda kendilerine tevzi olunan marş notalarını ellerine alarak marşın bas ve tenor kısımlarından herkes kendisine ait olan kısımları Türkçe bilmediklerinden dolayı yalnız güftesiz olarak nota sözleriyle adeta birer saz gibi okudukları, talebelerimizin son dereceden hayretlerini mucip olduğu halde her nedense o zamanda notanın bu fazileti maârifimizin nazarı dikkatini celb edemedi.’ ” [aktaran (Özden, 2014, s. 91)].

Osmanlı’da zamanla Batı müziğinin etkileri hissedilirken, Türk müziğinin durumu hakkında da tartışılmaya başlanmış ve Batı müziğinin yaygınlaşmasıyla birlikte - *Cumhuriyet dönemindeki kadar olmasa da* - Türk müziğinin o günkü durumu ve geleceği hakkında kaygılar dillendirilmiştir. Fazlı Arslan’ın “*Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*” nda görüldüğü biçimiyle, “*Türk mûsikîsinin de Batı standartlarına kavuşturulması*” için ortaya atılan bu ilk fikirler, Ahmet Midhat Efendi’de görülmektedir. Bu ilk fikirler, Osmanlı/Türk mûsikîsinin kime ait olduğu, Türklerin gerçek müziğinin hangi müzik olduğu, millî mûsikînin ne olduğu ve mûsikînin nasıl terakki ettirilebileceği gibi konularına eğilmiştir. Bu alanlar üzerine ilk yazılar, Ahmet Midhat Efendi’nin yakın sohbet arkadaşı Necip Asım tarafından “*Malûmât*” isimli derginin 1896-1897 yıllarında yayımlanmıştır (Arslan, 2016, s. 15). Osmanlı’da 19’uncu yüzyıl sonlarında başlayan ve Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bu fikirler, Ziya Gökâlî tarafından sistemleştirilerek, yine onun etkin kişiliğiyle, (kendisi bu dönemi yaşayamamış olsa da) Cumhuriyet döneminin siyaset ve kültür adamlarına kadar uzanarak onları da etkilemiştir.

1.3.1. Mehter'den Muzika-yi Hümâyun'a: İlk Çokseslilik Çalışmaları

Ordular için modernleşme ve çağın teknik yönlerini izlemek hayatî bir öneme sahiptir. Türk ordusu için de bu geçerlidir. Askerî düzen ve yaşamla bu kadar iç içe yaşayan bir toplum olan Türklerin, ordunun geçirdiği değişimden ve modernleşmeden etkilenmesi de son derece tabiidir. Osmanlı toplumunun değişimini yalnızca askerî kurumların değişimi üzerinden açıklamak yeterli olmasa da, Türk ordusundaki değişimler, toplumsal değişimi önemli ölçüde etkilemiştir. Ordunun kullandığı teknik yenileşme toplum yaşamına girdikçe şehirleşmedeki anlayış; düzen ve nizamı değiştikçe toplumun sosyal yaşantısı; ordunun kılık-kıyafeti ve müzik anlayışı değiştikçe toplum da bununla beraber değişmiş ve farklılaşmıştır. Osmanlı'da ordunun değişimi ve modernleşmesinin geçirdiği süreçler siyaset ve bürokraside devam ederek, modernleşmenin yönetsel ve sosyal biçimlerini teşkil ederken, ordunun bir kolu olan mehterhanenin dönüşümü de, Türkiye'nin müzikteki modernleşmesinin ilk kurumsal temelleri olarak kabul edilebilir.

Mahmut Ragıp Gazimihal, Osmanlı mehterhanesinin tarihî önemini şöyle maddelemiştir:

“1) Teşkilâtı eski tabihanelere nispetle muhakkak ki gelişmiş ve icra kabiliyeti incelmıştır.

2) Binlerce Türk musikicisi askerî bir disiplin altında olmak üzere elbirlikli meslektaşlık hayatına en başta bu ocak sayesinde imkân bulmuşlardı; ‘muzikacılık elbirliği’ bizde bu ocak sayesinde kurulmuştu.

3) Devlet maaşına bağlı tek yayın musiki ocağı mehterhane idi.

4) Ordularda pek geniş kadrolu muzikalar yaşatmak hususunda Avrupa uzun zaman bu Türk sanat ocağını örnek edinmişti denebilir.

5) Müzik tanzimatımıza aynı ocağın eşliğinden aşarak girdik.²⁰

²⁰ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

6) Bizde ordu muzikacılığı, bu ocak sayesinde, yüce askerlik tarihimizin en eski, halk arasında o nispette girgin, en saygıdeğer ve en atalar armağanı bir müessesesi olmak imtiyazını elde tutmuştur.” (1955, s. 11)

Büyük dönüşümlerin ve modernleşme faaliyetlerinin gerçekleştiği bir diğer kurum da tarihte geçirdiği isim ve düzen değişiklikleriyle sırasıyla Mehter, Muzika-yi Hümâyun ve bugünkü ismiyle “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” dır. Tarihi, padişah III. Selim döneminde sarayda kurulmuş olan boru-trampet takımına değin uzanmaktadır. Besteci, tamburî ve neyzen olan III. Selim, Batı müziğine de ilgi duymuştur. Kız kardeşi Hatice Sultan’ın sarayında ilk defa Batı müziği dinlemiş ve bunu daha sonra Topkapı Sarayı’ndaki bazı icrâlar takip etmiştir. 2 Mayıs 1797’de yabancı bir topluluk tarafından sarayda hükümdarın huzurunda bir opera dahi sahnelenmiştir.²¹

III. Selim müzik alanına eğilmiş ve Mevlevîlik tarikatına derin bir ilgi ve yakınlık duymuştur. Bu, dönemin önemli Türk müzik nazariyatçılarından Abdülbâki Nâsır Dede ile olan yakınlığında da görülmektedir (Aksu, 1988, s. 60). Abdülbâki Nâsır Dede bugünün Türk Müziği Nazariyatında çok önemli bir yeri bulunan “*Tedkîk ü Tahkîk*” isimli nazari eserini III. Selim’e sunmuştur:

“[2a] Mevlevî Şeyhi, Seyyid Ebûbekir Dede Efendi’nin oğlu, bu yoksul ve zavallı Mevlevî dervişi, Seyyid Abdülbâkî (Nâsr), mûsikî bilimini, gücümüz yettiği kadar öğrendikten sonra, uygulaması ve öğretisiyle ilgili birtakım kitaplar ele geçirip bilgimi arttırmaya heves ettim. Her ne kadar, ülkemizde bu ilmin teorisini bilen bilgin varsa da, bunlar çok zor bulunan, hatta hemen hiç bulunamayan cinsten kişiler olduğundan, ben de, istek okulunda, yitik öğretmenden (muallim-i gaybî) ders okumaya ve elimden geldiğince bir şeyler öğrenmeye çalışıyordum. **Hüner Ülkesinin Yüce Efendisi, Bilgi Dostu, Yüce Şâhlar şâhı, Sultan Ahmet Han oğlu, Sultan Mustafa Han oğlu Sultan Selîm**

²¹ (Özcan, "Selim III"), "SELİM III", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-iii#2-musiki>

Han'ın (Allah onun Halifeliğini ve Saltanatını zamanların sonuna, sonsuza dek sürdürsün.) [2b] yüce kişiliğinin çeşitli bilimlerde ve özellikle bu bilimde en üstün mertebede oluşu, ben yoksulu yüreklendirdi ve mûsikî uygulaması ve bilimi konusunda bir şeyler yazma isteğimi uyandırdı. Pâdişâhmızın musâhiplerinden Seyyid Ahmed Ağa ile konulurken, bu konu açıldığında tasarımı bildirdim. O da, Mutluluk Saçan Pâdişâhmızın konuya ilgi göstereceğini söyleyerek işe başlamam için beni yüreklendirdi ve sonra pâdişâhmızın emirleriyle de sözünü doğruladı.²² Ben de, uygulamayı nazariyeden öne alıp bu özet kitapçığı yazarak, bir Önsöz, üç Bölüm ve bir Sonsöz biçiminde düzenledim. Önsöz'de ve Sonsöz'de yararlı bilgiler bulunmaktadır. Birinci bölümde, nağmelerin ve makamların oluşumu, ikinci bölümde bileşimler anlatılmaktadır. Üçüncü bölüm usûller konusundadır. Kitabımın adını da Allah'ın yardım ve desteğiyle 'İnceleme ve Gerçeği Araştırma' koydum...' (Tura, 2006, s. 28-29).

Aynı zamanda Türk müzik yazısı tarihinde yine III. Selim'in teşvikleriyle 18'inci yüzyıl nazariyatçısı Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan birer müzik yazısı sistemi geliştirerek hükümdara sunmuştur. Abdülbâki Nâsır Dede, ebced notasını yeniden uyarlayıp kendi adıyla anılan bir nota alfabesi tertip ederek bunun kullanılış şeklini padişaha takdim ettiği "*Tahrîriyye*" adlı eserinde izah etmiştir. Aynı eserde hükümdarın bestelediği Sûzidilârâ makamındaki Mevlevî âyini ve üç adet saz eserini de yine bu nota ile kaleme almıştır.²³

Geliştirilen bu müzik yazılarından Abdülbâki Nâsır Dede'nin nota alfabesinin beklenen rağbeti görmemesine rağmen, Hamparsum Limonciyan'ın kendi adıyla anılan müzik yazısı sistemi büyük ölçüde benimsenmiş ve Batı notası yerleşinceye kadar 19'uncu yüzyıl boyunca kullanılmıştır.²⁴

²² Alıntıda kalınla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

²³ (Özcan), "SELİM III", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-iii#2-musiki> (09.10.2018).

²⁴ (Özcan, "Selim III"), <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-iii#2-musiki> (09.10.2018).

Besteci padişah III. Selim, 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak Nizam-ı Cedid'in (Düzenli Ordu)'yu kurmuştur. Resmî anlamda Batı müziği kültürünün orduya sirayet etmesi de, yine III. Selim devrinde, bu yeni orduya boru-trampet takımı ilave edilmesiyle başlamış; bandonun ilk hocaları olarak, Vaybelim Ahmed Ağa ve Trampetçi Ahmed Usta görev almıştır (Aracı, 2014, s. 58). Gazimihal'in (1955) belirttiği şekilde, mehter müziğinin yerine Batı örneğine uygun bandoların tercih edilmesindeki en önemli neden; Yeniçerilerin kendilerine özgü yürüyüşlerine uygun müzik yapan mehterin, yeni kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin yeni eğitim yürüyüşlerine uymamasıdır. Daha teknik nedenler düşünülürse; mehterin, Avrupa bandoları türünden bir tınıya ve çoksesli müziğe sahip olmayışı olarak da düşünülebilir. Nihayetinde, 1826 yılında Sultan II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı tamamen kaldırmasıyla Türk ordusu büyük bir modernleşme sürecine girmiş; bunun bir sonucu olarak, Yeniçerilerin bir kolu olan Mehterhane de aynı yıl kapatılmıştır (Okyay, 2009, s. 39).

II. Mahmud, Yeniçerilerin yerine "*Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye*" adıyla yeni bir teşkilât oluşturulmuş, batı ordularına benzeyen bir ordu kurarak ve batıda mevcut olan askerî bando da unutulmamıştır. Fakat ordu efrâdını birdenbire yadırgatmamak için, acele bir bando oluşturmaya çalışılmamış, önce düz borular ve trampetlerden mürekkep bir topluluk oluşturarak, Nizam-ı Cedid'ten arta kalan eski zabitlerden istifade edilmiştir²⁵. Bunlardan Osman Ağa'yı yeni Asakir-i Mansure-i Muhammediye'nin üçlü talim denilen tâlim hocalığına tâyin ettiği gibi, Vaybelim Ahmet Ağa'yı suvari muallimliğine ve Ahmet Ustayı da trampet meşkine memur edilmiştir. Ahmet Ağa'nın bir vazifesi de, yeni kurulan borucu efrada müzik dersi vermek ve boru çalmasını öğrenmektir. İlk teşekkül eden bu askeri muzika heyeti, boruzenlerle trampetecilerden oluşmaktaydı. Bunların işi sadece, askerin yürüyüşünü tanzim etmektir. Böylece çalışmalara 1827 yılı başlarında, şimdiki İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla binasında başlanmış, bundan böyle kurum, Saltanat MuzİKası anlamına gelen "Muzİka-yi Hümâyun"²⁶ ismiyle sürdürülmüştür (Okyay, 2009, s. 39).

²⁵ (" İlk Türk Bandosu ") <http://www.kemahtarihi.com/?Syf=18&Hbr=120316>

²⁶ "Muzİka-yi Hümâyun" adının literatürümüzde çeşitli şekillerde yazımı mevcuttur. Bu çalışmada, İslam Ansiklopedisi'nde geçen ve sık kullanılan yazım biçimi tercih edilmiştir. Ancak, Ersin Antep'in konuyla ilgili bulgularının da okunarak, göz önünde bulundurulması önerilmektedir. bkz. (Antep, 2017, s. 16,18)

Çoksesli Batı müziği, önceleri kendi olanaklarıyla İstanbul ve İzmir'in Hristiyan mahallelerinde, elçiliklerde verilen davetlerdeki konserlerde çalınmıştır. Müzika-yi Hümayun'un kuruluş aşamasında, Avrupa askeri bandoları hakkında yeterli bilgi toplandıktan sonra, Enderun ve Akağalardan mürekkep bir askeri bando kurmaya karar verilmiş, bu işle ilgili olarak o sıralarda İstanbul'da bulunan Fransız orkestra şefi Manguel (bazı kaynaklar Mangel olarak bahsetmektedir) görevlendirilmiştir (Ensari, 1999, s. 6). Daha önce Boru-Trampet takımı niteliğindeki topluluk, Manguel tarafından eğitime başlanıncaya II. Mahmut'un istediği gibi Avrupa bandolarının özelliklerine ulaşamamıştır. Manguel'in Avrupa tipi bir bandoyu hiç yoktan yaratamayacağı anlaşıldığında elçilikler vasıtasıyla usta bir öğrenmenin araştırılmasına başlanmıştır (Ensari, 1999, s. 6) ve iki yıl kadar bu vazifeyi yürüten Manguel'den beklenen verim alınamayınca; Sardunya-Piemonte Krallığı'nın İstanbul büyükelçisi Marquie Groppolo aracılığıyla 19'uncu yüzyılın en ünlü opera bestecilerinden Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti "*Muzika-yi Hümayun ustakârı*" ünvanıyla İstanbul'a davet edildikten sonra padişah tarafından kabul edilip göreve başlamıştır.²⁷ Donizetti, 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelip göreve başladığında, kendisine geniş yetkiler verilmiştir (Ensari, 1999, s. 6). Sarayın mûsikî meşkhanesi hocalarından Nokta Mehmet Efendi, Halil Efendi, Osman Efendi ve Enderun'un kiler koğuşundan Edip Ağa ile Hasan Hoca, bu iki üstadın (Manguel ve Donizetti) emrine verilmiştir (Aracı, 2014, s. 59).

Türk müzik modernleşmesinin ilk atılımlarını gerçekleştiren Giuseppe Donizetti'ye (1788-1856) yakından bakıldığında, müzikte yenileşmeye gitmek isteyen Osmanlı için çok uygun bir tercih olduğu düşünülmüştür. Donizetti; saray, ordu ve geniş planda toplum üzerinde çok tesirli olmuştur. Giuseppe Donizetti, İtalyan Opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin 9 yaş büyük ağabeyidir. İtalya'nın Bergamo kentinde yoksul bir ailenin ilk çocuğu olarak doğmuş ve ilk müzik derslerini orada bulunan amcası Karini'den almıştır. Gazimihal'e göre (1955, s. 42) yaşı büyük olduğu için Bergam'daki "Pia Scuola di Musica" ya talimatname gereği alınmamış, kardeşinin kocası olan "Mayr" den bir süre ders alarak ilerlemiştir. Bu kentte amatör bir kilise koro yönetmeni olarak göreve başlamıştır. 1808'de askere alındığında bando sınıfına ayrılmış, birçok İtalyan ve Fransız bandosu yönetmiş, Napolyon'un ordusunda flütçü olarak görev yapmış (Say, Müzik Ansiklopedisi, 2010, s. 474, c.1) Napoleon'un 7'inci İtalyan Alayı

²⁷(Özcan, "Muzika-yi Hümayun") <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun> (11.10.2018).

Bandousunda çalıp, Avusturya, İspanya seferlerine katılmıştır (Ensari, 1999, s. 6). Napoleon'a olan sadakatini Napoleon Elba'ya sürüldüğünde beraber giderek sürgünü takip eden "100 Gün Saltanatı" zamanında yanından ayrılmamak ve Waterloo'ya katılarak ispat etmiştir [Kosal'dan aktaran (Ensari, 1999, s. 6)]. Daha sonra Sardunya-Piemonte Krallığında alay bandosu şefliğine getirilmiştir. Bu sıralarda Muzika-yi Hümâyun'un yönetmenliği için İstanbul'daki saray yetkilileri Avrupa'dan bir şef getirilmesi için Sardunya Elçisi Marki Groppalo'ya başvurmuş ve Groppalo'nun aracılığıyla Donizetti ve eşi Angela'yla birlikte 17 Eylül 1828'de törenle karşılanmıştır (Say, 2010, s. 474, c.1). Gazimihal'in (1955) de vurguladığı biçimde; Donizetti'nin ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi, son görevi Napolyon Bonaparte'ın da bando şefliğini yapmış olması ve dönemin müzik sanatında İtalyanların ileri olmaları gibi sebeplerden dolayı Giuseppe Donizetti Osmanlı'nın Mehterhan sonrası modern bir askerî bando kurmak konusunda güvendikleri bir isim olmuştur.

Donizetti seçtiği yetenekli gençleri topluluğa katarak altı ay gibi kısa bir sürede bandonun ilk konserini 19 Nisan 1829 tarihinde Rami Kışlası'nda gerçekleştirmiştir. Donizetti, İstanbul'da öldüğü güne kadar sarayda 28 yıl boyunca hizmet vermiş; bu başarılı süreç içinde mirlivalığa(tuğgeneral) yükselmiştir. Sultan II. Mahmut'tan "İftihar", Sultan Abdülmecid'den "Mecîdî", Fransa'dan "Legion d'honneur" nişanları almış, "Osmanlı Mızıkaları Umum Mürebbsi" göreviyle işe başladıktan sonra ilk iş olarak talebelerine batı notasyonunu öğretmiş kendisi de Hamparsum notasını öğrenmiştir (Ensari, 1999, s. 7). Hepsi Türk olan Muzika-i Hümâyun üyelerini batı yöntemlerine göre eğiterek, Avrupadan getirilen çalgılarla topluluğun repertuar ve icra açısından gelişmesini sağlarken, besteci yönüyle de etkin olmuştur. "Mahmudiye Marşı" nı Sultan II. Mahmud'a yazmıştır. II. Mahmut'un 1839 yılındaki ölümünden sonra 17 yaşında tahta çıkan Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) ise Sultan için bestelediği "Mecidiye Marşı" padişahı temsil eden bir simge olarak cuma namazı törenlerinde de seslendirilmiştir. Bu dönemde Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın desteğiyle Muzika-yi Hümâyun'un gelişimi hızlanmış, 1840 yılında sarayda bir yaylılar orkestrasının kurulması, ünlü besteci ve piyanist Franz Liszt ve Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps'in İstanbul'a gelerek sarayda resital vermiştir (Say, 2010, s. 474, c.1).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziğinin kendine yer bulması ve Batı müziği hayranlığının başlamasında o dönem İstanbul'a gelen yabancı sanatçıların vermiş olduğu

konserlerin de etkisi bulunmaktadır. Franz Liszt'in 18 Haziran 1847'de verdiği konserde ünlü piyanist ve besteci, Giuseppe Donizetti'nin Sultan Abdülmecit için bestelediği eseri (Mecidiye Marşı) piyanoya uyarlayarak çalmış ve padişah tarafından hediyelerle onurlandırılmıştır [Kosal'dan aktaran (Ensari, 1999, s. 8)]. İstanbul müzikseverleri bir başka büyük virtüöz olan kemancı Vieuxtemps'in de uzun süre etkisinde kalmıştır.

Muzıka-yi Hümâyun başlangıçta bando olarak kurulmuş olsa da, Donizetti Paşa, Muzıka-yi Hümâyun'un kadrosunu geliştirerek salon orkestrası ve büyük orkestra kurmaya çalışmıştır. 1840'lı yıllarda küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturmaya başlanmıştı [Gazimihal'den aktaran (Ensari, 1999, s. 7)]. Önemli bir konu ise Muzıka-yi Hümâyun'un bu dönemde bir müzik okulu özelliği de kazanmış olmasıdır. Donizetti sarayda verdiği derslerde öğrencilerine İtalyanca şarkılar söyletmiş ve notalarla birlikte Dante Alighieri'nin dilini de müzikleşmiş şiirlerle okutmuştur (Ensari, 1999, s. 7). Eğitim programı gereği flüt, piyano, teori, armoni ve orkestrasyon derslerini de Donizetti kendisi vermekteydi. Diğer çalgıların eğitimi için, saraya Avrupa'dan çalgı öğretmenlerinin getirilmesine de önyak olmuştur. Arapça, Türkçe, Fransızca yazı ve nota ve müzik terimleri derslerinin de verildiği Muzıka-yi Hümâyun, askeri müziğin dışındaki müzik türlerine de yönelmesiyle bir konservatuvar vasfı kazanmaya başlanmıştı. Örnek olarak, Sultan I. Abdülmecit'in (1839-1861) operayı çok sevmesinden dolayı, yabancı opera toplulukları davet edilir, bunlar Naum Tiyatrosu'nda²⁸ ve bazen saray sahnesinde temsil edilirdi. Bu operaların defalarca oynanmasından dolayı bando repertuarının da oynan operaların temalarından alıntılarla zenginleşmesi söz konusu olmuştur. Saray teşkilatında daha önceleri de bulunan Müezzınan'ı Fasıl Takımı ve Orkestra gibi bölümlerle birleştirerek Karagöz, Orta Oyunu, Tiyatro, Cambazlık ve Opera, Operet gibi birimleri oluşturmaya çalışmıştır (Ensari, 1999, s. 8).

1846 yılında Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmeleri istenmiştir. Bunun için Donizetti'nin bulduğu İtalyan öğretmenler saraya aylıklı olarak alınmıştır. 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılan sayıları 60 civarında müzisyen çalışmaya başlamış ve önce okul operetleri oynanmıştır.

²⁸ Türkiye'de ilk defa opera/operet besteleyen Dikran Çuhacıyan'ın eserlerinin de temsil edildiğini belirtmek gereklidir. **Tanzimat'la birlikte birçok bestekâr Türk makamlarını ve motifleri kullanarak çeşitli türlerde besteler yapmaya başlamıştı.**

İstanbul'a gelen yabancı opera topluluklarının Domabahçe Tiyatrosu'nda sahneledikleri operalarda kullanılan orkestra da, genellikle Muzika-yi Hümâyun'da yer alan gençlerden kurulu saray orkestrası olmuştur (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 1985, s. 1219, c.5) 1848 yılı Muzika-yi Hümâyun'un yeniden düzenlendiği ve uzmanlarla takviye edilmiştir. Prusya'dan "İstanbul Ordusu Süvari Mızıkları Öğretmenliği" için Karl Von Şife'nin getirildiği dönemde; klarinet öğretimi için Francesko, nefesli çalgılar için Duos, piyano öğretimi için Freel, keman için Vals ve Bugvani, müzik teorisi için Hansen gibi isimler Muzika-yi Hümâyun içerisinde görev yapmış diğer eğitimcilerdir [Haluk Şehsuvaroğlu'ndan aktaran (Alaner, 2000, s. 76)].

Donizetti Paşa'nın eserleri arasında 1828 yılında Sultan II. Mahmud için Mahmudiye Marşı, 1839'da tahta çıkan Sultan I. Abdülmecit için Mecidiye Marşı, Türk Müziği motiflerinden yararlanarak Cezayir Marşı, Cenk Marşı yazmıştır. Bu marşlar isimlerini taşıdıkları padişahların saltanatı boyunca imparatorluğun milli marşı olarak kabul edilmiştir (Ensari, 1999, s. 8). Türkiye'de piyano müziği ve opera sanatını yaygınlaştırarak, çoksesli müziği gerek eserleri gerekse sarayda aldığı sorumluluklarıyla başlatan Giuseppe Donizetti, İstanbul'da 12 Şubat 1856 tarihinde öldüğünde, Sultan Abdülmecit Muzika-yi Hümâyun'u cenaze alayına göndermiştir (Türk Ansiklopedisi, 1966, s. 2). Donizetti Paşa Elmadağ semtindeki St. Esprit Kilisesi'nin mahzenine gömülmüştür. Öğrencileri arasında Sultan Abdülmecid, Necip Paşa, Hacı İbrahim Paşa, Dürri Nigâr Kalfa da bulunmakta idi (Say, 2010, s. 474, c.1).

Sultan I. Abdülmecit, 1856'da Donizetti Paşa'nın yerine Callisto Guatelli'yi Muzika-yi Hümâyun kumandanlığına getirmiştir. Daha sonra görevden alınmış, bu sırada yerine bir başka İtalyan şef Bartolomeo Pisani gelmiş; 1868'de Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) 10 yıl aradan sonra imparatorluğun genel müzik müdürü ünvanıyla vefatına kadar bu görevde kalmıştır (Ensari, 1999, s. 9). Guatelli Paşa, Sultan V. Murad'ın, Sultan II. Abdülhamit'in (1876-1909), devrin müzisyenlerinin hocası olmuştur. II. Abdülhamid döneminde Muzika-yi

Hümâyun'a opera-operet, tiyatro ile orta oyunu, cambaz ve Karagözcülük-hokkabazlık-kuklacılık²⁹ gibi yeni bölümler eklenmesi de, Guatelli Paşa döneminde mümkün olmuştur³⁰.

Donizetti Paşa'nın yetiştirdiği Yesarizade Ahmet Necip gibi Paşa rütbesindeki bazı Türk müzisyenler, opera ve konserleri idare ederlerdi. O dönemde Venedik konservatuvarlarında yalnızca kadınlardan oluşan sınıflar olduğu, bu öğrencilerin keman, bas, flüt ve korno kullanarak orkestra konserleri vermeleri hayranlık ve hayret uyandırmaktaydı. Osmanlı'da da sarayda yalnızca kadınlardan oluşan ve şefliğini de kadınların yaptığı keman, viyolonsel, musıkar, zither, kopuz, klarnet ve obua gibi sazlardan mürekkep bir harem orkestrası kurulmuştu [Gazimihal'den aktaran, (Ensari, 1999, s. 12)]. Necip Paşa sonrasında komutanlığa tayin edilen İspanyol d'Arande Paşa görev yaptığı 1899-1909 arasında İtalya dışı yenilikleri Muzika-yi Hümâyun'a uygulamaya çalışmış, İtalyan ekolü yerine Fransız ekolüne geçiş yapılmaya başlanmış, saksafon türünden yeni çalgılarla zenginleştirilmiş, oda müziğine ağırlık verilmiş ve bir kütüphane de kurulmuştur (Ensari, 1999, s. 12). D'Arande Paşa sonrası Guatelli Paşa'nın yetiştirdiği öğrenciler imparatorluğun sonuna kadar genel müzik direktörlüğü görevini yürütmüş olan Klarinetist Miralay Mehmet Ali Bey, Flütist Miralay Saffet Atabinen, Miralay Zâti Arca ve Muzika-yi Hümâyun'un son kumandanı olan Osman Zeki Üngör gibi yalnızca Türkler'den oluşan müzisyenler olmuştur (Ensari, 1999, s. 13).

Guatelli Paşa da ölümüne değin (1899) Muzika-yi Hümâyun'un yöneticiliğini yapmış, öğrenciler yetiştirmiş, marşlar yazmıştır. Ancak, Türk müzik tarihi ve müzik modernleşmesi açısından önemi Divan müziği eserlerini inceleyip, 100 kadar eseri piyano için armonize edip düzenledikten sonra bunları yayınlamasıdır (Alaner, 2000, s. 77).

²⁹ Kukla operaları 18. yy Avrupa'sında da fazlasıyla meşhurdu. Bu dönemin yaratılarında singspiel (şarkılı oyun) ve marionette opera (kukla operası) türü eserler gösterilebilir. Gluck, Haydn, de Falla ve Respighi gibi birçok bestekar yetişkinler için kukla operası yazmışlardır. Batı tarzı ve tekniğiyle İtalyan ekolünde oluşturulan Muzika-yi Hümâyun'da bu tür oyunların oynandığı bunların müzikle birleştirildiği ihtimal dahilindedir.

³⁰ (Özcan, "Muzika-yi Hümâyun"), <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun> (11.10.2018).

Donizetti ve Guatelli'nin müzik modernleşmesindeki en büyük katkılarından biri de Türk makamlarını kullanarak besteler yapmış ve Türk müziği şarkılarını çokseslendirmiş olmalarıdır. Türk müziği makamları ile besteler yapılması ve makamsal ezgileri batı müziği armonisiyle çokseslendirmiş olmaları, Kemal İlerici'nin Türk müziğine armoni önerisine kadar uzanan süreci görmek açısından çok önemlidir. Çünkü Donizetti Paşa ile başladığı söylenebilecek Türk müziğini çokseslendirme geleneği, Donizetti'den sonra da sürdürmüştür.

1.3.1.1. Fasl-ı Cedid

Muzıka-yi Hümâyun'un fasıl takımı Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid şeklinde ikiye ayrılmaktaydı. Fasl-ı Atik geleneksel fasıl heyeti tipindeydi ve Hammamizâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), Dellâlzâde İsmail Efendi (1797-1869), Haşim Bey (1815-1868), Rıfat Bey (1820-1888), Hacı Arif Bey (1831-1885), Şekerci Cemil Bey (1867-1928) gibi Türk Müziği ustalarını barındırmaktaydı.

Muzıka-yi Hümâyun'un Fasl-ı Cedîd bölümü, Batı müziğinin majör-minör dizilerine yakın makamlarda bestelenmiş, peşrev, saz semâisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan bir repertuarı olduğu gibi; bu toplulukta icra, şef yönetiminde Türk ve Batı müziği sazlarının iştirakiyle yapılmaktaydı³¹.

Fasl-ı Cedid şubesinin kurulmasına Santûrî Miralay Hilmi Bey (Zeki Üngör'ün büyükbabası), Binbaşı Pazı Osman Bey ve Hamidiye, Mecidiye ve Mesudiye marşlarının bestecisi başçı Binbaşı Faik Bey takımın kurulmasında öncü olmuşlardır (Ensari, 1999, s. 13). Şubenin içinde 10-15 kişilik bir hânende topluluğu ile birlikte keman, ud, lavta, ney, gitar, viyolonsel, flüt gibi çalgılar kullanılmış -*bunların arasında Zeki Bey(Üngör) de bulunmaktadır*; Rıfat Bey'in, Hacı Ârif Bey'in ve başka geleneksel müzik bestecilerimizin eserlerini çokseslendirerek icrâ etmiş, repertuarlarında batı müziğine de yer vermişlerdir. Söz konusu

³¹ (Özcan, "Muzıka-yi Hümâyun")<https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun> (11.10.2018).

çokseslendirme çalışmasını Guatelli Paşa'dan kazandığı bilgilerle obuacı Pazı Osman Bey yapmış, Santûrî Hilmi Bey ise topluluğu yönetmiştir (Say, 2010, s. 474, c.2).

Flüt virtüözü Saffet Bey (Atabinen)³² (1858-1939) 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş özel bir orkestra toplayarak başta Beethoven'ın senfonileri ve diğer "Viyana Klasikleri"ni ilk kez çaldırmıştır. Böylece Muzıka-yi Hümâyün, Meşrutiyet döneminde Çoksesli Klasik senfoni eserlerine yönelmiştir (Ensari, 1999, s. 14). Aynı dönemde Avusturya'dan gelen bir koronun çok beğenilmesi üzerine Zâti Bey (Arca) buna benzer bir koroyu Osmanlı'da da kurmak amacıyla 1890 yıllarında 65 kişiden oluşan bir koro kurmuş (bu koro birinci ve ikinci tenorlar, bariton ve baslardan oluşan dört sesli bir erkek korosudur); altı ay kadar sonra kendi yönetimindeki koroyla birlikte konserler vermiş ve bu konserler resmî yemeklerde de tekrarlanmıştır (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 1985, s. 1224).

II. Abdulhamid döneminde İstanbul'a gelen opera toplulukları Yıldız Tiyatrosu'na çağırılıyor ve bu oyunlarda Türkler aksesuar ve mizansen işlerinde yer aldıkları gibi koroda da görev yapmaktaydılar Abdülmecid zamanında sarayda sahnelenen operalarda Türkler rol almış, daha sonraları sonraları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda yabancılar tarafından sahneye konulan bu operalarda Türkler korist olarak görev almışlardır. Müzisyenlerin şahsî ilgi ve çalışmalarıyla yaptıkları girişimler bir yana II. Abdülhamid'in yanın Dolmabahçe Tiyatrosu yerine Yıldız Tiyatrosu'nu yaptırması ve başlıca merakının İtalyan Operaları olması nedeniyle, gerek orkestra gerekse koro müziği alanında müzisyenlerin yürüttüğü faaliyetler doğal karşılanmalıdır (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 1985, s. 1224).

Türkiye'de Batı Müziği eğitimi ve öğretimi veren ilk kurum olan Muzıka-yi Hümâyün'da yetişen bandocular 1881 Tophane Mızıkası, 1888 Bahriye Tersane Mektebinin Sıbyan Mızıkası, 1905 Ertuğrul Mızıkası gibi bando topluluklarının da kurucuları olmuş; İzmir, Bursa, Konya, Selanik, Üsküp gibi kentlerde kurulan bandoların başlarına da yine Muzıka-yi

³² Saffet Bey ertesini yıl (1886) öğrenim için Paris'e gönderilmiş bir yıl sonra öğrenimini tamamlayan Macar asıllı kemancı Vondra Bey ile birlikte padişah tarafından geri çağırılmıştır (Ensari, 1999, s. 14).

Hümâyün'da yetişen bandocular gelmiştir (Ensari, 1999, s. 15). Donizetti ve Guatelli Paşa'nın öğrencileri arasında Ahmet Necip Paşa (1815-1883), Rıfat Bey (1820-1888), Mehmet Ali Bey (1825-1895), Kemâni Ali Haydar Bey (1846-1904), Hüseyin Halid Bey (1853-1920), Saffvet Atabinen (1858-1939), Basmacı Abdi Efendi (1787-1851), İzzettin Hümai Bey (1878-1950), Kâzım Uz (1873-1943), Şekerci Cemil Bey (1867-1928), Zâti Arca (1863-1953), Zeki Üngör (1880-1958), Veli Kanık (1881-1953), Muallim İsmail Hakkı Bey (1865-1927), İhsan Künçer (1900-1963), Osman Fehmi Yener (1905-?) gibi Muzika-yi Hümâyün'da yetişmiş isimler bulunmaktadır (Ensari, 1999, s. 16).

Meşrutiyet'in ilanından sonra Muzika-yi Hümâyün'un 500 kişiyi aşan kadrosu 120'ye indirilmiş, bando, orkestra, müezzinan, ve fasıl takımından oluşan yalnızca müzikle ilgili bölümleri bırakılmış ve diğer bölümler kaldırılmıştır [Çalışır'dan aktaran (Ensari, 1999, s. 15)]. 1908 yılında Muzika-yi Hümâyün'un başına Miralay Saffet Bey (1858-1939) atanmış, yabancı öğretmen ve uzmanların görevlerine son verilmiştir, Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra saray fasıl heyeti de bu topluluğa dahil edilmiştir. Saffet Bey orkestranın senfonik repertuarını genişletmiştir. Görevi Saffet Bey'den sonra sırayla Zâti Bey (1863-1951), Zeki Bey (1880-1958) devralmıştır. Topluluk ilk kez 1917 yılında bazı doğu ve orta Avrupa kentlerinde konserler vermiştir (Ensari, 1999, s. 15).

1.3.1.2. Çoksesli Müzik Yayınları

Basımevlerinin Türkiye'ye girişinden sonra uzun denilebilecek bir süre boyunca müzik yayıncılığı üzerine düşünülmemiş bir konu olmuştur. Müzik yayıncılığının da ilk bahsi, 1876 yılındaki Meşrutiyet Hareketi ile mümkün olmuş ve ilk defa 1876 (Rûmî 1293) tarihinde Hacı Emin Efendi'nin(1845-1907) 30 sayfalık bir fasıl defteri yayınlamasıyla da fiilen başlamıştır (Alaner & Baloğlu, 2011, s. 47). Buhurdancı Hacı Yusuf Efendi'nin oğlu olan "Notacı" Hacı Emin Efendi ilk öğrenimini tamamladıktan sonra Muzika-yi Hümâyün'a girerek burada Divan ve Batı müziğini öğrenmiş; kendisi de saz semaileri, şarkılar ve piyano için çeşitli eserler bestelemiş olan Notacı Emin Efendi, geleneksel Türk müziğini notaya almaya çalışarak, çoğunlukla bu eserleri Callisto Guatelli'nin çokseslendirdiği biçimde yayınlamıştır (Alaner & Baloğlu, 2011, s. 47). Muzika-yi Hümâyün'da yetişenlerden biri olan Emin Efendi, müzik

modernleşmesinin çokça tartışıldığı “Malumat” isimli dergide ve “Servet-i Fünun” dergisinde de nota yayınlamış, kendi yayınlarında batı ve doğu müziği çalgılarını birarada gösteren, özenli kapak tasarımlarına yer verdiği gibi; Alaner’e göre (2011, s. 49-50) kayıtlı olarak bulunan ilk Batı müziği teorisi kitabı olan “*Nota Muallimi*” isimli eseri de yazmıştır. Bu eserin bir diğer önemli yanıysa son bölümünde Türk müziğinde kullanılan dizi ve ritmlere yer vermiş olmasıdır.

Cumhuriyet’e gelinceye kadarki müzik modernleşmesinin temelleri, Muzıka-yi Hümâyun’un 1826 yılında kurulmasıyla mümkün olmuştur. Türkiye’de Muzıka-yi Hümâyun ile gerçekleşen yenileşme faaliyetleri şöyle sıralanabilir:

- Bu kurumda verilen genel müzik bilgileri, solfej, piyano, armoni, Fransızca, Türkçe, Arapça ve Farsça okutulan yazı dersleri,
- Batı notasyon sisteminin 1830’larda kullanılması, halen kullanılmakta olan “nota, scala, battuta, tempo, canto, musica, bando, alla turca, falso” gibi İtalyanca müzik terimleriyle nota değerlendirmesinde “birlik, ikilik, dörtlük” gibi Alman müzik terimlerinin kullanılması,
- Senfonik orkestra çalışmaları,
- Nota kitaplığının yeniden düzenlenmesi,
- Bandoya saksafonların girmesi, sadece kadınlardan oluşan bir bando denemesi,
- Fasl-ı Cedid Topluluğuyla Batı müziğinin repertuvara girmesi, Türk ve Batı sazlarıyla çeşitli denemelerin yapılması ve çokseslendirme çalışmaları, 1896 yılında ilk çoksesli erkek korosunun kurulması.

Müziğin eğitimi, icrâsı ve müziğe olan bakıştaki bu farklılaşma, Batı müziği ile gerçekleşen bu yakından etkileşim, son dönem Osmanlı aydınlarının müzik algısını derinden etkilemiştir. Türk müziğinin Batı müziği ile olan bu karşılaşması, Osmanlı aydınlarının Türk müziğinin teorik ve pratik yönlerini sorgulamasına neden olmuştur. Müziği toplumsal bir olgu olarak ele alıp düşünen, besteleyen, müziği nazarı yönlerinde çalışan her aydın bu konuda düşünmüş, fikirlerini beyan etmiş ve Türk müzik yaşantısının değişimi ve modernleşmesine dahil olmuştur.

Öztuna, Muzika-yi Hümâyun'un bir orkestra ve eğitim kurumu olarak vasıflarını ve Cumhuriyet sonrasındaki değişimine dair şunları yazmıştır :

“Muzıkay-ı Hümâyun'a 1826'dan itibaren çok ihtimam edildi ve para sarfedildi. Padişahın hassa kuvvetlerinden bir kuvvet telakki edildi ve kumandanlarına ferik (korgeneral) rütbesine kadar rütbe verildi. Sonradan Saray ve Enderun'un Türk Musikisi sanatkarlarının da ehemmiyetli kısmı bu teşkilata alındı; Türk Musikisi kısmı teşkil edildi ve gerçek bir konservatuar olarak çalıştı. Türk Musikisi'nde hayli değerli bestekar, bu teşkilatta rütbe sahibi subaylar olarak çalıştılar. Kültür dersleri de mükemmeldi; mesela Arapça ve Farsça bile öğretiliyordu. Sonraları mükemmel bir Batı Musikisi orkestrası da teşkil edilebildi. Almanya gibi ülkelere musiki telabesi gönderilebildi. II. Abdulmecid (1922-1924) devrinde 85 kişilik Batı Musikisi orkestrası ve o sayıya yakın da müzisyen mevcuttu. Cumhuriyet devrinde bu teşkilat hüviyet değiştirdi, fakat esaslar muhafaza edildi. Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti, Mızika'nın devamları olarak telakki edilebilir.” (Öztuna, 2006, s. 83, c.II)

Kuruluşundan itibaren padişahın bütçesiyle finansa edilmiş; Batı müziği icrasının yanında bir alaturka (incesaz) bölümü de bulunan ve merkezi sistemle yönetilen bir müzik topluluğu olarak Avrupa'da benzeri olmayan bir kurum olan Muzika-yi Hümâyun'un kurumsal olarak müziğe olan katkılarının yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu'nda müzisyenliğin önem kazanmasında da etkileri olduğu söylenebilir. Donizetti ve Guatelli gibi seçkin müzisyenlerin elinde saygın bir kuruma dönüşen Muzika-yi Hümâyun, Cumhuriyet döneminde Ankara'da oluşturulan Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ve konservatuar kadrolarının alt yapısını oluşturmuştur (Güdek & Kılıç, 2016, s. 101).

1.3.2. Osmanlı'da İlk Konservatuvar Denemeleri

1.3.2.1. Dârü'l-Mûsiki-i Osmânî Mektebi

1908 yılında İstanbul Koska Caddesi (Laleli) Ragıp Paşa Kütüphanesi'nin karşısındaki bir binada açılan okul Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin himayesinde öncelikle bir cemiyet olarak kurulmuştur. 1912 yılında okul haline dönüştürülen mektebin ilk kadrosu Kanuni Hacı Arif Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Udi Sami Bey, Neyzen Tevfik, Arap Cemal ve Hafız Aşir gibi sanatkârlardan oluştuğu bilinmektedir. 1914 tarihinde Çemberlitaş'ta başka bir binaya taşınan okul kısa bir süre sonra kapanmıştır (Özalp, 2000, s. 77).

1.3.2.2. Dârü'l-bedâyi Tiyatro ve Mûsikî Mektebi

Osmanlı'da 1914 yılında kurulan konservatuvar niteliğindeki ilk okul Dârü'l-bedâyi'dir. Önce "konservatuvar" olarak düşünülen isim Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in (Bolayır) önerisiyle "Darü'l-bedâyi-i Osmani" adını almış ve Şehzadebaşı'nda bulunan vilayete ait Letafet apartmanında eğitime başlamıştır (Özden, 2013, s. 19). Ancak I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Dârü'l-elhân Genel Müdürü Andre Antoine, konservatuvarın başında daha fazla kalamamış ve Fransa'ya dönmüş ve savaşın başlaması okula ayrılan ödenekte de kısıntılara gidilmesine sebebiyet vererek çalışmaların ertelenmesi ile sonuçlanmıştır (Karadağlı, 2006, s. 96).

Kapatılmadan önce Türk mûsikîsi eserlerinin notaya alınmasına karar verilse bile (Özden, 2013; Karadağlı, 2006) bu hizmet daha sonra kurulacak olan Dârü'l-elhân'da gerçekleşebilmiştir. Mûsikî şubelerinin kapanmasının ardından tiyatro faaliyetlerine devam edilmiştir. Çeşitli sıkıntılar yüzünden dönem dönem kapanma noktasına gelen kurum 1931 yılında İstanbul Belediyesine bağlı olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır (Muhsin Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatrosu) Eğitim kadrosunda dönemin önemli isimlerinden

Abdülkadir Töre, Zati Arca, Zeki Üngör, Tanburi Cemil Bey, Leon Hancıyan ve Ali Rıfat Bey görülmektedir (Özden, 2013, s. 19).

1.3.2.3. Dârü'l-elhân

Dârü'l-elhân (دار الألمان) Ar. Dâr 'ev, yurt' (Tietze A. , 2002, s. 561), Ar. elhan³³ 'nağmeler, ezgiler' kelime olarak Arapça "Nağmeler evi" anlamına gelmektedir. 10 Ocak 1917 tarihinde İstanbul'da kurulmuş olan Dârü'l-elhân, Osmanlı Devleti'ndeki ilk resmî müzik okuludur. Bugün İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın ve ondan önceki İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın adıdır (Say, 2010, s. 413).

Osmanlı son devri ve erken Cumhuriyet döneminin müzik yaşantısında önemli bir vaka olarak karşımıza çıkan Dârü'l-elhân ve faaliyetleri üzerinde kapsamlı bir tetkik yapılması Türk müzik yaşantısında modernleşmeyi ve etkilerini anlamak konusunda önemli bir yere sahip olduğu açıktır. Bu kurumun ortaya çıkışından önce Osmanlı Devleti'nde önce orduda, sonra siyasi ve toplumsal yapıda devam eden bir dizi modernleşme hareketi bulunmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde de süren bu modernleşmenin son ayağı denilebilecek "kültür ve sanattaki modernleşme" açısından Dârü'l-elhân, kurulduğu tarihten günümüze değin müzikteki modernleşmenin izlenebileceği bir diğer kurumdur.

Osman Nuri Ergin'in aktarımına göre, I. Dünya Savaşı yıllarında Almanya'dan yüksek bir müzik topluluğu İstanbul'a gelerek Türk Kızılay'ı yararına birkaç konser vermiş bunun üzerine Muzika-yi Hümâyun Zeki Bey'in idaresinde Almanya'ya gönderilerek muhtelif şehirlerde konserler vermişti. Ancak Osmanlı'nın resmi orkestrasının performansı Almanya'da beğenilmemiş ve bunun üzerine Seyit Yakup Hanoğlu Abdülkadir Bey'in Almanya'daki bu küçük düşürücü olay yaşanmadan çok önce Maarif Nezaretine, okul talebelerine okutulan mûsîkî derslerinin içerik ve işleniş bakımından milli müziğe yakışmadığını bildiren raporu

³³ <http://www.tdk.gov.tr/> (Türk Dil Kurumu)

bulunarak ve müzik eğitimi alanındaki modernleşmede başlatılmış oldu. Bu teşebbüs, dönemin basınında da kendine yer bulmuş ve iyi karşılanmıştır (Ergin, 1977, s. 1578-1579).

Buna göre kurulacak olan Dr'l-elhn solist ve saz sanatçısı yetiştirmek ve beynelmilel müzik kültürü ile Türk müzik kültürünü aynı ortamda sistematik ve kurumsal bir yapıda ele almak amacında ve bu anlamıyla kendisinden önceki müzik kurumlarından ayrılmaktaydı (Kolukırık, 2015, s. 26).

Yusuf Ziya Paşa'nın başkanlığındaki Müzik Encümeni tarafından hazırlanmış olan yönetmelikte; Türk müziği ve Batı müziği alanlarında eğitim ve ğretim faaliyetleri, sanatsal etkinliklerin yer aldđđ faaliyetler, araştırma ve yayın faaliyetleri bulunmaktadır. Amaçlanan programının üzerinden bir yıl geçtikten sonra I. Dünya Savaşı'nın olumsuz şartları ve harp sonrası Osmanlı'nın durumundan ötürü Dr'l-elhn'ın erkek kısmı kapanmış; yalnızca Türk müziği yapılan bayan kısmı ve sekiz kişilik bir ğretim kadrosu kalmıştır (Kolukırık, 2015, s. 27,45).

1.3.3. Türkiye'de Müzik Modernleşmesinde Etkin Bazı Fikirler: Türk Müziğinin Kökeni, İlerletilmesi, Türk Müziği Ezgilerinin okseslendirilmesi ve Mill Müzik

19'uncu yüzyıldan 20'inci yüzyıla geçerken Osmanlı aydınları müzikte yaşanan değişimleri nasıl yorumluyorlardı? Bu görüşler Cumhuriyet'in kültür sanat politikaları ve müzik yaşantısına nasıl etki etmiştir? Türk müziği için okseslilik ihtiyacı neden ortaya çıkmıştır? Bu soruların tamamı Kemal İlerici'nin Türk müziğinin ezgisel yapısını inceleyerek buradan bir armoni yaratmak fikrinden önce, Türk müziğinin kendi değerlerinin daha iyi araştırılması ve öğrenilmesi ihtiyacının hissedilmesi ile ilişkilidir.

Fazlı Arslan'ın tespîtime göre (2016, s. 13), birkaç yüzyıldır ihmal edilen Türk müzik teorisini yeniden kurma girişimleri *Tercümân-ı Hakikat*³⁴ isimli gazetede yazılarıyla Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) tarafından başlatılmıştır. Rauf Yekta (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Suphi Zühdü Ezgi (1869-1962) de Türk müziği teorisini, eski kaynaklardan(edvâr) yola çıkarak yeniden sistemleştirmeye çalışmıştır. Diğer müzisyen ve düşünürler ise, bilmedikleri müzik teorisi kaynaklarına bakmaya, onları okumaya ve anlamaya gayret ederek, zamanla, Türk müziği üzerine araştırılan ve düşünülen bu yeni döneme katılarak, değişime yön vermeye çalışmışlardır.

Ahmet Mithat Efendi; Notacı Emin Efendi ve onun çalışmalarından bahsederek, bir anlamda Türkiye'deki çoksesli müzik yayınlarından okuyucularını haberdar ederken, diğer yandan da Rauf Yekta'nın "*Esatiz-i Elhan*"(Mûsikînin Üstatları) isimli çalışmasından övgüyle söz etmiştir (Arslan, 2016, s. 13). Ahmet Mithat Efendi'nin "Tarih-i Mûsikî", "Şark Muzıkası ve Umumî Muzıka", "Bach", "Bir Avrupalı'nın Mûtaalası" (Arslan, 2016, s. 14) gibi yazı başlıklarına bakıldığında, bu dönem; Osmanlı aydınlarının Doğu ve Batı müziği hakkında bilinçlendikleri ve iki müziği birbirleriyle mukayese etmeye başladıkları bir dönemdir. Henüz Türk ve Batı müziği ya da Alaturka-Alafranga, Çoksesli-Teksesli tartışmaları yeni oluşmaktaysa da, Batı müziğinin Türkiye'de yaygınlaşmaya başlaması, çeşitli kesimleri Türk müziğinin geleceğinden şüpheye düşürmüştü (Arslan, 2016, s. 15). Ahmet Mithat Efendi'nin düşüncelerini kısaca özetlemek gerekirse:

1. Türk müziğinin batı standartlarına kavuşturulması ve geliştirilmesi gereklidir.
2. Türk müziğinin temel kaynakları³⁵ çözümlenmeli ve anlaşılmayan terminoloji tercüme edilerek, daha anlaşılır hale getirilmelidir.

³⁴ Ahmet Mithat Efendi tarafından 1878 yılında İstanbul'da yayın hayatına giren, sonradan Kurtuluş Savaşı'nı da destekleyen gazete (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı) <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-82576/tercumani-hakikat.html>

³⁵ Fazlı Arslan'ın (2016) aktarımına göre, Ahmet Mithat Efendi, Fârâbi ve Merâgî'nin eserlerini incelediğini ancak bunlardan birşey anlamadığını söylemiştir.

3. **Bu temel kaynaklar çözümlendikten sonra eğitim ve öğretimin kolaylaştırılması gereklidir.**
4. **Türk müziğinde gereksiz makamlar bulunmaktadır, bu kalabalığın sadeleştirilmesi gereklidir.**
5. Aynı şekilde gereğinden fazla usûl bulunmaktadır ve o kadar büyük usûllerin vurulması zor olduğundan, bu usûller de Batı müziğinde olduğu gibi sadeleştirilmelidir.
6. Batı notasyonunu kullanıp kullanmama tartışması son derece yersizdir, bir an önce kullanımını yaygınlaştırılmalıdır. Çünkü notaya alınmayan eserler zamanla aslından uzaklaşmaktadır. Müziğin kaybolmasının yegâne sebebi nota kullanılmamasıdır.
7. Türk müziğinin gerilememesi ve kaybolmaması için Türk müziği bilimsel ve uygulamalı yönüyle yenileşmeye açık olmalıdır.

“*Mâlumat*” isimli bir başka dergide farklı yazarlarca Batı ve Doğu müziği ile ilgili kıyaslamalar yapılmış ve çeşitli sonuçlara varılmıştır. Bunlardan Mehmed Celâl Bey’in 4 Kasım 1897 tarihli yazısında Türk müziğinin tanzîmi hakkında şu sözlere yer verilmiştir:

“Bundan anlaşılıyor ki alafanga dediğimiz mûsikî-i fennî –alafransa olmayıp belki herhangi bir nağme-i millînin mûsikî-i fennîye göre tanzîminden husûle gelmiştir.

Fransız, Alman, İtalyan, İspanyol, Macar müzikaları her milletin kendi millî nağmelerinin mûsikî-i fennîye tatbîkinden başka bir şey değildir.

Fakat bunları fen, o derece tanzîm etmiş, o derece tevhit eylemiştir ki birbirinden ayırt etmek için mutlaka okumak, nağamât-ı millîyesine Âşinâ olmak icâb eder.

O hâlde bizim nağamât-ı millîyemiz niçin mûsikî-i fennîye tatbîk edilmesin?” (Arpaguş, 2004, s. 103).

Müziğin tanzimiyle ilgili devam eden satırlarda daha sonra Batı müziğinden bahsedilerek, oralarda oynanan operalarda ve çalınan eserlerin içinde bulunan Arap, Acem ve

Türk nağmelerine rastlandığı, bunların kuvvetle muhtemel buralara seyahat edenlerin kayıtları neticesinde mümkün olduğu belirtilerek; bu nağmelerin bu müzik içinde nasıl tanzîm edilip kullanıldığı üzerine durulmuştur. Buradan yola çıkarak, Türk müziği yapıtlarının da bu şekilde kaydedildikten sonra tanzîm edilmesi ve Batı tekniğiyle işlenmesi vurgusu yapılmıştır.

Necip Asım (1861-1935) da, 1896-1897 yıllarında müzikle ilgili yazılar yazmaya başlamış ve “Malumat” isimli dergiye göndermiş olduğu mektubunda çoban şarkılarından, yerli şairlerden, eski şarkı ve türkülerden bahseden bir sayfanın açılması talebinde bulunmuştur. Türk müziğinin ihyası(yeniden canlandırılması) konusunda yine bu derginin öncü olabileceğini; Türk müziği makamları ve müzik hakkında gelecek makalelere, notalara bir sayfa açılması halinde eser sahiplerinin bunları yayınlamak isteyeceklerini bildirerek; Frenklerin ‘pastoral’ dedikleri türden, Türk müziğinde de o kadar hoş çoban şarkılarının bulunduğunu belirterek, bunların toplanıp kaydedilmesi halinde edebiyata da çok büyük fayda sağlayacağını vurgulamıştır. Bu çoban şarkılarının, çöğür şairi denilen yerli şairlerin eserleri, şarkı ve türküler için, Türk müziğini ilerleterek bu alanda hizmet edeceklerine bir sayfa açılmasını rica etmiştir (Arpaguş, 2004, s. 107).

Daha sonraları Dârü’l-elhân’ın açılması ve faaliyete başlamasıyla gerçekleştirilecek olan, Anadolu ezgilerinin derlenmesi faaliyetinin öncül fikirleri, farklı kişiler tarafından burada dillendirilmiştir. Malumat isimli derginin vermiş olduğu olumlu cevapta, masrafların karşılanmamasına rağmen derginin her nüshasına bir de şarkı notası ilave edildiğini ve “şuanki haliyle yıkılma derecesinde bulunan Türk müziğinin gelişmesi için elden gelenin yapılacağı” vurgulanmıştır (Arpaguş, 2004, s. 108).

Buradan anlaşılması gereken, Türk müziğinin durumu hakkında kaygı duyulduğu ve müziğin türlü yönleriyle aydınların zihninde bir değişim geçirmesi, modernleştirilmesinin yollarının arandığıdır. Müzik modernleşmesi, aydınların zihninde Cumhuriyet’in ilânı ve Cumhuriyet politikalarından çok daha önce başlamıştır.

O günlerde incelenip araştırılan bir başka konu da, Türk müziğinin kökenleri ve türlerinin nereye ait olduğu ve ne kadarının Türk milletine ait olduğu konusuydu. Malumat

dergisine göre (Arpaguş, 2004, s. 108), Batı müziğinin kökeni Mısır; Doğu müziğinin ise Çin ve Japonya'dır. Bu iki memleketteki âlimler müzik sanatının yüksek mertebelerine ulaşmış, sırlarını keşfetmiş ve ezgileri ifade etmek için birçok müzik aleti icât edip, kitaplar yazmıştır. Bir noktadan sonra Doğu müziği gerilemeye başlamışsa da Fars medeniyetinde parlayarak, yeniden ilerleme dönemi başlamıştır³⁶. Abbasiler döneminde Araplara geçmiş ve oradan da orta çağlar da Türkler ödünç almıştır³⁷. Türkler bu müziği aldıktan sonra, bu müziği geliştirmek, zenginleştirmek ve ilerletmek için uğraş vermişlerdir. Bu sebepten dolayı, Türk atalarının koruduğu bu müzik asla ihmâl edilmemelidir. Malumat dergisi, Osmanlı'nın koruduğu bu müziğin aslen kendisine ait olmadığı İran ve Arap müziğinin karışımı olduğunu söylemekte ve henüz yaşanılan asra lâyük dereceye ulaştırılamamış olduğunu, bunun nedeniniyse müziğin millî olmayışına bağlamaktadır. Necip Asım da benzer bir düşüncededir:

“Avrupa'nın her yerinde alafranga dediğimiz mûsikî yaygınlık kazanmıştır. Fakat bu mûsikî her yerde başkadır. İtalyan, Fransız, Alman, İngiliz mûsikîleri ayrı ayrı şeylerdir. Bunları ayırdeden şey *milli ahenkleridir*. Biz de milli ahengimizi o ibtidai, ihmal edilmiş mûsikîmizden tetkik ederek çıkarmalı, mûsikî ilmine tatbik ederek terakkisine çalışmalı, ortaya bir Türk veya Osmanlı mûsikîsi koymalıyız.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 61)].

Mektubun devamında, Türk müziği kavramıyla Anadolu ve Suriye'de bulunan Türkmenlerin, Yörüklerin ve kırlarda yaşayan Türkler'in doğal ezgileri olduğunu ve bu ezgilerin müzik bilimi içerisinde incelenmemiş, ibtidâi halinin bile, Türk insanının doğasına çok uygun olduğu için, usûlüne uygun bir şekilde ilerletilmesine çalışılırsa, Avrupa müziğinin seviyesine geleceği söylenmektedir. Buna örnek olarak da, doğal hâli Türklerin müziğinden ayırt edilemeyen Macarların bugünkü gelişimi gösterilmiştir (Arpaguş, 2004, s. 109).

³⁶ Günümüzdeki birçok ezginin Farsça olması da bunun nedeni olarak gösterilmiştir.

³⁷ Belirtilene göre Araplar bu müziğin ilerlemesine dair çaba sarfetmemişlerdir. Hatta Türkler bu sanatı Araplar'dan almamış olsaydı, Doğu müziğinin mahvolacağı yazılmıştır.

Necip Asım'a göre (Arpaguş, 2004, s. 110-113), medenî Avrupa milletlerinin çalışıp kural ve kaidelerini yerleştirecek hem sanat hem de bilim haline getirdikleri müziğe alafanga; geçmişteki ustaların müzik nazariyelerini “edvar” adı verilen kitaplara yazıp, müziğin ilerlemesine bir yüzyıl öncesine gelinceye kadar çalışıp meraklısı olanlara da uygulamalı olarak öğrettikleri müziğe ise “incesaz” denilmektedir. İncesaz müziği Arap vezni ve güfteleriyle yapıldığı için millî bir karakteri yansıtmamaktadır. Çok önemli diğer bir noktaysa; Batı müziğinin insanda her tür ruh hâlini ifade etmede başarılı iken, Türk müziğinde ifadeye hiç dikkat edilmediği, güftelerle besteler arasında tezat bulunduğunu belirtmesidir. Bu da muasır medeniyetin gereği ile uyuşmamaktadır. İncesaz müziği, ne askerin yürüyüşüne, ne de opera bestelemeye müsaittir. Keyifle dinlense dahi kullanım yeri kapalı odalara mahsus olan bu müziğin, Batı müziği seviyesine ulaşması mümkün değildir. Buna çok benzer başka bir tespit “Avrupa musikisini operet, opera, geniş heyecan, ihtiras, aksiyon dili haline getiren teknik, alaturka musikide yoktur” [aktaran (Arslan, 2016, s. 59)] şeklindeki yorumuyla İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nda görülmektedir. Çok benzer başka bir yoruma da, 1926 yılında Musa Süreyya ve Osman Zeki Beylerin konservatuvar teşili hakkında Millî Eğitim Bakanlığı’na sundukları raporun bir bölümünde görülmektedir:

“Garp Musikisi çok müterakki nazariyatı ve mekümme vesaiti icraiyesi sayesinde her türlü beşeri duyguları ve hatta Betoven’in senfonilerinde olduğu veçhile bir takım efkârı felsefeyi bile ifadeye kabiliyetli bir hal almıştır. Bizdeki musiki ise, muayyen bir üslûba esir olarak bazı mahdut hisleri ifadeye münhasır kalmıştır. Mesela, bir orkestranın kah coşkun ve hür ve şen, kahince ve latif, millî ve vatani ifadelerindeki azamet ve kudreti, ince sazın zayıf ahengiyle mukayeseye imkan yoktur.” (Okyay, 2013, s. 393).

Osmanlı’nın son döneminden Cumhuriyet’e değin faaliyet göstermiş bir kısım aydınların, Türk müziğinin çağa uygun olmadığı ve bir şekilde geliştirilmesi gerektiği düşüncesini taşıdıkları çok açıktır. Necip Asım’ın düşünceleri de Cumhuriyet Dönemi’ndeki politikalarla paralel bir çizgidedir. Ziya Gökalp’e atfedilen birçok düşüncenin Osmanlı’nın son dönemlerinde artık düşünülen, tartışılan konular arasında yer aldığı görülmektedir. Müziği ilerletmek konusunda yapılacaklarıysa önce alaturka, alafanga olarak tanımlanan bu doğu ve batı müziklerinin teori ve pratiğine hakim olunması, sonra “Millî ahenklerimiz” yani halk

ezgilerimizin tamamıyla dinlenip zabt edilmesi, yani notaya alınarak incelenmesi gerektiğini, bu konuda bilimsel makaleler, kitaplar yazılmasının şart olduğunu belirtir. Buradaki düşüncelerinden halk ezgilerinin dinlenmesi ve notaya alınması ile ilgili konu da; kısmının Osmanlı'nın son döneminde kurulan ancak savaş nedeniyle faaliyetine devam edemeyen Dârü'l-elhân'ın Cumhuriyet döneminde yeniden açılmasıyla, Batı ve Doğu müziğinin teorik ve pratik yanlarının da yine Cumhuriyet döneminde kurulan okullar ve buralarda yetişen insanların çalışmalarıyla mümkün hale gelmiştir.

Türk müziğinin kayıt altına alınması fikriyle beraber, hangi müziğin millî olduğu ve Türk müziğinin kökeninin ne olduğu ile ilgili konular da tartışılmaktadır. Türk müziğinin Türklere ait olmadığı fikrinin II. Abdülhamit döneminden beri konuşulduğu, Ziya Şakir'in II. Abdülhamit'in son günleri başlıklı 1 Eylül 1931 Son Posta gazetesinde yayınlanan tefrikasından anlaşılmaktadır. Sultan II. Abdülhamit: *“Doğrusu alaturka musikiden pek hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır.”* şeklinde cevap vermiştir [aktaran (Arslan, 2016, s. 23)]. Bu noktada, Cumhuriyet'in müzik politikalarının fikir babası olarak gösterilen Ziya Gökalp'in 1923 yılında yayımlanan *“Türkçülüğün Esasları”* isimli eserinde de benzer sözler görülmektedir: *“Avrupa musikîsi girmeden evvel, memleketimizde iki musikî vardı: Bunlardan biri Fârâbi tarafından Bizanstan alınan Şark musikîsi, diğeri eski Türk Musikîsinin devamı olan Halk melodileri'nden ibaretti... Bugün, işte, şu üç musikînin karşısındayız: Doğu musikîsi, Batı musikîsi, Halk musikîsi.”* (Gökalp, 1968, s. 129).

Hüseyin Sadettin Arel de, 1927 yılında İzmir Türk Ocağı'nda vermiş olduğu bir konferansta, Türk müziğinin Türklere ait olmadığı hakkındaki fikre karşı çıkan isimlerden biri olmuştur. Türk müziğinin Bizans ve Arap müziğiyle arasındaki farklara değinmektedir:

“ ‘Türk musikisi’ dediğimiz musikinin hakikatte bir Bizans musikisi, yahut bir Acem musikisi, yahut bir Arap musikisi, yahut bir Enderun musikisi - yahut da daha bilmem hangi millet veya zümrenin musikisi-olduguna dair de türlü türlü iddialar işitiliyor. Bu iddiaları serdeden-ler, galiba milletimizi musikisiz

bırakmaya kail olmadıkları için, asıl millî sanatımızın halk musikisinde mündemiç veya müncele olduğunu söylüyorlar. Bir kere şurası muhakkaktır ki memleketimiz gibi her devrin en büyük tarihi hadiselerine adeta mev'id telâki vazifesi gören bir ülkede haricin tesirinden tamamıyla azade kalmış bir sanatın mevcudiyetine intizar etmemeliyiz. Bizim için aranması lâzım olan cihet, sanatımızın milliyetimize mahsus farikaları taşıyıp taşımadığı noktasına münhasırdır. Bu farikaların mevcudiyeti bir millî sanatın mevcudiyetini tasdik için kâfidir. Elimizdeki musikinin ise asırlarca müddet Türk dehası ile yuğurula yugurula iktisap ettiği hususiyetler meydandadır. O derecede ki musikimizin diğer Şark musikilerinden nasıl ayrı bir sanat olduğunu ecnebiler bile temyiz edebiliyorlar. Bu kadar millî olan bir musikiye 'Enderun musikisi' demekle onu ta-biyetten ıskate muvaffak olabileceklerini zannedenlerin ümitleri beyhudedir. Diğer taraftan, mümkün müdür ki Bizans musikisini, Arap musikisini tetkik edenler bu musikiler ile Türk musikisi arasındaki müthiş farkları gördükten sonra yine musikimize Bizanslılık, Acemlik, Araplık isnat edebilsinler?" (Arel, 1997, s. 16)

Hüseyin Sadettin Arel aynı zamanda Türk müziğini bir kenara itip Halk müziğinden yeni müzik yaratılmaya çalışılmasına yönelik şunları söylemektedir:

“ ...'*Halk musikisi*' diye bize güya ayrı bir cins imiş gibi gösterilmek istenilen musiki, şu tahkir edilen biçare musikimizin iptidaî, rustai ve sadedilane şeklinden başka hiçbir şey değildir. İyi, kötü... nihayet bir '*varlık*' olarak musikimizi külliyen terkederek halk musikisinden yeni bir musiki çıkarmaya çalışmak ile bilfarz Süleymaniye Camii'nin tarzı mimarisini -*Bizans, yahut Acem, yahut Arap taklididir diye*- istihkar edip de köylerimizdeki kerpiç kulübelerinden yeni bir tarzı mimari istihraç etmek arasında biraz fazla müşabehet bulunmasından endişenâkim. Anadolu'da müteaddid defalar seyahat ederek her defasında mahalli musikiyle alâkadar olmuş, yüzlerce halk şarkısını koleksiyonunda toplayıp tetkik etmiş bir fert sıfatı ile söylerim ki halkımızın musikisi bizim bildiğimiz Türk musikisinden asla hariç değildir. Hatta o kadar hariç değildir ki şimdiki Türk musikisini atıp da Garp musikisini aynen aldıktan sonra halk şarkılarından eser

vücuda getirmeye çalışanların armoni ve kontrpuan tatbikatında, aynen bizim bugün duçar olduğumuz güçlüklerle karşılaşacaklarına şüphe yoktur. O halde halk musikisi diye sanki başka bir cihanın duyulmamış sesi imiş gibi gözlerimizin önünde parlatılan biçare "havalardan ne medet umabiliriz?" (Arel, 1997, s. 17).

Yine aynı konferansında Arel, müziğin ilerletilmesi konusundaki fikirlerini açıklarken de Türk müziğinin "aralıklarımızın incelikleri", "makamlarımızın hususiyetleri", ve "ölçülerimizin zenginlikleri" şeklinde sıraladığı üç unsurdan, "her birinin fennî bir tensik ve tasfiyeye tabi tutulması lüzumunu tekrarlayarak" feragat etmeyi bir mahrumiyet saymakta ve bu üç unsurun millî bir servet olduğunu vurgulamaktadır. Ancak müziğin ilerletilmesi konusundaki çarelerden bahsettiği bir diğer konferansında, müziğin bugünkü halinde kalmamak gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“ ‘Musikimizi terk etmeyelim’ neticesinde karar kıldığımız vakit: -Acaba peşrevlerle, bestelerle, ten-ten'lerle, hey-hey'lerle, gay-gay'larla, aman-amanlarla yine mi baş başa kalacağız? Suali kendiliğinden zihne tebadür eder. Geçen defa arzetmişim, şimdi de tekrar ederim ki, bendeniz musikimizin bugünkü halini değil, tıpkı bir meşe tohumundan kuvvetli ve kocaman bir ağacın fişkırması gibi fevvâz semereler vermeye kabiliyetli olan özünü, cevherini müdafaa ediyorum. Yoksa şimdiki musikimizi alâ hâlini idame etmek bizzat o musikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır. O halde milli musikimizi nasıl terakki ettirmeliyiz. İşte musiki bahsinde halli lâzım en ruhlu mesele budur.” (Arel, 1997, s. 22).

Hüseyin Sadettin Arel daha sonra konferansında müziğin ilerlemesi için bütün tedbirleri tek cümleyle özetlemek gerektiğinde “Dâhi bestekâr yetiştirmek” cümlesini kullanmıştır: “Hakikaten musikiyi terakki ettirmek demek, dâhi bestekâr yetiştirmek demektir. Dâhi bestekâr bulunmayan musiki -bizimki gibi- haddizatında ne kadar kıymetli anasıra malik olursa olsun, bizzat sahipleri tarafından bile istihfaf edilmeye mahkûmdur.” (Arel, 1997, s. 23).

Bu dâhi bestekârlara ise dehânın verilemeyeceğini fakat zekâlarını yükseltecek bilgilerin verilebileceğini belirttikten besteciye verilmesi gereken bilgiler; “Musikinın İlk Bilgileri, Armoni, Kontrpuan, Kanon, Füg, Kompozisyon, Enstrümantasyon, Orkestrasyon” olmak üzere sekize ayırmıştır. Bu bilgiler arasında yer alan Armoni başlığında; “*Armoni hergün terakki ediyor. Bugünün az çok kıymetli bestekârları arasında; Hayn’in³⁸, Mozart’ın Beethoven’in halta Vagner’in armonisi ile eser yazan kalmamıştır.*” (Arel, 1997, s. 24-25), dedikten sonra Türk müziğinde şimdiye kadar armoniye sahip olunamayışını en büyük fakirlik olarak yorumlamış ve eklemiştir:

“Zira hem armoninin ilâve ettiği rengârenk güzelliklerden, hem de bizzat bir vasitai tasvir olan armoninin tebliği hissiyat hususundaki hizmetlerinden mahrum kalmaktadır. **Armoni, garpten iktibas mecburiyetinde bulunduğumuz ilimlerden bizim musikiye tatbiki en müşkül olanıdır.**³⁹ Çünkü Garp armonisi, oktavı (yani sekizli aralığını) oniki müsavi kısma taksim eden gam tampere (muaddel dizi) esasına müstenittir. Halbuki geçen defa arz ettiğim gibi bizim musikimizde sekizli aralığı yirmidört gayrı müsavi kısma taksim edilmiştir. Oniki müsavi taksimatlı bir diziye mahsus olan ahengin yirmidört gayrı müsavi taksimatlı bir diziye uygun gelemeyeceğinde şüphe yoktur. Şu halde armoniyi musikimize tatbik için musikimizin sekizli taksimatında bir tadil icra etmek ıztırarındayız.” (Arel, 1997, s. 25-26)

Armoni hakkındaki unsurları çok detaylı biçimde işleyen Arel; “*Hatta bizim musikiye bu yolda tatbik edilecek ahenk Garp musikisindekinden daha mucibi memnuniyet neticeler verecektir. Yeter ki ahengin musikimize tatbiki işi hem bizim musikinin nazariyatına, hem de armoniye ve armoninin ciheti nazariyesine hakkıyla vâkıf zevat tarafından yapılsın.*” (1997) sözleriyle armoninin müziğimize tatbikinın yine hem Batı hem de Türk müziğinin teorisine vakıf insanlar tarafından gerçekleştirilebileceğini vurgulamıştır.

³⁸ Alıntıda yazıldığı gibi alınmıştır.

³⁹ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

Ziya Gökâlp'in 1923 yılındaki fikirlerine geri dönecek olursa, Kemal İlerici'ye gelinceye kadarki dönemde "Türk müziğine armoni tatbikatı" diyebileceğimiz "Türkülerin Batı tekniğiyle işlenmesi fikri", Ziya Gökâlp öncesinde Necip Asım'a ve sonrasında da Hüseyin Sadettin Arel, Mahmut Ragıp Gazimihâl ve daha birçokları tarafından ifade edilmiştir.

"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.**" (Gökâlp, 1968, s. 130-131).

Vahit Lütfi Salcı da Necip Asım, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Ziya Gökâlp gibi Türkülerin Batı tekniğiyle çok sesli hale getirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkülerin armonize edilerek yeni bir millî müzik ortaya çıkartma fikrine de destek vermektedir. Vahit Lütfi Salcı'yı diğerlerinden farklı kılan, bu türden bir çoksesliliğin Alevi-Bektaşî müziğinde yüzyıllardır uygulanmakta olduğu savını ileri sürmüş olması ve halk müziğinde çokseslilik konusunda nota örnekleri vererek yazı yazmış ilk isim olmasıdır (Arslan, 2016, s. 111).

"Musiki inkılâbı bize yalnız dili, tarihi gibi kendi duygusundan doğmuş olan Türk halkının garp tekniği ile sanatsallaştırarak olgun bir hale getirmeyi ve medeniyet âlemine bizim de hakiki bir musikimiz olduğunu göstermemizi emrediyor... Yalnız Garp musikisinin teknikleri dairesinde musikimize istikamet vereceğiz. Bu da klasik garp musikisini pek çok dinleme ve bu surette onun sanatının iceliklerine hulul edebilmekle olur. Biz, şark musikisinin hiçbir yardımını bekleyemeyiz." [aktaran (Arslan, 2016, s. 109-110)].

Aynı zamanda halk ezgilerinin armonize edilmesi fikrine başka toplumlardan da örnekler vermiş, Cumhuriyet sonrası dönemde halk ezgilerinin toplanması ve Batı tekniğinin kullanılması konusunda desteklemiştir.

Mahmut Ragıp Gazimihal de 1929'da kaleme aldığı bir yazısında, millî müziğin; Halk müziği ve Batı müziğiyle karışımı ve uyumundan doğacağını düşünmekte; halk müziği ürünlerinin Batı müziği tekniğince armonize edildiğinde, hem millî hem de Avrupaî bir müziğe sahip olunacağını belirtmektedir. Ziya Gökâlîp'in düşüncelerine ek olarak:

“1. Anadolu türkülerinin en bakir ve bedîî kıymet sahibi olanlarını seçüp armonilemeli (Ziya Gökâlîp bey işin yalnız bu cephesini görebilmiştir).

2. Anadolu musikilerinden alınma tema ve motifleri esas ittihazla bin bir şekilde eserler yazmakta lâzımdı (Gökâlîp'in tesiri altında kalıp beş on musiki tarih sayfesi de karıştırabilenler, bu ikinci maddeyi sezebilmişlerdi).

3. Fakat, tamamen şahsi eserler de Türk kalacaklardır (işte bu fikri programa ilâve eden ben oluyordum).” [aktaran (Paçacı, 1999, s. 129)].

Gazimihal'e göre “*Şark armonisi*”, klasik armoniden farklı olmaya mecburdur. Bu türden bir armoniyi meydana getirmenin kolay olmadığını belirttikten sonra, Şark melodilerini armonileyebilmenin şartlarını şöyle izah eder:

“1- Anadolu makâmlarını bilmek, anlamak, hissetmek, i'tiyâdlarını benimsemek... Çünkü, melodisi hissedilmeden yazılacak bir armoni – ne kadar kavâ'idine mutâbık olursa olsun muhakkak ekleme ve yamama kalır, iki rükün kaynaşamaz. (...)

2- Armoni (bilhâssa koral tanzîmi), kontrpuan, fug, “şan gregoryen armonisi” bahislerinde kat'i bir ihtisâs seviyesine varmak.

3- Gelecek makâlede bahisleri geçecek ve emsâli tecrübelerin de ayrıca tahlîl ve tettebb'u...⁴⁰(...)” (Gazimihal, Kahraman, & Tebiş, 2014, s. 139-140)⁴¹

Gazimihal’in şark armonisinin kuralarının tesbit edilmesi gerektiğini söylediği kısım ise şöyledir:

“ ‘Anadolu makâm ve lahnlarını aynen armonilemenin kânûnları’, kısmen olsun tesbât edildiği gün her iş kolaylaşmış olacaktır. Çok makâmlı senfoniler, eserler hissedilerek rahat rahat yazılacaktır. Millî bestekârlarımızın eline halk

⁴⁰ Gazimihal bunun çok emek gerektirdiğini şöyle izah etmiştir: “Bu şartları tam ma’anâsıyla nefsinde toplayabilecek çalışkan, isti’dâdlı ve aynı zamanda umûmî ve fikrî terbiye sâhibi bir Türk mûsikîşinâsı, ancak Anadolu melodilerini –en orijinal incelik ve tenevvularını bozmadan- armonilemek imkânını bulur. Biz de onunla bihakkın iftihâr ederiz. Bu kadar yüksek bir meslek terbiye şile mümtâz bir mûsikîşinâs ise hiç olmazsa kırkıdan yukarı bir yaşda bulunur.” (Gazimihal, Kahraman, & Tebiş, 2014, s. 140)

⁴¹ Benzer bir yaklaşım bir adım daha ileri götürülerek, Kemal İlerici’nin öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal’da da görülmektedir. Çokseslendirme çalışmalarının çok büyük bir sorumluluk getirdiğini belirttikten sonra:

“ 1-Geleneğin iyi bilinerek özümzenmesi:

- A. Geleneksel müziklerimizin teknik özelliklerinin dönemlerine göre iyi bilinmesi.
- B. Çokseslilik açısından doğru analizi,
- C. Müziklerimizde geleneksel olarak yapılan çoksesliliklerin incelenmesi,
- D. Çokseslilik için ileri sürülmüş kuramların bilinmesi,
- E. Kültürümüzün iyi bilinmesi,
- F. Geleneksel müziklerimizin uluslararası estetik ölçülere göre çözümlenmesi.

2-Uluslararası sanat müziğinin iyi bilinerek özümzenmesi:

- A. Uluslararası sanat müziğinin teknik özelliklerinin dönemlerine göre iyi bilinerek özümzenmesi,
- B. Uluslararası kültürün iyi bilinmesi,
- C. Yüksek sanatın estetik değerlerinin iyi bilinmesi.” (Bayraktarkatal E. , 14-18 Haziran 1988, s. 257-258)

şarkıları mecmûaları ile birlikde bu yolda bir kânûn-nâme de verilmeli, Dârülelhân'da şark armonisi tedrîs edebilecek bir-iki mu'allim yetiştirmenin yolları düşünölmelidir. 'Lahnî bu'udlarımıza uygun bir armoni sistemi meydâna getirmek(?)' tarafdârlarımızın hayâlleri, yine belki o zaman kuvveden fiile çıkabilecektir!!" (Gazimihal, Kahraman, & Tebiş, 2014, s. 140-141).

Bu armoninin eski eserlere uygulanması için olmadığını da vurgulamaktadır. Böylesi bir girişimin, târîhî repertuarı muhafazaya değil, yıkmaya yol açacağını belirtmiştir. Bu "Öz Türklüğün sesini" armonilemekle amaçlanan, halka en doğal yoldan çoksesli müzik terbiyesi vermekle beraber, bestecilerin ruhlarını halkın gönlünden kopan temiz nağmelerle beslemektir.

Hakkı Süha Gezgin ise 1928 yılındaki yazılarında millî müzik konusunda yazarken, üç tür zümrenin bulunduğunu ifade etmiştir. Bunlardan ilkinî, Dede'lerin İtrî'lerin izinden ayrılmayı günah sayanlar; ikincisini, melez bir müzik meydana getirmeye çalışanlar; sonuncusunu da, hem eski eserleri hafızalarında taşıyıp, hem de Batı müziğinin âbidelerini anlayacak bir kulağa sahip olanlar olarak sınıflandırmıştır. Hakkı Süha'ya göre, dünya ölçeğinde bir millî müzik, ruhunu Anadolu'dan alacak, ama Batı tekniğini ihmal etmeyecek olan müziktir (Arslan, 2016, s. 151).

Buna çok benzeyen başka bir ifade yine Hüseyin Sadettin Arel'e aittir. Türklerin Batı medeniyetini özömsedikten sonra Türk müziği veya Batı müziği taraftarlığına tutuştuğunu anlatır:

"Öteden beri Türk musikisi taraftarları ile Garp musikisi taraftarları -tıpkı Arapça kitaplardaki Zeyd ile Amr gibi- dâimi bir kavga hayatı yaşamaktadırlar. İçimizden yetişip de Türk musikisini öğrenmeksizin Garp musikisine herhangi bir suretle intisab etmiş olanlar: - Dünyada iki türlü musiki olamaz; Musiki birdir, o da Garp musiki-sidir. Bizim için yegâne terakki yolu, doğrudan doğruya Garp musikisini alıp, kendimize mal etmekten ibarettir.

Demekte isrâr etmişler, buna mukabil Garp musikisini öğrenmeksizin Türk musikisine intisab etmiş olanlar da: - *Hayır, bizim musikimiz büsbütün başka bir musikidir ve en mükemmel musiki de bizim musikimizdir; bu musiki bize kâfidir.* Diye cevap vermişlerdir.” (Arel, 1997, s. 7).

Bahsini ettiği bu iki zümrenin dışında başka bir yolun daha varolduğunu da;

“...onlar Türk musikisine de, Garp musikisine de esaslı bir surette vâkıfdırlar. Bu iki cepheli bilgilerine nazaran musiki bahsinde söz söylemeye şüphesiz başkalarından daha selâhiyettar olmaları lâzım gelir. Lâkin hakikat perisi bermutâd kuyunun dibinde vakit geçirmeyi tercih ettiği için olacak ki ekseriya sesini işittirememek hastalığına mübtelâ-dır. İşte ihtimal ki hakikatin bu hassasından dolayı, arzettiğim selâhiyettar musikişinaslara kulak veren yoktur. Bunlar diyorlar ki: - *Musikimizi terk etmeyelim. Çünkü hakiki bir kıymeti sanatkârane-si vardır. Onu tasfiye edelim; tekeminülâta mazhar edelim. Garp musikisinin fenni vesâitini alıp musikimizde istimal edelim. Elhasıl musikimizi lâyük olduğu mevkie yükseltelim.* Bu zümrenin umde ittihaz ettikleri remiz şudur: **‘Türk san'atinin hizmetinde Garp fûnûnu.’**⁴² Demek oluyor ki musiki bahsinde başlıca üç meslek tefrik edilebilir: 1. Türk musikisini atıp Garp musikisini almak isteyenler. 2. Türk musikisini aynen muhafaza ve idame etmek isteyenler. 3. Garp musikisinin vesaiti tekemmüliyesinden bilistifade Türk musikisini yükseltmek isteyenler.” (Arel, 1997, s. 8)

sözleriyle ifade eder. Aynı konferansta Türk müziğinin geri kalmasıyla ilgili sebepleriyle şöyle anlatmıştır:

“Evet, musikimiz hâl-i hâzırıyla derececi nihâyede fakirdir; hatta biraz da iptidaidir. Musikimize zengin ve mükemmel diyebilenler fakr ile istinas hâsı! ede ede zenginliğin ne olduğunu unutmuş olanlardır. Lâkin -tıpkı memleketimizin

⁴² Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

işlenmemiş menâbii serveti gibi- musikimizde de hemen el dokunmamış bir velûdiyet hazinesi görüyorum ki eğer bundan istifade etmeyi bilemezsek "günah" değil, cezası daha çabuk gelen bir şey, "hata" olacaktır.” (Arel, 1997, s. 14)

“Biri terakkiyatı medeniyeyi takip etmemek, ki diğer san'at şubelerimizin hemen hepsinde aynı halı görmekteyiz. Öteki sebep de musiki ile iştigalin kâh ayıp, kâh günah, kâh menâfii ciddiye addedilmesinden ve fazla olarak musikinin bir mesleki maişet olarak da insanı memnun edememesinden dolayı musikiye intisap edenlerin ekseriyetle yüksek tahsil görmemiş zevat olmalarıdır. Zannımca bu son sebep birinciyi bile ihatasına alacak kadar şümullüdür.” (Arel, 1997, s. 14)

Hüseyin Sadettin Arel, sonrasında Türk müziği ile ilgili fikirlerini yineler; *“Elhasıl musikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez. Kanaatimce Türk musikisinin bugünkü tecelliyatı değil, asıl ruhu kabili müdafaa, hatta lâyıku müdafaadır. Bu noktaya bilhassa nazarı dikkatlerini celbederim.”* (Arel, 1997) ve millî müzik fikirlerinin küresel ölçekte olduğunu vurgular:

“Harsiyatımızın kıymetli bir cüz'ü olan musikimizin feda edilmesine gönlüm kail olmuyor. Düşünmeliyiz ki her yerde milliyet cereyanı ilerlemektedir. Bu cereyan, terakkiyatın henüz ilk basamaklarında bulunuyor. Başka milletler kendilerine mensup olan güzellikleri inkâr etmek şöyle dursun, mensup olmayan güzellikleri bile türlü hileler ile kendilerinin gibi göstermeye çalışırken bizim -velevki henüz fakır olsun kendimize mahsus bir hüviyete malik olan ve -tıpkı bir meşe tohumundan kocaman bir ağacın fişkırması gibi- feyyaz semereler vermeye kabiliyetli bulunan musikimizi Bizansındır, Acemindir, Arabındır diye inkâr etmeliğimiz pek müessiftir. Fakat bu hal nevmid olmaya sebep teşkil etmez. Zira eminim ki Türk musikisi tamamı ile unutulsa bile istikbalin Türk bestekârları bu musikiyi âsân atıka mütehassıslarının harabeleri araması kabilinden- bir takım yorgunluklarla gömüldüğü mezarlardan çıkaracak ve kendi eserlerine mutlaka bu musikiden alınmış bir milliyet damgası vuracaklardır.” (Arel, 1997, s. 14-15)

Hakkı Süha Gezgin yine 1928 yılındaki bir yazısında müzikte her çağın kendi kaidelerinin olduğunu ve bir manada değişimin kaçınılmaz ve geri dönülmez olduğunu vurgularken şu ifadelerle yer vermektedir:

“Dede ve İtrî tarzından başkasını kabul etmemek mûsikîmizi tek bir fikre mahkûm etmek olur. Onların eserleri muhteremdir, muhteşemdir. Fakat yalnız kendi devirlerini terennüm eden şaheserlerdir. Yoksa istikbale tahakküm etmeye hakları yoktur. Her devrin kendi hulyası kendi ufku ve kendi ilhamı vardır. Mûsikîmiz yeni bir yola girmiştir. Geriye dönmek yoktur. “ [aktaran (Arslan, 2016, s. 152)].

“Mesela Dede Efendi'nin bir hicaz devriyle, Salim Bey'in hicaz peşrevi arasında küçük bir mukayese, iki zaman arasındaki farkı bütün çıplaklığıyla ortaya koyar.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 153)],

Cumhuriyet sonrası dönemde benzer bir ifade daha kuvvetli bir biçimde İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nda da görülmektedir:

“...Devlet bu inkılabın arkasında duracaktır. Bütün milletin tekâmülü söz konusudur. Dolayısıyla asri bir devlet, içinde hem Garp musikisi hem de Şark musikisini birleştiren müesseseye konservatuvar ünvanını veremez. Asri bir devlet musiki gibi hürriyetimizin ve beşeri cidaldeki galibiyetimizin müeyyidesi olan bir harsın mukadderatını herhangi bir şehrin cemiyeti umumiye kararlarına terk edemez. Alaturka musiki tedrisatı bütün umumi mekteplerden kalkmıştır. Darüelhandanda da kalmayacaktır.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 217-218)].

Mesut Cemil de “Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma” isimli yazı dizisinde yapmakta ve her ne kadar Türk müziğinin zenginliğini dile getirdiyse de, bu müziğin artık eskide kaldığını ve yeni olanın eskiye benzemeyeceğini;

“Tarihî, geçmiş şartlara bağlı, kalıplı, tek sesli-çok makamlı eski sanat musikimiz, kendi ölçüleri içindeki bütün cazibe ve değerleriyle dikkatle saklanacak ve ara sıra da zevkle dinlenecek bir bergüzardan başka bir şey değildir. İtrîler, Hafız Postlar, Seyyid Nuhtarlar, Bekir Ağalar, Zaharyalar, Dedeler, İsaklar, Nikoğoslar, Hacı Arifler ve onların nakışlarını terennüm eden bütün hanende ve sazandeler ve bütün Osmanlılar ölmüştür. Yerlerine kimse yetişmez, yetişmeyecektir. Onları ancak ölümden taklit edebiliriz. Buradan sonraki musikimiz, ister tek sesli, ister dokuz kuyruklu olsun, her halde eski musiki olmayacaktır...” [aktaran (Arslan, 2016, s. 171)].

sözleriyle ifade etmektedir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da “*Musikide İhtilal*” isimli yazısında benzer ifadeler kullanmıştır:

“Her sanatın mazisi gibi musikininki de çok kıymetlidir. Fakat ne kıymetlilik ne de büyüklük yaşamın ilk ve temelli şartı değildir. Zira ölüm yalnız o küçüklerin değil büyüklerin de kanunudur. Yaşamak için ortalığın zaruretlerine uymak lazımdır. Kültürü geçmiş zamanların güzideleri kadar yüksek olmayan ve yüksek olması da mümkün olmayan halk kütelleri tarafından anlaşılmalıdır. Zamanın musikisi onu anlayan ve onun tarafından anlaşılabilir.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 219)].

Hakkı Süha Gezgin ilerleyen yazılarında yenileşme düşüncelerini detaylandırarak armoni tekniğinin kaynağını şöyle ifade etmektedir:

“Garp sistem tonalini göğüslerimizde millî duygular coşup köpürdükçe ve bileklerimizde heyecanın nabzı vurdukça kabul etmeyeceğiz. **Armoniyi, kendi**

lahnî bünyemizden çıkaracağız.⁴³ Sahne mûsikîsi bize bu yoldan gelecek. Batı'nın mûsikîsi kudretli yüksek diye kendi mûsikîmizi bırakıp onu alamayız. Bugün millî mûsikînin yürüdüğü en bariz ve en kuvvetli yol modern mûsikîdir.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 152)].

Erken Cumhuriyet döneminde tartışılan bu konuların Kemal İlerici'nin fikir hayatında ne kadar etkili olduğu tam olarak bilinmese de, Türk müziğinde armoni fikrinin nasıl vukû bulduğu ve tartışma zemini, modernleşmenin ilerlediği yön açısından önemlidir. Türk müziğinin kendi ezgisel varlığına uygun olarak icra edilmesi ve kendi ezgisel varlığına göre bir saz yapılması fikri burada da yinelenmektedir:

“...alafranga sazlarla alaturka mûsikî terennüm etmek bir kusur değil bir meziyettir. Ama tam bir muvaffakiyet içinde değiliz. Biz alafranga sazları da kendi lahnî bünyemize göre ıslah veya tadil gayesi peşindeyiz. Bunun iki çaresi var ya sazlara perde ilave veyahut sazları alaturka tedris ile meşk edeceğiz. Fakat ikinci şık kusurludur. Çünkü piyano gibi sabit perdeli sazlarda tedris tam bir netice vermez. İyisi boyumuza göre elbise biçindiğimiz gibi seslerimize göre saz yaptıracağız. Ama bu az veya çok zaman istermiş...diyecekler. Söyleyen söylesin istikbal içinde zamanın hükmü yoktur. Bu nokta halledilinceye kadar yine orkestra kullanacağız ve bu vasıtayı kabul eden makamlarımızın istifadesine tahsis edeceğiz. Armoni de böyle böyle taammum edecek ve ikinci bir kusur diye gösterilen tek sestem kurtulacağız.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 152)].

Hakkı Süha'nın bu düşünceleri arasında yer alan kendi seslerimize uygun yeni bir saz yaratma fikri, Hüseyin Sadettin Arel de bulunduğu gibi, aynı zamanda Kemal İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli eserinde yer alan (bazı makamların piyanoda çalınmaya uygun olmadığı için) Türk makamlarının icrâsına yönelik özel bir piyano üretmek fikrinin kökleri olduğu düşünülebilir. Benzer bir fikir Rauf Yekta Bey'in “Türk Musikisi” isimli eserinde de yer almaktadır. Rauf Yekta Türk müziğinin geleceği hakkındaki

⁴³ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

fikir hareketlerinden bahsederken, bunlardan ilkinin Avrupa müziğini olduğu gibi almanın, diğerinin ise;

“(…)ne tampere dizinin biçimsiz ve ruhsuz yeknesak seslerine elzem olan aralıkları, ne de çeşitli Doğu makamlarını feda etmeden lüzumlu değişikliklerle Avrupa çoksesliliğini tatbik usulünü bulmak; o suretle ki, Doğu musikisi ile Batı musikisini ayıran mâniayı ortadan kaldırarak ve her iki sanatın genişçe faydalanacağı yeni bir ufku ses sanatına açmak.” (Yekta, 1986, s. 56)

olduğunu söylemektedir.⁴⁴

Bu düşünce ve denemelerin yanısıra halk melodilerinin armonize edilmesiyle müzikte millileşme ya da modernleşmenin tam olarak gerçekleşmeyeceğini düşünen bir görüş ise İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun görüşüdür: “*Ben musikide ikiliği reddetmekle birlikte millî musikinin halk melodilerini armonize etmekle elde edilebileceğine inanmıyordum. Bence musikide millîleşme, “armonileşme” işinden ibaret kalamazdı.*” [aktaran (Arslan, 2016, s. 224)]. Diğer görüşlerde olduğu gibi Millî bir şahsiyet sahibi olmak, Avrupa müziğini kayıtsız şartsız bilmek dışında bir de sanatın olmazsa olmazı “*artistik yaratıcılık*” gereklidir. Milli müzik: “*Garp musikî tekniğine kayıtsız şartsız vakıf olan ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkâr ruhunun meydan çıkardığı esrarlı heyecandır.*” [aktaran (Arslan, 2016, s. 224)]. Burada Necip Asım'dan Gökâlî'ye uzanan halk melodileri ve Batı tekniği formülünden daha farklı bir unsur ortaya çıkmaktadır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da 1926 yılında millî müzikle ilgili ayrıntılı olarak açıklama yapmıştır. Ona göre sanatkâr yeni olanı kopya ile değil, hür olarak yaratmalıdır. Millî sanatkâr, şahsiyetinin meydana getireceği yeni eserlerle geçmiştekiler arasında bir bağlantı olacaktır

⁴⁴ Rauf Yekta'ya göre bu fikirlerden ikincisi hayata geçirildiği zaman Doğu ile Batı müziğini birbirinden ayıran engel ortadan kalkacak ve her iki sanatın genişçe faydalanacağı yeni bir ufuk ses sanatına açılmış olacaktır. Rauf Yekta, kendisi de Türk Musikisi isimli eserinin sonunda bu fikri hayata geçirmek için bir çalışma yapmış ve Doğu makamlarının armonizesi için Türklerin esas ve kromatik dizisini formüle etmiştir.

(*buna gelenek denebilir*) ancak onların birer kopyası değil, özgün ve yeni eserler olacaktır: “İnsan eski sanatı taklit etmese de yalnız hazm ve temsil etmiş olmaktan dolayı daha alemşümul bir düşünme ve yaratma kudretine mazhar olur. Sanatta maziyi taklit etmemek, temsil etmek, yaratmak gerek” der ve “Avrupanın güzel sanatlar mekteplerinde, Yunan mimarisi dahi gösteriyorlar. Maksat nedir? Eski Yunan sanatının mantığı, felsefesi bebiî tecrübelerile talebenin ruhunu, hafızasını, muhayyilesini, bediî hassasiyetini, sanat iradesini kuvvetlendirmek.” (Baltacıoğlu, 1934, s. 166) şeklinde ekler. Eski sanatı öğrenen insan geleceğe yöneldiğinde “...yeniyi aradığı zaman ve yarattığı zaman artık aynı adam değildir. Onun için bir maziyi saklamak ve tekrar etmek başka, yine o maziyi duymak ve temessül etmek bambaşka.” (Baltacıoğlu, 1934, s. 166).

Ona göre millî bir müziğin ortaya çıkması için de şu niteliklerin gerçekleşmesi gereklidir:

“Millî musikinin tekniği: Bu teknik Avrupai olacaktır. Alaturka musikinin tekniği Avrupai değildir. Avrupa musikisini opera, operet yani geniş heyecan ihtisas ve aksiyon dili haline getiren teknik alaturka musikide yoktur. Alaturka tekniğini unutmalıyız. Ruh: Bu ruh her şeyden önce halk musikisinde vardır. Gökalpçuların inkârlarına rağmen alaturkada da biraz vardır. Millî musikinin vetiresi: Taklit mi ilham mı? Millî sanatkâr bu iki kaynağı taklit mi edecek yoksa onların ruhundan ilham mı alacak? Taklit etmeyecek. Sanatkâr eskinin suretlerini, motiflerini almayacak ruhunu, karakterini bulacak ve ondan mülhem olacak ve hür olarak yaratacaktır. Millî musikinin karakteri: Büyük, yaratıcı bir Türk sanatkârı çıkıp millî bir eser verdiği gün dinleyenler İngiliz, Fransız, Alman, Rus vs. ‘İşte Avrupai bir musiki’ diyecekler. Dinleyenler Türk ise ‘İşte Türk musikisi!’ diyecekler. Milli musikide hem Avrupa tekniği hem de Türk vicdanı yerini bulacaktır.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 222-223)].

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun fikirlerinin kendisi bizzat sanayi-i nefise encümeni içinde yer almış olmasından dolayı Cumhuriyet Dönemi’nde etkili olmuştur. Halk Türküleri’nden, alaturka müzikten ve meyhane müziğinden bile yararlanılması gerektiğini,

çünkü bunlarda bile müzik geleneğimizin bulunduğunu söylemektedir. Ancak, en önemlisi halk melodileri ve Batı tekniğini özümsemektir. 1951 yılındaki bir yazısında:

“Musikide bir tezimiz bir de antitezimiz var, sentezimiz yoktur. Halk türkülerini, hatta alaturka musikiyi ve hatta meyhane musikisini unutamayız! Çünkü bunların hepsinde ne de olsa az çok musiki geleneklerimiz vardır. Halk melodilerini özümsemek zorundayız. Çünkü asıl musiki geleneklerimiz bunlardadır. Batı musiki tekniğini özümsemek zorundayız çünkü teknik üstünlük bundadır. Ne millî melodilerden ne de Batı tekniğinden vazgeçemeyiz. Millî musikiye ne batıda ne de doğuda kavuşamayız. Onu batılı Türkün vicdanında bulacağız. Millî musiki devrimi yapabilmek için her şeyden önce millî musiki şuuru gerek.” [aktaran (Arslan, 2016, s. 226)].

Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinin yenileşmesinin ve “ilerletilmesinin” gereği konusunda fikir beyan eden aydınlardan en önemlisi de “Senelerden beri daima belirtmekten geri durmadığım bir hakikat var ki o da musikimizin şimdiye kadar kabiliyeti nisbetinde katıyen inkişaf etmemiş olmasıdır. Başkalarına karışmam, fakat kendim Türk musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, istikbaldeki hayaline meftunum” [aktaran (Arslan, 2014, s. 17)] sözlerini söylemiş, bir dönem Kemal İlerici’nin öğretmeni olan Hüseyin Sadettin Arel’dir.

Osmanlı’nın son dönemi 19’uncu yüzyıldan 20’inci yüzyılın başlarında Türkiye Cumhuriyeti’nin erken dönemine kadar birçok aydın, Türk müziğinin bilimsel metotlarla incelenmesi, kayda alınması, korunması ve Batı tekniğiyle geliştirilmesi hakkında fikirler üretmiştir. Bu alandaki en eski yazılar Fazlı Arslan’ın (2016) belirttiği gibi, Ahmet Midhat Efendi’ye aittir. Sonrasında Necip Asım ile millî bir müzik kurmak düşüncesi başlamış, Osmanlı-Türk müziğinin de Batı standartlarına kavuşturulması fikirleri doğmuştur. Bütün bu fikirler Cumhuriyet’e geçişten hemen önce Ziya Gökalp tarafından sistematize edilecek ve halk müziği ezgilerini batı tekniğiyle işleme formülü doğacaktır. Bu fikirleri farklı nüanslarla Vahit Lütfi Salcı, Mahmut Ragıp Gazimihal, Cumhuriyet Dönemi’nde Milli Eğitim Bakanlığını yapmış olan Hasan Âli Yücel, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel gibi isimler de takip edecektir. Kemal İlerici’ye gelinceye kadar da belki başlangıçta sosyoloji ağırlıklı birçok tez öne sürülmüş olsa dahi, sonraları Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel

gibi müzik adamları tarafından, makamların armonize edilmesi üzerine birtakım denemelerde bulunulduğu görülmektedir. Türk müziği ezgilerinin Muzika-yi Hümayun'daki gibi doğrudan batı tekniğiyle yapılan armonize çalışmalarından başlayan süreç, mevzunun fikir boyutunda yapılan tartışmalarından ilk armoni denemelerine kadar, Kemal İlerici'nin armonik sistem önerisi için birer hazırlayıcı olmuştur.

1.4. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE MODERNLEŞEN MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARI VE ÇOKSESLİLİK ANLAYIŞI

1.4.1. Dârü'l-elhân'dan “Konservatuvar”a, Modern Konservatuvarlar İçin “Paris Konservatuvarı” Modeli

Konservatuvar, modern Türk devletinde bir müessese olarak son derece yeni bir kavramdır. Temelleri, Birinci Dünya Savaşı'ı nedeniyle kapatılmadan hemen önce Osmanlı İmparatorluğu zamanında atılmıştır. Ancak modern anlamda konservatuvar, Cumhuriyet ile başlamıştır, denilebilir.

Konservatuvar kelimesi; *Alm. Konservatorium, Fr. Conservatoire, Ing. Conservatory, İt. Conservatorio*, 1560'larda Latince *conservā (re)* kelimesinden türemiş; “*conservation (+ory)*” ya da “*preservative*”, “muhafaza, koruma, muhafazakar, koruyucu” anlamına gelmektedir. 19'uncu yüzyılda “performans sanatları okulu” anlamında kullanılmıştır.⁴⁵ Bugün de pratik ve teorik müzik ile çalgı öğrenimi için resmi ya da özel eğitim kurumlarına verilen bu isim; 16'ncı yüzyılda İtalya'da önceleri kimsesiz çocukları eğitmek amacıyla Napoli'de 1537'de başlamıştı (Aktüze, 2010, s. 323). Osmanlı'da da benzer bir eğitim, fakir ve kimsesiz çocukların öğrenim gördüğü “dârü'l-eytâm” adı verilen rüşdiyye mekteplerinde verilmiştir (Özden, 2014, s. 96).

⁴⁵ <http://www.etymonline.com/> adresinden <conservatory> (Etymonline)

Bugünkü manasıyla ilk konservatuarlar, 18. yy'ın üçüncü çeyreğinde İtalya'da, Almanya'da ve Fransa'da açılmıştır (Öztuna, 2006, s. 459, c.I). Ancak Fransa'da açılan konservatuar bazı nedenlerden ötürü önem kazanmaktadır.

Fransız Devrimi döneminin kalıcı ürünü, 1795 yılında Fransız yönetimi tarafından sosyal sınıf, zenginlik veya aile geleneklerine göre değil, bütün vatandaşlara eşit eğitim verme amacıyla yeni milli eğitim sisteminin bir parçası olarak kurulan müzik okulu "*Conservatoire de Paris*" (Paris Konservatuarı) dır. İlk modern konservatuar olarak Avrupa'da eğitim sistemi ve müfredatıyla bir model olmuştur. Fransız müzik hayatında da o günden beri etkindir. Paris Konservatuarı'nda herkese açık bir müzik kütüphanesi ile bir saz müzesi de erkenden oluşturulmuş; şarkıcı ve enstrümcular standart müfredat ve sınav sisteminden geçerek kompozisyon, teori ve müzik tarihi ile eğitim görmüşler (Grout, Burkholder, & Palisca, 2014, s. 562).

Napoli 1537 (yenileşme 1708)

Venedik 1685

Paris (1784; 1795; 1802)

Prag 1811

Viyana 1817

Berlin 1822

Leipzig 1843

Münih 1846

Londra 1861

Petersburg 1862

Moskova 1866

Varşova 1909

Dârü'l-bedâyi (2 Haziran 1914)

Dârü'l-elhân (10 Ocak 1917), (Belediyeye
bağlanması 1923), (Yeni haliyle açılışı 14 Eylül 1924)

İstanbul Belediyesi Konservatuvarı (1926,
1927)

Musiki Muallim Mektebi (1 Eylül 1924) (1 Kasım
1924 derslerin başlaması)

Ankara Devlet Konservatuvarı (6 Mayıs 1936)

Tablo 1: "Konservatuvarlar Kronolojisi"

Maarife bağlı okullar arasında Dârü'l-elhânla birlikte, Dârü'l-bedâyi-i Osmânî ve Dârü'l-Mûsiki-i Osmânî tarihimizde görülen (modern anlamıyla öyle olmasa dahi) konservatuvar niteliğindeki ilk okullardır. Bunlardan başka Maarif Nezareti'ne bağlı olarak hizmet yapan çeşitli müzik okulları vardır. Çoğu İstanbul'da açılmakla beraber, İstanbul dışında açılmış mektep ve cemiyetler de bulunmaktadır. Bu okulların bazıları uzun süre eğitimlerine devam etmiş, bazıları ise daha derslere başlamadan kapılarına kilit vurulmuştur. Bu okullar arasında Batılı tarzda eğitim yapmanın çağın bir gereği olarak görülmüş olması ve bu tarzda eğitimin amaçlanması açısından Dârü'l-elhân'ın özel bir yeri bulunmaktadır.

Türk Ulus Devleti'nin kuruluşundan sonra 1924 yılında "*Tevhid-i Tedrisat Kanunu*"⁴⁶ yürürlüğe girmiş ve eğitim kurumlarının Maarif'e bağlanmasıyla müzik dersi de müfredat programına alınmıştır. Bunun neticesinde Cumhuriyet'in ilanı sonrasında kurulan ilk müzik eğitim kurumu "*Musiki Muallim Mektebi*" (Müzik Öğretmen Okulu) olmuştur.

⁴⁶ Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretim Birliği Yasası), Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 3 Mart 1924 tarih ve 430 Kanun Numarası ile kabul edilmiş olan ve ülkedeki bütün eğitim kurumlarının Maarif Vekaleti'ne (Millî Eğitim Bakanlığı'na) bağlanmasını öngören yasadır.

1.4.1.1. Cumhuriyet Sonrası Dârü'l-elhân'da Modernleşme Faaliyetleri

Dârü'l-elhân bünyesinde “Dârü'l-elhân Mecmuası” adıyla 1924 yılından 1926'ya kadar geçen iki yıllık süre zarfında toplamda 7 sayıdan oluşan bir müzik dergisi de çıkartılmıştır. (Kolukırık:2014;2015, İslam Ansiklopedisi; Müzik Ansiklopedisi) Derginin amaçları arasında; müziğin ilerlemesine katkı sağlamak, kıymetli sanatları tespit etmek, dünyaca bilinen sanat eserleri ve bestecilerini tanıtmak ve yapılan bütün çalışma ve girişimlerin ülke geneline yayılması da vardır. Derginin giriş bölümünde şöyle özetlenir:

“Dârülhan; her türlü çağdaş ve insanî ilerlemeyi takdir ve telakkiye müsait bir hükümetin desteğiyle kurulmuş olan ve hükümet yöneticilerinden lütuf ve destek görmeye müstehir bulunan bir müessese olduğu için halkımızın sanat zevkine ve maneviyatına mümkün mertebe geniş bir sahada hizmet etmeye sevgili milletine ve cumhuriyetine karşı muazzaz bir vazife addetmektedir.” (Kolukırık, Bahar 2014, s. 489).

Dergide; Rauf Yekta, Muallim Ahmet Muhtar, Ekrem Besim, Halil Bedî, Ruşen Ferit, Cemal Reşit, Mesud Cemil, İbrahim Alaeddin, Mahmut Ragıp Gazimihal ve 1923 yılından sonra kurumun başkanlığını yapan Musa Süreyya gibi isimlerin makaleleri yer almaktadır. Makaleler konu olarak klasik Osmanlı/Türk bestekarları, Batı Müziği bestekarları üzerine yapılan tetkikler, müziğin sosyal yönleri üzerine yapılan incelemeler, çeviriler, eleştiriler, temel müzik kavramları, enstrüman çalım teknikleri ve genel eğitim alanında üzerinde durulması gereken konularla ilgili bilgilendirici yazılardan, Dârü'l-elhân'daki öğrencileri ve kurum faaliyetlerini anlatan bir bölümden oluşmaktadır.

Kubilay Kolukırcık'ın da (2015) bir kısmını günümüz Türkçesine aktarmış olduğu makalelerin, dergide işlenen konular hakkında fikir vermesi adına tam listesi şöyle sıralanabilir⁴⁷:

Sayı 1	Garbda Son Musiki Ceryanları, Dede Efendi, Onyon Fransa'da Cuma Konserleri, Musiki ve Halk Terbiyesi, Tanburî Cemil Bey, Darülelhanlar Tarihine Bir Nazar, Feliks Mendelson, Musiki ve Şiir, Musiki ve Darülelhan, Darülelhan Şuunu, Büyük Şehirlerde Musiki Faaliyetleri
Sayı 2	Garbda Bugünkü Opera Hayatı, Dede Efendi-2, Rus Musikisine Bir Nazar, İtri Mustafa Efendi, Darülelhanlar Tarihçesine Bir Nazar-2, Feliks Mendelson-2, Terbiye-i Musikiye, Türkiye'de İlk Konservatuvar, Musiki ve Mektep, Darülelhan Şuunu
Sayı 3	Memleketimizde Opera, Dede Efendi-3, Terbiye-i Musikiye-2, Feliks Mendelson-3, Milli Musiki, Türk Musikisi ve Sanatkarlarımız, Musiki de Bir Lisandır, Münih'de Bir Konser
Sayı 4	Mektep Musikisinde Teceddüt İhtiyacı, Feliks Mendelson-4, Eser-i Musikisinde Milliyet, Dede Efendi-4, Fransa'da Asrî Musiki, Musiki ve Şiirinde Vezin, Musiki Muallimlerimiz ve Musiki Tedrisatımız
Sayı 5	Savtî Musiki, Dede Efendi-5, Şarkılarımız, Alem-i Musikide Üç Ziya, Modern Musikiyi Anlamak Yolları, Orkestra Nedir, Terbiye-i Musikiye, Lisan-ı Ecnebi İhtiyacı, Darülelhan Şuunu
Sayı 6	İstiklal Marşı, Dede Efendi-6, Terbiye-i Musikiye, Orkestra Nedir-2, Musiki Lügati, Jan Tibo'nun Keman Tekniği
Sayı 7	List, Dede Efendi-7, Orkestra Nedir-3, Terbiye-i Musikiye-3, İngiliz Musikisi

Tablo 2: "Dârü'l-elhân Mecmuası Makale Başlıkları"

⁴⁷<https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr> adresinden "Darülelhan Mecmuası" kataloglarından birleştirilmiştir.

Listeye bakıldığında, hem Batı hem de Türk müziği dâhîlerine yer veren yazılarına, müziğin teknik yönleri ve uzak ülkelerdeki müziklerin izâhına yer verildiği görülmektedir.

1923 sonrasında Musa Süreyya başkanlığında Dârü'l-elhân'da gerçekleştirilen faaliyetlerden biri de Türk müziği alanında resmi ve sistematik olarak gerçekleştirilen ilk tespit ve derleme faaliyetinin gerçekleştirilmiş olmasıdır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Anadolu'nun her yerine anket fişleri hazırlatılarak gönderilmiş, üç yıl süren bu çalışmadan sonra elde edilen bulgular, 1926'da iki defter halinde yayımlanmış; daha sonra yapılan derleme gezileriyle ezgileri kaydetme yoluna gidilmiştir [Paçacı'dan aktaran (Kolukırık, 2015, s. 62-63)]. Bakanlık aracılığıyla gönderilen anket soruları şunlardı:

1. Memleketinizde mûsikişinâslar ve saz çalmakta şöhret kazananlar var mıdır bunların isim ve hüviyetleri nedir?
2. Kasabanız dâhilinde hangi müzik çalgıları kullanılmaktadır ve bunlardan en çok çalmanı hangisidir?
3. Şehrinizde müzik cemiyetleri var mıdır? Var ise kuruluş tarihleri ve sayıları ve fâliyeti hakkında bilgi verilmesi
4. Kasabanızda ve köylerinizde okunan halk şarkıları hangisidir? Bunların notalarının yazılıp gönderilmesi
5. Halk şarkılarını çıkaran kimlerdir? Bunlar ne gibi durum ve olayların etkisi altında çıkmıştır?
6. Halk şarkılarından en fazla sevilen ve söylenen hangileridir? Bunlar arasında eski ve yeni devirlerin hislerini ve menkıbelerini tasvîr ve ifâde edenler var mıdır? Var ise notalarının gönderilmesi.
7. Şehrinizdeki kütüphânelerde veya herhangi bir kişide eski müzik eserlerimize ait nota ve kitap var mıdır? Var ise bunlar hakkında açıklamada bulunulması
8. Bulduğunuz mahalde eski sazlardan şimdiye kadar muhâfaza edilebilenler var mı? Var ise nelerdir ve kimlerin nezdindedir?

9. Okullarınızdaki erkek ve kız öğrenciler şimdiye kadar marş ve şarkı olarak ne gibi şeyler öğrendiler? Bunların isimleri nelerdir? Kimlerin eseridir?
10. Birinci Dünya Savaşı ve milli mücadele esnâsında memleketimizde ne gibi milli ve vatani şarkılar terennüm edildi ve hâlâ hangileri söylenmektedir? Bu yolda şarkılar varsa notalarının gönderilmesi
11. Notalardan ve müzik kitaplarından en fazla hangilerine ihtiyacınız vardır?
12. Şehrinizde müzik çalgılarını üreten ve tamir eden kimseler var mıdır? Bunlar en fazla hangi sazların üretilmesi ve tamiriyle meşgûl oluyorlar?
13. Kasaba ve köylerdeki her çeşit eğlencelerde ne gibi sazlar çalınmakta, şarkı ve türkü olarak neler söylenmektedir?
14. Halkın duygularını ifade eden şarkılar ve türküler hakkında genel değerlendirmeniz nedir?

Anket çalışmalarının devam ettiği 1925 yılında ilk derleme gezisinde Dârü'l-elhân'da kompozisyon öğretmenliği yapan Müzik Araştırma Heyeti Başkanı Seyfettin Asal ve Mehmet Sezai Asal görev almıştır. İlk gezi Batı Anadolu'daki halk türkülerinin derlenmesini içermektedir. Sonraki derleme gezilerinde Cemal Reşit Rey aracılığıyla Fransa'dan fonograf cihazı temin edilmiş, Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşan bir heyetle 1926 yılında Güneydoğu Anadolu ve İç Anadolu illerinde türkü derlemeleri yapılmıştır. 1927 yılında Yusuf Ziya Demirci, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak, Feruh Bey'in katıldığı İç Anadolu ve Ege Bölgesi'nde yapılmıştır. 1928, 1929 ve 1932 yılları arasında düzenlenen gezilerle derleme faaliyetleri devam etmiş, 1929 yılında Karadeniz Bölgesi'nde yapılan derlemelerde ilk kez sinema kamerası kullanılmıştır [Balkılıç'tan aktaran (Kolukırmık, Bahar 2014, s. 487)]. Gezilerden elde edilenler "Anadolu Halk Şarkıları" ismiyle yaklaşık 1000 türkü 15 defter halinde yayınlanmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal de "*Şarkî Anadolu Oyun ve Türküleri*" isimli kitabında bu derlemelere yer vermiştir.

Ayrıca Dârü'l-elhân'da Klasik Osmanlı/Türk müziği eserleri üzerine; Rauf Yekta, Zekâizade Hafız Ahmed (Irsoy), Muallim İsmail Hakkı Bey, Ali Rifat Çağatay, Suphi Ezgi, Mesud Cemil gibi isimlerin yer aldığı kurulların görevlendirilmesiyle; "*Darül-Elhân Külliyyatı*"

olarak bilinen 180 yaprak nota (1924-1927), 18 ciltlik cami ve tekke musikisi örnekleri (1931-1939), 15 türkü defteri, 3 ciltlik *Zekâi Dede Külliyyatı* (1940-1943), *Buselikli Fasıllar* (1943), 21 fasıl defteri (1954-1958), *Tanburî Mustafa Çavuş'un 36 Şarkısı* (1948), Subhi Ezgi'nin 5 ciltlik *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* (1935-1953) gibi bugün için de kaynak değerini koruyan eserler yayınlamıştır (Ünver, 1994, s. 539).

1926'da İstanbul Şehremaneti'ne bağlanan konservatuvardaki Tasnif ve Tespit Heyeti kapsamında çalışmalar yapan uzman müzik adamlarının çabalarıyla Türk musikisinin “yazılı döneme” geçişteki en verimli süreci başlamış ve gelecek kuşaklara aktarılması, bu mûsikînin sağlıklı aktarımı için katkı sağlamıştır. Bununla birlikte Tasnif ve Tespit Heyeti çalışmaları tahsisat yokluğu, heyete sonradan kimsenin atanmaması ve kurumda Türk mûsikîsine olan eğilimin zaafa uğraması gibi nedenlerle gitgide azalarak, 1960'ların başında son bulmuştur.

1926'da Tasnif ve Tespit Heyeti Türk müziğinin yazılı döneme geçişinde dini ve dindışı beste şekillerindeki Türk klasiklerinin aslına en yakın kaynaklardan tespit edilerek ve farklı kaynaklardan gelenler birbirleriyle karşılaştırılarak notaya alınması açısından verimli bir dönemdir.⁴⁸

Dârü'l-elhân'ın Klasik Osmanlı/Türk Müziği, Cami ve Tekke Müziği, Anadolu'da Halk Müziği konusunda tetkikleri, derleme ve yayım faaliyetleri, Avrupa Müziği üzerine tetkikleri, enstruman metotları ve eğitim hakkında makalelerin çıktığı dergi düşünüldüğünde, Tanzimat Dönemi'nde başlayan Cumhuriyet döneminde süren, Osmanlı-Türkiye arasındaki halef-selef ilişkisi içinde devlet ve toplumdaki modernleşmenin bir parçası olduğu, 20'inci yüzyıldaki muasır metotlarla gerçekleştirilen faaliyetlerin, modernleşmenin eğitimdeki ve müzik eğitimindeki seyri izlenebilir.

⁴⁸ (İstanbul Üniversitesi) <http://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/?p=6378>

1.4.2. Musiki Muallim Mektebi

Ankara Devlet Konservatuarı'nın en büyük hazırlayıcılarından Musiki Muallim Mektebi, sanat alanındaki modernleşmede yeni bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu okul, 1924 yılında, orta dereceli okullara müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Maarif Vekili Vasıf Çınar döneminde, Ankara'da kurulmuştur. Milletvekili Cevat Dursunoğlu Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluş öyküsünü şöyle anlatmaktadır:

“O zaman batı müziğini bilenlerin başında İstanbul'da görev yapan Musa Süreyya Bey geliyordu. O dönemde okullardaki müzik öğretmenleri yalnızca geleneksel müziğimizi öğretiyordu. Bu nedenle okullarda yenilik yapılırken batı müziğinin de programlarda yer alması gerekiyordu. Musiki Muallim Mektebi'nde ders verecek öğretmenler için Ankara'da tek kaynak Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti'ydi. Öğretim elemanı olarak bu kadrolardan yararlanılmıştır.” [aktaran (Say, 2010, s. 526, c.2)].

Ahmet Say'dan (2010:525-526) edinilen bilgiye göre, okul binası olarak başlangıçta, Şakir Ağa isminde birinin, Ankara Cebeci mevkiinde otel olarak yaptırdığı bina kullanılmış, 1925-1926 yılında ise eskiden Azerbaycan Elçiliği olarak hizmet veren binaya taşınmıştır. 1926-1927 öğretim yılında, Mustafa Necati Bey'in bakanlık döneminde, okulun artan öğrenci nüfusunu marşlamak için ayrıca 6 odalı bir bina kiralanmıştır. Daha sonra arsası satın alınan binanın temeli 7 Mart 1928 günü atılmıştır. İnşaatın planı Mimar Egli⁴⁹ tarafından yapılmış,

⁴⁹ Ernst Arnold Egli, 17 Ocak 1893'te Viyana'da doğdu, 20 Ekim 1974 yılında Zürih'te yaşamını yitirdi. Babası İsviçreli, annesi Avusturyalıydı. 1912-18yılları arasında Viyana Teknik Üniversitesi'nde(TH Wien) okudu; 1924 yılında aynı okulda öğretim görevlisi oldu.1927 yılında Türkiye'ye gelinceye dek bu görevi sürdürürken, kendi mimarlık bürosunu da yürüttü. 1937 yılında Avusturya vatandaşlığını bırakıp İsviçre uyruğuna geçmiştir. 1924 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde Clemens Holzmeister'in asistanı olan Egli, Holzmeister'in tavsiyesi üzerine Egli, 1927 yılında Türk Eğitim Bakanlığının Ankara'daki İnşaat Bölümüne baş mimar olarak atanmış Türkiye'de 1927-40 ve 1953-55 yılları arasında bulunmuştur. *Ankara'daki Eserleri* :Devlet Konservatuarı(1927–29), Ankara Ticaret Lisesi (1928–30), Eski Sayıştay Binası(1928–30), İsmet Paşa Kız Lisesi (1930–34) Ankara Kız Lisesi (1930/31, Ziraat Fakültesi (1928–33), Siyasal Bilgiler Fakültesi (1935/36), Gazi Lisesi (1936), Atatürk Orman Çiftliği kompleksi ve Bira Fabrikası (1930–37), Fuat Bulca Evi (1936), İsviçre Büyükelçiliği (1936–38),

içinde bulunan geniş avlu ise medreseden örnek alınmıştır. Binanın mimarî önemiye Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e miras kalan ve 1920'li yıllarda hala egemen olan, tarihe dönük 1. Millî Mimarlık Üslubunun çağdaş gelişmeler karşısında geçersizliğinin anlaşılması, modernleşme yolunda ilerlemeler içinde bulunan Cumhuriyetin yapılarının da yeni anlayışa göre şekillendirilmelerinin istenmesi, ülkedeki mimar sayısının öngörülen yapı etkinliğinin üstesinden gelmeye ve yeni mimar yetiştirmeye yeterli olmaması gibi nedenler, birçok alanda olduğu gibi, 1927'lerden başlayarak, bazı Orta Avrupa ülkelerinden adını duyurmuş mimarların da Türkiye'ye getirilmesini zorunlu kılmıştır. Bunlardan Ernst Arnold Egli, uygulayıcı mimar, eğitimci ve plancı olarak Türkiye'de uzun yıllar çalışmış, Batı'dadaki yeni gelişmelerin ülkemizdeki en başarılı temsilcisi olmuştur (Aslanoğlu, 1984, s. 15-19). Ankara'nın modern görünümlü ilk birkaç yapısından biri olan bu bina, o yılların malî olanaksızlıklarına rağmen özel olarak tasarlanan çift çeperli duvarları ve maroken döşeli kapılarıyla ses geçirmez odaları, akustik ve görüş açısının iyi çözümlendiği, rahat ahşap koltuklu konser salonuyla, müzik okulunun gereksinimlerini en iyi şekilde yerine getirmiştir.⁵⁰ Okulun 1924 yılındaki ilk öğrencileri Erkek Muallim Mektebi'nden seçilen 6 çocuk ve İstanbul Balmumcu'da bulunan Öksüzler Yurdu'ndan gelen 6 öğrenciden oluşmaktaydı. 1925-1926 yılında alınan kız öğrencilerle birlikte sayı 71'e yükselmiş; talebe sayısı her yıl artan okulda 1935-1936 ders yılında 67'si kız olmak üzere 149 öğrenci yetiştirilmiştir.

Okulun müdürü olarak Orkestra Şefi Zeki Bey atanmış, çalgı öğretmenliklerini Halil (Onayman) ve İhsan (Künçer) üstlenmiştir (Halıcı, 2009, s. 1). 1925 yılından sonraysa, Avrupa'ya müzik öğrenimine gönderilen öğrencilerin yurda dönüşüyle öğretim kadrosunu genişletmiştir. Eğitim giderleri, Erkek Muallim Mektebi'nin bütçesinden karşılanan okulda başlangıçta müzik dersleri ve Fransızca öğretilmiş, daha sonra çıkarılan yönetmelikle birlikte eğitim süresi 3 yıl öğretim ve son bir yıl ise uygulamaya ayrılarak 4 yıl olarak belirlenmiştir. Okula alınacak öğrencilerin yaşı 13-17 arasında sınırlı tutulmuştur. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla öğrencilerin bir kısmı bu konservatuvara aktarılmış, Musiki

Irak Büyükelçiliği (1936-38), Türk Hava Kurumu (1934-37), Etimesgut Uçuş Okulu (1930), Şükrü Koçak Evi (1940), Gazi Eğitim Enstitüsü Jimnastik Okulu (1930), Gazi Eğitim Enstitüsü Yapı Usta Okulu (1930), Koç Han (1930), Etimesgut Yatı Mektebi (1929-30)

⁵⁰Goethe Instute, Devlet Konservatuvarı 2010, <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/kon/trindex.htm>

Muallim Mektebi de kısa bir süre bu yeni okul ile aynı çatıyı paylaşmıştır. Okul daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'nin bir şubesi olarak bu kuruma bağlanmıştır. 1936 yılında okulun bünyesinde “Musiki Muallim Mektebi Temsil Sınıfları” adı altında bir konservatuvar oluşturulmuş; zamanla, öğretmen yetiştirmenin yanı sıra sanatçı yetiştirme amacıyla da hizmet vermeye başlamıştır. Konservatuvara dönüşmüş olan kurum, 1938-39 öğretim yılından itibaren müzik öğretmeni yetiştirme işlevini "*Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü*" bünyesinde Alman müzisyen Eduard Zuckmayer gözetiminde kurulan Müzik bölümüne bırakmıştır (Ünver, 1994, s. 149).

1.4.3. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü

Cumhuriyet döneminde gerçekleşen reformlar arasında yer alan önemli bir kurum da Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümüdür. 1938 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek maksadıyla kurulmuştur. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin devamı olarak görülen kurum, 1938 yılında yeniden yapılandırılmasıyla birlikte “enstitü” niteliği taşıyarak, eğitsel inceleme ve araştırmalar yaparak Milli Eğitim Bakanlığı'na öneriler götürme görevini de üstlemiştir.

Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesinde, müzik öğretmeni yetiştirme amacıyla bir “Müzik Bölümü” açılması gerektiği düşüncesi 1935-1937 yılları arasında yaptığı çalışmalarla Türkiye'nin müzik reformlarında önemli bir yer tutan Paul Hindemith tarafından önerilmiştir. Türk eğitimcileri arasında da kabul gören bu görüş doğrultusunda 1938-39 yılında *Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü* adıyla eğitime başlanmıştır. Bölümün başına Hindemith'in önerisiyle Alman eğitimci, piyanist ve teorisyen Eduard Zuckmayer getirilmiştir.

Gazi Müzik Bölümü'nün öğretmen kadrolarını oluşturmak için süreç içinde başvurduğu eğitimli insan kaynağı şöyle tespit edilmiştir (Say, Müzik Ansiklopedisi, 2010, s. 638, c.1):

- 1- Ankara Devlet Konservatuvarı kadroları
- 2- Riyaset-i Cümhur Orkestrası ve Ankara Operası'nın müzisyen kadroları

3- Asistan olarak öğretmen yetiştirme

4- Yurt dışında uzmanlık öğrenimi yapan bölüm mezunları

5- Genel bilgi ve meslek dersleri öğretmenlerini Enstitü'nün diğer bölümlerinden ya da Bakanlık kuruluşlarından çağırarak; Liko Amar, Ernst Praetorius, Bernhard Klein, Eva Klein Franke, Brigitte Weiss, Peter Weiss gibi yabancı müzisyenler Paul Hindemith'in önerisi üzerine görevlendirilmiştir. Cevad Memduh Altar, Nurullah Şevket Taşkıran, Halil Bedii Yönetken, Necik Kazım Akses, Fuat Turkey gibi isimlerse Musiki Muallim Mektebi'nden itibaren görev almışlardır. Ferhunda Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Mesut Cemil, Necdet Remzi Atak, Leyla Atak, Azize Işık (Duru), Cezmi Erinç, Halil Onayman, Bülent Arel, Aziz Gürererk, Saadet İkesus Altan, Enver Kapelman, Mahmut Ragıp Gazimihal, Gültekin Oransay, Ahmet Muhtar Ataman, Hayri Akay, Saip Egüz, Veysel Arseven gibi müzisyen, kuramcı ve kendisini müzik konusunda ilerletmiş kişiler hem Gazi Eğitim hem de konservatuarda öğretmenlik yapmışlardır.

1926 yılında Dârü'l-elhân müdürü müzik adamı Musa Süreyya ve Osman Zeki Üngör'ün birlikte hazırlamış oldukları "*Konservatuvar Teşkilî Hakkında Rapor*"⁵¹ Milli Eğitim

⁵¹ "Zuhuru tarihin karanlıklarına kadar karışan musiki, asırlardan beri mütemadi bir terakki ve inkişafa mazhar olmuş ve bilhassa Garp'ta müşehade edilen çok yüksek ve mütekamil şeklini almıştır. Bu asırlar esnasında, musiki hiçbir zaman olduğu yerde durmamış ve her asır kendisinden evvelki edvara nazaran bir takım yeniliklerle temayüz etmiştir.

Musikinin bugünkü hali almak için geçirdiği tahavvüller, maksadın izahı notayı nazarından şayanı kayttır. Musiki bir çok asırlar tek sesli şarkılar halinde yaşamış ve nihayet Onuncu asırda pilyhonique denilen çok sesli şeklinde yeni bir terakki safhasına dahil olmuştur. İşte bilhassa bu devirden sonradır ki, Avrupada musiki, büyük inkılaplarıyla tekamülünü daha süratle yapmış, ve asırların ilmi terakkiyatıyla birlikte yürüyerek gerek savti ve gerek aleti musiki sahasında bir çok yeni şekiller meydana getirmiştir.

Garp musikisinin terakkiyatına rağmen bizde Ondördüncü asırda tedvine başlanıp bugüne kadar devam edegelen Şark musikisini bütün bu uzun asırlara rağmen iptidai şeklini muhafaza etmiş, ne nazariyatında ve ne de vesaiti icraiyesinde teşekkül eden aleti musikiyede, mahsus hiç bir terakki husul bulmamıştır. Bilhassa aleti musikiye, Kurunuvusta ve hatta İptidaiyedeki hallerini henüz aynen muhafaza etmektedir. Garp Musikisi çok müterakki nazariyatı ve inekümmel vesaiti icraiyesi sayesinde her türlü beşeri duyguları ve hatta Betoven'in senfonilerinde olduğu veçhile bir takım efkarı felsefeyi bile ifadeye kabiliyetli bir hal almıştır. **Bizdeki musiki ise, muayyen bir üslûba esir olarak bazı mahdut hisleri ifadeye münhasır kalmıştır. Mesela, bir orkestranın kah coşkun ve hür ve şen, kahince ve latif, milli ve vatani ifadelerindeki azamet ve kudreti, ince sazın zayıf ahengiyle mukayeseye imkan yoktur.** Kezalik, Garp musikisinin in menabii servetinden başlıcasını teşkil eden çok sesli musiki şekli, bugün okuyup dinlediğimiz meheldatı vücuda getirmiş ve bu menbadan mahrum bulunan Şark musikisi ise, bir tek sesli beste nevite münhasır kalarak hemusari olan Avrupa musikisi karşısındaki hakikaten sönük ve bütün ilmi terakkiye bigane kalmıştır.

Avrupada musikinin adeta kutsi bir mahiyet almasına bedel, bizde henüz bu ilmin nazariyat ve fenniyatına müteallik ciddi bir eserin bile bulunmadığı teesürle kaydedilecek mühim bir noktadır. Kezalik yine musikinin iptidai kalması yüzündendir ki, bizde musikili temaşa, yani opera hayatı teesüs edememiştir. Avrupada yüksek bir mevki bulunan musiki, genç neslin ve alelumum halkın terbiye bedeniye ve içtimaiyesinde kuvvetli bir amildir.

Bakanlığı'na sunulmuştur. Söz konusu raporda kurulacak konservatuvarın nitelikleri, Dârü'l-elhân'ın fonksiyonunun değerlendirilmesi, Türkiye'deki mûsıkî ve Avrupa'dakinin mukayesesi, savaş sonrası Türkiye'de musiki eğitimi ve kurumlarının durumu ve eksikliğinden, izlenecek modernleşme planının yönüne dair öteden beri tartışılan çok önemli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden bir kısmı, farklı aydınlarca dönem dönem dile getirilmiş bazı görüşler olduğu da göze çarpmaktadır. Bu görüşler arasında millî musiki çözümlerinden bir görüş ve Kemal İlerici'nin "*Türk Müziğinin Taşındığı Değerler*" makalesiyle daha sonraları eleştireceği bazı görüşler de bulunmaktadır.

1.4.4. Millî Musiki ve Temsil Akademisi

1933 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde Maarif Vekili Hikmet Bayur'un başkanlığında okul müdürü Zeki Üngör, okul öğretmenlerinden Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Zeki Üngör ve Çekotovski'den oluşan bir uzmanlar toplantısı yapılmış ve Maarif Vekilliği Milli Musiki ve Temsil Akademisi kanun tasarısı hazırlanmıştır. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde 25 Haziran 1934 günü kabul edilen bu kanuna göre;

Tehzib hususunda bir müessir olan bu sanatın, bilhassa bir çok sanatkarların refahını temin etmek itibarıyla maddi fevaidi de şayanı zikirdir.

Son İnkılabımızın, açtığı yeni çığırın meyanında, yüksek Garp sanatının da yer tutması ve gelecek neslin bu yeni musiki zevk ve terbiyesiyle yetişmesi bir zaruret halini almıştır. Bu emniyetin husulü ve memleketin her tarafında faal musiki hayatının tevlidi için Merkezi Hükümette biraz konservatuvarın tesisine ve diğer vilayet merkezlerinde bu konservatuvara talebe hazırlayacak ve aynı zamanda mezkur muhitlere musiki zevki neşrecek, musi teşkillere ihtiyaç vardır. Bu teşkiller, Türk Ocakları'nın hariminde bulunabilir. Ancak bu sayededir ki, şimdiye kadar memleketimizin mahdut bir kısmına inhisar eden 'armoni, kontrpuvan, kompazisyon ve orkestracılık gibi yeni yeni sanat şekilleri her tarafta süratle intişar edecek dolayısıyla **milletimize has, karakteristik bir musiki doğacak** ve bu suretle memleketimizde, sanat itiyale melil mütemaddine arasına ahzı mevki edecektir.

Nazım ve mercii merkezdeki konservatuvar olan vilayet mu.silci teşekkülleri, halkın terbiye musikiye - ve bedeniyenin- teşkil ve tasrii edecektir. Diğer taraftan bu yeni teşkilatın süratle muvaffak olabilmesi için, güfte ve besteleri itibarıyla muzır olmaktan başka bir netice vermemiş olan bazı gayri bedii ve gayri tabii sanat tezahürlerini menetmek, velhasıl. Türk Milletinin musikide yüksek bir mevki alabilmesine matuf bütün tedabiri ittihaz eylemek de zaruridir. Bu münasebetle, vaktiyle sırf Şark musikisi tedris etmek için İstanbul'da tesis edilmiş ve bilahre Garp musikisi şubesi de açılmış olan Darülelhan'dan da bahsetmek lazımdır.

Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müesseselere "konservatuvar" namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkur müesseseye "Darülelhan" ismi verilmiştir. Mezkur müessesenin de bugünkü hars için bilüzum olan Şark musikisinden tecridiyle "İstanbul Konservatuvarı" namıyla tesmiyesi ilmi ve idari murakabesinin de Maarif Vekaleti tarafından icrası hararetle temenni olunur." (Okyay, 2013, s. 393-395)

- “1- Memlekette bilimsel esaslara göre Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak
- 2- Sahne temsilinin her dalında yeterli elemanlar yetiştirmek
- 3- Musiki öğretmeni yetiştirmek” (Oransay, 1966, s. 8).

şeklindeki söz konusu maddeler, bu akademinin görevleri olarak belirlenmiştir. 1934 yılı Kasım ayında Maarif Bakanlığı Ankara’da Musiki konularıyla ilgili işleri konuşmak üzere bir uzmanlar toplantısı düzenlemiş, konservatuvar ve opera ihtiyacı gündeme gelmiştir (Sevengil, 1966, s. 8). Konservatuvar ve opera ihtiyacını incelemek için komite kurulmuş ve bu komitede Nurullah Şevket Taşkiran, Cevat Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, ve Cezmi Erinç görev almıştır. Hazırlanan raporda Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro akademisinin ana çizgileri belirtilmiştir. Musiki öğretmeni yetiştirecek bölümün “musiki pedagojisi şubesi” adı altında geçici bir bölüm olarak yer alabileceğinden bahseden raporda;

“-Her türlü musiki ihtiyacını sağlayacak bütün musiki şubelerini içine alan bir müessesese kurulması istenilmekte

-Bu müessesenin adı Devlet Musiki Konservatuvarı yahut Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi olmalıdır ”

şeklinde belirtilmiştir (Sevengil, 1966, s. 8).

Maarif Bakanlığı konservatuvar kurma işine ilgi göstermiş, raporda kurulması gereken müessesede musiki bölümünün nasıl ve kaç sınıf olması, neler okutulması, öğrencilerin alınış şekli, yetiştirilme ve devlete karşı sorumlulukları açık şekilde belirtilmiştir (Sevengil, 1966, s. 9).

1.4.5. Yabancı Uzmanların Türkiye'ye Davet Edilmesi Ve Eğitim Anlayışının Şekillendirilmesi

1935 yılında Devlet Konservatuvarını kurmak için yabancı uzmanların getirilmesine karar verilmiş ve ünlü Alman besteci Paul Hindemith Türkiye'ye davet edilmiştir. 1936 yılında ise tiyatro ve opera işleri için Alman rejisör Carl Ebert davet edilmiştir. Bu iki ünlü uzmanın hazırladıkları rapor ve plan doğrultusunda Musiki ve Temsil Akademisinin tiyatro ve opera sınıfları kurulmuş ve okutulacak dersler belirlenmiştir (Sevengil, 1966, s. 9). Özellikle Paul Hindemith 1935-1937 yılları arasında, orkestradan okul yönetimine, malzeme ve konser programlarına, öğrenmenlerin durumu ve Avrupa'dan alınacak uzman yardımına kadar, Türk müzik hayatını her yönüyle ele aldığı Ankara, İstanbul ve İzmir kentleriyle birlikte taşradaki müzik yaşantısını kapsayan ayrıntılı raporlar sunmuştur.⁵²

1.4.5.1. Paul Hindemith'in Türk Müzik Modernleşmesi Üzerine Görüşleri

Hindemith ülkeye geldiğinde Türkiye'deki müziği ve teşkilatını öğrenmek istemiş, alaturka mûsikîden dönemin en tanınmış icracıları toplanarak kendisine dinletiler sunulmuştur. Aynı şeyler halk mûsikîsi içinde yinelenmiş, yurdun çeşitli bölgelerinden ozanlar, halk mûsikîsi icracıları çağırılmış aynı zamanda köylere gidilerek, bu müzikler kendi ortamında sunulmuştur (Dursunoğlu, 1966, s. 21). Hindemith'in Bakanlığa'da raporlarıyla sunmuş olduğu Cevat Dursunoğlu tarafından aktarılan görüşleri şöyledir:

“Her çeşit musikinizi dinledim. ‘Sanat Musikisi’ dediğimiz alaturkada üstad sanatçılarınız gelmiş, geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için (Tıpkı Divan Şiiri gibi) yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yaparsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigar olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına

⁵² Sözü edilen raporlar Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları tarafından 2013 tarihinde Elif Damla Yavuz'un çevirisiyle “*Hindemith Raporları 1935/1936/1937*” ismiyle yayınlanmıştır.

sadık tarihi bir yadigar olarak özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan aletlerle tekrarlarıdır. Bence sizin esas hazineniz ‘Halk Musikisi’ diye adlandırdığımız musikedir. Pek az millete nasib olacak kadar zengindir. İklimleriniz gibi çeşitlidir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteciler bu yoldan geçmişlerdir.” (Dursunoğlu, 1966, s. 21)

1.4.5.2. Bela Bartok’un Türk Halk Müziği Derlemesi

Macar piyanist, bestekar ve halk müziği araştırmalarıyla ünlü müzikolog Berla Bartok (1881-1945), 1924 yılında Macar halk ezgileriyle komşu olduğunu düşündüğü üç Çeremiş⁵³ halk ezgisi yayımlamış ve Pentatonik Macar müziği malzemesi ile Çeremişler arasında bağ kurmuştur (Sipos, 2009, s. 17). Çeremişlerin yaşadığı Volga boylarını görmek için seyahat hazırlığına başlayan Bartok, Birinci Dünya Savaşı sonrası bu planından vazgeçmek zorunda kalmış ancak konuya olan ilgisini kaybetmemiştir:

“ (...)Bu işe koyulduğumuz zaman (...) pentatonik üslubun kuzey Asyalı Türkî halklara dayandığına inanıyorduk. (...) Çeremiş şarkılarının çeşitlemeleri olan Macar ezgilerinin yanı sıra, Kazan civarında kuzey Türklerinin ezgilerinden türeyen Macar ezgileri de bulduk. Kısa bir süre önce de Mahmut Ragıp Kösemihal’in (Gazimihal) bir kitabı geçti elime: ‘Türk Halk Musikilerinin Tonal Husisiyetleri Meselesi’. Orada da bu üslupta birkaç ezgi buldum. (...) Bu tür bütün ezgilerin bir kaynaktan çıktığı, bu kaynağın da eski bir kuzey orta Asya Türk musiki kültürü olduğu apaçıktır. “ (Sipos, 2009, s. 17).

⁵³ Çirmişler - (öz adı Mari) - esasen Rusyada yaşayan Fin-Ugor halklarından biridir. Geleneksel olarak Rusya’da Volga ve Kama nehirleri boyunca yayan halkın bugünkü nüfusu ağırlıklı olarak Mari El Özerk Cumhuriyeti, Tataristan ve Başkurtistan’da bulunmaktadır.

Sipos (2009)'un aktarımına göre, Bela Bartok, daha sonra Türkiye'ye gelmesine de vesile olacak bu merakını "Önce Volga nehri boylarında yaşayan halklar arasında Fin-Ugor-Türk benzerlikleri aradım, sonra da yönümü Türkiye'ye çevirdim." şeklinde ifade etmiştir.

Ankara Üniversitesi'nin yeni kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde öğretim üyesi Laszlo Rasonyi bu ön çalışmalardan sonra, 1 Aralık 1935 tarihinde Bartok'a Türkiye'de ezgi derlemesi yapmasını tavsiye etmiş, 1936 Nisan ayında Ankara Halkevi başkanı, Bartok'a halk mûsıkîsi derlemesi yöntemleri ve kendi bestecilik ilkeleri üzerine konferans vermesi için resmi bir davet göndermiştir (Sipos, 2009, s. 18). Böylece İstanbul Konservatuarı, besteci Adnan Saygun, Ankara Halkevi ve Ankara Halkevleri Başkanı Ferit Celal Güven'in ilgileriyle Bartok'un Türkiye'ye gelmesi sağlanmışır (Ali, 2016, s. 206). Bartok 2 Kasım 1936 tarihinde İstanbul'a gelmiş, besteci Adnan Saygun'la birlikte Ankara'ya gitmeden önce konservatuar müfredatını incelemiş, üç konferans ve birkaç konser verdikten sonra derleme çalışmalarına başlamıştır. İstanbul Konservatuarı'nın Halk Müziği Arşivi'nde yaptığı çalışmalarda, buradaki koleksiyonu ilginç ama dağınık bulmuş, "bilimsel çalışmanın" gereğine dikkat çekmiştir (Ali, 2016, s. 207).

Saygun'la birlikte Ankara'ya hareket eden Bartok, Ankara Halkevi'nde "*Niçin ve Nasıl Halk Müziği Koleksiyonu Yapılır?*" isimli üç konferans ve Macar Büyükelçisi'nin evinde birkaç resital vermiş; Saygun'la birlikte Ankara çevresinde köylülerin söylediği ezgileri plağa aldıktan sonra Güney Anadolu gezisi gerçekleştirerek Osmaniye, Adana ve Mersin çevresindeki göçebelerden ezgiler dinlemiş kaydetmiş ve çalışmalarından çıkardığı sonucu bir rapor halinde Maarif'e sunduğu raporda, bilimsel araştırmaların rahatlıkla yapılabilmesi için bir "*folklor enstitüsü*" kurulmasının gerekliliğini de belirtmiştir (Ali, 2016, s. 207).

Bela Bartok'un önerileri Türkiye'de müzik kalkınma programını yürüten Paul Hindemith'e de gönderilmiş, Hindemith de bu konudaki düşüncelerini 1937 yılında üçüncü raporunun bir altbaşlığı olarak "*Halk Müziği ve Plak Arşivi*" adıyla yazmıştır. Raporunda Bartok'un önerilerinin hayata geçirilmesi konusunda teknik detayları belirtmiş ve konu üzerinde tenkitlere de yer vermiştir:

“Bay Bela Bartok’un bir plak arşivi kurulması ve çalışmasına yönelik önerilerini okudum. Bu öneriler, folklorik müzik araştırmacısının mükemmel bir temsilcisinden bekleneceği gibi Türk müzik etnografisinin özel sorunlarına zekice bir girişi ve zengin deneyimi göstermektedir. Oradaki müzik şartlarına dair bilgim, diğer taraftan mekanik-akustik ses kaydı alanındaki deneyimlerim, bana Bay Bartok’un önerilerinin bazı açılardan genişletme ve düzeltmeye ihtiyaç duyduğunu gösteriyor. Halk şarkılarının fonografik kaydı için önerilerin küçük Edison cihazını yetersiz buluyorum. (...) Plak arşivinin kurulmasını ben de kabul ediyorum. Avrupa’dan, müzik etnografisi çalışmasının bütün ayrıntılarına vakıf olan ve ezgileri notaya alma konusunda pek çok çalışma yapmış bir Ön Asya müziği uzmanının görevlendirilmesini tavsiye ederim. Yanına, saha çalışmalarında oradaki yardımcı güçler tarafından desteklenen, kayıt cihazlarını kullanacak bir kayıt teknisyeni verilmeli. Arşiv, seminerin nakledilmesinden sonra yeterli alan sunacak Cebeci’deki müzik okulunda kurulmalı. (...) Laboratuvar, çalışmasında kendisini kanıtladığında kolayca büyütülebilir. (...) büyük çapta plak üretiminin yapılacağı yerli bir gramofon endüstrisi geliştirilebilir.” (Hindemith, 2013, s. 220-222).

Bartok, Türkiye’de müzik araştırmacısı olarak kalmak istediye de bu tasarı gerçekleşmemiştir. Türkiye’de yaptığı araştırmaları konu alan “*Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*” isimli kitabını 1 Temmuz 1944 yılında Columbia Üniversitesi kütüphanesine teslim etmiştir (Sipos, 2009, s. 21-22).

1.4.5.3. Cumhuriyet Döneminde Üstün Yetenekli Çocukların Tespiti ve Eğitim İçin Yurt Dışına Gönderilmesi

Cumhuriyet müzik politikalarının müspet yönlerini anarken sıkça bahsedilen, Türk müzik modernleşmesinin sembol isimleri arasında sayılan İdil Biret ve Suna Kan gibi sanatçılarla özdeşleşen *Harika Çocuklar Yasası*’nın hazırlayıcıları Cumhuriyet öncesi döneme, 1876’da *Kanun-i Esasi*’ye uzansada; doğrudan üstün yetenekli bireylerin bireysel özelliklerini dikkate alan ve buna bağlı olarak tanınan hakların kökleri 1924 yılında *Teşkilatı Esasi* ve bilhassa 1929 yılında çıkartılan “*1416 Sayılı Ecnebi Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkında Kanun*”

aracılığıyla temellenmiştir. İdil Biret ve Suna Kan ile ilgili yasa ise 1948 yılında çıkartılan 5245 Sayılı Kanun'dur (Çetinkaya & Döner, 2/3 Aralık 2012, s. 9-10).

Cevad Memduh Altar konuyla ilgili bir makalesinde şu sözlere yer vermiştir:

“Bütün bu uluslararası değerdeki başarıları, hiç şüphe yok ki Türk milletinin sanatsever ruhundan doğan Harika Çocuklar Kanunu sağlamıştı. Diğer memleketlerde henüz bir örneği olmadığını sandığım bu ilk Türk kanunu, Büyük Millet Meclisince 7 Temmuz 1948'de kabul edilmişti. Ancak genel bir nitelik taşımayan bu kanun, yalnız iki çocuğu kapsıyor ve “İdil Biret ve Suna Kan'ın yabancı memleketlere müzik tahsiline gönderilmesine dair kanun” adını taşıyor, sırf bu iki çocuğun yetiştirilebilmeleri için Millî Eğitim Bakanına yetki veriyordu. Söz konusu çocukların tahsil, terbiye, kontrol ve idare yetkisini ise aynı kanun 7 kişilik uzman bir heyetin takdirine bırakmıştı. Oysa son sekiz on yıl içinde memlekette daha başka yetenekler de ortaya çıktı. Nihayet her olağanüstü yetenek için bir kanun çıkarmanın zorluğunu göz önüne alan Büyük Millet Meclisi, bu konuda yeni, ama genel bir kanun çıkarmaya karar verdi ve 15 Şubat 1956'da kabul edilen 6660 sayılı kanun, Millî Eğitim Bakanına bu hususta genel ve geniş ölçüde bir yetkiyi tanımış oldu. “⁵⁴

Söz konusu yasa, kapsamı genişletilmek suretiyle 1956 yılında 6660 Sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi hakkındaki kanun ile devam etti. Buna göre artık “*Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun*” adını taşıyan bu kanunun kapsamına artık plastik sanatlar konusu da girmiş ve 7 kişilik heyet, Plastik Sanatlar Uzmanlarının da katılımıyla 12 kişiye çıkartılmıştır.

⁵⁴ (Altar, 1956) <http://cevadmemduhaltar.com/turkiye-harika-cocuklar-kanunu.html>

1.4.6. Muzika-yi Hümâyun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na

1.4.6.1. Makam-ı Hilâfet Muzikası

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte sanatsal faaliyetlere yönelik atılımlar yapılmış, Sultan Vahdettin'in ülkeyi terk etmesi sonrasında geçici bir süre halifelik Abdulmecid'e devredilmiştir. Halifeliğin kaldırılacağı 3 Mart 1924'e kadar Muzika-yi Hümâyun, Abdulmecid'e bağlı kalmıştır.

Halifeliğin kaldırılmasından sekiz gün kadar sonra son adı "*Makam-ı Hilâfet Muzikası*" olan imparatorluk orkestrasının üyeleri, Ankara'da ilk konserini 11 Mart 1924 tarihinde eski Meclis'in karşısında bulunan Milli Sinema'da vermiş; orkestra 27 Nisan 1924 tarihindeyse İstanbul'dan Ankara'ya taşınmış, yeni adıyla "*Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*" olmuştur. Böylece Musiki Muallim Mektebi'nin ilk öğretmenleride Cumhuriyet'in başkenti Ankara'ya taşınmış oldu (Kahramankaptan, 2012, s. 305).

1.4.6.2. Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti

Halifeliğin kaldırılmasından sonra Makam-ı Hilafet Muzikası yeni başkent Ankara'da ilk konserini vermiş ve Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle 1924'te heyetin yeri eski başkent İstanbul'dan yeni başkent Ankara'ya taşınmıştır. Halifeliğin kaldırılmasından 8 gün sonra 11 Mart 1924 tarihinde Orkestra, Mustafa Kemal ve Latife Hanım himayelerinde Osman Zeki Üngör yönetiminde Ankara'daki ilk konserini vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde orkestra, bando ve fasıl heyeti çatısı altında oluşan topluluk Cumhuriyet döneminde Milli Savunma Bakanlığı'na bağlanmıştır (Güdek & Kılıç, 2016, s. 99). Zeki Üngör çabalarıyla orkestra, öteki topluluklardan ayrılarak 25 Haziran 1932'de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmıştır. Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasını Zeki Üngör'den sonra vekâleten Cemal Reşit yürütmüş, daha sonra bu görevi Paul Hindemith'in tavsiyesiyle Dr. Ernst Preatorius'a bırakmıştır. 1946 yılına kadar görevini aralıksız sürdürmüş olan Preatorius'un vefatından sonra

yerine o dönem orkestra şef yardımcısı olan Hasan Ferit Alnar geçmiştir (Güdek & Kılıç, 2016, s. 100).

1933 yılından itibaren “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” olarak anılan orkestra, 1957 yılında çıkarılan bir yasayla “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” na dönüşmüştür (Say, 2010, s. 159, c.3).

1.4.6.3. Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası

1932 yılından sonra ismi “Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkası” olan kurumun günümüzdeki ismi “Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası”dır. Bando topluluğu , Bando Okulu adını alarak 1930-1939 yılları arasında Mızıkacı Sınıfı, 1939-1952 yılları arasında, Askeri Mızıkacı Ortaokulu, 1952-1959 yılları arasında, Askeri Mızıkacı Astsubay Hazırlama Okulu, 1959-1974 yılları arasında, Askeri Mızıkacı Sınıf Okulu adları altında faaliyetlerini Türkiye Cumhuriyeti Kara Kuvvetleri Komutanlığında sürdürmüştür.⁵⁵

1932 yılına kadar şefliğini Osman Zeki Üngör’ün yaptığı bandonun komutanlığına bu tarihte Veli Kanık atanmış, topluluğun 1940’lı ve 1950’li yıllardaysa İhsan Küncer yönetmiştir. (Say, 2010, s. 527, c.3)

1.4.7. Ankara Devlet Konservatuvarı

Ankara Devlet Konservatuvarı Türkiye’de kökleri Osmanlı Devleti’nden başlayan müzik modernleşmesinin erken Cumhuriyet döneminde devam eden kurumsal ve eğitsel ıslahat

⁵⁵ (Türk Silahlı Kuvvetleri Kara Kuvvetleri Komutanlığı)

http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/hazirlama/brosur/brosur.html

hareketlerini ve modernleşmenin yönünü yansıtan modern konservatuvarları model alarak, Cumhuriyet idealleriyle kurulan bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye’de Avrupa’da öğrenim gördükten sonra yurda dönen genç müzisyenler ve müzik eğitimcilerinin oluşturduğu kadrolar, 1934 yılına kadar Musiki Muallim Mektebi’nde yetişmiş müzik eğitimcilerinin oluşturduğu kadrolar, ulusal bir konservatuar kurma girişiminde güven verici bir unsur olmuş; Musiki Muallim Mektebi ve Gazi Müzik Bölümü’nün birikimlerinden, Nazi rejiminden ve İkinci Dünya Harbi’nin yıkımından kaçan çok sayıda yabancı sanat insanıyla, oluşturulacak konservatuar kadroları güçlendirilmiş; hem konservatuar hem de Gazi Müzik Bölümü 1950’lerden sonra kendi öğretmen kadrolarını oluşturmaya başlamış, aynı zamanda yurtdışından öğretmen istihdamını da sürdürmüştür (Say, 2010, s. 638, c.1).

Milli Eğitim Bakanlığı 1934 yılında, Berlin Kültür Ataşesi ve Talebe Müfettişi Cevat Dursunoğlu’ndan müzik yaşamındaki kalkınmanın yürütülmesiyle ilgili bir uzman bulmasını istemiş, Dursunoğlu’nun önerisiyle de 27 Mart 1935 tarihinde meşhur Alman besteci Paul Hindemith ile anlaşmaya varılmıştır (Say, 2010, s. 73, c.1). Bakanlık danışmanı olarak görev aldığı yıllarda vermiş olduğu raporlarda konservatuvarın kuruluş ilkeleri ve yapılanmasıyla ilgili veriler yer almaktadır.

Okulun 86 kişiden oluşan ilk öğrencileri Musiki Muallim Mektebi’nde okuyanlar arasından seçilmiş, sınav komisyonu ise okul müdürü Rauf Yener, Necil Kazım Akses, Eduard Zuckmayer, Dr. Ernst Praetorius ve Paul Hindemith’ten oluşmuştur (Say, 2010, s. 73, c.1).

Hindemith’in raporundaki önerisiyle, yeterli sayı ve kalitede öğretmen sağlamak amacıyla yabancı müzik eğitimcilerinden istifade edilmiştir. Almanya’daki siyasi durumdan kaçarak Türkiye’ye sığınan ve konservatuarda ders veren müzik uzmanları arasında; Dr. Ernst Praetorius, Carl Ebert, Eduard Zuckmayer, Paul Lohmann, Liko Amar, H. Markovitz, Gilbert Back, Ludwig Csaczkes, Theodore Fuchs, Walter Gernhard, A. Haendschke, Max Klein, Steffi Klein, Heinrich Jacoby, Walter Schlösinger, Adolf Winkler, Walter Wunsch, Friedrich Schönfeld gibi isimler bulunmaktadır.

Konservatuarda eğitim 1 Kasım 1936'da başlamış çoğunluğu Musiki Muallim Mektebi'nden 5 kız 7 erkek öğrenci opera bölümüne alınmıştır. Tiyatro bölümüneyse 36 aday arasından 3'ü kız olmak üzere 8 öğrenci kabul edilmiştir (Say, 2010, s. 74, c.1).

Tiyatro ve Opera sınıflarında işlenen dersler ve öğretmenlerini, Carl Ebert'in okulun açıldığı ilk günlerde yazmış olduğu, dersleri ve öğretmenleri gösteren çizelgeden öğrenilmektedir (Sevengil, 1966, s. 10):

Teori (fonetik, mimik) ve retorik: Muhsin (Ertuğrul)⁵⁶

Fonetik: Kuchenbuch

Mimik ve Rol Edütü: Ebert

Entonasyon: Halil Bedi (Yönetken)

Müzik Teorisi: Hasan Ferit (Alnar)

Madrigal Koro: Zuckmayer

Ritmik Jimnastik: Adler

Eskrim: Vildan Aşır (Savaşır)

Tiyatro Tarihi: Bedrettin (Tuncel)

Sanat Tarihi ve Müzik Tarihi: Cevat Memduh (Altar)

Kıraat: Ercüment Ekrem (Talu)

Almanca: Nihat Adil (Erkman)

İtalyanca: Abdülselam Buseyri

⁵⁶ Sevengil'in verdiği bilgiye göre, Muhsin Ertuğrul 1936-37 ders yılının sonunda Carl Ebert ile görüş ayrılığı yaşayarak görevinden çekilmiş yerine Braun atanmıştır.

Bir süre sonra Zuckmayer ve Markovitz entonasyon derslerini; Halil Bedii Yönetken de müzik teorisi ve solfej derslerini yürütmüştür. Bu dersler haricinde şan, korrepetisyon, piyano, vücut artistliği ve dans derslerinin de yer aldığı bilinmektedir (Say, 2010, s. 74, c.1). 1937 yılında Azize Duru(şan), İzzet Nezihi Albayrak (viyola ve keman), Liko Amar (keman) atanmış; 1938'de Mesut Cemil, Saime Eren(piyano), 1939'da ise Mithat Fenmen (piyano) ve Fuat Turkey (piyano) göreve başlamıştır (Say, 2010, s. 75, c.1).

1.4.7.1. Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi

Tatbikat sahnesi, Türkiye'de tiyatro ve opera sanatlarında akademik özellik taşıyan ilk sahne çalışmalarını gerçekleştirmiş, 1940 yılında yürürlüğe giren Konservatuvar Yasası'na göre tiyatro ve opera öğrencilerinin bir yıl süreyle sahne uygulamaları yaptıkları, konservatuvara bağlı olarak kurulan uygulamalı sahne çalışmalarının adıdır (Say, 2010, s. 76-77, c.1). 1940 yılında Bastien ve Batienne, Madam Butterfly, 1941'de Tosca ve Fidelio gibi eserler sahnelenmiştir. Tiyatro ve opera temsilleri önce okulun konser salonu, sonra Türkocağı sahnesi ve Küçük Tiyatro sahnesinde sergilenmiştir (Say, Müzik Ansiklopedisi, 2010, s. 77, c.1). Temsilleri yöneten Carl Ebert ayrıldıktan sonra 1949 yılında Devlet Tiyatrosu kuruluşu hakkında çıkarılan 5441 sayılı kanunla Tatbikat Sahnesi kaldırılmış, Devlet Konservatuvarı'nın tiyatro ve opera bölümü mezunları Devlet Tiyatro, koro ve opera sanatçısı olarak alınmışlardır (Sevengil, 1966, s. 16).

1.5. YIRMİNCİ YÜZYILDA ÇOKSESLİLİK ÇALIŞMALARI VE TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ

Türk Beşleri de, çokseslendirdikleri türkülerini Anadolu'nun farklı yörelerinden seçerek, bu türkülerini yerel olmaktan çıkarıp ulusal bir değer ve millî bir anlam yükleyerek, Cumhuriyet dönemindeki müzik modernleşmesinin hedeflerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Türk Beşleri'nin halk müziği yapıtlarını çokseslendirmesi üzerine Ünsal Deniz'in (2016, s. 438) yapmış olduğu çalışmasında bestecilere ait incelediği eserlerin analiz sonuçlarına göre; Cemal

Reşit Rey'in tonal armoni, Necil Kazım Akses'in %60 oranında tonal, %40 oranında modal armoni, Ulvi Cemal Erkin'in %18.75 oranında tonal, %6.25 atonal, %43.75 tonal-modal ve %31.25 modal armoni, Ahmed Adnan Saygun'un 16.67 tonal-modal, %83.33 modal, Hasan Ferit Alnar'ın %66.67 tonal-modal ve %33.33 modal armoni anlayışıyla çokseslendirme yapmışlardır. Türk Beşleri'nin edindiği başarı, millî bir müzik ekolü oluşturup oluşturmadıkları ve eserlerinin özgünlüğüyle ilgili olan tartışmalar günümüzde de devam etmektedir.

Mehmet Tıraşçı "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi" (Tıraşçı, 2017, s. 189) isimli Türk müziğinin teori tarihini ele aldığı eserinde yirminci yüzyılda üç farklı müzik anlayışının varlığından söz etmiştir:

- 1- Türk müziğini hiçbir değişikliğe gitmeksizin muhafaza etmeye yönelik bir anlayış,
- 2- Muzıka-yi Hümâyun'dan sonra kökleşen ve tamamen Batı müziği ile ilgilenen bir anlayış,
- 3- Batıya hayranlık duygusuyla olmasa bile, biraz da Türk müziğinin gerilemesi ve kaybolması endişesini taşıyarak, yine Tanzimat sonrasında şekillenen düşüncelerden yola çıkan, Türk müziği ve Batı müziğini farklı bir potada eriterek, bir araya getirmeye çalışan bir diğer görüş: Farklı nüanslarla da olsa Millî bir müzik anlayışını savunan ve Türk müziğinin karakteri ve ezgisel yapısıyla Batı tekniğini bir araya getirmeye çalışan yeni bir nazârî yapı ortaya koyma çabası. Bir nevî sentez fikridir.

Türk müziğinin teori çalışmalarına bakılırsa, 18'inci yüzyılda Kantemiroğlu'nun belirttiği gibi, Türk müziğinin teorik yönü çoktan beri ihmal edilmişti. 20'inci yüzyıl başlarında da benzer kaygılar farklı çevrelerce dile getirilmiştir. Yapılan bu çalışmaları iki başlık altında sınıflamak mümkündür:

- 1- Türk müziğinin geleneksel unsurlarını teorik bir model ile açıklayan çalışmalar,

- 2- Türk müziğinin geleneksel unsurlarını teorik bir model ile açıkladıktan sonra Türk müziğini geliştirmeye ve farklılaştırmaya yönelik sistematik önerilerde bulunan çalışmalar.

Yapılan en kapsamlı teknik çalışmalar, üç Mevlevî şeyhinin (Şeyh Mehmed Celâleddin Dede, Mehmet Atâullah Dede ve Şeyh Hüseyin Dede) kendi öğrencileri olan Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Rauf Yekta ve Ahmet Avni Konuk'a telkinleriyle başladığını Öztuna (1986: 88-90) (Öztuna, 1986, s. 87-88) aktarmaktadır. Buna göre, Osmanlı/Türk mûsikîsi bilimsel incelemeden mahrum kalmıştır. Doğu dillerinde yazılmış edvârları okuyup bilgi edinmeleri ve bu bilgilerin günümüz müziğine uygulanması gereklidir. Bunun üzerine Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel bir arada çalışmaya başlamışlardır. Bu çalışmalarını 1913'ten 1920'ye kadar 7 yıl sürmüştür. Bu süre zarfında, edvârları ve ellerindeki ebced, hamparsum ve batı notasyonu ile yazılmış eserleri ve Fransızca müzikoloji kitaplarını incelemişlerdir. 1920'de Suphi Ezgi, millî mücadeleye katılmak üzere Ankara'ya gitmiştir. Rauf Yekta ile Hüseyin Sadettin Arel birlikte devam ettikleri çalışmaları, 1923'te Arel'in İzmir'e gidişiyle son bulmuştur. Daha sonraları, fizik ve matematik ordinaryüs profesörü Salih Murat Uzdilek, Hüseyin Sadettin Arel'in önerisiyle Türk müziği seslerini fizik bakımından incelemeye başlamış ve 1944'te Türk müziği sistemini bu yönden ele alan "*İlim ve Musiki*" adlı eserini yazmıştır. 24 eşit olmayan 9 aralıklı ve bir sekizlide 25 ses olduğunu savunan ve bugün Türk Müziği konservatuarlarında okutulan sisteme "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi" adı verilmiştir.

Öncül çalışmaların ortaya konulduğu ve "Türk müziği makamlarına Batı armonisinin tatbiki ve bunun nasıl yapılacağı" gibi konuları işleyen teoriler de ikinci kategoride yer almaktadır. Kemal İlerici'nin özgün armonik önermesi açısından, bu ilk çalışmalar ayrıca önem arz etmektedirler.

Bu teorilerden ilki, Rauf Yekta Bey tarafından işlenmiştir. Rauf Yekta Bey, Paris Konservatuarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu "*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*" (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Lûgatı) isimli dünya çapında tanınmış bir ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı "*Historie de la Musique*" (Müzik Tarihi) başlığını taşımakta ve 25 ülkenin müziği hakkında bilgi veren

ansiklopedinin “*Turque*” başlıklı –Türk müziği hakkında batılılara bilgi veren- bölümün yazım teklifini, Murat Bardakçı’nın anlatımına göre (Yekta, 1986, s. 15) I. Dünya Savaşı’ndan önce almıştır. Rauf Yekta Bey monografiyi önce Türkçe kaleme almış, ardından 1913 yılında Fransızca olarak yazmıştır. Ancak araya savaş yıllarının girmesi sebebiyle, basımı ancak 1922’de gerçekleşebilmiştir.

Batılı bilim çevrelerinde Türk müziği konusunda tek kaynak olma özelliğini uzun süre korumuş olan monografide, Rauf Yekta Bey Batı ve Doğu müziği, müziğin kökeni ve Türklerde müzik tarihi hakkında bilgiler verdikten sonra, Türk müziğinin teorisine geçerek makamlar, cinsler, Türk müziği çalgıları, usûller gibi konular hakkındaki bilgiler içeren bölümlere yer vermiştir. Monografinin son bölümünde yer alan sekizinci bölüm “*Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi*”, yalnızca batılı bilim çevreleri için değil, aynı zamanda Türk müzik bilimciler için Türk müziği makamlarının çoksesli kullanımı konusunda büyük önem arz etmektedir.

“Bilinmektedir ki Türkler Doğu'nun, eski olsun yeni olsun diğer kavimleri gibi, musiklerinde kelimenin Batılı mânâsı ile armoniyi kullanmamışlardır. Bununla beraber aynı anda meydana gelen seslerin arasındaki münasebetlerin Doğu'da bilinmediği neticesine varılmamalıdır. Bunun ötesinde Milâdî XV. asırda Türkler tarafından yazılmış musiki eserlerinde onların, aralarında 3/2, 4/3, 5/4 ve 6/5 nisbetleri olan iki sesin aynı zamanda işitildiklerinde uyumlu bir armoni verdiklerini bildiklerine bu eserlerde rastlıyoruz.” (Yekta, 1986, s. 134).

Rauf Yekta Bey bu açıklamasının ardından, Türkler’in müziğinde çok sayıda makam ve usûl çeşitlerinin bulunmasından ötürü akorlardan oluşan bir çoksesliliğe ihtiyaç duymamalarının doğal nedenlerinden bahsetmiştir. Doğu makamlarının armonize edilmesi konusunda kendi karşılaştığı yorumlara değinmiş, J.J. Rousseau’nun gerçek müziğin saf melodiye dayanması gerektiği hakkındaki bir yazısından alıntı yapmıştır. Türk makamlarına armoninin tatbiki meselesiyle ilgili yaptığı uzun sohbetlerden çıkardığı bilgileri eklerken, makamların armonize edilmesiyle birlikte doğacak olan –Batı’da eski makamların arasında bulunan mevcut farkların ortadan kalkarak majör ve minör çerçevesinde sınırlanması gibi-

olumsuz yönlerden ve bazı kendi yaşadıkları yerdeki müziği bilmeksizin bunları armonize ederek bu müziğin doğasını tahrip eden sözde ustalardan söz etmiştir. Onların yaptığı bu yanlış çalışmaların Türk müzisyenlere armoninin Doğu makamlarına tatbikinin imkansız olduğu fikrini doğurduğunu belirtir. Ardından Bourgault-Ducoudray'ın fikirlerine yer vermiştir:

"Uzun bir durgunluk devresi ile hareketsiz kalmış musikilerinin modern çokseslik ile ne kadar mebzul ve yenileyici bir unsuru bulacağını Doğulular anlayacaklardır. Majörünün ve minörünün haddinden fazla gelişmiş olması yüzünden yorgun düşmüş bulunan Avrupa musikisi, armoninin eski makamlara tatbik edilmesiyle şimdiye kadar meydana çıkarılmamış ifade vasıtalarını ve yeni terkip unsurlarını ortaya koyacaktı. (...) Doğu milletlerinin makamlarına armoniyi tatbik ettikleri gün, Doğu musikisi uzun zamandan beri içinde bulunduğu hareketsizlikten nihayet çıkacaktır. Bu hareketten yeni ve gelişmeye müsait bir sanat fişkıracak olup, bunun ortaya çıkması Batı'nın musikisine yeni ufuklar açacaktır." [aktaran (Yekta, 1986, s. 135)].

Bu temennilerin gerçekleşmesinin müziğin menfaatine olacağını belirtmiş, ancak bu işin istekler ortaya koymakla yeterli olmadığını, bunun ciddi biçimde çalışma gerektirdiğini, bu işin her iki müziğin de teorik ve pratik yanlarına hakim olan Doğulular tarafından başarılacağını vurgulamıştır. Ardından kendisinin armoni denemelerinden söz açmaktadır:

"Bana gelince, nâçiz yeteneğimin ölçüsü nisbetinde bir senedir bu meseleyi tetkike ve bu yolda denemeler yapmaya özellikle çalışmaktayım. Yakında çok tatminkâr neticeler elde edeceğimi ve bunları Batı'nın musiki bilginlerine arzelmekte gecikmeyeceğimi bugün de söyleyebilirim." (Yekta, 1986, s. 135-136).

Rauf Yekta Bey'in tamamlanmayan "Türk Musikisi Nazariyatı" (1924) isimli eserindeki çokseslilik ile ilgili fikirlerden bahsederken Murat Bardakçı şu alıntıyı yapmaktadır:

“...Şuna eminiz ki, bizim musikimize de birgün 'ilm-i âhenk (armoni) tatbik edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevki-i tatbikata va'z edilecek 'âhenk ilmi', garb musikisinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan 'âhenk' kalıplan ile iktifâ etmeyecek, kendi musikimizdeki makamların âhengî bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvi bir 'ilm-i âhenk' olacaktır...” (1986, s. 11)

Rauf Yekta Bey burada açıkça, Türk müziğinin kendine özgü makamlarının iç yapısından doğacak kendi armonilerinden söz etmektedir. Rauf Yekta Bey'in özgün bir armonik yapıyla ilgili bu sözleri yazıya geçirdiği tarih de ayrıca not düşülmelidir.

Rauf Yekta Bey karşılaştığı ilk güçlüğü üzerinde denemeler yapılacak olan diziyi tespit etmek olduğunu belirtmiştir. Öncelikle eşit tamperemanlı diziyi reddederek aynı şekilde 12 yarım sestten oluşan ve içerisindeki aralıkların armonik doğruluğu daha fazla koruyacağı başka bir eşit tamperemanlı dizi ortaya koymanın mümkün olup olmadığını sorgulamış, sonrasında *“Türklerin esas ve kromatik dizisini”* formülize etmiştir.

re.....	$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$
re#.....	$\frac{15}{16}$		$\frac{128}{135}$
mi.....	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
fa \flat	$\frac{5}{6}$		$\frac{24}{25}$
fa#.....	$\frac{4}{5}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{15}{16}$
sol.....	$\frac{3}{4}$		
sol#.....	$\frac{45}{64}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$
la.....	$\frac{2}{3}$		$\frac{128}{135}$
la#.....	$\frac{5}{8}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
si.....	$\frac{3}{5}$		$\frac{24}{25}$
do.....	$\frac{5}{9}$	$\frac{25}{27}$ ²²⁸	$\frac{25}{27}$
do#.....	$\frac{25}{48}$		
re.....	$\frac{1}{2}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
			$\frac{24}{25}$

Şekil 1: "Rauf Yekta Bey'in Anadizisi" (Yekta, 1986, s. 136)

Bu dizide doğu makamlarını armonize etmeyi denemiştir. Bourgault-Docoudray gibi müzik adamlarının Doğu makamlarına uyguladıkları armoni çalışmalarının başarısızlığıymısa şöyle açıklamıştır:

“... burada ilk defa izah edilmiş olan bir dizinin her dört sestem ibaret iki gruba ayrılmış seslere bölünmesi sistemine (tekrakord) göre Doğulu dizilerin

teşkil edilmesi ve bu dizilerin her ses notasının meçhul bulunmasıydı. Bu diziler daima majör ve minörün yalnız iki ölçüsü ile ölçülmek isteniyordu. Mesela, Uşşak makamını izah etmek için: ‘Bu, *La* minörün yeden sesi olmayan bir dizisidir!’ deniyordu. Bu görüş Uşşak makamının anlaşılmadığını göstermeye kâfidir. Bunu kısaca ispat etmek istersek diyebiliriz ki *La* minörde güçlü ‘*Mi*’dir. Halbuki Uşşakta “*Re*” dir. Diğer makamlar için de keyfiyet aynıdır.” (Yekta, 1986, s. 136).

Rauf Yekta Bey, bu denemelerdeki en büyük başarısızlığı makamların doğru anlaşılmamasında görmüştür. Kendi yapmış olduğu denemeler ve kendisinden önceki armoni denemelerini kıyaslayarak ulaştığı bulguları ortaya koyarken, aynı zamanda makamın doğasına göre armoni geliştirme fikrinin önemini de keşfetmiş bulunmaktadır. Ulaştığı sonucun öneminin tümüyle bilincindedir ve şöyle devam eder: “*O halde Avrupalı meslektaşlarıma Doğu makamlarının teşekkülünü majör ve minör gözlüğü ile tetkikten vazgeçmelerini tavsiye etmenin yeridir.*” (Yekta, 1986, s. 136). Buradan görülmektedir ki, makamlardan kaynaklanan bir armoni arayışında makamların tanımlarını doğru yapabilmeyenin önemi en büyük sorunu teşkil etmektedir.

Makamlara armoninin tatbiki meselesinde önemli denemelerden bir diğeriye, Hüseyin Sadettin Arel’in çalışmalarında görülmektedir. Hüseyin Sadettin Arel, 1880 yılında İstanbul’da doğmuş, Şeyh Fahreddin Dede’den Mevlevî müziği ve Edgar Manas’tan armoni, kontrpuan öğrenmiştir. Türk ve Batı müziği üzerine birçok kitap ve beste yayınlamış, Dârü’l-elhân’da Türk müziği dersleri vermiş ve “*İleri Türk Musikisi Konservatuarı*” adında bir de dernek kurmuş, 1955 yılında vefat etmiştir (Öztuna, 2006, s. 71-96). Hüseyin Sadettin Arel’in, 1923 (Rûmî 1339) yılında basılan “*Mübtediler için Nazarî ve Amelî Ahenk Dersleri*” isimli eseri ve 1955 yılında “*Musiki Mecmuası*” isimli derginin 84. sayısından ve yine aynı derginin 1969 yılında 242 ve 252. sayıları arasında 10 fasikül halinde tekrar yayınlanan (1969 yılında Musiki Mecmuası Yayınları tarafından “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri*” başlığıyla da yayınlanmıştır) armoni kitaplarında, Türk müziği için bir armoni amaçladığı ve çeşitli makamlarda akor bağlantılarını denediği görülmektedir. 20’inci yüzyıl Türk müziğinde Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte “*Arel ekolü*” (Öztuna, 1987, s. 109) olarak adlandırılan; Türk müziğinin bundan sonra çoksesli olarak bestelenmesi, orkestra ile çalınması, Batı müziği bilimlerinin öğretimini savunan akım da başlamıştır. Bununla birlikte Hüseyin Sadettin Arel’in

çeşitli çalgılar için 72 kadar çoksesli olarak bestelediği eserler de bulunmaktadır (Öztuna, 1986, s. 134-138). Hüseyin Sadettin Arel'in bestelemiş olduğu çoksesli bestelerinden "Prelüde" isimli eserini inceleyen Önder Özkoç, Hüseyin Sadettin Arel'in bu eserinde kullandığı armoni ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Arel Prelude'te kullandığı armonik materyaller çoğunlukla tonal müzikten çıkan üçlü akorlar olmakla birlikte bazı pasajlarda bu üçlü yapıya sahip olmayan akor kuruluşları da vardır. (...) Arel, armoniyi modalite için bir araç olarak görmüş, birinci derecede armoniye önem vermeyip kullandığı dizilere ve modlara önem vermiştir. Bu yüzden akor olarak kullandığı tonal müzik materyallerini geleneksel biçimleriyle ya da farklı bir sistemde değil adeta tesadüfi olarak üst üste gelen sesler olarak kullanmıştır. Bu bakımdan, yukarıdaki piyanoya indirgenmiş pasajlardan da anlaşılacağı gibi, eserdeki armoniler duyuluş açısından pek tatminkâr sonuçlar vermemektedir."⁵⁷ (Özkoç, 2012, s. 73-74)

Hüseyin Sadettin Arel, Türk müziğinin eğitim ve bestecilik alanında, piyano ve org gibi çoksesli bir çalgının Türk müziği sistemi ve perdeleri ile düzenlenerek kullanılamaması, Türk müziğinin çoksesli bir enstrümandan yoksun olması üzerine düşünmüş ve Türk müziği piyanosu üretebilmek için enstrüman yapımcılarıyla görüşmüştür. Türk müziği sazlarını geliştirmek için çeşitli enstrümanlar imâl ettirmiştir.

"Ud'da da küçük bir ıslahat yapmıştır. Ancak mühim değişikliği kemençede yaptı. Kemençenin 3 telini 4'e çıkararak kemanın 4 teline düzenletti. Bu soprano kemençedir, kemana karşılıktır. Arel, viyolaya karşılık alto kemençe ve tenor kemençe, viyolonsele karşılık bas kemençe ve kontrbas kemençe imal

⁵⁷ Hiç şüphesiz, Hüseyin Sadettin Arel'in çoksesli olarak bestelediği bu eserinin incelemesi değerli olmakla beraber, Hüseyin Sadettin Arel'in armonik anlayışı hakkında kapsamlı bir yorum yapabilmek için birçok eserini incelemek gerekecektir. Yalnızca, Kemal İlerici öncesinde çeşitli armonik denemeleri göstermesi ve bunların kategorizasyonu adına, Hüseyin Sadettin Arel'in incelenen eseriyle ilgili bulguların bir bölümü burada alıntılanmıştır.

ettirdi. Bunlar için mühim para harcadı. Ruşen Kam, Mes'ud Cemil ve benzeri saz üstatlarına evinde çaldırttı. Böylece keman ailesine karşılık, kemençe beşlemesini ortaya çıkardı” (Öztuna, 1986, s. 82).

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk piyanosu üretilmesi yönündeki fikirleri Kemal İlerici'de de görülmektedir.

1.6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Osmanlı'nın Avrupa ile olan etkileşimleri göz önüne alınarak, müzikte modernleşme tarihi; 16'ncı yüzyılda ilk işaretlerle başlamış, Tanzimat'ta atılan ilk adımlardan Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemine değin, devamlılığı olan bir bütün olarak düşünülmüştür. Osmanlı'dan günümüze uzanan bütün bu süreç en basit haliyle, toplumsal, kurumsal bir değişim ve yenileşme sürecinin bir bölümü olarak değerlendirilmelidir. Kemal İlerici'nin öncesinde, Türk ezgilerinin çokseslendirilmesi konusunda, fikir alanında Ahmet Mithat Efendi, Necip Asım, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal v.b. kişiler ve müziği fikir ve teknik yönleriyle incelemiş olan Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel v.b. isimler uğraş vermiştir. Türk müziğinin yenileşmesi için gerek fikir gerekse teknik yönünde uğraşlarıyla hizmet vermiş olan bu müzik bilimciler, bir bakımdan Kemal İlerici'nin sisteminin öncülleri olarak, Türk müziğinin makamsal dokusundan kaynaklanan bir armoni sistemini hazırlayan insanlardır.⁵⁸ Bu anlamda Kemal İlerici'nin Türk müziği çalışmaları ve armonik önermesi, 20'inci yüzyılın Türk müziği teorisi alanındaki arayışlar, çalışmalar ve uygulamalarla da son derece yakından ilişkilidir.

⁵⁸ Burada Muzika-yi Hümâyün'un kurucu şefi Donizetti Paşa ile başlayan, Türk müziğini çoksesli kullanma geleneğini de hatırlatmak yerinde olacaktır. Benzer bir biçimde, Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel'in armoni çalışmaları ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Beşleri'nin kompozisyonları da, Osmanlı'nın Tanzimat döneminden süregelen, Türk ezgilerinin çokseslilik içinde kullanmasıyla başlayan bu geleneğin bir devamı niteliğindedir.

BÖLÜM II: KEMAL İLERİCİ'NİN FİKİR HAYATI VE ARMONİ SİSTEMİNİN İNCELENMESİ

2.1. GİRİŞ

Bu bölümde, öncelikle Kemal İlerici'nin hayatı, fikirleri ve Türk müziğinde kullanılan makamların yapısal özelliklerinden, yapıtlar içerisindeki kullanılma biçimlerinden yola çıkarak "*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*" isimli kitabında ortaya koymuş olduğu, kendine özgü armonik sistemi incelenecektir.

2.2. KEMAL İLERİCİ'NİN ÖĞRETMENLERİ, ÇEVRESİ, FİKİR HAYATI VE ARMONİK SİSTEM DÜŞÜNCESİ

2.2.1. Besteci ve Müzikolog Olarak Kemal İlerici'nin Hayatı, Öğretmenleri, Eserleri ve Çalışmaları

Kemal İlerici (15.10.1910 - 29.9.1986 = 75,11,15) 15 Ekim 1910 (Rumî 1326) yılında Bolu'nun Gökyüzü mahallesinde, polis memuru baba Bolulu Lütfi Bey ile yine Bolu'nun Düzce ilçesi Çakırlar köyünden ev hanımı Hamide Naciye Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Polis memuru babasının görevi nedeniyle beş yaşına kadar Ereğli, Zonguldak ve Bartın'da yaşamıştır. İlerici henüz dokuz yaşındayken babası Lütfi Bey o günlerde çıkan İspanyol nezlesi salgınına yakalanarak vefat etmiştir. Babasının ölümünden sonra iki yaş küçük kız kardeşi Nezaket ve dört yaş küçük erkek kardeşi Adil, babaanneleri Emine Molla ve anneleri Hamide Naciye Hanım tarafından yetiştirilmiştir. İlköğrenimini 1921 senesinde Bolu Sultanisi'nin ilk kısmında, ortaöğrenimin üç sınıfını Bolu Lisesi'nde 1924 yılında tamamlamış; iki yıl Kastamonu İlköğretmen Okulu'nda okuduktan sonra da 1926 yılında ilkokul öğretmeni olarak Bolu'ya atanmıştır. 1926-28 yıllarında Bolu'ya bağlı Gerede'de Misakı Milli İlkokulu, 1928-32 arasında Bolu Merkez İlkokulu'nda öğretmenlik yapmıştır. Kendi kendine keman çalmaya

başlamıştır.⁵⁹ Bolu'ya gelen Mustafa Rahmî Bey'den (Otman)⁶⁰ solfej dersleri almış ve birkaç şarkı bestelemiştir (Öztuna, 2006, s. 386b, c. II). Buradaki ilk eserleri Klasik Türk Müziği alanındadır (Tanır, 2001, s. 28).

Kemal İlerici müzik sevgisinin oluşmasında annesi Hamide hanımın el mızıkası çalmasının etkisi olmuştur (Oransay, 1965, s. 51). İlk müzik sevgisinin oluşmasını ve kendisini besleyen insanları “Bestecilik Bakımından Türk Musikisi ve Armonisi”nin sonsözünde “1924 yılında, Kastamonu İlk Öğretmen Okulunda, Necmettin Rifat Bey'den ilk müzik sevgisini aldım. Rahmetli Tanburi Cemil Bey'in, plâklarından beslendim. Bolu'da, Mustafa Rahmi Otman'dan Bona divizyon dersi aldım.” (İlerici, 1981, s. 513) sözleriyle bahsetmektedir. Kemal İlerici'nin 1932 yılında İstanbul'da 55. İlkokul'a tayini çıkmıştır. Kemal İlerici'nin İstanbul'a gidişi ve oradaki müzik çevrelerine girişinin Türk müziğine armonik bir sistem önerme fikrini edinmesinde rol oynadığı kolaylıkla düşünülebilir. Zira İstanbul'a gidişinin esas nedeninin müzik alanında bilgisini iletirmek olduğunu yine eserinin sonsözünde şöyle anlatmaktadır:

⁵⁹ Mehmet Tıraşçı'nın Türk Müsikisi Nazariyatı Tarihi isimli eserinde Kemal İlerici'nin kendi gayretleri ile keman imal ettiğinden de bahsedilmekteyse de (Tıraşçı, 2017, s. 216) kaynak gösterilen Öztuna'nın Türk Müsikisi Ansiklopedisi'nin ilgili maddesinde bu bilgiye ulaşılamamıştır.

⁶⁰ Mustafa Rahmî Otman (1875-9.10.1941) Osmân Efendi ve Hâdiye Hanım'ın oğlu, İstanbul doğumlu Türk müzisyenidir. 1890 yılında 15 yaşındayken Tophâne-i Âmire mızıkâ bölüğüne girmiş, 1899'a kadar 9 yıl süreyle burada mûsikî öğrenmiştir. Batı müziğini, piyanoyu ve özellikle klarneti öğrenmiş; 1896 yılında mülâzım(teğmen) olmuştur. 1899 yılında askerlikten ayrılarak Selânik'te sanayi mektebi mûsikî hocası olmuş 1913 yılında Selânik'in kaybedilmesine kadar 14 yıl süreyle de bu şehirde kalmıştır. 1913 yılında Selânik'te müstantik (sorgu hâkimi) İbrahim Efendi'nin kızı Nâime Hanım ile evlenmiş, 16 Nisan 1913 yılında Selânik'ten ayrılarak Bursa'da sanayi mektebinde ve Erkek Muallim Mektebi'nde müzik hocalığı yapmıştır. Önce bir bando sonrasındaysa 1926 senesinde orkestra kurmuştur. 1925-31 arası Askerî Lise'de (Işıklar) müzik öğretmiş, bando kurmuş ve yönetmiştir. Bursa Kız Muallim Mektebi'ne tayin edilmiş; 30 Ocak 1932'de Bolu ortaokulunda müzik hocası olmuş; 12 Ocak 1935'te Bartın ortaokuluna geçmiş; 1 Eylül 1939'da emekli olmuştur. Sonrasında Bursa'ya dönmüş, Belediye Müzesi Müdürlüğü yapmıştır. Müzeyi 5 Ekim 1939'dan 30 Mayıs 1940'a kadar idare etmiş, kalp rahatsızlığı nedeniyle 66 yaşındayken vefat etmiş ve Bursa'ya gömülmüştür. Aralarında Işıklar Marşı'nın da bulunduğu bando için çok sayıda çoksesli eser bestelemiştir (Öztuna, 2006, s. 168b, c. II).

“Müzik alanında ilerlemem için, görevimi çevirttiğim İstanbul’da bana Hüseyin Sadettin Arel’in cumartesileri evinde yaptığı özel müzik toplantılarını salık veren Udi Fahri Kopuz, tanışmam için aracılık eden Mesut Cemil Tel rahmetlidir. Orada tanıdığım sayın Dr. Suphi Ezgi’den bir süre Türk müziği dersi aldım. “ (İlerici, 1981, s. 513)

İlerici’nin müzik bilgisini artırmak maksadıyla İstanbul’a atanma isteği Maarif Müdürlüğü’ne gelen Kaşif Bey’in yardımıyla gerçekleşmiştir (Oransay, 1965, s. 51). Burada Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmış olması ve Arel’in bizzat kendisinin Türk müziği makamlarına armoniyi tatbik etme konusunda denemeler yaptığı düşünülürse, Kemal İlerici’nin bu konu üzerinde çalışma isteği öncesinde vardysa bile Mesut Cemil, Hüseyin Sadettin Arel gibi Türk müziğinin geleceği hakkında ilerici fikirler üreten insanların yanında güçlenmiş olabilir. Aynı zamanda burada Dr. Suphi Ezgi’den bir süre Türk müziği dersleri aldığından da bahsetmiştir.

Daha sonra İstanbul Belediyesi Konservatuvarı’na ve Ankara’da Devlet Konservatuvarı’na girmiş ve sırayla Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses gibi “Türk Beşleri” olarak adlandırılan Cumhuriyet’in müzik devrimiyle özdeşleşmiş önemli bestekârlarla çalışmış, Mithat Fenmen, Halil Bedii Yönetken ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi yine erken Cumhuriyet döneminin önemli müzik adamlarından istifade etmiştir. Halk türkülerini incelemesinde kolaylık tanıyan Muzaffer Sarısözen’den de iltifatla bahsettiğini görmekteyiz:

“İstanbul Belediyesi Konservatuarında iki sene Hasan Ferit Alnar’dan, iki senede Adnan Saygun’dan armoni dersi aldıktan sonra, Ankara’da kurulan Devlet Konservatuarı giriş sınavlarına başvurduğum. H. Ferit Alnar’ın teşviki üzerine, girerek, 1938 yılından 1945 bitirme yılına kadar onun sınıflarında kontrpuan, füğ ve kompozisyon öğrenimimi tamamladım. Ankara’ya ilk gelişimde Adnan Saygun’un istek ve aracılığıyla, armonide her şeyi biliyorsun deyinceye kadar, kısa bir süre, Ulvi Cemal Erkin’e armoni ödevlerimi gösterdim. Ankara’da, Adnan Saygun ile kısa bir süre daha her zaman büyük kolaylıklar gösterdiği, özel

çalışmalarımızı sürdürdük. Necil Kazım Akses'in iki dersine konuk olarak girdim. Mithat Fenmen'in, öğrenciyken, bize yardımı olsun diye derslerimize ait fûğ, sonat vb. çalarak beraberce incelemekte, sonra gerek okulda, gerekse okulu bitirdikten sonra, bana yıllarca piyano dersi vererek, esirgemediği sonsuz yardımlarını gördüm. Çok kısa bir süre Halil Bedii Yönetken'den kulak eğitimi, Mahmut Ragıp Kösemihal rahmetliden Müzik Tarihi dersi alarak, müzik varlığımı arttırdım. Bana folklor arşivinde, her türlü kolaylığı göstererek yüzlerce halk türküsünü inceleyebilmemi sağlayan rahmetli Muzaffer Sarısözen'i de anarak, benim kültür varlığında bir kelime ile bile olsa yardımda bulunan, adlarını andığım veya anmadığım, öğretmen, öğrenci, arkadaş veya dost, herkese senin önünde sonsuz teşekkür, içten saygı duygularımı ve sevgilerimi sunuyorum.” (İlerici, 1981, s. 513).

Kemal Bolu olarak bilinen İlerici, 21 Haziran 1934 yılında çıkan soyadı kanunu ile birlikte “İlerici” soyismini almıştır. İstanbul'daki konservatuvarda üçüncü senesini okurken, Hasan Ferit Alnar Ankara'ya atanınca, onun yerine gelen Ahmet Adnan Saygun'un okuldaki tek öğrencisi olmuş, onun öğretmenliğinde Reber ve Dubois'ya göre armoni çalışmıştır (Oransay, 1965, s. 51). 15.10.1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nın sınavına girmiş, Kompozisyon sınıfında yatılı öğrenci olarak okumaya başlamış ve bir kez daha Hasan Ferit Alnar'ın talebesi olmuştur. 1942 yılında yüksek okul öğrencilerini de askere aldıklarından dolayı ikinci yedek subaylığını yapmak üzere askere çağrılan Kemal İlerici, eğitimine ara vererek Mudanya'ya gitmiştir (Tanır, 2001, s. 29). Konservatuvara döndüğünde Adnan Saygun ile çalışmıştır.

1945 senesinde “üçlü armonik sistemle” bir senfonik uvertür ve “Köyümde” isimli bir de süit besteleyerek Kompozisyon bölümünü bitirmiştir (Oransay, 1965, s. 51). Bu eseri ilk kez öğretmeni Hasan Ferit Alnar tarafından, daha sonra da 13 Aralık 1952'de Dr. Hans Hoerner ve 15 Mart 1974'te de Hikmet Şimşek yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir (Tanır, 2001, s. 29). Okulu bitirmesinin hemen ardından 14.8.1945-30.12.1946 tarihleri arasında 18 ay sürecek olan üçüncü sefer askerliğine başlamıştır (Tanır,

2001, s. 30)⁶¹. Kemal İlerici, aralıklı olarak sürdürdüğü iki öğrencilik dönemi, öğretmenliği, bestekârlığı ve askerlik yaşamının kendisine dünyaya, insanlara ve olaylara sağlam bakmak kabiliyetini kazandırdığını belirtmektedir [aktaran (Tanır, 2001, s. 30)].

Askerlik dönüşünde Tatbikat (Deneme) Sahnesi stajyeri olarak Devlet Konservatuvarı'nda yardımcı armoni ve form bilgisi derslerinde öğretmenlik yapmış (İlyasoğlu, Çağdas Türk Bestecileri =: Contemporary Turkish composers, 1998, s. 63), 1949 yılında Necil Kazım Akses'in Konservatuvar'a müdür olması ardından Tatbikat sahnesinin kaldırıldığı gerekçesiyle açıkta bırakılmış ve aynı yıl Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atanmıştır (Oransay, 1965, s. 51). 1948 yılında obua ve piyano için bestelediği "Maya" adlı eseri piyanist Mithat Fenmen ve obuacı Ali Kemal Kaya tarafından birçok kere seslendirilmiş ve Ankara Radyosu'nda da banda kaydedilmiştir. 1948-49'da yazdığı koro için parçalar TRT tarafından satın alınmış, 1950'de bestelediği "Yurt Renkleri" isimli orkestra eseri, Dr. Hans Hoerner yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir (Tanır, 2001, s. 31). 1951 senesinde "Hüseyinî Saz Semaisi" Kopuz Dörtlüsü, piyano ve keman için "Uzun Hava" isimli eseri yine Mithat Fenmen eşliğinde Erol Aygün tarafından seslendirilmiştir. 1952 yılında ise yaylı çalgılar dörtlüsü için "Birkaç Renk" isimli eserini bestelemiştir.

Kemal İlerici 1953-54 senesinde görgü-bilgi arttırma bursuyla Fransa'ya bir yıl süreyle gönderilmiştir. Burada Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Jacques Chailley gibi bestekâr ve müzikologlarla görüşmüş, Türk müziğinin geleneksel yapısından ortaya çıkarttığı armoni sistemini tanıtarak onların görüşlerini almaya çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra Atatürk Lisesi'ndeki görevini sürdürmüş, 1969 yılında sağlık sorunları nedeniyle kendi isteğiyle emekli olmuştur. Armonik sistemini anlatan kitabı "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" nin ilk basımı Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1970'de gerçekleşmiştir.⁶² Kemal İlerici

⁶¹ Kemal İlerici ilki 1.5.1933 - 1.11. 1934 olmak üzere üç kez askere alınmıştır (Tanır, 2001, s. 30).

⁶² "İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabında açıkladığı sistemi, kitabın yayımlanışından yıllar önce geliştirdiği, incelediğimiz belgeler arasında bulunan Yalçın Tura'ya yazdığı bir mektuptan anlaşılmaktadır. Bu mektupta yazdığına göre İlerici henüz 1949'da Milli Eğitim Bakanlığı'na kitabın basılması için başvurmuştur. 1978 tarihli mektupta İlerici "duruculuk-yürüyücülük olayını" henüz 1935-1936'da "keşfettiğini", Türk ve batı müziğini gerekli yerlerden ve gerekli şekilde öğrenip, yapıtlar üzerinde inceledikten sonra, "dizilerimiz" içinde armonik sistem için temel olarak en uygun dizinin Hüseyinî makamı dizisi olduğunu

1930’larda Türk müziği için armonik sistemini oluşturmak maksadıyla Türk ve batı müziği yapıtları üzerinde incelemeler yapmış, araştırmaları sonucunda ortaya çıkarttığı bulguları 1943 yılında armonik bir sisteme oturtarak “Köyümde” isimli orkestra suitini bu sistemiyle 1945 yılında bestelemiştir. 1949 yılında, kitabının basılması maksadıyla Milli Eğitim Bakanlığı’na başvurduysa da kitabın basılabilmesi bürokrasi nedeniyle ancak 1970 yılında mümkün olmuştur (Tanır, 2001, s. 31).

Sistemini hiçbir maddî karşılık beklemeden, öğrenmek isteyen tüm öğrencilere kendi evinde öğretmekte olan Kemal İlerici’ye, 1974 yılında Muammer Sun’un ondört gün süren Ankara Devlet Konservatuvarı müdür vekilliği sırasında, okula davet gelmiş ve Kemal İlerici, konservatuvar yönetiminin isteğiyle kompozisyon bölümü öğrencilerine “Türk müziği makamları armonik sistemi” burada öğretmeye başlamıştır⁶³. Ertesi yıl yeni atanan yönetimin dersi tekrar programa almaması nedeniyle konservatuvardaki çalışması son bulmuşsa bile (Tanır, 2001, s. 31); İlerici, ölümüne kadar öğrenci yetiştirmeye ve kendi armonik sistemini öğretmeye devam etmiştir. Kemal İlerici, Bedia Hanım ile evlenerek, isimleri Dilek ve Ülkü olan iki kız çocuğu dünyaya getirmiş ve 16 Eylül 1986 yılında vefat etmiştir.

Kemal İlerici’nin yetiştirdiği öğrencileri arasında, Gülen Ada Tanır’ın 2001 yılında hazırladığı “*Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları*” başlıklı yüksek lisans tezinde görüşlerine ve eserlerine yer verdiği Hayrettin Akdemir, Bülent Arel, İlhan Baran, Necati Gedikli, Muammer Sun, İlhan Usmanbaş ve bizim bu çalışmada Kemal İlerici’nin armonik sistemine katkılarını incelediğimiz M. Ertuğrul Bayraktarkatal da bulunmaktadır.

gördüğünü, 1943-44 ders yılında onu ana dizi seçip, dokusundan “Türk armonik sistemi”ni çıkarıp, “Köyümde” isimli orkestra süitini 1945 yılında bu sistemle yazdığını belirtmektedir. Sistemini anlattığı kitabını ise, çok uzun zaman aldığı anlaşılan bürokratikve resmi yazışmalar (yazışmaları içeren mektup ve belgeler E. Bayraktarkatal ve HAGEM arşivinde bulunmaktadır) nedeniyle ancak 1970 yılında Milli Eğitim Basımevi’nde bastırılabilmiş olduğu görülmektedir.” (Tanır, 2001, s. 31).

⁶³ (Bayraktarkatal M. E., Öğretmenim Kemal İlerici)

<https://www.ertugrubayraktar.com/ogretmenim-kemal-ilerici>

2.2.1.1. Kemal İlerici'nin Besteleri, Kitapları, Derlemeleri, Makale ve Bildirileri

Kemal İlerici eserlerinin el yazmalarını HAGEM⁶⁴ arşivine bırakmıştır.

Kemal İlerici'nin basılan altı saz semaisinden ilk dördü Şamlı İskender⁶⁵ tarafından basılmış, 3 ve 4 numaralı olanlarsa "Saz Türküsü" olarak adlandırılmış olup; soyadı kanunundan önce basılan eserlerinin nota kapağında ismi "Kemal Bolu" olarak geçmekte ve bunlar haricinde 1940'da Eviç Saz Semaisi, 1941'de "Hüseyni Beste" ve halk türküsü tarzında bestelediği "Çoban", Bolu yapıtlarından olduğu belirtilen "Şarkı" (1929 'Gel at boynuma' Söz. Muzaffer Şadi Varlık) başlıklı dört eseri daha bulunmaktadır (Tanır, 2001, s. 41-42).

Saz Eseri Numarası	Makamı ve Adı
No. 1	Ferahfeza Saz Semaisi
No. 2	Hicaz Saz Semaisi
No. 3	Nühüft Saz Türküsü*
No. 4	Nihavent Saz Türküsü*
No. 5	Şedaraban Saz Semaisi
No. 6	Hüzzam Saz Semaisi

Tablo 3: "Kemal İlerici'nin Saz Semailerini Listesi"

Kemal İlerici'nin çoksesli eserleri basılmamıştır.

⁶⁴ Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğünü

⁶⁵ 1910 yılında İstanbul'da müzik yayıncılığına başlayan Udî Şamlı İskender (Kudmâni) ve oğlu Ferid Kudmâni, yayınladığı eserlerin sayısı 2000'i geçen ve döneminin en büyük müzik yayıncılarından biri olarak, çoğunlukla geleneksel Türk müziği eserlerini, 1950'li yıllara kadar yayınlamış; sonrasında ise Haçik ve Dikran Oner tarafından Oner Müzik Evi olarak faaliyet göstermiştir (Alaner, 1986, s. 37)

Eserin Adı	Eserin Yılı
Piyano Parçası	1941
Yaylı Sazlar Kuarteti	1943
Köyümde	1945
Maya	1948
Beş Koro Parçası	1948/49
Yurt Renkleri	1950
Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü	1951
Uzun Hava	1952
Bizden Birkaç Renk	1952
Dilek Kızıma	1960/69
Mehmetle Söyleşiler No.1	1962
Efe Kaprisi	1967
Küçük Kızım Ükü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar	1967
Mehmetle Söyleşiler No.2	?
Benim Kırlarım	1969
Yurdumdan Sesler	1970
Obua ve Orkestra için Konçerto	1970
Duygu Demeti	1971
Edip Özışıkla Söyleşiler	1972
Erzinlerle Söyleşiler	1972
Solo Viyolonsel İçin Uşşak Peşrevi	1972
Oy Dağlar	1973
Dilek Kızım'dan Dört Orkestra Parçası	1974
Obua ve İngiliz Kornosu için İkileme (duo)	1974

Tablo 4: "Kemal İlerici'nin Çoksesli Eserleri"

Kemal İlerici'nin kendi hazırladığı eser listesinde yer almayan yapıtları ise şöyledir:

Eserin Adı	Eserin Yılı
İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları	1965/66
Chris'in Yaş Günü	1977
Hüseyini Saz Semaisi	1979
İki Dost	1980
Piyano Sonatı	?
Gençlerle Söyleşiler	1972
Gül Nihal Rast Şarkısı	1972
Kına Yaktın Eline	?
Hüseyini Şarkı	1974

Tablo 5: "Kemal İlerici'nin Listesinde Yer Almayan Eserleri"

Kemal İlerici'nin HAGEM arşivinde bulunan ve ikinci seslerini yazmış olduğu yapıtların listesi:

Eserin Adı	Makamı ve Türü	Bestecisi
Dil yaresini	Hicaz şarkı	Şevki Bey
Güle sor bülbüle sor	Buselik şarkı	İsmail Baha Sürelsan
Rakkase	Rast şarkı	İsmail Baha Sürelsan
Zaman olur ki anın	Hüseyini şarkı	Lemi Atlı
Bülbül olsam	Karcıgar köçekçe	?
Bir esmere	Saba şarkı	Tanburi Mustafa Çavuş
Mani' oluyor, Hicazkar şarkı, Leyla Hanım	Hicazkar şarkı	Leyla Hanım
Ben seni sevdim seveli	Bestenigar şarkı	Hammamizade İsmail Dede Efendi

Hüseyini Saz Semaisi	Hüseyini	Kemani Tatyos Efendi
Şeddi Araban Saz Semaisi	Şeddi Araban	Tanburi Cemil Bey
Ferahfeza Saz Semaisi	Ferahfeza	Tanburi Cemil Bey
Yegah Saz Semaisi	Yegah	Neyzen Aziz Dede
Mahur Saz Semaisi	Mahur	Kemençeci Nikolaki
Şehnaz Saz Semaizi	Şehnaz	Kemençeci Nikolaki
Saba Mevlevihane Peşrevi	Saba	Kemani Hamza
Rüzgar söylüyor şimdi	Muhayyerkürdi şarkı	Şekip Ayhan Özışık
Titrer yüreğim	Muhayyer şarkı	Suphi Ziya Özbekkan
Fesliğin ekdim	İsfihan şarkı	Tanburi Mustafa Çavuş
Hicaz Saz Semaisi	Hicaz	Neyzen Yusuf Paşa
Rast Peşrevi	Rast	Giriftzen Asım Bey
Belki bir gün	Rast şarkı	Şekip Ayhan Özışık
Şehnaz Longa	Şehnaz	Santuri Ethem Efendi
Yine hazan mevsimi	Nihavent şarkı	Nasibin Mehmet
Zaman var ki	Hüzzam şarkı	Klarinetçi İbrahim Efendi
Hasret dolu ahım	Uşşak şarkı	Şerif İçli

Tablo 6: "Kemal İlerici'nin İkinci Ses Yazdığı Eserlerin Listesi"

Kemal İlerici besteciliğinin yanısıra Türk müziği'nin gerek teorik gerekse kültürel yönlerinde çalışmış, Türk müzik yaşamının önemli bir müzikologudur. Ölümünden sonra HAGEM'e gönderilmesini istediği ve orada muhafaza edilen, aralarında Dârü'l-elhân Külliyyatı'nın da yer aldığı önemli bir müzik arşivi bulunmaktadır.

Kemal İlerici'nin kitap, makale, bildiri ve röportajları ise şöyledir:

1. “Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Neden ve Niçinleri ile” 1962 yılında 7. Maarif Şurası için hazırlanan bir bildiri.
2. “Türk Müziğinin Taşdığı Değerler” 1964 yılında Opus dergisinde yayınlanan yazı dizisi
3. “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” 1970 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından ilk basımı yapılmış kitap. İkinci baskısı 1981 yılında yine Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yapılmıştır.
4. “Müzikseverlere” Filarmoni Dergisi Ekim 1972 (yıl 9, sayı 75) tarihinde yayınlanan makale.
5. “İş Halinde Üçlü Sistem Armoni” 1974 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan kitap.
6. “Çoksesli Türk Sesdili” 1975 yılında öğretmenliği sırasında Ankara Devlet Konservatuvarı öğretmenler kurulu tarafından yazılması istenen kitap (projenin iptal edilmesi sebebiyle kitap daha sonra basılamamıştır).
7. “Müzikte Çok Seslilik - Kemal İlerici” 1980 yılının (Aralık, sayı: 1) Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisinde yayınlanmış bir röportaj
8. “Türk Müziğinin Bütünlüğü Üzerine” 1983 tarihinde II. Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri.III.C. Halk Müziği - Oyun - Eğlence.Ankara,1983 künyeli bildiri.⁶⁶

⁶⁶ (1983) Bu bildirinin yayınlanan metninin, 1980 yılı Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi’nde yayınlanmış, Yeşim Dorman’ın Kemal İlerici röportajının kaynak metninden oluşmuştur.

2.3. KEMAL İLERİCİ'NİN TÜRK MÜZİĞİ İÇİN ARMONİK SİSTEM ÖNERİSİ: SİSTEMİNİ OLUŞTURMA SÜRECİ, KİTABINI YAYIMLAMASI, SAVUNUSU VE ALDIĞI TEPKİLER, ARMONİK SİSTEMİYLE TÜRK MÜZİĞİNE KAZANDIRMIŞ OLDUĞU YENİLİKLER VE MUASIRI TÜRK MÜZİĞİ NAZARİYELERİNE ELEŞTİRİSİ, TEKSESLİLİK-ÇOKSESLİLİK TARTIŞMALARINA ÇÖZÜMÜ

Kemal İlerici, Filarmoni Dergisi'nde yayınlanan bir yazısında bizzat kendi ifadeleriyle “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” eserini yazmasının nedenini açıklamaktadır. Kemal İlerici bir bilim adamı olarak hareket etmiş, bir incelemede bulunmuş, mukayese etmiş, gözlemler yapmış ve bir sorun tespit ettikten sonra da bu sorunun çözümü için denemelerde bulunarak bir öneri hazırlamıştır. Bununla da kalmamış, bu önerisini sistemli bir kurama çevirerek eleştiriye açmak üzere yayınlamıştır.

“Gerek batı, gerekse Türk müziği üzerinde yıllar yılı derinlemesine yapılan bir inceleme hazırlığından sonra batı anlayış ve diziyi kullanım biçimi ile armonisinin bizi ifadeye yetemeyeceğini gördükten sonra, ve zaten bulunmuş bir şeyin araştırılmasına da gerek olmadığından yalnız ve yalnız sizler bileceğiniz Türkü, müzik alanında da bütün dünyada bir orjinallik ve üstünlük unsuru olarak tanıtacak olan idealist gençler için yazdığım (Bestecilik bakımından Türk Müziği ve Armonisi adlı kitabım ... ” (İlerici, 1972, s. 12).

Türk varlığının, medeniyet sahasının müzik alanında da kendini gösterebilmesini arzu eden Kemal İlerici, Cumhuriyet'in ilk döneminin motivasyonunu ve kararlılığını içinde taşır. Bu yüzden de kitabını Atatürk'ün ve Cumhuriyet'in hedeflerine ulaşma arzusunu güden idealist gençlere yazdığını burada vurgulamıştır.

Kemal İlerici, “Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler” isimli makalesinde “Genel Sonuç ve Müzik Sorunlarımız” bölümünde, Türk müziğinin taşıdığı değerleri ise şöyle özetlemektedir:

“ Bu incelemeyi, başından beri uyanık gözle okuyan bir insan, Türk Müziğinin bir bütün olduğunu; Ses dünyasının olağanüstü bir boya ve zenginlikte bulunduğunu; sekizlisi oniki tonlu tampere batı dizisi imkânları içinde iken bile, insanlığa büyük bir ufuk açabileceğini; bu kadarla kalmayıp, ilerdeki çalışmalarda, eşit olmayan yirmidört tonlu; insan kapasitesi artarsa ellidört tonlu çalışmalara da elverişli bulunduğunu; yeni ve çağdaş etkili bir uygusal düzenle insanlığa ezgisel ve uygusal yeni bir dil kazandırdığını; Ölçü kuruluşunun her türlü övgünün üstünde bulunduğunu; biçimleriyle, çalgılarıyla ileriki ses dünyamıza özellik katacağını, her çağda değişmesi doğuşsal olan yaratım biçiminin Türk yönünü korumak için yapıtlarının büyük bir değer taşıdığını ve hem tek hem de çok seslendirilecek ham madde olarak işe yarayabileceklerini kısası, Türk Müziğinin bağrında, bizi, yeni dünyamızda küçük düşürmek şöyle dursun, insanlığa uzun yıllar ışık tutacak ilerleme unsurlarının bulunduğunu kolayca anlar.” (İlerici, 1963, s. 23)

Türk müziğinin taşıdığı ilerleme potansiyelinin yeterince farkedilemeyişinin nedenlerini ise önem sırasına göre şöyle sıralamıştır:

“1- BİLGİSİZLİK ve İNCELEMESİZLİK

2- OSMANLI İMPARATORLUĞUNUN SON ZAMANLARINDA DÜNYADAKİ GELİŞME YÜRÜYÜŞÜNÜ İYİ İZLEMEME YÜZÜNDEN BATI KARŞISINDA YENİLİŞİNDEN DOĞAN AŞAĞILIK DUYGUSU;

3- ATATÜRK'Ü VE MİLLÎ SAVAŞI HAZIRLAYAN ÖN DEVREDE ve ATATÜRK DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNİ, BATI MÜZİĞİNİ İYİ İNCELEMİŞ, ÖZGÜR RUHU İLE BÜTÜN SORUNLARIMIZI ÇÖZEREK GİDİLMESİ GEREKEN YOLU KESİNLİKLE ÇİZMİŞ, YOL GÖSTERİCİ BİR MÜZİK OTORİTESİNİN BULUNMAYIŞI;

4- BATI DÜNYASININ İLERLEMESİNİN YÜKSEK NOKTASINA ULAŞMIŞ OLMASINA RASTLAYAN BİR DEVREDE, BİZİM DE ÖZGÜR

BİR RUHLA YILLARIN YILI KENDİLERİNİN TEPELERİNDEN
BAKTIĞIMIZ, KENDİ DÜNYAMIZIN YÜKSEK NOKTASINI AŞIP İNİŞE
GEÇTİĞİMİZ BİR SÜREDE ÇARPIŞMANIN VE YENİLİŞİN ORTAYA
ÇIKIŞI: YAŞLI BİR TUHUN YENİDEN YOLCULUĞA ÇIKIŞI VE
ÇOCUKLUĞA DÖNÜŞ OLAYI...” (İlerici, 1963, s. 23-24)

Kemal İlerici, ürettiği çözüm yollarını, yine aynı makalesinde ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Bunlar arasında, Türk müziğine karşı bilgisizliğin giderilmesi için okullarda dinletilmesi ve öğretilmesiyle beraber; Türk müzik yapıtlarını bütün dallarıyla birlikte inceleyecek olan “*Türk Müzikoloji Enstitüsü*” açılması önerisi de yer alır. Bir başka çözüm yolu ise dünyadaki ilerleme adımlarının iyi takip edilmesidir.

“Bu, müzik alanında üç biçimde birden ele alınmalıdır:

a) Oniki tonlu tampere dizisi olanaklarına göre yapılacak Türk Müziği çalışmaları ve yapıtları.

b) Yirmidört eşit olmayan tonlu Türk dizisi yapılacak Türk Müziği Çalışmaları ve yapıtları;

c) Ellidört tonlu ideal Türk dizisinin uygulanabilmesi için gerekli her tür çalışmalar.

Bunlarla birlikte ele alınacak konulardan kimisi şunlardır:

Türk Müziği çalgılarının geliştirilmesi, Türk Müziğinin her yönden dünya üzerindeki etkisi ve tarihsel gelişimini izleme vb...” (İlerici, 1963, s. 24)

Kemal İlerici, alaturka-alafranga çatışmalarını, erken Cumhuriyet döneminde müzik modernleşmesi adına alınan kararlarda, Türk müziğinin sorunlarını çözecek, Batı ve Doğu müziğini iyi bilen bir otoritenin bulunmayışında görmektedir. Kendisini de Türk müziğinin sorunlarına çözüm getirebilme konusunda bir önder olarak görmüş ve bunu amaç edinmiştir:

“Batı ve Doğu dünyasını özgür ruhunda karşılaştırıp, hesaplaşmasını yapmış ve bütün sorunları çözmüş bir müzik otoritesinin bulunmayışı da karışıklığın belli başlı etkenlerindedir. Alanın karanlık kalması her yerde, herište, her devirde olduğu gibi, söz alanını önüne gelene açık bıraktığından bilgisizlerin sorunun derinini bile mediklerinden ve işin sonunu kestiremediklerinden aldıkları cesaretle sanki birbirlerinin düşmanı imiş gibi çeşitli akımlar biçiminde birbirleriyle savaşa girmelerine yol açmıştır. Halbuki sorun çok yalındı. Atamız aşsız sezış ve dehâsıyla ulusumuzun bir kenarda kalmasının, dünya ulusları konserine katılmamasının ulusumuzun başına gelen belâların biricik kaynağı olduğunu anlamış ve keskin parmağı ile bu âleme aktif olarak girmeği işaretlemişti. İsteği (NE MUTLU TÜRKÜM DİYENE) havası içinde, bu âleme köle değil, eşit haklı bir üye olarak girmek ve her alanda orayı bilimsel buluşlarıyla, sanat yaratılarıyla uluslararası yarışmalara girebilecek ulusal varlıklarımızın bulunmasını istemek gibi asil bir duygululuk göstermişti. Kendisinden önce ve çağında bir müzik otoritesinin bulunmaması sonucu Türk Müziğinin yürekten sevmesi, her dinleyişte ağlacayak kadar duygululuk göstermesi gibi hallerini bile bile, bu müziğin ilerleme gücü konusunda yeteri kadar aydınlatılmadığından ulusunun yüksek ilerisi için şahsî saydığı duygularının üzerine çıkmayı şart görmüş ve kalbini susturmak gerektiğini sanmıştı. Bu asil karakterli davranışı bir insanın yapabileceği en ulu birşey sayabiliriz. Lâkin kendisinin ilham aldığı Montesquieu’nün(Bir Ulusun Müzik Konusundaki zevki gözönünde tutulmadıkça o ulusun yükselmesi elde değildir.) umdesinin de açıkça gösterdiği gibi, bir ulusu ne kadar asil amaçlarla olursa olsun duygularının doğuşsal yönünden söküp atarak, bileceğiniz tarihsel gelişimini gözönünde tutmadan ve kendi kapasitesi yönünde olmaya bir gelişmeye zorlamak, onu, özsuyu kurumuş yapma bir varlık kılmak sonucunun doğurur. Atamız, müziğimizin uluslararası bir teknikle ele alınmasını ve dünyaya kendini saydırabilecek bir varlık olmasını istiyor. Bunu sağlamak için de her verebileceğini veriyordu. Çok seslilik alanında yolun ilk basamağında olan ulusumuzun bu alanda başarılarını vermiş batının yıllarca çıraklığını yapması gerekeceği doğuşsal olduğundan (ALATURKA-ALAFRANGA) gürültüsüne yer verilmemeliydi. Elbet, Türk Müziđi değerli ve ilerlemek için elverişli bir varlıktır. Bunu kendi uygusal düzeniyle ve ondan doğacak teknikle Batı’nın deneylerinden

de yararlanarak çok seslilik alanında geliştirmek için bu alanın ustası Batı'nın çıraklığını istemek doğuşaldır. Dünyanın her çeşit sanat akımlarını günü gününe izlememiz gerektiğinden yalnız Batı değil bütün dünya baş yapıtlarından yararlanmak elbet gereklidir. Bu çabaların gelişebilmesi için de kaynağının kurutulmaması elbet gereklidir. İşte, bir otoritenin bulunmaması bütün bu küçük noktaları karanlıkta bırakmış ve yersiz çekişmelerin nedeni olmuştur.” (İlerici, 1963, s. 24-25)

“Ses alanında, yüce ulusumun sorunlarını çözmede yardımcı olmak, benim için, bir ana erek ve iş oldu. Gerekli direnç ve çabayı göstererek, yol göstericilik görevimi yapabildiğim için, mutluyum. İçtenlikle, Türk müziğini, her dalıyla öğrenmek isteyen herkes, 1 - Bestecilik bakımından Türk müziği ve Armonisi adlı kitabımı inceleyebilir. “ (İlerici, 1980, s. 54)

“Bir müziğin değeri ve geleceği için geçerli ve gerçeğe dayanan bir yargıya varabilmek için şunlara dikkat etmek gerekir: 1- Ses kuruluşu, 2- Ölçü düzeni, 3- Dil öngüsü, 4- Biçimler, 5- Sazlar, 6- Yapıtlar... Bir yargıya varmak için bu konuları inceden inceye gözden geçirmek gerekir. Bizde, ne yazık ki, müzik denince, yapıt, akla gelmektedir. Evet, yapıt, müziğin gözle görünür, sesle duyulur, son noktası ve ürünüdür. Fakat bu değer, önemli olmakla birlik, onu yapanın kişiliğine, kapasitesine, sıkı sıkıya bağlıdır. Beni en çok düşündüren müziğin, bu, yanlış, eksik anlaşılışıdır.” (İlerici, 1980, s. 54)

“Bu yanlış bakış, Türk müziğindeki bütünlüğü gözden geçirir. Öğrenğin T.R.T de bu yanlışlığı dirençle sürdürmektedir. Bir çok yöresel yapıtı sanki bunlar ayrı ayrıymış gibi anons ediyorlar. Halbuki bunların tümü Türk müziğidir. Ege, Karadeniz, İçanadolu, dinsel yapıtlar halk yapıtları, klasik yapıtlar vb. gibi ayrı ayrı yörelerde, ayrı ayrı amaçlarla bestelenmiş olan eserler Türk müziği ana çerçevesini bölmezler. Ne yazık ki, bu yanlış bakış, yinelene yinelene, artık, dillerde kemikleşmektedir. Şunu çok iyi anlamalıyız ki, Türk müziği bir bütündür. Bunu dizelerimizde, ölçülerimizde, müzik dili kuruluş biçimimizde,

süslememizde, biçimleri var etme yöntemimizde kolayca görmemiz elimizdedir. Öyle ise, müziğimizin her dalı ile, bir bütün olması gereğini zedeleyişten, tüm gücümüzle kaçınmalıyız. Bu ise, “müzik” sözcüğü yerine, “yapıt” sözcüğünü koymakla, kolayca anlaşılır biçime girecektir. Örneğin, halk yapıtları, dinsel yapıtlar, aşık ağzı yapıtlar v.b. dersek, sorun çözülmüş olur.” (İlerici, 1980, s. 54)

“Yüce ulusumuzun belleğinde, yüzyılların emeği ile oluşmuş, gelişmiş bir müzik zevkimiz ve buna dayanan ezgilerimiz vardır. Kendi duygularının itiminden başka, yapmacık bir kural tanımayan, uzun ve kırık havalar, oyun havaları biçimindeki halk yapıtlarımız, genellikle, müziğimizin en arı, duru örnekleri olduğu gibi, onun gelişmesinde, temel de olmuştur. Çok yakınlara kadar, Türk ulusunun, en büyüğü ile, en küçüğü arasında, birbirini yalanlar zıtlıklar ve zevk ayrılıkları yoktu. Bağlaması, sazı, kavalı, zurnası, kemençesi koltuğunun altında, halk çalgıcıları ve yurdun dört bucağını dolaşan halk ozanları, hikayecileri, özellikle ramazanlarda, kendilerini dinletecek bir kulak bulabiliyordu. Geleneksel müziğimiz alanında da, yıllar boyunca çok değerli varlıklar yetişmiş, değeri hiç de küçümsenmeyecek ürünler de vermişlerdir. Bu günün, akıllı sanatçı insanına düşen, ata armağanı müziğimizin, her dalında, cömertlikle bize verdiği, değerli ürünleri arayıp, bulup, gözbebeği gibi korumak, saklamak, inceleyerek, çıkarılmış ve çıkaracağı sonuçlarla, müziğimizi, çağdaş dünyadaki yüce yerini almaya yardımcı olmaktır.” (İlerici, 1980, s. 54)

Kemal İlerici'nin döneminde giderek kızışan alaturka-alafranga/tekseslilik-çokseslilik tartışmalarına ise, gelenek ve modernleşme eksenindeki kaygılarla şöyle yorumlamıştır:⁶⁷

“Size, bundan yararlanarak, şunu söylemek isterim ki, Atatürk'ümüzün zamanında, bütün müzik sorunlarımızı çözmüş bir müzik otoritesinin bulunmayışının nedeni yüzünden, birbirine alaturkacı alafırangacı diyerek, birbirini küçümseyen, zıt kardeşler hâline gelmiş bulunuyorsunuz. Biriniz bizim batıya açık pençeremizi kapayacaklar sanarak, öbürümüz, bizim Türklükle

⁶⁷ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

ilgimizi kesecekler diye bar bar bağıryorsunuz. Böyle bir istek ve düşüncenin kölesi iseniz, bunun ne kadar yersiz olacağını yeni baştan bir düşünsenize. Ne yazık ki, birbirinizin konu ve değerlerinden habersiz bir kör döğüşüdür tutturmuşsunuz. Şunu hepiniz iyi biliniz ki, **ulusal olmayan hiç bir değer uluslararası orjinâl bir değer olamaz. Çok sese önem vermeyen hiç bir sanat, bu çağda bir varlık iddasında bulunamaz.** Çoğunuz müziği yapıt sanıyorsunuz. Ata yadigârı yapıtlar, her ulus için, kıymetli birer armağandır. Elbet saklanır, dinlenir, örneklerinden yararlanılır. Fakat bunlar artık çağlarını doldurmuşlardır. İlle de onların çemberinde takılıp kalmaya mecbur değiliz. Müzik deyince = dizileri, ölçüleri, biçimleri ve müzik dil özgüsünü anlarız. Bunlarla her çağın isteğine göre değışecek olan yapıt dağarımızı, durmadan zenginleştiririz. Öyle ise, **bu yersiz çekişmeyi bir kenara iterek, bizi bir bütün yapacak olan sevgiye sarılarak, birimiz Türk müziğini ve armonisini de ötekiniz Türk armonisini ve batının baş yapıtlarını sevmeyi de öğreniniz.** Sizin buluşma yeriniz kitabımdır. Aklının ve gücünün ötesinde, saplantılar deryasında boğulup, gerçeği göremediğinden, lâf ebeliği yapanları elinizin tersi ile bir kenara iterek, çalışmalarımızı sürdürünüz.”⁶⁸ (İlerici, 1972, s. 18)

Kemal İlerici, kitabının “sonsöz” bölümünde (İlerici, 1981, s. 505-513) “Yarımın besteci adayına.” seslenerek cümlelerine başlamış ve “Bu kitap bir armoni tarihi kitabı değildir.” diyerek devam etmiştir. Yine kendi anlatışıyla kitabının niteliğini “Bu, sana, Türk anlayış ve buluculuğu sınırları içinde kurulu, sesler dünyasının bilinmezlerini, yorucu ve bıkmayan gözlemlerle çözüp, bir sonuca bağliyan özgün bir yapıttır.” diyerek anlatmaktadır. Kemal İlerici’nin kitabında tıpkı kendi üstüne rapor veren bir asker gibi kitabını diğer insanlara ve

⁶⁸ Kemal İlerici buradaki sözlerini şöyle sürdürmüştür: “Sayın rahmetli dostlarım H, Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgiyi kimileri benim karşıma dikmek hevesindedirler. Onlar Türkiye’imizde birer aşamadırlar. Hizmetleri şükranla anılacaktır. Yalnız, bu kimseleri o sayınların görüşlerinden bir sınava bağlı tutsam acaba kaç başarı kazanâbilir.? Hele, yılların yılı düşünme ve denemelerden geçmiş kitabımın konularından bunları bir denemeye tutsam acaba ne yaparlar ki? Üstün körü göz gezdirmişlerin hangisi bu sınavdan başarı ile çıkabilir.? Onun için, herkesin, önce öğrenme yorgunluğunu omuzlaması gerekmektedir. Ayrıca, size, sizin için bu kadar yorgunluğu sırtlanmış ilericiye, birde kendini bilmezlerin gevezeliklerine zaten verilmiş şeylere tekrar tekrar cevap verme yorgunluğunu da yüklememeniz gerekiyor. Bilmem bu istek çok mu? Her isteyen, güçlüklerle karşılaşınca, bana, çekinmeden başvurabilir. Hepingize başarı dilekleri ve sevgiler” (İlerici, 1972, s. 18).

bestecilere tanıtma, uğraşısını bilimsel bir jüri karşısında savunma isteği yolunda çaba sarfettiği yılları anlattığı görülmektedir. Türk müziğinin yalnız makam yapılarını değil, ölçü ve form yapılarını da incelemiş olduğu bu kitap ile amacının yalnızca Türk müziğine bir teori geliştirmek olmadığını, Türk milletinin sanatta geri görüldüğü bir ortamda Türk müziğinin kendi niteliğiyle de uluslararası düzeyde sanat icra edilebileceği görüşünü, şu satırlarda görmekteyiz:

“Bu, kitap, özel bir görüşü sunma yanında, Türk’lüğün haklarını hiçe sayanlar için bir savunma amacını v.b. gibi başka başka ereklere de kapsıyan temel bir kitaptır. (...) Önceleri o, Türk’ün sanat kapasitesi yoktur, ancak savaş bilir. Diyen, haksız, yabancı, düşman sözlerini işiterek, yüreğinde haklı kaldırımını duymuş; bilmeyenlerin, belki iyi yapıyoruz sayarak, belki de Batının üstünlüğü karşısında, nasıl olsa yenildik, zâten mecburuz da fakat ne kurtarırsak elimizde kâr kalır umuduyla, müzikle yapıtı da aynı şey sandıklarından, çeşitli amaçlara göre yazılan çeşitli türdeki yapıtların ayrılığına bakarak, Türk müziğini çeşitli parçalara ayırarak; kimini yermek, kimini öğmek çabasına düştüklerini; hele, kimi kendini bilmezlerin, kendimizden bayağı tiksindiklerini görerek üzölmüş, bu işi derinden ele almak gerektiğini, çok erken sezmiş biridir.” (İlerici, 1981, s. 505).

Kemal İlerici bu sözleriyle besteciliğin yalnızca ses düzenleme işi yalnızca bir müzik işi olarak görmemekte, Cumhuriyet’in temel fikirlerinde olduğu gibi bir milletin medeniyetini, kuvveti ve kültürünü milletlerarası bir düzeyde temsil edebilme işi olarak da görmektedir. Bir bestecinin bunu yapabilmesinin yolu ise, kendi kültürünü ve kültürel mirasını bilmesi ve tanınmasıyla mümkündür: “Onun için, her şeyin, niçini, nedeni ille de söylenmek istenilmiştir. Bir bestecinin, sesler topluluğunun yöneticisi olduğu kesin bulunduğundan, insanın ve toplumunun nedenlerine akıl erdirmen gerektiği göz önünde tutulmuştur. Sen ilerde, bu temel kitabı iyi öğrenince, dil örgüsünden, biçimlerden, ölçülerden veya yalnız armoniden söz açan, ayrı kitaplar yazacaksın. (...) Yarımın, uluslararası sanat yarışmasına, Türk temsilci olarak katılmak isteyen genç besteci adayı görüyorsun ki bu kitap, sana, kendini tanıma yolunda, kendi çapında, bir yardım amacıyla yazılmıştır.” (İlerici, 1981, s. 505).

Kemal İlerici, Türk müziğinin çeşitli dallara bölünerek algılanması ve aralarından hangisinin Türklük niteliği taşıdığıyla ilgili tartışmaların tümünün bir kavram kargaşası ve kavram yoksunluğundan ileri geldiğini düşünmektedir. Bir müziğin, milletin istikbâli için iyidir ya da kötüdür, şeklinde değerlendirmeden önce, onun iyi bilinmesi gerekmektedir. Kemal İlerici'ye gelinceye kadar, bir çok sosyolog müzik adamlarını sosyoloji bilmemekle, müzisyenler de sosyologları müziği ve Türk müziğini bilmemekle itham etmekte idi. Burada Kemal İlerici'nin yaklaşımı ve çıkış noktası, farklı olarak, nesnel bir gerçek olarak bulunan, topluma mâl olmuş ve onun kültürüne işlenmiş olan bir müziğin tüm hatlarıyla öğrenilmesinden sonra bu müziğin nitelikleri ile ilgili karar verilebileceği yönündedir:

“Bu müzik, eğer çağını doldurmuş, ilerleme kapasitesini yitirmiş, uyuşturucu, ulusumuzun yüzkarası zararlı ve yabancı malı bir varlık ise, onu, iyi bilmeli ki bu kötülükler önlenebilsin. Eğer bu müzik, çok seslilik ve ilerilik kapasitesi taşıyan, ulusumuzun, uluslararası alanda utanmadan, alını yukarda ve efendi olarak, sanat savaşına katılabilecek ve dünya sanat dağarına zenginlik verebilecek özleri içinde taşıyabiliyorsa, saygısız ve bilimsiz ellerde örselenip öldürülmesin. Bunları kestirmek de, ancak, onu çok iyi bilmekle elde olabilecektir.” (İlerici, 1981, s. 505).

Kemal İlerici, uzun yıllar süren bu araştırmaları sonucunda Türk müziğinin yapısıyla ilgili olarak bir çok veriye ulaşmıştır. Bu ulaştığı verileri düşünce sistematığına oturtmaya ve kavramsal olarak açıklamaya uğraşarak, bu müziğin yapısının niteliklerine hayranlık duyduğunu belirtmiştir: “...**Türk müziğinin bütün dallarıyla ulus malı bir bütün olduğunu**, taşıdığı ilerleme güçleriyle, ulusumuz için bir yüzkarası olmak şöyle dursun, dünya için daha uzun yıllar, bir ilerilik ve körpelik kaynağı olacağını anlamının derin sevincini duymuştur.” (İlerici, 1981, s. 505).

Kemal İlerici, Türk müziğinin sorunlarına çözüm bulmak gayesiyle yola çıkmış bunu misyon edinmiştir. Türk müziğinin çağın yeni diline ayak uydurması, silinip gitmemesi, yeniliği kendi içinden doğurabilmesi gerektiğini fark etmiştir. Türk müziğinin sorunu nedir? Çağın içinde bulunduğu müzik diline yani çoksesli müziğe uymamasıdır. Türk müziği tek sesli

yani ezgiseldir. Çağın kullandığı müzik diliyse çoksesli yani uygusal müzik dilidir. Peki, yapı itibariyle tek sesli yani ezgisel olan bir müzik dili nasıl çoksesli yani uygusal bir müzik dili özelliğini kazanabilir? Kemal İlerici bu sorulardan yola çıkarak, uygusal müzik dilini, Batı müziğinin teorisini ve armonisini öğrenmiş, Türk müziğini eserler üzerinde detaylı bir biçimde inceleyerek öğrenmiş ve uygusal müzik diline geçebilmek için bir armonik sistem önermiştir. Yapı itibariyle uygusal olmayan bir müzik dilinden uygusal (armonik) bir sistem geliştirebilmek çok zor bir iştir. Hem Batı müziğinin geleneksel armonisini, yirminci yüzyılda ilerleyen armonik yapılarını hem de Türk müziğini ve makamları iyi bilmek gerektiği açıktır.

Birçok kez sistemini eleştiriye açtığı, hatta eleştirilmesi için yerli ve yabancı bilginlere sistemini anlatmaya çalıştığı görülmektedir. Doğrudan doğruya gözlem ve yapıtlar üzerinde analize dayalıdır. Bununla birlikte ortaya koyduğu teoriyi izah etme biçimi akademik bir dil ile yine akademik bir çevre için yazılmamış olabilir. Onun kullandığı dil daha çok konuyu özümsetme, bilgileri pekiştirme ve öğretmeye yöneliktir. Bir bilim adamı gibi çalışarak sistemini ve tezini ortaya koymuştur ama sistemini anlatmak için daha çok bir eğitimcinin dilini kullanır ve pedagojik bir yaklaşımı vardır. Kitabı bu anlamda bilimsel bir tez değil, öğrencilere kuramı uygulamalı olarak açıklayan ve aynı zamanda uygulamalı ödevler veren bir nitelik taşımaktadır. Örneğin: “Ödev No 1 - Diğer dereceler üzerinde kuracağınız Hüseyinî’lerde de dört ve üç sesli yürüyücü ve durucu uygular yapınız ve uygu kurma işini ve seslerinin nerelere gideceklerini bilgisel olarak, iyice inceleyiniz.” (İlerici, 1981, s. 30).

Kemal İlerici’nin Türk müziğinin yapısını inceleyerek bir armonik bir dil yaratma çabasının gerçekleşip gerçekleşmediği, Türk müziğinin armonik bir dile sahip olup olmayacağı tartışılabilir. Ancak burada iki şeyi önemle vurgulamak gereklidir. Birincisi Kemal İlerici, gerçekten de Türk müziğinin materyalinden kaynaklanan özgün bir armonik sistem geliştirmiştir. Bu armonik sistemiyle başarısı çok çeşitli yönleriyle tartışılacak eserler de kazandırmıştır. Bu eserler kendisinin de söylediği gibi Türk yapıtlarıdır. Bu sistemle birçok öğrenciyi yetiştirmiştir ve bu öğrenciler de İlerici’nin armonik sisteminden faydalanmıştır. Bu armonik sistemi daha sonra devam ettiren ve bu sistemde farklı katkıları bulunan öğrencileri de olmuştur. İkinci unsur ise bundan daha nesnelidir. Kemal İlerici, armonik sistemini oluştururken çok önemli bazı keşifler yapmıştır. Bunlardan ilki, Türk müziği makamlarının dizilerini ortaya koyarken, Hüseyinî makamındaki eserleri inceleyerek bu

makamda yer alan bütün derecelerin durucu ve yürüyücü niteliklerini tespit ederek, fonksiyonlarını ortaya koymuş olmasıdır. Uygusal bütünlüğünü dayandırdığı nokta bu açıdan tutarlıdır. İkincisi ise, Hüseyinî makamının güçlüsünün, dizinin üçüncü derecesinde yer aldığını öne sürmüş olmasıdır ki bu Türk müziği eğitiminde halen süregelen ve o dönem Türk müziği nazariyesinde oluşturulmuş çok önemli bir yanlışın son derece tutarlı bir eleştirisidir.⁶⁹

Kemal İlerici, makamların yapılarını incelerken kitabının çeşitli bölümlerinde bazı eleştirileri de dile getirmektedir. Makamların türetilmesiyle ilgili bir konuyu anlatırken, Türk müziğinin geleneksel yapısını öğretmeyi neden bu kadar önemseydiğini ve aynı zamanda bu geleneksel yapının durağanlığını ve yanlış bir yaklaşımdan ötürü yaratıcılığın önünde nasıl bir engel olacağına şu satırlarda yer vermiştir:

“Peki, insan bir makam için de mi kalır, geçki yap? Denecek. Evet, biraz özgür düşünceli ve yatkın ruhlar da, elbet öyle yapıyor. Ne yazık ki, o durumda da, bu soy soy geçkili makamların adlandırından ve niteliklerini belirtmek için yüklenilen zorakilikten başka ortada ne kalıyor? Bu zavallı istek yüzünden, en değerli usta besteciler bile, sıkıcılıktan kurtulamamışlardır. Herhangi bir faslı ele alır da, şöylece bir bakarsanız, düşülen çukurun büyüklüğünü hemen anlarsınız. Öyle ise, bu kadar titizlikle geleneğimizi öğretmek için ne uğraşıyorsun? denilirse, o işin başka olduğunu, ilerki besteciye Türk müziğinin bütün kapasite ve yeteneklerini içirmenin ve ona efendi kılmanın en büyük ödev bulunduğunu hatırlatırım. Bir kez bu aydınlığa ulaşan sanatçı, bundan sonra ancak, ULUSAL DUYGULARININ VE İÇİNİN KİŞİSEL KURALLARINDAN BAŞKA, HİÇ BİR KURALA BAĞLI KALACAK DEĞİLDİR.” (İlerici, 1981, s. 123).

Kemal İlerici ’nin makam kavramı ve kitabında konu ettiği makamları anlatış biçimleri ve armonik fikirleri buradan da anlaşılacağı gibi belirli kurallara bağlanmışsa da, bu kurallar estetik kaygılardan oluşmaktadır. Bir dil meselesidir. Farklı çevrelerde “Türk Müziğinin

⁶⁹ Bülent Aksoy tarafından da 2016 tarihinde (Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar) isimli eserinde belirtilmiştir.

Armonisi” şeklinde anlaşılması veya anlatılması doğru değildir. Kemal İlerici’nin hem makam kavramına hem de makamlardan kaynaklanan bir armoni yaratma süreci arkasında milli bir felsefe gütmekle beraber ne ideolojik bir proje, ne de değiştirilemez kurallar şeklinde görülmemelidir. Kemal İlerici basitçe, bir besteci ve teorisyen olarak kendi buluşunu ve besteleme tekniğini izah etmektedir.

Kemal İlerici’nin makamsal yapının potansiyeline dikkat çektiği bir açıklaması da, makamsal yapıların ister teksesli (ezgisel), ister çoksesli (uygusal) düzende kullanılm, çok zengin olduğudur:

“a) (tek sesin bütün egemenliği ile bugün de beylik sürmekte olduğu bir yurdun çocuğu olduğumuzu, geniş anlamda, uygunun kırık durumda duyurulması demek olan, ezgisel olanaklarla ve oldukça tek renk bir akışla bağdaşmış kulakların, çabuk ve birbiriyle ilgileri az veya uzak, makam ses ve uygu bağlantılarından, ne dereceye kadar tat alacağının,

b) Batı dünyasının tersine, henüz ne ezgisel ne de uygusal verebilirliklerinden, doyup bıkmak şöyle dursun, meyvalarından yararlanmaya başlamamış bile bulunduğumuz, bir müziğimiz ve uygusal düzenimiz olduğunun düşünülmesi gerekeceğine, burada ufacık da olsa, dokunmak isterim.” (İlerici, 1981, s. 253).

Kemal İlerici bu sözleriyle, Türk müziğinin kendi yapısından ve makamların ezgisel yapılarından kaynaklanarak önerdiği armonik(uygusal) sistemin, bestecinin dağarcığında açacağı yeni uzaya işaret etmektedir. Bu düşünce tam anlamıyla modern bir yaklaşımla ve Türk müziğinin makamsal yapısının yeni bir dil içinde ve yeni bir yaklaşımla ele alınabileceğinin vurgulanmasıdır.

Kemal İlerici'nin sistemine ve daha sonrasında bu sistemi devam ettirenlere dair bir diğer eleştiri ise geleneğin ve makam yapılarının çokseslilik içinde bozulmaya uğraması ve tahrip edilmesine yöneliktir. Kemal İlerici, “Sevinçli ve kıvrak oyun havaları, buna elverişli bir iki makamla değil, her çeşit makamlarda yazılmıştır. Demek bu, bütün bütün ve yalnızca makam işi değildir. Onları ayarlamak, senin duyuş ve yaratılışına bağlıdır. Senin varedeceğin sevinç ve üzüntü, müziğinde, bunları varedecektir.” (İlerici, 1981, s. 506). Benzer bir eleştiri Hüseyin Sadettin Arel de yöneltmiş ve bu Kemal İlerici'nin sisteminin içinde dersiz unsurların (disonans) varolduğunu, yirmidört ses ile yetinmeyip, bütün komaları kullanma fikrinin yanlış ve tehlikeli olmakla birlikte herkesin çekindiği bu konuda böyle bir fikir öne sürmenin Türk müziğini yeni depremlerle karşı karşıya bırakacağını bildirmiştir. Kemal İlerici, Hüseyin Sadettin Arel'in kendisinin daha önceleri armoniyle ilgili benimsediği yollardan ilk devreye ait görüşü benimsediğini söylemekle birlikte⁷⁰, disonans konusunun artık öneminin kalmadığını belirtir ve sanat alanında, sanatkârın hürriyetine dikkat çeker:

“Komaların hepsinin kullanıldığını söylemenin doğuracağı depreme gelince: İşin doğrusu böyle ise, nasıl susabilirdim? Kimse, kimsenin elini ve kalemimi, sanat alanında tutamayacağına göre, isteyen yirmidört sesli, isteyen oniki sesli dizinin çerçevesine girer veya bütün derecelerde gezerek ellidört sesli diziyi seçer.” (İlerici, 1981, s. 511).

Kemal İlerici, makamların yapılarını bozmamaya son derece özen göstermekle birlikte, makam dünyasına yeni bir kullanım alanı açmaya gayret etmiştir.

Kemal İlerici kitabını yazmak konusundaki ilhamını şöyle açıklar: “Bu kitap, Atatürk'ümüzün gençliği göreve çağrısının esiniyle yazılmıştır.” Aynı şekilde, genç nesle ilham kaynağı olacak bir çalışmayı büyük bir eser olarak bırakmayı ümit ederek genç bestecilere bunu öğütlerken, Türk müziğinin kimin olduğuyla ilgili tartışmaya kendisi de katılmıştır:

⁷⁰ Kemal İlerici ile ilgili bu tezde yer verilen, armoni düşüncesinin kökenleri ve fikri safhalarıyla ilgili kısmına bakılabilir.

“Onun ağzıyla, ulusumuzun dediği gibi: (Türk Ulusu geçmişte insanlığa ışık tutmuştu, gelecekte de, uygar insanlık dünyasında, değeri ile denk üstün yeri alacaktır.) sözünü, bu alanda, sen yerine getireceksin. Bu gücü, ulusumuzun yüce varlığında bulacağına kuşkun olmasın. Türk müziği Türklüğü her noktasında yansıtan ulu bir bütündür. Tarihinin başlangıcı, ulusumuzunki gibi, karanlıklara dayanır. Türkün her gittiği yerde, kalış süresine göre, izlerini görmek elimizdedir. Bugün, ulusumuzca, hâlâ çok sevilen ve tutulan halk yapıtlarımızın, daha da huy ve unsurca zengin oluşu, bu sanatın yurdunu gösteren en önemli bir dürtüdür. Çünkü, köylü ve çobanımıza, hangi dış etki, kendini benimsetebilir. Dış kültürle, ancak aydın dokuntudur. Türk’ün üstün sanat kültürü, gittiği yerlerinkine avuç açmamış, tersine ezici damgasını oralara vurmuştur. Bunu, kitabımızdan anlamak, iyi izleyen ve satırların üstü kadar, altını ve ötesini de okuyabilenler için çok kolaydır. Verilen örnekler ve açıklamalarla, müziğimizin, bir özün kendi yöresinde gelişmesinden türemiş bir bütün olduğu kesinlikle ortaya konulmuş bulunmaktadır.” (İlerici, 1981, s. 506).

Çokseslilik konusunda ise Kemal İlerici de, Türk müziğinin iç yapısında çoksesliliğin zaten var olduğunu belirten görüştedir ve armoniyi kendisinin yaratmadığını, Türk müziğinin yapısında zaten var olduğunu, bunları ve bunların kurallarını çalışmasıyla ortaya çıkarttığını belirtir:

“Yüzyıllardır bağlamasında, kemençesinde, kavalında, tulumunda, hatta kimi folklor derlemelerinden anlaşıldığı gibi, sözlü yapıtlarda bile, çok seslilik temeli bizde vardır. Benim yaptığım iş, gerek batı, gerek Türk müziğini iyi bilip, ikisinin de etkisinden kurtulup, müziğimizin dokusunda gizli doğruları ortaya çıkarabilmekten başkası değildir. Bu koşulları yerine getirebilen ve gönlünü bu işe vermiş herkesin yapabileceği bir şeydir. Bileceğiniz, bu bir yaratı değildir.” (İlerici, 1981, s. 506).

2.3.1. Kemal İlerici'nin Özgün Armonik Modelini Oluşturma Yolundaki Fikrî Safhaları

Kemal İlerici, kendi kitabında Türk müziğinin armonisi hakkındaki görüşlerinin zaman içinde nasıl değiştiğini anlatmıştır. Kendi görüşünü zaman sürecinde üç görüşe ayırmıştır:

1. Batı armonisi etkisindeki dönem ile Türk müziği yapıtlarının Batı armonisi kurallarına göre yazılması gerektiğini belirten görüşü. 1934 ile 1942 yıllarına kadar sürmüştür.

“...(Mademki armoni yaratılış yasaları gereği ve sayısız üstün yaratıcıların yapıtlarıyla geliştirilmiş bir sanattır, onun başka türlüsü olamaz.) diyordum. (Öyle ise: Yapıtlarımızı, Batı (üçlü = Tierse) armonik sistemiyle yazarız. Nasıl olsa, özellikleri olan makamlarımız var. Kullanış başkalığı da gösterebilirsek, iş olur biter). diyordum.” (İlerici, 1981, s. 506).

2. Batı müziği armonisi ve Türk müziğinin birbirinden uygusal düzende tamamen farklı olduğu görüşü. 1943 yılındaki ilk yayımlı sazlar dördlüsünü bu anlayışla yazmışsa da, ses bağlantılarında, seslerin doğuşsal duruculuk ve yürüyücülük isteklerine uygun bir akıcılıkta duyulmadığını düşünmektedir: “Öyle ise, makamlarımızın rengini belirtecek, belirgin seslerini biraraya toplayarak, birtakım uygu kalıpları yapayım dedim.” (İlerici, 1981, s. 506).

3. Batı armonisi çalışmalarından yola çıkarak, Türk müziği dizileri ve dizi derecelerinin yapı ve fonksiyonlarından kaynaklanan bir armoni ortaya konulması gerektiği görüşü; Kemal İlerici'in kitabını ortaya çıkarmasını sağlayan görüştür. Bu düzendeki ilk eseri “*Köyümde*” (1945) isimli orkestra suitidir. Ancak kitabın hemen bugünkü şeklini almadığını, çeşitli süreçlerden geçtiğini de ayrıca açıklamıştır. Bu görüş, 1943-44 yılındaki Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencilik yıllarından, 1946 yılındaki öğretmenliğine kadar uzanmakla birlikte, kitabın ilk biçimi olan 1964'deki haline kadar devam etmektedir:

“Batı armonisi çalışmalarım sırasında, dizi derecelerinin benzer huyda olmadıklarını; kiminin durucu, kiminin ise yürüyücü bulduklarını sezmiştim. Batı armonisi çerçevesinde derinleştirdiğim bu önemli olayın, gerek ezgisel, gerekse uygusal, müzik dilinin temeli ve yaratıcısı olduğunu gereği gibi anlamıştım. Örnek bir makam araştırarak, bunun duruculuk ve yürüyücülük durumunu, derinden inceleyerek, gerekli sonuçları elde etmek gerektiğini gördüm.” (İlerici, 1981, s. 506).

2.3.1.1. Kitabının Geçirdiği Süreçler ve Tezini Savunma Yılları

Kemal İlerici'nin kitabı son şeklini alıncaya dek pek çok kez kendisi tarafından düzenlenmiştir. Aynı zamanda bu süreç içinde, kitabını yayımlatmak, onu bilimsel bir kurulun önünde savunmak ve çevresindeki öğrenci, öğretmen, besteci, icrâcı, müzisyen veya meslek dışı, aydın, bilgisiz hemen herkesten fikir almaya, olumlu veya olumsuz yönde tenkitlerini ve eleştirilerini istemiştir. “Kitabı, ilgilenen herkese okudum. Uygusal düzenin etkisini tartmak için, köylü, şehirli, bilgin, bilimsiz, yerli, yabancı isteyen ve karşılaştığım her tür iş adamına, piyanoda uygu bağlantılarını çalarak dinlettim.” (İlerici, 1981, s. 507). Bunun en büyük nedeni, Kemal İlerici'nin sistemini sınamak ve mükemmele veya uygulanabilir gerçekliğe yakınlaştırmak arayışı olarak değerlendirilebilir.

1943-1944 yıllarında Devlet Konservatuvarı'nda öğrenciyken birtakım sonuçlara ulaşmış, 1944-45 yılında ise kompozisyon ileri devre sınıfını bitirme sınavında “Köyümde” isimli küçük orkestra suitini yazmıştır. Okul bittikten sonra üçüncü yedek subaylık döneminden 1946'ya uzanan konservatuvar öğretmenliğine uzanan süreçte ilk öğrenci topluluğu kendisinden armonik sistemini öğrenmek istemişlerdir. Bu ilk öğrencileri, Nedim V. Otyam ve eşi Zinnur Otyam, Hikmet Şimşek, Muzaffer Arkan, Atillâ Işıksun, Hüseyin Küçükçakar'dan oluşmaktadır. Öğrenci topluluğuna sistemini öğretirken onlara kuralları yazdırması gerekmiş ve böylece ders notlarından kitabına yönelik ilk nüshalar oluşmaya başlamıştır. “...bir süre geldi ki, onlar, ödev yapa yapa ağır gitmek zorunda kaldıklarından, bunları, kendi kendime

sürdürmem gerektiğini anladım. Böylece kitabın ilk biçimi ortaya çıkmış oldu.” (İlerici, 1981, s. 507).

Kitabın ilk biçimini piyanist ve piyano pedagogu Mithat Fenmen’e okumuş, Fenmen tarafından değerli görülmüş ve Kemal İlerici’ye umut vermiştir. İkinci olarak besteci Ulvi Cemal Erkin’e tanıtmış, kendisi de bastırmasını söylemiştir. Ancak kitabın basımı Kemal İlerici’nin maddî gücünün üstünde olduğu için, Erkin’den eğer bakanlık kitabı bastırarak olursa yararlı olduğu yönünde görüş bildireceği sözünü almıştır. Sonrasında kitabın üçüncü biçimini inceleyen beş kişilik bir kurulun üyesi olduğunda da olumlu rapor vermiştir. Kitabı Ulvi Cemal Erkin’in arkadaşı yine Türk beşlerinden Necil Kâzım Akses de görmek istediğini o yıllarda bildirmiş, 1964 yılında yine inceleme kurulunun üyesi olduğunda, o da kitabın büyük bir emeğin ürünü olduğunu söyleyerek olumlu rapor vermiştir.

Yine Türk beşlerinden Ahmet Adnan Saygun, İlerici’nin anlatımına göre kitabın ilk biçiminden 60 yaprak kadarını okumuş ve şu yorumda bulunmuştur: “Kemal Bey, bu ciddi bir çalışma olmuş. Ben ister kabul edeyim, ister etmeyeyim. X ister kabul etsin, ister etmesin, bu kitap muhakkak bastırılmalıdır. Hatta benim de eski Yunan müziğine ait bir etüdüm var, o da bastırılmalıdır.” (İlerici, 1981, s. 507). Ancak Kemal İlerici, Saygun’un daha sonradan kurulan inceleme kurulunda yer almak istemediğini geriye kalan dört üye raporunun Talim ve Terbiye Kurulu’na gönderilmiştir. Aradan geçen süre içinde Saygun’un müzik kurulu üyeliğine atanmıştır. Kemal İlerici, o sıralar konservatuvarda solfej öğretmenliği yapan Muzaffer Arkan’ın şahitliğinde geçen bir konuşmasında Saygun’un, kitabın basılmasını istediğini ancak masrafların engel olabileceğini söylemiştir. Sonraları Kemal İlerici, Saygun’un kurul üyesi olup olmamasının bir önemi olmadığını da belirterek yalnızca kitabı hakkında görüşlerini istemişse de, Adnan Saygun, Talim ve Terbiye Kurulu ile ilişkisinin kesildiğini, kitabın orada olduğunu ve yayımlanmasını temenni ettiğini bildirmiştir.

Faik Canselen, Muzaffer Uz, Sabahattin Kalender, Mithat Akaltan, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Nasehi Teherânî kitabı öğrenenler arasındadır. Daha sonra Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç ve bunlardan sonra, Sarper Özsan, Nurhan Çangal, Necati Gedikli, Alâattin Yoğurtçu; 1975’ten sonra da Sami Öztürk, Ertuğrul Bayraktarkatal, Rengim Gökmen, Erol

Erdinç, Kemâl Çağlar, Perihan, Burhan Önder, Çetin Şahin, Hayrettin Akdemir gibi isimler bulunmaktadır.

Kemal İlerici, kitabının basım isteği için ikinci başvurusunda inceleme görevi öğrencilerinden Bülent Arel'e verilmiştir. Bülent Arel "Eser, umumî bir hükme göre ciddi bir çalışma mahsulü olarak kabul edilebildikten başka, yurdumuzda zaman zaman münakaşa mevzuu olan bir meseleyi hakikaten orijinal bir zaviyeden ele almak bakımından da alâkayı câlip ve mühim faydalar sağlayacak mahiyettedir." (İlerici, 1981, s. 508) yorumundan geri dönerek, eserin metin kısmını ilmî evsaktan uzak ve yersiz münakaşalara yol açacak indi hükümlerle dolu; eserin ele alınışında metodun belli olmadığı ve kısımlar arasındaki bağlantının iyi olmadığı; alt armoniklerin varlığını ileri sürmenin yanlış olduğu gerekçeleriyle gerçek bir bilim kitabı olamayacağı sonucuna ulaşmıştır. Kemal İlerici, Bülent Arel'in düşüncelerinin yanlış olduğunu cevabıyla bildirmiş ve bilirkişi olarak cevapları ve kitabı yeniden inceleyen İlhan Usmanbaş, kitabın büyük bir önem ve değer taşıdığını, Türk müziği tonal yapısı hakkında en açık ve akla yatkın sonuçlara varılan çalışmada, Türk müziğinin en doğal çokseslilik niteliği hakkında güçlü ve orijinal bir tez ortaya koyduğunu, inceleme değeri yanısıra yaratıcılık değerinin de bulunduğunu, bu kitap ile Türk müziği hakkında büyük çaptaki ilk orijinal eserin verildiğini, teksesli Türk müziği ile uğraşanları çoksesliliğe teşvik eden çalışmada armoni örneklerinin çok dikkat çekici olduğu; kitabın kendi bilimsel değerlerini, ayrıntılarıyla birlikte derin bir görüşle ortaya çıkardığı ve sağlam bir metoda dayandığı yönünde görüş bildirmiştir.

Kitabı incelemesine sunduğu diğer isimler ise M. Eugène Borrel⁷¹, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey'dir. Kemal İlerici, o dönemde Fransa'da bulunan arkadaşı Faik Canselen'in aracılığıyla Eugène Borrel'in kitabını incelemek istediğini öğrenmiştir. Bunun üzerine eğer kitap basılırsa da bir önsöz yazmak isteyip istemediğini sormuş, olumlu görüşlerini almış ve kendisinin dostluğunu kazanmıştır. Hasan Ferit Alnar ise, Hüseyinî makamı hakkındaki görüşleri doğru bulurken kitaptaki tekrarları tenkit etmiş ve Sabâ makamının uygusunun yazımıyla ilgili bir eleştiride bulunmuştur. Kemal İlerici kitaptaki bu tekrarlarını yıllarca

⁷¹ 1953-54 yıllarında Kemal İlerici'nin Paris'te bulunduğu yıllarda İlerici'ye birçok dost kazandırmış önemli bir müzikologdur. Türkçe bilen Borrel "Larousse du Xxe Siéecle" lin "La musique" kitabının "La musique Turque" bölümünde Türk müziğini tanıttak kadar da Türk müziğine vâkıf birisidir.

öğretmenlik yapmasının getirdiği bir alışkanlık ve öğreticiliğe daha uygun olduğunu deneyimlemiş olmasına bağlamış, uyguyla ilgili konuyu da kitabının ilgili bölümünde açıklamıştır. Kemal İlerici'nin bilimsel ve sanatkar yönü dışında öğretmenlik yönü üzerinde durmak gereklidir. Kitabında öğretmenliğinde tercih ettiği öğretme yöntemleri arasında, uygulamalı bir yöntemi benimsediği ve öğrencinin öğrendiği bilgiyi nerede kullanacağını sorgulayarak ilerlemesini istediği görülmektedir:

“...her derecede yazılı makamlara ana dizide öğrenilenleri, gereken çabukluk ve anlayışta uygulayamayanın Türk armonisini, bestecilik yapabilecek kadar öğrendim demesi gülünç olur.” (İlerici, 1981, s. 38).

“...bu çalışmalar, piano üzerinde veya dört arkadaşın ortaklaşa çalışmaları ile ve sesleri iyice duyarak, etkilerini iyice tartarak, yapılsın. Yoksa, matematik problemi çözmek gibi bir şey olacak ve dolayısıyla da, sonunda en dayanıklılar için bile, bilim sınırını aşamayacaktır. Bestecinin sesler içinde yaşayan ve sesler denizinde kulaç atan bir varlık olduğunu hiç mi hiç unutmamak gerektir. Yoksa bütün iyi düşüncelerin ve çabaların uçup gideceğini unutmamalıdır. Bestecinin en büyük varının ve hamurunun da makamlar olduğunu çok iyi bilerek, bütün öğrenilecek Türk makamlarını her seste yapabilmeyi (çalabilmeyi, okuyabilmeyi, duyulunca anlayabilmeyi) iş edinmelidir.” (İlerici, 1981, s. 38).

“Yapıt örmenin yalnız bilgili olmakla çözümlenebileceğini sanmak en büyük yanlışlıktır. Yapıt örmek, bilgisizlikle ortaya çıkabilecek bir olmamakla beraber, bu işin özünün (YAPMAK) olduğunu, hiç unutmamalısınız. Yapa yapa bilgili ve görgülü olacaksınız. Bir yaptığınız, diğer bundan daha iyi yapacağınız, ikinci daha iyinin, destek ve temeli olmalıdır. Tersini öğütleyecekler hiç bir zaman önem vermeyin.” (İlerici, 1981, s. 38).

“...her öğreneceğinizi, (bu işte bize nasıl yardım edebileceği) noktasından değerlendirmelisiniz.” (İlerici, 1981, s. 38).

Kemal İlerici'nin Cemal Reşit Rey ile görüşmesiyle, uygu bağlantılarını kendisine piyanoda çalmasından sonra son derece olumlu olmuştur. Kemal İlerici'nin sistemini tanıttığı, Cevat Memduh Altar'ın da kanaati olumlu yönde olmuştur. Kemal İlerici bunlardan başka

kitabını Halil Bedii Yönetken'e de kendisinin isteği üzerine incelemiştir. Yönetken, kitabın Hüseyinî makamıyla ilgili kısmını uygun bulurken, kitapta kullanılan dili ağır, sıkıcı ve felsefe yapan bir tarzda yazmazsa daha iyi olacağını, Türklüğün savunusu olarak yazdığı kısımları okuyan diğer memleketteki insanların bunları okurken hoş karşılamayacağını söylemiştir.

Kemal İlerici'nin bu konuya cevabı ise:

“Ben, kitabımı önce ulusum için ve doğruluklar çerçevesinde yazdım. Yararlanmayı düşünen herkese sunulmuştur. Bunu isteyenlerin, doğruyu da görebilecek hoşgörür ruhlu olması gerekir. Neden ve niçininin belli olması gerekir. Müziğin yaratılış yasalarını, insana ve evrene bağlamak yerinde ve zorunludur. Hele böyle bir yeni düzenin nedenlerini söylememek nasıl olur?” (İlerici, 1981, s. 509).

Sistemin bir topluluk önünde ilk kez tanıtılışı, Türk ve Batı müzisyenlerinin davet edildiği yurtiçinde gerçekleşen bir dinleyici topluluğu önünde 8/2/1953 tarihinde gerçekleşmiş (İlerici, 1981, s. 509), örnek bağlamışlar kopuz yaylı sazlar dördlüsü tarafından çalınırken, yine Kemal İlerici'nin eserleri ve İlhan Usmanbaş'ın da bir eseri icrâ edilmiştir.⁷²

Kemal İlerici aynı zamanda dönemin Millî Eğitim Bakanına buluşlarını resmî bir bilim kurulu önünde savunmak isteğini dilekçe ile talep ettiyse de, kompozisyon öğretmenleri olan isimlerin böyle bir heyete dahil olamayacaklarını beyân etmelerinden dolayı bunun mümkün olmadığını bildirmiştir.

Bu gelişmelerden sonra Kemal İlerici ufkunu genişletmek ve sistemini yurtdışında tartmak isteğiyle Millî Eğitim Bakanlığına başvurmuş ve Bakanlıkça Paris'e gönderilmiştir. Amacı yine çeşitli görüşlerden besteci ve değerli isimlerle tanışmak, yapıtlarını incelemek ve

⁷² Kemal İlerici konferans'ın tartışmalı geçtiğini belirtmiştir.

sistemi hakkında görüş almaktır. Bu amaçta öğrenci müfettişi B. Ali Teoman'dan isteğini bildiren resmî bir yazı almış ve görmeyi istediği biri hariç tüm isimler ile tanışmıştır. Bu isimler; Millî Konservatuvar Bestecilik Öğretmenleri Darius Milhaud⁷³, Tony Aubin, Sezar Frank okulu bestecilik öğretmeni Guy De Lioncourt, Skola Kantorum bestecilik öğretmeni B. Despard, Ekol normal bestecilik öğretmeni, Arthur Hoenegger rahatsız olduğu ve memleketi İsviçre'ye gittiği için onun yerine Tony Aubin'den sonra çeşitli besteci ve müzikologlardan P. Capdevielle⁷⁴, Edouard Souberbielle, Florent Schmitt⁷⁵, J. Chaillay, M. Pencherle, F. Raugel, M. Mihalovici, G. d'Alençon, René Leibowitz, Olivier Messiaen'ı görmüş ve hepsinden övgü bildiren yazılı veya sözlü görüşler almıştır.

Kemal İlerici Fransız Müzikoloji Cemiyeti'nde fikirlerini savunmayı istemişse de Borrel'in aktüel değil yalnızca tarihî olayların konu alınmasından dolayı gerçekleştirilemeyeceği cevabını almış; Millî Konservatuvar Müdür Yardımcısı M.A.Rollier'ye Suna Kan aracılığıyla ulaşmış ve böyle bir kurul toplanıp toplanmayacağını sormuşsa da profesörlerin bir araya gelmesinin çok güç olduğu cevabını almıştır. Daha sonra M.P. Capedvielle'in başkanlık ettiği kurula yönelmiş ancak Türk müziğinin armonilenmesine dair bir etüdün hiç incelenmemiş olması sebebiyle bir kurul toplanamasa da görüşmenin faydalı olacağı kendisine bildirilerek bir randevu almıştır. Sonra yine Borrel aracılığıyla edindiği dostu M.Edouard Souberbielle kendisini yabancı yapıtları tanıtan bir cemiyetin başkanı olan Eric Sarnette'e yönlendirmiştir. Sarnette, Kemal İlerici'nin sistemini anlattığı kısa bir yazısı da Borrel'in çevirisiyle "Musique et Radio" isimli "Revue Technique et Professionnel, Mensuel 44 Anné" nin No.523-Decembre 1954 sayısının 590-593'üncü sayfaları arasında yayınlanmıştır.

Kemal İlerici çok çabalamış olsa da, tezini müdafaa edebileceği bir bilim kurulu bulamamıştır. Kendi sistemini "Tonal-Modal" bir sistem olarak açıklayan İlerici'nin kitabının

⁷³ Bu görüşmede tercümanlığı piyanist İdil Biret'in babası Münir Biret yapmıştır.

⁷⁴ Kemal İlerici'nin anlatımıyla Paris radyosunun oda müziği bölümünü yöneten bir bestecidir ve yerli ve yabancı, radyoda çalınması istenen yapıtları inceleyen kurulun da başkanıdır (İlerici, 1981, s. 511).

⁷⁵ Florent Schmitt, olumlu veya olumsuz bir görüş bildirmemiş ve kendisinden daha yetkili gördüğü J. Chaillay'e yönlendirmiştir.

ilk adı da “Türk Musikisi Tonâl Sistemi ve Armonisi” dir (İlerici, 1981, s. 509-510). 2/10/1960 tarihinde kitabın ek kısmını da bir bölüm olarak ekledikten sonra Talim ve Terbiye Kuruluna yeniden sunmuştur. Kemal İlerici, kitabının Türk müziğinin dil örgüsü, biçimleri ve ölçülerini inceleyen ancak armoniyi içermeyen bu ek bölümünü Türk müziğinde tek sesli müzikle uğraşanların düşüncelerini ölçebilmek için de aralarından seçtiğini söylediği İsmail Baha Süreksan⁷⁶, a mektupla başvurmuştur. Süreksan ile beraber bu ek kısmı birlikte okumuş ve birçok kısmın açıklanmasında kendisinin yardımını da almıştır.

Kemal İlerici'nin kitabının son bölümünde kendisine yardımcı dokunan Gültekin Oransay⁷⁷'dan da söz etmektedir. Kemal İlerici, Oransay'ın kendisinin doktora tezi olan “Türk

⁷⁶ Kemal İlerici kendisinden “geniş görüşlü ve ince duygulu besteci dostum, değerbilirliği, benim için (Çölde akan bir ırmak) diyecek dereceyi bulmuştu.” (İlerici, 1981, s. 512) şeklinde bahsetmektedir.

⁷⁷ Kemal İlerici kitabının sonsöz bölümünde kendisinden hayli uzun ve övgüyle bahsetmiştir:

“Son olarak kitabın, bu kez ele alınışında, beni dalgalandırıp, düşündürmeye yardımcı, hiç de küçümsenmeyecek olan, genç müzikologumuz Dr. Gültekin Oransay'dan da da söz açmalıyım. İsterse, (Türk müziğinde makam fikri) adlı kendi doktora tezini ve benim kitabımı birlikte okumamızı, böylece birbirimizi doğruya daha yakın tanıyabileceğimizi; yalnız en ince titizlikle, en akla gelmedik noktalarda bile, ters tırs karşıt düşünceler ileri sürmesini; benim için, olumlu olumsuz her çeşit düşünceden olumlu sonuçlar çıkarmanın kolay olduğunu ve işime yarayacağını, özellikle böyle davranmasını istediğimi bildirdim. Usanmadan beraberce bu işi yaptık, gününde benim öğrencim olduktan sonra Almanya'daki müzikoloji öğrenimine gitmemiş olmasına doğrusu üzülüm. Benimle, uygulusal düzenime çalışmış olsaydı, ezgisel birçok sorunların, bu düzen yardımcı işe çok daha kolaylıkla çözümüne kavuşacaktı. Bununla beraber, kitabımın ilk biçimi kendisinde vardı. (Kitabınızın öğrenciyi göz önünde tutarak yazıldığı için, konular derecelendirilmiş ve açıklamalarla uzamış bulunmaktadır. Bilgin ve eleştiriciler için, yalnız, temel düşünceleri dile getiren bir inceleme yazsanız iyi olur. Bunu ben de yapmak isterdim ama, üç aydan evvel vaktim boş olmayacak) demişti. Çok yorgun oluşum bunu, gözümde büyütüyordu. Fakat, o kadar inandırıcı söylemiş olacak ki, her şeyi göze alarak: (Hüseyinî ana dizimiz ve müziğimize kazandırdıkları) adlı incelemeyi yazdım. Bu, Hüseyinî'nin ana dizi seçilişinin gerekçesi durumunda, önemli bir inceleme yazısı olmuş oldu. Bu çalışmalarda, benim, daha çok besteciye, bileceğiniz işi ilgilendiren, doğrudan doğruya yapıtlar üzerindeki incelemelere dayanarak, dünü ve yarını kapsayan, yaşama gücü taşımakta bulunan konularda yazdığım; onun ise: Bir müzikolog gözüyle dün yazılmış ve gelenekte bulunan, genellikle belge gibi dışsal denebilecek şeylerle uğraştığı ve bunların denizinde ustalıklı kulac attığı ortaya çıkmış oldu. Genç yaşında müziğimiz için: Arapça, Frnsça, Osmanlıca ve yabancı dillerde yazılmış belli başlı kitapları taraması, bu konuda birçok belgeleri (Türk Küğ Belgeliği) adı altında toplayarak bu şaşırtıcı karmaşık dünyanın içinden boğulmadan çıkabilmesi övülmeye değer. Bu, yarınından umutlu olmam gerektiği inancını pekiştirmektedir. Kendisine, yüce Tanrının, ulusumuza olumlu biçimde yararlı olma yolunda, yardımcı olmasını diler, kitabın yeni biçimdeki beni

müziğinde makam fikri” ni birlikte okuyarak, makam fikrini ve Türk müziğine bakışını “doğruya yaklaştırmayı” teklif etmiş ve kendisini olumlu olumsuz her noktada tenkît etmesini ve eleştirmesini özellikle istemiş, bu sayede olumlu sonuçları çıkartabileceğini belirttiikten sonra, birlikte çalışmaya başlamışlardır. Kemal İlerici, Gültekin Oransay’ın da teşvikiyle “*Hüseyinî ana dizimiz ve müziğimize kazandırdıkları*” isimli bir incelemeyi de yazarak kitaba dahil etmiştir.

Kemal İlerici’nin kitabının zamanla uğradığı değişiklikler şöyle sıralandırılabilir:

1. Öğrencilerle karşılaştığımız güçlükler; okuduğum dostların, izlemedeki uğradıkları sıkıntılar, kitapta kimi konuların yer değiştirmesi gerekliliğini ortaya koyduğu için gerekli değişiklikleri yapmıştır.
2. Türkçeyi düzgün bir şekilde kullanmak adına kitabı arı bir dile çevirmiştir.
3. Dağınık paragrafları numaralandırarak karışıklığı gidermiştir.
4. Hüseyinî ile ilgili ayrı bir inceleme yazdığı için kitabın baş kısmında bulunan ilk bilgileri kaldırmıştır.
5. Öğrencinin analiz kapasitesini sınırlandırmamak adına, örneklerin altına koyulan açıklamaları kaldırmıştır.
6. Kemal İlerici bir bestecinin yalnızca armoni bilmesinin yetmeyeceğini, Türk gibi düşünebilmesi ve yazabilmesi için, Türk müziğinin dil örgüsü, biçimleri ve ölçüleri konusunda da fikir sahibi olması gerektiğini düşündüğünden bir ek kısım yazmıştır.
7. Sonradan yazılan ek kısımın kitabın daha önceden yazılan armoniyle ilgili kısmında metin ve örneklerin uyumsuzluğunu gidermiştir.
8. Klişe giderleri için kitabın uzamaması için örnekleri kısa tutmak durumunda kalmış ancak yeterli sayıda örneğin bulunduğunu da belirtmiştir.
9. Kemal İlerici dönemin Türk müziği teorisine bir eleştiri olarak kitabında makam konusunu işleme yöntemini de değiştirmiştir:

düşünüye itimiyle, uzun süredir öğrencilerim, dostlarım, kitap için verilen raporlardaki öğütler v.b. le oluşan ve doluşan sonuçların yeniden düzenlenişinde yaptığı olumlu görevden dolayı burada da teşekkür eder ve sevgilerimi sunarım.” (İlerici, 1981, s. 512).

“Kitabın temeli, ona dayanmamakla beraber, Dr. Suphi Ezgi ve Saadettin Arel’e uyararak, daha kolay anlatılmaya ve anlaşılmaya yardımcı olur kanısıyla, batılılar majör diziyi anlatırken böyle yapıyorlar diye (Dörttes = Tetrakort) deyimi, makam kuruluşlarında, anlatım için önemli bir yer tutuyordu. Teorik bir anlatım kolaylığı için, müziğimizin dokusunu açıklamaya yetmez ve kafaları, eski Yunan teorilerine, yersiz olarak, eyme ve benzetme eğilimine yöneltecek, bu yersiz yol bırakılmıştır.” (İlerici, 1981, s. 513).

Düzenlemelerden sonra beş kişiden oluşan inceleme kurulu üyelerinden Nevit Kodalı ve bu sürede Devlet Konservatuarı’nın Müdürü olan piyanist Fuat Türkay tarafından incelenmiştir. Kodallı tarafından; Türk müziğine ait örnekler açıklamalı ve toplu olarak elde bulundurulduğu, bu türden çalışmaların şimdiye kadar yapılmadığı ve bu sebeple de önemli olduğu, müzik fikir alanına çok şeyler kazandıracak birçok tartışmayı başlatacağı, konservatuarda Türk müziğinin yapısıyla ilgilenenler için değerli bilgiler vereceğini düşünerek olumlu rapor vermiştir. Türkay ise; Millî Türk müziğinin yaratılması ve uluslararası repertuvarlara geçmesi için yapılan müzik inkılâbının açığımı kapayacak çok önemli bir değer taşımakta oluşu, Türk müziğinin tekseslilikten çoksesliliğe geçecek uzun deneme yıllarında bu kitabın ışık tutacağını belirterek, konunun daha iyi aydınlanması ve bu konu üzerinde çalışacak olan bilginlere yardımcı olması düşüncesiyle eserin yabancı dile de aktarılmasını not düşerek olumlu bir rapor sunmuştur.

İlk basımı 1970 yılında yapılan kitabın, ikinci baskısı Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu’nun 15/1/1979 tarih ve 4 sayılı kararıyla basımı uygun görülerek Yayınlar ve Basılı Eğitim Malzemeleri Genel Müdürlüğü’nün 12/2/1979 tarih ve 1319 sayılı emriyle 4000 adet bastırılmıştır.

2.3.2. Sistemin “Dörtlü Armoni” Şeklinde Adlandırılmasının Nedeni

Kemal İlerici’nin sistemi bazı kaynaklarda “Dörtlü Armoni” ismiyle de anılagelmiştir. Bunun en önemli nedeni Kemal İlerici’nin uygulamı kuruş biçiminde sistemini dörtlü aralıklarla dizilen seslere dayandırmış olmasıdır. Bu sebepten dolayı, Kemal İlerici’nin Hüseyinî

dizisindeki kalın bölgede yer alan durucu uygusu (bastan-tize doğru) Mi-Lâ-Re şeklindedir. Lâ-Re-Mi ise bu uygunun birinci çevrimidir ve akorlar dörtlülerle kurulmaktadır. Sistemin dörtlü armoni şeklinde adlandırılması daha sonraları eleştiri merkezi haline gelmişse bile, Kemal İlerici bu eleştirilere kitabında şöyle yanıt vermektedir:

“...Bütün bu öğretmen, öğrenci, eleştirici veya dostlardan hiç birisi de, buluşma ve konuşmalarımızda; (bu sistemi ben bulmuştum veya filân bulmuştur, gibisine bir düşünce ileri sürmemiştir. Yalnız, hemen şunu belirtmem yerinde olur ki, **dörtlü uygularını**, (Katr akorları) nı elbet, **ben bulmuş değilim. Bunlar, en eski ve en yeni de kapsamak üzere, başka anlam içinde olmakla beraber, her bestecide, az veya çok vardır.**”⁷⁸ (İlerici, 1981, s. 512).

Kemal İlerici'nin sistemi dörtlü uygu özelliğine sahipse dahi, “dörtlü armoni” şeklindeki bir adlandırmanın, bu sistemi doğru ifade etmeyeceği düşünülmektedir.

2.4. KEMAL İLERİCİ VE SİSTEMİ HAKKINDAKİ DİĞER KAYNAKLAR

Kemal İlerici'nin ortaya koymuş olduğu armonik sisteme değinen veya Kemal İlerici sisteminden yola çıkarak oluşturulan ve bu çalışmanın kaynakçasında yer almamış diğer kaynakların bir kısmı ise şöyledir:

- Önder Kütahyalı. (1981). Çağdaş Müzik Tarihi. Varol Matbaası
- Hayrettin Akdemir. (1991). Die neue türkische Musik: Dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor. Berlin: Hitit.
- Sadık Özgen Akçagül. (1995). Türk musıkisindeki dizisel ve çeşnisel armonilerin karşılaştırılması. Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

⁷⁸ Söz konusu altıntıda, kalın ve italik vurgulama ve işaretlendirme tarafımdan yapılmıştır.

- Necdet Levent. (1998). Türk ve Batı Müziği Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi
- Muammer Sun. (1998). Türk Müziği Makam Dizileri. Ankara: Evrensel Müzikevi
- Muhammet Koç. (2001). Kemal İlerici'nin armonizasyon sistemi üzerine istatistiksel bir inceleme. Gazi Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Atilla Sağlam. (2001). Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları ve ilerici armonisi. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Atilla Sağlam. (2009). Türk musiki/müzik devrimi. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- Gökhan Özdemir (editör: Gökay Yıldız). (2017). İlerici Armonisine Giriş. Ankara: Anı Yayıncılık
- Necdet Levent. (2009). Çağdaş Türk müziğinde dörtlü armoni. İzmir: Levent Müzikevi
- Gökhan Yalçın. (2013). Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2 (5).
- Aytekin Albuz. (2013). Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (1).
- Mehmet Revnak Yengi. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici'nin Türk Müziği için "Dörtlü Armoni" Yaklaşımının Değerlendirilmesi. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 6 (2), 741-749.
- Doruk Engür. (2017). Müzik öğretmenliği eğitiminin Kemal İlerici armonisi algısına etkisi. Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi
- Onur Aymergen. (2019). Makamsal çokseslilik ve gitar için uygulamalar, doğaçlamalar. Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzikoloji Anabilim Dalı / Müzikoloji Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

2.5. KEMAL İLERİCİ'NİN KİTABININ İÇERİĞİ

Kitabın ilk kısmı Hüseyinî makamının incelenmesiyle başlayan Türk müziği makamları ve bu makamların anadizi üzerinden açıklanmasını, ezgisel ve uygusal yönden inceleyen kısım ile başlamaktadır. Armoni önerisini ortaya koyan bu kısım bittikten sonra, 2/10/1960 tarihinde kitaba eklenen ve kitabın ek kısmını oluşturan bölümde şu ana başlıklar yer alır:

1. Türk Müziğinde Dil Örgüsü
2. Türk Müziğinde Biçimler
3. Türk Müziğinde Ölçüler

2.6. KEMAL İLERİCİ’NİN “TÜRK DİLİ” KONUSUNDAKİ HASSASİYETİ VE TERMİNOLOJİSİ

Kemal İlerici’nin kitabının içeriğini oluşturma ve yazım süreci boyunca kullandığı dile dair özeleştiriyeye başvurduğu ve çeşitli düzeltmeler yaptığı, yine kendi kitabında bizzat kendisi tarafından sözü edilmektedir. Yabancı müzik terimlerini kullanırken bunları Türkçeleştirme kaygısı güttüğü de anlaşılmaktadır. Bunu dildeki sadeleşme ve millileşme fikirlerinin Kemal İlerici’deki etkisi olarak yorumlayabiliriz. Öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal’ın belirtmiş olduğu gibi “...Kemal İlerici; Atatürk’çü ve Türk milliyetçisidir. Türk kültürünün zenginliğine ve farklılığına inanmıştır. Özellikle “dil“ konusunda çok duyarlıdır. Türkiye ile ilgili gerekli gördüğü her konuda ilgili kişilere mektup yazmış ve uyarmıştır.”⁷⁹

Kemal İlerici’nin kitabının dili konusunda hassas davrandığını vurguladığı kısımlara örnek vermek gerekirse: “Ağız alışkanlığı ile, gelişi güzel ve bir seçime bağlı tutmama yüzünden, güzelim Türkçemizi, ne kötü bir çamura çevirdiğimizi, üzüntü ile gördükten sonra, bunun ufacak bir çaba ile düzeltilebileceğini anladığımdan, kitabımı arı dile çevirdim.” (İlerici, 1981, s. 513).

Dilde yerleşmiş olan müzik terimlerinin yerine öz Türkçe bazı karşılıkların (doğrudan kendisi tarafından icat edilmiş olanları da bulunmaktadır) verilmiş olması belki de eserinin dilini anlaşılabilir kılacağından, Kemal İlerici bunları kullanırken kelimelerin Türkçe

⁷⁹ (Bayraktarkatal M. E., Öğretmenim Kemal İlerici) <https://www.ertugrulbayraktar.com/ogretmenim-kemal-ilerici>

karşılıklarını kullanırken, aynı zamanda yabancı dildeki karşılıklarını da parantez içinde göstermiştir.

- İş: Zanaat
- İnce İş: Sanat
- Sezdizer (Ses ustası): Besteci/Kompozitör
- Dışa verim biçimi: Üslup/Biçem
- Düzüm: Ritm
- Uygu (accord): Durucu ve yürüyücü derecelerin kurduğu bu toplu seslere (Uygu=accord) denir.
- Durak Uygusu: Tonik Akoru
- Yürüyücü Uygu: Dominant Akoru
- Derli: Konsonans
- Dersiz: Disonans
- İncelti: Diyez
- Kalınlatı: Bemol
- Bölümcük: Motif
- Bütün: Period
- Birizbütün biçimi: Bir bölmeli şarkı
- Ayrılık: Zemin
- Coştak: Miyan
- Kavuştak: Nakarat
- Yürüyücü Bölüm: Antecedent

Bazı kavramlara yine kendisi açıklık getirmiştir:

- Müzik: İnsan duygularını ve olayları bir amaç için ve bir düşünce çerçevesi içinde seslerle anlatan bir ince iş ve bilimdir.

- İnce işler: Müzik, resim, edebiyat, mimarlık, heykeltçilik, bale, tiyatro gibi bizim içsel ve duygusal yaşamımızı doyurmak için iş gören çalışma kollarına “ince iş” denir. Gerek iş, gerek ince iş alanında, yolunun eri olan kimselere “usta” denir (Ör. Sesustası).
- Yardımcı durak: Bir dizinin makam olarak işleniminde, ara durmaların kendi üzerinde yapılarak önemlendirilen, birinci dereceden başka derecelerdir.
- Ayrıltak: (Zemin) Müzik biçimlerinde ilk yürüyücü bölümcük, bizi duraktan akıp başka bir yere götürdüğünden “ayrıltak” diyelim.
- Coştak: İnce bölgelerde yapılmış ses veya ölçü geçkisi taşıyan ve ilk kavuştaktan sonra gelen ayrıltaklara “coştak” (Mıyan) diyelim.
- Sıralanım (Position): ... durumları başka başka olan durucu veya yürüyücü uyguları da birbiri arkasına sıralamakla da, uygulamada, duruculuk veya yürüyücülük duygusunu, uzatmış oluruz. Buna (SIRALANIM = POSİTİON) değiştirme adı verilir.
- Tevşih: “...mevlût aralarında dinsel töreni süslemek için okunan ve (TEVŞİH) adı verilen (İLAHİ)...”
- Güçlü ve Alt Güçlü: Durağın üç üstünde, dizinin yürüyücü seslerinden kurulu uyguya ve rengini temsil ettiği üçüncü dereceye (GÜÇLÜ = Dominante); üç altındakine (ALT GÜÇLÜ = Sous Dominante) denir.(...) ALT GÜÇLÜ: durak uygulusunun güçlü olarak görevlendirildiğinde kendisine çözüldüğü ve orada dinlenim bulunduğu önemli bir derecedir.

- Uygı: “Birbirleriyle dörtlü aralığı ile ayrıık, en az üç sesin, üst üste konulmasıyle varolan ve belli bir uyumluluk ile, belli bir boya ve anlamı bulunan ses topluluklarına UYGU denir.” (İlerici, 1981, s. 151).⁸⁰

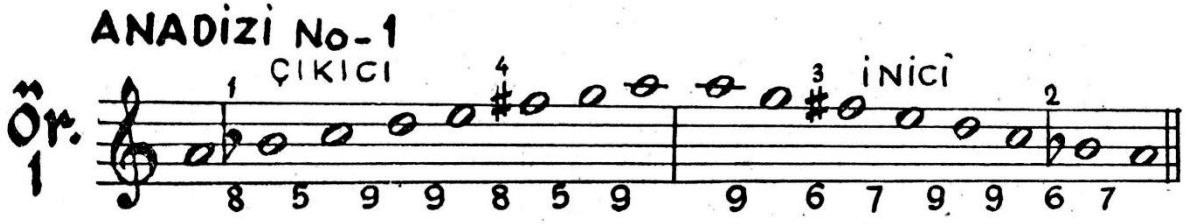
2.7. HSEYN MAKAMINI İNCELEMELİK: KEMAL İLERİCİ’DE “MAKAM” KAVRAMI VE ANA MAKAM “HSEYN”

Kemal İlerici, kitabının giriş kısmında, birinci konuya başlarken, Türk müziği armonik sistemini önerme aşamalarını sistematik biçimde anlatmaktadır. Armoniye geçmeden önce bir temel teşkil etmesi adına, bir “anadizi” seçmek zorunluluğu hissetmiştir: “Herhangi bir müziğin ses dünyası sırlarını zebilmek için bir örnek dizi, bir anadizi seçmek ve onu incelemek işimizi kolaylaştırır. İşte biz uzun araştırmalar sonucunda anadizi olarak bu diziyi seçmiş bulunuyoruz.” (İlerici, 1981, s. 1).

Besteci adayının yapacağı ilk işin: “Müzik dil rgmze uygun bir dil kazanmak” olduğunu açıklamıştır. Bu müzik dilini kazanmanın yoluysa; Türk müziği ölçülerinin yardımıyla, Türk müziği biçimlerine(formlarına) uygun bir “Bütün”⁸¹ oluşturabilecek bir kolaylık içinde, Türk müziği dizilerini işlemekten geçmektedir. Bu da öncelikle yararlanılacak dizilerin neler olduğu ve onlardan gereken şekilde nasıl yararlanılacağını öğrenmekle başlamaktadır. Bu hususta bir “anadizi” belirlenmelidir. Belirlenen dizilerin çeşitli değiştirilmiş (altere) biçimleri yine genellikle bu dizinin her derecesine kurulu dizilerdir. Kemal İlerici anadizi olarak “**Hseyn Makamı Dizisi**” olarak belirlediği diziyi seçmiştir.

⁸⁰ Bu tanım, Kemal İlerici’nin drtllğe dayanan Türk müziği uygusal düzeni görüşüne göre düzenlemiş olduğu tanımdır.

⁸¹ “Müzik cümlesi” anlamında kullanılmaktadır. Bu kavram Kemal İlerici’nin kitabında 120’inci konuda “Müzik Dil rgs Bütün ve Bölüm” başlığı altında şöyle tanımlanmıştır: “Bu trkck, (başlayan, ilerleyen ve bir sonuca ulaşan) tam anlamlı bir sesler topluluğudur. Öyle ise müzik dilinin bir cümlesidir. Biz bu, tam anlamlı müzik dili cümlelerine (BTN=Periode) diyelim.”



Şekil 2: “ Hüseynî Makamı Dizisi – Anadizi No-1 ”(1981: 1)

Kemal İlerici sisteminde Hüseynî anadizisinin aralıklarını ise koma değerleri, çıkarken $8+5+9+9+8+5+9$, inerken $9+6+7+9+9+6+7$ şeklindedir. Bu söz konusu değerlerin eser kullanımlarında gösterebileceği değişikliklere ilişkin bir açıklamasında, birinci ve ikinci dereceler arası (7, 8) koma sürekli olarak değişmekte, ikinci üçüncü dereceler arası (5, 6) koma olabildiği gibi, üçüncü derecenin bir koma inceltilmesiyle (7) koma olabildiğini de belirtmiştir (İlerici, 1981, s. 258).

Kemal İlerici'nin, Hüseynî'yi anadizi olarak seçme nedenleri şöyle sıralanabilir:

1. Hüseynî dizisi, bütün Türk dizilerini kendisinden üretebilir;
2. Bütün aralıklarımız, kendisinde ve değişik biçimlerinde bulunur;
3. Müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) bütün sorunları kendisi ile çözülebilir;
4. Ulusumuzun karakterinin bir aynası olup, ulusça beğenilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havalarda çoğunluğu bu makam ile seslendirilmiştir.

Bu nedenlere ek olarak Kemal İlerici, Hüseynî makamını Türk'e ve Türklüğe ait bir nitelik olarak görmektedir:

“Her çeşit sanat ürününün psikolojik inceleniminden kesinlikle anlaşıldığı gibi, ruhla, her çeşit ürünü arasındaki benzerlik su götürmez olduğundan, biz (Türk ruhunun ürünü ve şaşmaz aynası) olan Hüseynî makamını anadizi olarak

seçtik. Çünkü, Hüseyinî makamı, Türk ruhunun bütün yüceliği ve inceliğiyle ulu varlığını gösterebilecek, yansıtabilecek yaratılıştaki bütün yurdun en ücra köşelerine kadar yayılmış uzun tarihlerinden beri ulusumuzun candan benimsediği, genellikle, Köroğlu, Erzurum yıldızı, mayalar ve hemen hemen her çeşit kırık ve uzun havalar gibi ulusal armağanı, halk ezgilerinin kendisiyle seslendirildiği, kendi iç kurallarıyla, bildiğiniz gibi, kendi yöresinde, Türk makamlarının kuruluşunu anlatmaya en elverişli bir varlıktır. Kısacası, görüldüğü gibi Hüseyinî çok önemli bir makam olup Türk ruhunun şaşmaz aynasıdır. Şaşmaz aynasıdır çünkü: Türk ruhunun özü olan şu psikolojiyi en gösterişli biçimde ancak, onunla aydınlatabiliriz. Yüce ulusumuzun bir teki olarak, onun yüce ruhundan ruhuma yansıttığına ve sezdiğime göre, şanlı tarihimizin de tanık olduğu gibi Türk olabilmek için, ilk önce EFE RUHLU olmak gerekir. Korkak bir ruh bu toplumda barınmaz. Yalnız, yüce Türk'lüğün kahramanlığı iyi bakılırsa, kaba ve kör bir güç gösterisi değildir. Onda, ulusal çeşni olarak doğanın güzelliğini, ulusal ritim olarak rüzgâr ve suların akışındaki tutulması güç uçarı kıvrak ritmi, kendine örnek seçmiş ve herşeyinde onları özlediğin açıkça belli eden bir ince duygu kaynağı, bir CENTİLMEN EFELİK görmemek elde değildir.” (İlerici, 1981, s. 149-150).

2.7.1. Ezgi Analiz Yöntemi: Tek Bölge ve Çift Bölge Çalışması

Kemal İlerici'ye göre ezgisel (melodik) dilde dizilerin makamsal kullanılışları, tarihsel bir oluşum olarak çeşitli dönemlerden geçmiştir. Bunlar yapmacılıktan uzak, en sade ve temel haliyle halk yapıtlarında bulunmaktadır. Bu kullanımları daha sonra gelişim sırasına göre “Tek Bölge Çalışması” ve “Çift Bölge Çalışması” adını verdiği ezgi analiz yöntemleriyle kategorize etmiştir. Tek Bölge Çalışması, kendi içinde dört türe ayrılmaktadır:

1. Biri durak, diğeri yardımcı durak olmak üzere dizinin yalnızca birinci ve ikinci seslerinin kullanıldığı⁸²;

Ör. 1 A

Fış fış ka-yık-çı ka-yık-çı-nın kü-re-ği

tıp tıp e-der yü-re-ği ak-şa-ma fin-can bö-re-ği

Şekil 3: “ Tek Bölge Çalışması Birinci Tür Ezgi: ‘Fış Fış Kayıkçı’ “

(1981: 2)

2. Dizinin üçüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dizinin birinci, ikinci ve üçüncü derecelerinin kullanıldığı;

HALİME
(Bolu Türküsü)

Ör. 1 B

Kay-nar ka-zan taş-maz mı - Ha-li-mem yol bu-ra-dan

aş - maz - mı aş - maz - mı

Şekil 4: “ Tek Bölge Çalışması İkinci Tür Ezgi: ‘Halime (Bolu Türküsü)’ “ (1981: 2)

3. Dizinin dördüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dört derecenin kullanıldığı;

⁸² Kemal İlerici bu türün örneğinin bugün hemen hemen olmadığı ve yalnızca çocuk ezgilerinde karşılaşıldığını belirtmiştir.

ELMA TEKERLENDİ
(Kilis Türküsü)

Notaya Alan
M. Sarıözgen

Ör. 1 B *Yürük*

El-ma te-ker-len-di-yar güzel se-ker-len-di-yar
Cey-lan-la-rı sür-me-li se-vip zev-kin sür-me-li

Ge-li-ne bak ge-li-ne uy-gun-suz-lar çı-ka-r-sa
kı-na yak-mıs-e-li-ne bu di-yar-da- n sür-me-li

Şekil 5: “ Tek Bölge Çalışması Üçüncü Tür Ezgi: ‘ Elma Tekerlendi (Kilis Türküsü) “ (1981: 3)

4. Dizinin beşinci derecesinin yardımcı durak sayılıp, beş sesin kullanıldığı türlerdir.

YAYLALAR HEY

Ör. 1 C

Yay-la su - yu çok — a - cı

a - man ge - li - yor çif - te — ba - cı —

a - man a gu - zel — yay - la - la - ra

yay-la lı - sın sen — bir ta - nem-sin sen

Şekil 6: “ Tek Bölge Çalışması Dördüncü Tür Ezgi: ‘ Yaylalar Hey’ “ (1981: 3)

Çift Bölge Çalışması ise kendi içinde Tek Bölge Çalışması'nı içermekle birlikte şöyle sağlanmaktadır:

1. Dizide yardımcı durak olarak belirlenen bir derece üzerinde (genellikle dizi derecelerinde değişme yapmadan) kurulan yeni dizide tek bölge çalışması yapılır. Bu yeni dizinin birinci derecesi, asıl dizinin yardımcı durağı kimliğindedir. Bu derecede ilk duruş yapıldığında ince bölgede bir soru unsuru “Yürüyücü bölüm (Antecedent)”⁸³ oluşur.
2. (Asıl dizide) Birinci dereceye geçilip kalın bölge ince bölgeye benzeş olacak ve denge kuracak bir şekilde çalışılarak asıl dizinin birinci derecesinde kalınır. Böylece cevap unsuru “Durucu bölüm (Consequant)” kurulmuş, beraberlik sağlanmış ve makam var edilmiş olur.

Kemal İlerici, diğer derecelerin birinci derece dizisiyle karılmak yoluyla elde edilen “Çift Bölge Çalışmaları” nı, az iyiden çok iyiye (ideâl olana) doğru şöyle sıralamıştır:

1. İkinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
2. Üçüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
3. Dördüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
4. Beşinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması

Beşinci dereceden kurulan dizinin, birinci derece dizisiyle karılması; dizinin makamsal işleniminde en gelişmiş tür olarak belirlenmiştir. Asıl dizi ve beşinci derece kurulan yeni dizinin

⁸³ Kemal İlerici yine yabancı dildeki karşılığıyla birlikte vermiştir. “(...) biri yürüyen, öbürü duran, iki kısımdan varolmuştur. Demek ki birinci dereceden başka bir yere gitmek uzaklaşmayı yürüyümü; birinci dereceye gelmek sonuçlanımı sağlıyor. Bu kısımlara, bütün kuran unsurlar oldukları için (BÖLÜM = Phrase) diyelim. Birinci derecede kalarak, anlamı kapayan, bitiren ve bir sonuca ulaştıran bölümlere (DURUCU BÖLÜM = Konsekan), birinci dereceden başka yerde kalan, anlamı açan, soru gibi ve asıntıda kalan bölümlere ise, (YÜRÜYÜCÜ BÖLÜM = Antesedan) diyelim” (İlerici, 1981, s. 284).

benzer soydan olmaları ve kalın bölgenin geniş bir alanı kendine dahil etmesinden dolayı, bu türden olan bir çift bölge çalışmasına üstünlük atfedildiği gibi, burada etken unsurun dizideki derecelerin görev durumları olduğu da not düşülerek ilgili konuda açıklanmıştır.

MOR KOYUN ~ (Ankara Türküsü)

Ön
60c

1

1¹A

1¹A

A-ma-rın-mor ko-yun me-ler ge-lir yav-rum mor ko-

1¹

yun me — ler- ge-lir- a-man bağ-rı - mı

1¹

de-ler- ge-lir yav-rumbağrı - mı — de-ler- ge-lir

1¹

ne- si- ne de yav- rum ne- si- ne ci-ga-ra da

1¹

sok- muş fe- si- ne A-man on-be - ş i - ne

1¹

ba — san- kı- zın a-man ben yan-dım — cil-ve- si- ne

Şekil 7: “Çift Bölge Çalışması Tür-1: İkinci Derece İle Karılmış” (1981:126)

SERVİ KAVAK
(Eskişehir Türküsü)

Notaya alan
M. Sarısözen

Ön 60 D

Ser-vi ka— vak— u— zun ka— vak
da— lin ma— lin ku— ru— su— na ma— a— man—
Ye— şil me— şil— yap— rak— la— rın
su— da mu— da çü— rü— sün— a ma— na— man—
Al gel se— def— li— sa— zı— mı— da
gos— tak e— fem oy— na— sın—

Şekil 8: “Çift Bölge Çalışması Tür-2: Üçüncü Derece İle Karılmış” (1981:127)

BEYLER BAHÇESİ

(Kastamonu Türküsü)

İhsan
Ozanoğlu'ndan
aldım

Ör.
54A



Bey-ler- bah- ça - sın-dan at- la-



ya-ma — dim a-ma-n a - man — a - man



Cep-ha-nem tü -



ken-di — top-la — ya-ma — dim of-



Cı-ga- ra-sı- e-lin — de ta-ban-ca-sı- be-lin — de



gü-zel- iz — mir- yo-lun — da



bir yos — ma — ya e-fem — ru-rul-dum of-

rim a-man hi-le se-ze - rim -

de- mir to-puz i - le ba - lam ,

ka - fan e - ze - rim -

veyo-lun ba - cı - nı - a - man

gel geç be-zir - gân a-man gel geç be-zir - gân -

de-mir to-puz i - le ba-lamka-fan e - ze-rim

veyo-lunba-cı-nı a-man

gel geç be-zir - gân a-man gel geç bezir- gân -

Şekil 9“Çift Bölge Çalışması Tür-3: Dördüncü Derece İle Karılmış” (1981:98)

KÖROĞLU

Halk Türküsü ve Oyun Havası
«Kastamonulu B. Hakkı'dan derledim»

Ön.
2A

mp 1 2 3

Ben bir kör-öğ - lu - yum dağ-da ge-ze-rim a-man

4 *f* 5 6 7 8

dağ-da ge-ze-rim -

9 10 11 15 12 16 13 17

E-sen ru-zi - gâr - dan hi-le se-ze-

14 19 20 21

rim a-man hi-le se-ze - rim -

de- mir to-puz i - le ba - lam ,

ka- fan e - ze - rim -

ver yo-lun ba - cı - nı - a - man

gel geç be-zir - gân a - man gel geç be-zir - gân -

de-mir to-puz i - le ba-lamka-fan e - ze-rim

Ver yo-lun ba - cı - nı a - man

gel geç be-zir - gân a - man gel geç be-zir - gân -

The image shows a musical score for a piece titled 'Çift Bölge Çalışması Tür-4: Beşinci Derece İle Karılmış'. The score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The lyrics are in Turkish and are written above the notes. The notes are in a treble clef and the key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'rim a-man hi-le se-ze - rim -', 'de- mir to-puz i - le ba - lam ,', 'ka- fan e - ze - rim -', 'ver yo-lun ba - cı - nı - a - man', 'gel geç be-zir - gân a - man gel geç be-zir - gân -', 'de-mir to-puz i - le ba-lamka-fan e - ze-rim', 'Ver yo-lun ba - cı - nı a - man', and 'gel geç be-zir - gân a - man gel geç be-zir - gân -'. The notes are numbered from 22 to 56. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 10“Çift Bölge Çalışması Tür-4: Beşinci Derece İle Karılmış”

2.7.2. Hüseyinî Makamının İncelenmesi

Kemal İlerici, Hüseyinî makamını incelerken, bu makamda bestelenen eserleri incelemiştir. Bu başlangıç noktasını çok önemli görmek gerekir. Kemal İlerici Hüseyinî makamı incelemelerinde kendi muasırlarının Türk müziği üzerine geliştirdikleri katkıları gözardı etmemektedir. Tam aksine Hüseyin Sadettin Arel'den, Suphi Ezgi'den ve Rauf Yekta'dan söz etmekte ve onların katkılarını önemli bulmaktadır. Ancak kendi kitabında yeri geldikçe bu teorilerin eksik ya da yanlış yönlerini kuramsal açıdan ortaya koymakta ve mukayeseler yapmaktadır. Kemal İlerici'nin bu mukayeseli bakışı geliştirmesinde: Batı müziğinin teorisini bilmesi olduğu kadar⁸⁴; Türk müziğini de mevcut teorik çalışmalardan yola çıkarak izah etmek yerine, doğrudan doğruya *Türk müziği eserlerinin ezgisel yapılarını* incelemesi yatmaktadır. Kemal İlerici, kitabında Hüseyinî makamında yazılmış eserleri incelerken şu sorulara cevap aramaktadır (İlerici, 1981, s. 4):

1. Bizden öncekiler(atalarımız), yapıtlarında Hüseyinî dizisini nasıl kullanmışlar?
2. (Bizden öncekiler) Makamın sekiz derecesinin hangileri ile başlıyor, bitiriyor ve en çok hangi dereceleri (sesleri) kullanıyor ve hangilerine önem veriyorlar?
3. Durak ve dinlenmeler hangi sesler üzerinde oluyor?
4. Yürüme ve güç yığıma yerleri hangi sesler üzerindedir?

2.7.2.1. Hüseyinî Makamındaki Derecelerin Fonksiyonları : Yürüyücülük-Duruculuk İlişkisi

Kemal İlerici, armoni sistemini önermeden önce, Batı müziği armonisini incelemiş ve Batı müziğindeki armoninin temelini oluşturan Majör dizideki derecelerin yürüyücülük ve duruculuk fonksiyonlarını ve bu fonksiyonlardan çıkan akor yapıları fikrinden yola çıkmıştır. Uygusal dili çalışarak, ezgisel dildeki bir müzikte uygusal dilin yapısına uygun bir temel dizi seçmek gerekliliğini ve bu temel dizinin derecelerinin niteliklerinden (yürüyücülük-duruculuk

⁸⁴ Kemal İlerici Batı müziği armonisini incelediği "İş Halinde Üçlü Sistem" (1974) isimli kitabını tekrar hatırlatmak yerinde olur.

ilişkisinden) yola çıkarak bir armoni kurma fikriyse özgün bir fikirdir. Kemal İlerici'ye varıncaya kadar (küçük denemeler dışında) geniş çaplı sistemli bir anlatıma rastlamamaktayız. Kemal İlerici benzer bir yürüyücülük-duruculuk fonksiyonlarını Hüseyinî makamının dizisinde tespit ederek işe başlamak istemiştir.

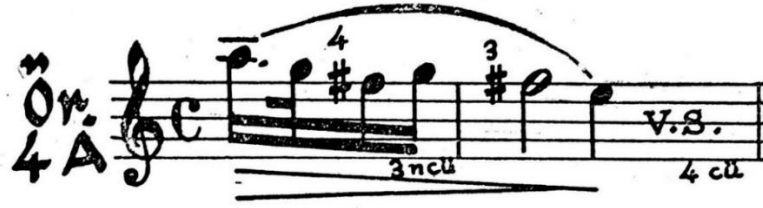
Hüseyinî makamını incelerken, makama dair eser örnekleri vermiştir. Bu eser örneklerini inceleyerek eserin ilk bölümüyle ikinci bölümünün birbirinin aynısı, transpozisyonu (göçürümü, şeddi) olduğunu anlatarak vermiş olduğu altışar ölçülük örneğin iki bölümden (phrase) oluştuğunu göstermiştir. Ezgiyi analiz ederek eseri ince ve kalın bölge olmak üzere iki bölgeye ayırmıştır. Eserin ilk bölümü olan ince bölge, beşinci derece üzerinde sona erdikten sonra, çalışılan ezgi olduğu gibi kalın bölgeye aktarılarak, bu kez de ikinci bölümü oluşturup birinci derece üzerinde bitime vardığı sonucuna ulaşır. Buradan sonuçla, beşinci derece ve birinci derecenin durucu bir nitelik taşıdığı tespiti çok önemlidir. Seslerin durucu ve yürüyücü olmak üzere fonksiyonel niteliklerini çok ayrıntılı biçimde ortaya koymuştur.

Şekil 11: “Kemal İlerici’nin Hüseyinî Makamı İnceleme Örneği” (1981:18)

2.7.2.2. İnce Bölge ve Kalın Bölgenin Değerlendirilmesi

Hüseynî makamında ince bölgede yer alan,

1. Beşinci derece durucu,
2. Altıncı derece (özellikle üç komalık diyez olarak) beşinci dereceye inip orada dinlenme isteğinde ve yürüyücü,



Şekil 12: “Hüseynî Makamında VI. Derece” (1981:19)

3. Yedinci derece, sekizinci dereceye çıkarak orada dinlenme isteğinde ve yürüyücü⁸⁵

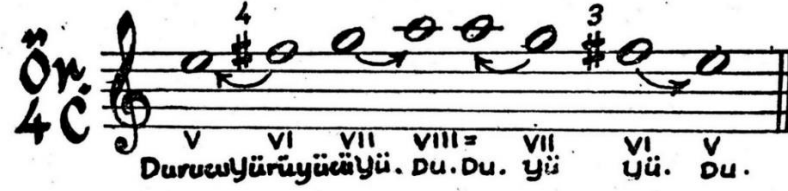


Şekil 13: “Hüseynî Makamında VII. Derece” (1981:19)

4. Sekizinci derece (birinci derecenin benzeri), yedinci derecenin kendisinde dinlenim bulunduğu derecedir ve durucudur.

⁸⁵ Kemal İlerici, yedinci derecenin çözümüyle ilgili önemli bir açıklama yazmıştır. Bu açıklamaya ve M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makamsal yaklaşımına daha sonraki bölümlerde değinilecektir.

5. Kendi aralarında bir birlik kuran bu dört derece ince bölgeyi oluşturur, bunlara bir komalık Si-Do-Re-Mi seslerinin de eklenmesiyle ince bölge dizisi tamamlanır.



Şekil 14: "Hüseyinî Makamı İnce Bölgesindeki Durucu-Yürüyücü Dereceler"

(1981: 19)

Hüseyinî makamının kalın bölgesinde yer alan seslerin fonksiyonlarıysa ince bölge ile aynıdır. Asıl dizinin beşinci derecesi üzerine kurulan ince bölge ile kalın bölge "birbirinin yankısı ve benzeşi" durumundadır. Kalın bölgedeki:

1. Birinci derece durucu,
2. İkinci derece, birinci dereceye inme isteğinde ve yürüyücü,



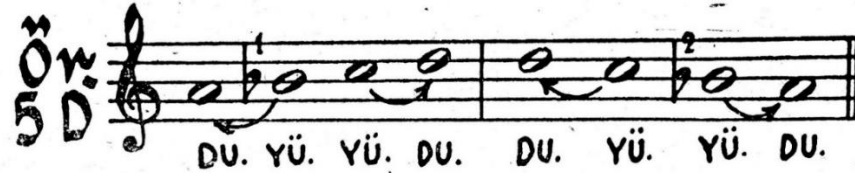
Şekil 15: "Hüseyinî Makamında II. Derece" (1981: 20)

3. Üçüncü derece (yine yedinci derece gibi) "direnme ve güç gösterilerinden sonra" dördüncü dereceye gitme isteğinde ve yürüyücü,



Şekil 16: "Hüseynî Makamında III. Derece" (1981: 21)

4. Dördüncü derece, üçüncü derecenin kendinde dinlenim bulduğu derecedir ve durucudur.



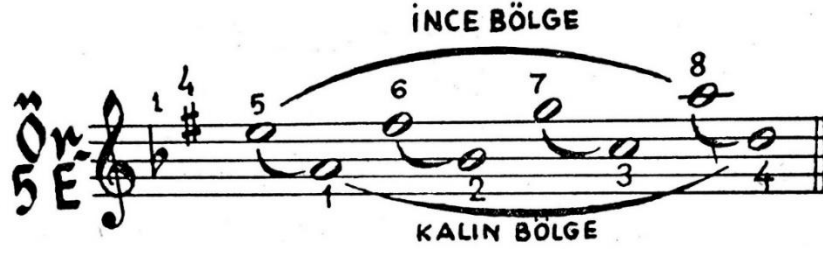
Şekil 17: "Hüseynî Makamı Kalın Bölgesindeki Durucu-Yürüyücü Dereceler" (1981: 22)

İnce ve kalın bölge birlikte değerlendirildiğinde ise, her yürüyücünün gitmek istediği durucu sesler şöyledir:



Şekil 18: "Hüseynî Makamında Yürüyücülerin Duruculara Hareketi" (1981:23)

İnce ve kalın bölgelerdeki seslerin yürüyücülük ve duruculuk bakımından benzeş fonksiyonda olduğu gösterilmiştir.



Şekil 19: “Hüseyinî Makamında Benzeş Dereceler” (1981: 23)

Kemal İlerici, dizi derecelerinin fonksiyonlarını sistematik bir biçimde anlatırken şiirsel davranmış, kuru bir teorik anlatım yerine zaman zaman yaptığı gibi yine şiirsel bir üslubu benimsemiş.

“Bu örnekte de açıkça görüldüğü gibi, altıncı ve yedinci dereceler, durmadan iş ve savaştadırlar. İnce bölge çalışmalarının iş unsurlarıdır. Yedinci derecede efelik gösterileri, direnmeler yapılmaktadır. Altıncı derece ise, dokunmalarla işe katılan, kaypak bir derece durumundadır. İki derecenin bu, aralıksız savaş ve güreşinden yorulan ruh, sekizinci derece şöyle böyle, fakat beşinci derece ise, tam dinlenime kavuşmaktadır. Sekizinci derecedeki duruşlar; işe, savaş ve güreşe yeniden atılmak üzere ele geçen fırsatlarda, hemen hemen, soluk almak ve yaylanmak için yapılan, durmalar soyundandır. Yolculuğa benzetirsek, sekizinci derece (isteğe bağlı durak), beşinci derece ise (zorunlu durak) durumundadır.” (İlerici, 1981, s. 20).

Hüseyinî makamı Kemal İlerici’ye göre, biri ince diğeri kalın bölge olmak üzere beşinci ve birinci dereceler üzerine kurulu iki ayrı dizinin karışmasından varolmuştur.

2.7.2.2.1. III. ve VII. Derecelerin Çözümü

Kemal İlerici, ince ve kalın bölge analizini tamamlarken, asıl dizinin üçüncü ve yedinci dereceleri ile ilgili önemli bir açıklama da bulunmuştur.⁸⁶

Kemal İlerici'nin kitabında bulunan 2 numaralı açıklamaya göre, VII derecenin çözümü (yapıtlarda yer aldığı biçimden farklı olarak) VIII. derece iken, bu derecenin kalın bölgedeki benzeşi olan III. derece de IV. dereceye çözülmektedir. Kemal İlerici, açıklamasının ilerleyen kısmında, Türk müziğinin pentatonik dokuya sahip olduğunu iddia eden yabancı ve yerli müzik teorilerini de eleştirmiştir:

“Yapıtlarda, yedinci derecenin, altı üzerinden (SOL, üç komalık FA diyez, Mİ) veya onunla değişmece yaparak (SOL, dört komalık FA diyez, SOL, Mİ) yahut doğrudan doğruya (SOL, Mİ) gibi, beşe indiği de görülmekte ise de, yedinci derecenin yürüyücülüğünü, birer kez daha güçlendiren bu ezgisel olaylar, bu derecenin, en doğuşsal çözüme yeri konusunda, bizi yanıltmamalıdır. İleride, armoni bilgi ve deneyleriniz arttığında, daha iyi anlayacağınız gibi bu, yedinin, altıya ödevini verdiğini veya altısından vazgeçilerek iki partide alınan, iki yedinci dereceden, birinin, altıncı derecenin yerine geçerek, onun göreceği işi yaptığını ortaya koyar. Bu çözümlümlerin her biçimi ilerde incelenecektir. Uygusal olarak altı ve yedi birarada alınacağına göre, elbette, altı, doğuşsal yeri olan beşe gidince, yediye, ister istemez, sekize gitmek düşmektedir. (SOL - Mİ) gibi atlayarak giden derecelerin durumunu gören ve müziğimiz dokusu ve armonisini yeteri kadar bilmeyen yerli ve yabancı bilginlerin, müziğimiz (beş sesli=pentatonik) oluşu, yanlış sanısına, ilerde üç sesli yürüyücü uygunun, durucusuna bağlantısı konusu işlenirken dokunulacaktır (K.31).” (İlerici, 1981, s. 19).

⁸⁶ Hüseyinî makamında yer alan üçüncü derece ve yedinci derecenin durumu ve çözüm yeri ile ilgili olan bu konuya, yeniden değinileceğinden burada Kemal İlerici'nin açıklamasının yorumsuz olarak verilmesi uygun görüldü.

VII. derecenin kalın bölgedeki benzeşi olan III. derecenin durumuyla ilgili yine benzer bir açıklama da yer almaktadır:

“Yapıtlarda, altı ve yedinci derecelerde olduğu gibi, iki ve üçüncü derecelerin de sık sık görev değiştirdikleri ve dolayısıyla üçüncü derecenin, ikinci üzerinden (DO, iki komalık SİBEMOL, Lâ) veya onunla değişmece yaparak (DO, bir komalık Sibemol, DO, Lâ) yahut doğrudan doğruya (DO, LA) gibi, bire gittiği çok görülür. İlerde, çok iyi öğreneceğiniz gibi, makamın güçlüsü, kendi üzerinde kurulan bir diğer dizinin, durağı olan, üçüncü derece, en önemli bir yürüyücü kimliği ile, bir derece üst ve bir küçük üçlü altındaki, iki durucu dereceye de gidebilir. Yukarıda anlatıldığı gibi, dizinin dörde göre, daha da önemli durucularından birisi olan, birinci derecenin, üçü, kendine daha da çok çekeceği besbellidir. Yalnız armonide, sesler, toplu olarak kullanılacaklarından, iki ve üçüncü dereceler, çözümlüşlerinde, bir ve dördüncü dereceleri kendi aralarında, ya paylaşacaklar (iki komalık Sibemol-Lâ) DO-RE) ; (bir komalık Sibemol-Re) (DO-LA) veya iki, görevini üçle değiştirdikten sonra, onun yerine gidecek (bir komalık Sibemol, DO-LA) veya başka başka partilerde, değişmece yapacaklardır. (Bir komalık Sibemol, DO-RE) (DO, iki komalık Sibemol - LA) gibi görüldüğü gibi bunların hepsi, uygusal işlenimlerdir.” (İlerici, 1981, s. 21).

Kemal İlerici, armoni ve armonideki ses partilerinin idaresini düşündüğü zaman, seslerin durucu-yürüyücü kimliklerini bir bakıma değiştirmek ihtiyacı hissetmiştir. III. ve VII. derecelerin Kemal İlerici armonisinde görev değiştirmesinin nedeni olarak; Batı armonisinde kullanılan ses partilerinin idaresi ve buradaki kurallara benzetilmeye çalışılması düşünülmektedir.

2.7.2.3. Hüseyinî Makamında Yer Alan İnce ve Kalın Bölgenin Farkları

Kemal İlerici, ince bölge ve kalın bölge çalışmasında anlatmış olduğu iki bölgenin birbirleriyle benzeş ve uyumlu bir birleşim olduğunu “...huyları bir ve birbirinin benzeşi olan iki bölgenin ve dolayısıyla, beşinci ve birinci dereceler üzerindeki iki makamın savaşından

varolan hüseyinî makamının, benzeş derecelerinden, ince bölgedekilerinin, kullanılışta öyle olduğu, bileceğiniz, makam duygusunun kuruluşunda ilk etken bulunduğu için, duruculuk öneminde de ilk ağızda olacağı besbellidir.” (İlerici, 1981, s. 24) şeklinde açıklayarak, hem makam duygusunun ilk olarak ince bölge ile verilmesinden dolayı bu bölgenin duruculuğunun da öneminden bahsetmektedir.

Ancak bu iki Hüseyinî bölgesinden, kalın bölgedekinin daha baskın olduğunu belirtmektedir:

“...Hüseyinî’den ortaya çıktığına göre, benzerler arasında yapılan uygun bir birleşimdir. Güç durumlarını ölçmek için de, iki Hüseyinî’nin durumlarını inceleyelim. Herhangi bir makam dönüp dolaşır, önünde sonunda birinci derecede, bileceğiniz durakta bitmek zorunda olduğuna göre, birinci derece üzerindeki Hüseyinî’nin egemen durumunda, dolayısıyla kendi özelliklerini ve damgasını ikinciye vurmuş olması gerekir. İşin doğrusu da bildiğimiz gibi öyledir.” (İlerici, 1981, s. 150-151)

İkinci bölge olan ince bölgedeki Hüseyinî’nin kalın bölgedeki Hüseyinî ile arasında bazı farklar da bulunmaktadır:

1. Beşinci derecedeki Mi Hüseyinî, birinci derecedeki Lâ Hüseyinî’ye bağlı ve onun eşi olarak, iki Hüseyinî’li olmak üzere, bir Hüseyinî ve bir Kürdî’li Hüseyinî (küçük altılılı Hüseyinî) olarak değerlendirilir.
2. İkinci bölgedeki Hüseyinî’nin daha çok dördüncü derecesi kullanılmaktadır.
3. Beşinci derecesi kimi tam, kimi (bir veya iki koma kalınlaştırılarak) eksik beşli olmak üzere değişken bir durumdadır. Bu makam Uşşak ve Hüseyinî yapılmakla beraber aslında Arazbâr olup kendi koşullarına bağlıdır.
4. Altıncı derece (kalın bölgedeki Hüseyinî’nin üçüncü derecesi kimliğiyle) kendi güçlüsü Sol sesi kadar(yedinci derece) ve bazen de daha çok önem kazanır.

5. İnce bölgedeki Hüseyinî bir Hüseyinî ve bir Kürdî'den varolmaktadır bu sayede kolaylıkla Kürdî biçimine dönüştürülebilir.
6. İnce bölgedeki Hüseyinî'nin beşinci derecesi Sibekar veya bir veya iki koma eksik Sibemol olabilir. Buna göre dördüncü derece belirtilirken Buselik ve Hüseyinî olarak iki makama da geçkiler yapılabilir. Buradan da Hüseyinî'nin Kürdî gibi kolayca Buselik biçimine de dönüştürülebileceği anlaşılmaktadır.
7. Uşşak'ın yardımcı durağında (dördüncü derecesinde) (Buselik) Nevâ'da (Yegâh) dizileri bulunur. Buselik ve Rast'da kolayca birbirine dönüştürülebilir.

Kalın bölge, yapısı gereği ikincil olarak ve makamın bitiminde, sonlara doğru kullanılmaktadır. İnce bölge ise, genel olarak kesin bir duruma bağlı olmayıp, birbiri biçimine koyması kolay olan, Hüseyinî-Kürdî-Hicaz veya Rast-Buselik-Hicaz gibi iki veya daha çok dizilerin biçiminde kullanılabilir. Kemal İlerici bu ince bölgede yaratılan farklı dizilerin kullanılmasını yaratılışsal ve yaratılışdışı şeklinde sınıflamıştır. İnce bölge geleneksel olarak, makamlarda önce kullanılmakta ve yapının önemli yeri kendisiyle örülmektedir. Kemal İlerici'nin üzerinde durduğu nokta; kalın bölgenin makamın temelini varetmesinden dolayı, makamın yapısını sarsmamak amacıyla bir kural olarak bu bölge üzerinde değişiklik yapılmaması gereken bölgedir (İlerici, 1981, s. 259). İnce bölge ise değişime daha açık bir bölgedir.

Buna göre ince ve kalın olmak üzere bu iki bölge birbirinin benzeri olursa, buradan ortaya çıkan birleşim en uygun biçimde olur. Bu sebeple kalın bölgede yapılacak her değişim, bu bölge makamın temeli olduğu için, ince bölgede yapılacak olana bakılarak yapılmakta ve bu değişimler iki bölgede de ayrı ayrı ve her ikisinde de birlikte yapılmaktadır. En güzel birleşimler, I-V ve I-IV dereceleri üzerine kurulmuş dizilerle yapılanlar olup; makamın işlenmesinde doğuşsal olarak ince bölgede sorulan bir soruyu kalın bölgenin cevaplandırması yoluyla yapılmaktadır. Böylece bir yürüyücü unsuru bir durucu unsur takip etmektedir.

2.7.3. Hüseyinî Makamında Derecelerin Duruculuk ve Yürüyücülük Değerleri ve Majör Dizi İle Kıyaslanması

Hüseyinî makamında derecelerin fonksiyonları belirtildikten sonra bunların duruculuk ve yürüyücülük değerlerine göre sıralanması; duruculuk üstünlüğüne göre ve yürüyücülük üstünlüğüne göre iki şekilde yapılmaktadır. Kemal İlerici, ince ve kalın olarak sınıflandırdığı iki bölgeden ince bölgenin, Hüseyinî makamının ilk duyuluşu ve kuruluşu yapıldığından dolayı, duruculuk üstünlüğünde de ince bölgedeki dereceleri öne almak gerektiğini vurgulamıştır.

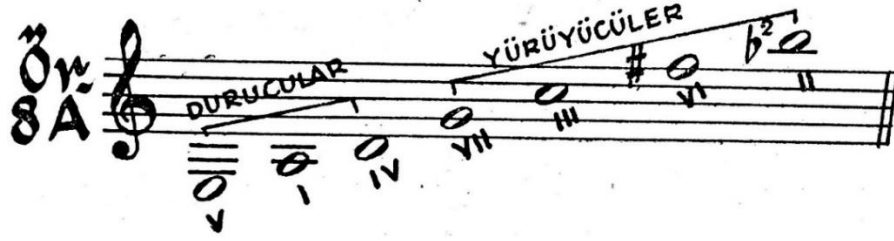
Duruculuk Üstünlüğüne Göre: V, I, VIII, IV, VII, III, VI, II

Yürüyücülük Üstünlüğüne Göre: III, VI, III, VII, IV, VIII, I, V

Yürüyücülük gözönünde tutulduğunda birinci bölge birinci sıradayken, duruculuk gözönünde bulunduğu zaman ikinci bölge ön plandadır. Makamdaki son kalış, kalın bölgede yapılmaktadır. Bu sebeple yürüyücülük sırasında en başta (duruculuk sırasında en son) gelen ikinci derecenin görevinin önemi de anlaşılmaktadır.

Kemal İlerici buradan, Türk müziğine armoni önerisinin temel fikrine ulaşmaktadır: “Böylece Türk dizisinin, üst üste konulmuş, dörtlülerden varlık bulduğu açıkça görülüyor.” (İlerici, 1981, s. 24). Kemal İlerici, kuruluşu itibarıyla Batı müziğinden farklı görevleri bulunan Türk müziği derecelerinden oluşan armoninin de farklı olacağını burada belirtmektedir: “...Türk dizisi önem derecesine göre, üst üste konulmuş, dörtlü ve beşlilere dayanmakta olup, batı dizisindeki, üçlü ve çevrilmiş altılının yerini, bizde, dörtlü ve çevrilmiş beşli, almış bulunmaktadır.” (İlerici, 1981, s. 25).

Dörtlüler duruculuğu temsil ederken, beşli ise yürüyücülüğü temsil etmektedir.



Şekil 20: “Hüseynî Makamındaki Derecelerin Durucudan Yürüyücüye Doğru Sıralanışı” (1981: 25)



Şekil 21: “Hüseynî Makamındaki Derecelerin Yürüyücüden Durucuya Doğru Sıralanışı” (1981:25)

2.7.4. Batı Müziği ve Türk Müziğinin Uygusal Açından Analizi, Majör Dizi İle Hüseynî Dizisinin Mukayesesi

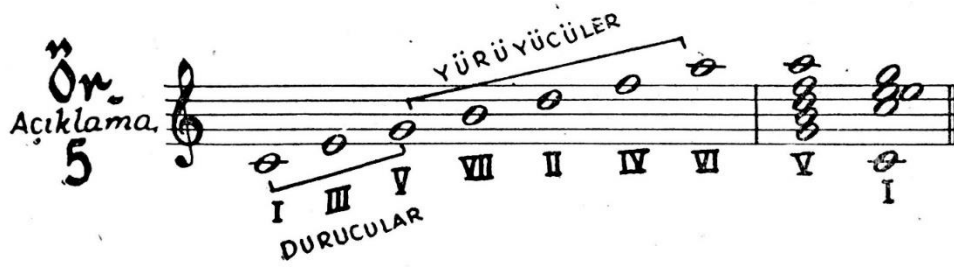
Kitabına “Açıklama No 5” ve “Açıklama No 12” bölümlerini ekleyen Kemal İlerici, Batı armonisini kendi sistemindeki makamsal armonisiyle mukayese etmekte ve aynı zamanda, Türk müziğini yer yer Batı müziği sistemiyle açıklayan Arel-Ezgi sistemine de bir eleştiride bulunmaktadır.

Kemal İlerici, Majör dizi konusunda Do Majör’ü ele alarak bu dizideki küçük ezgilerdeki duruculuk ve yürüyüçülük görevlerini şöyle analiz etmiştir:

- İkinci derece bir veya üçe;
- Dördüncü derece üç veya beşe;

- c) Altıncı derece beşe;
- d) Yedinci derece sekize;
- e) Beşinci derece bire, üçe, beşe, sekize gitmek isteğindedir.

Buna göre: I, III, V, VIII'inci dereceler durucuyken; V, VII, II, IV, VI'ıncı dereceler yürüyücüdür.



Şekil 22: “Majör Dizideki Durucular ve Yürüyücüler” (1981:25)

Buradan da Batı müziğinin Türk müziği dizisinden farklı bir biçimde üçlüler üzerine kurulu olduğu sonucuna ulaşmaktadır.⁸⁷

Kemal İlerici Majör dizi ve Hüseyinî dizisinin mukayesesini ise şöyle yapmaktadır:

- a) Birinci derece: Her iki dizide de durucudur.
- b) İkinci derece: Her ikisinde de yürüyücü ise de, Hüseyinî'deki yürüyücülük Majör dizidekinden çok üstündür. Bu derece, Majör'de iki yere gittiği halde, Hüseyinî'de, yalnızca birinci dereceye iner.
- c) Üçüncü derece: Majör'de durucu, Hüseyinî'de yürüyücüdür.
- d) Dördüncü derece: Majör'de yürüyücü, Hüseyinî'de durucudur.

⁸⁷ Esasen Kemal İlerici'nin öncelikle Batı müziğini inceleyerek, Batı müziği dizi derecelerinin görevleri ve armonisinin üzerinde analizler yaptıktan –“İş Halinde Üçlü Sistem” incelemesinden- sonra Türk müziği dizisi ve armonisine yöneldiği düşünülürse süreç tam tersi şekilde gelişmiştir.

e) Beşinci derece: Majör'de biraz durucu olmasına karşılık daha çok yürüyücüdür. Hüseyinîde ise, bu derece, önemli bir durucudur.

f) Altıncı derece: Her ikisinde de yürüyücü ve beşinci dereceye gider durumda ise de, Hüseyinîde bu yürüyücülük çok üstündür.

g) Yedinci derece: Her ikisinde de yürüyücü ise de, Majör'deki daha üstündür.

h) Sekizinci derece: Her iki dizide de durucu ise de, Hüseyinî'de bu duruculuk, ikinci önemdedir.

Kemal İlerici, Hüseyinî dizisi ve Majör dizinin ezgisel ve uygusal bakımdan da farklı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Majör dizide tonal duygunun uygusal etkenlerin birinci önemde olması, ancak tek bir bölgede ve tek bir derece üzerindeki tek bir dizide bu uygusallığın ortaya çıktığı sonucuna ulaşmıştır. Buna karşın Hüseyinî makamında, daha çok ezgisel unsurların ön planda olması, bunların da iki bölgede, iki derece üzerindeki iki dizinin savaşımdan ve karışımından ortaya çıktığını belirtmektedir. Majör dizide tekin kendi içindeki karşıtlıkları, Hüseyinî'de ise iki dizinin ve bölgenin kendi içinde ve birbiri arasındaki karşıtlıklar söz konusudur. Majör dizide geniş uygusal aralıkların, Hüseyinî'de ise geniş ezgisel aralıkların karşıtlıkları daha kuvvetlidir.

Majör dizide: I-IV-V-I (durak-altgüçlü-güçlü-durak) uygulamalarının sıralanması tonal duyguyu vermek için yeterliyken; Hüseyinî'de önce ince bölge beşinci derece dizisinde, "Mİ" perdesinin etrafında güçlü, durak, durak alt güçlü, güçlü durak (VII-V-III-VII-V) sıralaması yapıldıktan sonra; kalın bölgede de aynı işlemin yapılarak (III,I, VI, I) makamın sonlandırılması gerekmektedir. Buna göre, dokusu birbirlerinden farklı olan iki dizi için farklı kurallar söz konusudur ve bunları tek bir açıdan görmeye çalışmak doğru değildir.

Kemal İlerici bu iki müzik arasındaki farkı, iki müzikte yer alan dizi kuruluşu ve alışkanlıklar sonucunda ortaya çıkan duyuş farklılığına bağlamakta ve ezgisel yapıdaki bu farklılaşmanın da iki müziği daha en başından ayırdığını düşünmektedir. Batı müziğinde, yürüyücü ve durucu derecelerin ezgisel yapıda kırık uygu (arpej) biçimindeki kullanımında üçlü ve altılıların temel alınmasına karşın, Türk müziğinde bu dokunun dörtlü, beşli, ikili ve yedili ile sağlanacağını belirtmiş; yine Batı dizisinde "güçlü" nün beşinci derecede olması ve

dolayısıyla en iyi uygusal yürüyüşün beşlilerle yapılırken, Türk müziğinde ise Türk müziği ezgisel yapısının aksine üçlülerle yapılabileceğini ortaya koymuştur (İlerici, 1981, s. 42).

Kemal İlerici gerekçelerini ortaya koymuş olduğu bu karşıtlığın farkedilmeyişinden dolayı, Türk müziğini inceleyenleri yanlış yollara yönelttiğini belirtmektedir:

“Batı müziğinde, yardımcı durak olarak kendi üzerinde yapılan geçkilerle önemlendirilen beşinci derecenin, hem de uygusal güçlü yeri bulunması yalnız bu müziği bilenler için, bilinçsiz olarak, uygusal güçlü ile ezgisel işleme yerinin, bileceğiniz, yardımcı durağın benzer yerde olması gerekeceği sanısını doğurmuştur. Batı müziği etkisinde kalan Türk müzikçileri ise, bu yanlış sanı, uygusal güçlü yerinin ayrı olabileceğini düşünmeyi yok ettiğinden, hangi makamda, hangi derece önemlendirilmekte ise, o makamın orada sayılmak zorunlu imiş gibi, yanlış bir inanış yaratmıştır.” (İlerici, 1981, s. 42).

Kemal İlerici bu sözleriyle, iki farklı müziğin de yapısını incelemiş ve bulgularını paylaşmış biri olarak, döneminin Türk müziği nazariyesine ciddi bir eleştiri yöneltmiştir. Türk müziğinde yardımcı durağın, güçlü görevinde varsayılması Türk müziğinin yapısına uygun düşmediği için buradan yola çıkarak özgün bir armonik yapı da geliştirilememiştir.

“Böylece, örneğin, Hüseyinîde beşinci, Nevâda dördüncü, Sabâda üçüncü dereceler bu müzikkilerce, güçlü sayılmıştır. Oysaki bu, o müzikte uygusal güçlü yeri ile, ezgisel işleme yerinin, bileceğiniz, yardımcı durağın, benzer derecede olmasının doğurduğu bir yanlış sanışın ürünüdür. Segâh gibi, kimi makamlarımızda, bilinmeden, bunu böyle sanış yerinde olmuştur. Şu küçücük karşılaştırmadan, **iki müziğin birbirinin, hepmi hep tersi durumda olduğunu, yıllardır o müziğin dokusunun gereği bir uygu düşünüş biçimi ve davranışla, müziğimizi çok seslendirmeye kalkışan, yerli ve yabancı emeklerin neden ölümlü olduğu ve boşa gittiği, kolayca anlaşılır.**”⁸⁸ (İlerici, 1981, s. 42).

⁸⁸ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

2.7.5. İsteğe Bağlı Durak ve Zorunlu Durak

Kemal İlerici, Hüseyinî makamının iki dizinin birleşimi olarak ele almış, bu iki diziyi ince ve kalın bölge olarak inceleyerek birbirinin paraleli olduğu sonucuna varmıştır. Buna göre duruculuk sıralamasında dördüncü ve sekizinci dereceler birer “*isteğe bağlı durak*” konumundayken, birinci ve beşinci dereceler “*zorunlu durak*” olarak belirlenmiştir.

Hüseyinî makamında, ince bölgedeki Hüseyinî dizisinin birinci derecesi ve aynı zamanda esas dizinin beşinci derecesi olan (Lâ Hüseyinî’ye göre) “Mi” sesi “yardımcı durak”; esas dizinin birinci derecesi olan “Lâ” sesiye “durak” olarak belirlenmiştir.

2.7.5.1. Hüseyinî Makamındaki “Hüseyinî Perdesi” nin Önemi

Kemal İlerici’nin Hüseyinî makamını anlatırken yaptığı vurgu, Hüseyinî makamının ortaya çıktığı (agâz ettiği) perdeyi tarif etmesi bakımından son derece dikkat çekicidir:⁸⁹

“... incelediğimiz yapıtlarda da açıkça gördüğümüz gibi, hüseyinî makamında ilk duyulan, makamın ince bölgesi olduğundan, ilk (DURAK DUYGUSU) bu bölgenin birinci sesi ve makamın beşinci derecesi olan (MÎ) üzerinde varolmaktadır. İnce bölgenin dördüncü ve makamın sekizinci derecesi (Lâ) sesi ise, mi dizisinin dördüncü derecesi ve dolayısıyla önemi, durak sesi olan (MÎ) den sonra, ikinci ağızda gelen bir derece durumundadır. Böylece **ince bölgenin ve dolayısıyla, durağı MÎ sesinin, makamın ve makam duygusunun yaratılmasında, ne büyük bir etken olduğu ve ilk kez kendi eliyle, renginin damgasını, makama, nasıl vurduğu açıkça görülmektedir.**” (İlerici, 1981, s. 20).

⁸⁹ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

2.8. MAKAM KAVRAMI VE MAKAMLARIN TÜRETİLMESİ

Kemal İlerici, “Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir.” (İlerici, 1981, s. 2) ifadesiyle “makam” kavramını bütünüyle bir dizi şeklinde anlatmasa bile, “*bir dizinin işlenme biçimi, ele alınışı*” şeklinde anlatmaktadır. Kemal İlerici, ana dizi olarak belirlediği Hüseyinî’nin beşinci veya dördüncü derecelerini yardımcı durak olarak sayıp önemlendirir. Dizide hiç bir değişiklik yapılmaksızın beşinci derecedeki sesin önemlenişini Hüseyinî makamı, dördüncü derecedeki sesin önemlenişini Nevâ makamı; Hüseyinî’nin sekizinci derecesi önemlenmiş ve inici olarak kullanılanı Muhayyer makamı; Nevâ’nın sekizinci derecesi önemlenmişini ise Tâhir makamı olarak adlandırır. Makamlar, Hüseyinî dizisinden, Hüseyinî dizisinin çeşitli biçimleri üzerinden açıklanmaktadır. Gelenekteki makam anlayışlarına bağlı kalarak yine gelenekteki gibi eserler üretmek değerli görülmele beraber, geleneği öğrenmenin bestecilik yaşamında bir tutsaklığa dönüşmemesi yönünde bir yaklaşımı benimsemiştir:

“Bu, geleneksel, makam anlayışının, dizileri işleme biçimleri bakımından, bizi aydınlatacağında; yol gösterip, güç kazandıracacağında kuşku yoksa da, bunlara, özgür besteci yaşamınızda, elbet, tutsak kalacak değilsiniz. **Bizim için, bundan böyle, önemli olacak olan (Dizi) dir. (Makam) ise, diziyi işlerken, bize yol göstericilik yapacak olan bir yöntem olup, uyup uymamak elimizdedir.**⁹⁰”

“Hüseyinîde ise: Daha çok, ezgisel etkinliklerin birinci önemde olmasıyla, fakat iki bölgede ve iki derece üzerindeki iki dizinin savaşı sonucu kurulmuş bir denge olarak varolmuştur. “ (İlerici, 1981, s. 26)

Bununla birlikte Kemal İlerici makamları büsbütün “dizi” olarak ele almayıp, makamları tanımlarken seyir özelliklerine yer vermiştir. Örnek olarak Uşşak makamı tanımı gösterilebilir:

⁹⁰ Alıntıda kalımla işaretlendirme ve vurgulama tarafımdan yapılmıştır.

“Dördüncü derecenin önemlendirilmesiyle, başka bir boya elde ettiklerini sanan müzikçi Atalarımız, bu biçim küçük altılı Hüseyinî’ye (UŞŞAK MAKAMI) adını vermişlerdir. Makam işleminde, daha çok, çıkıcı olarak kullanılmaktadır. İlk ağızda kendi yöresinde çalışılarak, dördüncü dereceye doğru yönelindikten ve bu derece üzerinde yapılan oyalanmalardan sonra, geri dönülerek, durağa ulaşılacak yolu ile, işlenilmektedir.” (İlerici, 1981, s. 113)

Gerektiğinde ayrıntılı biçimde seyirlerini ve perdelerini anlatmıştır: “Günümüz çalıcı ve okuyucularına kulak verirseniz, (Uşşak makamı) nda, çoğunluk, beşinci derecenin bir koma kalın yapılmakta olduğunu duymakta güçlük çekmezsiniz.” (İlerici, 1981, s. 113)

Bazı makam tanımları ve benzetmelerinin edvarlardaki tanımlara benzediği de düşünülebilir. Ancak Kemal İlerici’nin makamları tanımlarken bu edvarlardan ne kadar yararlandığı tam olarak bilinmemekle beraber, Kantemiroğlu edvarında Hüseyinî dizisinin son derece önemli kılındığından da haberdâr olduğu bilinmektedir (Tanır, 2001, s. 57-58).

2.8.1. Makamların Sıralanması

1. Beşinci, birinci, dördüncü dereceler üzerinde kurulu makamlar:

Hüseyinî (Karcıgar), Kürdî, Arazbâr, Sabâ, Yegâh, Buselik (İnce bölgesi Hüseyinî, Kürdî ve Hicaz’lı biçimleri karışık olarak kullanır), Hicaz (Uzzâl, Hicaz, Hümayun, Zirgüleli Hicaz)

2. Yedinci ve üçüncü dereceler üzerinde kurulu makamlar:

Rast, Sûzinak, (Yegâh da ince bölgesi Nevâ’lı Rast’tır), Çârgâh (Piyanoda bir koma bulunmadığından, Çârgâh ve Rast arasında bir ayrılık yoktur), Pençgâh, Nikriz, Nev’ eser. Bu makamlar III. ve VII. derece gibi aydınlık yön ve güçlü derecelerinde kuruldukları için, savaşçı ve erkek huylu olarak tanımlanmıştır.

3. Altıncı ve ikinci dereceler üzerinde kurulu makamlar:

Segâh, Dilkeşhâverân, Ferahnak, Hüz zam, Niş abur. Bu makamlar karanlık bölgede kurulduklarından ve uysal huylu yürüyücü dereceler olduklarından, bu makamlar genellikle, üzüntüyü anlatmada iş e yarar görülmüştür.

4. Üçlülerine göre makamlar:

- a. Büyük üçlülü makamlar: Yegâh, Hicaz, Rast, Sûzinkâk, Çargâh ve Pençgâh.
- b. Küçük üçlülü makamlar: Hüseyinî, Karcıgar, Kürdî, Arazbâr, Sabâ, Buselik, Nikriz, Nev'eser, Segâh, Dilkeşhâverân, Ferahnâk, Hüz zam ve Niş abur.

Makamların sıralanmasında Kemal İlerici'nin kullandığı bir diğer yol ise, Hüseyinî'deki dizi derecelerinin birbirlerine benzerlikleri üzerinden sıralama yoludur. Buna göre, dizide V-I, VIII-IV, VII-III ve VI-II birbirinin benzeşidir. Buna göre IV ile VIII birbirinin benzeşi ve I ile VIII de birbirinin aynısı olmaktadır. Kemal İlerici, V, I ve IV derecelerde kurulu makamları birbirine yakın ve benzer görmektedir:

1. V, I, IV. derecede kurulanlar: Hüseyinî (Uşşak veya Nevâ), Kürdî, Arazbâr, Yegâh, Buselik.
2. VII, III. derecede kurulanlar: Rast, Çargâh, Pençgâh, (Yegâh, ince bölgesi Nevâ olan bir Rast'tır).
3. VI, II. derecede kurulanlar: Segâh, Dilkeşhâverân, Ferahnâk, Niş abur.

Bir diğer yol ise makamları üçlülerin büyük veya küçük olmalarına göre iki ana bölüme ayırmasıdır. Büyük üçlülü makamlar savaşçı ve eril, küçük üçlüler ise yumuşak, uysal ve dişil huyda değerlendirmektedir.

Büyük Üçlülü Makamlar: Rast, Pençgâh, Çargâh, Yegâh.

Küçük Üçlülü Makamlar: Hüseyinî, Kürdî, Dilkeşhâverân, Segâh, Buselik, Niş abur, Arazbâr, Ferahnâk.

Kemal İlerici makamların aydınlık ve karanlık yönde olmalarına göre ve yedinci derecelerinin büyük ya da küçük yedili oluşuna göre “tam sesli yedeni olanlar” veya “yarım sesli yedeni olanlar” şeklinde sıralanabileceğini de eklemiştir.

2.8.2. Makamların Türetilmesi

Kemal İlerici'nin tahliline göre, Türk müziğinde, her makam belirli bir perde üzerinde tasarlanmıştır. Başka perdeler veya dereceler üzerinde kullanımını anlamını taşıyan “göçürümlerine” ise farklı adlar verilmiştir. Kemal İlerici bu adlandırmayı yersiz bir karışıklık ve özentiden ibaret görmektedir. Bu karışıklık yaratan düşünce, makamların yalnızca göçürümünde değil, çıkıcı ve inici kullanımlarında, komşu makamlara yapılan geçkilerle elde edilen her renkte ve gerçekte makamlar için kullanılan adların perdelere de verilmesiyle daha da karmaşık hale geldiğini belirtmiştir. Kemal İlerici, bütün bu isim kalabalığının öğrenilmesini yalnızca atalarımızın hangi makama hangi yolla geçtiklerini ve bunların birbiriyle olan ilgilerini nasıl gördüklerini öğrenmek bakımından önemli görmekte ve makamları çalışacak insanların da bu isimlere yabancı kalmamaları için öğrenmeleri gerektiğini belirtmektedir. Kemal İlerici bu isimlerin yalnızca öğreticilik bakımından bir değerinin olduğunu, aslında bu şekilde makam öğrenmenin “...ilerki Türk çocuklarına içinde boğulup kalacakları, bir tutsaklık ağı armağan etmek...” (İlerici, 1981, s. 106) olacağını vurgular.

Makam türetme yollarından bir diğeriniyse Buselik makamını uzunca anlattıktan sonra, “çeşitli makamların sonlarını başka bir makama özgü şekilde bitirmek” şeklinde açıklamıştır. Burada önceliği Buselik makamına vermiş, çeşitlerini açıklamış, ikinci önemin Kürdî makamında olduğunu ve ülkemizin Kars ve çevresinde rastladığını söylediği Segâh gibi bitirme örneklerinden de söz etmiştir.

Kemal İlerici, makam türetiminde önemli olanın, bir makamda örnek vermek değil, bestekârın duygularını en iyi biçimde yansıtabilmesi, düşünme ve konuşma meselesi olduğunu vurgulamıştır: “Duyguların itiminden başka kuşkusu olmayan halk sanatçısı, falan makamda duygularını bildirirken, bilim veya kurallar ile kendi kendini tutsak kılmış birisinin, aklına gelmeyecek bir yerde ve bir biçimde, bir şey yapıverir ki, orası için ondan daha uygunu da

bulunamaz.” (İlerici, 1981, s. 123). Kemal İlerici bu noktada sanatsal yaratıcılığın, yalnızca geleneksel bilgiyi takip ederek ortaya çıkamayacağını ve bu tarz bir gelenekçiliğin de hiçbir işe yaramayacağını şu sözlerle açıklamaktadır:

“(Hüseyinî) nin iki biçiminin, dördüncü ve beşinci derecelerinin işlenilmesi, inici ve çıkıcı biçimlerinin kullanılmasıyla çeşitli yollar ve renkler elde edildiği doğrusu da örneğin, (Tâhir makamı) nda bir yapıt yazacağım diye, ille de inicliği ve ancak, dördüncü derecenin önemlendirilmesi yükünü omuzlamak, yaratıcılık bağımsızlığına, ne dereceye kadar uygundur? Halk türkülerimizde öyle yapıtlar vardır ki, her makamın boyasına, ayrı bir ad yaftası yapıştırmayı kendine iş edinen biri tarafından, o, adlandırılmayacak ve bilgisizce bir yapıt denilerek, üstelik, bir de küçümsenecektir. Oysa ki o, hiç de onun sandığı gibi değildir. O, ancak kendi duygu seline bağlı kalarak **(dizinin her derecesinin bize sağladığı her çeşit olabilirlik ve dizinin doğuşal güçlerinden yararlanmak)** gibi, en iyi ve akıllıca bir şeyi yapmıştır.” (İlerici, 1981, s. 123)

Kemal İlerici'nin makam türetmede kullanılan yollar:

1. Anadizinin çeşitli derecelerini önemlendirerek makam türetme;
2. Anadizinin her bir derecesinde farklı diziler kurarak makam türetme;
3. Anadizinin altıncı, beşinci, birinci ve üçüncü derecelerinde, üç veya dört komalık inici veya çıkıcı değişimler yaparak makam türetme;

(Küçük altılılı anadizi, Büyük üçlülü anadizi, Artık beşlili anadizi, Eksik beşlili anadizi, Cüce Hüseyinî, Azman Hüseyinî gibi anadiziler üreterek; bu anadizilerin her derecesinde yeni alışılmış veya alışılmamış dizilerle yeni makamlar türetme)

4. Bir makamın sonunu diğer bir makam gibi bitirerek makam türetme;
5. Bir makamı kullanırken yapılan geçkiler yoluyla aralarda veya sonda farklı makamlara yapılan geçkiler yoluyla makam türetme şeklindedir.

2.8.2.1. Makam Türetmede Geleneğin ve Millî Karakterin Etkisi

Kemal İlerici Türk ulusunun kendi dünya görüşü ve kendi doğallığından kaynaklanan bir yolla gelenekten beri bu makamları türetme yolunda belirli huy edindiğini belirtmektedir. Bunu da “Unutulmaması gereken yön Türk kafasının her iş ve alanda, daha çok karmacılığa eğgin olduğudur. Bu ulusal ruhumuzun derinliğine ve genişliğine yaygın bir çiçek veriştir.” (İlerici, 1981, s. 247).

İki makamın birbirine karılarak makam meydana getirmesinde ise keyfi unsurlar olduğu gibi bazı estetik kurallar da bulunmaktadır. Buradaki kurallar şöyle özetlenebilir: Bir makamın; beşinci, dördüncü, üçüncü, altıncı, ikinci ve yedinci derecelerinde kurulan bir diğer makamın, birinci derece makamı ile çarpıştırılması ve bu iki makamın işbirliği ile yeni bir makam meydana gelir. Kemal İlerici, bu yol ile elde edilebilecek makamların geleneğimizi oluşturduğunu ama bunları birbirine ekleyerek istenirse “*alacalı*” diye tabir ettiği bir dil kullanmanın da mümkün olabileceğini, ancak bunun bestecinin yaratılışı ve duyusuna bağlı keyfi bir unsur olduğunu belirtir.

Bir makamı kuran iki bölgenin değiştirimi yoluyla yeni makam türetilmesi düşünüldüğünde ise, bu çalışma:

1. Birinci veya ikinci bölge dizisinin dokusunu değiştirmekle (Hicaz soylu bir diziyi Hüseyinî biçimine sokmak)
2. İkinci bölgeyi birinci sayıp, ona yeni bir ince bölge eklemekle
3. Birinciye ikinci sayıp, önüne yeni bir birinci bölge dizisi getirmekle
4. Bir bölgenin herhangi bir derecesinden başlayıp, yeni bir dizi kurmak yollarıyla yapılmaktadır.

Kemal İlerici, Türk müziğinde kullanılan (isimlendirilmiş veya isimlendirilmemiş) durağı değiştirilmemiş dizileri şöyle açıklamıştır:

Ör.
107

1 - Buselik 2 - Hüseyni

3 - Kürdi

4 - Hicaz

5 - Segâh üçüncü derecesinde vardır 6 - Rast 7 - Çargâh 8 - Pencgâh

9 - Bazan Rast bu hale konur 10 - Nikriz 11 - Segâh 12 - Ferâhnak

13 - Hüzzam 14 - Sabâ

15 - Karçıgar "ince bölge" 16 - Müstear

17 - Eksik beşlili' segâh'ta "ince bölge" 18 - Sabâ'nın ikinci derecesinde bulunur 19 - Nisabur'da "Çargâh azmanı" "ince bölge"

Şekil 23: "Durağı Değiştirilmemiş Diziler" (1981: 254)

2.8.2.2. Makam Türetmede Yardımcı Durakların Önemi

Geleneksel olarak makam türetmede bir makamın belirlenen derecesi yardımcı durak olarak seçilmekte ve o yardımcı durak üzerinde yeni bir dizi oluşturulmaktadır. Bu dizi ince bölge kimliğiyle işlenerek, asıl dizi ile karılmakta ve çeşitli makamlar ortaya çıkarılmaktadır. Yardımcı durak olarak belirlenen bu derecenin önemi, makamı iki bölgeye ayırması bakımından da önemlidir. Kemal İlerici, bu belirlenen yardımcı durak derecenin makamı dengeli ve benzeş iki bölgeye ayırmasının en uygun yol olduğunu ve ideal derecenin de beşinci derecenin yardımcı durak ve ince bölgenin üzerine kurulacağı derece olarak almak olduğunu belirtmiştir. Beşinci derecenin yardımcı durak alınması ve yeni bir dizinin kurulmasıyla, en doğuşsal bağlantı olarak kabul ettiği üçlü bağlantıların daha elverişli hale geleceğini açıklar. Dördüncü derece de yardımcı durak olarak kullanılabilir. Ancak tercih olarak ikinci sırada kullanılmalıdır. Bunun nedeni, genellikle iki bölgenin denkliği, asıl makamın rengini veren kalın bölgenin aleyine değişmektedir. Kalın bölgenin alanı daralmaktadır. En iyi bağlantı olan üçlü bağlantıların etkinliği burada azalmaktadır. Üçüncü derecenin yardımcı duraklığında ise, kalın ve ince bölge arasındaki denkleğin bozulması daha büyük olmakta benzeşliğin bozulması, bu derecenin yürüyücü olması gibi nedenlerden dolayı daha kusurlu olmaktadır. En iyi bitim gücü yardımcı durağın beşinci derecede olduğu durumlardadır.

Kemal İlerici, makamların yapılarını açıklarken “yaratılışsal/alışılmış/normal” ve “yaratılışdışı/alışılmadık/anormal” (İlerici, 1981, s. 256) gibi kavramlar kullanmıştır. Bu kavramları:

“Yaratılış yasaları oranlarına uygun olarak varolmuş, alışılmış genel biçime benzer yaratıklar, insan ruhunda yaratılışa uygun, tersi ise, yaratılışdışı etkisi bırakmaktadır. Yaratılışsal, yaratılışımıza ve yaratılışa uygun olduğu, dolayısıyla kendisine kolayca anlam verebildiğimiz için, bizde dinleni ve kendine güven duyguları uyandırmaktadır. Yaratılışdışı ise, yaratılışımıza ve yaratılışa uygun olmadığından, ister istemez, kendine anlam veremediğimiz için bizde, karışıklık, bozgun, şaşkınlık, öldürücü güçte ise korku, değilse gülme duyguları yaratmaktadır.”

şeklinde açıklamış ve makamlar konusunda ise açıklamalarını “Makamlarda, yaratılışsalık veya yaratılışdışılığı, yardımcı durakla, durak arasındaki aralığın durumu varetmektedir.” (İlerici, 1981, s. 256) şeklinde sürdürmüştür. Yaratılışsal olarak kabul ettiği bu makamlarda:

1. Beşinci derece ve birinci derece arası bir “tam beşli”;
2. Dördüncü derece ve birinci derece arası bir “tam dördlü”;
3. Üçüncü derece ve birinci derece arası ise bir “küçük üçlü” veya bir “büyük üçlü” den oluşmaktadır.

2.9. MAKAMLARIN UYGUSAL KULLANILIŞLARI: HÜSEYNÎ MAKAMINDA UYGUSAL YAPI

2.9.1. Durucu ve Yürüyücü Uygular

Kemal İlerici Türk müziği için anadizi ve anadizinin içindeki derecelerin fonksiyonlarını (işlevlerini) tanımladıktan sonra bu derecelerden yola çıkarak armonik sistem oluşturabilmek için şu soruyu sormuştur: “...seslerin, tek tek, birbirleriyle olan karşılıklı ilgilerinden söz açmıştık. Bu çekme yaratılış yasası ile, sesler, yanyana gelerek, ezgiyi örüyordu. Sesleri, toplu olarak kullanmak istersek, acaba hangilerini biraraya getirebiliriz? “ (İlerici, 1981, s. 28).

Kemal İlerici, Türklerin genel olarak yanaşık, daha çok durucu ve yürüyücü derecelerin doğal ilişkileriyle, birbirine gidip gelme yoluyla kurulan, insan sesi çevresinde gelişen bir müzik dili kullandıklarını belirtmiştir. Ancak, çokseslilik içinde gelişen müzikte bu duruculuk ve yürüyücülük unsurlarının birbirlerinden daha belirli bir özgürlüğe kavuşacaklarını ve her türden saz ve orkestra içinde, bu iki unsurun kendi türü içinde çeşitli kırık uygularla (arpej) yapılabilecek ezgilerle karşılaşılacağını açıklamıştır. Bu “yeni” müzik diline olan vurgudan sonra, seslerin uygusal açıdan nasıl kullanılacaklarını şöyle belirtmektedir:

“İnsanlar arasında arkadaşlık kurabilen ve toplu yaşamak isteyenlere bakarsak, bunların huy ve kafa dengi olduklarını ve çoğunluk, benzer ortamın, benzer biçimin ve benzer çıkarın arkasında koşanlar olduklarını hemen anlarız. Öyle ise, ses toplumunda da, benzer huyda olanların, biraraya gelebileceği açıkça bellidir. Öyle ise, yürüyücüler biraraya, durucular biraraya gelebilecek demektir.” (İlerici, 1981, s. 28).



Şekil 24: “ Durucu ve Yürüyücü Uygu – 1 “ (1981: 28)

Kemal İlerici buradan hareketle: V, I, IV ve VIII’den oluşan durucu derecelerin biraraya gelerek “durucu uygu” yu; VII, III, VI ve II’den oluşan yürüyücü derecelerin bir araya gelerek “yürüyücü uygu” yu oluşturduğu sonucuna varmıştır. Kemal İlerici, durucu ve yürüyücü olarak nitelediği derecelerdeki seslerden, durucu ve yürüyücü olmak üzere iki farklı temel uyguyu dört partili olmak üzere oluşturmuştur. Durucu ve yürüyücü derecelerin birer uygu oluşturmasının ortaya çıkarttığı sonuçları ise şöyle özetler:

1. Birinci ve sekizinci derecelerin duruculuk değerleri farklı olsalar dahi, aynı ses olmalarından dolayı durucu uygu, dört partili yazımda üç sesli kalmaktadır. Yürüyücü uygu ise dört ayrı sestem oluşmaktadır. Buna göre, dört sesli bir (dörtlü dizilimin) yürüyücülük huyu kazandırmada etken olduğu belirtilmiştir.
2. Uygusal olarak biraraya getirilen dörtlü aralıktan oluşan herhangi üç ses, bir uygu oluşturur.

3. V, I ve IV'üncü dereceler biraraya gelerek durucu uygu kurmaktadır. Buna göre herhangi bir üç sesli uyguda alttaki ses dizinin beşinci, ortadaki birinci, üsttekiyse dördüncü derece sesidir.⁹¹
4. Yürüyücü uygular istenirse üç sesli olarak kullanılabilirler. Durucu uygular da bir dördümlü daha katılarak dört sesli yapılabilirler. Bu durumda seslerden birinin ikilenmesi, yani katlanması gerekir.
5. Üç sesli yapılan yürüyücü uyguda eksilen II. derecenin yerine geçen III. derecelerden birisi, eksilen derecenin de görevini üstlenir. Katlanan üçüncü derece sesi, yerine geçtiği ikinci derece sesinin de görevini yaparak hem kendi gideceği dördüncü dereceye, hem de ikinci derecenin gideceği yere, yani birinci dereceye doğru çözülecektir.
6. Durucu uygu dört sesli yapıldığında uyguya katılan VII. derece yürüyücü kimlikte olduğundan dolayı, uygunun duruculuğu bozularak bir miktar yürüyücü kimlik kazanır.



Şekil 25: “ Durucu ve Yürüyücü Uygu – 2 “ (1981: 29)

7. Durucu uygunun dört sesli kullanılması durumunda ise, dizinin yedinci derecesi (yürüyücü) uyguya katılacağından dolayı (MÎ-LÂ-RE-SOL), uygu biraz yürüyücü kimlik kazanır. Buradan önemli bir sonuç çıkmaktadır.
8. Üç sesli bir uygu, dizinin durucu uygusu olarak (birinci dereceyi temsilen) kullanılabilmesi gibi, bir üçlü altındaki başka bir dizinin de yürüyücü uygusu olarak (üçüncü dereceyi temsilen) kullanılabilir.

⁹¹ Bu özellik, Kemal İlerici'nin armonik önermesinde çok tipik bir yer tutmaktadır. Derece sesinin üzerine düşünülen uygu, dördümlü aralıklarla düşünülmektedir. Yani uygular dördümlü aralıklarla kuruldukları için, örneğin Lâ Hüseyinî'de durucu uygu olarak kullanılan Mi-Lâ-Re uygusu, Lâ sesi üzerine kurulmuştur. Ancak “MÎ” sesi bastayken, uygu kök halinde bulunmaktadır. Lâ-Re-Mi ise Hüseyinî kalın bölge durucu uygusunun birinci çevrimidir.

9. Yürüyücü uyunun üç sesli olarak kullanılması yürüyücü bölüm sonlarında kararlılık sağlarken, dört sesli yürüyücü uyguya göre yürüyücülüğü azaltılmış olur.
10. Yürüyücü bir derece durucu bir dereceye gitme isteğinde olduğu gibi, yürüyücü bir uygu da durucu bir uyguya çözülme isteği taşımaktadır. Durucu bir derece yürüyücü bir dereceye gidebildiği gibi, durucu bir uygu da yürüyücü bir uyguya götürülebilmektedir.

Ör. 12

DU. YÜ. DU. DU. YÜ. DU. DU. YÜ. DU.

Şekil 26: “ Yürüyücü - Durucu Uygü Bağlanışları “ (1981: 29)

11. Dörtlülerin üst üste konulmasıyla uygularda (dörtlülü) durağan biçim; beşlilerin üst üste konulmasıyla da (beşlili) yürüyen biçim ortaya çıkmaktadır. Durucu uygü bas sesinde (V. Derece) en üstün duruculuk değerini taşıyan; yürüyücü uygü ise basında (II. Derece) birinci dereceden yürüyücülük taşıyan sesin üzerine kurulmuştur.

Ör. 21

YÜ. UYGU DU. UYGU

DU. UYGU YÜ. UYGU

Şekil 27“ Durucu ve Yürüyücü Uygü – 3 “ (1981:35)

12. Durucu veya yürüyücü uygular yerlerine (yürüyücü veya durucularına) götürülmeden önce, durucu veya yürüyücü uygular birbiri ardına sıralanarak (duruculuk veya yürüyücülük) süreleri uzatılmış olunur. Kemal İlerici bunu “sıralanım” (position) olarak açıklamıştır.



Şekil 28: “ Uygularda Sıralanım “ (1981: 30)

2.9.2. Hüseyinî Dizisindeki Derece ve Uyguların Fonksiyonları

Kemal İlerici Hüseyinî makamını analiz ederek, Hüseyinî anadizisinde üç temel görevi şu üç derece üstlenmektedir:

1. “Durak”, duruculuğu, dinlenim ve bitiriciliği temsil eder. Birinci derece bu görevi üstlenmektedir.
2. “Güçlü”, yürümeyi, iş başarmayı, parlaklık ve erki temsil eder. Bu görevi üçüncü derece üstlenir.
3. “Alt güçlü”, güçlünün karşıtı olarak, onun tam tersi yönünde gitmeyi, karanlık ve uysallığı temsil eder. Dizinin altıncı derecesi bu görevdedir.

Diğer dereceler bu temel görevlerin yardımcısı, melezi, gölgesi ve yumuşağı olarak nitelendirilmiştir. Buna göre benzeş dereceler görev açısından da benzeş durumundadır. Bunlar birbirinin yerini tutabilecek türdendir.

1. Benzeş durucu dereceler olan V, I, VIII, ve IV dereceler, durak;
2. III ve VII'nci dereceler, güçlü;
3. VI ve II ise alt güçlü görevini temsil ederler.

Temel görevler kapsamlı şekilde belirtildikten sonra,

1. V'inci derece üst durak yardımcısı,
2. IV'üncü derece alt durak yardımcısıdır. (IV ve V dereceler I'nci derecenin gölgesidir.)
3. VII'nci derece güçlü yardımcısı ve III'ncü derecenin gölgesi,
4. II'nci derece ise alt güçlü yardımcısı olarak VI'ncı derecenin gölgesi olarak belirtilmiştir.

Kemal İlerici bu derece görevlerinden yola çıkarak oluşturduğu uygulamada V, I ve IV derecenin kullanıldığı I'nci derece uygusunu en yüksek durucu olarak belirtmiş; V ve IV'üncü derece uygulamalarının içinde barındırdığı yürüyücü seslerden ötürü bunlarda “en üstün bitiriş duygusunun melezlenmiş olduğu” şeklinde yorumlamıştır.

Uygular da aynı şekilde içerdikleri seslerin fonksiyonlarına göre görev alırlar. İkinci (Fa#-Sib bir koma-Mi) ve yedinci derece (Re-Sol-Do) uygulamaları, her ikisi de birer durucu ses barındırdıklarından dolayı melez olarak nitelenmiştir:

1. İkinci derece uygusu, içinde bulundurduğu altı ve ikinci derece sesleri gibi inici yürüyücülerden dolayı, alt güçlünün melezi;
2. Yedinci derece uygusu ise, içinde bulundurduğu yedi ve üçüncü derece sesleri gibi ikincil önemde çıkıcı yürüyücülerden dolayı bu sesleri barındıran üçüncü derece uygusunun, yani güçlünün melezi olarak tanımlanmıştır.

Kemal İlerici armonik sisteminde derece isimlerini belirtmiş ve karşılaştırma kolaylığı olması için Batı müziği teorisindeki isimleri de yabancı dildeki isimleriyle vermiştir.⁹² (İlerici, 1981, s. 95).

Dizi Derecesi	Kemal İlerici Sistemi	Batı Müziği Sistemi
I. Derece	Durak	Tonique
II. Derece	Alt Güçlü Yardımcısı	Sus Tonique
III Derece	Güçlü	Mediante
IV Derece	Alt Durak Yardımcısı	Sous Dominante
V Derece	Üst Durak Yardımcısı	Dominante
VI Derece	Alt Güçlü	Sus Dominante
VII Derece	Güçlü Yardımcısı	Sensible

Tablo 7: "Kemal İlerici ve Batı Müziği Sistemlerine Göre Dizi Derecelerinin Adları"

⁹² Batı müziği sistemindeki derece isimlerinin Türkçe karşılıkları Kemal İlerici'nin "İş Halinde

Üçlü Sistem" kitabından alınmıştır. Muhtelif müzik teorisi kaynaklarında da farklı Türkçeleştirmeler görülebilir.

2.9.3. Uyguların Çevrimleri

Kemal İlerici'nin çevrim uygularında, üç sesli bir uyguda iki çevrim; dört sesli de ise üç çevrim bulunmaktadır.

Ör. 17

A DURUCULAR B YÜRÜYÜCÜLER

Kök hali 1-ci 2-ci Çevirmeler Kök hali 1-ci 2-Ci 3-cü Çevirmeler

Şekil 29: “ Durucu ve Yürüyücü Uyguların Çevrimleri “ (1981: 32)

Kemal İlerici (1981, s. 32) uyguların çevrimlerini nitelik açısından da belirtmiştir:

1. Birinci çevrim durucu Lâ-Re-Mi uygusu: “...köke göre biraz dengesiz ve uçarı olmakla beraber, bitim duygusu da vardır. Bu bakımdan, büyük bir dinlenim istemeyen, biraz uçarı durumlarda, durucu bölüm ve bölümcüklerin bitimlerinde de, bol bol kullanılabilir.”
2. İkinci çevrim durucu Re-Mi-Lâ uygusu: “...en dengesiz durumdur. Durucu bölümün sonunda gelemes. Daha çok, aralarda ve durucu bölümlerin dengesini bozup yürüyücüleştirmek istediğimiz yerlerde ve özellikle yürüyücü bölümler sonlarında kullanılır.”
3. Dört sesli durucu uygu ise, daha çok yürüyücü unsurdur ve yürüyücü bölüm ve aralardaki yürüyücü bölümcükleri kurmak için kullanılır.

Kemal İlerici'nin bu kısımdan sonraya düştüğü not dikkate değerdir:

“...uyguların, bu çeşitliliği yerinde kullanılırsa zenginlik ve bundan önce yaptığımız sıralama ise, onların önem durumlarını belirtmek içindir. Yoksa,

kötüleri temizleme işlemine bağlı tutmak için değildir. Çünkü, yerine göre, dünyanın her şeyinde olduğu gibi, bunların hepsi de birer değerdir ve işimize yarayacaklardır.” (İlerici, 1981, s. 33).

2.9.4. Seslerin Katlanması ve Bağlı Kuralları

Kemal İlerici “müzik bütünü” oluşturma konusuna değindiği yerlerde, müzik bütününe uzatma ya da durak uygusunu yardımcı duraklar yapma yönündeki tercihe göre, ses partilerinin katlanmasıyla değiştirilebileceğini açıklamıştır. Durak uygusunu yardımcı duraklar yapmak, bu uygulamaların arasında yalnızca bir ses farklı olduğundan, hangi yardımcı durağa gidilmek isteniyorsa (alt yardımcı durak IV’üncü derece veya üst yardımcı durak V’inci derece), durak uygusunun o sesi katlanır.⁹³

Uygularda katlama kuralları şöyle özetlenebilir:

- 1- Uygularda katlamada yol gösterici unsur, yine makamdaki seslerin önem dereceleri, yani dizinin (makamın) dokusundan çıkartılmaktadır.
- 2- Sesler katlanıldığında, önem derecelerine göre, uyguya kendi damgalarını vururlar.
- 3- Eksiltme yapılırken ise kendisinden vazgeçilen sesin yapmakta olduğu işin bir başkası tarafından yapılıp yapılamayacağı göz önünde bulundurulur.

⁹³ Bu sayede kulak, yardımcı durak uygusunun rengine alıştırmış olunur. Aynı zamanda müzik bütününe sonunda yardımcı duraklara yapılan uğrayışlar, biti duygusunun güçlendirilmesinde de kullanılmaktadır. (İlerici, 1981)



- 4- Dizide bulunan durucu uygular I, IV, V, VIII'den oluşmakta, yürüyücü uygular ise II, III, VI, VII'den oluşmaktadır. Dört sesli bir uyguda katlama yaparken yine bu bilgiden yararlanılır.
- 5- I ve VIII. derece sesleri, dizide doğal olarak çift halinde bulunmaktadır. Buna göre durucu uyguda birinci dereceyi çift almak, diziyi kuran doğuş yasasına en uygun olarak kabul edilir.
- 6- Doğuşsal olmayan ve sanatın bir buluşu olarak düşünülen ikincil katlamalar, şunlara göre gerçekleştirilir:
 - a. Yeter derecede güçlü ve önemli olan V'nci dereceyi de katlamak, ona bir kat daha güç verilmek istenen durumlarda kullanılır. Özellikle yardımcı durağı beşinci derece olan makamlarda tercih edilir.
 - b. Yürüngenlik isteniyorsa, IV'üncü dereceyi katlamak gereklidir. IV'üncü derecenin bas ses olarak kullanıldığı durumlarda daha belirgin olmaktadır. Nevâ makamı gibi yardımcı durağı IV'üncü derece olan makamlarda, bir renk unsuru olarak kullanılır.
- 7- Durucu uyguda her sesi katlamak mümkündür. Dört sesli bir uyguda katlanan, yerini tuttuğu (eksiltelen) sesin görevini alarak, onun gidiş yönüne götürülür.



Şekil 30: " Durucu Uyguda Seslerin Katlanması " (1981: 130)

- 8- Yürüyücü uygulamalarda katlanışta II=VIII ve III=VII benzeşliğinden yararlanılır.
- 9- Klasik batı armonisinde kullanılan bağlantı kuralları burada da geçerlidir. Buna göre "çift sekizli" ya da "paralel sekizli" şeklinde adlandırılan hatadan kaçınmak gerekir. Aynı şekilde iki partinin tek yöne götürülmesinden doğan yanlışlardan da kaçınılmalıdır. Aynı yönde birli ve sekizliye gitmek boş etki uyandırır. Çok partililiğin önüne geçen hatalardan kaçınılmalıdır.

2.9.5. Uygularda Bas Sesin Önemi

Kemal İlerici, uygusal düzeni yaratırken, durucu akorun kök sesi olarak “Mi” sesini yani dizinin beşinci derecesini kullanmıştır: “...iyi bir durucu uygu, basında, birinci derecede duruculuk değerini taşıyan (beşinci derece) üzerine, duruculuk, önemleri bundan sonra gelen, (birinci) ve (dördüncü) derecelerin de getirilmesiyle var olan üç sesli ve dörtlülü bir uygudur.” (İlerici, 1981, s. 35) Kemal İlerici’nin durucu uygunun bas sesinde “Mi” sesini kullanmasının nedeni uygulamaları dizirken dörtlü aralıkları kullanmış olmasıdır.

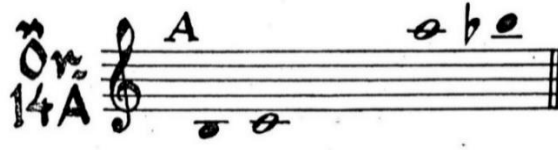
Kemal İlerici, yürüyücü uygunun kök sesi olarak da “Sol” sesini kullanmıştır. Ancak iyi bir yürüyücü uygunun, dizinin yürüyücülük değeri en çok olan ikinci derece sesi üzerine kurulmuş altıncı, üçüncü ve yedinci derece seslerinden oluşan beşlili bir uygu olduğunu da belirtmiştir. Buna göre iki tür uygu biçimi ortaya çıkmaktadır:

1. Dörtlülerin üst üste konulmasıyla (dörtlülü) “Durağan” biçim
2. Beşlilerin üst üste konulmasıyla (beşlili) “Yürügen” biçim

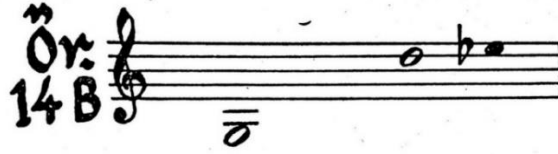
Bu iki uygu biçimi durma ve yürümenin uç noktaları olarak belirlenmiş, geriye kalan tüm uygulamalar bu iki türün melezlenmesinden ortaya çıkmıştır. İki dörtlü veya beşlinin üst üste konulması durucu uygunun durağan ve yürügen biçimlerini; üç dörtlü veya beşlinin üst üste konulması ise, yürüyücü uygunun durağan ve yürügen biçimlerini oluşturur. Bitiricilik hissi beklenen yerlerde durağan (dörtlülü), ilerleme ve askıda kalma istenen yerlerde yürügen (beşlili) uygulamalar kullanılmaktadır.

2.9.6. Ses Partileri

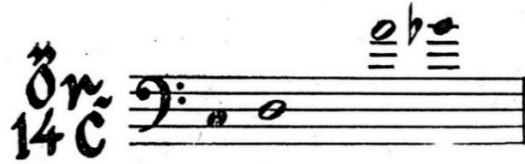
Batı müziği armonisinde olduğu gibi Kemal İlerici de örneklerini dört partili yazım biçimi, koral yazı biçiminde göstermiştir. Ses partilerinin sınırları soprano, alto, tenor ve bas olmak üzere şöyledir:



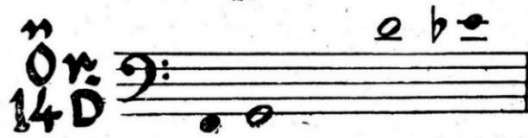
Şekil 31: “ Soprano Ses Partisi Genişliği “ (1981: 30)



Şekil 32: “ Alto Ses Partisi Genişliği “ (1981: 30)



Şekil 33: “ Tenor Ses Partisi Genişliği “ (1981: 31)



Şekil 34: “ Soprano Ses Partisi Genişliği “ (1981: 31)

Ses partileri arasındaki açıklık soprano ve altoda en çok onbirli; alto ve tenorda dokuzlu; tenor ve basta onbirlidir. Batı armonisinde olduğu gibi diğer partilerin birbirleriyle olağan aralıklarda bulunduğu yerlerde basın arasına onibirliyi aşmasına izin verilir.

Kemal İlerici, bütün bunları kompozisyonu sınırlayan birer unsur olarak değil, armonik sisteminin öğreniminde birer öğretici kurallar çerçevesinde kullanmaktadır. Bu yüzden de bu kurallarını yazarken “özel bir istek olmamak koşuluyla” bu kuralların tercih edilmesini belirtir.

2.9.7. Uyguların Rakamlı Bas ve İşaretlerle Gösterimi

Kemal İlerici'nin uyguları işaretlerle gösterim tablosu:

Tam Dörtlü	Eksik Dörtlü	Çift Eksik	Artık Dörtlü	Çift Artık	Üç sesli (iki tam dörtlü) Uygusu	Dört sesli (üç tam dörtlü) Uygusu
(.)	(-)	(--)	(+)	(++)	(..)	(...)

Tablo 8: "Kemal İlerici'nin Uygu İşaretleri Gösterim Tablosu "

Kemal İlerici'nin rakamlı bas ile aralıkları gösterim tablosu:

Artık Aralıklar	Eksik Aralıklar	Çift Artık Aralıklar	Çift Eksik Aralıklar	Küçük Yedili Aralık	Büyük Yedili Aralık
(+)	(-)	(++)	(--)	(7)	(7+)

Tablo 9: “Kemal İlerici'nin Rakamlı Bas Gösterim Tablosu”

2.9.8. Uyguların Çeşitleri

Makamların yapılarına göre, uyguları kuran dörtlülerin yapısı da farklılık göstermektedir. Kemal İlerici'nin en doğuşsal (en doğal) olarak kabul ettiği Mi-Lâ-Re uygusu, Hüseyinî anadizisinin durak uygusudur ve iki tam dörtlü aralığının birleşiminden oluşmaktadır.

2.9.8.1. Beş Sesli Uygular

Kemal İlerici dört sesli uyguları düşünerek dört partili armonide seslerin nasıl katlanacağını gösterdikten sonra beş sesli uyguları da incelemiştir. Durucu bir uygu düşünüldüğünde duruculuk değerleri sırasıyla V, I, IV ve (dört sesli bir uyguda) VII'den sonra gelmesi gereken III. derece olmaktadır:

“İçerisine üç katılmış bir uygu bu derecenin yürüyücü olması yüzünden, duruculuğundan çok yitirecekse de, bol unsurlu olması dolayısıyla, yeni ve karma birçok boyalar ve yapılabirlikler elde ettireceği için de pek önemlidir. Durucular içine giren, bu yeni yürüyücü ses unsuru ile böyle olacak dememekle beraber, bir önceki uyguda bulunan bu sesin yerinde bırakılması – ki alıştırma denir – yolu ile elde edilirse, önceden duyulmuş olması küçük üçlüdeki yumuşaklığı gidererek kulağımızı alıştırır ve etkiyi benimsetir.” (İlerici, 1981, s. 174).

Bu beş sesli uygularda sonradan eklenen üçüncü derece sesi iki şekilde kullanılmaktadır:

- 1- Uygunun temel unsuru olarak
- 2- Uygunun süs unsuru olarak

Temel unsur olarak kullanılan üçüncü dereceyle birlikte uygudaki ses sayısı beşi bulacağından dört partili armoni yazısında bir sestem vazgeçilmesi gerekmektedir.

1. Kalıcı olarak kullanılacak seslerden V. derece sesi uygudaki en önemli ses olduğundan vazgeçilemez. Bu ses atıldığı takdirde uygunun üzerine kurulduğu derecesi ve dolayısıyla görevi de değişir.

2. Üçüncü derecenin kullanımından sonra dördüncü derece getirildiğinde, üçüncü derece uyguda esas değil, süs görevi alır. Ancak eğer üçüncü derece sesi uyguda temel unsur olarak kullanılmak isteniyorsa, beşinci derecenin karşıtı dördüncü derece sesi de atılamaz.
3. Buna göre birinci dereceden vazgeçilir. Beş sesli bir durucu uyguda, uyguya giren bu yeni ses üçüncü derece, birinci derecenin gideceği yer olan ikinci dereceye götürülebilecektir. Buna göre Mi-Re sesleri durucu, Do-Sol sesleriye yürüyücü oldukları için, bu iki karşıtın birbirini kırmasından dolayı, uygunun birinci derece özelliği bulanık hale gelir ve birinci dereceyi yansıtma gücü de azalır.
4. Buna ek olarak beş sesli uyguda yedinci derece olan Sol sesi Lâ sesiyle değiştirilirse, beş sesli durucu uygu Do-Re-Mi-Lâ biçimini alır. Ancak buradaki Lâ sesi artık birinci derece değil, sekizinci derecedir.
5. Durak uygusu olarak kabul edilen herhangi bir üç sesli uygu, seslerinde yapılacak değişikliklerle, çeşitli derecelerin 4, 5, 6 ve 7 sesli uyguları biçiminde kullanılabilir. Bu durumda birinci ve sekizinci dereceler işe yaramaktadır:
 - a. Sekizinci derece bir ses indirildiğinde, uygunun kendi görevinin dört sesli uygusu olur.
 - b. Birinci derece bir ses indirildiğinde, beşinci derecenin dört sesli uygusu elde edilir.
 - c. Birinci derece bir üçlü inceltirse, benzer bir görevin yedinci derecesiz beş sesli uygusu elde edilir.
 - ç. Birinci derece bir üçlü çıkarılır, sekizinci derece bir ikili indirilirse, o görevin beş sesli uygusu elde edilir.
6. Buna karşın, dördüncü ve beşinci dereceler, görev ve uygu sayısının değişiminde bir veya sekizinci derecenin desteği olmadan işe yaramazlar.
 - a. Beşinci derecenin bir ikili yükseltilmesi, üçlülü biçim bir uygu ortaya çıkartacağından uygusal düzen bozulur.
 - b. Beşinci derecenin bir üçlü yükseltilmesi, dördüncü derece görevi ortaya çıkarsa bile uygu üç sesliliğini muhafaza eder.
 - c. Dördüncü derece de aynı şekildedir. Bir derece indirildiğinde, batı üçlü uygusal düzenindeki minör uygu elde edilir.
 - ç. Dördüncü derecenin bir üçlü indirilmesinde, beşinci derecenin üç sesli uygusu elde edilir.

7. Beşinci ve dördüncü derecelerin, birinci dereceyle desteklenmesiyle beş sesli uygunun dört partilide kullanımı gerçekleştirilir.
8. Dört ve beş sesli uygular, içindeki yürüyücü unsurların bolluğu sebebiyle renk zenginliği kattıkları, yürüyüm unsuru elde etmeye yaradıkları gibi, müzik bütününe uzatmak ve kalışı kırmak istenen yerlerde de kullanılmaktadır.

III. ve VII. derecelerin süs unsuru olarak kullanılmasında ise bu dereceler, uyguda, temel unsur görevi üstlenmemekte ve geciktirme⁹⁴ (retard), zorba⁹⁵ (appogiature), geçit⁹⁶ (note de passage), işleme⁹⁷ (broderie), öncü⁹⁸ (anticipation), uzatma⁹⁹ (pédale) gibi süs görevlerinde kullanılmaktadır.

2.9.8.2. Altı ve Yedi Sesli Uygular

Durucu uyguya VI. ve II. derece gibi önemli yürüyücülerin de eklenmesi mümkündür. Durucu uygudaki durucu ve yürüyücü unsurların birbirini yok etmesiyle, altılı ve yedili uygular bulanık ve karmaşık bir hâl alırlar. Bu uygulamaları dört partili armonide kullanabilmek için Kemal İlerici, altılı uyguda; (birinci ve sekizinci derecesi atılmış) beş sesli uygunun yedinci derecesini

⁹⁴ “Yabancı sesin, bir önceki uyguda bulunup, asıl sesi geciktirerek bir süre, onun yerine, uygu dokusuna girmesine (GECİKTİRME) denilir.” (İlerici, 1981, s. 179)

⁹⁵ “Geciken ses, bir önceki uyguda ve partide duyurulmadan, doğrudan doğruya getirilirse, (ZORBA) adını alır.” (İlerici, 1981, s. 181)

⁹⁶ “Zorbanın tersine, iki uygu sesi arasını doldurmak ve geçişi sağlamak için, basamak taşları görevi yapan yabancı seslere (GEÇİT) adı verilir.” (İlerici, 1981, s. 181)

⁹⁷ “Birbirine benzeyen iki uygu sesinin, bir ikili altına veya üstüne çıkararak, arayı dolduran ve süsleyen yürüyücü sese (İŞLEME) adı verilir.” (İlerici, 1981, s. 182)

⁹⁸ “Geciktirmenin tersine, sonraki uygu seslerini, bir önceki uyguda, önceden duyurmaya (Öncü) adı verilir.” (İlerici, 1981, s. 183)

⁹⁹ “Çok kullanılan süs biçimlerinden biri de, şimdiye kadar yaptığımız örnek ödevlerin çoğunun sonuncu ölçüsünde, bir veya iki uygu sesi arasında bir veya iki sesi uzatmak yoluyla yaptığımız süstür. İsteğe göre, ölçülerce uzayabilecek bir veya birkaç uygu sesinin üzerinde, her çeşit yabancı ses veya uygular getirmektedir ki, bu uzayan seslere, (UZATMA) adı verilir.” (İlerici, 1981, s. 183)

de (Sol'ü) atarak yerine dört komalık Fadiyez'in eklenmesini, yedili uyguda ise; ikinci derecenin eklenmesi (Si) ile mümkün olacağını belirtmiştir.

ALTI SESLİ UYGU

YEDİ SESLİ UYGU

Şekil 35: “Altı ve Yedi Sesli Uygular” (1981: 192)

Bu uygular, soru ve yürüyücü unsur oluşturmada, geçkilerde ve yeni renklerin elde edilmesinde önemlidir. Kemal İlerici, bu uyguların herhangi bir makamda, her derecede çıkıcı veya inici kullanımla birbiri ardına sıralanmasıyla, kullanılan ses sayısına göre paralel dizilerin oluşturulabileceğini, bununla da politonal (çok tonlu) bir kullanım elde edilebileceğini belirtmektedir.¹⁰⁰

2.9.9. Bağlanış Çeşitleri

Bağlanış çeşitleri “iyiden-daha az iyiye” doğru sırasıyla üçlü, ikili ve dördü olmak üzere üçe ayrılmaktadır.

¹⁰⁰ Makamların uygusal kullanımda sunmuş oldukları yeni imkânlar ve farklı tınıların yaratabileceği zenginliğe burada dikkat çekmek yerinde olacaktır.

ÜÇLÜ BAĞLANIŞI

Eniği

Ör. 48

İKİLİ BAĞLANIŞI **DÖRTLÜ BAĞLANIŞI**

İyi Orta

Şekil 36: “ Bağlanış Çeşitleri “ (1981:88)

2.9.9.1. Uyguların Dörtlü Bağlanışları

Bir uygunun birinci derece sesi bir ses inceltirse (tizleştirilirse), kendisinden beş derece yukarıda yer alan (veya bir dörtlü alttaki) başka bir uygu haline getirilmiş olur. Bu haliyle beş derece yukarıdaki uygu, dört sesli ve dört partili biçimde yazılır. Aynı şekilde, ele alınan uygunun birinci derece sesiyle birlikte dördüncü derecesi de bir ses inceltirse, beş derece yukarıdaki uygu, bu kez üç sesli ve dört partili biçimde yazılmış olur.

Ör. 34A

Şekil 37: “ Bir Uygunun Beş Derece Yukarıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi - 1 “
(1981: 52)

Aynı uygulama tersten yapılırsa, ele alınan uygunun bu kez de, beş derece altındaki bir uyguya dönüştürülmesi mümkün olur.



Şekil 38: “ Bir Uygunun Beş Derece Aşağıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi - 2 “
(1981: 52)

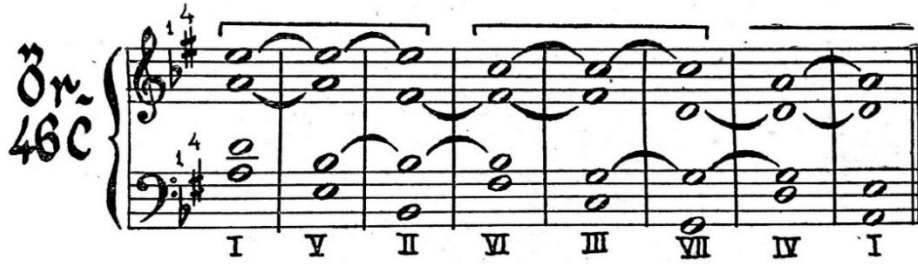
Bu uygulamada birinci derece sesinin aşağı veya yukarı dörtlü atlamalarıyla da dörtlü bağlantılar yapılabilmektedir.



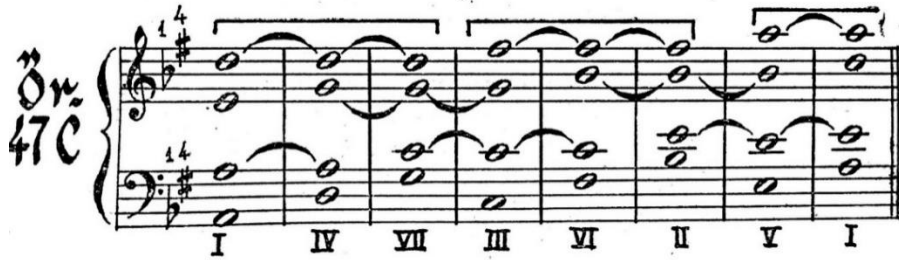
Şekil 39: “ Bir Uygunun Beş Derece Aşağıdaki Bir Uyguya Dönüştürülmesi – 3 “
(1981: 52)

Dörtlü bağlantılar, iki Hüseyinî makamının birbirine bağlanmasından oluşur. Bu sebeple seslerin birbirine benzer olup; iki uygudaki seslerin toplamı, dizinin yalnızca dört sesini kapsamaktadır. Dörtlü bağlantılar yoluyla bir makamın beş derece yukarıdaki ince bölgesine veya alt güçlüsünden güçlüsüne geçilebilir. Kemal İlerici, bu çeşit bir hareketin birinci derece makamında denge sağlamada işe yarayabileceğini belirtmektedir.

Alt dörtlü ve üst dörtlülerle kalıp yürüyüşler de yapılabilir.



Şekil 40: “Alt Dörtlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 86)



Şekil 41: “st Dörtlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 87)

2.9.9.2. Uyguların çl Bağlanışları

Kemal İlerici, çl bağlanışları alt üçlü ve üst üçlüye bağlanışlar şeklinde iki gruba ayırmaktadır. Üçlü bağlanışlarda her parti yeni bir sese gitmekte ve iki uygu arasında hiçbir ses benzeşmemektedir.

Alt çl bağlanışları için Kemal İlerici; bu bağlanışların birbirinin karşıtı olmasından dolayı en doğuşsal bağlanışlar olduğunu belirtmiştir. Bu bağlanışlarda, bir güçlü uygusu durak uygusuna ya da bir durak uygusu bir alt güçlü uygusuna bağlanmaktadır.



Şekil 42: “ Alt Üçlü Bağlanışları I-VI “ (1981: 80)

Bir uygudan bir üçlü aşağıdaki dereceye inmek, yürüyücülükten duruculuğa, aydınlıktan karanlığa geçiş ve “des crescendo” olarak nitelenmiştir. Durucu bölümler ve müzik düşüncelerinin sonları bu bağlanışla bitirilmektedir. İlk uygudaki yürüyücülüğün arttırılması için yedilisinin de eklenmesiyle birlikte, birbirine bağlanacak olan bu iki uygu, dizi derecelerinin bütün seslerini barındırır.



Şekil 43: “ Alt Üçlü Bağlanışında I ve VI Uygusu “ (1981: 80)

En doğuşsal bağlanış olan alt üçlü bağlanışlarıyla “kalıp yürüyüş” (Marche d’Harmonie) yapmak da mümkündür.

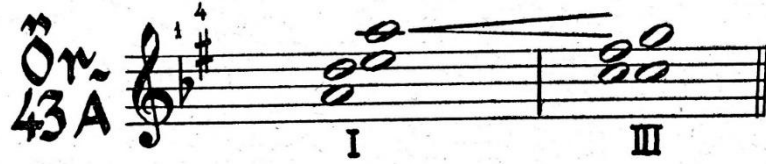


Şekil 44: “ Alt Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş “ (1981:80)



Şekil 45: “ Yedilileri Eklenmiş Uygularla Alt Üçlü Kalıp Yürüyüş “ (1981: 81)

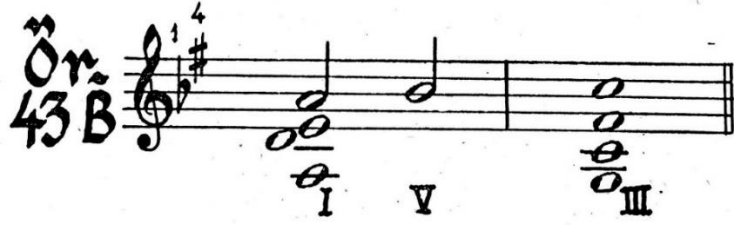
Üst üçlü bağlantıları ise bir makamın durak uygusundan güçlü uygusuna gitmek ya da alt güçlüden durak uygusuna gitmek anlamına gelmektedir. Duruculuktan yürüyücülüğe, karanlıktan aydınlık yöne geçiş ve kreşendo demektir. Kemal İlerici'nin anlatımında, bu bağlantılarda dinlenme değil, yeniden durağa dönme isteği bulunmaktadır.



Şekil 46: “ Üst Üçlü Bağlantıları I-III “(1981:81)

Bu bağlantılarda dizi derecelerinin tamamı değil, yalnızca yedi derecenin kapsandığı görülür. Bu bağlantı yardımıyla, ulaşılan uyguda ikinci önemde bir duruculuk yaratılmakta ve özellikle IV ve VIII'inci derecelerde önemsiz bir duruculuk sağlanabilmektedir.

Birinci uygunun durak sesi bir derece yukarı çıkartılarak, gidilecek olan III uygusunun güçlüsünü de elde etmek mümkündür.



Şekil 47: “ Üst Üçlü Bağlanışları I-(V)-III ” (1981: 81)



Şekil 48: “ Üst Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüyüş “ (1981: 82)



Şekil 49: “Durak Uygusundan Güçlü Elde Edilerek Üst Üçlü Bağlanışlarla Kalıp Yürüş” (1981: 82)

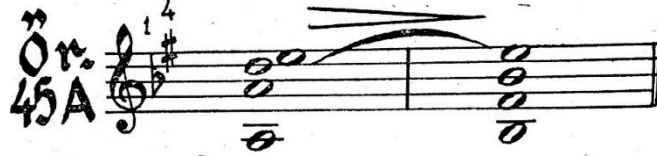
2.9.9.3. Uyguların İkili Bağlanışları

Alt ikili bağlanışta, dizinin dördüncü derecesi yerinde kalır. Alt ikili bağlanış, üçlü bağlanışlarla ulaşılabacak uygulara daha doğrudan (zorlama) bir yürüyüş gerçekleştirilmesini sağlar.



Şekil 50: “Alt İkili Bağlanış Örneği” (1981: 83)

Üst ikili bağlanışta ise dizinin beşinci derecesi yerinde kalmaktadır.



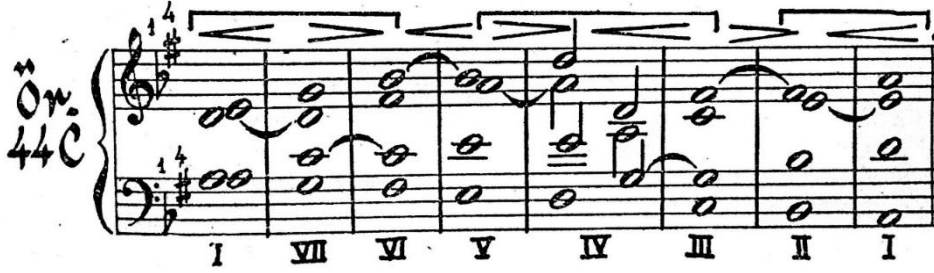
Şekil 51: “Uygularda Üst İkili Bağlanış Örneği” (1981:84)

Kemal İlerici, üst ikili bağlanışları, alt ikili bağlanışlara göre daha doğuşsal olarak niteler. Ancak ikili bağlanışların eksik ve kusurlu yönü, bağlanışı yapan iki uygunun, dizinin bütün seslerini kapsamadan ve diziyi beş sesli (pentatonik) biçimde bırakmasıdır.

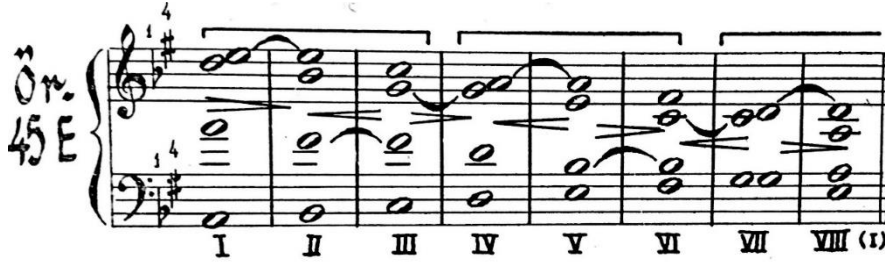


Şekil 52: “İkili Bağlanışlar ve Pentatonik Dizi” (1981: 85)

İkili bağlantılarla da kalıp yürüyüşler yapılabilir.



Şekil 53: “Alt İkili Bağlantılarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 83)



Şekil 54: “Üst İkili Bağlantılarla Kalıp Yürüyüş” (1981: 85)

2.9.10. Bağlantılarla Diziyi İşleme ve Makamsal Denge Kurmak

Kemal İlerici'nin armonik sistemine göre, herhangi bir uyguda bitme/dinlenme duygusu yaratmak, makamsal bir denge kurabilmek ve bir dizinin durağı olma yeteneği yaratabilmek için, o uygunun alt ve üst üçlü bağlantılarının yapılabileceği, üçlü aralıklarla “karanlık ve aydınlık” yönere doğru sıralanmış dizilerin ve uygulamaların karşıtlığından yararlanmak gereklidir. Kemal İlerici, bir dizi ve uygulamaları üzerinde makamsal dengeyi sağlayan karşıtlıkları üç alanda açıklamıştır (İlerici, 1972, s. 12). Bunlar bir dizinin her derecesi üzerine kurulu diğer dizilerle, durak dizisinin üç biçimde oluşturduğu ilişkiyi ve makamsal dengeyi göstermektedirler:

1. Duraktan üç derece alta veya üste gidip (alt ve üst güçlülere gidiş), kendine dönüş;

2. Beş derece alta ve üste gidip (alt ve üst yardımcı duraklara gidiş) ve dönüş;
3. Yedi derece alt ve üste gidip (alt ve üst güçlü yardımcılara gidiş) ve dönüş.

Kemal İlerici, geleneğimizde makamsal bir denge kurulurken önce yardımcı durakların işlendiğini, bu sayede durağın en sona saklandığını belirtmiştir. Bununla beraber tek bir bölgede çalışılıp o bölge işlenirken, önce alt güçlülere ve sonra da güçlüler yoluyla durağa ulaşmanın en uygunu olduğunu, bu işlemin tam tersinin de yapılabileceğini ekleyerek açıklamaktadır. Bu sayede alt ve üst güçlüleri kendi aralarında karma olarak kullanmak da renklilik kazandıracaktır.

Ancak alt güçlü ve güçlü karşıtlığıyla kurulan bu makamsal dengeyi, bir makamın makamsal özelliğini tümüyle ortaya koymak için gereken başlangıç adımı olarak görmek gereklidir. Makamsal denge kurmak için alt güçlü ve güçlülerin başlangıç için gerekli olsada tam anlamıyla makamsal rengi vermek için yeterli olamayacağını da şöyle ifade etmektedir:

“Duraktan sonra, alt güçlü derece veya makam geçer, onu işledikten sonra, güçlü derece veya makamında çalışır ve durak derece veya makamına dönersek, güzel bir makamsal denge kurmuş oluruz. Yalnız, bu denge, bir derece veya makamın, biri savaşı öbürü uysal iki yürüyücü dengesinde kurulu, ancak iki derece veya makamda yapıldığı için, makam unsurları bakımından az sayılı ve dolayısıyla yeter derecede doyurucu değildir. Bu çarpışmada, makamda yardımcı durakları gibi, temel denge unsurları bulunmadığından, makamın öz boyasını tümüyle yansıtamaz. Diğer karşıtlarla dengeler sağlandıktan sonra, daha çok, sonlarda, kalışı perçinlemek için işe yarar.” (İlerici, 1981, s. 148).

2.9.10.1. Üç Derece Alta Veya Üste Gitme (Alt ve Üst Güçlülere Gidiş)

Kemal İlerici, bu bir beşli içinde yapılan çalışmanın en dar çalışma olduğunu, büyük çaplı yapıtlarda yalnızca bitişi sağlamak ve kuvvetlendirmekte; küçük yapıtlarda ise tek başına

kullanılabileceğini belirtir. Kemal İlerici'nin armonik sisteminde üçlülerle yürüyüş en doğuşsal ve makamsal merkez hissini yaratmada en uygun biçimdir.



Şekil 55: “ Hüseynî Makamında Alt ve Üst Güçlülere Gidiş -1 “ (1972:13)



Şekil 56: “ Hüseynî Makamında Alt ve Üst Güçlülere Gidiş - 2“ (1972: 13)¹⁰¹

Bu çalışmalar, bir beşli içerisinde olduğundan dolayı, dizi çalışmalarının en yalın ve en dar hâli olarak kabul edilmektedir. Büyük çaplı yapıtlarda bitişi sağlamakta kullanılırken; küçük yapıtlarda ise tek başına kullanılabilirler.

¹⁰¹ Kemal İlerici, yürüyücü ve durucu bölümcükleri anlam olarak daha köşeli yapmak istediğinde, üçlülerin arasında ikili bağlantıları kullanmıştır.

2.9.10.2. Beş Derece Alta ve Üste İlerleme (Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş-Dönüş)

İnce durak olarak adlandırılan sekizinci derecenin bir beşli altında yer alan dördüncü dereceye ya da birinci derece durak sesinin bir beşli üstünde yer alan beşinci dereceye gidilerek, bu alt veya üst durak yardımcıları önemlendirilmiş olunur.

ÖR-E Y.B.K D.B.K ÖR-F Y.B.K D.B.K

I VI IV IV I VI III I I Y III VI V V III I

Şekil 57: “ Hüseynî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş - 1 “ (1972: 14)

Çıkıcı dizi işlemlerinde dördüncü derece, üst yardımcı durak olarak önemlendirilebilirken; inici dizi işlemlerinde beşinci derece bir dörtlü biçiminde alt yardımcı durak olarak görev alabilir.

ÖR-G Y.B.K D.B.K ÖR-H Y.B.K D.B.K

I II VI IV III VI Y III I I VII Y VI IV III I

Şekil 58: “ Hüseynî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş - 2 “ (1982: 14)

ÖR-I Y.B.K Y.B.K D.B.K

ÖR-J Y.B.K D.B.K

Şekil 59: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş – 3 “ (1972: 15)

OR-K

ÖR-L

Şekil 60: “ Hüseyinî Makamında Alt ve Üst Yardımcı Duraklara Gidiş – 4 “ (1972: 15)

Kemal İlerici, dizi derecelerinin görevlerine değindiği konu başlığında bu görevleri ve fonksiyonlarına göre aldıkları isimleri anlattıktan sonra; “Müzikçi Atalarımız önce yardımcı durakları işlemeyi ve asıl durağı en sona saklamayı uygun bulmuşlardır. Bunun, önce yardımcı durakları işlemeyi ve asıl olan durağı tüketmemek, en önemli yere saklamak gibi, güzel bir nedene dayandığı ise ortadadır.” (İlerici, 1981, s. 96) açıklamasını yapmış, alt durak ve üst durak yardımcılarından hangisinin en çok işlendiği konusunu da şöyle izah etmiştir: “...beşinci

derecenin çoğunluk önde geldiği apaçıkça da (Hüseynî’de olduğu gibi), önce dördüncü derecenin önem kazandırıldığı da çok görülür olaylardandır. (Nevâ’da olduğu gibi).” (İlerici, 1981, s. 96).

2.9.10.3. Yedi Derece Alt ve Üste İlerleme (Alt ve Üst Güçlü Yardımcılarına Gidiş-Dönüş)

Dizinin en karanlık noktası olarak kabul edilen ikinci derece (alt güçlü yardımcısı) ile dizinin en aydınlık noktası yedinci derece (üst güçlü yardımcısı), dizinin iki karşıt ucu ve sınırlarını oluşturmaktadır. İkinci dereceden sekize, yedinci dereceden bire üçlü bağlanışlarla dolaşarak dizi dengesi sağlanır. Dizinin karanlık yönünde dördüncü derece, aydınlık yönünde beşinci derece, hem güçlüler hem de yardımcı duraklar üzerinde çalışılarak dizi işleminde herşeyi kapsayan bir alanda çalışılmış olunur. Bu üçlü yürüyüşler sürdürülerek inici ve çıkıcı biçimde dizinin aydınlık-karanlık (veya tam tersine karanlık-aydınlık) bütün dereceler işlenmiş olur. Kemal İlerici bu çalışmanın büyük yapıtlar için uygun olduğunu belirtmiştir.

The image displays two musical examples, ÖR-M and ÖR-N, illustrating the seven-degree scale in Hüseynî Makamı. Each example consists of a treble and bass clef staff with a 4/4 time signature. The notes are connected by a slur, and auxiliary notes (Y, B, K) are indicated above the main notes. Below the staves, the degrees of the scale are labeled with Roman numerals: I, II, IV, I, VI, III, VIII, VII, Y, III, I for ÖR-M and VIII, VI, IV, II, VII, Y, III, I for ÖR-N.

Şekil 61: “ Hüseynî Makamında Alt ve Üst Güçlü Yardımcılarına Gidiş “ (1972: 16)

2.9.11. Tam Kalış ve Kırık Kalış

“Tam kalış”, uyguların yürüyücü olarak kabul edildikten sonra üçlü bağlanışla, uygudaki her yürüyücü sesin en yakınındaki durucuya gitmesiyle oluşan bağlanış biçimidir. Güçlü uygusunun duraktan başka bir uyguya götürülmesinin yarattığı etkiye ise “kırık kalış” (cadanse rompue) denilmektedir. (İlerici, 1981, s. 92).



Şekil 62: “ Tam Kalış ve Kırık Kalış “ (1981: 92)

Kemal İlerici, kırık kalış uygulamasının, bir durucu uyguyu üçlü yukarısındaki yürüyücüye bağlamak yerine, bir ikili yukarıdaki uyguya bağlayarak da yaratılabileceğini belirtmiştir. Bu üst ikili bağlanışla güçlü uygusuna, yani aydınlık noktaya gitmesi gereken bir uygu, üst ikili bağlanışıyla dizinin karanlık noktasına gitmiştir.



Şekil 63: “ Üst İkiliye Gidilerek Yapılan Kırık Kalış “ (1981: 92)

2.10. KEMAL İLERİCİ'NİN SES SİSTEMİ, KOMALAR VE TÜRK MÜZİĞİ MAKAMLARININ PİYANODA ÇALINMASI

Kemal İlerici'nin sisteminde müzikteki değiştiricilerin gösteriminde Batı notasyonundan alınan ve bir süredir Türk müziği için de kullanılan diyez ve bemoller tercih edilmiştir. Aynı zamanda Türk müziğine mahsus perdeler için değiştirici işaretlerin(diyez ve bemollerin) üzerine rakamlarla eklenen, o seslerin kaç koma olacağı gösterilmiştir.¹⁰²

9 koma	8 koma	7 koma	6 koma	5 koma	4 koma	3 koma	2 koma	1 koma
tanini	büyük mücennepe	eksik büyük mücennepe	artık küçük mücennepe	küçük mücennepe	bakiye	eksik bakiye	artık fazla	fazla

Tablo 10: "Koma Sayılarının Aldığı İsimler"¹⁰³

Kemal İlerici'nin değindiği ve çözüm aradığı bir diğer konuya, kendisinden önce de tartışılan, doğu müziği makamlarının ya da dizilerinin piyanoda yani tampere (eşyedirimli) sistemde nasıl çalınacağı sorunudur. Kemal İlerici bu konu için şu açıklamayı yapmıştır:

“Tam sesi kuran bu dokuz parçadan her birine (KOMA) denir. Piyanoda dört komalıkdan daha küçük aralık olmadığından, örnekleri çalarken, iki komalık bemol veya üç komalık diyez gördüğünüz yerlerde: İnerken, kromatik yarım seslerle inerseniz, o, özgür dereceleri, kendine yaklaştırmış olursunuz. Çıkışlarda ise, bu yapılmayabilir. Bileceğiniz, bir ve iki komalık bemoller (BEKAR: NATÜREL); üç komalık diyezler ise, diyez olacaktır.” (İlerici, 1981, s. 5)

¹⁰² Perdelerin belirlenmesinde açık ve belirleyici bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

¹⁰³ Kemal İlerici komalarla ilgili geleneksel isimleri korumuş, herhangi bir değişikliğe gitmemiştir.

Buna göre, Hüseyinî makamının içinde bulunan özgün seslerden VI. ve II. derecelerinin çalınabilmesinde şu yollar önerilmiştir:

1. VI. ve II. dereceler piyanoda çıkarken tam ses, inerken kromatik yarım seslerle inilebilir.



Şekil 64: “ VI. ve II. Derecelerinin Piyanoda Çalınması – 1” (1982: 33)

2. İnerken önce tam sonra yarım ses kullanarak çalınabilirler.



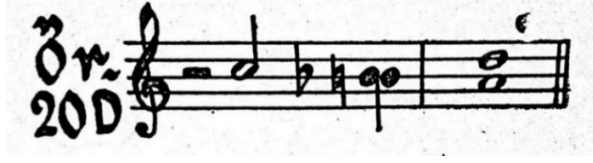
Şekil 65: “ VI. ve II. Derecelerinin Piyanoda Çalınması – 2 “ (1982: 33)

3. Çarpma şeklinde tam sesi yarıma indirerek çalınabilirler.



Şekil 66: “ VI. ve II. Derecelerinin Piyanoda Çalınması – 3” (1982: 33)

4. Uygusal durumda kromatik iki ses aynı anda çalınabilir.



Şekil 67: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 4” (1982: 33)



Şekil 68: “ VI. ve II. Derecelerin Piyanoda Çalınması – 5” (1982: 33)

Kemal İlerici, kitabına “*Hüseyinî makamının piyano ile çalınımı*” başlıklı bir bölüm de eklemiştir.

“...Türk pianosu yapıncaya kadar, bugünün orkestralarından yararlanılarak, Türk gücünü, bütün dünyaya duyurabilmek için, bunların bel kemiği olan pianodan ve dolayısıyla onun verebilim güçlerinden yararlanmak zorundayız. Fakat, bu Türk sesleri ile çalışılmayacak demek değildir. Türk sazları ve koro için, kendi seslerimizle çalışmamak, düşüncesizliklerin en büyüğü olacağı gibi, yarınci ileri insanlığı anlatabilecek seslerimizi unutturup, insanlığa, günü gelince, bu değeri sonsuz armağanı veremeyecek duruma girmek de, kusurların en büyüğü olur.” (İlerici, 1981, s. 33)

Bununla birlikte Kemal İlerici, uzun süre tampere enstrümanlarla çalınan Türk müziğinin öz dilini yabancı gibi konuşmaya zorlanan birisi gibi gülünç durumda olacağını belirtmiştir:

“Dilimizin özel seslerini diğer bir dilin ses çerçevesi içine alırsak (Atıl, bağır) gibi, nasıl gülünç bir sonuç doğar ve dilimizin ululuğu zedelenirse, makamlarımızın kendine özgü seslerini diğer bir müziğin olanaklarına sokmağa zorlarsak benzer sonuç doğar, bunu göze almakla, bu iş de yapılamaz şey değildir. (K. 20) de anlatıldığı gibi tampere âletlerin, orkestraların yapabildiklerinden ve müziğimizin seslerini bilmeyen müzikçilerin, bizim yapıtlarımızı çabalayabilmesi için, elbet bundan da yararlanılacaktır. Fakat şurasını da unutmamalıdır ki, müziğimizin uzun süre, bu, tampere oniki derece sahasında kalırsa, öz dilini bir yabancı gibi konuşmaya zorunlu bir ulus olarak kalacağız demektir. İşte Hüseyinî makamı, Türk gibi Centilmen Efe ruhun üflediği tatlı bir soluk olduğundan, o ruhun şaşmaz aynası, onun sanat yönünü ve bilinmezliklerinin kaynağı ve açıcı anahtarıdır.” (İlerici, 1981, s. 150).

Kemal İlerici, halen tartışılmakta olan Türk müziği makamlarının piyanoda çalınması konusunda konuyu etraflıca değerlendirdikten sonra, hem gerçekçi hem de konunun çözümüne yönelik bir yaklaşım sergilemektedir:

“Bütün makamlarımızın göçürümlerini öğrenmeyi ve armoni denemelerimizi yaparken, çeşitli uyguların boyalarını tartmayı, bize sağlayan biricik aracımız, şimdilik, ancak piyanodur. Bu saz, bizim ses düzenimizi kusursuz çalmaya elverişli değilse, sekizli, ellidört sesi kapsayacak sesi elde edilip, uygularımızın ve seslerimizin doğru değerlerini tartabilinceye kadar, ondan elde edilecek yararların yanında, istek dışı doğacak zararlar o kadar önemli değildir. Müziğin gereği ses olduğuna, seslerde anlamınımakamlara borçlu olduğuna göre, besteci bunlara ne kadar egemen ve bunların birinden ötekine geçmeyi ne kadar ustalıklı başarabiliyorsa, o derece değerlendirilir.” (İlerici, 1981, s. 152).

Hüseyinî makamında Kemal İlerici şu uygusal örneğe yer vermiştir:

ÖR-0
Moderato (♩+♩+♩+♩)

HÜSEYNÎ

mf *f* *rit.*

Şekil 69: “Hüseyinî Makamı Uygusal Örneği” (1972: 17)

2.11. HÜSEYNÎ ANADİZİSİ VE DEĞİŞİMLERİ (ANADİZİLER)

Hüseynî anadizisi ve değişimleri şöyle sıralanmaktadır:

Anadizi Numarası	Dizinin ya da Makamın Adı
Anadizi No – 1	“Hüseynî”
Anadizi No – 2	“Uşşak” veya “Küçük altılı Hüseynî”
Anadizi No – 3	“Büyük üçlülü Hüseynî”
Anadizi No – 4	“Büyük üçlülü Uşşak”
Anadizi No – 5	“Artık beşlili Hüseynî”
Anadizi No – 6	“Cüce Hüseynî”
Anadizi No – 7	“Cüce” (Artık beşlili Hüseynî)
Anadizi No – 8	“Karcığar” (Eksik beşlili Hüseynî)
Anadizi No – 9	“Azman Hüseynî”
Anadizi No – 10	“Cüce Karcığar”
Anadizi No – 11	“Azman Karcığar”
Anadizi No – 12	“Azman” (Büyük üçlülü Hüseynî)
Anadizi No – 13	“Azman” (Artık beşlili Hüseynî)

Tablo 11: "Anadiziler: Hüseynî Anadizisi ve Değişimleri"

Ör. 112 ANADIZI No-1 Hüseyinî No-2 Uşşak (Küçük altılı Hüseyinî)

No-3 Büyük üçlülü Hüseyinî No-4 Büyük üçlülü Uşşak

No-5 Artık beşlili Hüseyinî No-6 Cüce Hüseyinî

No-7 Cüce (Artık beşlili Hüseyinî) No-8 Karcıgar (Eksik beşlili Hüseyinî)

No-9 Azman Hüseyinî No-10 Cüce Karcıgar

No-11 Azman Karcıgar No-12 Azman (Büyük üçlülü Hüseyinî)

No-13 Azman (Artık beşlili Hüseyinî)

Şekil 70: “Hüseyinî Değişim Tablosu: ‘Anadiziler’ (Piyanoya Göre)“ (1981:259-260)

2.12. HÜSEYNÎ MAKAMI DERECELERİNDE KURULU MAKAMLAR

Kemal İlerici'nin kitabında 69'uncu konu da yer verdiği "*Anadizi Derecelerinde Kurulu Makamlara Toplu Bir Bakış*" konusunda açıkladığı şekliyle:

1. Bir makam tek bir varlık olmayıp, her derecesi ayrı bir makamın durağıdır. Buna göre, bir makamın içinde en az yedi makam ve bunların birbiriyle ilişkileri ve işbirliği bulunmaktadır.
2. Kemal İlerici bu sesleri ve değiştiricileri birbirine benzeyen makamlara "birinci derecede komşu makamlar" adını vermektedir.¹⁰⁴
3. Anadizide yapılan her değiştirim, makamların doğal hallerini de giderek azaltmaktadır.
4. Bu birinci derecede komşu olup birbirlerine benzer seslerden kurulan makamlar; durak, yardımcı durak ve güçlülerinin birbirlerinden farklı olmasıyla birbirlerinden farklı bir uygusal fonksiyon ve renk elde ederler. Bunlardan hangisinin etki alanı söz konusuysa, o makamın özellikleri kendini gösterir.
5. Bir makamın içinde bulunan diğer makamların durak noktalarına yapılan uğrayışlar anlatım zenginliği kazandırır.
6. Makamlar, kendisini vareden iki derece üzerinde kurulu, iki dizinin karma işlenmesi yoluyla kuruluyorsa da, bazı makamlar, daha çok sayıda dizinin karılmasından elde edilmektedir.
7. Makamların ince bölgelerinde kurulu ikinci diziler, duruculuk önemlerine göre beşinci, dördüncü veya üçüncü derecelerde bulunuşunun nedeni, bu derecelerdeki dizilerle olan sıkı ilişkilerinden ileri gelmektedir.
8. Yedinci, altıncı ve ikinci derece dizileri yürüyücü olmalarından dolayı, ince bölge olma dolayısıyla yardımcı durak olmaya uygun değillerdir. Ancak Hüseyinî'de beş veya dördüncü derecenin yardımıyla bu yedi, altı ve ikinci derecelerin önemlendirilmesiyle farklı makam renkleri elde edilmiştir. Kemal İlerici'ye göre "makam üretme yolları" ndan ilki budur.

¹⁰⁴ Kemal İlerici üçüncü dereceleri ortak, güçlü uygulamaları bir ve birbiriyle kromatik yarım sesle bitişik bulunan bir büyük üçlülük ve bir küçük üçlülük makamı da birbirinin kromatik komşusu saymıştır.

9. Beşinci ve dördüncü dereceler durucu derecelerdir ve bu dereceler dizileri yardımcı durak ve ince bölge görevleriyle makamı kurmaya ve dinlenim unsuru olmaya yararlar. Üçüncü derece, üzerinde biraz durulabilen bir derece olmakla beraber daha çok güçlü görevinde ve yürüyüm unsurudur. Altıncı derecenin dizisi güçlüyü alttan destekler ve makamda dengeyi sağlar. Yedinci ve ikinci dereceler ve dizileri makamda aydınlık veya karanlık yönleri ilerlemeyi, “kaypaklığı” sağladığından makamda duygu kurmada iş görürler.

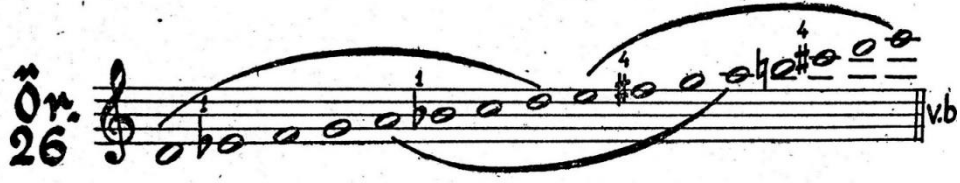
Hüseynî anadizisinde çeşitli dereceleri önemlendirilmiş Hüseynî renklerinin aldığı makam isimleri şöyledir:

1. **Hüseynî**: V. derecesi önemli
2. **Nevâ**: IV. derecesi önemli
3. **Gerdâniye**: VII-V veya IV. derecesi önemli
4. **Gülizâr**: VII-V. derecesi önemli
5. **Eviç Hûzi**: VI-IV-V. derecesi önemli
6. **Segâhmâye**: II-IV-I. derecesi önemli olmakla beraber ikinci veya birinci derecede bitebilmektedir.
7. **Muhayyer**: Kemal İlerici, aralarında yalnızca seyir farkı bulunan, Hüseynî makamının inici olarak kullanılan ve VIII. derecesi önemlendirilmişine Muhayyer makamı adını vermektedir.

Küçük Altılılı Hüseynî’de

8. **Uşşak**: IV. derecesi önemli
9. **Acem**: VI-IV-III. derecesi önemli

Kemal İlerici, “Artık bir makamı bir tek perde üzerinde tutsak kılmak gibi, eski olağanüstü düşüncesizlik, elbet düşünülemez bile” açıklamasıyla, yeni Hüseynî dizileri kurmuş ve makamları bu dizinin üzerinden tanımlamıştır. Anadizi Hüseynî makamı dizisinin bir tam beşli kalın ve incesinden, yeni Hüseynî dizileri kurmuştur.



Şekil 71: “Tam Beşli Kalın ve İnce’den Kurulan Hüseyinî Dizileri” (1981: 43)

Hüseyinî makamı üzerinde kurulu olan makam dizilerinin isimleri ve aralıklarının değerleri şöyledir:

1. **Hüseyinî:** Birinci derecede $8+5+9+9+8+5+9$ veya $8+5+9+9+4+9+9$ (*Hüseyinî* veya *Kürdî*’nin işbirliğiyle)
2. **Ferâhnâk:** İkinci derecede $5+9+9+8+5+9+8$ veya $5+9+9+8+5+12+5$
3.
 - a. **Pençgâh:** Üçüncü derecede $9+9+8+5+9+8+5$ veya $9+9+8+5+9+4+9$ veya
 - b. **Çargâh:** $9+9+4+9+9+8+5$ veya $9+9+4+9+9+9+4$
4.
 - a. **Yegâh:** Dördüncü derecede $9+8+5+9+8+5+9$ veya $9+8+5+9+9+8+5$
 - b. **Buselik:** $9+4+9+9+8+5+9$ veya $9+4+9+9+4+9+9$ veya $9+4+9+9+5+12+5$ (*Hüseyinî*, *Kürdî* veya *Hicaz* işbirliğiyle)
5. **Arazbâr:** Beşinci derecede $8+5+9+8+5+9+9$, kimi küçük altılılı Hüseyinî (Uşşak) $8+5+9+9+4+9+9$ veya Hüseyinî $8+5+9+9+8+5+9$ veya Kürdî $4+9+9+9+9+9$ veya $5+8+9+9+5+8+9$ veya $6+7+9+9+6+7+9$
6. **Dilkeşhâverân:** Altıncı derecede $5+9+8+5+9+9+8$ veya $5+9+8+5+9+12+5$
7. **Rast:** Yedinci derecede $9+8+5+9+9+8+5$ veya $9+8+5+9+9+4+9$
8. **Nevâ** ve ilgilisi **Segâh:** İki Hüseyinî dizisinden kurulu olan Hüseyinî makamının dördüncü derecesi önemlendirilerek varolan biçime *Nevâ* ve altıncı derecedeki ilgisine *Segâh* (*Irak*) denir.
9. Bir Hüseyinî ve bir Kürdî’li Hüseyinî’nin (küçük altılılı Hüseyinî) dördüncü derecesini önemlendirilerek **Uşşak**.

10. Nevâ'nın dördüncü derecesindeki Yegâh ve Rast dizisinin ilgilisi Arazbâr, Hüseyî'nin ikinci derecesinde (Sibekar) veya beşinci derecesinde kurulur.
11. Uşşak'ın dördüncü derecesindeki Buselik'in (Hicaz'lı olan) ilgilisi **Nişâbur** 8+5+9+4+9+9+9 da Hüseyî'nin değiştiricisiz ikinci derecesinde kurulur.¹⁰⁵

2.12.1. Hüseyî ve Eksik Beşlili Hüseyî (Karcığar) Derecelerinde Kurulu Makamlar

Kemal İlerici makamları tanımlarken Hüseyî ve Hüseyî makamının eksik beşlili biçimi olan “Eksik Beşlili Hüseyî” veya “Karcığar makamı” (Anadizi No – 8) üzerinden açıklamıştır. Bu sebeple konu başlıkları Hüseyî makamı ve Karcığar makamı üzerinden tanımlanan makamlar olarak iki ayrı grupta toplanmıştır:

Ör. 104 A

1 - Ferahnak Makamı 2 - Hüzzam Makamı

3 - Arâzbâr Makamı 4 - Sabâ Makamı

5 - Nişabur Makamı

Şekil 72: “Hüseyî ve Karcığar’ın II. Derecesinde Kurulu Makamlar” (1981: 233)

¹⁰⁵ Sibekar perdesi Buselik perdesine karşılık gelmektedir.

Ör. 104B

6 - *Pençgâh Makamı* 7 - *Nikrîz Makamı*

8 - *Neveser Makamı* 9 - *Çargâh Makamı*

Şekil 73: “ Hüseyinî ve Karcığâr’ın III. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 233)

Ör. 104C

10 - *Yegâh Makamı* 11 - *Hicaz Makamı*

12 - *Zirgüleli Hicaz Ma.* 13 - *Buselik Makamı*
“ Hüseyinî dört sesli ”

14 - *Buselik Makamı*
“ Kürdi dört sesli ” 14 - *Buselik Makamı*
“ Hicaz dört sesli ”

Şekil 74: “ Hüseyinî ve Karcığâr’ın IV. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234)

Ör. 104D

14 - *Kürdi dört sesli*
“ Hüseyinî “ küçük altılı ”
Dördüncü derecesi önemlendirilmişine
Uşşâk Makamı 15 - *Arazbar Makamı*

16 - *Sabâ Makamı* 17 - *Kürdi Makamı*

Şekil 75: “ Hüseyinî ve Karcığâr’ın V. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234)



Şekil 76: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın VI. Derecesinde Kurulu Makamlar “ (1981: 234)

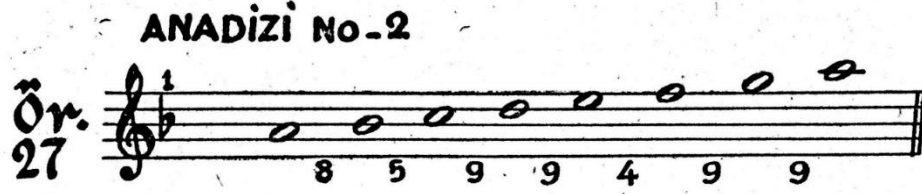


Şekil 77: “ Hüseyinî ve Karcıgar’ın VII. Derecesinde Kurulu Makamlar “
(1981: 234)

2.12.2. Uşşak ve Kürdî Makamı: Küçük Altılı Hüseyinî Makamı

Hüseyinî ana dizisi ikiye ayrılmakta, ince bölgesi ve kalın bölgesi arasında bir tam beşli bulunmak kaydıyla ince bölge Kürdî dizisi ya da Hüseyinî dizisi olarak kullanılabilir. Kemal İlerici, yeni dizinin aralıklarını detaylıca gösterdikten sonra ince bölgesi Kürdî olarak kullanılan Hüseyinî'nin, “Hüseyinî makamı kimliği içinde özgür bir varlığı yoksa da düşünsel anlatılarda, kendisinden çok söz açıldığı için, ona, asıl Hüseyinîden, kendisini ayıran altıncı

derecesinin durumuna uygun olarak, (küçük altılılı Hüseyinî makamı)” (İlerici, 1981, s. 44) olarak adlandırmayı uygun görmüştür.¹⁰⁶



Şekil 78: “ Anadizi No – 2 ‘Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi (Uşşak)’ ” (1981:43)

2.12.2.1. Uşşak Makamı: Uşşak Makamının Arâzbar Makamından Farkı ve Uşşak’ın İnci Türü Olarak Bayati Makamı

Kemal İlerici bu makamın tarifini şöyle belirlemiştir:

“Dördüncü derecenin önemlendirilmesiyle, başka bir boya elde ettiklerini sanan müzikçi Atalarımız, bu biçim küçük altılı Hüseyinî’ye (UŞŞAK MAKAMI) adını vermişlerdir. Makam işleminde, daha çok, çıkıcı olarak kullanılmaktadır. İlk ağızda kendi yöresinde çalışılarak, dördüncü dereceye doğru yönelindikten ve bu derece üzerinde yapılan oyalanmalardan sonra, geri dönülerek, durağa ulaşılmak yolu ile, işlenilmektedir.” (İlerici, 1981, s. 113)

Kemal İlerici aynı zamanda günümüz çalıcılarının Uşşak makamını icra ederken, genellikle beşinci derecesini bir koma kalın yapmakta olduklarından bahsetmiş, bunun nedeniniyse, bu çalıcıların Uşşak makamını Arâzbar makamından ayıramamalarının bir sonucu olarak görmüştür. Bunu takiben de, Uşşak makamının günümüzde ,dördüncü derecesi

¹⁰⁶ Bu oluşan yeni Hüseyinî dizisinin dördüncü derecesinin önemlendirilmesine ise “Uşşak makamı” adını vermektedir.

önemlendirilmiş bir Arâzbar makamı gibi anlaşıldığını belirtmiştir. Böylece Uşşak, Çargâh'ın bir ilgilisi değil de Rast'ın ilgilisi gibi kullanılmaktadır.

Uşşak makamının “*Bayati denilen inici bir biçiminin*” de varolduğundan bahsederken; “...aralarında bunun ince bölgelerinin ilk ağızda ve daha çok kullanılmasından ve azıcık Karcığar geçkileri (K. 96) katılmasından başka, önemli hiç bir başkalığı olmadığından, ayrı bir makam sayılması gerekmediğini...” (İlerici, 1981, s. 113) ifadelerini kullanmıştır. Uşşak ve Bayati makamlarının birbirleriyle çok yakın kullanıldığı, literatürdeki birçok eserin de hem Uşşak hem de Bayati olarak incelenebileceği düşünülürse, Kemal İlerici'nin iki makam arasındaki temel farkları ortaya koyduktan sonra, bunları birbirinden çok da farklı görmemesi, makamlara yaklaşımında dizisel bir mantıkla hareket ettiği için son derece doğal karşılanmalıdır.

Mİ UŞŞAK Uygusal Örnek

(A^dB^dC^dD^dB Biçiminde)

14-1-1965

Andante

Ör.
58C

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It is divided into four systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first system contains two staves of music, with a forte (*f*) dynamic marking. The second system continues the piece, featuring a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a section marked 'A'. The third system includes a section marked 'C' with a 'Largo' tempo marking and a piano (*p*) dynamic, and a section marked 'B' with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system concludes the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a musical score for a piano piece in 4/4 time, titled "Uşşak Makamı Uygusal Örneği - 1". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes a tempo change to *Presto* and a key signature change to D major. The third system concludes with a fermata and the notation ^dB'ye, indicating a modulation to B major. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 79: “ Uşşak Makamı Uygusal Örneği - 1 “ (1981: 116-117)



Şekil 80: “Uşşak Makamı Uygusal Örneği - 2” (1972: 18)

2.12.3. Kürdî Makamı

Kürdî dizili Hüseyinî’de beşinci derece önemlendirilirken, başka soydan bir makama da geçkiler yapılmaktadır. Hüseyinî’den çok da ayrı düşünülmemiş olan bu makamın dizisi, “küçük altılılı Hüseyinî” nin ilk aralığının küçük ikili yapılmasıyla elde edilir. Aralıkları 4+9+9+9+4+9+9 dan oluşmaktadır. Kürdî makamı Hüseyinî dizisinin beşinci derecesi üzerinden düşünülmektedir.



Şekil 81: “Kürdî Makamı Dizisi” (1981: 234)

Çoğu kez dördüncü ve üçüncü derece de yardımcı durak olarak kullanılır. Kemal İlerici, halk türkülerinde özellikle inici olarak kullanıldığını ve I ile II’nci, V ile VI’ncı dereceleri

arasında 4, 5, 6 komanın çeşitlerinin kullanılmakta olduğunu belirtmiştir. Sonu Kürdî gibi bitirilen makamlara örnek olarak ise *Nevâkürdî*, *Muhayyerkürdî*, *Acemkürdî* örnekleri verilmiştir.

Mİ KÜRDİ *uygusal Örnek*
Allegro (A + B + C Biçiminde) 8. 11. 1964

Ör. 38E

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Allegro' and '8. 11. 1964'. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system is marked 'mf' and 'ff'. The second system is marked 'fp' and 'belirtiniz'. The third system is marked 'fp' and 'belirtiniz'. The fourth system is marked 'p' and 'belirtiniz'. The score includes various time signatures: 2/4, 3/4, and 3/8. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is labeled 'Ör. 38E' on the left side.

Şekil 82: “Kürdî Makamı Uygusal Örneği” (1981: 66-67)

2.12.4. Pençgâh ve Çargâh Makamı: Hüseyinî Makamı Dizisinin “Güçlü”sündeki (III. Derecesindeki) Makamlar

Kemal İlerici, Hüseyinî makamının kalın bölgesindeki güçlü derecesi olan üçüncü derece (Do sesi) üzerinde iki çeşit makamı tanımlamıştır. Bunlardan birisi Pençgâh makamı diğeriye Çargâh makamıdır.¹⁰⁷

2.12.4.1. Pençgâh Makamı

Pençgâh makamı, anadizi Hüseyinî'nin üçüncü derecesi üzerine kurulmaktadır. (9+9+8+5+9+8+5) (Do-Re-Mi-dört komalık Fadiyez-Sol-Lâ-bir komalık Sibemol-Do) Sol yani Rast perdesi üzerine yazılıp düşünülmektedir.



Şekil 83: “ Pençgâh Makamı Dizisi “ (1981: 233)

Beşinci derecesi yardımcı durak kabul edilmiştir. Kemal İlerici, Pençgâh'ı, ince bölge olan Rast dizisiyle kalın bölgenin karılmasıyla elde edilen, birçok yapıtta kullanılan bir makam olarak tanımlamıştır. Tıpkı Hüseyinî makamında iki bölgenin işlenmesi ve isteğe bağlı kullanılması gibi, Pençgâh makamında yazılan yapılarda da Çargâh makamına geçkiler çok sık

¹⁰⁷ Kemal İlerici, Hüseyinî makamı dizisinde ince bölgenin önce geldiği ve yedinci derecede “Rast” makamı bulunmasına rağmen, öncelikli olarak bu iki makamı incelemiştir. Bunun nedeni olarak yine üçlü bağlanışların güçlü-durak ilgililiğinin öğretim biçimi olarak daha uygun olduğunu düşünmesidir.

yapılmaktadır. Pençgâh makamı ince bölgesinin (9+4+9+9+8+5+9) aralıklarıyla Buselik dizisi ile sık sık değiştirilmektedir.

Halk yapıtlarında ana dizinin etkisinden henüz çıkmamış olsa da klâsik yapıtlarda ayrı bir dizi kimliği kazanmış olduğu belirtilmiş, Pençgâh'ın önemi ise Hüseyinî ana dizisini işleyen birinci derece dizisiyle işbirliği yapan ilk dizi olma önemiyle vurgulanmıştır. Pençgâh makamı Hüseyinînin güçlüsü, Hüseyinî'de Pençgâh'ın alt güçlüsüdür.

DO PENÇGÂH *Uygusal Örnek*
($\frac{1}{2}A + B$ Biçiminde)

31-10-1964

Andante *p*

Ör. 36C

III V VII V III V

III I III V III I



Şekil 84: “ Pençgâh Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 56-57)

2.12.4.2. Çargâh Makamı ve Çargâh Makamının “Yazı Dizisi” Olarak Benimsemesi

Çargâh makamı, anadizi Hüseyinî'nin üçüncü derecesi üzerine kurulan (9+9+4+9+9+9+4) koma aralıklı bir dizi olarak belirtilmiştir.



Şekil 85: “ Çargâh Makamı Dizisi “¹⁰⁸

Kemal İlerici, bu makamın beşinci derecesinin yardımcı durak, üçüncü derece dizisinin de güçlü olarak belirtildiğini eklemiştir. Kemal İlerici, Hüseyinî anadizisindeki seslerle doğal

¹⁰⁸ (İlerici, 1981, s. 233) den alınarak düzenlenmiştir.

olarak kurulan Çargâh makamının koma aralıklarının (9+9+4+9+9+8+5) şeklinde olduğunu ve en azından eldeki yapıtların buna göre olduğunu belirtmiştir. Günümüzde halk yapıtlarında bu makamın örneklerinin çok olduğunu ancak klâsik yapıtlar arasında bu makama ait örnek bulmanın çok güç olduğunu da eklemiştir, makamın daha çok başka makamlarda yazılan eserlerin içinde bir geçki olarak kullanıldığını açıklamıştır. Çargâh makamının ikiside inici olarak kullanılan iki göçürümünün aldığı isimlerin; Sol (Rast) perdesi üzerinde kullanılanına Mahur makamı, Fa perdesindeki ise Acem Aşiran makamı adının verildiğini de eklemiştir.

Çargâh makamı ile ilgili tartışmalar Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in bu makamı kendi sistemlerinde Do majör dizisindekiyle birebir aynı hale getirip, ana makam olarak belirledikten sonra ortaya çıktığı için, Kemal İlerici de bu konuya eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır:

“Bir bölüm müzikçilerimizce (Çargâh makamı) adı, ilerde (K.101) öğrenilecek olan Sabâ makamının güçlü sesi Do (Çargâh) perdesindeki bir çeşit (ZİRGÜLELİ SÛZİNAK) makamına verilmiştir. (Oğlan adın İsmail (Ör. 37 A). Buna karşılık, sayın müzik bilginlerimiz, toprakları bol olsun, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel ise, çargâh adını yukarıda bildirdiğimiz makam saymışlar ve dizisini de ana dizi olarak seçmişlerdir. Biz, ulusca benimsenmemiş, bütün müzik sorunlarımızı çözmeye elverişli olmayan bu dizinin, ana dizilik kimliğini bir yana bırakıyoruz.” (İlerici, 1981, s. 58-59).

Ancak burada belkide çağdaşı kuramcılardan Kemal İlerici'yi ayıran önemli bir nokta görülmektedir ki, Arel ve Ezgi'nin neden bu makamı ana makam olarak seçmiş olduklarını anlamak, tahlil etmek ve faydalı yönlerinden kendi sistemi içinde de yararlanmaya gitmiş olmasıdır:

“Yalnız, içersinde bol tanini aralığı bulunan bu dizinin yardımı ile, Türk makamlarının bütün göçürümleri her seste müziğimizin en son kapasitesine göre kolaylıkla yazılabildiği, Batı anlayışı ile pek büyük bir aykırılık yaratmadığı

noktasını göz önünde tutarak başka bir erek için de olsa bu diziyi (Yazı dizisi) olarak seçmekle, onların seçtiği yolu benimsiyoruz.” (İlerici, 1981, s. 59-60).

Kemal İlerici, eskilerin ana dizi olarak Rast’ı benimsediğini, dolayısıyla eski baskıları incelerken, yapıtlarda karşılaşılan Si perdesinin Buselik perdesi değil, bundan bir koma daha kalın Segâh perdesi olduğunu da bir uyarı olarak eklemiştir.

Kemal İlerici, makamları tek tek ele alırken, o makamın dizisini kurmak için, o makamın Hüseyinî dizisinin hangi derecesinde kurulduğuna önem vermiştir. Bir makamın dizisinin de herhangi bir perde üzerinde yazabilmek için, yazı dizisi olarak seçtiği Do Çargâh makamından faydalanılabileceğini belirtmiştir. Yani Hüseyinî makamı dizisi “(Ana dizi) makamlarımızın doğurucu dizisi; (yazı dizisi) ise makamlarımızı yazmak için seçilmiş bir dizidir.” (İlerici, 1981, s. 60).

DO ÇARGÂH *Uygusal Örnek*
(A^dB Biciminde)

Allegretto

Ör.
37E

Rit....

Şekil 86: “ Çargâh Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 62)

2.12.5. Dilkeşhâverân Makamı: Hüseyinî Makamının İlgilisi (VI. Derece Makamı)

Kemal İlerici, kitabında Dr. Suphi Ezgi'den derlediği “Sabâ Salâtı” örneğini vererek Dilkeşhâverân makamını tanıtmıştır. Hüseyinî makamının bütün özelliklerini açıkça gösteren ve Hüseyinî'nin durak perdesinin (Dügâh) bir küçük üçlü altında, dört komalık Fadiyez (Irak)

perdesinde kalış yapan bir makam olarak tanımladığı Dilkeşhâverân'ı açıklarken “Bir makamın seslerinde hiç bir değişiklik yapılmadan başka bir derecesinde, yine o seslerle kurulan, diğer bir makama, o makamın ilgilisi denir.” (İlerici, 1981, s. 69) açıklamasını getirmiştir.



Şekil 87: “ Segâh ve Dilkeşhâverân Makamı Dizisi “ (1981: 235)

Kemal İlerici, bir makamın “İlgilisi” (relatif) olma olgusunu anadizinin her derecesi için mümkün kılmıştır. Bütün dereceler, anadizinin ilgilisi olsa dahi, en doğuşsal bağlantısı üçlü bağlantı olarak kabul ettiğinden ötürü, ana dizinin ilgili makamını üç basamak üstteki güçlü ve üç basamak alttaki alt güçlü makamına ayırarak incelemiştir.¹⁰⁹

Buradan hareketle, Hüseyinî durucu uygusu “yürüyücü” hâlde kullanılırsa¹¹⁰ bir üçlü aşağısındaki Dilkeşhâverân makamının durucu sesi olan Irak perdesine çözülecektir.

¹⁰⁹ Geri kalan ikili ve yedililer “komşuluk” terimiyle incelenmiştir. Yardımcı duraklar olan beşli ve dörtlü ilgililikleriye makamları kurmaya yarayan bağlantı noktaları sayılmıştır.

¹¹⁰ İstenirse bu uyguya yedilisi de her zaman eklenebilir veya geçit sesi olarak kullanılabilir.



Şekil 88: “ Hüseyinî – Dilkeşhâverân Bağlanışı “ (1981: 69)

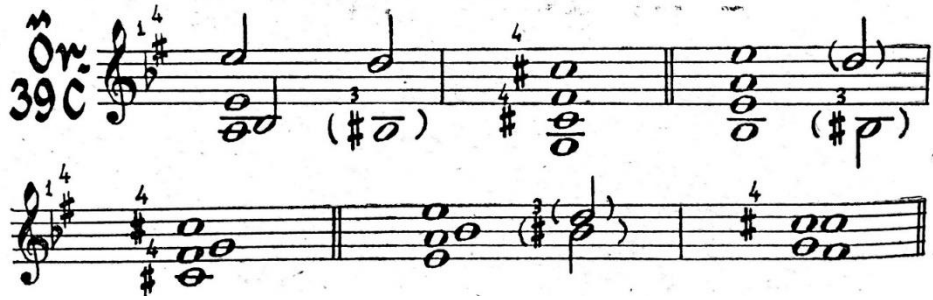
Dilkeşhâverân makamının yürüyücü sesleri ve çözüldükleri duruculara bakılırsa, dört sesli ve dört partili Hüseyinî durucu uygusunun kendi yürüyücü uygusuna bağlandığı, dolayısıyla Hüseyinî’deki her durucu sesin kendisine gelen yürüyücü sese gittiği görülür.¹¹¹

YÜRÜYÜCÜ SES	ÇÖZÜLDÜĞÜ DURUCU SES
VII. derece “Mi” sesi	I. derece “Fa#”(dört komalık) sesine
III. derece “Lâ” sesi	IV. derece “Si” (bir komalık) sesine
VI. derece “Re” sesi	V. derece “Do” sesine
II. derece “Sol” sesi	I. derece “Fa#” (dört komalık) sesine

Tablo 12:“ Hüseyinî – Dilkeşhâverân Bağlanışında Derecelerin Yürüyüşü “

¹¹¹ Hüseyinî makamında da yürüyücü bir ses olan “Sol” sesi doğal olarak burada “Lâ” ya değil dört komalık “Fa#” sesine gitmiştir.

Buna göre, Dilkeşhâverân makamı uygusu, Hüseyinî makamının altıncı derece uygusudur. Hüseyinî makamının kalın bölgesi çalışılırken Dilkeşhâverân makamına kolayca geçiş yapılabilmektedir. Hüseyinî’de ince bölge çalışılırken, Mi durak uygusu güçlü uygusu olarak görevlendirilir ve yürüyücü yapılırsa, Lâ Hüseyinî’nin güçlü dizisi, Do Pençgâh veya Do Çargâh’a da geçmek mümkündür. Aynı şekilde Hüseyinî’de ince bölge çalışırken, yani Mi Hüseyinî’deyken, onun ilgilisi olan Do# Dilkeşhâverân makamına da geçilebilmektedir.



Şekil 89: “ Mi Hüseyinî - Do# Dilkeşhâverân Bağlanışları “

(1981: 70)

DO DİLKEŞHÂVERÂN *uygusal örnek*
(Yakarı) (A+B+C#D Biçiminde)

19-11-1964

Ör.
Uyarı
No: 9

Andante

The musical score is written for piano in 4/8 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano introduction marked 'Andante' and 'p'. The first section, labeled 'A', consists of two measures. The second section, labeled 'B', consists of four measures. The third section, labeled 'C', consists of four measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

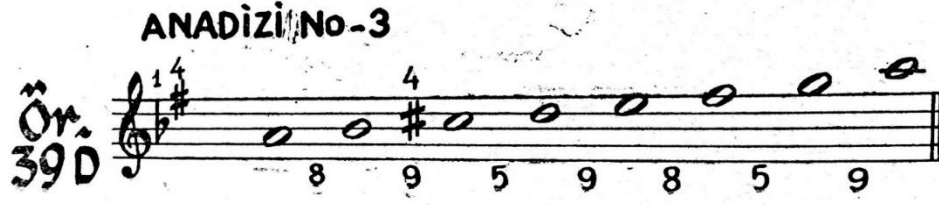
The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is in 4/4 time and D major. The score is divided into four systems. The first system starts with a 'C' time signature and a 'sf' dynamic. The second system has a '3' measure rest. The third system has a 'd' dynamic. The fourth system has a 'P' dynamic, a 'Belirtiniz' instruction, and a 'pp' dynamic. A 'Rit' instruction is at the bottom of the fourth system.

Şekil 90: “ Dilkeşhâverân Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 74-75)

2.12.5.1. Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi

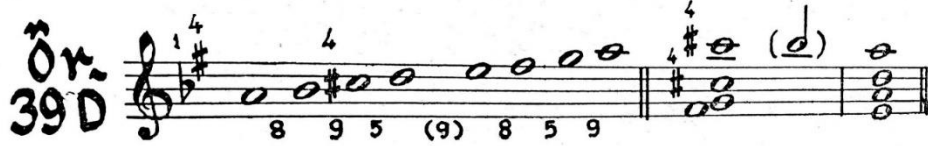
Do Pençgâh ve Çargâh'tan Hüseyinî'ye doğal olarak geçilebildiği gibi, dört komalık Dodiyez Dilkeşhâverân'dan da Lâ üzerindeki Hüseyinî dizisine geçilebilmektedir. Burada

ortaya çıkan Hüseyinî dizisi (8+9+5) aralıklarıyla başlamakta ve Kemal İlerici'nin Yegâh dizisi olarak belirttiği dizinin ilk iki aralığıyla yer değiştirmektedir.



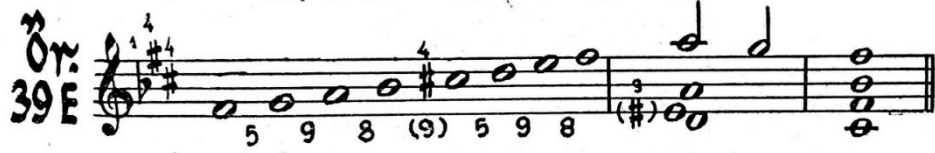
Şekil 91: “ Anadizi No – 3 ‘ Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi’ (Hicazî)” (1981: 70)

Kemal İlerici, şimdilerde bu makamın müziğimizde kullanılmasa da, eskilerin bu anadiziyi “Hicazî” olarak adlandırdığından söz etmiş. Teorik anlatımlarda ve makamların doğuşsal yerlerini belirlemede bu anadizinin işe yarayacağını belirtmiştir.



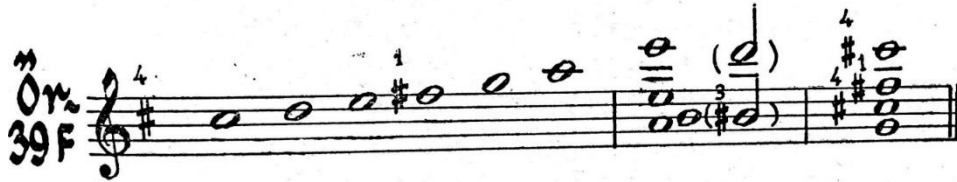
Şekil 92: “ Büyük Üçlülü Hüseyinî ve Güçlü-Durak Bağlanışı” (1981: 71)

Bu yeni biçimdeki Lâ dizisinin durak uygusu olan yeni biçimi, güçlü görevi verilerek yürüyücü hale getirilirse, dört komalık Fadiyez Dilkeşhâverân'a çözülmektedir. Bu dizinin aldığı yeni biçim ise şöyle gösterilmiştir:



Şekil 93: “ Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi Üzerinden Fa# Dilkeşhâverân ve Güçlü-
Durak Bağlanışı” (1981: 71)

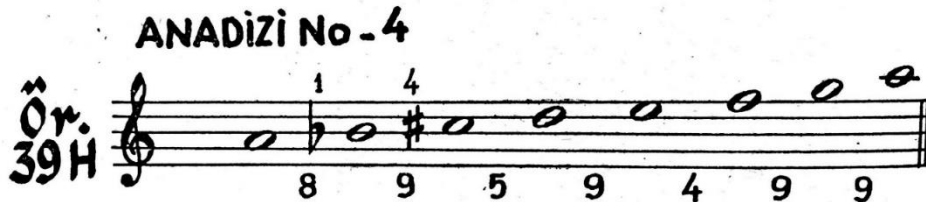
Hüseyinî ince bölgesi Kürdî olarak da düşünülebildiği için Kemal İlerici böylelikle daha fazla dizi ve bağlanış renkliliği ortaya koymaktadır.



Şekil 94: “ İnce Bölgesi Kürdî Olan Büyük Üçlülü Hüseyinî Dizisi Üzerinde
Dilkeşhâverân Bağlanışı” (1981: 71)

2.12.5.2. Büyük Üçlülü ve Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi

Kemal İlerici, ince bölgesi Kürdî olarak düşünülmüş olan bir büyük üçlülü Hüseyinî dizisine teorik alanda ve iş alanında kullanılabilecek yeni bir isim vererek, bu yeni anadiziyi (Anadizi No – 4) “*Büyük üçlülü ve küçük altılılı Hüseyinî*” olarak tanımlamıştır.



Şekil 95: “ Anadizi No – 4 ‘ Büyük Üçlülü ve Küçük Altılılı Hüseyinî Dizisi’ ”

(1981: 72)

2.12.6. Nevâ ve Yegâh Makamı

2.12.6.1. Nevâ Makamı

Kemal İlerici, Nevâ makamını “*dördüncü derecesi önemlendirilmiş bir çeşit Hüseyinî*” şeklinde tanımlamıştır:

“Beşinci derecenin ortadan silinmesi, bileceğiniz beşinci derece üzerine kurulmuş Hüseyinî dizisi ile işgörmeyip, dördüncü derece dizisine geçkiler yapılmak ve ince bölge olarak kullanılmakla, dördüncü dereceyi önemlendirince, başka bir renk elde ettik diyen, müzikçi atalarımız dördüncü derecesi önem kazanmış bu çeşit Hüseyinîye (NEVÂ MAKAMI) adını vermişlerdir.” (İlerici, 1981, s. 99)

Nevâ makamında ince bölge, Yegâh dizisi gibi büyük üçlülü, kalın bölge ise Hüseyinî gibi küçük üçlülü iki ayrı soydan gelen iki ayrı dizi durumundadır. Nevâ'nın sekizinci derece önemlendirilmesine de Tahir makamı denmektedir.

RE NEVÂ *Uygusal Örnek*
($\gamma A + {}^d B + \gamma C + {}^d B$ Biçiminde)

Moderato

3-12-1964

Ör.
54F

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'Moderato' and 'mp'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. The second system continues the melody and bass line, with the melody moving to C5 and the bass line to D4. The third system is marked 'p' and 'mp', and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Rit.....

Lento
SON.
f
mf

Şekil 96: “Nevâ Makamında Uygusal Örnek – 1” (1981: 102-103)

ÖR-P
Andante (♩ = 1)

NEVA

mp f ff f

p

rit

Şekil 97: “Nevâ Makamında Uygusal Örnek – 2” (1972: 17)

2.12.6.1.1. Kemal İlerici'nin Hüseyinî ve Nevâ Makamlarına Dair Görüşü

Kemal İlerici, Klâsik yapıtlarda, ilmi bir görüş ve bilinçli bir istekle Hüseyinî dizisinde dördüncü ve beşinci derecenin ayrı ayrı işlendiği ve Nevâ ve Hüseyinî makamı şeklinde iki ayrı makamda yapıtlar yazıldığını belirtmiştir. Ancak Halk türkülerinde, yalnız dördüncü ve beşinci derecenin işlenmesiyle örülmüş yapıtlar bulunduğu gibi, ne dördüncü derecenin ne de beşinci derecenin herhangi birisine bir üstünlük ve belirginlik verilmeden örülmüş yapıtlarında bulunduğunu belirtmiştir. Bunun nedeniniyse, beşinci derecenin üstselenlerin, dördüncü derecenin ise altselenlerin, sekizinciden sonra en önemli sesler olduğunu ve makam duygusunu veren ve makam rengini veren en önemli yardımcı duraklar olduğu şeklinde açıklamıştır. Sonuç olarak da, Nevâ makamında beşinci derecenin, Hüseyinî makamında da dördüncü derecenin ortadan kaybolmadığı, yalnızca ikincil bir öneme düşürüldüğünü vurgular. Bu açıklama, Hüseyinî ve Nevâ makamı arasında, onları tanımlarken düşülen hatalardan, ikisinin de aynı makam olduğu ya da birbirleri arasında hiçbir ortak nokta olmadığı şeklindeki karmaşıklığa açıklık getirmektedir.

2.12.6.2. Yegâh Makamı

Kemal İlerici, Nevâ makamından hareketle Yegâh makamını şöyle açıklamıştır:

“Kalın bölge olarak Rast (9+8+5+9+9+8+5) ile, ince bölge Nevâ (8+5+9+9+8+5+9) dan kurulan bu makama (YEGÂH MAKAMI) adı verilmiştir. Demek ki: Hüseyinî makamının dördüncü derecesinde Yegâh’a geçkiler yapıp, dördüncü dereceyi önemlendirdikten sonra, birinci dereceye döner ve orada kalırsak, Nevâ denilen makamı yapmış oluruz.” (İlerici, 1981, s. 99)



Şekil 98: “Yegâh Makamı Dizisi “ (1981: 234)

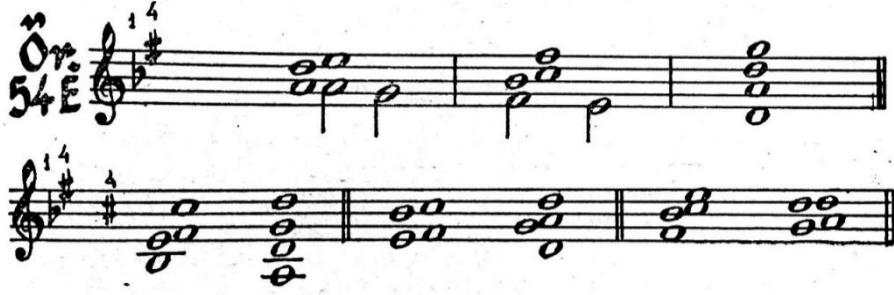
Makamın seyrinin atalarımız tarafından nasıl kullanıldığını da detaylı bir şekilde anlatmıştır:

“İşlenimde Nevâ ile Yegâh’ın başlangıç çalışmalarında, besteci atalarımız belli bir yol görmüşlerdir. Şöyle ki: Nevâ’nın dördü (RE) – Yegâh’ın sekizi – üzerinde oyalanmalardan sonra, birden bire Lâ üzerinde Hüseyinî gibi kalarak, Nevâ’yı veya burada beklemeden beş ses aşağıdaki, Yegâh’ın birinci derecesi ile, beşinci derecesi arasında, önce sekizinci derece üzerinde yaptıkları ezgilerin benzerlerini yapıp, birinci derecede kalarak, Yegâh’ı kurmaktadır.” (İlerici, 1981, s. 100).

Yegâh makamının beşinci derecesi (Lâ sesi) durak yardımcısıdır. Yedinci derece olan Do sesi ise, Re Rast veya Lâ Nevâ’nın egemenlik durumuna göre sekizinci dereceye 5 veya 9 koma yaklaşip uzaklaşabilmekte, ikinci derece olan Mi sesiye üç komalık Midiyez veya Mi

olarak kullanılabilir. Kemal İlerici bunu Lâ Hüseyinî'nin ince bölge dizisinin “cüceleştirilmiş” olması şeklinde açıklamıştır.

Yegâh makamının uygusal durumdaysa, Hüseyinî ilgilisi olan Dilkeşhâverân'ın durak uygusunun (Fadiyez) bir üçlü altta bulunmasından dolayı, Dilkeşhâverân'ın Yegâh makamının güçlüsü olduğu sonucuna ulaşmıştır. Buna göre Yegâh'a en doğal geçiş, Hüseyinî birinci derecesinden Hüseyinî ilgisine (altıncı derece), oradan da Yegâh'a (dördüncü derece) makamına geçmektir. Kemal İlerici burada da makamları Hüseyinî makamının esas dereceleri üzerinden tanımlamıştır.



Şekil 99: “ Hüseyinî'den Yegâh'a Uygusal Geçiş” (1981: 101)

2.12.7. Ferâhnâk Makamı (Yegâh Makamının İlgilisi)

Yegâh makamını ilgilisi kendisinden bir küçük üçlü aşağıdaki 5+9+9+8+5+9+8 aralıklarından oluşan Ferâhnâk makamıdır. Kemal İlerici bu makamın bazı yerlerde 5+9+9+8+5+12+5 aralıklı olarak da kullanıldığını belirtmiştir. İnci olarak kullanılması gelenektir. Güçlüsü Yegâh ve alt güçlüsü Rast dizilerinin egemenliği vardır.



Şekil 100: “ Ferâhnâk Makamı Dizisi ” (1981: 233)

Kemal İlerici, Ferâhnâk makamıyla ilgili olarak piyanoda çalındığı zaman inici tam beşlili bir Segâh makamından ayırt edilemeyeceğini bunun nedeninin ise Segâh'ın dörtlüsünün tam dörtlü ancak Ferâhnâk'ın dörtlüsünün bir komalık artık dörtlü olduğunu ve bu farkın da piyanoda belirtilemeyeceğini açıklamıştır. Buna çözüm olarak, anadizi Hüseyinî makamının durak ve yardımcı duraklarının cüceleşmesiyle, Ferâhnâk'ın bir komalık Sibemol-Do-Re-üç komalık Midiyez-dört komalık Fadiyez-Sol-üç komalık Lâdiyez-bir komalık Sibemol sesleriyle oluşturulduğunda, artık dörtlülü bir özellik kazanmasını önermiştir. Gelenekte böyle bir dizi yoksa da, özel bir renk olarak bu diziden yararlanılabilmektedir. Ayrıca, Rast makamı içindeki güçlü geçkilerinde sıklıkla Segâh ile değişmeceli kullanılır.

2.12.8. Segâh Makamı

Kemal İlerici Nevâ makamını tanımlayarak tıpkı Hüseyinî makamının ilgisinin bir üçlü altındaki Dilkeşhâverân makamı olduğu gibi, Nevâ'nın ayrı bir renk olarak sayıldıktan sonra ilgisinin de özel bir adla anılacağını belirtmiştir. Bu makam çıkıcı olarak kullanılan Segâh perdesi (bir komalık Sibemol) üzerindeki Segâh makamıdır.



Şekil 101: “ Segâh ve Dilkeşhâverân Makamı Dizisi “ (1981: 235)

Kemal İlerici'nin belirttiğine göre, Segâh makamı ve Ferâhnâk makamı, özellikle Rast makamı içinde yer alan güçlü geçkilerinde sürekli olarak birbirleri yerine konulmaktadır (İlerici, 1981, s. 258).

2.12.8.1. Segâh Makamının Türleri: Eviç, Dilkeşhâverân ve Irak Makamları

Segâh makamının asıl yerinin bir koma kalınlaştırılmış Si perdesi olarak kabul edildiğini belirten Kemal İlerici, Segâh'ın inici olarak dört komalık Fadiyez üzerinde kullanılan biçimineyse Eviç makamı ismi verildiğini belirtmiştir. Bu noktada Eviç ve Dilkeşhâverân makamlarının arasındaki farkın, Nevâ ve Hüseyinî makamlarının egemenlik durumlarından anlaşılacağını söylemektedir. Eviç makamında, dizinin altıncı ve üçüncü derecesi Nevâ'da dördüncü derece ve birinci dereceye karşılık gelmekte ve egemen olmaktadır. Dilkeşhâverân makamında ise, dizinin küçük yedilisi ve üçüncü dereceleri Hüseyinî'de beşinci ve birinci derecelere karşılık gelmekte ve egemen olmaktadır.

Yine Segâh makamının dört komalık Fadiyez üzerine göçürümünün çıkıcı seyir izleyen hâline Irak makamı adı verildiğini de belirtmektedir.

Kemal İlerici, Hüseyinî anadizisi üzerinden Segâh makamını tanımlarken, anadizi olan Hüseyinî'nin artık beşlili bir biçim aldığını buna göre Segâh'ın (5+9+8+5+9+12+5) şeklinde yazıldığını belirtmiştir.

2.12.9. Cüce ve Azman Kavramları, Hüseyinî Cücesi Makamı, Artık Beşlili Hüseyinî ve Cüce Artık Beşlili Hüseyinî Anadizileri

Kemal İlerici Hüseyinî anadizisinde yer almayan ve derece seslerinde çeşitli değişimlerin yapıldığı makamları yine Hüseyinî üzerinden açıklayabilmek ve aynı zamanda, farklı renkler elde edebilmek amacıyla Hüseyinî anadizisinin farklı biçimlerini tanımlamıştır. Bu dizileri anlatırken üçüncü dereceleri ortak ve güçlü uyguları birbiriyle kromatik sesle bitişik durumda olan büyük üçlülü ve küçük üçlülü iki makamın kromatik komşuluğundan yola çıkmıştır. Buna göre büyük üçlülü bir makam, istenildiğinde güçlüleri bir olan, küçük üçlülü bir makama dönüştürülebilir. Aynı zamanda güçlünün bir eksik üçlü indirilmesi ise farklı renk olasılıklarını doğurmaktadır. Bir dizinin durak sesi, dizideki başka hiçbir sesi değiştirmeksizin yarım ses inceltildiğinde veya kalınlaştırıldığında, alışılmamış bir dizi elde edilir. Kemal İlerici buna “cüce” veya “azman” demektedir. Bu alışılmamış dizilerde alışılmamış duygular

bulunmaktadır. Cüce bir dizide “sığınma, yalvarma, küçülme” bulunurken; azman bir dizide “kafa kaldırış, zorbalık, kızgınlık, bozgunculuk” gibi ruh halleri bulunur. Kemal İlerici, durağı inceltilerek ya da kalınlaştırarak elde ettiği bu alışılmamış dizilere “Hüseyinî azmanı”, “Pençgâh cücesi” gibi isimler vermiştir. Kemal İlerici, bilinen bazı dizilerin cüce ve azmanlarını şöyle göstermektedir:

Ör.
79D

Hüseyinî (..) Cücesi' (+-)

Azmanı (-+) Kürdi (..) Azmanı (-+)

Nişabur (+.) Cücesi' (+- -) Azmanı (..+)

Pençgâh (..+) Cücesi' (+.) Azmanı (-++)

Çargâh (..) Cücesi' (+-) Azmanı (-+)

Değişik Çargâh (..) Cücesi' (+-) Azmanı (-+)

Şekil 102: “ Bilinen Dizilerin Cüce ve Azmanları “ (1981: 162)

Kemal İlerici beşlisi değiştirilmiş dizileri de tanımlamıştır. “Beşinci derecenin çıkıcı değiştirimi” olarak bahsettiği konuda, Hüseyinî dizisinin Segâh ve Dilkeşhâverân güçlülere kullanıldığında, beşinci derece “artık” kullanılmıştır.



Şekil 103: “ Anadizi No – 5 ‘Artık Beşlili Hüseyinî Dizisi”

Hüseyinî makamının ince bölge durağı olan Mi sesi, istenildiğinde üç komalık Midiyez veya Mi naturel olarak kullanılabilir. ¹¹²



Şekil 104: “ Hüseyinî Makamında İnce Bölgenin Değiştirilmesi: ‘Mi’ Sesinin Naturel ve Diyez Kullanımı “ (1981: 110)

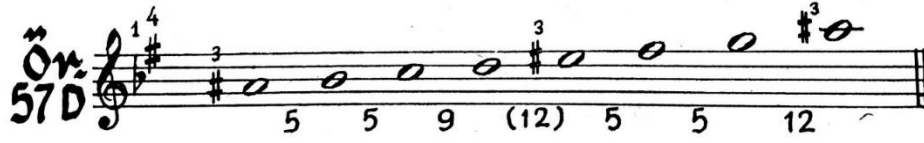
Lâ Hüseyinî’de ikinci bölge olan Mi Hüseyinî’nin işlenmesi sırasında uygusal olarak kullanılan bu bağlantıdan hareketle Kemal İlerici, “bir uygudan istenildiği zaman bir eksik üçlü uygu aşağıya inilebileceği” sonucuna ulaşmıştır. İnce bölgede yapılan bu değişikliğin kalın bölgede uygulanması da mümkündür.



Şekil 105: “ Hüseyinî Makamında Kalın Bölgenin Değiştirilmesi “ (1981: 111)

¹¹² Pişano üzerinde yarım seslik bir fark ile çalınmaktadır.

Yapılan bu değişiklikle Hüseyinî makamı dizisi de şu şekli almaktadır:



Şekil 106: “ İnce ve Kalın Bölgesi Değiştirilmiş Hüseyinî Makamı Dizisi” (1981: 111)

Hüseyinî'nin ince bölgesinde uygulanan bu değişikrimin, aynısının kalın bölgede de uygulanması “*cüceleştirme*” olarak tanımlamıştır: “Bir makamın, durağının incelenirilmek yolu ile eksiltilmiş biçimine o makamın, gelişmemiş anlamına (CÜCE) si diyelim.” (İlerici, 1981, s. 111).



Şekil 107: “ Anadizi No – 6 ‘Hüseyinî Cücesi Makamı’ ” (1981: 112)

Bu noktada Kemal İlerici'nin şu tespiti önemlidir: “Hüseyinî makamının, her derecesinde kurulan ve sırası ile incelemeye başladığımız çeşitli makamların da, bu Hüseyinî çeşitleri kadar çeşitleri olabileceği düşünülürse, işin ne derece önem kazanacağı anlaşılır.” (İlerici, 1981, s. 111).

Bu açıklamasıyla Hüseyinî makamından yola çıkılarak kurulan her dizinin kendi derecelerinden de başka başka diziler ve makamlar farklı renkler elde edileceği ortaya konulmaktadır. Bu değiştirilmiş dizileri üçe ayırmaktadır:

1. Artık beşlili anadizinin derecelerinden üretilenler

Ör. 57 E ANADIZI No-5

8 5 9 12 5 5 9 5 9 12 5 5 9 8 9 12 5 5 9 8 5 12 5 5 9 8 5 9 5 9 8 5 9 12 5 9 8 5 9 12 5 5

Şekil 108: “ Anadizi No – 5 ‘Artık Beşlili Anadizi’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulu Diziler” (1981:111)

2. Cüce Hüseyinî dizisinin derecelerinden üretilenler

Ör. 57 F ANADIZI No-6

5 5 9 9 8 5 12 5 9 9 8 5 12 5 9 9 8 5 12 5 5 9 9 8 5 12 5 5 9 9 8 5 12 5 5 9 9 8 12 5 5 9 9 8 5

Şekil 109: “ Anadizi No – 6 ‘Hüseyinî Cücesi Makamı’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulu Diziler ” (1981: 112)

3. Cüce artık beşlili anadizinin derecelerinden üretilenler



Şekil 110: “ Anadizi No – 7 ‘ Cüce Artık Beşlili Anadizi’ ve Dereceleri Üzerinde Kurulan Diziler” (1981: 112)

Kemal İlerici, makamdaki değişimleri bir sıralamaya koyduğunda cücelik ve azmanlık olarak sınıflarken, geleneksel olarak cüceleştirmenin makam dokusu üzerindeki etkisinin önemsiz karşılandığı için bu türden dizilere herhangi bir isim verilmediğini; buna karşın azmanlaştırmanın makam dokusunda daha büyük bir değişim yaptığı ve ince bölgesi azmanlaştırılmış Hüseyinî'nin hemen hemen bütün derecelerinde kurulu makamlara isim verildiğini belirtmiştir (İlerici, 1981, s. 259).

2.12.9.1. Makamlarla Yeni Anlatım Olanakları: Hüseyinî Makamı, Farklı Dizilerin Kullanımı, Kromatik Diziler, Değişimler ve Kemal İlerici'nin Makam Açıklamalarının Kompozisyon Alanında Açtığı Yeni Ufuklar

Kemal İlerici, bir dizide yapılabilecek değişikliklerin kendi aralarında istenilen yerde bestecinin seçimine göre ister ezgisel, ister uygusal her yerde uygulanabileceğini belirtmiştir. Birbirleri yerine geçebilen veya karma kullanılabilen bu dizilerin sağlayacağı renk

zenginliğinin sonsuz olduğu açıktır. Bu cüce ve azman diziler, diziyi daraltıp genişlettikleri için, durak veya güçlülerini, yarımsar ses daha inceltmek veya kalınlaştırmak da mümkündür. Kemal İlerici yarım ses daha değiştirilen bu dizilerin yarım ses daha inceltilenini “cüpcüce”, yarım ses daha kalınlaştırılanlarını ise “apazman” olarak adlandırmıştır. Aynı şekilde ezgisel bir yürüyüşte de bir diziyi çıkarken cüce, inerken azman kullanmak mümkündür.

Bestecinin yaratmak istediği etki ve kurmak istediği fonksiyona göre “dizinin her sesini, kendisini, cücesi, cüpcücesi, azman veya apazmanı ile birlik, iki, üç veya dört kromatik sesli, bir karma ses olarak göz önünde tutabileceğimiz gibi, o kadar sesli kromatik diziler biçiminde de, sakıncasızca kullanabiliriz.” (İlerici, 1981, s. 260) açıklamasını getirmiştir. Burada kendi aralarında birbiri biçimine dönüştürülebilir bu dizilerin sağladığı renklilik, üzerinde önemle durulması gereken bir bestecilik materyalidir. Kemal İlerici’nin makamları açıklama ve bunları uygusal müzikte kullanma biçiminde, dört sesli, ve beş, altı ve yedi sesli uygular ve bu uygulamadan elde edilecek renk zenginliği, bunları karma kullanabilme olanakları, çift duraklı yaratılışdışı diziler ve ince ve kalın bölgeyi birleştiren aralıkların isteğe göre değiştirimleri düşünülüşünde birçok olasılık doğmaktadır.

Kemal İlerici, makamları “yeni bir anlatım olanağı” içinde kullanabilmeyi düşlemiştir:

“Doğuşsal, cüce, cüpcüce, azman ve apazman dizilerimiz, doğuşsal, yalvarıcı, zorba veya bunların karması her tür duygularımızı anlatabilmeye bize ne büyük bir başarı sağlamaktadırlar.” Bu yeni anlatım olanaklarıyla da yeni bir makam tanımı getirmiştir: “Bildiğiniz gibi, herhangi bir dizinin, dokusundaki: durak, yardımcı duraklar, güçlü, alt güçlü ve bunların yardımcıları gibi, çeşitli görevler biçiminde sıralanmış enaz yedi dizinin elbirliği ile, geleneksel Kurallar içinde işlenilmesine **MAKAM** denilmektedir.” (İlerici, 1981, s. 279).

Bu dizi derecelerinde istenildiği şekilde değişiklik yapılarak, farklı renkler ve yoğunluklar elde edilebilmektedir. Kemal İlerici’nin en doğuşsal ve Türklük ruhuna en uygun olarak açıkladığı Hüseyinî dizisi üzerinde kurduğu sistemi elli üç komalık tam sekizli, otuz bir komalık tam beşli ve iki komalık tam dörtlüler anadizinin durucu derecelerinin aralıklarını oluşturmaktadır. Anadiziyi diğer diziler biçimine dönüştüren yürüyücü derecelerinin aralıkları ise, kırk beş komalık küçük yedili, otuz sekiz veya otuz dokuz komalık büyük altılı, on üç

komalık küçük üçlü ve sekiz veya yedi komalık büyük ikiliden oluşmaktadır. Bu söz konusu derecelerin değişikliğe uğramasıyla anadiziyi giderek artan oranlarda yaratılışdışılığa götürmekte ve hem kendisi hemde içinde yer alan her dizide biçim değişikliğini doğurmaktadır. Kemal İlerici, işte bu yöntemle makamları açıklamaya çalışmış ve açıklayamadığı her makamı Hüseyinî'ye göre olan durumlarından izah etme yoluna gitmiştir. Uygusal yapıda da aynı geçerlidir.

Bestecinin anlatacağı duyguya göre bu geleneksel özellikleri süren makamlar üzerinde, yine bu makamları farklı bir bakış açısıyla kullanarak anlatım zenginliğine kavuşulmuştur.

Kemal İlerici uzun yıllar süren bu yoğun çalışmalarıyla ortaya koyduğu makam çalışması ve armonik önermesiyle elde ettiği anlatım zenginliği ile Türk müziğinin dar kalıplarından yeni bir bakış açısıyla sistematize edilerek kurtarılmasına gayret etmiştir. Yeni besteciler için yeni dil önerisini şöyle ifade etmiştir:

“Türk müziğinin bu sonsuzluğu ile yine de elimiz kolumuz bağlı kalıyorsak, suçu ancak kendimizde aramalıyız. Fakat şurasını da kesinlikle söyleyebiliriz ki, bir işe candan gönül verip, çaba göstermenin de bu dünyada başarısızlığa uğradığı görülmemiştir.” (İlerici, 1981, s. 280).

2.12.10. Buselik Makamı

Hüseyinî ile bağlantısından dolayı Uşşak makamına başka yerlerde de değinmiş olan Kemal İlerici Buselik makamını anlatırken konu başlığı olarak Uşşak ve Buselik makamlarını beraber açıklamak ve Uşşak makamını da daha detaylı anlatmak istemiştir.

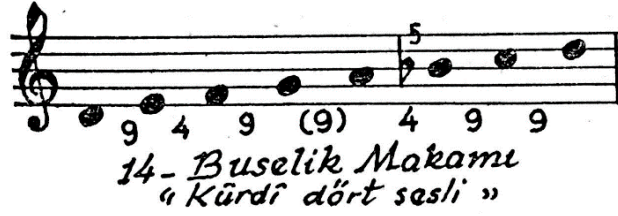
2.12.10.1. Buselik Makamı, Çeşitli Kullanımları ve Göçürümlerinin Adları

Kemal İlerici Buselik makamını açıklarken Uşşak makamıyla bağlantılı olarak anlatmayı uygun görmüştür. Uşşak'da, dördüncü derece önemlendirilirken, hangi makamın geçkileri yapılmakta olduğunu ortaya çıkarmak için, seslerde hiç bir değişiklik yapmadan, dördüncü derecede bir dizi kurmuştur.

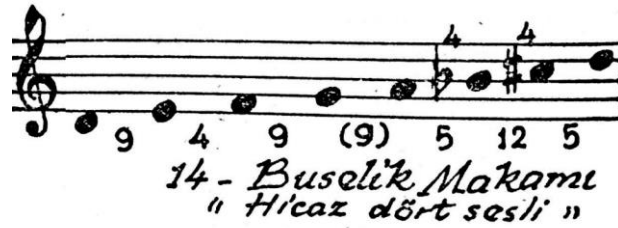
9+4+9+9+8+5+9 aralıklı bu dizi, Hüseyinî ve Kürdî değişmecelerinin sık kullanılacağı ve ince bölgesinin de yine bu iki makamın dizilerinden kurulan Buselik makamı olarak açıklanmıştır.



Şekil 111: “ Buselik Makamı Dizisi 1 “¹¹³



Şekil 112: “ Buselik Makamı Dizisi 2 “¹¹⁴



Şekil 113: “ Buselik Makamı Dizisi 3 “¹¹⁵

Buna ek olarak, Yegâh perdesi üzerinde Buselik ve Hüseyinî makamlarından kurulu Acemli Yegâh ve Lâ Hüseyinî ve Re Buselik makamlarıyla kurulmuş olan Dilkeşide makamına

¹¹³ İlerici (1981: 234) den alınarak düzenlenmiştir.

¹¹⁴ İlerici (1981: 234) den alınarak düzenlenmiştir.

¹¹⁵ İlerici (1981: 234) den alınarak düzenlenmiştir.

da değinmiştir. İnce bölgenin Hüseyinî, Kürdî, zaman zaman yedinci derecenin tizleşerek sekizinci dereceye beş koma yaklaşmasıyla ortaya çıkarılan Hicaz dizisinin kullanıldığından da söz etmiştir. Üçüncü derecenin öne çıkarıldığı, burada Nikriz olarak kitabında ilk defa bahsettiği artık dörtlülü bir dizinin de kullanılarak, Pençgâh ve Çârgâh'ın yerine kullanılması, yedinci derecenin hem naturel hem de diyez olarak kullanılabilmesinin Buselik makamının özellikleri olduğunu detaylıca anlatmaktadır.

Buselik makamının göçürümlerinin isimlerini de şöyle eklemektedir:

- 1- **Nihavent makamı:** Buselik makamının Sol perdesi üzerinde göçürümü ve ince bölgesinde çoğunlukla Kürdî ve Hicaz kullanılandır. Hüseyinî ilk olarak tercih edilmez. Üçüncü derecesinde Nikriz geçkileri yapılmaktadır.
- 2- **Sultanî Yegâh makamı:** Buselik makamının Re üzerindeki göçürümüne Sultanî Yegâh adı verilir. İnce bölgesinde Hicaz, bundan daha az tercih edilen Kürdî ve hemen hemen hiç kullanılmayan Hüseyinî makamı.
- 3- **Ruhnuz makamı:** Dr. Suphi Ezgi'nin Buselik makamını Mi üzerinden saz semaisi besteleyerek bu göçürüme vermiş olduğu isimdir.

Türk müziğinin bir özelliği olarak tarif ettiği makam üretme yollarından bahsettiği ve “çeşitli makamların sonunu diğer bir makama bağlamak” şeklinde tarif ettiği konuda, belli başlı makamların hemen hepsinin Buselik makamı gibi bitirilmesiyle türetilen Buselik’li makamlardan da söz etmiş ve notalarla örnekler vermiştir: *Nevâbuselik*, *Eviçbuselik*, *Muhayyerbuselik*, *Tahirbuselik*, *Hisarbuselik*, *Şehnazbuselik*...

2.12.11. Buselik’in İlgilileri: Eksik Beşlili Ferâhnâk ve Nişâbur Makamları

Kemal İlerici, iki çeşit yedeni olan dizilerin iki çeşit ilgisinin bulunduğunu açıklamaktadır. İnce bölgesinin Hüseyinî, Kürdî veya Hicaz dizileriyle kurulmasına bağlı olarak iki çeşit yedeni bulunan bir makam olarak tanımlamıştır.

Buselik makamının ilgilileri “*eksik beşlili Ferâhnâk ve Nişâbur*” makamlarıdır. Eksik beşlili Ferâhnâk, burada kullanılırken Ferâhnâk dizisi içinde bir renk olarak kullanılmakta ve

ayrı bir önem atfedilmemektedir. Buselik makamının bir diğer ilgilisi olan Nişâbur makamıysa ince bölgesi Hicaz olan Buselik'in bir küçük üçlü altındadır ve anadizinin ikinci derecesindedir. 8+5+9+4+9+9+9 aralıklarından kurulmuş olan bu dizi Si-dört komalık Dodiyez-Re-Mi-Fa-Sol-Lâ-Si seslerinden oluşur. Makamın durumunda Buselik egemen olduğu için, Nişâbur'un durak sesi yarım ses kalınlaşmıştır. Birinci derecedeki bu değişim, beşlisinin de eksik olmasıyla kendisine özel bir renk verir. Kemal İlerici buna ek olarak Nişâbur makamının anadizinin doğuşsal sesi olan bir komalık Si sesinde de kurulabileceğini ve bu durumda aralıklarının 9+5+9+4+9+9+8 olacağını belirtir.



Şekil 114: “ Nişâbur Makamı Dizisi “ (1981: 233)

2.12.12. Rast Makamı

Kemal İlerici Rast makamını, “Ferâhnâk makamının bir büyük mücennep (8 koma) ve bir tanini (9 koma) dan kurulu bir büyük üçlü altındaki makam...” olarak tanımlamıştır. Rast makamı 9+8+5+9+9+8+5 aralıklarından kurulu, inici biçimiyle kendisinden bir küçük üçlü alta bulunan Mi Arazbâr makamının güçlüsü olarak, Hüseyinî'nin ince bölgesini oluşturur.



Şekil 115: “ Rast Makamı Dizisi “ (1981: 234)

Kemal İlerici'nin açıklamasına göre, kalın bölgede çıkıcı biçimiyle ise Hüseyinî'nin bir ikili altında bulunduğu için onunla devamlı etkileşim ve işbirliği halindedir. Rast makamında, beşinci derece yardımcı durak,¹¹⁶ bir koma bemollü Si Ferâhnâk güçlüsü, kendisinden bir küçük üçlü altta bulunan Mi Arazbâr ise alt güçlü konumundadır. Kemal İlerici, Rast'ın ince bölgesi olarak kullanılan, Re Yegâh, Re Buselik ile iniş ve çıkışlarda değişmeli kullanıldığını da vurgulamıştır. Burada bir gelenek olarak yedinci derecenin genellikle çıkarken büyük yedili, inerken ise küçük yedili yapılacağını belirtip; piyanoda bir koma bemolü bulunmayışından ötürü Çârgâh ve Batı dizisinin Majör gamının benzer şeylermiş gibi görüleceğine de işaret etmiştir.

Rast, anadizinin yedinci derecesinde ortaya çıkar. Ferâhnâk'ın beşinci derecesinden ele alınırsa iki tür yedeni ve dolayısıyla da iki tür ilgilisi bulunur. İlk ilgili bağımsız kullanılmamış ve Rast içinde yapılan güçlü (Ferâhnâk) geçkilerinde, ikincisiyse Rast adı verilen önemli diziyi oluşturmuştur. Kemal İlerici “değişik Rast” adını verdiği diziyi ise “Bir veya iki bölgesi de cüceleştirilmiş Hüseyinî anadizisinin yedinci derecesinde kurulu, bileceğiniz altıncı veya ikinci dereceleri veyahut, her ikisi de inceltmiş, Rast dizileridir.” şeklinde açıklamış, 12+5+5+9+12+5+5 aralıklarından kurulu bu diziyi Rast'la karma kullanmanın iyi sonuç vereceğini belirtmiştir.



Şekil 116: “Değişik Rast Makamı Dizisi”¹¹⁷

Kemal İlerici'nin belirttiğine göre, Rast'da birinci ve ikinci dereceler arası (8) koma olabildiği gibi Çârgâh biçimine de konulmasına rastlanmaktadır (İlerici, 1981, s. 258).

¹¹⁶ Kemal İlerici, kitabında vermiş olduğu bir örnek ile Rast makamında dördüncü derecenin de yardımcı durak olarak kullanıldığını bahsetmiştir.

¹¹⁷ (İlerici, 1981, s. 234) den alınarak düzenlenmiştir.

SOL RAST *Uygusal Örnek*
(A^dB)

Andante

15-1-1955

Ör.
67C

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked *Andante*. It consists of four systems of music. The first system is marked *Andante* and *15-1-1955*. The second system has a *p* dynamic marking. The third system has an *f* dynamic marking. The fourth system has *p* and *mf* dynamic markings. The score is written for piano with treble and bass staves.

Şekil 117: “ Rast Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 143)

2.12.13. Arazbâr Makamı

Anadizinin beşinci derecesinde kurulu olan bu makam Mi-dört komalık Fadiyez-Sol-Lâ-bir komalık Sibemol-Do-Re-Mi seslerinden ve 8+5+9+8+5+9+9 aralıklarından oluşmaktadır.



Şekil 118: “ Arazbar Makamı Dizisi ”¹¹⁸

Lâ üzerinden yazılıp düşünülen makamın seyrinde, güçlü dizisi olan “Rast” işlenildikten sonra durağa dönülür. Bu sebepten dolayı üçüncü derece olan Rast’ın egemenliği söz konusudur. Kemal İlerici, dördüncü derecenin Hüseyîni geçileriyle; beşinci dereceninse bir koma kalın olmasından yararlanarak Segâh makamına yapılan geçkilerle önem kazandığını belirtmiştir. Arazbâr makamını Uşşak makamından ayıran önemli unsuru ise güçlü dizisinin göze batacak şekilde duruma egemen bulunması ve beşinci derecenin bir koma kalın olması gibi özelliklerde görmektedir.

2.13. KARCIĞAR MAKAMI VE KARCIĞAR MAKAMI DERECELERİNDE KURULU MAKAMLAR

Hüseyîni makamı beşinci derecesinin sürekli olarak dört koma kalınlaştırılmasıyla, ince bölge dizisinin azmanlaştırılması ve ince bölge sınırının genişletilmesiyle anadizi “eksik beşlili Hüseyîni” biçimine sokulur. Kemal İlerici, beşinci derece dizisi olan Arazbâr durağının dört

¹¹⁸ (İlerici, 1981, s. 234) den alınarak düzenlenmiştir.

koma kalınlaştırılmasına “azman” demiştir. Bu türdeki eksik beşlili Hüseyinî’ye de Karcıgar makamı adının verildiğini söyler.



Şekil 119“ Anadizi No – 8 ‘ Karcıgar Makamı Dizisi’ ” (1981: 190)



Şekil 120: “ Karcıgar Makamı Güçlü-Durak Bağlılıkları “ (1981: 231)

Beşinci derecenin önemlendirilmesi mümkünse de, dört koma kalınlaştırıldığı için önemlendirme dördüncü dereceye kaymıştır. İkinci bölge dizisi bu sebeple Hüseyinî bölgesi olma özelliğini kaybetmiştir. 8+5+9+5+12+5+9 aralıklarını almıştır. Kemal İlerici, bu haliyle ve geçkileriyle her çeşit yapıtlarda kullanılmakta olan Karcıgar makamının, Hüseyinî kadar önemli bir makam olduğunu vurgulamaktadır. Anadizinin derecelerinde kurulu bütün makamlarda yapılan bu değişikliklerin yardımıyla da birçok renk ortaya çıkmaktadır. Beşinci derecenin inici ve çıkıcı olarak değişikliğinin her iki bölgede de alabileceği biçimler ise şöyle açıklanmıştır:



Şekil 121: “Beşinci Derecenin Değişimleri” (1981: 190)

Kemal İlerici bu dizilerin her birinin çeşitli derecelerinde alışılmış veya alışılmadık dizilerin de kurulabileceğini belirtmiştir. Bunların asılları ve ilgilileri de mevcuttur. Bu makamlar her yerde asılları ile hem ezgisel ve uygusal veya karma olarak kullanılmaktadır. Bu makamların yardımcı durakları da aynı kalacaktır. Kemal İlerici Karcıgar makamının kullanılış bakımından “*eksik beşlîli Nevâ*” durumunda olduğunu da eklemiştir.

Kemal İlerici, dozları giderek artan bu değiştime uğramış anadizilerin derecelerindeki dizilerin yapaylığından bahsetmiş; ancak makamların durumlarını bu açıdan değerlendirmemek gerektiğini ekleyerek, durumu değiştirilmiş derecenin görevi aynı kalsa bile derecedeki dizinin kesinliğinin azaldığını da önemle vurgulamıştır.

2.13.1. Karcıgar Makamı Üzerinde Kurulu Makamlar

Hüseynî'nin beşinci derecesinin dört koma kalınlaştırılmasıyla ortaya çıkan, eksik beşlîli anadizi olan Karcıgar makamının makam komşuları şöyle sıralanmaktadır:

1. **Karcıgar**: Birinci derecede
2. **Hüzzâm**: İkinci derecede
3. **Nikriz** ve **Nev' eser**: Üçüncü derecede Nikriz makamı ve yine bu derecede anadizi Karcıgar azmanı olduğunda Nev' eser makamı
4. **Hicaz** (ve Hicaz grubu) : Dördüncü derece üzerinde

- Uzzâl** (Hicaz+Hüseyinî veya Kürdî),
- Uzzâl'ın dördüncü derecesinin Yegâh veya Sûzinâk geçkileri yaparak önemlendirilen biçiminde **Hicaz** ortaya çıkar ve dizi ya da uygu dokusu değişmez.
- İnce bölgesi Kürdîli Uzzâl'ın (küçük altılılı) dördüncü derecesi Buselik geçkileriyle önemlendirilmesine **Hücaz'ı Hümayun** denir ve dizi dokusu değişmez.
- Beşinci derecede **Arazbâr azmanı**,
- Altıncı derecede eksik yedilili Segâh,¹¹⁹
- Yedinci derecede Sûzinâk (küçük altılılı Rast),
- Anadizi Karcığâr azmanı olduğunda ise **Zirgüleli Sûzinâk** makamı ortaya çıkar.

2.13.2. Hüseyinî Azmanı ve Karcığâr Azmanı

2.13.2.1. Hüseyinî Azmanı

Kemal İlerici'nin anlatımına göre, Hüseyinî'de üst yardımcı durak yani ince bölge dizisi azmanlaştırılıp, Hüseyinî eksik beşlili biçiminde kullanılabilir, kalın bölge durak dizisi de azmanlaştırılabilir. 12+5+9+9+8+5+5 aralıklı değişik biçim kazanarak Hüseyinî azmanı adını almaktadır.

- Üçüncü derecesinde ince bölgesi Hicaz olan bir çeşit Pençgâh (9+9+8+5+5+12+5),
- Dördüncü derecesinde eksik beşlili Yegâh (9+8+5+5+12+5+9),
- Beşinci derecesinde Sabâ makamı (8+5+5+12+5+9+9),
- Yedinci derecesinde ince bölgesi Rast olan bir çeşit Hicaz dizileri bulunur.

¹¹⁹ İsimsiz bir makam olarak kullanılmaktadır. Makamın dizisi şöyle verilmiştir:



“Eksik Yedilili Segâh Makamı Dizisi” (1981: 232)

Kemal İlerici, Sabâ makamı dışındaki diğer dizilerin, Türk müziğinde kendi başınlarına bir yerleri olmasa da, bu dizilerin de kullanılabileceğini belirtmiştir.



Şekil 122: “ Anadizi No – 10 ‘ Hüseyinî Azmanı ‘ (1981: 212)

2.13.2.2.Karcığar Azmanı

Hüseyinî’de üst yardımcı durak azmanlaştırılıp, Hüseyinî eksik beşli yapıldığında önemli bir ana dizi çeşidi elde edilebiliyorsa, Karcığar’ın durağının azmanlaştırılmasıyla da Karcığar azmanı adında yeni bir anadizi elde edilir.¹²⁰



Şekil 123: “ Anadizi No – 11 ‘ Karcığar Azmanı’ ” (1981: 212)

¹²⁰ Bunun da her derecesinde yeni yeni diziler elde edilebilir.

2.13.3. Nikriz Makamı

Hüseyinî'nin güçlü makamları olan Çargâh¹²¹ ve Pençgâh makamları, Karcıgar'daki değişim sebebiyle yeni bir kimlik kazanmıştır. Kemal İlerici, Pençgâh'ın değişiminden ortaya çıkan 9+5+12+5+9+8+5 aralıklarından oluşan diziyi "Nikriz makamı dizisi" olarak adlandırmıştır.



Şekil 124: "Nikriz Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlılıkları" (1981: 231)

Bu makam yapıtlarda inici olarak kullanılmakta ve beşinci derecesi yardımcı durak görevinde bulunmaktadır. İnce bölge kimliğiyle çoğunlukla çıkışlarda Rast, inişlerdeyse Buselik olarak işlenmektedir. Kemal İlerici, ince bölgedeki bu iki dizinin kolaylıkla birbirine dönüşmesini "Rast'ın savaş (Erkek), buseliğin kendini bırakımı (Kadın)" (1981: 194) olması şeklinde açıklamıştır. Nikriz yapıtlarda en çok karşılaşılan geçki biçimleri de beşinci derece uygusunun güçlü olarak görevlendirilmesiyle yapılmaktadır.

¹²¹ Kemal İlerici, Çargâh'tan varolan dizinin bir makam olarak benimsenmediğini fakat 9+5+8+9+9+8+5 aralıklarından kurulu olan bu diziden de istenilirse yararlanılabileceğini belirtmiştir.



Şekil 125: “ Nikriz Makamı V-III-I Bağlanışı “ (1981: 198)

Nikriz makamının güçlü dizisi Arazbâr veya Hüseyinî azmanı olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 126: “ Arazbâr Azmanı Dizisi” (1981: 232)

Buna göre herhangi bir eksik dörtlü (-) ve artık dörtlü (+) uygusu Nikriz’in güçlüsü olarak kullanıldığında, bir küçük üçlü aşağısındaki Nikriz’e geçmek mümkündür.

2.13.4. Hicaz Makamı

Karcıgar’da beşinci derecenin 4 koma kalınlaşmasıyla önem dördüncü dereceye kaymıştır. Bu derecede bulunan Yegâh makamıysa bu değişimle, ikinci derecesi değişmiş durumda olduğundan yeni bir biçim almıştır. Üst yardımcı durak ve duraktaki Hüseyinî+Hicaz veya Kürdî+Hicaz karmasından kurulan bu değişik Yegâh’a Kemal İlerici Hicaz makamı adının verildiğini belirtmiştir. Aralıklarımıysa 5+12+5+9+8+5+9 şeklinde belirlemiştir.



Şekil 127: “ Hicaz Makamı Dizisi”¹²²

Makamın beşinci derecesi Hüseyinî ve Kürdî geçkileriyle önemlendirilmiştir. Hicaz geleneksel olarak Lâ (Dügâh) perdesinde düşünülür. Kemal İlerici de Hicaz’ın Hüseyinî gibi çok kullanılan bir makam olduğunu belirtmiş, tıpkı Hüseyinî gibi ince bölgesi Hüseyinî veya Kürdî olan birbiriyle karışık kullanılan iki çeşidinin olduğunu ve bunlarda da dördüncü derecesi önemlendirilmiş çeşitli renkleri varsa bile, Hicaz’ın bu isim altında karışık olarak kullanılmakta olduğunu açıklamıştır:

1. İnce bölgesi Hüseyinî olan beşinci derecesi üst yardımcı durak olarak önemlendirilmiş Hicaz’a **Uzzal**,
2. Uzzal’ın dördüncü derecesi **Suzinâk** (Rast ve Hicaz birleşimi bir makam), veya Yegâh geçkileri yapmakla önemlendirilerek kullanılan renge de **Hicaz**;
3. İnce bölgesi Kürdî olan Hicaz’ın dördüncü derecesi (alt yardımcı durağı), Buselik, Sultani Yegâh geçkileri yapılarak önemlendirilmiş renge ise **Hicaz-ı Hümâyun** adı verilmektedir.



Şekil 128: “ Hicaz Grubu Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlılıkları “ (1981: 232)

¹²² (İlerici, 1981, s. 234) den alınarak düzenlenmiştir.

Kemal İlerici'ye göre Hüseynî ve Hicaz makamlarını birbiri yapmak kolay olduğu gibi, Hicaz'ın Hüseynî'nin güçlüsü durumunda olan Çârgâh ve Pençgâh makamlarının cüceleştirilmesiyle elde edilmektedir. Hicaz'ın güçlü dizisi durağının dörtlü uyguları (+.) ve (+-) şeklindedir. Eksik beşli dizi durak uygusu (Karcıgar veya Hüseynî cücesi) üzerinden bir büyük üçlü altındaki Hicaz'a geçki yapılabilir.

Kemal İlerici'nin belirttiğine göre (İlerici, 1981, s. 258), Hicaz'da birinci ve ikinci dereceler arası (4, 5, 6, 7) koma kullanılabildiği gibi, üçüncü ve dördüncü dereceler arasındaki aralık da üçüncü derecenin çeşitli biçimlerde inceltmesiyle (4, 5, 6) koma değerinde de olabilmektedir.

2.13.5. Hicaz'ın İlgilisi: Hüzûm Makamı

Kemal İlerici'nin tarifine göre, Hicaz makamının bir küçük üçlü altındaki ilgisine (değişik Ferahnâk) Hüzûm makamı denir. Karcıgar'ın ikinci derecesinde benzer seslerle kurulabilmekle beraber, genellikle Karcıgar cüceleşmektedir. Hüzûm genellikle Karcıgar cücesi adlı anadizinin (kalın bölge Hüseynî cücesi, ince bölge Hüseynî azmanı) gibi doğal olmayan bir anadizinin (eksik beşlili Hüseynî cücesinin) ikinci derecesinde bulunur. 5+9+5+12+5+12+5 veya 5+9+5+12+5+9+8 aralıklarıyla kurulmuştur. Güçlü ve alt güçlü makamlarının egemenliğindedir.

Şekil 129: “ Hüzûm Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlılıkları “ (1981: 231)

HÜZZAM ŞARKI
(Dört ses için)

Ankara
2. Z. 1947

3m
95 C

YA

(Saz) Se-ni an-dım

bu ge-ce de gö-nül de lu

nes - ay ic

4B

(Saz -) ha - tı-ra-lar ses ol du lar

ha-yal-de - ki

şu - ney le SON.

Costak
 7C

(2)

(SAZ —) Yıl - dız - lar — dan —

se - ni duy — dum — se - ni gör — düm —

her — yer — de

7C

yıl - dız - lar — dan —

sa-ni duy-dum sa-ni gör-düm

her yer de

Şekil 130: “ Hüzzâm Makamı Uygusal Örneği “ (1981: 204-205)

2.13.6. Hüzzâm’ın İlgilisi: Sûzinâk Makamı

Hüzzâm’ın bir büyük üçlü altındaki ilgisine (küçük altılılı değişik Rast’a) Sûzinâk adı verilir. 9+8+5+9+5+12+5 aralıklarından oluşur.

Ör. 103 a SÛZİNÂK

(7) 9 8 5 (9) 5 12 5

Şekil 131: “ Sûzinâk Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlılıkları” (1981: 231)

Karcıgar’ın (eksik beşlili ana dizi) yedinci derecesinde kurulur. Aslı ve değişik biçimi çoğunlukla özelliklerini yitirmeyip, kullanımda birbirlerine geçkiler yapılmaktadır.

2.13.7. Nev'êser Makamı

Karcıġar azmanı anadizisinin üçüncü derecesinde Nikriz makamının 9+5+12+5+5+12+5 aralıklı biçimine Nev'êser makamı adı verilir. Üst yardımcı durağı (beşinci derece) önemlendirilen bu dizi inici olup, Sol perdesinden icra edilir.



Şekil 132: “Nev'êser Makamı Dizisi “ (1981: 233)



Şekil 133: “Nev'êser Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlamışları ” (1981: 231)

2.13.8. Eksik Beşlili Hicaz

Karcıġar azmanının dördüncü derecesinde bir çeşit Hicaz dizisi bulunmaktadır. 5+12+5+5+12+5+9 aralıklarından oluşan bu diziyen Kemal İlerici “eksik beşlili Hicaz” dizisi adını vermiştir. İnce bölgesi Hicaz olarak dördüncü derecesinde (alt yardımcı durak) kurulur. Birinci derecesinde bir Hicaz ve dördüncü derecesindeki diğeri Hicaz'ın karması olan bu dizinin, müziğimizde bir makam olarak varlığı yoksa da, kendisinden yararlandığını belirtmiştir. Zirgüleli Sûzinâk dizisinde ve çeşitli göçürümlelerinde sonlara doğru özgün olarak

kullanıldığından da bahsetmiştir. Kemal İlerici Rast hariç, tüm makamlarda eksik beşlilî biçimlerin güzel bir etki yarattığını söylemiştir.

2.13.9. Zırgüleli Sûzinâk Makamı ve Türleri: Hicazkâr Makamı ve Zırgüleli Sûzinâk'ın Göçürümleri

Karcığâr azmanının yedinci derecesinde kurulan Sûzinâk makamı (küçük ikilî ve altılılı Rast) 5+12+5+9+5+12+5 aralıklı bir dizi olarak birinci ve beşinci derecelerde iki bölge olarak kullanılan iki Hicaz'ın birleşiminden varolan bir makamdır. Dört komalık Soldiyez (beş komalık Lâbemol) perdesinde “Zırgüle” veya “Zengüle” denildiğinden ötürü makam bu ismi almıştır. Üst yardımcı durağı, özellikle Hicazkâr denilen biçiminde; ince bölgesinde beşinci derece üzerinde Hicaz yapılı ve dördüncü derece de biraz önem kazanmaktadır.



Şekil 134: “Sol Perdesinde Zırgüleli Sûzinâk Makamı ve Güçlü-Durak Bağlılıları”
(1981: 232)

Zırgüleli Sûzinâk'ın çeşitli perdelerdeki göçürümleri:

1. Lâ perdesi üzerinde **Zırgüleli Hicaz**
2. Re üzerinde **Şeddi Arabân**
3. Dört komalık Fadiyez üzerinde **Eviçârâ**
4. Mi üzerinde **Sûzidil**

2.13.10. Zirgüleli Sûzinâk'ın İlgilisi: Sabâ Makamı

Kemal İlerici, Zirgüleli Sûzinâk'ın bir küçük üçlü altındaki ilgisine yani değişik Arazbâr'a müziğimizde Sabâ makamı adının verildiğini yazmıştır. Hüseyinî azmanının beşinci derecesinde kurulan bu makam, Lâ perdesi üzerinde tasarlanmaya alışılmıştır. Sabâ 8+5+5+12+5+9+9 aralıklarından oluşur. Dördüncü derecesi bir, iki veya dört koma kalınlaştırılarak değişik biçimlerde kullanılmaktadır.



Şekil 135: “ Sabâ Makamı Dizisi “ ¹²³

Birinci ve ikinci dereceler arası Hüseyinî’de olduğu gibi inişlerde ve özellikle bitişlerde yedi koma olarak yapılmaktadır. Dizinin beşlisi güçlü dizisi olan Zirgüleli Sûzinâk'ın üçüncü derecesi bir koma kalın olduğundan genellikle eksik beşlili kimi de tam beşlili olarak karışık kullanılmaktadır. Kemal İlerici, piyanoda Sabâ'nın dördüncü derecesi bemol, ikinci derecesi ise inişlerde Hüseyinî’de olduğu gibi kromatik ve benzeri, beşinci derecesi ise bekar olarak çalınmaktadır şeklinde belirtmiştir. Tüm makamlarda olduğu gibi, Sabâ'da da güçlü makamı kendi özellikleriyle ortaya çıkmaktadır ve bu özellikler Sabâ'nın birinci ve bu sesle karşılaşan Zirgüleli Sûzinâk'ın altıncı derecelerinde kendisini göstermektedir. Bu derece içine girdiği anadizinin, Hüseyinî azmanı veya Karcığâr azmanı oluşuna göre, dört koma indirilmiş olarak değişmektedir. Bu değişimin durak sesinde kendisini göstermesi ise Kemal İlerici'ye göre makamda bir başka makama benzemeyen eşsiz bir özelliği meydana getirmektedir. Kullanılış bakımından ise aslının Arazbâr gibi olduğunu belirtmiş ve güçlüsündeki makamın egemen olduğunu eklemiştir.

¹²³ (İlerici, 1981, s. 233) den alınarak düzenlenmiştir.

Sabâ makamında tıpkı Hüseyinî’de olduğu gibi birinci ve ikinci dereceler arası (7, 8) komalık değişimlerle; üçüncü ve dördüncü dereceler arası yine Hüseyinî gibi (5, 6) koma; üçüncü ve dördüncü dereceler arası ise (5, 6, 7, 8) koma olabilmektedir (İlerici, 1981, s. 258).

2.13.11. Sabâ’nın İlgilisi: Bestenigâr Makamı

Sabâ’nın bir küçük üçlü altında kurulan bu makama Bestenigâr makamı adı verilmektedir. Büyük üçlülü Hüseyinî azmanı dizisinin üçüncü derecesinde kurulan bu makamın aralıkları 5+9+8+5+5+12+5 veya 5+9+8+5+5+16+5 şeklindedir.



Şekil 136: “ Anadizi No – 12 ‘ Büyük Üçlülü Hüseyinî Azmanı’ ” (1981: 227)

Bestenigâr makamının güçlüsü olan Sabâ öne çıkmaktadır. Sabâ’da da olduğu gibi, yine bu makamın egemen olduğu yerlerde sekizinci derece dört koma kalınlaşmaktadır. Bestenigâr Türk müziğinde yazım yeri olan dört komalık Fadiyez’de düşünüldüğünde, sekizinci derece sesi hem Fabekar hem de Fadiyez olmaktadır. Sabâ makamı içindeyken Fabekar olan bu perde, Bestenigâr makamında göstermiş olduğu anarmonik bir değişimle üç veya dört komalık Midiyez şeklinde dizinin yedinci sesini oluşturmaktadır.



Şekil 137: “ Bestenigâr Makamında Bağlılıklar ve Yedinci Derece Sesi “ (1981: 230)

2.14. GEÇKİLER YOLUYLA KURULAN MAKAMLAR

Bir makamın kullanımını sırasında, aralarda veya sonda farklı bir makama geçkiler yapılarak elde edilen makamlardır. Kemal İlerici bu geçkiler yoluyla üretilen makamların sayılarının çok fazla olduğunu belirterek, bunları kendi sisteminde kabaca şöyle sınıflandırmıştır:

1. Birli komşuluğu ile kurulan makamlar
2. İkili komşuluğu ile kurulan makamlar
3. Altılı ilgililiği ile kurulan makamlar
4. Beşli, dörtlü ve üçlü komşuluğu ile kurulan makamlar

2.14.1. Birli Komşuluğuyla Kurulan Makamlar

1. Sabâ makamındayken arada sırada Zirgüleli Hicaz veya Lâ'dan Hüzzam geçkiler yaparak: Dügâh makamı
2. Hüseyinî ve Sabâ makamını karıştırarak: Kûçek makamı
3. Hüseyinî ile Karcığâr karması: Hüseyinî Gülizâr makamı
4. Uşşak ile Karcığâr karması: İnici olarak kullanılan Beyati Araban makamı
5. Rast ile Suzinâk karması: Rasticedid makamı
6. Mahur ile Sol üzerinden inici Çargâh ile sona doğru Nikriz karması: Zavil makamı
7. Segâh içinde arada ikinci dereceyi dört koma incelterek: Müşteâr makamı
8. Sabâ ile Kürdi karması: Sabâ zenzeme

2.14.2. İkili Komşuluğuyla Kurulan Makamlar

1. İnici Rast ile Hüseyinî veya Nevâ karmasının;
 - a. Hüseyinî gibi kalanına: Gerdâniye makamı,
 - b. Rast gibi kalanına: Dilnişîn makamı
2. Do üzerindeki Rast ile bir komalık Sibemoldaki Segâh karışığı ve Si perdesinde kalanına: Veçhi Arazbâr makamı
3. Segâh ile Uşşak karmasının;

- a. Si perdesinde kalanına: Segâh Mâyeye makamı
 - b. Lâ perdesinde kalanına: İçine biraz Nişâbur çeşnisi de katarak Isfahan makamı denir.
4. Re perdesinde Yegâh veya Rast'ın ikinci derecesindeki Mi perdesinde (Hüseynî Aşîrân da) kalınan: Nühüft makamı
 5. Yerlerinde Nihavent ve Kürdî karmasının, Kürdî gibi kalanına: Zevkitarab makamı denilmiştir.

2.14.3. Altılılı İlgililiği İle Kurulan Makamlar

Esasen alt güçlü ilgililiği ile kuruluyorsa bile, inici olarak kullanıldıkları için bunların sekizinci dereceleri, asıl durağın altıncı dereceleri işlenilir.

1. Uşşak ile altıncı derecesindeki Çargâh'ın karması: Acem makamı
2. Sabâ ile altıncı derecesindeki Çargâh makamı karması: Muhayyer Sünbüle makamı
3. Nevâ veya Hüseynî ile büyük altılısındaki Eviç karması: Eviç Hûzi makamı
4. Hicaz ile büyük altılısındaki Hüzam'ın karması: Re perdesi üzerinden yazılan Sultanî Hüzam makamı

2.14.4. Beşli, Dörtlü ve Üçlü Komşuluğu İle Kurulan Makamlar

1. Hüseynî ile beşinci derecesindeki bir Zirgüleli Hicaz karmasına: Hisar makamı
2. Zirgüleli Hicaz ile beşinci derecesindeki Hücaz'ı Hümayun karmasına: Şehnaz makamı
3. Nihavent ile beşinci derecesindeki Buselik karmasına: Nihavendi Kebîr makamı
4. Acem Aşîran ile beşinci derecesindeki Zürgüleli Hicaz karmasının bitimine doğru Fa perdesinde Nikriz yaparak: Şevkefza makamı
5. Küçük altılılı Hüseynî'nin dördüncü derecesinde Buselik yerine Hüseynî geçkileri yapılarak: Mi perdesinde düşünülen Hüseynî Aşîran makamı
6. Acemâşîran ile Sultani Yegâh karması: Re perdesinde kalan Ferahfeza makamı
7. Sabâ ile Acemâşîran karması Şevkitarab: Fa veya Mi perdesinde kalan Canfezâ makamı
8. Nişâbur ile Rast makamı karması: Sol perdesinde kalan Pesendîde makamı

9. Isfahan makamının bir küçük üçlü altındaki ilgilisi Irak perdesindeki Segâh ile karmasına: Besteisfahan makamı
10. Yegâh'ın veya Rast'ın Lâ perdesi üzerindeki göçürümüne: Nişaburek makamı adı verilmiştir.

2.15. MAKAMLAR ARASINDA GEÇKİ (MODÜLASYON)

Bir mod, ton veya makamdan bir diğer mod, ton veya makama geçme işlemine, müzikteki eksen değişimine verilen isim olan modülasyon (Fr. Modulation, Alm. Modulation, Ausweichung der Stimme, Osm. İntikaal) veya geçki, müzikte tek düzeliği gidermek ve müziği zenginleştirmek için kullanılır ve armoni uygulamalarında da başlı başına bir konu oluşturmaktadır. Batı müziğinde özellikle “gelişme” bölümlerinde, Türk müziğinde ise “miyân” adı verilen bölümler geçkiler için oldukça müsaittir. Kemal İlerici'nin makam analiz yöntemiyle, “Bir makamı kuran iki bölgenin, dış veya içinde yapılacak değiştirimler bir başka makama geçki yapıldığı...” (İlerici, 1981, s. 254) şeklinde ifade edilir.

Kemal İlerici'nin armonik sisteminde geçki konusu şu şekilde sıralanmıştır:

Bir uygu,

1. Bir makamın durak uygusu,
2. Bir üçlü altındakinin güçlü uygusu,¹²⁴
3. Bir üçlü üstündeki makamın alt güçlü uygusudur.¹²⁵ İstenildiğinde bu görevlerden herhangi birisi verilebilir.

¹²⁴ Güçlü görevi verilen bir uygu, hem bir küçük üçlü hem de bir büyük üçlü altındaki iki ayrı dizinin de güçlüsü kabul edilmektedir.

¹²⁵ Aynı şekilde alt güçlü olarak görevlendirilen bir uygu da hem bir küçük üçlü hem de bir büyük üçlü üstündeki iki ayrı dizinin de alt güçlüsü olarak kabul edilmektedir.

Buradan hareketle, üstlendiği görevde değişikliğe gidilmesi, söz konusu uygunun, geçilecek makamın görevinde sayılmasıyla başka makamlara geçilmiş, yani geçki yapılmış olunur. Üstlendikleri alt güçlü, durak ve güçlü görevleriyle makamsal dengeyi oluşturan bu üç uygunun hepsinin, bir veya ikisinin varlığı ile geçilecek makamda hareket edilip, diğer derece uygulamaları birbirine bağlanırsa, o makama geçki yapılmış olunur. Kemal İlerici buna “Doğuşsal Geçki” (Diyatonik Modülasyon) demiştir. Eğer ele alınan uygu, geçilecek olan makamın alt güçlü, durak veya güçlü uygusuna benzemiyorsa, uygunun gereken sesi kromatik değişikliğe uğratarak geçki yapılır. Buna da “Yapma Geçki” (Kromatik Modülasyon) adı verilmiştir.

Geçkiler aynı zamanda sürekli ve süreksiz oluşlarına göre de ayrılmıştır. Sürekli geçkide; yeni geçilen makamda uzunca bir süre durulurken, süreksiz geçkide ise yeni makama bir renk olarak, kısa bir uğrayış yapılmaktadır.

2.16. KEMAL İLERİCİ SİSTEMİNİN DEĞERLENDİRMESİ

Kemal İlerici'nin armonik sistemi şöyle değerlendirilebilir:

Kemal İlerici, Türk müziği makamlarıyla ilgili çalışmalarının sonucunda, sistemindeki tüm dizi fonksiyonları ve uygulamaları anadizi olarak belirlediği Hüseyinî makamı dizisi ve uygulamalarından yola çıkarak tanımlamış ve bütün makamları da Hüseyinî anadizisiyle ilişkili olarak incelemiştir. Bir makamı anadizi seçme zorunluluğu hissetmiş olmasının nedeni; Türk müziği makamlarının ses ilişkilerini çözebilmek için kendisine örnek bir dizi seçip, onu inceleyerek araştırmasını kolaylaştırmak ve sistematik bir biçimde ilerletmek istemiş olmasıdır.

126

¹²⁶ Burada dikkat edilmesi gereken husus, Kemal İlerici'nin Türk müziğini araştırma aşamalarını ve armoni önerilerini anlatırken sistematik ilerlemiş olmasıdır. Kemal İlerici, yıllarca süren araştırmalarını, Türk müziğini bestecilik kaideleri bakımından inceleyen bir kompozitör kimliğiyle kendi müzik dilini, onu öğrenecek olanlara sistemli bir biçimde izah etmektedir.

Kemal İlerici'nin sistemi, Türk müziği makamlarından kaynaklanan özgün bir kuramdır. Bu kuramın özgün yönleri şöyle sıralanabilir:

- a. Makamların ezgisel bölgelerle incelenerek, yapıtlardaki ezgisel analizler yoluyla, makam dizilerinin içinde yer alan seslerin duruculuk ve yürüyücülük değerleri saptanmıştır.
- b. Makamların ezgisel ve uygusal özellikleri, ilk defa bu çalışma ile birarada değerlendirilmiş ve makamlar dizisel, ezgisel (melodik seyir) ve uygusal özellikleri bulunan bir işlenim unsuru olarak, üç özelliğiyle aynı anda değerlendirilmiştir. Dolayısıyla seslerin, hem ezgisel hem de uygusal fonksiyonları belirlenmiştir.

Hüseynî makamı anadizisi, şu sebeplerden dolayı tercih edilmiştir:

- a) Türk halk müziği yapıtlarında çok kullanılan makam olması,¹²⁷
- b) Bu makamın seslerin ilişkisi açısından anadizi seslerini kullanıyor olması (Rast, Dügâh, Çârgâh...),
- c) Hüseynî dizisiyle diğer tüm makam dizilerini üretebilmiş olması,
- ç) Türk müziğinin ezgisel ve uygusal sorunlarını bu anadizi üzerinden çözebileceği görüşü,

Türk müzik modernleşmesi tarihinde çokça tartışılan alaturka-alafranga, tekseş-çokseş, halk müziği-sanat müziği konularında Kemal İlerici'nin görüşü, her türden eserin ister çok ses ister tek ses, ister halk, ister dinî müzik olsun, bunların tamamının Türk müziğine ait, tek kaynaktan çıkmış olduğu yönündedir.¹²⁸ Bu sebeple, “müzik” kelimesi yerine “yapıt”

¹²⁷ Kemal İlerici, Hüseynî makamını Türk ulusunun karakterine uygun görmüş, ulusun karakterini iyi yansıttığını belirtmiştir. Bu tümüyle öznel bir görüş olmayıp, halk müziğinde Hüseynî makamının çok kullanılmasından yola çıkarak bu açıklamayı getirmiştir. Hüseynî makamı, Türk halkı tarafından kendisini iyi ifade ettiği düşünülerek çokça kullanılmış ve sevilmiş bir makamdır.

¹²⁸ “Bir çok yöresel yapıtı sanki bunlar ayrı ayrıymış gibi anons ediyorlar. Halbuki bunların tümü Türk müziğidir. Ege, Karadeniz, İç Anadolu, dinsel yapıtlar halk yapıtları, klasik yapıtlar vb. gibi ayrı ayrı yörelerde, ayrı ayrı amaçlarla bestelenmiş olan eserler Türk müziği ana çerçevesini bölmezler. Ne yazık ki, bu yanlış bakış, yinelene yinelene, artık, dillerde kemikleşmektedir. Şunu çok iyi anlamalıyız ki, Türk müziği bir bütündür. Bunu

kelimesini kullanmayı uygun bulmuştur. Bununla bütünlükçü ve uzlaştıracı bir çözüm getirmek istemiştir.¹²⁹ Bir müziğin değerinin yalnızca “yapıtlar” üzerinden değerlendirmenin de eksik bir değerlendirme olarak görmektedir. Bir müziğin taşıdığı gerçek değerlerin belirlenmesi için, o müziği oluşturan yapıların incelenmesi gerekmektedir. Makamlardan kaynaklanan bir armonik dil yaratmak için de yine bu yapıların iyi bilinmesi gerekmektedir.

Kemal İlerici, milletperver ve lider bir kişiliğe sahip, idealist bir Cumhuriyet öğretmenidir. Kendisini de bir toplum önderi olarak gören Kemal İlerici, Türk müziğinin aşağı bir değerde görülmesine karşı çıkmıştır. “*Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler*” isimli makalesinde buna ayrıntılı olarak yer vermiş ve bu müziğin değerlerini ve bestecilik için taşıdığı potansiyeli savunmuştur. Kemal İlerici’nin yaptığı çalışmanın yerinin farkında oluşunu ve çalışmasını Türk müzik tarihinde konumlandığı yeri ise kitabının “sonsöz” bölümünde ayrıntılarıyla görmek mümkündür. Kitap, bütün varlığıyla genç bestecilere armağan edilmiştir.

Kemal İlerici’nin anadizi Hüseyinî’nin dizi derecelerine yüklediği görevler, Batı müziğindeki derecelerin fonksiyonlarından esinlendiği düşünülmektedir. Daha önceleri Batı müziği armonisini incelediği “*İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*” kitabıyla, Batı müziğinin armonik dilinin çıkış noktasını ele alarak, Türk müziğinde armonik bir dil kurgulayabilmek için, dizi derecelerinin fonksiyonlarını, ezgisel hareketlerini gözeterek incelemiştir.

dizelerimizde, ölçülerimizde, müzik dili kuruluş biçimimizde, süslememizde, biçimleri var etme yöntemimizde kolayca görmemiz elimizdedir. Öyle ise, müziğimizin her dalı ile, bir bütün olması gereğini zedeleyişten, tüm gücümüzle kaçınmalıyız. Bu ise, “müzik” sözcüğü yerine, “yapıt” sözcüğünü koymakla, kolayca anlaşılır biçime girecektir. Örneğin, halk yapıtları, dinsel yapıtlar, aşık ağzı yapıtlar v.b. dersek, sorun çözülmüş olur (İlerici, *Müzikte Çok seslilik*, 1980, s. 53).

¹²⁹ Kemal İlerici, kendi kitabının bu çözümlemeyi ve bağdaştırıcılığı sunduğunu belirterek Türk müziğini tek sesli veya çok sesli olarak çalışacak olan tüm bestecilere armağan etmektedir.

BÖLÜM III: M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL'IN, ÖĞRETMENİ KEMAL İLERİCİ'NİN MAKAMSAL ARMONİ KURAMINA YAKLAŞIMI

3.1. GİRİŞ

Bu bölüm M.Ertuğrul Bayraktarkatal ile soru-cevap şeklinde geçen özel görüşmelerden elde edilen verilerden oluşmaktadır. Sorular, M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Kemal İlerici'nin öğrencisi olarak çalıştığı yıllar, Kemal İlerici'nin armonik sistemine dair görüşleri ve kendi armonik yaklaşımları üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Aynı zamanda, Kemal İlerici'nin anadizi olarak kabul ettiği Hüseyinî makamdaki seslerin birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşturmuş olduğu armoni sisteminin, Hüseyinî makamından farklı ses ilişkileri olan makamlara da uyarlanmasının mümkün olup olmadığı ve daha farklı ses ilişkileri olan makamlarda farklı armonik yapıların kullanımının nasıl gerçekleştiği sorgulanmıştır.

3.2. M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL'IN ÇALIŞMALARI, KEMAL İLERİCİ'NİN ÖĞRENCİSİ OLDUĞU YILLAR VE ÖĞRETMENİNİN SİSTEMİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLARI

3.2.1. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 13/02/2019 Tarihli Özel Görüşme

- *Sizin Türk müziği ve Batı müziği hakkında birçok çalışmanız bulunuyor. Türk müziği, makamlar ve makamsal armoniye ilginiz ne zaman başladı?*

Makamlar üzerine yoğunlaşmamda en önemli yer tutan kişi Kemal İlerici'dir. Öğretmenim Kemal İlerici ile olan çalışmamdan önce de makamlar ve makam teorisiyle ilgili bir bilgim vardı. Kemal İlerici ile çalışmamın nedeniyse Muammer Sun'un önerisidir. Daha önce Muammer Sun ile çalıştıktan sonra kendisi beni Kemal İlerici'ye götürmüştür. Fakat çok

daha önce 1971 yılında Hayrettin Akdemir'in de Kemal İlerici ile ilgili bana önerisi olmuştu. Hatta 1971 yılında Kemal İlerici ile tanışmıştım ve ileride yine buluşmak üzere ayrılmıştık. Muammer Bey ile çalışmaları bitirdikten sonra Kemal İlerici benim öğretmenim oldu. Makamlara dair yoğun ilgim ve bilgim Kemal İlerici'nin öğrencisi olduktan sonra başladı. Öncesinde bazı makamları bilirdim, ama makamları bilimsel olarak çalışma ve öğrenmeyi Kemal İlerici'den öğrendim.

- *Kemal İlerici ile makam çalışmalarınızı yapmadan önceki makamsal bilgileriniz Hüseyin Sadettin Arel'in ve Dr. Suphi Ezgi'nin sisteminde miydi?*

Daha dizisel bir öğretimdi. Biraz da kulaktandı. Onlarda belli makamlardı. Fakat daha amatörceydi. Makamı öğrenmem Kemal İlerici ile başlamıştır diyebilirim.

Kemal İlerici ile 1975 yılından itibaren dört buçuk yıl süreyle, 1980'e kadar fiilî olarak çalıştım ve sonra da bağım hiç kopmadı. Daima görüştük, tartıştık. Kendisiyle en uzun süreyle çalışmış ve sistemini en iyi öğrenen öğrencisiyim. Sistemini en iyi anlayan, en son öğrencisi olduğumdan bana "*Tekne kazıntısı öğrencim*" lakabını takmıştır ve buna mektubunda da yer vermiştir.

- *Kemal İlerici ile ilk tanışıp çalışmaya başladığınızda dersleri onun evinde yapıyordunuz. Evini öğrencilere açtığı ve eğitim verdiği bilinen bir şeydir. Kişiliği, öğretmenliği ve konuya yaklaşımı nasıldı?*

Kemal İlerici, kendi sistemini hiçbir ücret karşılığı olmaksızın kendi evinde öğrencilerine öğretmiştir. Bir dönem de 1975 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda eğitim vermiştir. Daha çok, eğitim için evinde çalışmıştır.

Biz kendisiyle her pazar günü saat 10:00'da çalışmaya başladık ve çalışmayı saat 13:00 gibi bitirirdik. Ben derslere hiçbir zaman gecikmedim. Bir hastalık nedeni haricinde - o da 4

buçuk yılda 1 ya da 2 defa olmuştur - memleketime gittiğim zamanları da kendisine önceden bildirirdim. Onun dışında hiç aksatmadım. Eğer derse erken gitmişsem, saat 10:00'ı bekleyip, zili öyle çalıyordum. Kemal İlerici çok büyük bir ciddiyetle, her seferinde ceketi ve kravatı ile karşılaşmıştır. İşini çok ciddiye alan bir insandı. Üç saatlik çalışmanın her zaman bir arası olurdu. Bu arada da eşi “Bedia Hanım” ya da kızı “Ülkü” mutlaka bize kahve yapardı. Kahvelerimizi içer ve ardından çalışmaya devam ederdik. Bir bayramda kendisine çikolata götürdüğüm için bana: *“Sen bana bu çikolatayı getirmemeliydin, bir seferlik kabul ediyorum, ama lütfen bir daha olmasın.”* diyerek beni uarmıştı. Bu türden şeylere çok dikkat eden bir öğretmendi.

Kemal İlerici kendisiyle ilk çalışmaya başladığım zaman, benimle bir anlaşma yaptı. Defterime 4 tane madde yazdı: *“Eğer bu 4 maddeyi kendi vasfında görüyorsan ve kabul ediyorsan seninle çalışabilirim. Eğer bunlar senin için uygun değilse, hiç çalışmayalım.”* demişti. Bu maddeler şunlardı:

1. Ülkesini ve vatanını sevebilmek
2. Başkalarının yaptığıyla sevinebilmek (*kıskançlığı ortadan kaldırmak için*)
3. Varlığını kimlere borçlu olduğunu bilebilmek
4. Randevularına zamanında gelmek

Kemal İlerici randevu konusunda çok dikkatliydi. Çünkü bunu modernliğin ve çağdaşlığın gereği olarak görüyordu. Sonuç olarak, bu dört maddeyi kabul ettikten ve defterime yazdıktan sonra derslerimize başladık.

Kemal İlerici'nin yaparak öğreten bir öğretim yöntemi vardı. Sanki sistemini yeniden buluyormuşçasına analiz yaptırarak, anlatarak ve piyanoda çaldırarak öğretti. İlk olarak türkülerini incelemeye başladık. Bana Hüseyinî makamını, bu makamın aralıklarını, inici çıkıcı dizinin nasıl olduğunu anlattı. Örneğin “Köroğlu” türküsünü inceledi. “Analiz yap!” dediği zaman, o analiz içindeki seslerin durumlarını analiz ederek başlıyorduk ama “Mi sesinde

duruyoruz” dediğim zaman beni hep “Hüseyinî perdesi” diye düzeltirdi. Sonra örneğin: “Gerdâniye perdesi üzerinde gerilim var mı yok mu?” diye sorar ve bu sorusunun yanıtını alarak derse devam ederdi. Öğretim yöntemi bu şekildeydi. Mutlaka uygulatırdı. Bütün makam dizilerini her tondan mutlaka çaldırılmıştır. Armonik bağlanışlarını da her perdeden çalıştığımız gibi, tüm makamlarda da çaldık. Daima uygulamalı öğretim yöntemini kullanırdı. Kemal Bey aslında ilkokul öğretmeni olduğundan; bu vasfı, öğretim yöntemlerine de yansımıştı. Uygulamayı çözümlenmemi sabırla beklerdi. Çalışmalarımızın uzun sürmesinin nedenlerinden biri de buydu. Örneğin; “Hüseyinî makamı dizisinde Gerdâniye perdesi üzerinde gerilim vardır ve V. dereceye çözümlür” gibi anlatılarak geçilmez, mutlaka çaldırarak uygulatırdı. Bu türkülerini örneğin, “Eskişehir” türküsü, “Melek Hanım” türküsü, “Koroğlu” türküsü gibi türkülerin hepsinin analizini yaparak, anlatarak ve uygulatarak öğretti.

- *Sizin makam teoriniz ve armonik yaklaşımınızın zaman içerisinde farklılaşmış olduğunu görüyoruz. Kemal İlerici'nin öğrencisi olduğunuz yıllarda, Kemal Bey'e kendi eleştirel düşüncelerinizi sunabiliyor muydunuz? Buna açık bir insan mıydı?*

Öyle çok fazla eleştiri sunmadım kendisine. Yalnızca; durucu akorda (Mi-La-Re) La notasının ortada olmasının, “La” sesini duyurmadığını, onun yerine (La-Re-Mi) akorunun La pedalı olmasının daha iyi bir durucu etki bıraktığını düşündüğümü kendisine söylemişim. Onun da cevabı “Evet, olabilir. Bu da çok hoş durmaya elverişli uçarı bir akor” dediğini hatırlıyorum. Bir tek bu konuda söyledim. Neticede sistemini öğrenmeye çalışıyordum. Herkes “Ben onun kitabını okudum, anladım.” der, oysa bu tümüyle doğru olan bir şey değildir. Çünkü kitaptan kimse çok fazla bir şey anlayamaz. “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” oldukça zor bir kitaptır. Ama Kemal İlerici'nin yanında öğrenirken, 3 sesliden 7 sesli akorlara kadar bir kurgusu vardır. Karanlık bölge, ince bölge ve seslerin duruculuk-yürüyücülük ilişkileri vardır. Bunları uzun uzun her makamda inceledik. Zaten Hüseyinî makamında bunları kurunca, diğer makamlarda da onu uyguluyorsunuz.

- *Hüseyinî makamını neden ana makam olarak tercih etmiştir?*

O dönem bir ana makam tartışması vardı. Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi, Do majörü esas alan bir Çârgâh makamı yaratmışlardı. Oysa onların yarattığı türde bir Çârgâh makamı geleneğimizde yoktur. Batıdaki Do majöre yönelen bir şey çıkarmışlardı. Gültekin Oransay ise eski kaynaklardan yararlanarak doktora tezinde de “ana aşıt” olarak adlandırdığı anadizinin, Rast perdesinden başlayan dizi olduğunu iddia ediyordu. Bu bana daha doğru gelmekteydi. Eski kaynaklar, Rast üzerinden kurgulanır ve anlatılır. Makamların birçoğunun adı da, ana seslerin üzerinden ve bu ana sesler üzerindeki değişikliklerden adlandırılır. Örneğin, Kürdî'nin adlandırılması, Segâh perdesi yerine Kürdî perdesinin kullanılmasından gelir. Ana makamdaki bir perdenin değişikliğinden dolayı öyle adlandırıldığını düşünüyorum. Hicaz makamında, Çârgâh perdesi yerine Hicaz perdesi kullanıldığı için veya Sabâ makamında, Sabâ perdesi, Hicaz ile Nevâ arasındaki ara perde kullanıldığı için “Sabâ” denildiği düşüncesindeyim.

Fakat Kemal İlerici' nin çıkış noktası farklıdır: *“Bir makam olsun ki, o makam halk arasında en çok kullanılan olsun ve bununla bütün sistemi anlatayım, çözeyim ve diğer makamlara uygulayım”*. Hüseyinî makamını ele almasının nedeni, Halk müziklerinin büyük bir çoğunluğunun Hüseyinî makamında olmasıdır. Halk müziğine yönelmesinin nedenini de, Türkiye'deki müzik devrimlerinin, halk müziğini esas alması noktasından çıktığını düşünüyorum. Çıkış noktası: *“Madem en çok kullanılan makam Hüseyinî makamıdır. Ben bunun içindeki sorunları çözersem, diğer bütün makamlara da bu çözümü uygulayabilir ve açıklayabilirim.”* şeklindedir. 1980 yılında, Gösteri-Sanat dergisine vermiş olduğu bir röportajında da bunu çok güzel anlatmış; *“...halk yapıtlarımız, genellikle, müziğimizin en arı, duru örnekleri olduğu gibi, onun gelişmesinde, temel de olmuştur.”* diyerek açıklamıştır.

- *Bu anlamda son derece bilimsel bir düşünce biçimiyle yaklaştığını görüyoruz. Böyle söyleyebilir miyiz?*

Tutarlılığı çok yüksek.

- *Ana makamı, geri kalan sistemi açıklamak için tercih ediyor. Tüm makamları da bu ana makam dizisinde değişiklikler yaparak veya çeşitli derecelerde kurarak açıkladığını söyleyebilir miyiz?*

Dizilerdeki çeşitliliği de Hüseyinî'deki gibi anlatıyor. "Hüseyinî makamındaki çözümleme yöntemini Segâh'a alayım uygulayım, Segâh'ta ne çıkıyorsa ona göre armoni kurayım." şeklinde değildir. Hüseyinî'de bulunan çözümün hepsini diğer taraflara aktarıyor. Bana göre Kemal İlerici'nin çıkış noktası, Hüseyinî üzerindeki tutarlılık, her şey çok doğru gelmektedir. Birçok makama da bu çözümleme uyuyor, bunun yanı sıra uymayan bazı makamların da var olduğunu düşünüyorum.

Daha sonraları makamlarla uğraşırken, Hüseyinî makamında yaptığı uygulamaların, her makam için de yapılarak çözümlenmesi gerektiği üzerine yoğunlaştım. Yani Hüseyinî'deki uygulama; örneğin Hicaz'a uyuyor, ama Segâh'a uymuyor mu?

- *Biraz daha açabilir misiniz? Durucu ve yürüyücü ilişkileri açısından mı uymuyor?*

Kemal İlerici'nin çok doğru bir çıkış noktası var: "Bu makamların içindeki sesler ve ilişkileri batının *Do* majörü ve *La* minörü gibi değildir. Burada sesler ve ses hiyerarşileri farklıdır. Nasıl ki batıda seslerin farklılığında kaynaklanan armonik model gelişmiş ise ,o zaman Türk müziğinde de bu hiyerarşinin farklılığından kaynaklanan başka bir armonik model olmalıdır." diyor. Bu sebeple "İş Halinde Üçlü Sistem Armoni" yi yazarak oradaki duruculuk ve yürüyücülük üzerinden armoniyi anlatmıştır. Ben bunun çok doğru olduğunu düşünüyorum. Bunu daha sonraları Wilhelm Mahler'in armoni kitabında da gördüm. Ama Kemal Bey'in onu bilmeden yaptığını çok iyi biliyorum.

- *Bu tür kaynakları bilmeden bunu yapıyor. Kemal İlerici'nin sezgilerinin bu denli kuvvetli olmasının sebebi nedir? Neden böyle bir teoriye yöneliyor?*

Ben ona sormuştum: *“Niye siz böyle bir modele yöneldiniz? Siz kontrupuan ile eser yazmışsınız, senfonik eser yazmışsınız.”* Nedeni şu: Çünkü Bolu’da “Göynük” ilçesinde – ki kültürel açıdan çok önemli bir ilçedir - davul zurnayla büyümüş. Kemal İlerici’nin yayınlanmış çok sayıda saz eserleri vardır. Peşrevler, saz eserleri... Nota olarak basılmıştır. Kendisi Türk musikisini notaya dökerek kadar iyi bilen biridir. İstanbul’da çalıştığı sıralarda Dr.Suphi Ezgi ile Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte olduğu Cumartesi toplantılarına¹³⁰ katılmış. Hatta Suphi Ezgi’nin kitabının redaksiyonunu yapmıştır (daha sonra bana hediye etmiştir). Kitap içinde el yazmaları mevcuttur. Hüseyin Sadettin Arel ile olan yazışmaları vardır. Bende, Hüseyin Sadettin Arel’in Kemal İlerici ’ye gönderdiği küçük bir notu da bulunmaktadır. Yani o hep o sistemin içinde yetişmiş birisidir. Bana şöyle söylemiştir: *“Ben sanıyordum ki konservatuvardan mezun olduğum zaman bu edindiğim armonik bilgilerle bütün halk müziklerini, Türk Sanat Musikisini, baktım ki öğrendiğim armonik modeller, bu ruhu ifade edemiyorum.”* Yani *“Batı müziği armonisiyle ben buradaki ruhu yakalayamıyorum.”*

- *Bilimsel yönün yanında sanatsal bir ruh da var burada. Kendi kendine keman çalmayı öğrendiği de biliniyor. Bazı biyografilerde ise kendi başına keman yaptığı da söylenmekte, bu doğru mudur?*

Müziğe son derece meraklı biriydi. Keman yaptığını ben hiç duymadım. Kendi başına keman çalmayı öğrendiği doğru. İstanbul’da konservatuvara gidip, önce Hasan Ferit Alnar daha sonra Adnan Saygun ile çalışıyor. O dönemin insanların Cumhuriyet ruhu çok güçlü. Bu topraklardan kaynaklanan yeni bir şeyin ne olduğunu araştırması. Kemal İlerici nin ruhu da öyleydi. Kendisini bir toplum önderi olarak görüyordu. Hatta başından geçen bir soruşturma hikayesi vardır. Balıkesir’de ilköğretmenliği sırasında sigara içilmesine karşı, “sağlığa zararlıdır” çalışmaları var. Kemal İlerici’ye de soruşturma açılmıştır. *“Tekel ürünlerine karşı*

¹³⁰ Hüseyin Sadettin Arel’in evinde gerçekleşen ve birçok müzikçinin, kültür adamının katıldığı toplantılardır. Hüseyin Sadettin Arel’in torunu, Necil Kazım Akses’in kızı olan Sevil Ülgür’ün anlatımından bu toplantıların niteliği anlaşılmaktadır: *“Dedemin (Arel) cumartesi günleri müzik günleri varmış evinde. Kültürlü, üst düzey insanlar gelirdi, ben bile hatırlarım sonradan...Babam da o toplantılara gelirmiş. Hatta dedemden prozodi dersi almış. Aynı dersleri Alnar da almış.”* (İlyasoğlu, 1998, s. 51)

muhalefet” sebebiyle Kemal İlerici ile ilgili soruşturma açılıyor. Şimdiyse her tarafta sigara içmeyin diyorlar. Kemal İlerici önder biridir.

- *Kemal İlerici özeleştiriyeye çok açık görünüyor. Kuramını, bir bilim kurulu önünde savunmak ve insanların fikirlerini almak istiyor. Gültekin Oransay ile kitapla ilgili çalışmalarını yaptığında son kısmında yazıyor: “Bir anlaşma yapalım, senin doktora tezinle birlikte okuyarak gidelim ki beraber yanlışlarımızı azaltalım ama beni ne olursa olsun tenkit et.” şeklinde...*

Çünkü Fransa’ya da tanıtmak için gidiyor. İlhan Usmanbaş ilişkileri var. O zaman bütün besteciler Kemal Bey’e ilgi göstermişler. Sanırım Türk Beş’leri dışarda kalmış. İlhan Usmanbaş çok desteklemiş. İlhan Baran kendisiyle çalışmış, Muammer Sun desteklemiş ve zaten onun sistemiyle en çok müzik yazan bir bestecimiz.

- *Kemal İlerici, kitabını yayınlatabilmek ve anlatabilmek için çok ciddi çaba sarf ettiğini görmekteyiz. Siz bu çabasını nasıl gördünüz ve nasıl katıldınız?*

Tabi, ben öğrenciyken kitabın 1981’de ikinci basımı yapıldı ve bütün düzeltmelerini birlikte Kemal Bey ile yaptık. Düzeltmelere göre yeniden basıldı. Muammer Sun’un müdür vekilliği sırasında, konservatuvar tarafından kendisine ikinci kitap yazılması önerildi. İkinci kitabı 1975’te olmuştur. İkinci kitabı benim yanımda yazdı ve beraber çalıştık. “*Türk Çoksesli Müzik Dili*”, şu an benim korumam altındadır.

- *Bu kitabın temel farklılıklarından bahsedebilir misiniz?*

Burada daha çok örnek var. Komaları daha çok belirtmiş.

- *Kemal İlerici, komaların piyanoda çalınamayacağını vurguluyor. “Bir Türk sazı yapıncaya kadar biz bunları çalmayacak mıyız? Yapıncaya kadar elimizde ki en iyisiyle yetinelim” gibi bir yaklaşımı var. Ama bu komalar kullanılmadığında Türk*

müziğinin, sonradan Türkçe öğrenmiş birinin konuşması gibi, müzik dilinin de böyle birisi tarafından konuşuluyormuşçasına komik bir lisan gibi olacağını da söylüyor. Komaların kullanılması ve makamların piyanoda çalınması o dönem çok sık tartışılmıştır. Bu konuda sizin görüşünüz nedir?

Çok tartışıldı ve halen de tartışılır. Geleneksel Türk mûsikîsi mensupları icrayı yaparken perdelerine göre yapıyorlar. Ama birçok perde de yavaş yavaş yok oluyor diye düşünmekteyim. Sabâ perdesi yerine, Hicaz perdesi çoğunlukla çalınıyor. Öyle alışılmış. Ben şunu gördüm; Segâh perdesi üzerinde tartışılan perde, çıkarken 2 koma inerken 3 koma... Uşşak'ta farklı, eski edvarlara baktığımda, Hicaz makamını anlatırken, Segâh makamını dik Kürdî olarak söylemez... Bir sürü şey var. Benim fikrime göre, Evç perdesi de öyledir.

Orada Sibemol ve Sinatürel arasında, Kürdî perdesi arasında ve Buselik perdesinde oynak bir perde daha olduğunu düşünüyorum. Ben Segâh perdesi üzerine araştırırken ünlü birçok Türk mûsikîciyle konuştum, onlar bana bana dediler ki “*Arel sisteminde 1 koma yazar, ama biz onu 2 koma çalarız*”. Ama aynı şeyi, Hüseyin Sadettin Arel'in yanında çalışmış çok önemli bir müzisyen olan Lâika Karabey Hanım demişti ki: “*1 koma çal bakalım ne oluyor? Asıl zarafet oradadır.*”. Eğer konuyu fiziğe dökerseniz, rahmetli Ayhan Zeren'den bir dönem ders aldım. Onunla da Kemal İlerici'nin yanında tanıştım. Bana çok ilgi göstermişti. Onu hesapladığınız zaman bir koma olması gerekiyor, ama kullanılıştaki iki koma çalınıyor. Segâh perdesi, Klasik Türk mûsikîsinde Segâh makamı çalarken kullanılıyor. Ama Halk müziğindeki Segâh makamında, Buselik perdesi kullanılıyor. Bu perde meselesi zor bir iştir. Ezginin kullanma biçimi ve iç içe geçme biçimi çok fazla ilişkilidir. Geleneksel üslupta kullanılırken tabiki o perdeler kullanılacaktır. Ama benim düşünceme göre, Türk müzikçilerinin bakmadığı yer, ezginin kuruluş yapısındaki ezgisel çözümlemeyi hiçbir zaman dikkate almamalarıydı. Çünkü öyle bir gelenekten gelmedir. Ben tam tersine onun daha önemli olduğunu düşünüyorum.

Ben yapıyı ön plana çıkarıyorum. “*Ezginin kuruluş yapısındaki gerilme ve çözülme ses grupları nasıl oluşuyor?*” diye bakarsanız ve ona göre uygun bir armonik yapı kurarsanız; kuşkusuz geleneksel olan, belli ayırt edici bazı perdeden uzaklaşırsınız ama makam da ortaya

çıkarmak şeklinde bir düşüncem var. Bunu bir dönem TRT’de ders verdiğim Türk müziği sanatçılarıyla da denedim ve uyguladım. Perdeler çok önemlidir. Ama Evç perdesinde, çıkarken 4 inerken 3 komaya çok fazla vurgu yaparsanız ve yalnızca bununla ilgilenirseniz, işin içinden çıkmak bir hayli zor olur. Öyle çalınırsa çok iyidir, fakat kim ne kadar çalacak belli değil. Küçük bir klasik Türk mûsikîsi beşlisinde bile kemancı, klasik kemençenin çaldığı sesleri bile tutturamaz. Tutması da gerekiyor mu ayrı bir konu. Bence tutması çok gerekmiyor diye düşünüyorum. Birebir bir akord sistemi olması gerekmez. Buraya çok fazla takıldığımı düşünüyorum. Hele de “değişimden” bahsedeceksek onunla ilgili bir şeyler kurarsak “yapıya” çok önem vermek gerektiğini düşünüyorum. Örneğin herkes “makam seyirdir” der. Fakat bunun yeterince açıklanmadığını kanaatindeyim. Örneğin, Hüseyinî makamı Hüseyinî perdesinden başlar, Gerdâniye perdesi, Evç üzerinden Hüseyinî’ye gider. Oradan Nevâ perdesi üzerinden Çârgâh, Segâh ve Dügâh’da karar eder. Burada, seslerin analizi bulunmamaktadır. Oysa eski ustalar anlatırken makamların birbirinden nasıl kurtarılacaklarını, yani birbirine benzemekten nasıl kurtarılacaklarını –*mesela Gülizâr ile Hüseyinî’yi birbirine benzemekten nasıl kurtaracağını*- söylerler. Yani bu analizleri kısmen yapıyorlar. Bu analizi yaptıklarından dolayı ben daha çok, yapıya önem veriyorum. Yapıyı doğru kurarsanız, makam anlaşılır. Geleneksel perde yapısından (az da olsa) uzaklaşmış olsanız da, makamdan uzaklaşmış olmazsınız ve makam tanımlanır.

- *Makam fikrinden yola çıkan bir armonide makamsal üsluptan uzaklaşılır mı?*

Ezginin kuruluş üslubundan uzaklaşmamak gerektiğini düşünüyorum. Eğer ezgiyle uğraşıyorsanız, ezginin kendi içindeki kuruluş yapısını çözmelisiniz. Hatta armonik olarak çözümlemelisiniz. Bütün Türk müziği eserleri belirli fonksiyonel armonik bas kalıpları üzerinden yürüyor. Bu yazmaz, ama öyle yürüdüğü kanaatindeyim. Çünkü besteciler ezgiyi geleneksel olarak öğrendikleri makama ilişkin fonksiyonlar üzerinden kuruyorlar. Bulduğunuz zaman makama hâkim oluyorsunuz. Eksik kalan, (piyanoda) Dügâh perdesine giderken Segâh perdesidir. Ama yapıyı doğru kurarsanız, bunu da armoniyle çözebilirsiniz. Burada geleneksel olandan uzaklaşmış olsa da, yapının, makamı belirlediğini düşünmekteyim. Bu sebeplerden dolayı yapı benim için önemlidir.

Yeni Türk müziğinde iyi bestecilerin yetişmemesinin nedeninin şöyle açıklanabileceği düşüncesindeyim: Önceden sanatkarlar, meşk süresinde, yaparak, yapıyı uzun yıllar zihinlerine hıfz ediyorlardı. O zaman kendiliğinden o yapı yerleşiyordu. Zaten hâfız denilen şey bu idi. Şimdi her şey notaya döküldüğünden bu yapıyı anlatmak gerekiyor. Bu yapı anlatılmadıkça iyi besteci çıkmayacağı düşüncesindeyim. İyi Türk mûsikîsi bestecisi çıkmaz diye düşünüyorum. Çünkü meşk geleneği kırıldı ve iş okula döndü. Şimdi seyirden bahsediliyor, ama nasıl bir seyir? Hangi ses? Eğer Gerdâniye perdesi üzerinde çok gerilim yaparak ve bunu Hüseyinî'ye çözerek, Muhayyer ve Hüseyinî'yi kullanırsanız, bunun Gülizâr olduğunun öğrenciye anlatmalıdır. Yoksa nasıl anlatacaksınız? Temel seslerin hangileri üzerinde o gerilim gerçekleşiyor? Bu sebeple benim için “yapı” daha önemli geliyor. Yapıyla ilgili bir çözümleme daha etkin görünüyor.

3.2.2. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 18/02/2019 Tarihli Özel Görüşme

Kemal İlerici armonik sisteminde, Hüseyinî makamını kalın ve ince bölge olarak ikiye ayırmış ve iki bölgeyi de birer Hüseyinî dizisi şeklinde, birbirlerinin simetriği olarak incelemiştir. Ona göre; ince bölge, kalın bölgenin aynısıdır. Belirli gerilim ve çözülüm noktaları vardır ve iki dizide de III-I bağlantısı yapılır. Bununla ilgili olarak III. derecenin fonksiyonu incelediğinde; III. derece I. dereceye doğru gidiyormuş gibi görünse de, aslında IV. derece

e üst yardımcı durağa çözülmektedir, şeklinde bir sonuca varılıyor. Bunun üzerine biraz fikirlerinizi almak isterim.

Kemal İlerici'nin Hüseyinî dizisini halk müziğinde çok kullanıldığı için, bu makamın her türlü sorunu çözebilme niteliğine sahip olması, seslerin ilişkisi açısından ve anadizi seslerini (Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî gibi) kullanıyor olmasından dolayı, halk müziğinden yola çıkarak, “Anadizilik yapabilir!” demiştir. Halk müziğinden yola çıkması

aslında sanat mûsikîsini ayırmasından kaynaklanmıyor. Kemal İlerici aslında her ikisini bütün olarak görmüştür. Gösteri-Sanat dergisinde de söylemiştir. “Halk müziğini alıyorum çünkü halk arasında daha çok kullanılıyor, daha yaygın.” diyor. Bence, Cumhuriyet döneminde halk müziğinden hareket etme fikri, Kemal Bey’i belki etkilemiş olabilir.

Kemal İlerici’nin orada kurduğu iki simetrik yapı, aslında kendisiyle derslerimizde incelerken, iki ayrı simetrik yapıdan ezgisel analizleri yapmıştır. Kitapta da yapar. Gerdâniye perdesinin Eviç ile olan ilişkisini, Hüseyinî’ye çözülmesini, aşağıdaki Çârgâh perdesinin Segâh’la olan ilişkisi, Dügâh perdesine gidişini anlatır. Kemal Bey bunu bana anlatırken, Hüseyinî makamı, Gülizâr makamı diye de söylemiştir. Gülizâr’ı da Hüseyinî’de bir takım gördüğünden, Hüseyinî makamı olarak görmüştür. Bu iki üçlüye bakıldığında Gülizâr makamını Gülizâr yapan, Gerdâniye üzerinde o gerilimde sıkıca vurgulamak ve Hüseyinî’ye çözmektir. Hüseyinî’de ise Hüseyinî etrafında başlanıp, Gerdâniye üzerine gider, Muhayyer’e gider...Ama Gülizâr’daki gibi çok fazla ısrar yoktur. Aynı yapı, karakteristik olarak o ezgi yapısı, bu sefer de Çârgâh üzerine taşınır (kalın bölgeye). Kemal Bey, ince bölgedeki ezgi yapısını inceler. Bir de kalın bölgedeki ezgi yapısını inceler. Ezgi çekirdeği demese de incelemesi bu yöndedir. Dörtlüler ile anlatmaz. “Hüseyinî dörtlüsü”, “Hüseyinî beşlisi” gibi değil, oradaki ezgilerle anlatır. O simetriyi bir dizinin iki parçası olarak ele alır. Sonrasında bir dizi olarak düşünüp ondan armonik yapı çıkarmaya çalışır. Burada batıdaki gerilme-çözülme ve seslerin hiyerarşisini bir anda Hüseyinî’nin kendi iç hiyerarşisine taşır. Do majördeki hiyerarşi ile Hüseyinî’deki hiyerarşi farklı olduğundan, dominant tonik ilişkisi ve dominant-tonik akoru farklı çıkar. Kemal İlerici’ nin buluşu buna dayalıdır. Gerginlikleri de, Gülizâr ve Hüseyinî makamında, Gerdâniye-Hüseyinî çözülmesi ve ondan sonra Çârgâh-Dügâh çözülmesi üzerine kurar. Çârgâh perdesi Nevâ perdesiyle de ilişkilidir. Bence Çârgâh perdesinin çözümlenerek gittiği yer Hüseyinî’dir. Ama Kemal İlerici, Si-Do ikilisini La-Re’ye çözmek, Fadiyez-Sol’ü de Mi-La’ya çözmek için “o böyle olabilir”, diyor -ki doğru aslında. Ama Gerdâniye’nin çözülme yeri Muhayyer değildir. O da gerilim yaratır. Gerdâniye’ nin çözülme yönü Hüseyinî perdesidir. Aynı şekilde Çârgâh perdesi üzerinde gerilim yapılır, Nevâ ve Hüseyinî’ye gidilir. Ama Çârgâh perdesinin gerilimi ezgisel olarak hep Dügâh yönündedir. Ezgi çekirdeği fikriyle baktığımızda, benim düşüncem böyledir. Örneğin, Sol-Do-Fadiyez-Si şeklinde akoru kurduğunuz zaman; Do Re’ye , Si La’ya, Fadiyez Mi’ye iner ve Sol La’ya gider. Yani Gerdâniye Muhayyer’e, Evç

Hüseyinî'ye , Çârgâh Nevâ'ya, Segâh Dügâh'a iner. Böylece La-Re-Mi-La akoru elde etmiş olacağız. Kemal İlerici'nin düşüncesi böyledir.

Ezginin gerilme ve çözülme perdeleri, Çârgâh Nevâ'ya gitmiş olsa orada da gerilim yaratır tabi, ama yönü fonksiyon olarak Dügâh'a doğrudur. Gerdâniye'nin yönü de Hüseyinî'ye doğrudur.

- *Aslında baktığımızda akorun kuruluş sesi, fonksiyonu Çârgâh üzerinde veya Gerdâniye üzerinde. Ama kuruluş sesinin gittiği yer bir üst perdeye bağlanmış.*

Si-Do'uyu (Segâh ve Çârgâh'ı) yanyana çalarsanız, La-Re ye çözülür. Fadiyez-Sol'ü yanyana çalarsanız (Irak ve Rast'ı) Mi-La'ya çözülür. Rast, Dügâh' a gelir.

- *Hüseyinî makamını bu şekilde inceleyip, fonksiyonu bu şekilde ele aldıktan sonra Türk müziğinde armonik bir sistem kurma fikri, özgün bir fikir olarak ortaya çıkmış. Türk müziği için makamlardan kaynaklanan bu şekilde özgün bir armoni çalışması daha önce yoktu. Çeşitli denemeler kuşkusuz var. Hüseyin Sadettin Arel'in, Rauf Yekta'nın... Ama makamların kendi içyapılarından kaynaklanan bu şekilde bir sistem geliştirilmemiş. Çok özgün ve devrimci bir fikri Kemal İlerici ortaya koymuştur. Bu çalışmanın farkı konusunda neler söyleyebilirsiniz?*

Kemal İlerici' nin ilk soyadı Bolu'dur. İlk eserlerinde de böyle kullanır. Bolu'nun Göynük ilçesinden olduğu için soyadı “Bolu” dur. Daha sonralarında soyadını “İlerici” olarak kendi değiştiriyor. Toplumun önde gelen ilerici bir iş yapmak için soyunmuş bir iç dünyası vardır. Yaptıkları bilinçsiz değildir. Türk Milleti'ne bir şey armağan etmek ister. Çok milliyetçi bir kimliğe sahiptir. Hayatını Türk müziğinin sorunlarına, Türk diline, Türkiye' nin modern dünya ile ilişkisine adanmış bir kompozitördür. Bunu yaparken de Atatürk'ün devrimlerinin bu

kültürden kaynaklanan bir modelini, makamların içyapısından kaynaklanan, armonik bir yol bulmaya çalışarak çıkartmak istemiştir.

- Sizin “Türkiye’de Müzik Modernleşmesi” dersinizde şöyle bir konudan bahsettiğinizi hatırlıyorum: Atatürk, meşhur Sarayburnu konuşmasından sonra Türk müziğiyle ilgili bazı denemeler yaptırıyor. Ancak Atatürk’ün bu denemelerin sonuçlarından sonraları memnun kalmadığını söylemişsiniz.

Atatürk bazı denemeler yaptırıyor. Dr. Rasim Ferit Talay’ın evinde Reyha Talay’ın idare ettiği bir müzik topluluğu da var. Zeki Ün, Veli Kanık bazı eserleri çoksesli hale getiriyorlar. Atatürk önce orkestrayı daha sonra da eserlerin geleneksel sazlarla geleneksel icralarını dinliyor. Batı müzikçilerine “Siz bildiğiniz gibi çalın!”, Türk müzikçilerine de “Siz de bildiğiniz gibi çalın!” demiştir.¹³¹ O da aslında bu yoldan hoşnut olmamış. Atatürk son derece iyi bir müzik kulağına sahip, birçok makamı bildiği ve söylediği bilindir.

- Kemal İlerici’ nin kitabının adının zaman içinde değiştiğini görmekteyiz. İlk ismi “Türk Musikisi Tonâl Sistemi ve Armonisi” iken daha sonrasında adı değişiyor. Sizin bu süreçle ilgili bir bilginiz var mıdır?

Yok bilmiyorum. Değiştiğini ama onu sevmediği ve değiştirmek gerekliliği olduğunu biliyorum. Kendisiyle çok fazla konuşmuş değiliz bunun hakkında.

- Kitabın son ismi “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” olmuştur.

Burada çok ciddi bir yanlış yapılıyor “VE” sözcüğü kaldırılarak: “Türk Müziği Armonisi” diye bir ad koyuluyor. “Türk Müziği Armonisi” demek başka bir anlamdır,

¹³¹ (Tarman, 2013, s. 77)

“Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başka bir anlam...İfade edilmek istenen; bestecilik bakımından Türk müziğinin incelenmesi ve ona ilişkin Kemal İlerici’nin ileri sürdüğü armonik modeldir, o “ve” sözcüğü ile birlikte. Türk müziğinin armonisi dediğiniz zaman, o “net olarak budur” anlamı çıkar. Kemal İlerici, kitabında “Besteciler özgürdür” der. Kemal İlerici “bu yeni tınısal ortamı bu ulusa bestecileri armağan etmek istedim” diyor. Ama kendi buluşunda da katı bir teorisyendir. Bu işe kafa yormamış insanların karşısında çok katıdır.

- *Elbette kitabında dörtlü akorları (Katr akorlar) kendisinin bulmadığını söylüyor. Ama bunların Türk müziğinin yapısından çıkarılmış, buna özgü biçimde kullanılması Kemal İlerici’ye aittir diyebilir miyiz?*

Kesinlikle! Türk müziği makamlarının içinden, hiyerarşik yapılanmasından kaynaklanan bir armonik model ileri sürerek akorları dörtlü dörtlü kuruyor. Bana göre dörtlü kurmasa çok daha iyiydi. Bunu Kemal Bey’e de söylemiştim: Bitiriş için “La-Re-Mi akoru daha iyi duyuluyor”. “Tonik olarak bunu daha çok seviyorum” dedim Kemal İlerici’ye. O da: “Evet , bu da olabilir.” demişti. “Bu çok güzel bitiyor, çok uçarı, güzel bir akor” demişti. Mi-La-Re akoru Mi basta iken bana hep La notasını istetiyor. Nedeni şu, Mi-La-Re akoru yansız bir akordur. Aslında bu çok büyük bir avantaj: Akor, Mi de olabilir, La da, Re de olabilir fakat bas sesine La’ yı koyduğunda o artık La akoru olmuş oluyor. Üst partide de olabiliyor ama, bastaki gibi değil. Dörtlü akorları kullanmak yansız ve nereye gideceğinize bir avantaj sağlıyor. Dörtlü akorlar her tarafa gidebilir. Bas sese karar vermek çok önemlidir. Sesler arasında hiyerarşi varsa, fonksiyonel armoni önermesi yapıyorsanız, bas sesi çok önemlidir. Çünkü fonksiyonu verecek olan nota bastadır. Bence Sol-Do-Fadiyez-Si, La-Re-Mi-La’ ya en güzel çözülenidir. Do-Fadiyez-Sol-Si akoru bana sert gelmiştir, ama sistem bu. Çünkü Kemal Bey’in çıkış noktası o dur.

- *Sizin makam teoriniz olan ezgi çekirdekleri fikrinin çıkış noktasını ve ne zaman, nasıl çıktığını açıklayabilir misiniz?*

Ezgi çekirdekleri fikri epey eskidir. Çünkü özellikle Kemal Bey ile çalışırken zaten onun öğrettiği sistem küçük ezgi parçacıklarının analizi üzerine kuruluydu. O senelerde aklımda böyle bir fikir yoktu. “Köroğlu” nu incelerken Hüseyinî perdesi üzerinde kalan ezgiyi inceliyor ama onu incelerken de fonksiyonları benim düşündüğüm gibi kurmuyordu. Gerdâniye üzerine bir akoru Mi’ye çözüyordu. Re-Sol-Do’yu Mi-La-Si’ye çözüyordu. Sol-Do-Fadiyez’i La-Re-Mi’ ye çözdüğü gibiydi. Benim çıkış noktam başkaydı. Sadece benimle ilgili bir durum değildi. Mesela Gültekin Oransay bu konuda bazı şeyler söylemiş. Karl Signell’in yazdıkları benden biraz daha sonra veya biraz daha önce olabilir (gerçi küçük ezgi çekirdekleri demiyordu, “beylik motifler” veya “kalıp motifler” olarak geçiyordu). Benim çıkış noktam: “*Nasıl oluyor da insanlar bir makamı, nota bilmeksizin birkaç ezgiyle tanıyabiliyor? Makamı nasıl anlayabiliyorlar?*”. Sabâ, Hicaz, Segâh...bunları nasıl anlıyorlar? O zaman orada bütün bu Arel-Ezgi sisteminde öğretilmiş olan 8 seste dolaşmak gibi bir gereklilik yok. Bunu Oransay da söylüyor. Birçok müzikbilimci de bunu söylüyor. Benim araştırdığım bu ezgi çekirdeklerinin fonksiyonalteleri ne? Nasıl anlaşılıyor? Gerilme çözülme nasıl yapılıyor? Ezgi çekirdekleri üzerinden oradaki yapıyı anlamak... Bütün bu yapıyı anlamak... Bütün makamların belli ezgi çekirdeklerinin birbirleriyle farklı kombinasyonlarından oluştuğunu, kalıpların bir araya gelmesiyle oluştuğunu düşünüyorum. Armonik olarak böyledir. Kemal Bey’ in sistemini de farklı ezgi çekirdeklerini de çözülme akorlarının birbirleriyle eklenmesi üzerine kuruyorum. Nikriz makamından örnek verirsem eğer; Rast, Dügâh, Kürdî, Hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Evç, Gerdâniye tabii yukarıda epeyce gidiyor, sonra inerken Acem -*tıpkı Hüseyinî’de kullanıldığı gibi-*, Nevâ perdesinde kalış, sonrasında La’da Hicaz gibi kalıp, Sol üzerinde, yani Rast perdesi üzerinde, Nihâvend üzere karar etme... İşte o Nikriz oluyor. Burada iki hatta üç ezgi çekirdeğinden söz edebiliriz. Nevâ perdesi üzerinde kalan ezgi çekirdeği. La’ya gelip karar edicekmiş gibi , (Dügâh perdesine gelip karar edecekmiş gibi) Hicaz gibi kalıp ancak Rast perdesi üzerinde karar eden bir yapı. Burada da Dügâh’ta Hicaz üzerinde kalış yapıp onu Sol’de karar ettireceksiniz.

Do- Fadiyez-Sol-Do , Do-Fadiyez-Sol-Si, La’ ya geldiğinde Sibemol-Re-La (Hicaz’ın birinci derece akoru) fakat Sibemol-Re-La ya bakarsanız Sibemol Sol’ün üçlüsü. Üçlü olarak düşündüğünüzde, o zaman Sibemol-Re-La, Sibemol-Mi-Fadiyez, Sol-Re-Sol diye çözülür. Burada iki ezgi çekirdeğini kullanmış oluyor yani. Sibemol-La-Sol-Fadiyez-Sol gibi, belki orası Nihâvend gibi bile düşünülebilir.

Ezgi çeşitlerinin, makamsal yapılarının çeşitli varyasyonlarını bilerseniz bunu her yere götürürsünüz. Farklı ezgi çekirdeklerinin birbirleriyle yan yana gelmesi... Dügâh üzerindeki Sabâ çok bellidir. Çârgâh üzerinde Hicaz vardır. Acem üzerinde zaman zaman Nikriz gibi kalır. Zaman zaman da Çârgâh üzerindeki Hicaz'ın dördüncü derecesi olarak kalır. Do üzerine, Çârgâh üzerindeki Hicaz'a gelirken, Hüseyinî' den Çârgâh'a bir Hicaz gibi çözüyorum. Dügâh'a gelirken ise Sabâ gibi çözüyorum. İki ezgi çekirdeği kullanmış oluyorum. Sabâ ezgi çekirdeğinin nasıl çözüldüğünü bilersen üzerine Hicaz'ı ekleyip çaldığında zaten bağlantı olur.

- *Böylelikle makamı dizi düzlemine indirgemiyoruz. Ezgisel duyuş içerisinde armoniyi kullanıyoruz. Öyle mi?*

Makamı, bir dörtlü ve bir beşlinin yan yana gelerek bir sekizli oluşturması, sekiz sesli bir dizi olarak algılamıyorum. Hüseyin Sadettin Arel'in söylediği "Sekiz sesin üste doğru alta doğru genişlemeleri vardır." gibi bir düşünce benim düşünceme göre doğru değildir. Türk mûsikisinde böyle bir şeyin olmadığını düşünüyorum. Makam sekiz sesli olmak zorunda değildir. Makam kendini iki üç sesle belli ediyor. O halde neden sekiz ses üzerinde uğraşalım? Kemal İlerici de armoniyi bulurken sekiz sesin üzerinden kuruyor. Ama benim "ezgi çekirdekleri" dediğim kavramla Kemal İlerici'nin pek çok kavramı ile örtüşüyor. Zaten Kemal İlerici'den yola çıkıyorum.

Kemal İlerici, kalın ve ince bölgeyi dizi gibi düşünüyor olsa da, pratikten sonuca varan bir araştırma modeli var. Ancak tek başına bir teorisyen, çok zor bir iş. Onu sekiz sestem çıkarmıyor aslında, anlatırken Hüseyinî perdesi üzerindeki ezgiyi anlatıyor. "Gerdâniye ve Eviç çakışması Hüseyinî'de çözülür" dediğimiz zaman bu tamamen "Ezgi Çekirdeği" mantığıdır. Ezgi çekirdeği kavramı bütün bunların birikiminden oluşur. Gültekin Oransay'dan, Kemal İlerici'den, Yalçın Tura'dan aldığım ve değişik kaynaklarda gördüğüm bir birikim. Bizim insanımız bu kültürde yetiştiği için makamı duyunca hemen söylerlerdi. Bir makamın arasında geçen makamı da söylerlerdi. Renkler, ezgi olarak insanların kulağına iyice giriyor. Makam, Abdülbâki Nâsır Dede'nin söylediği gibidir. Abdülbâki Nâsır Dede, makamın "işitildiğinde

kendisinden başka bişeye benzetilemeyen”, yani kendi nevi şahsına münhasırlığından söz ediyor... Kemal Bey de onu yapmıştır aslında. Ancak sekiz sesli diziyi kullanmıştır.

Sol-Do-Fadiyez-Si’yi, La-Re-Mi’ye çözmesi ve üç sesli akor yürütmesi nasıl olur o zaman? “Sol-Do üzerine gerilim var. (Gerdâniye’yi) Hüseyinî’ye hangi akorla çözeceğiz?” gibi soru da sorulması gerekir. Kemal İlerici, Sol-Do-Re akourunu (yani Re-Sol-Do) Mi-La-Si’ye çözmüş oluyor. “Çârgâh üzerinde Sol-Do-Fadiyez’i La-Re-Mi’ye çözerim” der. Kendi içinde çok tutarlı bir durum. Re-Sol-Do’nun Mi-La-Si’ye çözüldüğündeki “Si” sesi (Segâh perdesi) hep kulağımı rahatsız etmiştir. Yani beşlisi. O olmuyor. Bana göre başka bir şey olmalı: Mi-La-Re-Mi olabilir, Mi-Sol-La-Re-Mi olabilir, Mi-Sol-La-Mi ya da Mi-La-Mi olabilir. Duyuşum bu tarafa yönelmiştir.

- *Bu armonik yapı dörtlüler üzerinden oluşmuyor. Armonik yapınız beşlilerle mi daha yakın bir ilişkide?*

Yok değil. Beşli bağlantılarla ilgili değil. Benimki tamamen ezgisel yapı. Ezginin yapısına bağlı. Örneğin, Hüseyinî makamında Gerdâniye üzerindeki gerilimdeki bas sesi Dügâh’tır. Yedili ses mantığının gerilmesiyle beşliye çözülür. Bas sesi, Gerdâniye veya Rast perdesi değildir. Hüseyinî, Gülizâr, hatta Muhayyer makamlarının en belirleyici özelliği o 7’lidir. Gerilim olarak kullanılsa ve Mi’ye çözülsede ben bitişte karakteristik 7’li aralığını kullanarak, La-Sol-La ve La-Mi-Sol-La akorlarını tercih ederim. Bu bana özgü bir şey belki ama karakteristik olarak aralığı odur. 7’linin 5’liye çözülmesi... Tabii La-Re-Mi-La, La-Mi-La da olur.

Şimdi Dügâh perdesindeki karara geldiğimiz zaman, birbirinin simetriği ise, Çârgâh üzerinde geldiğimiz de Hûzi makamı gibi, Uşşak makamı gibi karar vermesinden kaynaklanan oradaki Do’nun (Çârgâh), Yegâh perdesini (Re’yi) 7’liyi çözerek getiriyorum ve o da çok güzel duyuluyor. Re basta Si-Do ikilisi Mi-La’ya çok rahat çözülüyor. İkisi karakteristik perdedir. “Hüseyinî’nin karakteristik perdesi nedir?” dendiği zaman 7’lisi ve 5’lisidir, diye düşünüyorum. Ezgisel yapıya baktığımız zaman 7’li atlayış üzerine kurulduğunu görüyoruz. Gülizâr’da var, ama Hüseyinî’nin yapısı öyledir. Dügâh ve Hüseyinî 5’lisine hareket veren ve gerilimi yaratan

Gerdâniye'dir. La ve Sol'ü ne kadar da Mi'ye çözsük, La-Mi-Sol-La akoru çözeceksek eğer, o zaman basit olarak öyle bir yapı ortaya çıkmış olur.

- *Durucu ve yürüyücü fonksiyonlardan, sizin yaklaşımınızdan bahsettik. Belli makalelerden ve yazılarınızdan yola çıkarak makam algınızın zaman içinde değiştiğini görüyoruz. Kemal İlerici de kendi makamsal yaklaşımını üçe ayırmıştır.*

1- *Batı armonisi etkisindeki dönem ile Türk müziği yapıtlarının batı armonisi kurallarına göre yazılması gerektiğini belirten görüşü,*

2- *Batı müziği armonisi ve Türk müziğinin birbirinden uygusal düzende tamamen farklı olduğu görüşü*

3- *Batı armonisi çalışmalarından yola çıkarak, Türk müziği dizileri ve dizi derecelerinin yapı ve fonksiyonlarından kaynaklanan bir armoni ortaya konulması gerektiği görüşü,*

Bu ikinci olanı iyi vurgulamak gerekiyor. Batıdaki majör ve minör armonik sistemlerinin iç ezgisel yapısı farklı olduğu için, burada farklı bir estetikle kurulmuş ezgi yapısına uymuyor diyor. Ben de doğru söylediğini düşünüyorum.

- *Kemal İlerici, geliştirmiş olduğu bu armonik yapı ile kültürel malzemedeki kaynaklanan evrensel bir yapıya ulaşmaya çalışmıştır diyebilir miyiz?*

Bu fikir bir sentez gibi düşünülebilir. Öyle düşünülebilir. Hiçbir zaman sentez demedi Kemal Bey, ama öyle düşünülebilir. Çıkış noktası çok belli, makamların kendi iç kurguları, bizim kültürümüzdeki kullanılışıdır. Çünkü ezgisel yapının içinde ki kullanım modelleri oradaki seslerin birbirleriyle olan ilişkileri ve onların çözümlene modellerine baktığımızda son derece tutarlı bir yapı görürüz. Bu tutarlı yapı ile yapılan işler (dış tarafta) insanlara sunulunca da seviliyor mu? Evet seviliyor. O halde hem iç hem dış tutarlılığı var. “İşte bu evrensel bir yapıdır” diyebiliriz.

- Sizin Caz müziği armonisi bilginiz geçmiş dönemdeki bestelerinizi etkilemiş midir?

Hayır.

- Kemal İlerici'nin. Caz müziğiyle ilişkisi olmasa bile 5 ve 6 sesli uygulamaları kullandığını görüyoruz. Caz armonilerinin burada kullanımını nasıl karşılıyor?

Bütün armoniler birbirleriyle belli bir çizgiden sonra üç ve dört sesli olduğu zaman birbirlerine dönüşebilirler. Ama Caz bir üsluptur. Caz müziğinde kullanılan bir armoniyi aktarabilirsiniz, fakat ne kadar uyar bilemiyorum. Bunu içinden çıkan armoni Caz müziğinin içinde kullanılan armoniye benzeyebilir. Fakat ikisinin kullanımını aynı şey değildir. Farklıdır.

- Makamsal tınıdan uzaklaşmak anlamına gelir mi?

Yani biraz elma ve armutları bir araya getirmek gibi olur. Bunlar birbirine karışmaz mı? Tabii ki karışırlar. Zaman zaman hoşumuza giden tınılar ikisinde de ortak olarak varolabilir. Ama bunda kullanılan akorlar, Caz müziğinden transfer edilmiş akorlar değildir. Bu kendi içinden çıkan akorlardır. Peki buradan Caz müziğine transfer olabilir mi? Aynı şekilde klasik Caz'a ana akım Caz'a pek transfer edilemez. Ancak Caz müziğinin içinde bir sürü akım vardır, yerel kültürden etkilenen akımlar... Kullanılmasında tabii ki bunlar benzerlikler taşıyabilirler.

- Kemal İlerici'nin uygulamaları gösteriş biçimi var. Yazımda belli şekillerde gösteriyor. Nokta, artı veya rakamlı basla ifade ediyor. Sizin basları gösterme biçiminizden bahsedebilir misiniz?

Kemal İlerici'nin gösterdiği biçim benim düşünceme göre çok pratik değil. Anlaşılması zor. Ben sadece rakamlarla göstermeyi doğru buldum.

- Bası nasıl gösteriyorsunuz?

Romen rakamı yazıyorum. Akorun hangi sesi basa geldiyse alta bası yazıyorum. Bu Alman armonisinden esinlenilmiştir. Alman armonisinde fonksiyonel armoni vardır. Tonik SubDominant gibi... Alman armonisi 3/6 , 4/6, 2/5 akoru gibi kullanmaz, Fransızlar gibi değildir. Tonik yazar. 5'lisi aşağıya gelince 5 i alta yazıyor ve yanına da "T" harfi yazar. Ben Tonik yerine Romen rakamı kullanıyorum. Böyle kullandığımız zaman her makamda çalabilirsin. Cazcıların yaptığı gibi G7, G9 gibi düşündüm zamanında ama öyle de değil. Dügâh üzerindeki Hüseyinî' yi, Re' ye taşıdığına romen rakamını derecelerini koyuyorum. Dizilerin derecelerini romen rakamları belirliyor, akorların kuruluşunu yanında kullandığımız rakamlar belirler. Bas sesi de çevrimine göre o rakamı altına yazarak belirtiyorum. Son derece pratik yöntem. Minör majör için küçük b veya büyük B kullanmıyorum. Basite indirgersek; Do-Re-Mi-Fa-Sol-LaSi dediğimizde...Do-Re büyük ikili, Do-Rebemol küçük ikili, Do-Mi büyük üçlü, Do-Mibemol küçük üçlüdür. Mesela küçük ikili, küçük üçlü veya eksik akorları eksi işaretiyle gösteriyorum. Do-Fa 4'lü, Do-Fadiyez artık oluyor. Artı ile gösteriyorum. Büyük 7'li ve küçük 7'li klasik armonikte kullanmada küçük 7'liyi sadece 7 ile yazarlar. Genel majör dizide Do-Si büyük 7'lidir. Her zaman Do-Si'nin yanına artı konulmuştur ya da delta yapılmıştır. Ben küçük 7'li içinde eksiyi kullanıyorum. Eksik olduğunda 2 eksi, 4 eksi, 6 eksi şeklinde. Mesela küçük 7'li 7 eksi (-) oluyor. Bazen Dodiyez-Do gelir 7 dir, Dodiyez-Si 7 eksidir. Hicazda kullanılan Dodiyez-Sibemol aralığı çift eksidir (--). Onuda çift eksi ile gösteriyorum.

- Kemal İlerici'nin kitabında en çok zorlayan, (doğal olarak öncelikle Batı armonisi öğrenildiği için) Kemal İlerici'nin sistemindeki bas sesin hangisi olduğunu bulamamak.

Çünkü Mi-La-Re olarak kuruluyor. Mi ve La akoru arasında kararsız kalınıyor. La sesi basa gelince anlayabiliyorsunuz. Ben La-Re-Mi akorunu kullanıyorsam, I. Derecede akoru 4/5 akordur. La-Re-Mibemol kullanıyorsam 4/5-. Bir tek büyük 7'linin küçük 7'liyle olan ayrımı özellikle Caz müziği armonisinde çalışanlar için terslik yaratabilir. Ama öğrenmesi zor değildir. Caz müziği armonisinde minörler için eksi kullanmaya başlamıştık ve bu bana ilham verdi. La eksi La minör akoru yazılıyorsa La-Do neden 3 eksi olmasın diye düşündüm.

- *Kemal İlerici kitabında bir müzik dili geliştirdiğinden bahsetmiştir. Ezgisel dili bugüne kadar kullandık şimdi başka bir medeniyet içine girdiğimizden dolayı uygusal dili kullanıyoruz diyor. Sistemini okullaştırma konusunda bir çabası olduğunu düşünüyor musunuz? Çok fazla öğrencisi olduğundan böyle bir okullaşma olmuş mudur? Şuan da siz bunu nasıl görüyorsunuz?*

Kemal bey okullaştırmaya kendi evindeki küçük odada çalışırken yapmaya çalıştı. Öğrenciler yetiştirdi. Ama tam olarak bir besteleme okulu olmamıştır çünkü çok az kişi kullandı bu sistemi. Verimli bir okula dönüşemedi.

-*Öğrenmesi zahmetli olduğundan mıdır?*

Evet. Kemal İlerici bir okuldur. Ama sonuçlarıyla verimli bir okul mudur? Bu çok da tatminkâr değil bana göre.

- *Siz de sistemi öğrendikten sonra, öğrendiklerinizi öğrencilerinize aktardığınızı görüyoruz. Bestecilik açısından ve yeni bir dil olarak mı kullanıyorsunuz?*

Makamlar var. Makamların birçok sesi bütün makamlarla kullanmak için bir sürü yöntem olabilir. Besteci istediğini kullanılır, kimse besteciye karışamaz. Birçok yöntem vardır ama “Bu yöntemlerden bir tanesi de bu olabilir.” diye düşünüyorum. Benim okulda öğrettiğim “*Makamsal Armoni*” dersi de seçmeli bir derstir. İsteyen alır, istemeyen almaz. Makamlarla ilişkili bir öğrenci bu dersi almak istiyorsa öğrenir, istemiyorsa da öğrenmez. Hepsi renk dünyasıdır. Bu renklerden istediğini seçebilir. Bunu katı bir sistem olarak öğretmiyorum. Makamları öğrencilerimle çalışırken, eserler üzerinden mutlaka ayrıntılı analiz yaparım. Armoni yaklaşımlarını yapı analizi üzerine kurarım, her perde üzerindeki ezgi çekirdeklerini çaldırmaya çalışırım ki Hüseyinî sadece Dügâh perdesi üzerinde kalsın, Mibemol perdesinde de ezgi çekirdeği düşünülebilir diye. Öğrenciler farklı renk dizilerini yakalayabilsin isterim.

Kendim de yıllarca böyle çalıştım. Sistemi bu şekilde ele alışım biraz gecikti bazı nedenlerden dolayı, belki daha az olgunlaştı ama şimdilerde iyi bir yerde duruyor diyebilirim.

Örneğin, Sabâ makamında bulunan, Hicaz ezgi çekirdeği üzerindeki kalış, Kemal Bey'in önermesidir. Kürdî'de de öyle. Ama Rast ve Nihâvend'de nasıl olacak? Asıl problem orada. Çok makam ve çok ezgi çekirdeği var. Uygun armonik yapıları kullanmak gerekiyor. Besteci bunu bir yerde kullanabilir ya da tümüyle bunu kullanabilir. Eskiden halk türkülerinin armonize edilmesi modaydı. Tabii artık bundan uzaklaşıldı. Benim çıkış noktam tabii ki bir "Millî kültür yaratmak" bu düşünce çevresinde yetiştiğim için. Öncesinde Muammer Sun, sonrasında Kemal İlerici... Buradan kaynaklanan bir ulusal okuldan söz etmek istedik. Şimdi, bunu biraz buradan ayırıyorum artık. Buradan bir dil yaratmak, özgün bir dil yaratmaktan söz ediyorum. Bestecinin en önemli yanı özgün bir dil yakalayabilmesidir. Ondan sonra nereye yönelirse oraya yönelir. Çıkışı böyle yaparak, ulusal dili buradan yaratacağımız sırası bana uygun gelmiyor artık. Ben bu makamsal yapıya bakıyorum artık.

3.2.3. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 21/02/2019 Tarihli Özel Görüşme

- *Kemal İlerici, makamı; "Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir." (İlerici, 1981, s. 2) şeklinde açıklamaktadır. Sonrasında Hüseyinî makamı anadizisini ele alarak, bu dizinin işlenişinden yola çıkıyor. Sizin görüşünüz nedir? Kendi makam araştırmalarınızdan yola çıkarak siz makamı nasıl tanımlıyorsunuz?*

Kemal İlerici bunu söylerken seyir kavramından yola çıkıyor. Demek ki elimizdeki diziyi çeşitli biçimde kullanabilme özelliği var. Burada önemli konu; "dizi" sözcüğünü kullanmış olmasıdır. Sekiz sesli bir diziden söz ediyor. Arel-Ezgi'deki sekiz sesli dizi burada gündeme gelir. Örneğin, Kemal İlerici, anadizi olarak belirttiği Hüseyinî'nin IV ve V. derecelerini yardımcı durak sayıp önemlendirir. Arel-Ezgi'deki "güçlü"nün yerine geçer. Bu güçlü kavramı: İki dördlünün ya da bir beşli ve bir dördlünün birleştiği yer anlamında, durulan

yer anlamında kullanılıyor. Ama tam karşılığı budur; Hüseyinî beşlisi ve Hüseyinî dörtlüsünün birleştiği yer. Kemal İlerici; “*Dizide hiç bir değişiklik yapılmaksızın beşinci derecedeki sesin önemlenişi Hüseyinî makamı, dördüncü derecedeki sesin önemlenişi Nevâ makamı; Hüseyinî’nin sekizinci derecesi önemlenmiş ve inici olarak kullanılanı Muhayyer makamı...*” şeklinde açıklayarak, makamların tanımlanmasında böyle bir pratikliğe doğru gitmiştir. Ancak benim Kemal İlerici’de gördüğüm şudur; böyle anlatsa dahi Hüseyinî makamını incelerken, Hüseyinî perdesi üzerindeki ezginin nasıl olduğunu açıklar. Bu, orada, o perdede oluşan bir ezgi olduğu anlamına gelir. Sonra Hüseyinî makamında Dügâh perdesine giderken Çârgâh perdesi üzerindeki gerilimi, Segâh perdesi üzerinden Dügâh’a giden bir ezgi modelinden söz ediyor. Burada bana göre, Kemal İlerici’de bir diziyi ele alma fikri var. Ama asıl işi, pratikte o dizinin içindeki ezgisel kalıpların nasıl olduğunu anlatma fikri de bulunmaktadır. Güçlü kavramı denilen kavram Arel-Ezgi’de “dominant”ın karşılığındadır. Batıdan alınmadır. Kemal İlerici’nin konuyu seyir olarak ele alması, “IV’te kalırsan Nevâ, VIII’de kalırsan Muhayyer” dediği pratikleştirmesi, beni bunun biraz daha ötesinde düşünmeye sevk etti. Hüseyinî perdesi üzerinde ezgi kuruluşu anlatılıyorsa; Muhayyer’de de anlatmalı, Nevâ’da da anlatmalı. Yalnızca “VIII’de kalırsa Muhayyer, IV’te kalırsa Nevâ” şeklinde söylemek yeterli değildir, diye düşündüm. Bu sebeple, ben yine Kemal İlerici’nin kullandığı bu ezgisel yapıları incelemek yoluyla, örneğin “*Hüseyinî’yi belirleyen ezgi nedir?*” sorusunu soruyorum. Bu anlamda, Kemal İlerici’nin pratiğinden yola çıkıyorum, ama bir adım daha ileride, daha belirleyici... Muhayyer makamı sadece VIII. derecede kalmak değildir. Muhayyer; o perdede bir ezgi çekirdeği kurmaktır. Orada seslerin fonksiyonunu anlatmak gerekir. Örneğin, Kemal İlerici’nin ele aldığı şekliyle Gülizâr makamı da Hüseyinî içinde yer almaktadır -*ki aynı gruptur zaten*-, Gülizâr’daki Gerdâniye perdesinin vurgulanması gerektiğini Kemal İlerici çok açık söyler. İyi anlatır. O halde neden birine Gülizâr, neden birine Hüseyinî dendiğini açıklamalıyız. Yani Gülizâr ezgi çekirdeği ile Hüseyinî ezgi çekirdeği yakın olsa dahi, aralarında fark vardır. Bu farkları vurgulayarak makamı belirleyen “*ezgi çekirdekleri*” kavramını öne sürdüm. Bunun Kemal İlerici’den ayrıldığı yer, benim, makamları dizi kavramı dışında ele alıyor olmamdır.

- *Kemal İlerici, Gülizâr ile Hüseyinî arasındaki farkı şöyle açıklar: Hüseyinî V. derecesi önemli bir makamken, Gülizâr ise VII. ve V. derecesi önemli olan bir makamdır.*

Evet. Kemal İlerici, makamı seslerin birbiriyle ilişkisi açısından incelemeseydi, bu teoriyi ortaya çıkaramazdı. Ben onu daha açık hale getirmeye çalışıyorum. Yani, “*bu Gülizâr makamını vareden seslerin biribiriyle olan ilişkileri ne?*” sorusunu soruyorum. Kemal İlerici’nin çözümlemesi çok doğrudur: Gülizâr’ı belirleyen en önemli perde önce Gerdâniye’dir, sonra Hüseyinî’ye gelir. Yani Gerdâniye üzerindeki gerilimin vurgulanarak Hüseyinî’ye çözülmesidir. Hüseyinî makamında Hüseyinî perdesi etrafında bir ezgi vardır. Gerdâniye üzerinden gelir. Ama bu Gülizâr’daki gibi değildir. Ben bu ezgi çekirdeklerinin farklarının ortaya koyulması ve bu ezgi çekirdekleri ile makamı tanıdığımızı vurguluyorum. Kemal İlerici bu ayrımı açıkça yapmıyor. Ama aslına bakılırsa örtülü olarak bunu anlatır. Ben de açığa çıkarıyorum. Makam denilen şey, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin söylediği gibi, kendisinden başka hiçbirşeye benzemeyen yapıya sahip bir ezgiden söz edebiliriz.¹³² Bu ezgi nedir? Gülizâr ile Hüseyinî aşağı yukarı aynı. Ama Gülizâr’da Gerdâniye’yi daha fazla vurgularsan, “*Gülizâr yaptı!*” derler.

O zaman şöyle bir yapı ortaya çıkar. Benim görüşüm sekiz sesli bir dizi değil. Kemal İlerici’nin içinde bulunduğu döneme bakılırsa, sekiz sesli bir dizinin kullanılması ve ona göre açıklamak, armonik yapıyı buna göre kurma düşüncesi çok doğrudur. Aslında ele aldığı çözümleme yöntemlerinin hepsi, bir dizinin içindeki işleniş modellerini ezginin ortaya çıkartmasıdır. Bu sebeple ince bölge ve kalın bölgeden bahseder. Hüseyinî ve Dügâh perdesi üzerinde duran ezgileri ortaya çıkarıyor. Türk müziği üzerindeki makam sistemi, bu türden başkasıyla karıştırılmayacak “*nevi şahsına münhasır ezgi çekirdeklerinin*” çalındığı ezgilerdir ve bu ezgi çekirdeklerini, birbirleriyle birleşerek oluşan bir modüler sistem, olarak söyleyebiliriz.

¹³² “(...)makam asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka bir şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir.” (Dede, 2006, s. 35)

- *Kemal İlerici'nin kitabını yayınladıktan sonra Hüseyin Sadettin Arel, İlerici'nin sisteminde çok dersiz(disonans) unsurun bulunduğunu ve 24 sesle yetinmeyip bütün komaları kullanma fikrinin tehlikeli olacağını ifade etmiş. Kemal İlerici'nin ses sistemi sizce nasıldır?*

Kemal İlerici 53 koma kullanır. Bana göre çok kullanışlı değil.

- *Sizin tercihiniz nasıldır?*

Bir perde sistemi tercih etmenin çok doğru olduğunu düşünmüyorum. Çünkü bir makamı ve ezgi çekirdeklerini kullanırken onların birbiriyle olan bağlantılarında, perdelerin diklik ve peslikleri değişebiliyor. Bizim müzikçilerimiz bunları saptamaya çalıştılar. Bunu saptamaya çalışınca “*bizim ana dizimiz nedir?*” sorusu ortaya çıktı. Aslında halk müziğinde 17 perdedir, bağlamamızda 17 perde vardır. Yalçın Tura çok güzel açıklamıştır. Bu perdeler bazen ileri geri çekilerek makama göre değiştirilir, tamburda da öyledir. Kemal İlerici de “*bunları 53 taneye bölersin ve istediğini makama göre kullanırsın*” der, onun da aklî bir çözümü var. Ama pratikte işlemesi çok zordur. Cemil Demirsipahi bağlamada böyle bir şeyi yapmıştı. Hatta bir keresinde Kemal Bey'in evinde çalmıştı, denedik. Ama bana göre orada Cemil Bey de iyi çalamadı. Olmuyor, yani kullanışlı değil. Şimdi 74 perde var, diye söylüyorlar. Ama bana göre, bir makamın ezgi çekirdeği içinde baktığımızda çok bellidir. Örneğin, Segâh perdesi 1 koma, 2 koma, bir sürü şey söylenir. Ama bence Segâh perdesi; Kürdî ve Buselik arasında bir perde, bazen dik, bazen de pes çalınabilir. Bu sebeple oraya bir perde bağlanabilir, ama bağlanmayabilir de. Benim vurgulamaya çalıştığım şey, yapıdır. Ezgisel yapı! Ezgisel yapının analizini doğru yapar ve kurarsanız; Segâh perdesinin biraz dik veya biraz pes çalınması makamın anlamını ortadan kaldırmaz.

Hüseyin Sadettin Arel'in orada disonans dediği şeylerin, batıdaki sınıflandırmaya göre olan disonans grupları olduğunu düşünüyorum. Benim düşünceme göre, disonans ve konsonans tamamen bir estetik kavram içinde değerlendirilirler. Bir yerde disonans olan bir ses aralığı, başka bir estetik yapı içinde disonans olmayabilir. Kaldı ki bizim şimdi çaldığımız makamsal

yapıya baktığımızda, “*ikili aralık yerine üçlü aralık kullanayım, konsonans kullanayım*” dersiniz, o iş öyle olmuyor. O yüzden Arel’in sınıflaması batıdaki konsonans ve disonans grubuna göredir. Örneğin Hüseyinî makamını incelediğinizde, onun kendi içindeki disonans ve konsonans grupları farklıdır. Hüseyinî makamı içinde La-Do-Mi akoru, bana göre disonans bir akordur. Çünkü makamın yapısına uymuyor. La-Mi-La uyar. Ama araya Do eklediğinizde olmuyor. Demek ki ya La-Mi-La kullanacaksınız ya da araya Do dışında başka bir ses arayacaksınız anlamına gelir. Makamın içindeki disonans ve konsonans algısı, onun kendi içindeki estetik kurgusuna ve yapısına bağlıdır. Bu sebeple, makamın yapısını ve kuruluşunu çok önemsiyorum.

- *Armoni açısından düşündüğümüzde, daha önceki konuşmalarımızda insan kulağının 8’li ve 5’liyi tam duymak istediğini söylemişsiniz. Bunu biraz anlatır mısınız?*

Doğru. 8’li ve 5’li tam aralıktır. Ve bu aralıklardaki küçücük bir değişiklik (yani koma üzerinden 1 komalık bir değişiklik), onun tamlığını ortadan kaldırır. Bu kulağın duyuşundan kaynaklanıyor. O yüzden, başka türlü düşünmek gerekiyor. Yani 5’li ve 8’li tam aralıklardır. Bizim makam müziğimizde 5’li ve 8’liyi bozamazsınız. Ama diğer aralıklar, küçük üçlü ve büyük üçlü aralığı, eğer makamın içindeki bir yapı, bunu kullanmaya izin veriyorsa kullanabilir. Bunu saptamak da, makamın içindeki ezgi çekirdeklerinin yapısını inceleyerek ve kuruluşundan yola çıkılarak yapılır. Teorisyen gözüyle anlatıldığında böyledir. Kuşkusuz, besteciler tarafından çok farklı şekillerde ele alınabilir.

Örneğin, Dügâh-Gerdâniye gerginliği, Dügâh-Hüseyinî beşlisine çözülür. Çalıcılar böyle çalıyorlar. Neden böyle çalıyorlar? Bas sesinde Dügâh’ı tınlıyorlar. Gerilim olarak neden Dügâh-Gerdâniye aralığını tercih ediyorlar? Bu Hüseyinî makamının en önemli özelliklerinden birisidir. Belkide Hüseyinî makamını en iyi tanımlayan akor, Dügâh-Hüseyinî-Gerdâniye-Muhayyer (La-Mi-Sol-La) dediğimiz 5/7- akoru olabilir. Bunun Hüseyinî’yi en iyi temsil eden akor olduğunu düşünüyorum. Ama bu benim ön kabulümdür. Birisi bunun çok öznel olduğunu söyleyebilir, bir itirazım yok. Ama yapı böyledir. En çok La-Mi-La temsil ediyor, La-Mi temsil ediyor.

Hüseyin Sadettin Arel, disonans derken Batı'daki kavramdan yola çıkmıştır. Tam tersine Hüseyinî makamının içindeki disonanslardan bahsetseydi, o zaman başka bir şey olabilirdi.

- Kemal İlerici'nin ezgi analiz yöntemleri arasında, “tek bölge çalışması” ve “çift bölge çalışması” yer alır ve bu tek bölge çalışması da dörde ayrılır. Kitabında örnek olarak, “Fış Fış Kayıkçı”yı vermekte.¹³³ Bu ezgi analiz yöntemini siz nasıl değerlendiriyorsunuz?



Şekil 2: “ Tek Bölge Çalışması Birinci Tür Ezgi: ‘Fış Fış Kayıkçı’ “ (1981: 2)

Bu benim düşündüğüm makamsal ezgi çekirdekleri fikriyle çok örtüşmüyor. Bu örnekteki, “durak” ve “yardımcı durak” gibi kavramları da öyledir. Hüseyinî makamında da Çârgâh’ın yardımcı durak olmadığı kanaatindeyim. Aslında bu yardımcı durak kavramı bana doğru gelmiyor. Örneğin, Gülizâr’da Gerdâniye üzerindeki duruş yardımcı durak değildir. Gerilimin vurgulanarak yapının kurulmasıdır. Ezgi çekirdeği değişik şekillerde kurulabilir. Yardımcı durak, duraktan biraz daha fazla üzerinde durulan ve kalınan yerdir. Hüseyinî makamında yardımcı durak diyebileceğimiz bir yer varsa, o da Hüseyinî perdesidir. Yani orada Hüseyinî ezgi çekirdeği, Hüseyinî’yi belirliyor. Ama Hüseyinî makamı burada bitmez. Başka bir ezgi çekirdeğiyle Dügâh’ta karar ediyor. Aynı zamanda, Dügâh’ta karar eden, Nevâ ezgi

¹³³ “Fış Fış Kayıkçı” örneği ile ilgili Kemal İlerici, incelemesinde şu sözlere yer vermektedir: “Biri durak, öbürü yardımcı durak olarak, dizinin ancak birinci ve ikinci derecelerini kullanmak.” (İlerici, 1981, s. 2).

çekirdeği ve tizde Muhayyer ezgi çekirdeği de bulunmaktadır. Demek ki burada makamsal ezgi çekirdeklerinin birleşimiyle açıklama fikri daha doğru görünüyor.

- *Peki “Fış Fış Kayıkçı” örneğinde olduğu gibi yalnızca üç sesin kullanıldığı bir yapıtta makamsal bir yapı aranabilir mi? Örneğin, Kemal İlerici, bu yapıttaki Sol sesini de sadece bir uğrayış olarak kabul ediyor. Si (Segâh) sesini yardımcı durak ve La’ya çözülen bir görevde görüyor. Siz bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Sistemine daha yakın görmüş olabilir, diye düşünüyorum. Bu ezgi, Dügâh merkezli bir üst bir alt sestem oluşmuş bir ezgi çekirdeğidir. Burada da, Segâh perdesinin fonksiyonu yardımcı durak değildir. Dügâh’a gelmek isteyen gerilimli bir sestir. Aynı şekilde aşağıdaki Rast perdesi (Sol) de alttaki gerilimli sestir. O zaman böyle bir ezgi çekirdeğinden söz edilebilir; “üst gerilimli ikili ve alt gerilimli ikiliden oluşan bir ezgi çekirdeğidir.” denebilir. Yardımcı durağın, üzerinde biraz kalınan bir ses olması gereklidir. Ezgi çekirdeklerinin en önemli özelliği şu, belli makamları anlatırken üzerinde kalınan bir ses vardır. Bazen de o olmaksızın belirli seslerin gerilimli kullanıldığı ve tanımlanan sesler vardır. Gülizâr makamındaki Muhayyer gibi. Muhayyer üzerinde Tiz Çârgâh gibi... Yani yapı esastır! Perdelerden daha önemli olan şey, ezgilerin yapısının kuruluşudur. Bize makamı anlatan ve öğretenin bu olduğu fikrindeyim.

- *Kemal İlerici tek bölgeden yola çıkarak aynı incelemeyi çift bölge çalışmasında da yapıyor ve buradan da makamı tanımlıyor. İki ayrı soydan gelen (aynı soydan da olabilir) iki ayrı dizinin karılmasından bahsediyor.*

Örneğin, Gülizâr makamı, Hüseyinî’deki kalış üzerindeki simetriyle, Dügâh perdesi üzerindeki kalışta Çârgâh’taki gerilimin Dügâh’a çözülmesi arasında bir benzerlik kurabiliriz. Ama biri tiz, biri pes tarafta oluyor. Bunu Hüseyinî’den ayırabilmek için de insanlar bunu farklı adlandırıyorlar. Sonra arada da bir Nevâ perdesi vardır. Gülizâr’daki Sol-Fadiyez-Mi’yi bir de araya bağlayan Nevâ perdesidir. O ezgi çekirdekleri zaman zaman değişiyor. Aynı soy! Ama işleniş biçimi denilen şey, dizinin işleniş biçimi değil. Ben bunu, belirli ezgi çekirdeklerinin birbirine eklenmesiyle ortaya çıkan bir yapı olarak ele alıyorum.

- *Buna göre, Kemal İlerici makamı iki dizinin işleniş biçimi ve birbiriyle karılması olarak ifade ediyorken, siz bir ezgi çekirdeğinin ya da birden fazla ezgi çekirdeğinin biraraya gelmesi olarak açıklıyorsunuz. Böyle açıklanabilir mi?*

Evet. Çünkü Hüseyinî makamının kullandığı perdeler dizisinde, Hüseyinî üzerinde yardımcı duraklık yaparak Dügâh'a gelmiş olmak, Nevâ'yı önemlendirmek ve Muhayyer'i önemlendirmek, yapıyı açıklamaz. Nevâ, başlı başına bir olaydır! Aynı sesleri kullansa bile ezgi yapısı, seslerin gerilmeleri ve çözümleri farklıdır. O yüzden anlıyoruz! Önce Hüseyinî sonra Nevâ yapıp, oradan Dügâh'ta karar edebilirsiniz, çoğunlukla da böyledir zaten. O zaman burada üç tane farklı ezgi çekirdeği kullanılır. Hüseyinî, Nevâ ve sonra Hûzi gibi bitti! Hepsisi birer makam çekirdekleridir. Burada hangisi çok baskın kullanılıyorsa, o adı vereceğiz. Hüseyinî çekirdeğini kullanıp, Nevâ'ya gelip, sonra Dügâh'a gidiyorsa; eğer Hüseyinî'yi çok duyuyorsak, bu Hüseyinî'dir. Makamlar her zaman birbiri içine geçmiş ezgi çekirdeklerinin bir bütünlüğü olarak vardır.

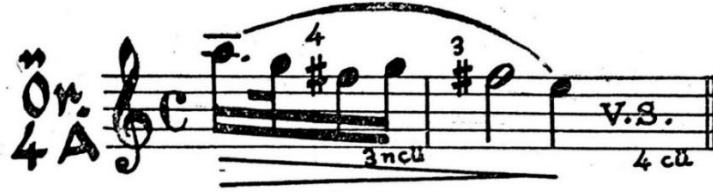
- *Tek ezgi çekirdeğinden oluşan bir makam mümkün müdür?*

Hiç tiz taraflara gitmeyen Sabâ kullanılabilir. Ama genellikle gider, çünkü ezgiyi geliştirir. Hicaz, üst tarafta kullanılır. Ama burada makamı tanımlayan şey nedir? Bunun, Sabâ ezgi çekirdeği olduğunu düşünüyorum. Ama Hicaz'ı belirleyen üç-dört sestem oluşan ezgiler de mevcuttur. Dügâh üzerinde üç veya dört sestem oluşan birçok ezgi var. Alttan Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ ve Hüseyinî'yi hiç kullanmayan bile vardır, şöyle bir değinilip geçilir. Şimdi bu Hüseyinî midir? Buradaki ezgi çekirdeği farklıdır. Belki Nevrûz denilen ezgi çekirdeği budur. Eğer burada Çârgâh yapıp aşağı gelinirse, aşağıda Hüseyinîaşîrân, Irak, Rast üzerinden gelinirse bu Hûzi olur. Makamları böyle tanımlamak gerekir.

- *Halk müziği yapıtları için kullanılan "Kerem Ayağı" tanımlaması, Hüseyinî mi yoksa Uşşak mı çok açıklamıyor. Benzer bir sorun sanat müziği yapıtlarında da mevcut. Ama bu ezgi çekirdekleri kavramı, makamlar arasındaki farkları daha iyi açıklıyor gibi görünüyor.*

Evet. Net açıklarsınız. Eğer Dügâh üzerinde, Nevâ perdesinde kalışlar yapıp, Çârgâh, Segâh, Nevâ gelip, Rast ile Dügâh'ta karar edilirse; bana göre bu Uşşak makamının başlangıç ezgi çekirdeğidir. Ama V. derecenin üzerine gidilip, alttan da gelinebilir. Yukarıdan mutlaka Evç veya en azından Gerdâniye kullanılır. O zaman benim düşünceme göre bu farklı bir şey olur.

- *Kemal İlerici'nin ince ve kalın bölgede bütün sesleri tek tek değerlendirdiği bir bölüm bulunmaktadır. Örnek 4A'yı ele alırsak, Hüseyinî makamının ince bölgesini bu şekilde tanımlanıyor:*



Şekil 11: “Hüseyinî Makamında VI. Derece”

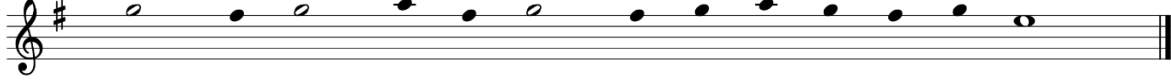
Buradaki Fadiyez'de uzun kalmak, bunun bir yardımcı durak olduğu anlamını doğurmaz. Mi'ye doğru yürüyecek anlamındadır. Bana göre de buradaki çözümleme doğrudur.

- *Örnek 4B'ye baktığımızda ise, VII. derecenin çözüldüğü sesin hep VIII. olduğu sonucu çıkarılmakta.*



Şekil 12: “Hüseyinî Makamında VII. Derece”

Benim görüşüme göre hiçbir zaman çözülmez. Mesela, Gülizâr ezgi çekirdeği örneği şöyledir:



Şekil 138: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Ezgi Çekirdeği Örneği”

Bana göre bu Gülizâr’dır. Ama, bu şekilde yaparsanız:



Şekil 139: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Muhayyer perdesi açıklaması”

Bence burada kalmaz. La’da durmaz ve çözülmez. Burada Gülizâr’ı vurgulamak için oradaki Muhayyer mutlaka Hüseyinî’ye doğru gelmelidir. O da şöyledir:



Şekil 140: “M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Örneği”

Bunun Muhayyer ezgi çekirdeği¹³⁴ (*Muhayyer; Hüseyinî ile çok bağlantılı olan başka bir ezgi çekirdeğidir.*) olması için de şöyle olması gerekir:

¹³⁴ Muhayyer perdesinde Uşşak ezgi çekirdeği olarak da nitelendirilebilir.



Şekil 141: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer Ezgi Çekirdeği"

Burada, VII. derece, Muhayyer ezgi çekirdeğinde çözülür. Ama Hüseyinî'de çözülmez. Benim bütün derdim, makamlarda bulunan bu farklı ezgi çekirdeklerinin doğru açıklanabilmesidir. Eğer böyle açıklanırsa, bu armonik yapıya da farklı biçimlerde yansır, şeklinde düşünüyorum.

Örneğin, burada kullanılan La-Do üçlüsü, Hüseyinî makamında böyle bir ezgi gelişiminden sonra kullanılırsa, açıkça görülecektir ki bu üçlü, makama disonanstır.

Kemal İlerici'nin buradaki ezgi çözümlenmeleri doğru. Ama VIII. derece durucu denilmiştir. Buradaki VIII. derece de aslında yürüyücüdür. Ama Hüseyinî veya Gülizâr'da, Evç'de Gerdâniye'deki gibi bir duruş yok. Bu hep geçiş sesidir (yürüyücü, oynak, mobil, kaypak sestir). Demekki sesleri sınıflandıracak olursak:

- 1- Üzerinde durulan, duruşu hissedilen bir perde var.
- 2- Bu perdeler arasında bir gezinti perdeleri var.
- 3- Gerilim de olsa üzerinde durduğumuz perdeler var.

Bu üç sesin birbiriyle olan ilişkilerinin nasıl çözüleceği önemlidir. Buradaki Gerdâniye perdesi, Muhayyer perdesinde dinlenme isteği göstermez.

- *Bu kültürel bir şey midir?*

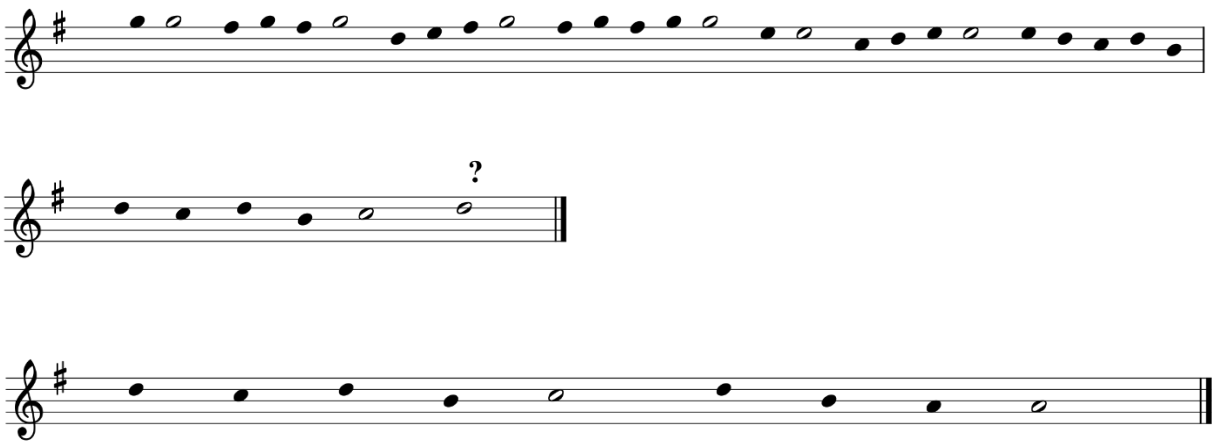
Kültürel ve daha önemlisi yapısal. Zaten kültürleri birbirinden ayıran şey bu kalıplardır.

Kemal İlerici Gülizâr'da ince bölgedeki La'yı/Muhayyer durucu olarak gösteriyor. Benim söylediğimde duruculuk niteliği yok.

- *O halde bunu dizi mantığıyla kurduğundan yukarıdaki La aşağıdakinin oktavı olduğu için benzer görevde oluyor.*

Evet dizi mantığıyla kuracak olursanız akoru La-Re-Mi-La olarak, yukarıdaki de durucu olacaktır. O zaman yukarıdaki La'nın da duruculuğunun ezgi açısından kanıtlanması gereklidir. Bana göre ana dizileri doğru, ama sonuçları açısından Muhayyer'de bir problem var. Makamsal ezgi çekirdeklerini kullanırken dizi düşünmüyorum.

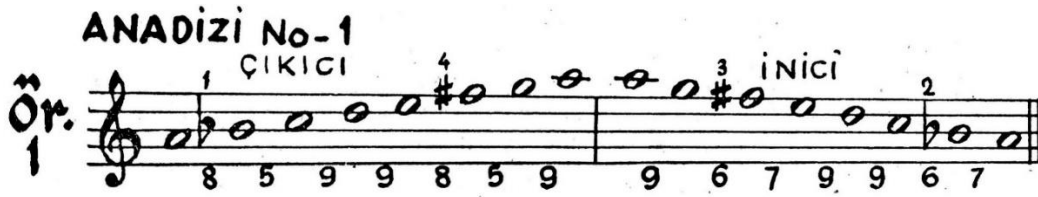
Kalın bölgede de aynı şekilde Çârgâh da Dügâh'a gitmek istegindedir. Do (Çârgâh) sesi Re'ye (Nevâ) gitmek istemez. Do hep La'ya gelmek ister. Ama Re, başlı başına üzerinde durulan, ayrı bir ses olarak hep vardır.



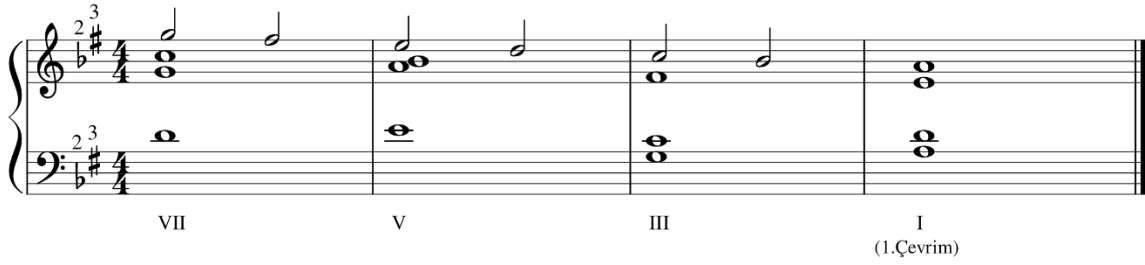
Şekil 142: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Göre Hüseynî Makamı ve Çârgâh Perdesinin Durumu"

Do Re' ye gitmek istemez. La'ya gitmek ister. Bu konuda Kemal İlerici ile biraz ayrılıyorum. Demek ki armonik olarak, “Do'nun gerilimi La'ya nasıl çözülür?” şeklinde düşünülürse, armonik yapı da ona göre değişir.

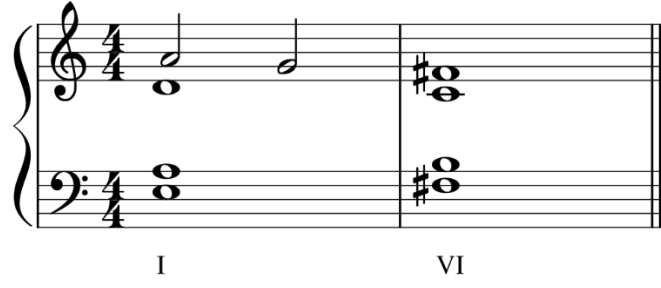
3.2.4. Sayın Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal İle 27/02/2019 Tarihli Özel Görüşme



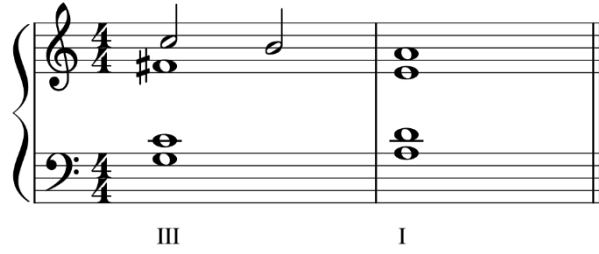
Şekil 2: “Hüseyinî Makamı Dizisi – Anadizi No-1 ” (İlerici, 1981: 1)



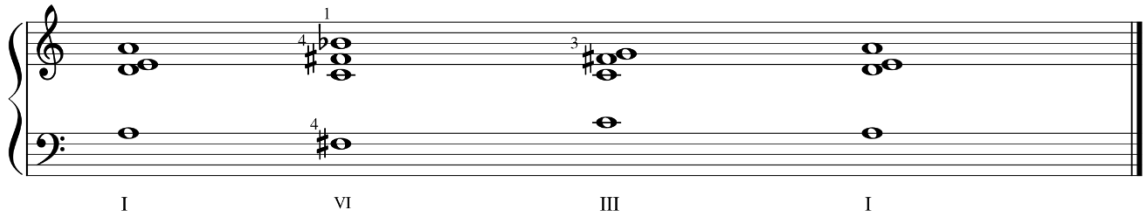
Şekil 143: “Kemal İlerici'nin VII-V-III-I Bağlantısı”



Şekil 144: "Kemal İlerici'nin I-VI Bağlantısı"



Şekil 145: "Kemal İlerici'nin III-I Bağlantısı"



Şekil 146: "Kemal İlerici'nin M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Öğrettiği 'Tam Kalış' Örneği"

- *Kemal İlerici'nin Hüseyinî makamı ile ilgili temel bağlantılarından bahsetmiştik. Sizin armonik yaklaşımınızdaki farklılıklar nelerdir?*

Üçlüler ile bağlayarak armonik bir dünya kurabilirsiniz, ama ben buradaki (Hüseynî'deki) VII. derecenin ayrı bir fonksiyon ve gerilim noktası olduğunu değil, I. dereceye bağlı bir nokta olarak düşünüyorum. La bas sesi üzerinde (pedalında) La ve yukarıda Sol geriliminin Mi'ye çözüldüğü bir yapı düşünüyorum (Gülizâr da böyledir).



Şekil 147: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Gülizâr-Hüseynî Uygusal Örneği"¹³⁵

Eğer Gülizâr örneğini ele alıyorsanız, böyle yapıyorsunuz. Kemal İlerici, Sol'ü ayrı bir fonksiyon olarak düşünüyor. Çünkü diziyi Mi üzerinden düşünüyor, "küçük altılı Hüseynî dizisi" olarak. Tabii burada şöyle bir soru sorulabilir: "Eğer Hüseynî denilen perde Mi'den başlayıp, Mi-Fadiyez-Sol ise (daha yukarı gitmeye gerek yoktur ve Fadiyez inerken de bazen Fanaturel olur) bu Mi'nin üçlü üzerindeki derece neden bir fonksiyon değildir?" Bu önemli bir sorudur.



Şekil 148: "M.Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseynî Örneği"

Ama benim düşünceme göre buradaki Hüseynî perdesi, La bas sesine bağlı bir perdedir. Ayrı bir Mi-La-Si-Mi olarak düşünmüyorum.

¹³⁵ Örnekteki "ok işareti", M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın açıklamasındaki gerilimli "Sol sesi"nin çözümünün gerçekleştiği yönü göstermektedir.

- O zaman Hüseynî'yi ayrı bir kalın ve ince bölge olarak incelemiyorsunuz.

Kemal İlerici bana uzun uzun anlatmıştır, “Buradaki Mi Hüseynî'dir ama basta La'nın üzerinde taşınır.” şeklinde. VII. derece üzerine kurulmuş bir akor Mi-La-Si-Mi'ye çözülmeyecek diye bir şart yoktur. Ama orada bulunan Si sesi beni her zaman rahatsız etmiştir. Belki Re-Sol-Dodiyez olsaydı... Ama küçük altılı Hüseynî'ye de çözülebilir rahatlıkla. Ama benim düşüncem şu: Ezginin kuruluşu La pedal sesi üzerinde oluyor. Özellikle Gülizâr için böyledir ve Hüseynî'de de aynıdır. Mi'nin kaldığı yer La pedal sesi üzerinde bir akor olmalıdır, diye düşünüyorum. Burada fonksiyonel gerilim çizgisine eğer La'ya tonik dersek, La-Mi üzerinde oluşan bir ses grubu olarak düşünüyorum.

O zaman La üzerinde düşünürsek Sol ve Fadiyez Mi'ye çözülür. Bu da şu akordur:



Şekil 149: “M.Ertuğrul Bayraktarkatal’ın Hüseynî Uygusal Örneği-2”

Bana göre burada da bir gerilim var. Ama ezginin La (Dügâh) pedal sesi üzerinde olduğunu düşünüyorum. Yani Mi (Hüseynî) üzerine gelen ve buradan ortaya çıkan herşeyin, La pedal sesi üzerinde olması gerekli. Ama Dügâh perdesine, Çârgâh üzerinden giderken durum öyle değildir. Bu aşağıdaki herhangi bir şeye bağlanmıyor. Ama La üzerine geldiğinizde, akor La-Mi-La olarak ortaya çıkar.



Şekil 150: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Uygusal Örneği-3"

Do'yu La üzerinde de kurabilirsiniz. Özellikle Uşşak ya da Bayatî gibi bitirdiğinizi düşünürsek ve eğer Gülizâr'ı taklit edersek, Re-Do yukarıdaki gibi Mi-La'ya çözülecektir.

- *O halde şöyle özetleyebilir miyiz? La-Sol gerilimi Mi'ye çözüliyor, Re-Do gerilimi de La'ya (Mi-La) çözüyor.*

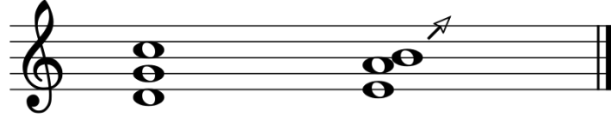
Re-Do'yu Re-La'ya çözersek beşlilerle yürüyüş de yapabiliriz. Beşliler çemberi yaratılabilir. Buradaki VII. derece sesi üzerinde kurulan, Sol-Do-Re akorunun, Mi-La-Si'ye çözülmesi bana iyi bir çözüm olarak gelmiyor. Ama bu da kullanılabilir elbette.

Do üzerinden La'ya geliştiki üçlü ezgisel bağlanışta, Do üzerinde Pençgâh akoru kurulabilir (Sol-Do-Fadiyez). Ama oradaki Sol sesi beni rahatsız ettiği için, ben oraya Do-Mi-Fadiyez veya Do-Mi-Fadiyez-Si akorlarından birisini kullanıyorum. Ama bu, Kemal İlerici'nin kurduğu sisteme ters değildir. Do-Fadiyez-Si-Mi kullanılır. Eğer dörtlülerle gidersek: Sol-Do-Fadiyez-Si-Mi yerine Do-Fadiyez-Si-Mi'yi alıyorum.

- *O zaman 5 sesli bir akor kullanıyorsunuz ve Sol sesini atmış oluyorsunuz.*

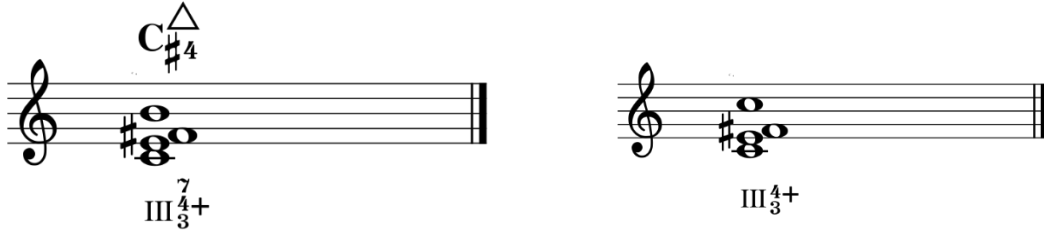
Evet onu atıyorum. İstediklerinizi seçebilirsiniz zaten. Eğer Mi üzerinde kalacaksam, V. derece üzerinde bir Hüseyinî düşünülürse, bu derecenin üçlüsünde kurulacak akorun da, Sol-Si-Dodiyez-Fadiyez olması gereklidir. Sol-Mi bağlanışını düşünürsek, Mi üzerinde Hüseyinî'nin,

Mi-Fadiyez-Sol-La-Si-Dodiyez-Re-Mi olması gerekir. Oradaki Re-Fadiyez-Sol-Do akoru, Mi'ye çözülmüyor. Ben bunu Türk çalgılarında da denedim ve bu Si sesi beni rahatsız ediyor.



Şekil 151: "VII-V Bağlanışında Yeralan Si Sesi"¹³⁶

Bunu son derece öznel olarak değerlendirmek mümkündür. Ama bunun nedeni şu: Si sesi, burada Mi'ye ait değil. Re-Sol-Do'yu Mi-La-Mi'ye çözersem veya Mi-Sol-La-Mi'ye çözersem, o kadar kötü değildir. Ama bu da zaten La-Mi-Sol-La akordur. Değişen bir şey yok. Yani buradaki ezgi kuruluşunun, üçlü bağlantıda bir sıkıntı olduğunu düşünüyorum. Eğer Do üzerinde bir gerilim ve Pençgâh etkisi getireceksem, mutlaka şu akoru kullanırım:



Şekil 152: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Pençgâh Akoru Örneği"

Bu Mi'yi tutmak istiyorum, bağlantı olarak iyi. Ama La-Sol yedilisini daima La-Mi'ye çözmek isterim. Yinede üç sesli bir akoru çok rahat kuramıyorsunuz. Sol'e hangi akoru getireceksiniz? Burada La-Mi-Sol, La-Mi-Fadiyez ve La-Mi'yi kullanıyor ve bir pedal ses üzerinde ele alıyorum. Eğer akor kuracaksam, Do-Mi-Fadiyez-Si'yi kullanıyorum (*Eğer Sol üzerinden düşünürsek, Mi Hüseyinî de o zaman Sol-Si-Dodiyez-Fadiyez olacaktır*). Kemal

¹³⁶ Örnekteki "ok işareti", M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın açıklamasında yer alan "Si sesi"nin durumunu göstermektedir.

İlerici'nin VII-V bağlanışındaki Si sesi beni rahatsız eder. Dik geliyor kulağıma. Ama Si iki koma bemolü olduğu zaman da bu durum değişiyor değil, daha kötü oluyor.

Hüseyinî üzerinde ister Gülizâr, ister Hüseyinî kullanarak gelin; o Hüseyinî sesi La-Mi beşlisiyle iyi duyuluyor.

- *Katı bir yorum olarak, beşlilerin ve sekizlilerin zaten her zaman kullanılabileceğini ve buradaki durumun bir çokseslilik yaratmaya yeterli olmadığını ve bir akor oluşturulamadığı söylenebilir mi?*

Benim düşünceme göre, bu artık öyle değil. Beşliler ve sekizliler, özellikle beşliler “güçlü akorlar” olarak, güçlü kalışlar yapmak için kullanılıyor. Ama bu La-Mi-La yanına en çok kullanılacak olan, Re-Do’yu çözdükten sonra kalınacak yer Mi-La olur. Burada da Gülizâr’ı ve Hüseyinî’yi belirten bu küçük yedili önemli olur. Ben, La-Mi-Sol-La’yı tercih ediyorum.

- *Ama siz bu akoru düşünürken, üçlüsü atılmış yedili bir akor gibi düşünmüyorsunuz sanırım.*

Hayır bu ayrı bir akor, bu birinci derece 5/7 akorudur. Ben La-Re-Mi-La akorunun olmadığını düşünüyorum.

A Uşşk: IV_3^{7-} I_5 IV_3^{7-} I_5^{7-} (I_5^{6-})

Şekil 153: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a Göre Uşşak Kalış"

Re-Do-Si'yi çözersek, Si ve Do, La'ya gelecektir. Ama Do-Si'yi ikili götürürsek, o zaman da, Sol-La ikilisi çıkar ve bunun da çözülmesi açısından sıkıntısı vardır. Re-Fanaturel-Do olursa, çözülüş olarak La-Mi-Sol-La akoru olur. Çârgâh'tan Dügâh'a gidişte en iyi tımlayan akor bana göre şöyledir (Uşşak kalışta da bu kullanılır):

A Uşk: IV $\frac{7}{3}$ 6 I $\frac{7}{5}$

Şekil 154: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uşşak Uygusal Örneği"

Burada ses partilerinin gidiş yönleri de iyidir. Ama çok efektif kullanmak isterseniz, Do-Si'yi Sol-La'ya da çözebilirsiniz. Bana göre, La-Mi-Sol-La tam bir Hüseyinî akorudur ve Gülizâr'ı da belirler. Ama La-Re-Mi-La bana göre olmuyor.

- *Kemal İlerici'nin Si-Do-Fa-Sol'ü La-Re-Mi-La'ya çözümünü nasıl duyuluyor?*

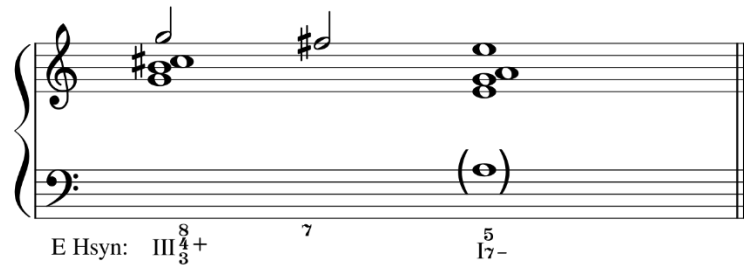
Kullanılabilir. Si-Do ikilisi La-Re'ye, Fa-Sol de Mi-La'ya çözülür. Ama yinede çok sert duyuluyor. Aşağı inildiğinde, ezgi eğer Fadiyez-Sol-La şeklinde gidiyorsa, zaten karşınıza şu çıkar:

I $\frac{7}{6}$ I 5

Şekil 155: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uygusal Örnek"

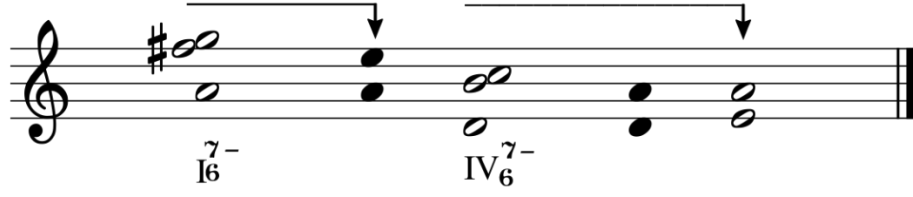
Burada küçük ikili dörtlüye çözülür.

Burada üzerinde durduğum nokta şu: “*Sesler yalnız başlarına hangi fonksiyona sahipler ve nereye bağlılar?*”. Re-Sol-Do’yu Mi-La-Si’ye çözebiliriz. Bu iyi bir çözümlü. Ama buradaki çözümlü, üçlü üçlü bağlandığında farklı oluyor. Ama Hüseyinî makamını yapıp, Dügâh perdesinde karar ettikten sonra, Fadiyez üzerinde Dilkeşhâverân yapacaksa, o zaman artık orada, Fadiyez üzerindeki Segâh kuralları geçerlidir. Yani La-Re-Mi, La-Re-Mi-Sol ve sonrasında Si-Do-Fadiyez yaptığınız zaman, bu olmuyor. Çünkü ezgi çekirdeği farklılaşıyor, değişiyor. Benim üzerinde durduğum konu: “*Ezgi çekirdekleri kendi içlerinde nereye bağlıdır ve iç dinamikleri nedir?*” sorusudur. Bu sebeple La-Mi-Sol, Hüseyinî’yi çok iyi temsil ediyor, diye düşünüyorum. Şöyledir:



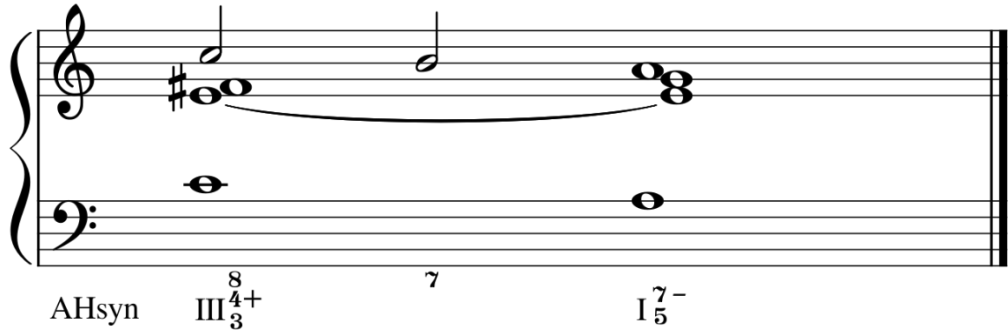
Şekil 156: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî Uygusal Örneği"

Bu noktada “*Gerilimli bir akoru I. derecede kullanıyorsunuz.*” diyenler olabilir. Ama neden olmasın? Birçok Caz müzisyeni bitişte altılısı veya dokuzlusu bulunan akorları nasıl kullanıyorsa, ben de bunu kullanabilirim. Bir sistem yokmuş gibi görünüyor belki, ama her ezgi çekirdeğine geldiğimde, o ezgi çekirdeğini düşünüyorum. Do üzerine geldiğimde Hûzi gibi, Uşşak veya Bayatî gibi düşüneceğim. Uşşak kalışı: Re de duruyor, (Hûzi’de) Do’yu vurguluyor, Si(Segâh) üzerinden La’ya geliyor. Armonik olarak: Re’de kalışta, Re’yi basa alır, Do ve Si’de gerilir ve La’ya çözülür.



Şekil 157: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Uygusal Örneği"

Bu iki çözümlüm bana göre Hüseyinî'yi tamamen belirler. Burada Sol'den Mi'ye ve Do'dan La'ya gelen bir gerilim ilişkisi vardır. Do üzerinde (Pençgâh olarak düşünürsek) bir akor kurmak istersek de, şu şekilde kullanabiliriz:



Şekil 158: " M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hüseyinî III-I Bağlanması"

Burada sesler şöyle hareket eder: Fadiyez Sol'e gider, Mi tutulur, Do da La'ya gider. Bu güzel bir çözülmüdü. Sol-Do-Fadiyez-Si'yi La-Re-Mi-La'ya çözdüğünüz zaman, tonik ile arasında hiçbir ortak ses yoktur. Olması da gerekmez. Ama bu şekilde bir bağlanış daha çok hoşuma gidiyor. Bu hiçbir zaman La-Re-Mi-La'ya çözülmez.

- *Buradaki yediliyi duyurmanızın nedeni, Hüseyinî'deki karakteri belirleyişinden kaynaklanıyor diyebilir miyiz?*

Bütün çalıcılar La'yı çalıp Sol'e giderler. Aslında Kemal Bey'in kitabında anlattığı ve verdiği örneklerin hepsi Gülizâr örneğidir.

- *Pek belirgin değil aslında. Muhayyer'i tanımlama biçimi de öyle.*

Doğru da söylüyor zaten, benim fikrime göre hepsi aynı soy. Yukarıda Muhayyer kalışta, Sol-Fadiyez'i çalıp Mi-La olarak çözmek iyidir. Ama o da aslında La-Mi-La, yani Uşşaktır. Muhayyer perdesinde Uşşaktır.

- *Yani, Muhayyer perdesinde Uşşak yapacak, sonra Hüseyinî'ye ineceksiniz.*

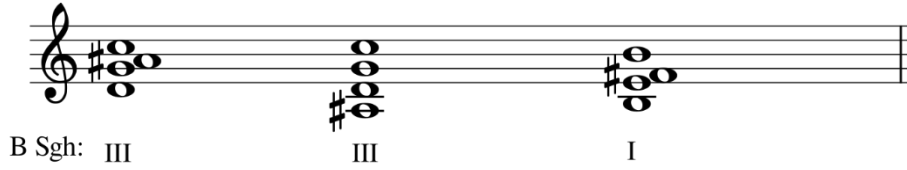
İsterseniz IV. derece üzerinde kalıp inilebilir ve burada IV-I bağlantısı yapılabilir. Hûzi gibi Do'yu vurgulayarak kalabilirsiniz (Hûzi ile ilgili çok şey söyleniyor ama bir çeşidi bu), Uşşak'ta da bu ezgi çizgisi vardır.

- *Dilkeşhâverân'dan bahsetmişsiniz. Kemal İlerici, bu makamı Hüseyinî'nin ilgisi olarak anlatmaktadır. Siz burada Segâh kullanıyorsunuz. Öyleyse, bu Irak perdesi üzerinde Segâh makamıdır.*

Burada Segâh'a tâbisiniz. O zaman Fadiyez üzerinde Segâh'a gelerseniz armoninizi buna göre kurarsınız.

- *Siz Segâh ezgi çekirdeğini nasıl tanımlarsınız?*

Kemal Bey bunu güzel açıklar: Re üzerindeki kalıştır. Re-Sol-Ladiyez-Re, Re-Sol-Ladiyez-Do ve sonrasında Si-Mi-Fadiyez-Si. Bana göre Si-Fadiyez-Si'ye çok güzel çözümler



Şekil 159: "Kemal İlerici'nin Segâh Uygusal Örneği III-I Bağlantısı"

Kemal İlerici'nin buradaki üst üçlü sistemi çok güzel işliyor. Dilkeşhâverân'daki üçlüye geçerseniz, orada Segâh'ı kullanacaksınız. Segâh'ta düşünersek, üst üçlü Re (Nevâ) üzerindeki gerilim, Segâh perdesine çözümlüyor. Eğer dörtlü-beşli akoru kullanacak olursak: Ladiyez-Re-Sol-Re, Ladiyez-Re-Sol-Do, Si-Fadiyez-Si. Bu Segâh için kullanılabilir en iyi çözüm biçimidir.

- *Siz zaman zaman bas sesi farklı kullanıyordunuz.*

Segâh üzerindeki kullanılıştaki bas sesi Sol de alabilirim. Re de alabilirim. Ama Sol-Re-Ladiyez-Re, Sol-Re-Ladiyez-Do, Sol Fadiyez'e gelir ve akor Fadiyez-Si-Fadiyez çıkar.

Eğer Rast tarafından düşünersek, Sol-Si-Fadiyez-Si başka bir bağlantı olur. Öyle de olabilir. Ama aslında Kemal İlerici'nin Segâh'ta kullandığı üçüncü derece akoru: Re-Sol-Ladiyez-Do akordur. Bunu dörtlü dörtlü düşünürseniz aşağıdan doğru: Ladiyez-Re-Sol-Do'dur. Ladiyez Si'ye, Sol Fadiyez'e, Do Si'ye ve Re de Mi'ye gider.

Kemal İlerici burada Si-Mi-Fadiyez-Si akorunu kullanır. Ama bana Mi kötü geliyor. Çözümde bu olmuyor. Çünkü ezgi çekirdeğinin içinde bu yok.

Buradaki Re-Sol-Ladiyez-Do iyidir. Hicaz'da da öyledir. Fanatürel-Sibemol çok iyi biçimde La-Mi-La'ya çözülür.

- Yani "güçlü"yü belirledikten sonra çözdüğünüz akor açığa çıkıyor.

Evet. Aslında Kemal İlerici, üçlüler üzerine akor bağlantılarını çok doğru saptamıştır. Hüseyinî'nin bitiş akorunda da öyledir. Ben oradaki gerilimi değiştirebilir ve Sol-Do-Fadiyez-Si-Mi beş seslisindekini kullanabilirim. Hüseyinî'deki sorun, Hüseyinî perdesindeki kalışı hangi makam olarak algılayacağımız meselesidir. Bu konu, fonksiyon açısından çok önemlidir. Yani Mi üzerinden bir Hüseyinî dizisi mi? Yoksa küçük altılı Hüseyinî denilince bu çok uymuyor.

- Kemal İlerici bunu Hüseyinî ve Kürdî karışımı olarak yorumluyor.

Evet. Ama ben buradaki gerilme-çözülme ilişkisini La-Mi beşlisi ve La pedal sesi üzerindeki Sol gerilimi üzerinden anlıyorum. Çıkış noktam Kemal İlerici'dir. Hicaz'a baktığımızda da La-Sibemol-Dodiyez-La geliyor, belliki Dodiyez-Sibemol gergindir. Yukarıda Sol-Fanatürel, Mi-Re'ye veya Mi'ye geliyor (Uzzal'da). O zaman akor çok bellidir:

Şekil 160: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Hicaz-Uzzal III-I Bağlantısı"

La-Mi-La'ya çözülr. Ben bunu çeşitli biçimde La akorlarına bitirebilirim. Ama şöyle de kullanılabilir. Eğer Hicaz ise, yani Nevâ perdesi önemlendiriliyorsa, küçük ikilisi bas partisinde yer alacak şekilde de kullanılabilir.

Asıl meselenin yine, ezgi çekirdeklerinin yapısı ve bunların çözümünde seslerin nereye gittiği, diye düşünüyorum. Ama Hüseyinî ve Gülizâr'da, Hicaz'da ya da Segâh'ta olduğu gibi üç sesli akorların (eğer akorun üç ayrı sestem oluştuğunu düşünürsek) bağlantısı çok iyi tınlamayabilir.

- *Geçkileri nasıl kullanıyorsunuz?*

Bu çok kolaydır. Eğer bir makamda kalınıyorsa (makamsal ezgi çekirdeğinde kalınıyorsa), gidilecek olan (geçki yapılacak) makamsal ezgi çekirdeğine tâbi olunur. Eğer Dügâh'ta kalıp Fadiyez üzerinde Segâh'a gidilecekse, Segâh ezgi çekirdeğine tâbi olunur. Bu demektir ki gerilim seslerini ona göre kullanacaksınız. Fadiyez üzerinde Kürdî veya Hicaz'a gidilecekse, yine buna göre kullanılır. Yani makamsal ezgi çekirdeklerinin, gerilme ve çözümleri (III-I) bağlantılarını iyi öğrenince, gidilecek olan makamsal ezgi çekirdeğinin gerilme ve çözümlerine bağlanılır. Bu sebeple, sonsuz bir olasılık vardır. Bana göre ustalık, iki makamsal ezgi çekirdeğini birbirine bağlamaktır.

3.3. “MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ”NDEN KAYNAKLANAN ARMONİK YAKLAŞIM

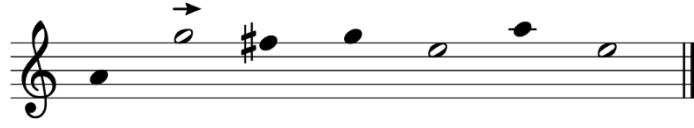
3.3.1. Makamsal Ezgi Çekirdekleri¹³⁷

M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın vermiş olduğu bilgiler üzerine, ezgi çekirdeklerinde sesler iki şekilde tanımlanmaktadır: Bunlar durucu (üzerinde durulan) ve onun etrafında dönen bir ezgi çekirdeği olarak ele alınabildiği gibi, aynı zamanda gerilimli bir ses üzerinde durulduğunda da, bir ezgi çekirdeği olarak tanımlanabilir. Makamsal ezgi çekirdekleri, makamları tanımlayan ezgisel kodlardır.¹³⁸

Makamsal ezgi çekirdeği, belli bir sestten ortaya çıkan ve kendini tanımlayan bir ezgi çekirdeğidir. Bir ses etrafında oluşan bir ezgiden ortaya çıkar. Bu bir ses üzerindeki ezgi çoğunlukla üzerinde durulan bir ezgi niteliğindedir. Ama zaman zaman da gerilimin yarattığı ve başka bir perdeye çözülebilen bir nitelik de göstermektedir. Örneğin, Gülizâr'daki Gerdâniye (Hüseynî perdesine doğru çözüdür) ve Huzî'deki Çârgâh perdesi (Dügâh'a doğru çözüdür) böyle bir perdedir. Dügâh'tan Gerdâniye perdesindeki atlayışla oluşan, bu Gerdâniye üzerindeki ezgi çekirdeği, Gülizâr'daki bu gerilimli Gerdâniye perdesinin etrafında gelişmektedir. Bu ezgi çekirdeği, gerçekleştiğinde, Gülizâr makamını tanımlamaktadır. Hüseynî makamında olduğu gibi, Hüseynî perdesinden agâze olan(ortaya çıkan) bir makam değil, bu gerilimli perdenin üzerinde ısrarla durulması ve Hüseynî'ye çözümlenmesinden ortaya çıkmaktadır. Gerdâniye perdesi üzerinden yaratılan bu gerilim, Muhayyer perdesine değil, Hüseynî perdesine çözülmektedir. Sonrasında Muhayyer ve Hüseynî perdesi arasındaki bu tamamlanış da, armonide kullanılacak ve çözülecek olan sesleri bir bakıma ortaya koymakta ve belirlemektedir.

¹³⁷ Bu başlık altında verilmiş olan “makamsal ezgi çekirdekleri”, tampere sistemde gösterilmiştir.

¹³⁸ Bu konu üzerine yapılmış belli başlı çalışmalar için bkz. (Ezgisel Kodların Berlirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseynî Makamı'nın İncelenmesi, 2012), (Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri, 2014), (Bayraktarkatal M. E., Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı, 1997)



Şekil 161: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Gülizâr Ezgi Çekirdeği Örneği"¹³⁹



Şekil 162: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği Örneği"



Şekil 163: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Huzî Ezgi Çekirdeği Örneği"¹⁴⁰



Şekil 164: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nevruz Ezgi Çekirdeği Örneği"

¹³⁹ Örnekteki "ok işaretleri", gerilimli bir ses üzerinde yapılan kalış/duruşu göstermektedir.

¹⁴⁰ Örnekteki "ok işaretleri", gerilimli bir ses üzerinde yapılan kalış/duruşu göstermektedir.



Şekil 165: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer Ezgi Çekirdeği Örneği"¹⁴¹



Şekil 166: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Muhayyer ve Hüseyinî Çekirdeği Örneği"

Kemal İlerici yapmış olduğu analizlerle makamı iki bölgeye ayırmış ve buradaki seslerin duruculuk ve yürüyücülük ilişkilerini incelemiştir. Buna göre makam tanımını da, bu iki bölgede oluşturulan makam dizilerinin, söz konusu duruculuk ve yürüyücülük ilişkileriyle birlikte işlenmesi şeklindedir. Öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici'nin Hüseyinî makamını (ince-kalın) iki bölgeye ayırarak, ezgi örnekleri üzerinden incelemesinin, "makamsal ezgi çekirdekleri" fikriyle -*Kemal İlerici bu ismi vermese dahi*- çok bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Makamsal ezgi çekirdeği, bir makamın en çok belirleyen, karakteristik yapısı olan ezgisel motiflerdir. Makamı bir diğerinden ayıran (ondan kurtaran) unsur da yine bu ezgi çekirdeklerinin karakteristik (nev-i şahsına münhasır) unsurlarıdır. Bu makamsal ezgi çekirdekleri, modern teorilerden, Gültekin Oransay'ın¹⁴² "*kalıp ezgi*", Karl Signell'in¹⁴³

¹⁴¹ Muhayyer perdesinde Uşşak ezgi çekirdeği olarak da düşünülebilmektedir.

¹⁴² "Bu saydığımız anlam kaymaları hep sanat küğlerinde gerçekleşirken Doğu Anadolu 'nun özellikle âşıklık geleneğinde değişik bir *makam* kavramı oluşumudur: Bu halk ozanları hepsi eş tartımlı (sözgelimi 11 heceli) çeşitli koşukları (özellikle kendi deyişlerini) ırlarken kullandıkları kalıplaşmış geleneksel ezgilerin herbirine *makam* adını vermişlerdir. (...) *makam* kavramının benim görüşüme göre ortaya çıkış sırasını yansıtan sıra harfinin makam kelimesinin sonuna bir çizgicikden sonra eklenmesinde oluşuyor. Demek *perde* anlamına kullanıldığında *makam-C*, *kalıp ezgi* anlamına kullanıldığında *makam-H*, divan küğündeki en yaygın anlamıyla *ezgisel çığır* anlamına kullanıldığında *makam-D* diyeceğiz." (Oransay, 1990, s. 57-58)

¹⁴³ "Bir dörtlüden daha azının gösterildiğine dikkat edilmelidir ve üstelik SABA'nın en karakteristik sesi olan *Hicâz*'ı da henüz içine almaz. Bu gerçek, bir makamın her nasılsa asıl özünü içeren çok kısa motiflerin olasılığını akla getirir. Bu düşünce, beni Türk musikicilerinin böyle motifleri tanıyıp tanıyamayacaklarını anlamak

“kalıplaşmış/beylik motif”, Yalçın Tura’nın¹⁴⁴ “karakteristik/basmakalıp motif” tanımlamalarıyla paralellik göstermektedir. M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın birçok makam üzerinde ayrıntılı olarak tanımladığı makamsal ezgi çekirdekleri, armonik çeşitliliğin kaynağını oluşturmaktadır. Bu anlamda, Kemal İlerici’nin Hüseyinî ana-makamı ve bu makamın ses ilişkileri üzerinde merkezlenen armonik sisteminin, diğer makamlara tatbik edilmesi ve genişletilmesi olarak yorumlanabilir.

Hüseyinî makamındaki eserlerde VII. ve III. derecelerin aslında hep aşağıya doğru çözülme eğiliminde olduğu göz önünde tutulursa¹⁴⁵, Kemal İlerici’nin uygusal bir sistem kurmak ve sistemi dörtlülerle oluşturmak için III. dereceyi IV. dereceye doğru götürmüş olduğu düşünülebilir.

3.3.2. Hicaz Makamı



Şekil 167: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Hicaz Ezgi Çekirdeği Örneği"¹⁴⁶

_____ için bir test hazırlamaya sevk etti.(...) Bunun aynı yahut buna benzer deneyler, çeşitli Türk bilgilendiricilerle, eşit-tamperemanlı Batı piyanosu da dahil çeşitli çalgılarla yapıldı; bu motiflerin tanınmasında nadiren bir güçlük oldu. Bu tip tanınabilir kısa ezgiye tarafımdan “kalıplaşmış motif” terimi konuldu.” (Signell, 2006, s. 122-123)

¹⁴⁴ “Makamlar birtakım anahtar seslerle donatılmıştır. Bu seslerin bir araya toplanmasıyla belli bir makama özgü motifler ortaya çıkar. Bir makamdaki birkaç sesin doğru aralıklarla gösterilmesi o makamın ezgileri hakkında bir izlenim uyandırır. Dört, beş, hattâ üç ses bile bunun için yeterlidir. Bu yol gösterici ezgicikler aslında karakteristik yahut basmakalıp motiflerdir. Doğrusu, ‘makamın kendisi’ basmakalıp özellikler taşır.” [aktaran (Aksoy, 2016, s. 116)].

¹⁴⁵ Kemal İlerici’nin kitabında verdiği örnekler de gözlemekle birlikte, M. Ertuğrul Bayraktarkatal ile yapılan özel görüşmede de anlatılmış ve nota örneği üzerinden incelenmiştir.

¹⁴⁶ M. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın 23.11.2015 tarihli ders notu.

A Hcz: III $\frac{8}{4-}$ 5- 7-- 1 $\frac{5}{4}$ $\frac{6-}{15-}$ $\frac{4}{12-}$

Şekil 168: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Hicaz Uygusal Örneği"

3.3.3. Zirgüleli Hicaz Makamı

Şekil 169: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği Örneği"

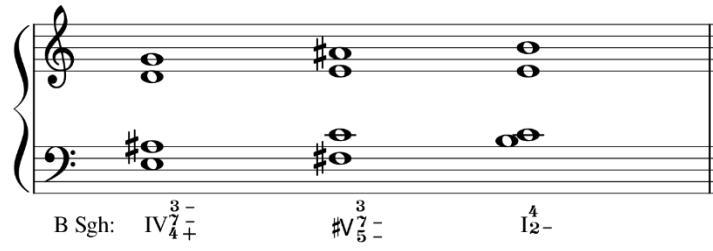
A Zhc: III $\frac{8}{4-}$ 5- 7-- 1 $\frac{5}{4}$ $\frac{V 7-3}{5-}$ $\frac{15}{4}$

Şekil 170: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Zirgüleli Hicaz Uygusal Örneği"

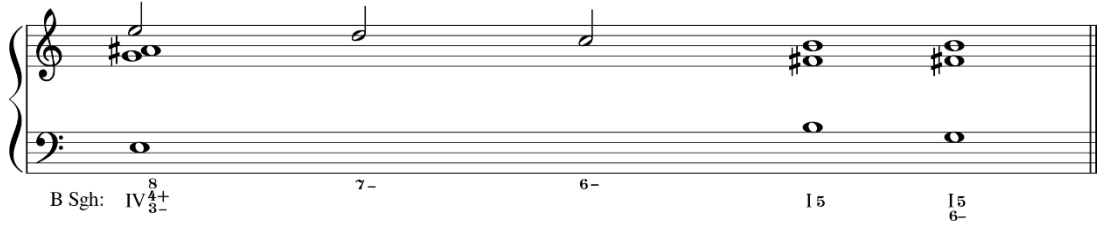
3.3.4. Segâh Makamı



Şekil 171: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Segâh Ezgi Çekirdeği Örneği"¹⁴⁷



Şekil 172: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Segâh Uygusal Örneği"¹⁴⁸



Şekil 173: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Segâh Uygusal Örneği -2"

¹⁴⁷ M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 2016 tarihli ders notu.

¹⁴⁸ M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 2016 tarihli ders notu.

3.3.5. Nikriz Makamı

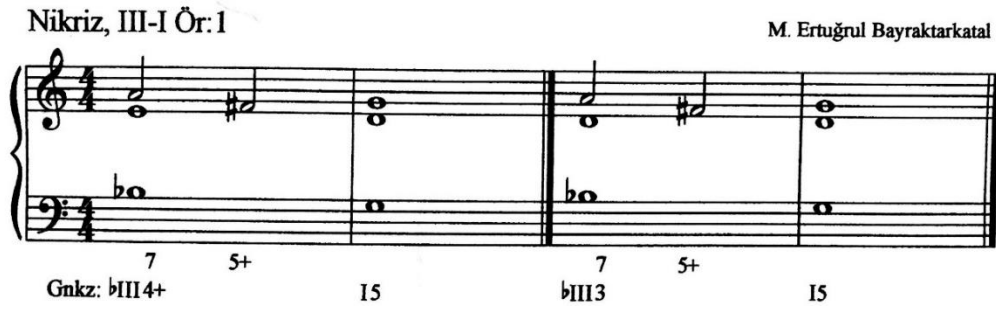
M. Ertuğrul Bayraktarkatal'dan alınan "Nikriz makamı" örneği Kemal İlerici'nin örneğiyle karşılaştırılmıştır.



Şekil 174: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nikriz Ezgi Çekirdeği Örneği"¹⁴⁹

Nikriz, III-I Ör: 1

M. Ertuğrul Bayraktarkatal



Gnkz: bIII 4+ 7 5+ 15 7 5+ 15 bIII 3

Şekil 175: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Nikriz Makamı III-I Bağlanışı Örneği"¹⁵⁰

¹⁴⁹ M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 21.03.2016 tarihli ders notu.

¹⁵⁰ M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 2019 tarihli ders notu.

Nikriz (AHCZ-GNKZ/III-I) Ör: 2

M. Ertuğrul Bayraktarkatal

8 7-- 15 2- 7 5+ 15

AHCZ: #III 5- GNKZ: bIII 4+

Şekil 176: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Nikriz Makamı V-III-I Bağlanması Örneği"¹⁵¹

Ör. 103C NIKRİZ

9 5 12 (5) 9 8 5

Şekil 124: "Kemal İlerici (1981: 231) Nikriz Makamı Dizisi ve Güçlü-Durak Bağlılıkları"

Ör. 93D NIKRİZ

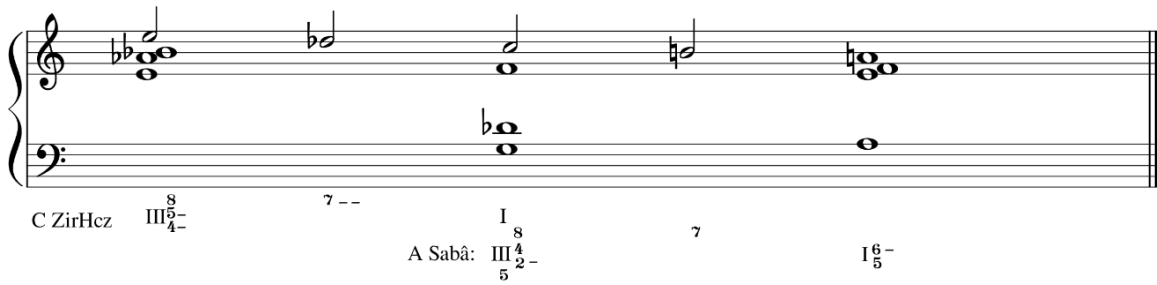
Şekil 125: "Kemal İlerici'nin (1981: 198) Nikriz Makamı V-III-I Bağlılıkları Örneği"

¹⁵¹ M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 2019 tarihli ders notu.

3.3.6. Sabâ Makamı



Şekil 177: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Sabâ Ezgi Çekirdeği Örneği"



Şekil 178: "M. Ertuğrul Bayraktarkatal Sabâ V-III-I Bağlanış Örneği"¹⁵²

Sabâ makamında V-III-I bağlanışına bakıldığında, Zirgüleli Hicaz ve Sabâ ezgi çekirdekleri bulunmakta ve Zirgüleli Hicaz kendi ezgi çekirdeği içinde III-I bağlanışıyla armonileniyorken, Sabâ ezgi çekirdeği de kendi armonik III-I yapısına sahiptir. Aynı şekilde, M. Ertuğrul Bayraktarkatal, Nikriz makamı örneğinde de bu makamın kendi içindeki ezgi çekirdeklerini ele alarak, armonilerini oradaki ezgi çekirdeklerinin yapısal özelliklerinden kaynaklanan bir yaklaşımla kullanmıştır. Makamsal ezgi çekirdeklerini tanımlamanın ve fonksiyonel armoni kalıpları kurmanın önemi, besteci için kazandırdığı dilsel zenginlik ve çeşitlilik burada ortaya çıkmaktadır. Bu armoni yaklaşımı, Kemal İlerici sistemine eklenen yeni olasılıklar ve yeni tınısal zenginlikler olarak düşünülebilir.

¹⁵² M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın 29.02.2016 tarihli ders notu.

BÖLÜM IV: SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Kemal İlerici'nin Türk müziği için armoni önermesi, özgün bir armonik sistem olarak önemli görülerek incelenmiştir. Bu bağlamda, Kemal İlerici'den önceki fikir ve çalışmalar açıklanarak, Kemal İlerici sisteminin Türk müziği modernleşmesi tarihindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Kemal İlerici'nin Türk müziği makamlarını incelemede kullandığı ezgi analiz yöntemleri, makam tarifleri ve armonik örneklerine yer verilerek, kendisiyle en uzun süre çalışmış ve sistemini en iyi bilen öğrencilerinden, M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın görüş, tespit ve yaklaşımları çerçevesinde tartışılmış ve incelenmiştir. Bu araştırmadan elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlar çerçevesinde ileride yapılacak olan çalışmalara dair öneriler, bu bölümde toplanmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

1. Kemal İlerici, "*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*" isimli eserinde açıklamış olduğu armoni sistemini ortaya koymadan önce, Batı müziğinin armonisini incelemiştir. Batı müziğindeki gamların içindeki seslerin, duruculuk ve yürüyücülük özelliklerinden kaynaklanan fonksiyonlarını tespit etmiştir. Daha sonra buradaki inceleme yöntemini, Türk müziğinde uygulamak istemiş ve Türk müziğinde çokseslilik uygulamalarına temel oluşturabilecek bir anadizi belirleme ihtiyacı hissetmiştir. Burada yapmış olduğu inceleme ve değerlendirmeler sonucunda Hüseyinî makamını anadizi olarak uygun görmüştür¹⁵³. Hüseyinî makamındaki ezgileri incelemesi sonucunda, bu makamdaki seslerin fonksiyonlarını belirlemiştir. Kemal İlerici'ye gelinceye kadarki dönemde makamsal çokseslilikle ilgili çeşitli fikirler ortaya konulmuş, önemli

¹⁵³ Sistemin halk müziği yapıtlarından hareket etmesinin nedeni, Halk müziği ve Sanat müziği ayrımından dolayı değildir Cumhuriyet dönemi ve öncesinde başlayan "millî müzik" kavramı ve bu müziğin halk müziğinden kaynaklanması ve bu yapıtlardaki ezgilerin daha saf ve daha yalın (süslemesiz) olmasından kaynaklanmaktadır: "Kendi duygularının itiminden başka, yapmacık bir kural tanımayan, uzun ve kırık havalalar, oyun havalaları biçimindeki halk yapıtlarımız, genellikle, müziğimizin en arı, duru örnekleri olduğu gibi, onun gelişmesinde, temel de olmuştur" (İlerici, 1980, s. 54).

sayılabilecek denemeler yapılmış olsa dahi, Kemal İlerici'nin Hüseyinî makamındaki seslerin fonksiyonlarından yola çıkarak kurduğu armoni sistemi, kullanmış olduğu ezgi analiz yöntemleri göz önüne alındığında, **Türk müziği için, makamların iç yapısından kaynaklanan ilk geniş kapsamlı, sistemli ve özgün bir armoni önerisi olduğu** sonucuna ulaşılmıştır. Kemal İlerici'nin çalışması, kendisinden önceki yapılan çalışmaların tarihsel bir devamı¹⁵⁴ olduğu gibi, onların çözüm getiremediği alanlarda çözüm önerisi sunmuş ve tutarlı bir model oluşturmuştur.¹⁵⁵

2. Kemal İlerici, armonik sisteminin temel dayanak noktası olan Hüseyinî makamının ses hiyerarşisinden çıkardığı durucu ve yürüyücü seslerden oluşturmuş olduğu armonileri ve fonksiyonları diğer makamlarda da aynı kabul etmiştir. Kemal İlerici, makamları ses dizilerinin işleniş biçimi olarak açıklamış ve Hüseyinî makamını incelerken ezgisel olarak tanımlamıştır. Ancak makamları anlatırken, hem Hüseyinî hem de diğer makamları sekiz sestem oluşan bir dizi şeklinde göstermiş ve ses dizilerinden yola çıkmıştır. Kendi içinde tutarlı bir model oluşturan bu durumun, **makamların çoksesli kullanımında birbirleri arasındaki farkları yeterince belirtmediği; bu sebeple her makamın ses ilişkileri ve yapısal farklılığını göz önünde tutan bir armonik yaklaşımın makamsal farkları daha belirgin kılacağı düşünülmektedir.**

¹⁵⁴ Bu tarihsel devamlılık şeklen, Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencileri arasında yer alan ve dönem dönem Kemal İlerici'nin öğretmenleri olan Türk Beşleri'nden Hasan Ferit Alnar başta olmak üzere, Necil Kâzım Akses'in de bulunmasından; aynı zamanda Kemal İlerici'nin Hüseyin Sadettin Arel'in meşhur "Cumartesi Toplantıları" na katılmasından da anlaşılmaktadır. Kemal İlerici'nin "Filarmoni" dergisinde yayınlanan makalesinde şu sözlere yer vermiş olması da önemlidir:

"Sayın rahmetli dostlarım H. Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgiyi kimileri benim karşıma dikmek hevesindedirler. Onlar Türkiye'mizde birer aşamadırlar. Hizmetleri şükranla anılacaktır." (İlerici, 1972, s. 18).

¹⁵⁵ Bu anlamda Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimlerin çalışmalarına önemli eleştiriler getirmekle birlikte, onların fikirlerini geliştirmekte ve Türk müziğine armonik bir sistem arayışına bir çözüm önerisi sunmaktadır. Cumhuriyet öncesinde başlamış olan müzik modernleşmesi, Cumhuriyet ile birlikte hız kazanmış ve ulusçuluk fikriyle bütünleşik bir biçimde ilerlemiştir. Kemal İlerici, bu fikirlerden yola çıkarak, kabaca Muzika-yi Hümayun müzisyenlerince başlayan ve gelenekselleşen Türk ezgilerinin çokseslendirilmesi konusuna, kapsamlı bir armonik sistem öneren ilk isimdir.

3. Kemal İlerici'nin öğrencisi olan M. Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici'nin ezgi analiz yöntemleriyle yapmış olduğu gibi ezgisel analizlerle makamları incelemiştir. Makamsal ezgi ve makam ilişkisi üzerinde durarak, Hüseyinî makamı ve Türk müziğindeki diğer makamları ele almış ve **“makamları birbirlerinden ayıran ezgi çekirdeklerini” ayrıntılı olarak tanımlama** yoluna gitmiştir. M. Ertuğrul Bayraktarkatal, makamsal çokseslilikte de yine, makamların birbirlerinden ayrılması ve ayırt edilmesini sağlayan bu en önemli unsur olan **“ezgi çekirdekleri” ve “ezgi çekirdeklerinden kaynaklanan armonileri” kullanmaktadır.** Kemal İlerici ve öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makam anlayışları arasındaki bu önemli fark, makamsal çokseslilikte kullanılan armonilerde zaman zaman benzerlikler/aynılıklar göstermekle birlikte, önemli kabul edilebilecek farklılaşmalar içerdiği de (özellikle Hüseyinî makamında olduğu gibi) görülmektedir. **Kemal İlerici'nin çıkış noktası olan ezgi analiz yöntemleriyle çok detaylı tanımlanan ezgi çekirdeklerinin yapılarından kaynaklanan bu armoni yaklaşımı, Kemal İlerici'nin armoni sistemine zenginleştirici bir katkıda bulunmaktadır.**
4. Kemal İlerici'nin armonik sistemi ve sonrasında öğrencisinin katkılarıyla zenginleşen sistem, Türk müziği makamlarının çoksesli müzikte kullanımı konusunda, bu alanda birçok bestecinin eser vermiş olması ve ustadan-çırağa taşınmasıyla, Türk müziğinde bestecilik açısından özgün bir dil ve ekol olarak değerlendirilebilir. Kemal İlerici'nin bireysel olarak kaleme aldığı bu çalışması, **kendisinden önceki çalışmalarla bağlantısız olarak değerlendirilemeyeceğinden ötürü. Türk müziği tarihi ve teorisi için yadsınamaz bir değer taşıdığı görülmektedir.**

ÖNERİLER

1. Türk müziğinde çağdaş tekniklerin besteciler tarafından özgürce uygulanması mümkündür. İsteyen teksesli, isteyen çoksesli şekilde ele alabilir. Ancak Türk müziğinin geleneksel öğelerinden, özellikle de makamlardan yola çıkılarak bir çokseslilik yaratabilmek için, makamların Türk müziğinin içindeki kullanımlarının ve yapılarının iyi bilinmesi çok önemlidir. Makamların çoksesli bir anlayışta ve gelenekten kopmadan (yozlaşmadan) armonik bir dil içinde kullanılabilmesi için, Kemal İlerici'nin incelemiş olduğu biçimde, çokseslilik açısından doğru analiz edilmeleri

büyük bir önem taşımaktadır. Ezgi çekirdeklerinin geleneksel birçok makamda tanımlanmasıyla çok çeşitli tını ortamlarının doğacağı düşünülmektedir. Bu makamsal ezgi çekirdekleri fikriyle ele alınan armonilerin yeniden ele alınması ve gözden geçirilmesi önerilmektedir.

2. Kemal İlerici'nin "*Ulusal olmayan hiç bir değer uluslararası orijinâl bir değer olamaz.*" söylemiyle geleneksel değerlerden yola çıkarak uluslararası değerlerle örtüşebilen bir sanat yapıtı veya bir müzik dili ortaya koyabilmek, hiç şüphesiz ki uğrunda ter dökmeye değer türden bir sanatsal çabadır. Burada bestecilere çok iş düşmektedir. Çünkü hem Batı müziği teorisini teorik ve pratik tüm yönleriyle bilmek, hem de Türk müziği nazariyesini günümüzde gelinen ve bilim çevrelerince kabul edilen yaklaşımlarıyla öğrenmek ve makam dünyasına hakim olmak gerekmektedir. Böyle bir hedefi gerçekleyebilmek için besteciliğe ve bestecinin kendisini besleyeceği müzik ortamına, müzik kültürüne çok önem verilmesi gerekmektedir. Bunun nasıl gerçekleştirileceğine dair (bu tezin kapsamını aşan ve projelendirilmemiş önerilerde bulunmaktan ziyade) vurgulanan unsur: "Bestecilik" olgusunun ve bestecinin yetişmesinin "bir şans eseri ortaya çıkan dâhiler" ile ilgili değil; bireysel, kurumsal ve ulusal düzeyde çalışma ve bu işe önem vermekten geçtiğidir. Türk müziğini tek sesli ya da çoksesli alanda çalışacak olan besteci, icrâcı ve araştırmacıların makamsal yapıyı dizi mantığıyla değil, ses hiyerarşilerinin belirlendiği ezgi çekirdekleri bağlamında ele almalarının daha yararlı olacağı düşünülmekte ve önerilmektedir.
3. Kemal İlerici'nin armonik sisteminin sunduğu yeni deyişleri ve potansiyeli görmek ve kitabının doğru anlaşılması için, ezgi analiz yöntemleri üzerinde durulması ve öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal tarafından tanımlanan makamsal ezgi çekirdekleri anlayışı içinde, yeniden değerlendirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA*

- Aksoy, B. (2016). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksu, F. A. (1988). Abdülbâkî Nâsr Dede ve Tedkîk ü Tahkîk. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Akşin, S. (2006). 1839'da Osmanlı Ülkesinde İdeolojik Ortam Ve Osmanlı Ülkesinin Durumu. In M. Seyitdanlıoğlu, & H. İnalçık (Eds.), *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (pp. 83-90). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alaner, B. (1986). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı (1876-1986)*. Ankara: Anadol Yayıncılık.
- Alaner, B. (2000). *Tarihsel Süreçte Müzik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Alaner, B., & Baloğlu, Ç. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncılığı ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Atatürk Müzik Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Ali, F. (2016). *Müziyen Portreleri*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Altar, C. M. (1956). *Türkiye Harika Çocuklar Kanunu*. From <http://cevadmemduhaltar.com/turkiye-harika-cocuklar-kanunu.html>
- AnaBritannica. (2000). *Genel Kültür Ansiklopedisi* (Vol. 16). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Antep, E. (2017). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*. Ankara: Elma Yayınevi.
- Aracı, E. (2014). *Donizetti Paşa: Osmanlı sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

*Bu çalışma süresince incelenen ancak metin içerisinde atıf yapılmadığı için kaynakçada yer almayan kaynakların bir kısmına “2.4. KEMAL İLERİCİ VE SİSTEMİ HAKKINDAKİ DİĞER KAYNAKLAR” konusunda yer verilmiştir.

- Arel, H. S. (1997, Temmuz). Türk Musikisi Üzerine İki Konferans. *Musiki Mecmuası Ek Yayını*.
- Arpaguş, F. (2004). Ma'lûmât Mecmuasının 1-500 sayıları arasında yer alan Türk Mûsikîsi İle İlgili Makaleler. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Arslan, F. (2014). Mûsikîde Batılılaşma Tartışmalarında Hakkı Süha Gezgin Ve Mûsikî Yazıları. *Erciyes Sanat Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*(1), pp. 1-19.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Aslanoğlu, İ. (1984). Ernst A. Egli. Mimar, Eğitimci, Kent Plancısı. *Mimarlık Dergisi*(11-12), 15-19.
- Ayverdi, I., & Topaloğlu, A. (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük: Asırlar boyu târihî seyri içinde*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Baltacıoğlu, I. H. (1934). *Sanat*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Balyemez, S. (2017). "Okul" Kelimesi, "Ekol"den mi Geliyor? *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 115-147. From <http://dergipark.gov.tr/sufesosbil/issue/30204/301469>
- Bayraktarkatal, E. (14-18 Haziran 1988). Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları. *I. Müzik Kongresi: Bildiriler, sorular, cevapları* (pp. 257-259). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Bayraktarkatal, M. E. (1997). Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı. *IMS Toplantısı*. Londra. From <https://www.ertugrulbayraktar.com/geleneksel-makam>
- Bayraktarkatal, M. E. (n.d.). *Öğretmenim Kemal İlerici*. From <https://www.ertugrulbayraktar.com/ogretmenim-kemal-ilerici>
- Bayraktarkatal, M. E., & Öztürk, O. M. (2012, Şubat). Ezgisel Kodların Berlirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*(4).
- Beydilli, K. (n.d.). *Mustafa Reşid Paşa*. Retrieved 2018 from TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mustafa-resid-pasa>

- Bilim Tarihi Kronolojik Zaman Çizelgesi*. (2014). (K. Cankoçak, M. Türkoğlu, S. Yıldız, & S. Atay, Trans.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım LTD. ŞTİ.
- Black, C. (1986). *Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri*. (F. Gümüş, Trans.) Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Cantemir, D. (2001). *Kitābu 'ilmi'l-mūsīki 'ala vechi'l-hurūfāt: "Mūsikīyi harflerle tesbīt ve icrā ilminin kitabı"*. (Y. Tura, Ed., & Y. Tura, Trans.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çankı, M. N. (1955). *Büyük Felsefe Lûgatı: İkinci cilt*. İstanbul: Aşıkoğlu Matbaası.
- Çetinkaya, Ç., & Döner, İ. (2/3 Aralık 2012). "Türkiye'de Üstün Yeteneklilere Tanınan Hakların İncelenmesi". *Sakarya University Journal of Education*, 7-20.
- Dede, A. N. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma: (Tedkik ü Tahkik)*. (Y. Tura, Ed., & Y. Tura, Trans.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Deniz, Ü. (2016). *Millî Mūsiki ve Türk Beşleri (Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi)* (Son Çağ ed.). Gece Kitaplığı.
- Dursunoğlu, C. (1966). In G. Oransay, *Ankara Devlet Konservatuvarı : Otuzuncu Yıl*. Ankara: Devlet Konservatuvarına ve Öğrencilerine Yardım Derneği.
- Dünya Tarihi Kronolojik Zaman Çizelgesi*. (2014). (H. Abacı, Trans.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım LTD. ŞTİ.
- Ensari, M. (1999). 19. Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Matbaası.
- Etymonline. (n.d.). Retrieved 2018 from <https://www.etymonline.com/>
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basimevi.
- Gazimihal, M. R., Kahraman, B., & Tebiş, C. (2014). *Mahmut Râgıp Gâzîmihal'den seçme müzik makaleleri (Türk harf inkılâbı öncesi): II*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Varlık Yayınları.
- Görgün, T. (2008). Tahsin Görgün ile Modernleşme Çağdaşlaşma ve Batılılaşma Üzerine Söyleşi. *Eskiyeni*(8), 42-49. From <http://dergipark.gov.tr/eskiyeni/issue/37283/433549>

- Grout, D. J., Burkholder, J. P., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music*. New York ; London: W.W. Norton & Company.
- Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Muzıka-i Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi. *Jasss The Journal of Academic Social Science Studies*(47), pp. 89-102.
- Habermas, J. (1994). Postmodernizm. In Jameson, Lyotard, Habermas, & Zekâ. İstanbul: K1Y1 Yayınları.
- Halıcı, Ş. (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Hindemith, P. (2013). *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*. (Ş. Kahramankaptan, Ed., & E. D. Yavuz, Trans.) Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- İlerici, K. (1963, 03 29). Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler. Ankara, Cebeci.
- İlerici, K. (1972, Ekim). Müzikseverlere. *Filarmoni*(75), 12-21.
- İlerici, K. (1980, Aralık). Müzikte Çok seslilik. (Y. Dorman, Ed.) *Gösteri sanat-edebiyat*(1), 54.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İlerici, K. (1983). Türk Müziğinin Bütünlüğü Üzerine. *II. Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri, III (Halk Müziği-Oyun-Eğlence)*, pp. 163-165.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdas Türk Bestecileri =: Contemporary Turkish composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kâzım Akses: Minyatürden destana bir yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalcık, H. (1990). Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi. (M. Özden, & F. Unan, Eds.) *Türkiye Günlüğü*(11), 30-41.
- İnalcık, H. (1998). Türkiye ve Avrupa: Dün Bugün. *Doğu Batı*(2).
- İnalcık, H. (2006). Tanzimat Nedir? In H. İnalcık, & M. Seyitdanlıoğlu (Eds.), *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (pp. 13-35). Ankara: Phoenix Yayımevi.

- İnalcık, H. (2013). *Osmanlı ve Modern Türkiye*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık.
- İnalcık, H. (2016). *Atatürk ve Demokratik Türkiye*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- İstanbul Üniversitesi. (n.d.). From Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi:
<http://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/?p=6378>
- Kabağaç, S., & Alovera, E. (1995). *Latince/ Türkçe sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Kahramankaptan, Ş. (2012). Ankara'nın Müzik Kurumları. In F. Ş. Cantek, *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.
- Karadağlı, Ö. (2006). Türkiye'ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi-Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Kolukırık, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-elhân ve Dârü'l-elhân Mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.
- Kolukırık, K. (Bahar 2014). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayın Faaliyetleri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(35), pp. 479-498.
- Lewis, C. T., & Short, C. (1996). *A Latin dictionary: Founded on Andrew's edition of Freud's Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Maksudoğlu, M. (1987). Osmanlı Devleti Mi, Osmanlı İmparatorluğu Mu? *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 103-117.
- Merriam-Webster, Inc. (1993). *Webster's third new international dictionary*. Springfield, Mass: Merriam-Webster.
- Okyay, E. (2009). *2008 Onur Ödülü altın madalyası sahibi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na armağan*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı.
- Okyay, E. (2013). *Atatürk müzik devriminin simge kurumu Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Oransay, G. (1965). *Batı tekniğiyle yazan 60 Türk bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.
- Oransay, G. (1966). *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*. Ankara: Devlet Konservatuvarına ve Öğrencilerine Yardım Derneği.

- Oransay, G. (1990). *Bellesten Türk Küğ Araştırmaları Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi I.* (S. Durmaz, & Y. Daloglu, Eds.) İzmir: DD Yayını.
- Ortaylı, İ. (2006). Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumı. In H. İnalçık, & M. Seyitdanlıoğlu (Eds.), *Tanzimat Değişim sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (pp. 283-316). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (Writer). (30/04/2008). *İlber Ortaylı İle Tarih Dersleri* [Motion Picture]. Türkiye. Retrieved 2018 from <https://youtu.be/RnxYQSGf9Q0>
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Yayınları.
- Özcan, N. (n.d.). "Muzika-yi Hümâyun". Retrieved 2018 from TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun>
- Özcan, N. (n.d.). "Selim III". Retrieved 2018 from TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-iii#2-musiki>
- Özdemir, O. (2006). Tanzimat tan günümüze modern eğitim ve verimlilik. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(32).
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Musiki Okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), pp. 17-29.
- Özden, E. (2014). Osmanlı Maarifinde Musiki. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), pp. 89-107.
- Özkoç, Ö. (2012). Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel* (Feryal Matbaacılık ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih* (Kent Basımevi ed.). İstanbul: Türk Petrol Vakfı.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Vol. I). Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Vol. II). Ankara: Orient Yayınları.

- Öztürk, O. M. (2014). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri. *İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi*. (Ş. Ş. Beşiroğlu, & M. E. Bayraktarkatal, Eds.) İstanbul.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet'in sesleri*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Saraç, T. (1976). *Fransızca Türkçe Büyük Sözlük*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Trans.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi* (Vol. III). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi* (Vol. 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi* (Vol. 2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1966). In G. Oransay, *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*. Ankara: Devlet Konservatuvarına ve Öğrencilerine Yardım Derneği.
- Signell, K. (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. (İ. Gökçen, Trans.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*. (S. Deliorman, Trans.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Steinhaus, K. (1999). *Atatürk Devrimi Sosyolojisi* (Vol. 1). (N. Sander, Trans.) Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Şakir, Z. (n.d.). " İlk Türk Bandosu ". Retrieved 2018 from <http://www.kemahtarihi.com/?Syf=18&Hbr=120316>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (n.d.). Retrieved 2018 from <http://ekitap.kulturuzm.gov.tr/>
- Tanır, G. A. (2001). Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. (E. Bayraktarkatal, Ed.)
- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Vol. 5). (1985). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tarman, S. (2013). *Atatürk ve Müzik : Doğumunun 130. yılında*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*. İstanbul: Simurg.
- Tietze, A., & Tezcan, S. (2016). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati* (Vol. I). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Tıraşçı, M. (2017). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Tuğlacı, P. (1967). *Türkçede Anlamdaş ve Karşıt Kelimeler Sözlüğü*. İstanbul: Sermet Matbaası.
- Tuğlacı, P. (1983). *Okyanus: Ansiklopedik Sözlük* (Vol. VI Kuş Müt). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türk Ansiklopedisi* (Vol. 14). (1966). Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Türk Dil Kurumu. (n.d.). *TDK*. Retrieved 2018 from www.tdk.gov.tr
- Türk Silahlı Kuvvetleri Kara Kuvvetleri Komutanlığı. (n.d.). *Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı'nın Tarihçesi*. From http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/hazirlama/brosur/brosur.html
- Ünver, E. (1994). Kültürel Değişim Sürecinde Sanat Eğitimi. In M. Gençer (Ed.), *Uluslararası Türk-İslam Tarihinde Yüksek Öğretim Sempozyumu, V*. Bolu.
- Williams, R., & Kılıç, S. (2012). *Anahtar sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. İstanbul: İletişim.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Trans.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

EKLER

EK-1: M. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL'IN BİYOGRAFİSİ VE ESER KATALOĞU¹⁵⁷

16 Haziran 1951 tarihinde Samsun' da Ondokuzmayıs mahallesi Süleymaniye sokakta doğdu (nüfusa kayıt tarihi 22 Ağustos 1951). Annesi ev hanımı Kudret Hanım, babası Karayolları 7. Bölge memurlarından Hüseyin Bey'dir. 15. 03. 1979 tarihinde Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası keman sanatçısı Nilüfer Korkut'la evlendi. 22. 05. 1984 tarihinde oğlu Can dünyaya geldi. Can Elektrik – Elektronik Mühendisidir. Ortanca erkek kardeşi İç Mimar Ercüment ve küçük kardeşi Gemi İnşaat ve Makineleri Mühendisi, İTÜ öğretim üyesi Ertekin Bayraktarkatal'dır. Aylin, Linda ve Mert yeğenleridir. Sanat eserlerinde kısaltılmış olarak Ertuğrul Bayraktar ismini kullanmaktadır.

Samsun' da; İstiklal İlkokulu , Mithat Paşa Ortaokulu ve Ondokuzmayıs Lisesi'ni bitirdi. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nden 1973 -1974 öğretim yılında mezun oldu ve Müzik Bölümü Öğretmenler Kurulu kararı ile Ankara Öğretmen Okulu bünyesinde bulunan Müzik Semineri öğretmenliğine atandı. 1975'de Ankara Bala Karakeçili Ortaokulu'nda görevlendirildi ve burada bir yıl çalıştı. 1976 – 77 öğretim yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nu ikinci üniversite olarak kazandı ve bir yıl okudu. Bu süre içinde Ankara Atıfbey Akşam Ortaokulu müzik öğretmenliğine atanan Bayraktarkatal 1977 yazında askere alındı. Tuzla Piyade Okulu' ndaki eğitiminden sonra özel kura ile Askeri Müzik Hazırlama ve Sınıf Okulu'nda atandı ve Ocak 1979' da terhis oldu.

¹⁵⁷ <http://www.ertugrubayraktar.com/ozgecmis> adresinden alınmıştır.

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nün açmış olduğu asistanlık sınavını “ Armoni, Kontrpuan ve Müzik Teorisi “ alanında kazanarak 5 Mart 1979 tarihinde göreve başladı. 1982 yılında öğretim görevlisi oldu. 1985 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi lisans tamamlama programını bitirdi. 1986 Aralık ayında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'ne geçen Bayraktarkatal bu bölümün kuruluş çalışmalarında yer aldı. Anabilimdalı Başkanlığı ve Bölüm Başkanlığı görevlerini yaptı.

26.01.1990 tarihinde Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Sanatta Yeterlik / Doktora derecesini aldı. 06.10.1995 tarihinde “Müzik Kuramları Eğitimi“ Ana Sanat Dalı'nda Üniversite Doçenti ünvanı alan Bayraktarkatal; 03.03.2003 tarihinde Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı profesörlüğüne atandı. Burada; Eğitim Fakültesi Dekan Yardımcılığı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm Başkanlığı, Konservatuvar Müdürlüğü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü ve Rektör Yardımcılığı görevlerinde bulundu. 01.09.2008 tarihinde de kuruluşunda bulunduğu Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Müzik Teorisi Anasanat Dalı profesörlüğüne atanan Bayraktarkatal Müzik Bölümü Başkanlığı, Kompozisyon ve Müzik Teorisi Anasanat Dalı Başkanlığı yapmış ve halen Devlet Konservatuvarı Müdürü olarak görevini sürdürmektedir. Armoni, Caz Müziği ve Armonisi, Modal ve Makamsal Armoni, Müzik Teorisi ve Form Bilgisi dersleri vermektedir.

Küçük yaşlardan başlayarak amatör olarak müzik eğitimi aldı. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Prof.Eduard Zuckmayer ve Turgut Aldemir ile Müzik Teorisi, Armoni ve Kulak Eğitimi, Solfej, Nurhan Cangal ile Form Bilgisi, Nurhan Büyükgönenç ile piyano, Şinasi Özel ile ses eğitimi, Saip Egüz ile de Koro ve Koro Eğitimi çalıştı. Öğrenciliğinin son yılında Muammer Sun' la çalışmaya başladı ve bu çalışma iki yıl sürdü. Mezuniyeti sonrasında iki yıl süre ile Ferhunde Erkin'le piyano çalıştı.Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Turgut Aldemir' in asistanı olan Bayraktarkatal Aldemir'le 20. Yüzyıl müzikleri üzerine çalıştı. Asistanlığı sırasında piyano çalışmalarını Süleyman Sırrı Güner ile orkestra şefliği çalışmalarını da Orhan Tanrıkulu ile sürdürdü.

1975 yılı yazında Kemal İlerici ile çalışmaya başlayan Bayraktarkatal' ın çalışmaları 1980 yılına kadar devam etti. Kemal İlerici' nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ni ayrıntılı ve derinlemesine öğrendi. Kemal İlerici ile karşılaşması hayatının önemli bir dönüm noktası olup, meslek hayatında Makam Bilgisi ve Makamsal Armoni üzerine yoğunlaştı ve bu sistemi kendine özgü yöntemlerle geliştirdi. Alanı "Müzik Kuramları" olan Bayraktarkatal; etnomüzikoloji araştırmalarının yanısıra bestecidir ve bir çok bestesi seslendirilmiş, kayıt edilmiştir. Bestelerinde kullandığı dil; makamlar, usuller, makamsal armoni ve geleneksel müzik kültürümüzdeki yerlilikten kaynaklanmaktadır.

ESERLER KATALOĞU

Müzik Eserleri

- 1978, "Piyano İçin Üç Parça", Dağarcık Yayınları, Ankara.
- 1981, "Piyanoda İlk Adımlar", Eğitsel Müzik Yayınları, Ankara.
- 1998, "Can Kuşu " Karma Koro için
- 2005 " Tek Kapıdan " Karma Koro için
- 2001, "Piyano Parçaları – 1" , Yurtrenkleri Yayınevi.
- 2002, "6 Anatolian Pieces for Guitar", SCA Editions, Ankara.
- 2009 " Hattuşa " Oda Orkestrası, Geleneksel Çalgılar ve Solist için Müzikli Sahne Eseri (Türkiye' de ve Portekiz' de çeşitli kereler seslendirilmiştir.)
- 2012 " Zümrüdüanka" Senfonik Orkestra, Kanun, Ud, Bendir ve Bir Anlatıcı için Halk Masalı (15 Ocak 2012 tarihinde Berlin Senfoni Orkestrası, Berlin Özel Türk Müziği Konservatuvarı sanatçıları tarafından Berlin Filarmoni Orkestrası Büyük Salonunda seslendirilmiştir)

CD Kayıtları

- 2001, "Anatolian Pieces", Ahmet Kanneçi, BMG,
- 2001, "Sel Gider...Kum Kalır...", Bengi Bağlama Üçlüsü
- 1995, "Festival Guittarras Del Mundo 95"
- 1996, "Festival Guittarras Del Mundo 96"
- 2005, "Tek Kapıdan" isimli koro düzenlemesi, "Kadınlarımız ve Türküler" CD'si içinde, T.C. Başbakanlık kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ekim 2005, Ankara.
- 2015, "Anatolian Pieces", Eren Süalp, Naxos

Tiyatro ve Film Müzikleri

- 1982, "Atçalı Kel Memet, Tiyatro Müziği, Adana Devlet Tiyatrosu, Ankara Halk Tiyatrosu.
- 1984, "Banker Tanker", Politik Güldürü, Tiyatro Müziği, Ankara Halk Tiyatrosu.
- 1985, "Bir Filiz Vardı", Tiyatro Müziği, Ankara Halk Tiyatrosu.
- 1989, "Hüznün Çoşkusu Altındağ", Tiyatro Müziği, Ankara Devlet Tiyatrosu.
- 1991, "Büyük Sinbad" Kısa Metrajlı Film, Filmevi Yapımı, Ankara Film Festivali Ödülü, Ankara.
- 1993, "Çanakkale", Çanakkale Belgeseli Film Müziği, Ankara.
- 1998, "Arasta" Belgesel Film, Filmevi.
- 2000, "Solgun Bir Sarı Gül", Uzun Metrajlı Film, TRT.
- 2000, "Erenlerin İzinden", Onüç Bölümlük Belgesel Film, TRT.
- 2002, "Beyond The Ancient Turkey", VCD, T.C.Kültür Bakanlığı.

Kitap

- 1989, "Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi" (Özbek, Sun, Tuğcular ve Önder ile), T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Eylül 88 – 3 Temmuz 1989.

Yazılar, Makaleler, Bildiriler

- 1984, “Kastamonu Yöresinden Üç Halk Türküsünün Çağdaş Türk Müzik Eğitimine Katkıları”, Bildiri (Ali Uçan ve Suna Çevik ile birlikte), Gazi Üniversitesi Kastamonu Kültür Şenliği, 26-27 Mayıs 1984 Kastamonu.
- 1985, “Bağlamanın Çoksesli Çalınmasında Karşılaşılan Güçlükler”, Bildiri, Çoksesli Müzik Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Atatürk Kültür Merkezi, 2-4 Mayıs 1985, İstanbul.
- 1988, “Gelişen Teknoloji ve Müzik Kurumları”, Bildiri, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Çağdaş Teknoloji ve Sanat-Bildiriler, GSF Yayınları No:8, s.49-52, Ankara
- 1988, “Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları”, Kültür ve Turizm Bakanlığı, I.Müzik Kongresi Bildiriler, 14-18 Haziran 1988, s. 257-258, Ankara 1989, “Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji”, TED VII.Öğretim Toplantısı, 25-26 Mayıs 1989, TED Öğretim Dizisi No.7, s.161-165, Ankara.
- 1991, “Kemal İlerici’nin Türk Müziğinde Çokseslilik Sistemi”, Konferans: Kemal İlerici’yi Anma Günü, Gazi Üniversitesi, 27 Kasım 1991, Ankara.
- 1993, “Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji”, Müzik Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.140-143, Ankara.
- 1993, “Çağlar Boyunca Klasik Müzik ve İngiliz Edebiyatı Konuşmalar Dizisi - Klasik Çağ”, Konferans, Orta Doğu Teknik Üniversitesi (Seyfi Karabaş ile) , ODTÜ Merkez Kütüphane, 29 Aralık 1993, Ankara.
- 1993, “Music in Turkey”, Turkish Review-Quarterly Digest, Directorate General of Pres and Information, Summer 1993, pp. 37-65, Ankara.
- 1993, “Düzyazıdan Müzikselliğe” (Ahmet Say ile birlikte), Yaşar Kemal Günleri 21-22 Mayıs 1993, Edebiyatçılar Derneği, s.40-46, Ankara.
- 1995, “Sanatın Sorunları ve Sorumluluğu”, Panel, Ankara Kültür Platformu, 18-26 Şubat Çankaya Belediyesi Salonu, Mithatpaşa, Ankara.
- 1995, “An Outline of Kemal İlerici Harmonic System”, Makale, The Music Makers in Turkey - A.Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.51-54, Ankara.
- 1997, “Minimal Müzik”, Gerhard E.Winkler’den Çeviri, ...ve Müzik Dergisi, Sayı 1, Bahar - Yaz H.Ü. Devlet Konservatuvarı Dergisi, Ankara.

- 1997, “Der Tonart-Begriff in Der Traditionellen Türkischen Musik”, Bildiri, International Musicological Society, 16th International Congress London: Royal College of Music, 14-20 August 1997, London, England.
- 1998, “Kemal İlerici’nin Armonik Dizgesinin Bir Özeti”, A.Say, Makale, Türkiye’nin Müzik Atlası, Borusan Kültür Sanat Yayınları, s.51-54, İstanbul.
- 1999, “İlköğretimde Müzik Öğretimi” (Uçan ve Yıldız ile), MEB, İlköğretimde Etkili Öğretme ve Öğrenme Öğretmen El Kitabı Modül 9, Temmuz 1999, Burdur
- 1999, “Söyleşi”, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori ve Kompozisyon Bölümü, Bilkent Ün. Şubat 1999, Ankara.
- 1999, “Anadolu Müziği’nden Caz’a”, Panel, II. Halkbilimi Haftası, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 15-19 Mart 1999, Ankara.
- 2000, “Türkiye’de Müzik” ve ”Makamsal Çokseslilik Atölye Çalışması”, Mayıs 2000, “Konservatorium Für Türkische Musik – Berlin / Almanya.
- 2000, “Ertuğrul Bayraktar ile Popüler Müzik Üzerine”, Söyleşi, İletişim Dergisi, Yıl:2000 Sayı:5 s.185-188,
- 2000, “Kültürel Poplaşma: Sanat, Eğlence ve Tüketim”, Panel, Türk İngiliz Derneği Kültür Etkinlikleri, Mart 2000, Ankara.
- 2001, “Sanat ve Birey”, Konferans Bildirisi (Lütfü Erol ile), Orta Doğu Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü, 7 Mayıs 2001, Ankara.
- 2001, “Geleneksel Müzik”, Konferans (Lütfü Erol ile), T.C.Kültür Bakanlığı, Folklor Araştırmacıları Vakfı, 16 Mayıs 2001, 75.Yıl Tiyatro Salonu, Ankara.
- 2001, “Müzikte Popülerlik” Söyleşi, Mesa ve Yaşam Dergisi, Kış, 2001, s.15-17. Ankara.
- 2002, “Türkiye’de 1980 Sonrası Değişim ve Yeşil Pop”, VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları:2828 s.71-78, Ankara.
- 2002, “Dini Müziklerin Popülerleşmesi-Yeşil Pop”, 21. YY. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu, Sevda Cenap And Müzik Vakfı, 15-16 Mart 2002, s.181-187 Ankara.
- 2006, “Müzik ve Psikiyatri Konulu Konferans”, OMÜ, 15.Anadolu Psikiyatri Günleri Özet Kitabı, 14-17 Haziran 2006, s.43, Samsun.
- 2006, “Türk Musikisi ve Makamsal Armoni Semineri”, Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi, T.C. Kültür

Bakanlığı ve Bilkent Üniversitesi, 29-31 Mayıs 2006, Program Kitapçığı s.8, Askeri Müze ve Kültür Sitesi, İstanbul.

- 2006, “Berlin Türk Musikisi Özel Konservatuvarı”, Müzik Sanatımız ve AB Süreci, Sevda CenapAnd Müzik Vakfı, 17-18 Mart 2006, sf. 115-161, Ankara
- 2012, “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı” Okan Murat Öztürk ile, Porte Akademik-Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, Şubat sf.24-60, İstanbul
- 2013, “Zanaat ve Sanatın Modern Sonrası...” Başkent Üniversitesi ile SCA Müzik Vakfı tarafından 15. 03. 2013 tarihinde yapılan “Profesyonel Müzikçileri Yetiştirme Sempozyumu” nda yapılan açılış konuşmasıdır.
- 2014, " Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller" Öztürk O.M. , Beşiroğlu Ş. , Bayraktarkatal E. M. , Porte Akademik, 2014; 1(10) 9-36 (AHIC : Art and Humanities Index)

