



T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MÜSİKİSİ BİLİM DALI

MODERNLEŞME SÜRECİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE ETKİSİ:
REFİK TALAT ALPMAN ÖRNEĞİ

YÜKSEKLİSANS TEZİ

FURKAN YILMAZ

BURSA-2020



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MÜSİKİSİ BİLİM DALI**

**MODERNLEŞME SÜRECİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE ETKİSİ:
REFİK TALAT ALPMAN ÖRNEĞİ**

YÜKSEKLİSANS TEZİ

FURKAN YILMAZ

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi MUHAMMET ZİNNUR KANIK

BURSA-2020



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 17/08/2020

Tez Başlığı / Konusu: MODERNLEŞME SÜRECİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE ETKİSİ: REFİK TALÂT ALPMAN ÖRNEĞİ
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarında oluşan toplam 83 sayfalık kısmına ilişkin, 16/07/2020 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespiti programından (Turnitin)' aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 12 'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre 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.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

16.07.2020

Adı Soyadı: Furkan YILMAZ
Öğrenci No: 701922014
Anabilim Dalı: İslam Tarihi ve Sanatları
Programı: Türk Din Müsikisi
Statüsü: Y.Lisans Doktora

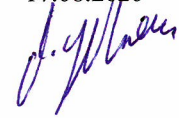
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Zinnur KANIK

16.07.2020

Yemin Metni

Yüksek Lisans olarak sunduğum "MODERNLEŞME SÜRECİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE ETKİSİ: REFİK TALAT ALPMAN ÖRNEĞİ" başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza
17.08.2020



Adı Soyadı: Furkan YILMAZ

Öğrenci No:701922014

Anabilim Dalı: İslam Tarihi ve Sanatları

Programı: Türk Din Musikisi

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Furkan YILMAZ
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı
Bilim Dalı	: Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: xi+72
Mezuniyet Tarihi	: / ... / 2020
Tez Danışman(lar)ı	: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Zinnur KANIK

Modernleşme Sürecinin Türk Mûsikîsine Etkisi: Refik Talat

Alpman Örneği

Modernleşme sürecinin en keskin yaşandığı dönem 20.yy olmuştur. Bu dönemde yaşamış olan sanatçılar hem geleneksel metotlarda eğitim görmüş hem de modern çağa kayıtsız kalamayarak mûsikî anlayışlarını kimi zaman isteyerek kimi zaman istemsiz bir şekilde değiştirmişlerdir. Her ne kadar sanat içerisinde değişim ve dönüşüm engellenemez bir olgu olsa da bu dönemde yaşanan birçok hadisenin sosyolojik ve siyasi olarak kurgulandığı düşünülmektedir. Dışarıdan gelen bu müdahalelerin sanat dünyasına ne gibi bir yansıması olduğu incelenmelidir. Bu sebeple sanatçıların duygu ve düşüncelerini anlamanın, onların bu süreçteki iç dünyalarının durumuna vâkıf olabilmenin yollarından biri de bestelerini incelemekten geçmektedir.

Bu sürecin sanatçıların duygu dünyasına etkilerini anlamak adına modernleşme sürecinde yaşamış ve eser vermiş olan Refik Talat Alpman'ın hayatının ve eserlerinin incelemesi uygun bulunmuştur. Sanatçının modernleşme sürecinde yaşamış olması ve günümüzde de eserlerinin bilinip çeşitli mecrâlarda icrâ ediliyor olması seçimimizde etkili olmuştur.

Yapılan araştırma ve değerlendirmeler sonucunda Refik Talat Alpman'ın eserlerinde hem geleneksel hem de modernist bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Eserleri Geleneksel Türk Mûsikîsi formu ve yapısında bestelerken, melodiler içerisinde çokça Batı müziği kalıplarını ve ifade biçimlerini bulunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Refik Talat Alpman, Modernleşme, Türk Mûsikîsinde Modernleşme, Refik Talat Alpman Eserleri

ABSTRACT

Name and Surname	: Furkan YILMAZ
Universty	: Uludag University
Instution	: Social Science Instution
Field	: Islamic History and Arts
Branch	: Turkhish Religious Music
Degree Awarded	: Master
Page Number	: xi+72
Degree Date	: / ... / 2020
Supervisor(s)	: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Zinnur KANIK

THE EFFECT OF THE MODERNIZATION PROCESS ON THE TURKISH MUSIC: REFIK TALAT ALPMAN EXAMPLE

The period in which the modernization process was experienced sharply was the 20th century. The artists who lived in this period were both trained in traditional methods and could not remain indifferent to the modern era, and sometimes changed their musical understanding by willingly and sometimes involuntarily. Although change and transformation is an inevitable phenomenon in art, it is known that many events in this period were constructed sociologically and politically. It should be examined what kind of reflection these external interventions have on the art world. For this reason, one of the ways to understand the feelings and thoughts of the artists and to be able to gain the status of their inner worlds in this process is to examine their compositions.

In order to understand the effects of this process on the emotional world of the artists, it has been found appropriate to examine the life and works of Refik Talat Alpman, who lived and gave works in the process of modernization. The fact that the artist lived in the process of modernization and that her works are known and performed in various mediums today have been influential in our selection.

As a result of researches and evaluations, a traditional and modernist structure is encountered in the works of Refik Talat Alpman. While composing his works in the form and structure of Traditional Turkish Music, there are many Western Music patterns and expressions in the melodies.

Keywords: Refik Talat Alpman, Modernization, Modernization in Turkish Music, Refik Talat Alpman Works

ÖNSÖZ

Geleneksel Türk mûsikîsinin idrâkinde tarihsel dönüm noktalarının tespiti ve tahlili elzemdir. Türk mûsikîsinde modernizm tartışmaları da, bu husus dikkate alınarak okunmalıdır. Mûsikî gibi derin geçmişe sahip olan bir sanatın özel olaylarla ya da dönemlerle ele alınması konuyu karmaşık hale getirmektedir. Bu sebeple çalışmamızda modernizmi bir bütün halinde, tarihsel bağlamından çıkarmadan kavramsallaştırmaya çalıştık.

Mûsikînin; riyâzi bir ilim olduğu kadar, insanlık tarihinin en eski sanatı olduğunu da göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu sanatın ürünü olan bestelerin ise mûsikî tarihini anlamak ve teşhis koymak için tahlil edilmesi mühimdir. Çalışmamızda modernizm olgusundan kayıtsız kalınmayacak bir dönemde yaşamış Refik Talat Alpman'ın eserlerinden seçmemizin isabetli olacağını düşündük. Böylece hem Türk mûsikîsinde modernizm olgusunu anlamaya hem de bestekârlar üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmaya çalıştık.

Bu çalışmayı ortaya çıkarırken yüksek lisans sürecimin tümünde büyük emekleri olan, hem ilmiyle hem ahlakıyla bana örnek olmuş danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi M. Zinnur KANIK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez konumun şekillenmesinde ve yazım aşamasında bilgi birikimini esirgemeyen ve sabırla destek veren kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Sami DURAL'a ve Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin BALOĞLU'na teşekkür ederim. Tez aşamamda tanıştığım ve her birinden istifâde şansı bulduğum meslektaşlarım Arş. Gör. Esad ŞAR'a, Arş. Gör. Hazar ERTÜRK'e, Arş. Gör. Abdurrahman ÖZSAĞIR'a ve Arş. Gör. Emin Abdükladir ÇOLAKOĞLU'na teşekkür ederim. Son olarak desteklerini ve yardımlarını sürekli yanımda hissettiğim kıymetli aileme, dostlarıma ve eşim Sümeyra YILMAZ'a gösterdikleri sabır ve anlayış için teşekkür ederim.

Haziran 2020

Furkan YILMAZ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM5

1. MÜZİKAL ETKİLEŞİMİN OSMANLI COĞRAFYASINDAKİ TOPLUMSAL-TARİHSEL SERÜVENİ

1.1. MEŞK ODASININ “ERBAŞI”SI ALİ UFKÎ’NİN AVRUPA MÜZİK YAZISIYLA AKTARMIŞ OLDUĞU DÖNEM REPERTUVARININ MÜZİKAL ESTETİĞİ	5
1.1.1 HAYATI	7
1.1.2 AVRUPA MÜZİK YAZISI.....	7
1.1.3 ALİ UFKÎ BEY DÖNEMİ MÜSİKİSİ ANLAYIŞI VE ESTETİĞİ.....	9
1.2. BİR İMPARATORLUĞUN MÜZİK REPERTUVARI; KANTEMİROĞLU’NUN TANBUR ÜZERİNDEN AKTARMIŞ OLDUĞU MELODİLER	11
1.2.1 HAYATI	11
1.2.2. KANTEMİROĞLU EDVÂRI VE DÖNEMİ MÜSİKİ ANLAYIŞINDA BAZI FARKLILIKLAR	13
1.2.3 TANBUR ÜZERİNDEN AKTARILAN MÜSİKİNİN MÂHİYETİ.....	14
1.3. MUZİKA-I HÜMÂ YUN’UN PERSPEKTİFİYLE ETKİLEŞİM GERÇEKLEŞTİRMİŞ BİR MÜZİK ADAMI; HÂŞİM BEY: DO MAJÖR-ÇARGÂH ZEMİNİ	15
1.3.1. HAYATI	16
1.3.2. TÜRK MÜSİKİSİ NAZARİYESİNİN MODERNİZMLE İLK TEMASLARI: ÇARGÂH MAKAMI DÜZENLEMELERİ	16
1.4. ULUS-DEVLET “VATANDAŞI” HÜSEYİN SADETTİN AREL’İN TÜRLERE AİT EVRENSEL MÜZİĞİ.....	18
1.4.1 HAYATI	21
1.5.2 AREL’İN MÜZİĞİNİN ŞEKİLLENME SERENCÂMI.....	22

1.5.3. HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN TÜRK KİMLİĞİ İLE NİTELENMİŞ NAZARİYATINA İLİŞKİN BAZI DEĞERLENDİRMELER.....	25
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇEŞİTLİ YÖNLERİYLE REFİK TALAT ALPMAN VE SAZ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1. 20. YY ÖNCESİ GELENEKSEL OSMANLI MÜZİĞİNDE SAZ ESERLERİNİN KULLANIMI.....	27
2.2. REFİK TALAT ALPMAN'IN HAYATI, KİŞİLİĞİ VE ÇEVRESİ.....	28
2.3 REFİK TALAT ALPMAN'A AİT SAZ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	31
2.3.1. Mâhur Saz Semâisi	32
2.3.2. Hicaz Saz Semâisi.....	35
2.3.3. Şedaraban Saz Semâisi	38
2.3.4. Nişâburek Saz Semâisi	41
2.3.5. Kürdîlihiczâkâr Saz Semâisi.....	44
2.3.6. Hüzzam Saz Semâisi.....	47
2.3.7. Acemaşîran Saz semâisi	50
2.3.8. Nihâvend Saz semâisi	53
2.3.9. Nihâvend Saz semâisi 2	55
2.3.10. Hüseyinî Saz semâisi	58
2.3.11. Sûznâk Saz semâisi.....	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. REFİK TALAT ALPMAN'IN MÛSİKİ DÜNYASI VE ESERLERİNİN TÜRK MÛSİKİSİNDEKİ YANSIMALARI

3.1. MÛSİKİYİ ANLAMA VE YORUMLAMA ÇABASINDA BİR “MEMUR” ...	64
3.2. REFİK TALAT BEY'İN BESTELERİNİN GEÇMİŞ VE GÜNÜMÜZ AÇISINDAN TÜRK MÛSİKİSİNDEKİ KONUMU	65
3.3. REFİK TALAT ALPMAN'IN MAKAM SEÇİMLERİ VE OLASI NEDENLERİ	66
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	68
KAYNAKÇA	70

KISALTMALAR

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m	: Adı geçen makale
a.yer	: Adı geçen yer
Bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
ev:	: Çeviren
DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
Mad.	: Maddesi
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa sayısı
yay.	: Yayınları
vb.	: Ve benzeri
b.	: Baskı
yy.	: Yüzyıl
haz.	: Hazırlayan

GİRİŞ

Müzik, insanoğlunun yaratılışından bu yana vazgeçilmez bir unsur olarak kabul görmüştür. Sevindiğinde, üzüldüğünde, savaşta, barışta, kısacası doğumundan ölümüne hayatının hemen her yerinde müzikle iç içe yaşamıştır. Böylesine önemli bir olgu, tarihsel serüven içerisinde zamanla metotlaştırılmış ve bir bilim halini almıştır. Her sosyal bilim gibi müziğinde kendi tarihi, sosyolojisi, psikolojisi, geleneksel tâbirle usûlü yani metodolojisi mevcuttur. Aynı zamanda müzik; kültür ve medeniyet gibi çok geniş olan kavramlar içerisinde kendine sanat başlığı altında da yer bulmuştur. Bu bağlamda müzik ile ilgili konuşurken, yazarken, düşünürken ve en önemlisi icra ederken hem sanat hem bilim yapıldığını dikkate almak gerekmektedir.

Böylesine kadim bir bilim olan müzik; içerisinde yaşadığı geniş coğrafya ve zenginlikler göz önüne alındığında, Geleneksel Türk mûsikîsinin mühim bir yeri bulunmaktadır. Tek sesli müziğin en önemli şubeleri arasında Acem müziği ve Bizans müziği bulunmaktadır. Türk-Arap filozofların ve müzikologların çalışmaları üzerine makam mûsikîsi, Osmanlı Medeniyeti harcıyla karılmış ve bir klasizme kavuşmuştur. Kindî¹ ile başlayan serüven, Fârâbî², İbn Sînâ³ ile ilk nüvelerini verip, Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî⁴ ve Abdulkâdir-i Merâğî⁵ gibi müzikologların çalışmalarıyla sistemleşmiştir.⁶

Geleneksel Türk mûsikîsi, yaşadığı bu gelişim döneminin ardından makam ve usûl üzerine bina edilmiş tek sesli bir yapıya bürünmüştür. Makam, “belli giriş, gelişme ve bitiş kurallarına göre düzenlenmiş müzik dizileri”⁷ olarak tanımlanabilir. Usûl ise diğer doğu medeniyeti mûsikîleri gibi şiirdeki vezinlerle uyum içerisinde olan ölçülerin

¹ “İslam Filozofu” ünvanı verilmiş ilk isim. Milâdi 9.yy’da yaşamış Kûfe doğumlu Arap filozof ve bilim adamı. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Hakkı TURABİ, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1996, s. 25.

² Milâdi 9-10.yy’larda yaşamış Türk filozof ve müzikolog. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut KAYA, “Farabi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1995, ss. 162-63.

³ Milâdi 10-11 yy’larda yaşamış büyük Türk hekim ve filozof. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Mahir ALPER, “İbn Sînâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1999, ss. 322-31.

⁴ Milâdi 13.yy’da yaşamış Türk müzikolog. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fazlı ARSLAN, *Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî ve er-Risâletü 'ş-Şerefiyye 'si*, Ankara: Ankara Üniversitesi, 2004, s. 16.

⁵ Ö.1435. Ünlü bestekâr, icrâcî ve Türk mûsikîsi nazariyatçısı. Bkz. Nuri ÖZCAN, “Abdulkâdir-i Merâğî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1988, ss. 242-44.

⁶ ÖZEK Eren, *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*, İstanbul: Ayhan Matbaası, 2014, s. 15.

⁷ Cınuçen TANRIKORUR, *Müzik Kültür Dil*, 3. b, İstanbul, 2015, s. 127.

kalıplaştırılmış halleri olarak özetlenebilir.⁸ Geleneksel Türk mûsikîsi bu iki temel taş üzerinde yükselmiştir.

Tarihsel serüveni içerisinde Geleneksel Türk mûsikîsinin gelişimini ve dönüşümünü anlamak için tarihsel ve coğrafik bağlamını ayrıntılı incelemek gerekmektedir. Urnevî ve Abdulkâdir-i Merâği'nin sistemleştirdiği mûsikî, Osmanlı medeniyetinin de katkılarıyla serpilmiştir. Ardından Batı medeniyetiyle yaşanan siyasi ve askeri ilişkiler kendini kültür ve sanatta da göstermeye başlamıştır. Bu ilişkiler Geleneksel Türk mûsikîsinde gerçekleşecek olan modernleşmenin ilk örneği sayılabilecek batı tarzı nota yazımı olarak kendini göstermektedir. 17.yy'ın ilk yarısında İstanbul'a gelmiş ve sarayda sanat ve dil üzerine çalışmalar yapan Ali Ufkî Bobowski⁹, bu konuda bilinen ilk isimdir. Ardından gelen Dimitri Kantemiroğlu'nun tanbur ve Türk mûsikîsi üzerine yaptığı çalışmalarla mûsikî bilimsel metotlarla tekrar ele alınmaya başlamaktadır. Ayrıca tanbur sazının saraya girişi ve Türk mûsikîsinde temel taşlardan biri haline gelmesinin aynı dönem olduğu düşünülmektedir. Kantemiroğlu'nun nota yazımına ve notaya "harfiyyen" uyulması gerektiği fikrini savunduğu bilinmektedir. Aynı dönemde kabul edilen Nâyi Osman Dede'nin de kendisine ait bir nota yazımı vardır. 19. Yy.'da Abdalbâki Nâsır Dede ile Hamparsum Limonciyan'ın da nota yazısı ve kendilerine ait notasyon çalışmaları bulunmaktadır. Fakat bu çalışmaların kendi istekleriyle değil III. Selim'in emr-i fermanıyla olması Kantemiroğlu'nu bu çalışmaların amacından ayıran noktadır.¹⁰

Tarihsel süreç dikkate alındığında, Osmanlı Devleti'nin yükselme ve özellikle duraklama devrinde mûsikî alanının hareketli olduğu söylenebilir. Hem sanatsal hem siyasi-askeri olarak güçlü sayılan dönem ile gelişimin ve yeniliklerin durduğu dönem arasında birtakım farklılıklar mevcuttur. 18.yy'ın ortalarında mûsikî anlayışındaki ihtişam ve vakar duruşu 19.yy itibariyle yerini ümitsizlik ve kedere bırakmaktadır.¹¹ Osmanlı Devleti'nin duraklama devrinden sonra Batı medeniyetiyle olan ilişki pragmatik

⁸ a.g.e., ss. 138-39.

⁹ Leh asıllı bestekâr ve mûsikîşinas, Kitâb-ı Mukaddesi Türkçe'ye çeviren ilk kişi. Ayrıntılı bilgi için bkz. Turgut KUT, "ALİ UFKİ BEY", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA), İstanbul, 1989, ss. 356-57.

¹⁰ Cem BEHAR, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu(1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 106.

¹¹ Cünuçen TANRIKORUR, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, 4. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 33.

alışverişten hayranlık ve taklitle doğru evrilmektedir. Bu nedenle de Geleneksel Türk mûsikîsinde yaşanan gelişmeler ve dönüşümler, Batı medeniyetinden birtakım nüveler barındıracaktır. 19.yy'ın sonlarına doğru gelindiğinde Türk mûsikîsinin Batı müziğiyle olan benzerliklerine yönelişin olduğu görülmektedir. Hâşim Bey Mecmuası olarak bilinen eserde müellif, Türk mûsikîsi makamlarını Batı müziği terminoloji kullanarak tarif etmektedir.

Osmanlı Devleti, özellikle Tanzimat¹²'tan sonra Rönesans¹³'ın sosyolojik sonuçlarından da etkilenmektedir. Ulus-devlet anlayışı ve milliyetçilik etkileriyle toplumlar ulusallaşmaktadır. Böylece kültür ve sanat bağlamında toptancı yaklaşan imparatorluk anlayışı, yerini sanatı sistematize edip temellendirmeye bırakmaktadır. Bu bakış açısı Doğu medeniyeti bilim anlayışıyla bağdaşmayıp dönem aydınları için bir ikilem ortaya çıkarmaktadır. Türk mûsikîsinde modernleşme ve yenileşme konusunda fikir öne süren ilk isimlerden Necip Âsım ve Ziya Gökalp gibi düşünürlerde bu iç çatışmanın izleri görülmektedir. Millileşme ve uluslaşma adı altında başka milletlerin uygulamaları güncellenmeden ve Müslüman-Türk altyapıyla mezcedilmeden uygulanmak istenmiştir.

Çalışmamız bu tarihsel gelişmelerin ardından gelinen noktada Geleneksel Türk mûsikîsinin modernleşme sürecinden ne derece etkilendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Günümüzde bu hususta sosyolojik ve tarihsel altyapılarla hazırlanmış çalışmaları bulmak mümkündür. Kanaatimizce mûsikîmizin modernleşme sürecinde ne derece etkilendiğini anlamanın en sağlıklı yolu; kırılma süreci olarak adlandırılabilir 19.yy sonuyla 20.yy başı arasında yaşamış ve eser vermiş olan bestekârları analiz etmekten geçmektedir. Bu sayede hem sanatçıların yaşadığı psikolojik, sosyolojik ve kültürel etkileri hem de ortaya koyulan eserlerdeki yansımalarını görmek mümkün olacaktır. Tarihte ve özelinde sanat alanında hiçbir olgunun yalnızca kendisiyle değerlendirilmeyeceği genel geçer bir anlayışla kabul görmektedir. Bu bağlamda

¹²Sultan Abdülmecid'in yayımladığı mülkî islahat programı ve bunun uygulandığı dönem. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali AKYILDIZ, "Tanzimat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 2011, C. 40, ss. 10-11.

¹³ 15-16.yy'larda İtalya merkezli bilim ve sanatta dönüşümlerin başladığı bir dönem. Hümanizm ve bilimle dini olguların birbirinden hızla uzaklaştığı ve kitlesel ulaşım ve haberleşmenin artmasıyla radikal fikir akımlarının ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir süreç.

modernleşme sürecinin Geleneksel Türk mûsikîsindeki konumu, önemli şahıslar ve dönemler temel alınarak kavramsal çerçeve üzerine kurulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MÜZİKAL ETKİLEŞİMİN OSMANLI COĞRAFYASINDAKİ TOPLUMSAL-TARİHSEL SERÜVENİ

1.1. MEŞK ODASININ “ERBAŞI”SI ALİ UFKÎ’NİN AVRUPA MÜZİK YAZISIYLA AKTARMIŞ OLDUĞU DÖNEM REPERTUVARININ MÜZİKAL ESTETİĞİ

Osmanlı Devleti XVII. yy’ da sınırları oldukça genişlemiş ve birçok kültürle etkileşime girmiştir. Bu etkileşimlere genelde kapsayıcı ve bütünleştirici bir kaygıyla yaklaşarak tebâsını bir arada tutmaya çaba göstermiştir. Edebiyat, mimari, yemek sanatları, müzik vb. gibi alanlarda karşılaşılan bu yaklaşım adeta bir kültür çorbası kıvamındadır. Bu anlayışla Osmanlı Hanedanlığı tüm tebâsı üzerinde, her kesimden bir şeyler barından üst bir kimlik kurmayı başarmıştır. Bu üst ‘Osmanlı’ kimliği Müslüman olsun gayrimüslim olsun, doğulu olsun batılı olsun, şehirli olsun köylü olsun tüm insanlarca makul ve muteber görülmüştür.

17. yy.’da Osmanlı mûsikîsi altın çağının tohumlarını ekmeye başlamıştır. Bu çalışmaların önünü hükümdarların teşvikleri, hanedan üyelerinin ilgisi ve rütbeli devlet çalışanlarıyla zengin tüccarların ilgisi açmıştır. Saray içerisinde mûsikî eğitiminin önem kazanmasıyla mûsikîşinaslar kendilerine çalışma sahası bulmuş ve talebe yetiştirmişlerdir. Bu dönemim önde gelen isimleri Hafız Post¹⁴, Ali Ufki (Bobowski¹⁵), Dimitri Kantemiroğlu, Kutb-ı Nâyî Osman Dede, Kâtip Çelebi gibi isimler ve neşretmiş oldukları eserler dönemin mûsikî hareketliliğinin ne boyutlarda olduğunu anlamamızı

¹⁴ Geleneksel Türk mûsikîsinin en büyük bestekâr ve tanburîlerindendir. Hafız Post Mecmuası ismiyle bilinen bir eseri bulunmaktadır.

¹⁵ Mecmûa-i Sâz ü Söz ve Ali Ufkî Edvârı adlı eserleri Osmanlı dönemi mûsikî hayatı hakkında birtakım bilgiler ve eserler içermektedir.

sağlamaktadır. Özellikle Osmanlı Devletinin Batılı devletlerle ilişkilerindeki pozisyon değişiklikleri, mûsikîyi anlama konusunda yeni fikirlerin çıkışına sebep olmuştur. Rönesans'tan sonra bilim anlayışı değişen Batı medeniyeti, bilimin her alanında olduğu gibi mûsikîde de pozitivist, modernist bir yaklaşıma gitmiştir. Avrupa'nın birçok ülkesinde halklar kendi etnik mûsikîlerinin kökenlerini aramaya gitmişlerdir. Özellikle Almanya ve ardından Fransa'nın yapmış olduğu açılımlar bu akımın tetikçisi konumundadır. Bu dönemde Fransa kendi ulusal müziğini kurma amacıyla Ulusal Müzik Kurulu'nu kurmuştur.¹⁶ Buna müteakip Rusya'da 19. yy.'da önce edebiyatta başlayan millileşme furyası müzikte de kendini göstermiştir. Hemen hemen aynı tarihlerde tüm balkanlar –özellikle Macaristan- da yapılan ulusal müzik çalışmaları olmuştur. Bu çalışmaların izlediği yollardan biri, folklorik halk melodilerinin çok seslendirilmesi olarak özetlenebilir. Zira bu yol ülkemizde de yankılarına rastladığımız bir fikir olacaktır.

Böyle bir dönemin henüz başlarında Osmanlı sarayında bulunmuş, mûsikî alanında çalışmalar yapmış bir entelektüel Ali Ufkî Bey ve eserlerini, o dönemin maarifi ve mûsikî anlayışı göz önüne alınarak incelemek elzem görünmektedir. Zira Geleneksel Osmanlı mûsikî hakkında yazılı kaynak olarak ilk örnekler Ali Ufkî Bey'e aittir. O dönemin mûsikî anlayışı ve bestelenmiş eserler üzerinden konuşmak fırsatını bu sayede onun eserlerinde buluyoruz.

Mûsikînin yazıya aktarılması hususu XVII. yy Osmanlı Devletinde konuşulan bir husus değildir. Ali Ufkî Bey sarayda nota yazımı faaliyetinin olmadığını şu şekilde ifade eder: “Mûsikî hep ezbere öğrenilir; yazılabilmeyse neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstâdı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim.”¹⁷ Bu savdan çıkacak sonuca göre Ali Ufkî dönemi Osmanlı sarayında nota yazmayı bilen kimse yoktur. Bu becerisi sayesinde birçok övgüye de mazhar olmuştur. Yalnızca bu becerisi sayesinde hürmet gördüğü de söylenemez. Zira ilim, kültür ve sanat hususunda özellikle dil öğrenimi konusundaki yetisi onu sarayda bilinen zevâttan olmasını sağlamıştır. Yunanca, Latince, Arapça,

¹⁶ Mehmet KAYGISIZ, *Müzik Tarihi*, 2. b., İstanbul: Kategori Yayıncılık, 2017, s. 258.

¹⁷ Cem BEHAR, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, 11. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990, s. 11.

Farsça, İngilizce, Lehçe dillerini iyi bildiği bilinmekte olup bazı kaynaklar bildiği dil sayısını on yediye kadar çıkarmaktadır.¹⁸

1.1.1 HAYATI

Ali Ufkî, 1610 yılında¹⁹ günümüzde Ukrayna sınırlarında olan Lvov kendinde doğmuştur. Asıl adı Botix Bob²⁰ olarak geçmekle beraber birçok farklı yerde ismi değişik biçimlerde geçmektedir. Sonradan Müslüman olup Ali ismini almıştır. Ufkî mahlasını kullanıp şiir yazmaya başladıktan sonra da Ali Ufkî Bey olarak anılmıştır.

Lehistan'da doğduğu ve büyüdüğü bilinmesine karşın ailesi, eğitimi gibi konularda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Ardından esir olarak alınması ve İstanbul'a getirilişi hakkında da bir bilgi yoktur. Kitâb-ı Mukaddesi Türkçe'ye ilk çeviren de Ali Ufkî Bey'dir.²¹

Enderun meşk hanesinde hânende ve sâzende olarak on yıla yakın süre vakit geçirdikten sonra “erbaşı” olarak görev yapmıştır. Mecmuâ-i Sâz ü Söz adlı eserinin kapağında “Sâzendegân-ı Sultan Mehmed” ifadesi yer almaktadır.

Ölüm tarihi kesin belli olmamakla birlikte 1672 ile 1680 yılları arasında olduğu ile alakalı bilgiler bulunmaktadır. Ölüm yeri ile ilgili de Krakovi²² ve İstanbul²³ başta olmak üzere çeşitli rivayetler bulunmaktadır.

1.1.2 AVRUPA MÜZİK YAZISI

Geleneksel Osmanlı mûsikî anlayışında müzik yazımı, bilinen ve uygulanan bir metot değildir. Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı yazılarında kullanılmayıp dışlandığı bir müzik

¹⁸ Turgut KUT, “Ali Ufkî Bey”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1989, ss. 456-457.

¹⁹ Cem BEHAR, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, s. 10.

²⁰ M. Hakan CEVHER, *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, 2003, s. 7.

²¹ Turgut KUT, “ALİ UFKİ BEY”, s. 457.

²² Yılmaz ÖZTUNA, “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Ankara, 1990, s. 54.

²³ Cem BEHAR, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, s. 47.

evreninin eğitim yöntemidir.²⁴ Hat, ebru gibi sanatlarda olduğu gibi mûsikîde de meşk²⁵ usûlü ile eserler ve tavırlar hocadan talebeye aktarılır.²⁶ Batı medeniyeti ise yazılı bir kültür anlayışına sahip olmasındandır ki MÖ'ye kadar uzanan bir müzik yazım çabası bulunmaktadır.

Doğu medeniyetlerinde bu tarz çabalar olmuş fakat karşılık bulamamıştır. İlk örneklerini Safiyyüddîn Urmevi²⁷, Abdülkâdir-i Merâğî²⁸'nin eserlerinde görmek mümkündür. Bunlardan Safiyyüddîn'in Kitabu'l-Edvâr ve Şerefiyye'si ile günümüze ulaşan birkaç bestesi, adı geçen eserlerin son bölümlerinde yer almaktadır. Şerefiyyedeki beste denemeleri sözsüz olsa da Edvar'daki Arapça güfteli beste, mûsikîmizin ilk beste örneğidir. Bu açıdan tarihi bir kıymeti de hâizdir²⁹. Bu denemeler Arap harflerinde ebced hesabı gözetilerek yapılmış olup Geleneksel Mûsikînin çehresine uygun bir yapıda geliştirilmeye çalışılmıştır.³⁰Lakin bu çalışmalar karşılık bulmamış ve müzik yazımı konusu uzun bir süre rafa kaldırılmıştır. Bu noktada Ali Ufkî Bey önemi mûsikîde sesi kâğıda dökebilme gibi bir “mucize”nin gerçekleşebileceğini göstermiştir.

Yazdıklarından anlaşıldığı üzere Ali Ufkî, nota yazdığını bir süre etrafından saklamıştır. Hocalarının takdirini aldıktan sonra ve idari anlamda mertebesinin yükselmiş olmasından sanıyoruz bu sırrını âşikâr etmiştir. Aldığı tepkiler her dâim olumlu olsa da sarayda bu işin mûsikîye uygulanma fikrine pek sıcak bakılmamıştır. İslam medeniyetinde bu yönde çalışmalar Ali Ufkî Bey'den yapılmıştır. Fakat kullanılmamış olması dikkat çekicidir. Müzik yazısının kullanılmamasının nedenleri arasında: Makam müziğinde seslerin çokluğu ve makam-usûl ilişkileri gibi zor konuların bir fem-i muhsinden alınması zorunluluğu, nota yazımının duygu yoğunluğu yüksek bir mûsikî için kullanışlı olmayacağı düşüncesi ve rasyonalist-materyalist bir bilim anlayışının İslam

²⁴ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 19.

²⁵ Nuri UYGUN, “Meşk”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, Ankara, 2004, C. 29, ss. 374-75.

²⁶ Meşk usûlünde “geçmek” kelimesi hocanın talebeye çalıştıracağı eseri öğretmesi veya ezberletmesi bağlamında kullanılmıştır.

²⁷ Safiyyüddin el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, t.y.

²⁸ Abdülkâdir-i Merâğî, *Risâle-i Fevâ'id-i Aşere*, t.y.

²⁹ Fazlı ARSLAN, “Safiyyüddîn Abdülmümin El-Urmevî'nin Er-Risâletü'ş-Şerefiyye'sinde Mûsikî Matematiği”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2 (2005), s. 270.

³⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Fazlı Arslan, Safiyyüddin-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi

medeniyeti ilim anlayışına uygun olmaması gibi sebepler sayılabilir. Ali Ufkî Bey'in nota yazımına dönecek olursak işlevsel ve basit bir amaçla kullanıldığı düşünülmektedir.

Ali Ufkî Bey, Avrupa notasını Arap alfabesine uydurmaya çalışmış ama Arap alfabesini Avrupa notasına uydurmaya çalışmamıştır.³¹ Yani Arap harfleriyle anlatılan farklılıklara Avrupa notası üzerinden yeni şekil ya da kavramlar aramamıştır. Bu da kullandığı nota sistemini belirttiğimiz gibi hatırlatmadan başka fonksiyonu olmayan bir yazıma dönüştürmüştür. Bunlarla beraber Avrupa nota yazımına eklediği bazı değişiklikler de olmuştur. Örneğin; bütün mûsikî parçalarını sağdan sola doğru yazmış, şarkıların Türkçe sözlerinin bir bölümünü notaların altına, bir bölümünü de şarkının notası verildikten sonra en aşağıya Arap alfabesiyle eklemiştir.³²

Batı tarzı müzik yazısının Türk mûsikîsinde ilk kez kullanılmasından kısa bir süre sonra ilk sistematik edvarının yazılmış olması da dikkat çekici bir başka olaydır. Hatta bu edvarı yazan Kantemiroğlu'nunda saraya esir olarak girmiş olması, sonradan Türk mûsikîsini öğrenmesi ve buna rağmen sistematik bir eser ortaya çıkarabilmiş olması da ilginç ve tartışmaya değer gözükmektedir.

1.1.3 ALİ UFKÎ BEY DÖNEMİ MÛSİKİSİ ANLAYIŞI VE ESTETİĞİ

XVII. yy, Geleneksel Türk mûsikîsinin eser verme konusunda zirve konumdadır. Özellikle müzikolojide XV. Yy'ın canlılığı olmasa da bazı edvarların şerh edildiği ve yazıldığı görülmektedir. Bununla beraber beste ve icra konuları ehemmiyet kazanmaktadır.³³ Üretken ve çalışkan birçok mûsikîşinasın yaşadığı bu dönemde, gerek saz ve söz eserleri gerekse müzikoloji alanında birçok yeniliğe şahit olunmaktadır. Ama bir açıdan da belge ve bilgi azlığı nedeniyle üzerinde çalışılması zor bir dönem hüviyetindedir. XVII. yy'ın hemen başlarında Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi³⁴ gibi büyük bir bestekârın olması dönem mûsikî ve edebiyat hayatının canlılığının bir ürünüdür. Ali Ufkî Bey'in de bu yıllarda yaşamış olması, üretkenliğine ve entelektüel

³¹ Eugenia Popescu-Judetzu Çeviren: Bülent Aksoy, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*, Ayhan Matbaası İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007, s. 28.

³² a.g.e., s. 29.

³³ Ahmet Şahin AK, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 4. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2015, s. 61.

³⁴ Nuri Özcan, "İTRÎ", *Itrî Efendi, Buhurizâde, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1999, ss. 220-221.

kişiliğine katkı sağlamaktadır. Müzik eserinin kendisi ve yaratıcısının olduğu kadar öncesi, sonrası ve etrafı da önemlidir.³⁵

Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde estetik kavramı, henüz mücerret bir disiplin olarak bulunmamaktadır. Özellikle müzikte estetik konusu salt manada karşılaşılan bir olgu değildir.³⁶ İsmi konulmamış olsa da böyle bir kaygının her daim sanatın içerisinde var olduğu bilinmektedir. Bu kaygının Osmanlı mûsikîsi içerisinde kendiliğinden oluştuğu düşünülmektedir. Ortaya çıkarılan eserin hem dönem zevkine uygunluğu hem de hükümdârın beğenisi amaç edinildiğinden sanatçının eserlerinde kolektif bir estetik içerisinde düşünmesi gerekmektedir.³⁷

Bir Doğu medeniyeti temsilcisi olarak Müslüman-Osmanlı Devletinin mûsikîyi çeşitli alanlar için işlevsel kullandığı görülmektedir. Dini duygu ve şevki arttırma yani cezbe³⁸ ulaşma amaçlanmaktadır. Özellikle tekkelerde mûsikînin bu yönüne atfedilen kutsallık sebebiyle estetik, Osmanlı coğrafyasının felsefi bilinçaltında zaten bulunmaktadır. Ali Ufkî'nin de bu yönde şiir ve beste denemeleri olduğu göz önüne alınacak olursa yaşadığı dönem içerisinde dini mûsikî canlı ve müzik anlayışında etken durumdadır.³⁹ Doğu medeniyetlerin çoğunda olduğu gibi Osmanlı'da da her ilim, Allah'ı anmak(zikir) ve O'nu bilmek (marifetullah) için yapılmaktadır. Mûsikî de bu felsefeyle ele alınmış ve Allah'a yaklaştıran (takarrub) bir unsur olup olmadığı tartışılmıştır. Muhaddis ve fakihler bu yaklaşma aracına itiraz etmiş olsalar da tasavvuf ehli söz konusu meseleyi sahiplenmektedir.⁴⁰

³⁵ Cem BEHAR, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu(1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, s. 47.

³⁶ Enrico FUBİNİ, *Müzikte Estetik*, 2. b., Ankara: Dost Kitabevi, 2014, s. 15.

³⁷ a.g.e., s. 21.

³⁸ Hasan Kâmil YILMAZ, "Cezbe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1993, s. 504.

³⁹ Ahmet Şahin Ak, *Türk Müsikîsi Tarihi*, 4.b Ankara:Akçağ Yayınları s. 63.

⁴⁰ Süleyman ULUDAĞ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 163.

1.2. BİR İMPARATORLUĞUN MÜZİK REPERTUVARI; KANTEMIROĞLU'NUN TANBUR ÜZERİNDEN AKTARMIŞ OLDUĞU MELODİLER

Osmanlı Devleti XVII. yy'dan sonra yerleşik bir monarşiye doğru evrilmeye başlamaktadır. Bu evrimin sancıları da önce kültür ve sanat çevrelerinde hissedilmektedir. Dönem içinde yazılı eserlerin az oluşu sebebiyle böylesine hareketli ve önemli dönem hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ali Ufkî Bey ve Dimitri Kantemiroğlu gibi entelektüel isimler dönemi aydınlatmaktadırlar.⁴¹

XVII. yy'dan sonra mûsikî anlayışında bazı değişimler gözükmektedir. Müzikte enstrüman, şiirden ve sözlü müzikten öne çıkmaya başlamaktadır. Bu değişim sadece Osmanlı Devleti'nde değil Almanya gibi Batı müziğinin temsil edildiği ülkelerde de cereyan etmektedir.⁴²Sanat ve estetik anlayışının değişmeye başladığı, değişen yönelimler ve eğilimler ışığında değerlendirilmelidir. Bu eğilimler bilimin hemen hemen bütün alanlarında gözlenmektedir. Zira aralarında yaklaşık yarım yüzyıl olmasına karşın Ali Ufkî ve Kantemiroğlu arasında dahi bilimsel açıdan farklar bulunmaktadır. İki levanten de Avrupa'da ve Osmanlı topraklarında yaşamış ve kültürlerine hâkim konumdadırlar. Aralarındaki bu farklar yaşanan kültür değişimini anlamak ve değişimin boyutlarının çizilmesi için önem arz etmektedir.

1.2.1 HAYATI

1673 tarihinde Silişteni köyünde doğmuştur.⁴³Babası Boğdan Voyvodası Constantin Kantemir'dir. Kantemiroğlu doğduğunda henüz babası Constantin, Voyvoda olmamıştır. Osmanlı Devleti'nin Polonya'yla yaptığı savaşlarda üstün başarı

⁴¹ Namık Sinan TURAN, "Bir 18. yüzyıl Entelektüelinin Portresi Dimitrie -Cantemir", S. 257 (t.y.), ss. 66-71.

⁴² Enrico FUBİNİ, *Müzikte Estetik*, s. 97.

⁴³ MIHAI MAXIM, "Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2001, ss. 320-22.

göstermesinden dolayı serdar⁴⁴ ünvanı verilmiştir. En küçük oğlu Dimitri'nin eğitimine çok önem göstermiştir. Dimitri, Latince ve Yunanca öğrenmiş ve felsefe eğitimi almıştır.

Voyvodaların Osmanlı'ya bağlılıklarını bildirmek için oğullarının birini İstanbul'a gönderme âdeti bulunmaktadır. Bu sebeple Kantemiroğlu on dört yaşında abisinin yerine Enderun'a gönderilmiştir.⁴⁵1710 yılına kadar İstanbul'da yaşayacak olan Kantemiroğlu, babasının ona açtığı eğitim ve bilim yolunu Enderun'da da devam ettirmiştir. Coğrafya, felsefe, matematik, Arapça gibi çok çeşitli bir yelpazede eğitim alırken bir yandan Kemâni Ahmed Efendi'den Geleneksel Türk mûsikîsi'nin inceliklerini öğrenmiştir.⁴⁶

Babası ve ağabeyinin ölümünden sonran Dimitri, Voyvoda olmak üzere Boğdan'a gitmiştir. Boğdan Voyvodalığı'na döndükten bir yıl sonra Rus Çar'ına bir elçi göndererek Boğdan vilâyetini vermeyi teklif etmiştir. Kendi yönetiminde olmasına rağmen Boğdan'ın Osmanlı değil Rus himâyesinde olmasını istemektedir. Bu antlaşmanın ardından Dimitri Kantemir, Osmanlı Devleti'ne karşı isyana kalkışmıştır. 1711 yılında yapılan Osmanlı-Rus savaşında Ruslar yenilince görevinden azledilmiştir.⁴⁷ Rus Çar'ıyla beraber Kafkas Seferlerine katılmış ve ardından 1723 yılında Moskova'da mâlikânesinde ölmüştür.

Ruslarla yaptığı antlaşma sonucu Boğdan'ı bir Osmanlı toprağı olarak görmek istememiştir. Bu fikri O'nun yıllarca eğitim aldığı, araştırmalar ve okumalar yaptığı topraklarda hâin olarak anılmasına sebep olmuştur.⁴⁸Bir diğer vecih ile bestelediğı eserler hem ölümünden sonra hem de günümüzde sıkça çalınmış ve beğenilmiştir. Osmanlı'ya karşı ihâneti bestelerinin kıymetini azaltamamıştır. Günümüzde dahi zevkle dinlenmektedir.⁴⁹

⁴⁴ Askeri kumandan

⁴⁵ Gönül YEPRİM, *Dimitrie Cantemir'in Hayatı Ve Eserleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007, s. 5.

⁴⁶ Namık Sinan Turan, a.e.g, s.67

⁴⁷ Mustafa ÖZDEMİR, "Dimitri Kantemir; Osmanlı Devleti'nde Yetişen Bir Oryantalist", S. 10 (2016), s. 68.

⁴⁸ Bülent AKSOY, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, 4. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018, s. 126.

⁴⁹ a.g.e., s. 121.

1.2.2. KANTEMİROĞLU EDVÂRI VE DÖNEMİ MÛSİKİ ANLAYIŞINDA BAZI FARKLILIKLAR

Kantemiroğlu, Geleneksel Türk mûsikîsinin çok dikkat çekici bir döneminde Enderun'da yaşamaktadır. Geleneksel Mûsikînin için önemli addedilen XVIII. yy'ın altyapısı ve temeltaşlarının inşâ edildiği dönem konumundadır.⁵⁰ Özellikle Kantemiroğlu'nun bu sürece birçok yönde etkisi olmuştur. Ali Ufkî'yle başlayan nota yazımı meselesi Kantemiroğlu'yla birlikte geliştirilmeye çalışılmıştır. Örneğin, nota yazımının, Osmanlı medeniyetinin kullandığı alfabe olan Arap alfabesiyle düzenlenmesi önemli bir çalışmadır. Tabi bu çalışmaların yapılmasında IV. Mehmed ve III. Ahmed dönemlerinde verilen teşvikler de göz önüne alınmalıdır. Arapça harflerle müzik yazma konusunda Kantemiroğlu'nun kullandığı sistem ilk olma hüviyetinde değildir. Zira Kantemiroğlu'ndan önce Safiyyüddin Urmevî'nin Kitâb'ul Edvâr adlı eserinde benzer bir çalışma bulunmaktadır.⁵¹

Kantemiroğlu'nun mûsikî alanında yaptığı çalışmalara bakıldığından nota düzenlemesi ve kaleme aldığı Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât adlı eser dikkat çekmektedir. Bu eserinde Kantemiroğlu, dönemin mûsikî anlayışı ve diğer müzik çeşitleriyle de ilişkisini anlatmaktadır. 17. yy sonlarında yeni yeni neşet eden ve serpilen Osmanlı Mûsikîsinin son derece gelişmiş bir yapıda olduğundan bahsetmez. Ayrıca Avrupa ve Yunan müziğine karşı tartışmasız üstünlüğünden söz ederken mukayeseye yakın olarak Acem mûsikîsine işâret etmektedir.⁵²

Bir Avrupalı olarak dönemin değişen bilim ve felsefe anlayışından da etkilenmiş olması muhtemel görünmektedir. Yeni-Aristoculuğu, felsefe ve ilâhiyatta, deneyimci ve ampirist yaklaşımı da mûsikîde kullanmış olması belki de nadide bir örnek teşkil etmektedir.⁵³

⁵⁰ Gönül YEPRİM, *Dimitri Cantemir Edvari'nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007, s. 24.

⁵¹ Cînuçen TANRIKORUR, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, s. 67.

⁵² Cem BEHAR, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu(1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, ss. 89-90.

⁵³ a.g.e., s. 34.

Mûsikî yazısını oluştururken Kantemiroğlu, Yunan müzik yazısından da haberdardır. Fakat kullandıkları yazının ne kadar iyi ve müziği yansıtma gücüne bakmadan önce müzik sistemlerinin kökünde yanlışlık olduğunu düşünmektedir. Tıpkı Avrupa'dan İstanbul'a gelen ve Geleneksel Osmanlı mûsikîsini dinledikten sonra kullanılan koma sesleri yanlış olarak nitelermeleri gibi Kantemiroğlu da deneyimlemediği bir müzik hakkında yorum yapmaktadır.⁵⁴

1.2.3 TANBUR ÜZERİNDEN AKTARILAN MÛSİKİNİN MÂHİYETİ

Doğu medeniyetinin içerisinde gelişme sahası bulan müziğin Emevilerden bu yana çeşitli risâle ve edvârlarla anlatıldığı bilinmektedir. Bu müziğin anlatımında kullanılan enstrumanlara bakıldığında udun ağır bastığı görölmektedir. Hem Arap coğrafyasındaki sık kullanımından hem de makam müziğinin akıcılığını ve esnekliğini yansıtabilen perdesiz yapısı nedeniyle öne çıktığı düşünölmektedir.

Kantemiroğlu'nun içerisinde bulunduğu dönemin bilim anlayışında bu esneklik ve değişkenliği kabul etmeyen bakış açıları oluşmaya başlamaktadır. Yeni Aristocu bu bilim anlayışı deneysel ve kesin sonuçlar üzerine inşa edilmektedir. Müziğe yansımaları da kullanılan seslerin ve tekniklerin daha net ve kesin oranlarla tespitinden geçmektedir. Kantemiroğlu Edvârında bu seslerin tanbur⁵⁵ üzerinden tam oranlarını vererek kullanılan koma seslerin netliğini sağlamaktadır. Bu sarıh anlatımı desteklemek üzere tanbur gibi perdeli bir saz kullanmak istemektedir. Zira hareketli, oynak seslere sahip bir müziğin sabit bir sisteminin olması mümkün görünmemektedir.⁵⁶Kantemirođlu'nun icrâsı yaygın olmasına rağmen sistematize edilmemiş bir bilimi makbul görmemektedir. Binâenaleyh mûsikîyi hem öğrenimi kolaylaştırmak hem de kaybolmasını önlemek adına net olgularla tespit edip nazariyatını ortaya koymak amacının olduğu düşünölmektedir.⁵⁷

⁵⁴ a.g.e., s. 54.

⁵⁵ Fikret KARAKAYA, "Tambur", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2010, ss. 553-556.

⁵⁶ Cem BEHAR, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu(1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, s. 64.

⁵⁷ a.g.e., s. 102.

1.3. MUZİKA-I HÜMÂYUN'UN PERSPEKTİFİYLE ETKİLEŞİM GERÇEKLEŞTİRİMİŞ BİR MÜZİK ADAMI; HÂŞİM BEY: DO MAJÖR-ÇARGÂH ZEMİNİ

XIX. yy'a gelindiğinde bilimin ve sanatın hemen hemen her dalında olduğu gibi mûsikîde de yaşanan reformlar kendini belli etmeye başlamıştır. Özellikle Fransa'da yaşanan ihtilâl ile birlikte dünya yeni bir açılımın ve perspektifin içerisine girmektedir.⁵⁸Tam da bu dönemde tahta geçmiş olan III. Selim, Geleneksel Türk mûsikîsi adına değerli çalışmalar yapmıştır. Kendisi de şâir ve bestekâr olan padişah, bestekâr ve kuramcılara destek vererek bazı çalışmalara önderlik etmiştir. Hamparsum Limonciyan, Abdülbâki Nâsır Dede ve Ali Nutkî Dede ile dost olmuş, onları nota yazısı ve nazariyat konularında eser yazmaya teşvik etmiştir. Hamparsum notası ismiyle meşhur olan sistem, kullanılmış ve binlerce eser yok olmaktan kurtulmuştur.⁵⁹Ayrıca Abdülbâki Nâsır Dede, kendisi gibi bir Mevlevî şeyhi olan dedesi Nâyî Osman Dede'nin icad ettiği nota sistemini geliştirmiştir. Bu iki notasyondan Hamparsum notası daha kullanışlı bulunmuş ve yaklaşık iki yüzyıl boyunca kullanılmıştır.

XIX. yy'ın ilk yarısında gerçekleşmiş olan bir diğer yenilik ve değişim ise Yeniçeri ocağının kaldırılmasına müteakip Mehterhâne-i Hümayun'un kapatılıp yerine Batı bandosu tarzında bir mızıkânın kurulması olmuştur. Bu yeni oluşum mûsikî çevrelerinde icra edilen müziğin çehresinin de değişmesi anlamına gelmektedir. Zira Mehterhâne ile Muzıka-i Hümayun arasındaki fark kılık kıyafet değişiminden öte yapılan işin taban tabana farklılaşması anlamı taşımaktadır. Her ne kadar Vaka-i Hayriye olarak anılan Yeniçeri Ocağının kaldırılması hadisesi Geleneksel Türk Mûsikîsi açısından büyük kayıplara müsebbip olmuştur. Belki de yüzyıllar boyunca mehter takımı tarafından çalınmış olan eserler bu hadisenin ardından unutulmaya başlamış ve günümüze birkaç numune dışında bir şey kalmamıştır.⁶⁰

⁵⁸ Ahmet Şahin AK, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 4. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 87.

⁵⁹ a.g.e., s. 88.

⁶⁰ Nuri ÖZCAN, "Muzıka-i Hümayun", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2006, C. 31, ss. 422-23.

1.3.1. HAYATI

1815'te İstanbul Fatih'te doğan Hâşim Bey, henüz sekiz yaşında sesinin güzelliği ile dikkatleri toplamış ve Enderûn-ı Hümâyun'a alınarak mûsikî meşklerine başlamıştır. Dellâlzâde İsmâil Efendi ve Şâkir Ağa gibi büyük mûsikîşinaslardan meşk ettikten sonra Geleneksel Türk Mûsikîsinin en önemli isimlerinden olan Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'den meşk ederek dersler almıştır.⁶¹Sultan Mecid döneminde musâhip olarak atanmış ve yaklaşık 12 yıl bu görevi sürdürmüştür. Görevden azledilmiş olabileceği düşünülse de Sultan Abdülaziz tarafından saray müezzinbaşılığı görevi tevdi edilince bu fikrin yanlış olduğu anlaşılmaktadır.⁶²

Üç tane evlilik yapmış olan Hâşim Bey, çevresince cömertliği ve kimilerince savruk davranmasından ötürü ömrünün önemli bir kısmında borçlu biri olarak yaşamıştır. Neredeyse altmış sene sarayda olmasına rağmen borçları karşılığı meşk yaptığı bilinmektedir.⁶³

Hâşim Bey'in en önemli eseri Hâşim Bey Mecmuası ismiyle bilinen eserdir. Bu eseri yazarken Hâşim Bey önce makam sırasına göre uzundan kısaya doğru fasıl düzeninde eserleri sıralamıştır. Bu nüsha Mecmuâ-i Kârha ve Nakşha ismiyle yayımlanmıştır. Yaklaşık beş yıl sonra bestelediği yeni eserleri de eklemek üzere ikinci baskı yapmak istemiştir. Eserin nazari hususlarda eksikliği gördükten sonra makam anlatımları da eklemiştir. Bu eser daha sonra ikinci baskı hâlinde Hâşim Bey Mecmuası ismiyle basılmıştır.⁶⁴

1.3.2. TÜRK MÛSİKİSİ NAZARİYESİNİN MODERNİZMLE İLK TEMASLARI: ÇARGÂH MAKAMI DÜZENLEMELERİ

Hâşim Bey'den önceki nazariyat kitapları; genel olarak makamların başlangıçta kullandığı seyri, aralıkları ve geçkilerini anlatmak üzerine bir düzene sahiptirler. Hâşim

⁶¹ Nuri ÖZCAN, "Hâşim Bey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1997, s. 407.

⁶² Ahmet Gürsel TIRIŞKAN, *Hâşim Bey'in Edvârı*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000, s. XV.

⁶³ İbnülemin Mahmut Kemal İNAL, *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958, s. 185.

⁶⁴ Şengül ALTUN ÖNEY, *Güfte Mecmualarında Vezin, Usûl, Güfte İlişkisi: Haşim Bey Mecmuası Örneği*, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018, ss. 22-23.

Bey; Dede Efendi, Dellâlzâde İsmâil Efendi gibi mûsikî dehalarından yıllarca eğitim almış biri olarak kendinden önce yapılmamış bazı yenilikleri kitabında anlatmaktadır.

Yaşamış olduğu dönemin de etkileriyle Batılılaşma ve Batıyı anlamaya çalışma yolunda yapılan yeniliklerden etkilenen bir sanatçı görünümündedir. Mızıka-i Hümayun'a atanan hocaların çoğunlukla İtalyan oluşu ve Batı müziği temelli düşünen sanatçılar oluşu bu süreçte yaşayan müzisyenlerin müziği anlamlandırmalarında değişikliklere sebebiyet vermektedir. Geleneksel Türk mûsikîsinde kullanılan perdelere bakıldığında ilk ve başlangıç ses olarak “yegâh” seçilmiş ve bu anlamda isimlendirilmiştir. Daha sonraları kendinden sonra gelen düğâh sesiyle arasına dört yeni isimlendirmeye yeni perdeler eklenmiştir. Aslında frekans bazında bir değişiklik olmamıştır. Bu değişikliğin sebepleri husûsu ise aydınlatılmayı beklemektedir. Binâenaleyh yegâh sesinin işlevini artık “rast” perdesi almıştır ve mûsikînin temel sesi ve makamı olan rast makamını oluşturmaktadır.⁶⁵Bu sürecin 20.yy'ın ilk yarısına kadar Rauf Yektâ Bey aracılığıyla geldiği düşünülmektedir.

Hâşim Bey'in Geleneksel Türk Mûsikîsinin temel taşı olan makam olgusunu anlamlandırırken Batı Müziği ile ilişkilendirip ton kavramıyla açıklamaya çalışması dönemi için beklenmedik olmasa bile gelenekle beslenen damarlarına ters bir yaklaşımdır.⁶⁶Buna göre Hâşim Bey, do majör tonun karşılığında yaptığı açıklamada ‘çargâh demektir’ diyerek Türk mûsikîsi makamını Batı tarzı ton ile anlatan ilk örneği Türk mûsikîsi nazariyatı tarihine sunmaktadır. Bu teori Hâşim Bey döneminde pek fazla yankılanmasa da kendinden yaklaşık bir asır sonra takipçi bulmuştur. Arel ve Ezgi ümmü'l makâmat olarak bilinen rast makamını ana dizi olarak değil de Fisagor dizisini “çargâh” makamı olarak isimlendirip ana dizi olarak benimsemişlerdir.⁶⁷

Günümüz nazariyatçıları ve müzik kuramcılarınca bu yaklaşım genel kabul görmemektedir. Yine de Hâşim Bey'in bu tanımını kullanan kuramcılar da olmuştur. Örneğin Türk Mûsikîsinin tüm seslerini, şeddlerini ve geçkilerini anlatan işaretleri bulan Mildan Niyazi Ayomak bunlardan biridir. Ayomak, kendi nazariyatında makam ile dizinin aynı kavramlar olduğunu düşünmektedir. Lâkin dizi makamın seyrinde sadece bir

⁶⁵ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, 3. b., İstanbul: İz Yayıncılık, 2017, ss. 288-89.

⁶⁶ Gökhan YALÇIN, “HAŞİM BEY MECMUASININ ‘MAKAM VE TONALİTE KARŞILAŞTIRMASI’ YÖNÜNDE İNCELENMESİ”, *Turkish Studies*, C. 8, S. 6 (2013), s. 756.

⁶⁷ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, s. 289.

kalıp anlam taşımaktadır. Sanatçı bunun dışına çıkıp geçkiler yapabilmekte ve makamın inici-çıkıcı olmasına göre değişen nağmelerle makamı anlatabilmektedir. Yani dizi makam için onu tanımlayan bir olgu değil yalnızca içerisinde bulunan bir öge konumunda anlaşılmaktadır.⁶⁸

1.4. ULUS-DEVLET “VATANDAŞI” HÜSEYİN SADETTİN AREL’İN TÜRLERE AİT EVRENSEL MÜZİĞİ

XIX. yy, Osmanlı Devleti için siyasi ve ideolojik olarak birtakım kırılma noktalarının olduğu asır durumundadır. Tanzimat Fermânı, Islahat Fermânı ve akabinde I. Meşrûtiyetin ilânıyla devam eden süreç Osmanlı Devleti’nin sadece hukukî ve siyâsi olarak etkilemekle kalmamaktadır. Bu süreçte Yeni Osmanlıcılarının yakın takip altına aldığı Fransa, Almanya gibi ülkelerdeki gelişmeler son derece dikkatli incelenmektedir. İdeolojik ve felsefi akımlar hayatın tüm alanlarında etkisini göstermektedir. Henüz 1868 yılında Ziya Paşa, Divan edebiyatı ve mûsikîde Arap-Fars etkilerinden bahsederek bunların Osmanlı sanatı olarak sayılmayacağından bahsetmektedir.⁶⁹ Yani Türkçülük anlayışının, milliyetçilik akımının dönem sanatçı ve aydınları arasında konuşulduğu düşünülmektedir.

Ahmet Mithat Efendi’nin çıkarmış olduğu Tercümân-ı Hakikat dergisinde toplanan Türkçü yazarlar İkdâm gibi dergilerin ve gazetelerin etrafında toplanmaya başlamışlardır. Bu yazarlardan dil ve mûsikî ile alakalı fikirleriyle öne çıkan isimlerden biri Necip Âsım Yazıksız olmuştur.⁷⁰ Kendisi bir asker olarak Suriye’ye gittikten sonra Arapların tavır ve davranışları üzerine hikâye edilen olaylar silsilesi sonucu Türkçülük ideolojine tutunmuş olabileceği düşünülmektedir⁷¹.

Necip Âsım Türkçe üzerine yaptığı çalışmalarda o günün ideolojik anlayışından oldukça etkilenmektedir. Türk dili ve kültürü dışında her şeyi atılması gereken birer çöp mesâbesinde görmektedir. Neredeyse bin yıldır Türklere münâsebeti olan Arap ve Fars

⁶⁸ Bülent AKSOY, *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar*, s. 96.

⁶⁹ a.g.e., s. 147.

⁷⁰ Abdullah UÇMAN, “Necip Âsım Yazıksız”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2006, C. 32, ss. 493-94.

⁷¹ Fazlı ARSLAN, *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*, İstanbul: Beyan Yayınları, t.y., s. 50.

milletlerinin hastalıklı birer organmış gibi halkın önünde resmedilmesi, siyâsi ve ideolojik altyapıların bir ürünüdür. Zira Avrupalı Türkologlar ve oryantalistlere göre İslam medeniyetinin yaratıcısı olarak Araplar gösterilmektedir. Türkler ise İslam medeniyetinde yalnızca bir emanetçidir.⁷²

Alman milliyetçiliğinin bu katı ve tahammülsüz anlayışı ulus-devlet inancı çerçevesinde Osmanlı Devleti çokça etkilenmektedir. 20.yy'da Osmanlı Devletinden ayrılan 27 tane devlet olduğu düşünülürse karşılaşılan durumun vehâmeti anlaşılmaktadır.

Batılı oryantalist yaklaşım, kendi kültürünü ve sanatını diğer tüm halkların ve de Doğu mirasının önünde bir lokomotif gibi resmeder. Eğer bizim gittiğimiz yoldan giderseniz sizde başarısız demeye getirir. Bu anlayış ilk bakışta olumlu algılanmaya müsait olsa da asıl denmeye çalışılan siz bu lokomotif ne yaparsa onu yapın ki biz önde gidenler her dâim önde olabilelim. Bunun sonucu bu sele kapılan anlayışlar hiçbir zaman bu trenin lokomotifinde söz sahibi olamayacağı gibi kendini ifade etme yetisinden bile mahrum kalmışlardır.⁷³

Zıtlıkların bir arada bulunduğu sancılı bir dönem olan 20.yy yalnızca medeniyetimiz için değil bütün dünya için bir kırılma noktası teşkil etmektedir. Eşitlik, kardeşlik ve dostluk kavramları anlam kazanırken faşizm ve ideolojik yozlaşma da aynı hızla büyümektedir.⁷⁴Kimi devletler bu gelişimlerin yönlendiricisi olurken kimileri de etkilenen konumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda yapılan yönlendirmeler bazı emperyal devletlerin de katkılarıyla gerçekleşmiş ve Doğu Avrupa ile başlayıp bölgeden bölgeye sıçramıştır. Ulus-devlet fikri, halkları birbirinden ayırmakla kalmamış kültür ortaklığı yüzyıllara dayanan halkları da birbirine düşman haline getirmiştir. Böylesine bir sürecin içerisinde Osmanlı aydınları bu bâdirelerin atlatılması adına bazı girişimlerde bulunmuşlardır. Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi akımlar aslında bu arayışın ürünleridir.

Gündelik hayata ve elit çevrelerin kültürel zevklerine de etki bırakan bu gelişmelerden tarihsel anlamda en kalıcısı Hüseyin Sâdetin Arel ve beraber çalıştığı isimlerin çalışmalarıyla ortaya çıkan mûsikî anlayışıdır. Bu yeni yaklaşımda Arel'in

⁷² Onur Güneş AYAS, *Mûsikî İnkılâbının Sosyolojisi*, 1. b., İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s. 80.

⁷³ a.g.e., s. 73.

⁷⁴ Mehmet KAYGISIZ, *Müzik Tarihi*, s. 270.

yaşadığı dönemin oldukça etkisi bulunmaktadır. Özellikle hocası ve çalışma arkadaşlarının mûsikî anlayışında bir hayli katkısı bulunmaktadır. Hüseyin Fahrettin Dede⁷⁵ gibi son derece yenilikçi, mûsikîşinas, bestekâr bir Mevlevî şeyhinin yönlendirmeleri Arel ve arkadaşlarını bazı arayışların içerisine sürüklediği düşünülmektedir.

Hüseyin Fahreddin Dede⁷⁶19. ve 20. yy. larda yaşamış bir Mevlevî şeyhidir. Geleneksel Türk mûsikîsinin en güçlü isimlerinden Hammâmizâde İsmâil Dede Efendinin üç büyük talebesinden de meşk etmiştir. Özellikle hocası Zekâi Dede'nin ekolünü takip edip aynı tavrı sürdürmeyi ihmâl etmemiştir.⁷⁷Dedenin döneminde olmayan bir bakış açısıyla mûsikîyi ele aldığı görülmektedir. Zira meşk usûlünce eğitim almasına karşın Hamparsum ve Batı müziği notasını da bilip bu yazıları kullanmıştır. Muzika-yi Hümâyun flütistlerinden Hacı Râtip Efendiden Batı müziği eğitimi alması⁷⁸, Arapça, Almanca, İtalyanca ve Fransızca yazılmış mûsikî kitaplarını da tetkik edip karşılaştırmalı müzik araştırması yapması, O'nun perspektifinin genişliği ve mûsikî bilgisi konusunda fikir sahibi yapmaktadır⁷⁹.

Hâlihazırda dönem, Batı müziğinin kendini hissettirdiği ve bestekârların dinleyip, öğrenip etkilendiği bir zemin durumundadır. Saz mûsikîsinin yavaş yavaş ön plana çıktığı, Tanbûri Cemil Bey, Ataullah Dede, Celâleddin Dede gibi virtüöz isimlerin sözlü mûsikîden sazlarıyla sıyrıldığı bir değişim dönemidir. Her ne kadar H. Fahreddin Dede bestelerinde Batı müziğinin etkilerini gizlese de talebeleri Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve H. Sadettin Arel bu etkileşimden kendilerini yadsıyamamışlardır. Bestelerinde ve yeni inşa ettikleri nazariyat kuramlarında bu etkileri görmek mümkündür. Yanaşık düzenden arık aralıklara geçiş ve armoni kullanımıyla Türk Mûsikîsi içerisine bir şekilde entegre ettikleri eserleri mevcuttur.⁸⁰

Bu etkiler dönem göz önüne alınarak incelendiğinde belki de yaşanması gereken ve kaçışı olmayan birer tecrübedir. Geleneksel mûsikîmizin korunmasında sistematize

⁷⁵ İbnülemin Mahmut Kemal İNAL, *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 192.

⁷⁶ Nuri ÖZCAN, "Hüseyin Fahreddin Dede", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1998, C. 18, ss. 546-47.

⁷⁷ M. Refik KAYA, *Hüseyin Fahreddin Dede*, 1. Baskı İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019, s. 3.

⁷⁸ a.g.e., s. 2.

⁷⁹ a.g.e., s. 1.

⁸⁰ a.g.e., s. 2.

edilmesinde çok önemli çalışmalara imza atmış olan bu isimler, dönem içinde belki de en iyisini yapmışlardır. Gelişimin ve değişimin sancılarını yaşayan bir kültür için böylesine zor bir evrede yapılan müdahalelerin son derece titizlikle incelenip kaydedilmesini; yapılması gereken bir ödev niteliğinde olduğunu düşünmek, Türk Mûsikîsinin anlaşılması için gerekli görülmektedir.

1.4.1 HAYATI

Arel, 18 Aralık 1880 yılında İstanbul Vefâ'da dünyaya gelmiştir. Babası Mehmed Emin Efendi, ilmiye sınıfından bir kimseydi. Anadolu Kazaskerliği başta olmak üzere çeşitli kademelerde görev yapmıştır⁸¹. Ağabeyi Kazasker Ali Haydar Efendi ise İslâmi ilimler hususunda âlim bir kimsedir.⁸²

İlk tahsiline İstanbul'da başlayan Arel, babasının ta'yini sebebiyle eğitimine İzmir'de devam etmiştir. Fransız kolejini bitirdikten sonra medrese eğitimine başlamıştır. Medrese eğitimini tamamlamak üzere İstanbul'a geldi ve ağabeyi Kazasker Ali Haydar Efendi'nin yanında eğitimine devam etmiştir. İzmir'de iken almaya başladığı ud dersleri, İstanbul'da Şekerci Cemil Efendi riyâsetinde devam etmiştir.⁸³Aynı dönem Farsça, Almanca ve İngilizce derslerini alıp bu dilleri mükemmelen öğrenmiştir. Yüksek medrese yani İstanbul ruûsu⁸⁴ diplomasını almıştır. Mûteâkiben Mekteb-i Hukûk-i Şâhâne'yi 1906'da birincilikle bitirip, padişah tarafından verilen altın madalyayı almıştır.⁸⁵

Çeşitli kademelerde devlet görevi îfa ettikten sonra konağının işgalinden dolayı duyduğu büyük üzüntü ve elemle beraber 29 Ekim 1923'te İzmir'e göçüp bir avukatlık bürosu açtı. Bu yıllarda mûsikî ile olan alakası şiddetlenerek devam etti. Hukukçu kimliği ile Tapu ve Kadastro kanunun çıkmasındaki emeği, Türk Hukukçular Derneğini kurmasının yanında, mûsikîşinas bir münevver olarak Filarmoni Derneği ve İleri Türk Mûsikîsi Derneğini kurup başkanlıklarını yapmıştır.⁸⁶

⁸¹ Yılmaz ÖZTUNA, *Sâdettin Arel*, 1. Baskı Ankara, 1986, s. 11.

⁸² a.g.e., s. 14.

⁸³ a.yer.

⁸⁴ Medrese programında bulunan konular, dersler ve hocalara göre değişiklik gösteren sıralama nazarınca en kıymetli medrese eğitimidir.

⁸⁵ Yılmaz ÖZTUNA, *Sâdettin Arel*, s. 15.

⁸⁶ Haydar SANAL, "Hüseyin Sadettin Arel", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 1991, C. 3, s. 352.

Birçok devlet görevini emekli olduktan sonra reddetmiştir. 1955 günü İstanbul'da siroz hastalığı sebebiyle vefat etmiştir. Kabri Zincirlikuyu Asrî Mezarlığında bulunmaktadır.⁸⁷Aralarında Mes'ud Cemil, Kemal Batanay, Adnan Saygun, Rüşen Kam, Kemal İlerici, Lâika Karabey, Haydar Sanal ve Yılmaz Öztuna gibi her biri alanında mâhir ve yetkin öğrenciler yetiştirmiştir. Türk Mûsikîsine hizmetleri bu isimler aracılığıyla günümüzde dahi hissedilmektedir.⁸⁸

1.5.2 AREL'İN MÜZİĞİNİN ŞEKİLLENME SERENCÂMI

Yüzyıllarca Batı medeniyetiyle ilişki hâlinde olan Osmanlı Devleti, hemen hemen her alanda her dâim birtakım ilişkisel süreçler yaşamıştır. Bu süreci medeniyetler arası bir alışveriş olarak nitelemek mümkündür. Bu akış içerisinde Osmanlı kimliği kendini isbât etmiş ve kendini kabul ettirmiştir.

Henüz 19.yy'ın ikinci yarısında başlayan Türkçülük fikri⁸⁹bu ortak kimlik üzerinde yapılacak bazı ekleme ve çıkarmaların olacağına sinyallerini verir gibidir. Zira kozmopolit bir yapıda olan bu kimlik birçok kültürün ve medeniyetin izlerini taşımaktadır. Dönem içerisinde pozitivist ve modernist yaklaşımlar ile şekillenmeye başlamış ve etkilerini medeniyetin tüm organlarına yaymıştır. Bu noktada Türkçülüğün bilimsel şekillenmesi ve kimyasının oluşmasının önünde Ziya Gökalp isminin önde olduğu şüphesizdir. Özellikle Batıda yapılan oryantalist çalışmaların yoğunlaşmasının ardından böyle bir sürece girilmesi dikkat çekicidir. Arminius Vambery gibi Türkologların da etkisiyle Türkçülüğün şekillenmeye başladığı düşünülmektedir.⁹⁰Bu kabilden Gökalp'in Türklük anlatımına bakıldığında da bu Türkologların yahut batılıların Türk ilgisinden sıkça bahsederek bununla övündüğü satır aralarında hissedilmektedir.

Gökalp, Türklüğün Osmanlı medeniyeti altında yüzyıllarca ezilmiş bir hars olduğu düşüncesini taşımaktadır. Mûsikî çerçevesinde ise bu görüş dini mûsikî safhası olarak nitelendirdiği Osmanlı mûsikîsi olarak tecelli eder. Gökalp'e göre Anadolu'da

⁸⁷ Yılmaz ÖZTUNA, *Sâdettin Arel*, s. 21.

⁸⁸ Haydar SANAL, "Hüseyin Sadettin Arel", s. 353.

⁸⁹ Bülent AKSOY, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, s. 144.

⁹⁰ a.g.e., s. 143.

kâidesiz, usûlsüz ve terminolojiden yoksun Türk müziği, diğeri ise Fârâbî'nin Bizans'tan aldığı Osmanlı müziği. Buna göre saf, temiz lâkin bilimsel bir şekilde ele alınması yani çok seslendirilmesi gereken halk melodileri Türk'tür.⁹¹ Kendi uyarladığı yeni medeniyet-hars paradigmasına göre de bir mûsikî reçetesi sunmaktadır. Tarif ettiği yeni müzik anlayışı ise bilimsellikten uzak ve tartışmaların odağındadır.⁹² Bu söyleme göre saf ve temiz olan Anadolu ezgileri Batı tekniği ile çok seslendirilip yeni bir nazariyat oluşturulmalıdır. Bu fikir Macaristan gibi bazı Balkan ülkelerinde kullanılmıştır.⁹³ Gökalp'ten önce de İkdam Dergisi çevrelerince öne sürülen bu teklif, siyâsi çevreler tarafından da kayda değer kabul görmüştür. Dönem siyaseti Osmanlı'nın 'ümmet' çerçevesindeki eğilimini bırakıp Tanzimatla beraber yerini kademeli olarak Türkçülüğe bırakmıştır. Osmanlı'nın yaşadığı toprak kayıpları bu ideolojiye zemin hazırlamıştır. Bu sebeple mûsikînin kaderi de bu yönde hareket etmiştir. Gerek Avrupa gerek ülkemizde birçok müzikolog mûsikîmizin Batı tarzı armonize edilip çok seslendirilmediği sürece ilerlemeyeceği ve gelişemeyeceği düşüncesinde bulunmuştur. Ama burada kastedilen koma seslerin yok sayılması mı yoksa armonizasyonun bizzat bu koma sesler üzerinden mi olacağı hususu tartışmalıdır. Koma sesleri kaybetmeden bu yeniliği yapmak aslında hem Batı müziğine hem de Doğu müziğine oldukça farklı renkler sunabileceği düşünülmektedir.

Modernist yaklaşım bilimin ve sanatın lineer olmasa da sürekli bir gelişim ve ilerlemeye tâbi olduğunu öne sürer. Yani herhangi bir alanda başarı, gelişmiş toplumların izleri sürmekten geçer. Yeni Türkiye'de bu sosyolojik zeminden beslenmesinden ve dönem çağdaşlığını yakalamak arzusundan ötürü rüzgârın içerisinde yer almak istemesi olağan gözükmektedir.⁹⁴ Bu olgular ışığında Arel, Tanzimat'tan Cumhuriyete uzanan bu sürecin gereği olarak gördüğü birtakım değişiklik ve yeniliklerle Türk mûsikîsine bir ivme kazandırmak arzusundadır. Globalleşen yenedünya düzeninde yer almak üzere

⁹¹ Bilen IŞIKTAŞ, “‘Mûsikî İnkılâbı’ nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel Ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak”, C. 4, Rast Müzikoloji Dergisi, S. 1 (2016), s. 1121.

⁹² Onur Güneş AYAS, “Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Müzik ve Politika”, Osmanlı Müzik Mirasını Dışlayıcı Devlet Politikalarına Karşı Savunma Stratejileri: Mûsikî İnkılâbı'na Karşı Muhalefetin Söylemsel Analizi, t.y., s. 103.

⁹³ Bülent AKSOY, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, s. 142.

⁹⁴ Onur Güneş AYAS, *Mûsikî İnkılâbının Sosyolojisi*, s. 47.

evrensellik mottosuyla hareket etmiştir ve kendi coğrafyasının ses düzeni ve nazariyatının evrensel çoksesli müzik içerisinde yer alması için çabalamıştır.⁹⁵

20.yy'da müzik özelinde düşünüldüğünde karşılaştırma yapma ve diğer müzik kültür yapılarını incelemek hususu popüler denebilecek düzeydedir. Özellikle Batılı oryantalistlerin ve Türkologların Türk müziği hakkındaki düşünceleri bu konuya olan ilgiyi arttırmıştır. Bu yorumlar incelendiğinde temel olarak modal ve tonal müziğin farkları üzerinde yoğunlaşıldığı dikkat çekmektedir.⁹⁶Oryantalist paradigmanın Türk Mûsikîsinin teksesliliğini Batı müziğinin çoksesliliği ile karşılaştırırken müzik dışı ölçütler de kullanılmaktadır. Örneğin, Doğu'nun teksesliliğini monarşi, tevhid inancı ve eleştirel düşünmenin önünde bir set olarak tasvir etmektedir.⁹⁷Çokseslilik, teksesli ya da pentatonik ses sistemlerinden daha üstün ve gelişmiş olarak algılanmamalıdır. Tüm bu sistemler müziğin ifâdesinde bir yol, bir hususiyettir. İçinde bulunan medeniyet, kullanılan nazariyat ve icrâ gibi birçok etmen kurulan sistemleri etkilemektedir. Bu bağlamda gerek bestekârlar gerekse icrâcılar bu ifade biçimleri arasında özgür olmalıdırlar.⁹⁸

Batılı oryantalistlerin bu meseleye aksi yaklaşımı Arel ve arkadaşlarını harekete geçiren sebepler arasında sayılabilmektedir. Türk Mûsikîsinin hem değişen dünya algısı ve yönelilen fikir akımlarına uygun görülmemesi hem de Yeni Türkiye'yi kuran ve yöneten ideolojinin bu sanata yüz çevirmesi, sorunu büyüten etkenlerdendir. Aldığı eğitim ve ilgileri Türk mûsikîsini ve Batı müziğini öğrenmeye ittiği Arel, yeni bir soluk arayışına girmiştir. Bu gayretlerin ve arayışın sonunda ise Türk mûsikîsini çokseslendirmek gibi bir amaca yönelmiştir. Bu doğrultuda mûsikî nazariyatımızdaki yaklaşık 43 perdenin bulunduğu ve karmaşık bu sistemin sadeleştirilmesi yoluna gitmiştir.⁹⁹

⁹⁵ Sami DURAL, “Abdülbâkî Nâsır Dede, Hâşim Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Müzikal Yaratımları Bağlamında Mâhur Makamının Serencamı; Düşünsel ve Tarihsel İzdüşümler”, *International Journal of Scientific and Technological Research*, S. 5 (2019), s. 65.

⁹⁶ Onur Güneş AYAS, *Mûsikî İnkılâbının Sosyolojisi*, s. 71.

⁹⁷ Bilen IŞIKTAŞ, “‘MÛSİKÎ İNKILÂB’NI OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KÜLTÜREL ve SİYASİ MİRASI OLARAK YORUMLAMAK”, s. 1119.

⁹⁸ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, s. 29.

⁹⁹ Cinuçen TANRIKORUR, *Türk Müzik Kimliği*, 2. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 246.

1.5.3. HÜSEYİN SADETTİN AREL'İN TÜRK KİMLİĞİ İLE NİTELENMİŞ NAZARİYATINA İLİŞKİN BAZI DEĞERLENDİRMELER

Arel'in Türk mûsikîsi üzerinde yaptığı çalışmaların amacının, mûsikîyi çok seslendirmek ve nazariyatını istikrarlı hâle getirmek üzerine olduğunu belirtmek gerekir. Bu amaç doğrultusunda önceliğini sesin mâhiyeti ve Türk mûsikîsindeki kullanımı üzerinde yoğunlaştırmıştır. Dönemin en önemli fizikçilerinden olan Salih Murat Uzdilek¹⁰⁰'le beraber Türk mûsikîsinin seslerinin analizini ve belirlenmesi işine girişmiştir. Bu girişimin Modernist bir yaklaşımla doğa bilimlerinin hepsinde gerçekleşen bir çaba olduğu bilinmektedir. Seslerin rakamsal olarak belirlenmesi nazariyatın bu belirlemeler üzerine kurulmasını kolaylaştıracağı düşünülmüştür.

Arel, mûsikîde gerçekleşecek olan ya da gerçekleşmesi gereken birtakım değişimlerin farkına varmaktadır. Özellikle Rauf Yektâ ile çalıştığı dönemde Türk mûsikîsinin bilimsel olarak bir temele oturtmak ve batı tarzı armonize edilecek bir biçimde yorumlamak istemekteydi. Fakat mücenneb bölgesi sesleri armonizasyona uymamakla beraber eksik ve yanlış duyumlara sebebiyet vermekteydi. Makam dizilerini dörtlü ve beşli ile açıklamak bu durumdan bir çıkış bulunmuş gibi görünse de başka başka sorunlara neden olmaktadır. Özellikle küçük mücenneb için kullanılması gereken işareti mücenneb için kullanması karmaşanın baş müsebbiplerinden görülmektedir.

Makam olgusunu oluşturan etkenlerin bir kenara bırakılarak anlatımı ise yıllarca öğrenimi ve duyumdaki güçlükleri tetikleyen bazı hususlardır. Makamın geçkileri, seyri gibi mühim konular armonize uğruna geri plana atılmaktadır. Geleneksel mûsikî mirasımız bir sekizlinin on yedi pâreye bölündüğü bir düzen içerisinde bize ulaşmaktadır. Ayrıca sesler arası oldukça fazla akış ve geçiş icrâ esnasında kullanılmaktadır. Bunların hepsine birer isim ya da işâret kullanmak, kullanışlılığı olumsuz etkileyecektir.¹⁰¹

Türk Mûsikîsini çokseslendirmek üzere girişimlerde bulunan Arel, yalnızca eser vermek ve nazariyat konularıyla sınırlı kalmamıştır. mûsikîmizde Tanbûri Cemil Bey'den sonra kendine geniş bir yer edinen klasik kemençenin kullanım alanında bazı değişiklikler

¹⁰⁰ Ord. Prof. Dr. Salih Murat Uzdilek, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Rauf Yekta ile beraber Türk Mûsikîsinin bugün kullanımda olan kuramının kurucuları olarak kabul edilmişlerdir.

¹⁰¹ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, ss. 45-48.

yapmıştır. Bu köklü değişimler arasında kemençenin tel sayısını üçten dörde çıkarması alto kemençe, soprano kemençe, bas kemençe, tenor kemençe ve kontrbas kemençeler yaptırıp kemençe beşlemesini yaptırması sayılabilir.¹⁰²Bu çalışmayla hem çoksesliliği yakalamayı hem de toplu icrâlarda yay birliğini sağlamayı hedeflemektedir. Kemençe üzerinde yapmış olduğu bu değişimler önemli devlet konservatuarlarında öğretilse de tam manasıyla bir yayılım sergileyememiştir. İcrâcıların büyük bir kısmı hâlâ üç telli kemençeyi tercih etmektedirler.

¹⁰² Yılmaz ÖZTUNA, *Sâdettin Arel*, s. 82.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇEŞİTLİ YÖNLERİYLE REFİK TALAT ALPMAN VE SAZ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1. 20. YY ÖNCESİ GELENEKSEL OSMANLI MÜZİĞİNDE SAZ ESERLERİNİN KULLANIMI

Tüm dünya kültürleri içerisinde müziğin kullanımı hemen hemen aynı evrelerde gelişmiş, değişmiş ve bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu sürece bakıldığında dini törenler ya da dini duygular amaçlanarak kullanımının, müziğin şekillenmesinde derin izler taşıdığı düşünülmektedir. Bu gelişim süreci kutsal metinlerin müzikal destekle sunumu ve ilâhi formunun gelişmesiyle devam etmektedir. Geleneksel Türk mûsikîsine nazaran Batı müziğinde saz mûsikîsi, sözlü mûsikîden öndedir. Batı müziği içerisinde senfonilerin yanı sıra yalnızca bir saz için bestelenen sonat ve konçertolara rastlanmaktadır. Bu gelenek ve kullanım Türk mûsikîsi içerisine çok sonraları adapte edilmeye çalışılsa da pek rağbet görmemiştir. Oda müziği anlayışının Türk mûsikîsi içerisinde mündemiç bir olgu olduğu ve yapısı itibarıyla böyle girişimleri kabul etmediği anlaşılmaktadır.¹⁰³

Türk mûsikîsinde saz eserleri(peşrev¹⁰⁴, saz semâisi¹⁰⁵, longa, sirto¹⁰⁶) her dönemde sözlü mûsikînin gerisinde kalmıştır. Edebiyatla ve şiirle iç içe olan ve manâ üzerine yoğunlaşan anlatım istediği, mûsikîyi sözü daha da anlamlı kılma çabası olarak anlaşılmasına itmektedir.¹⁰⁷ Özellikle İslam dini içerisinde gelişen tasavvuf anlayışı bu yönelişin etkenlerinden sayılabilir. Tekkeler ve mevlevîhânelerde mûsikînin durumuna bakılırsa tasavvufun Geleneksel Osmanlı mûsikîsinin gelişimindeki katkıları göz ardı

¹⁰³ İlhan ERSOY, “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği”, *EÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Dergisi*, S. 2 (2012), ss. 91-98.

¹⁰⁴ Yılmaz ÖZTUNA, “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, s. 354.

¹⁰⁵ a.g.e., s. 406.

¹⁰⁶ a.g.e., s. 428.

¹⁰⁷ Cem BEHAR, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, s. 39.

edilmemesi gereken bir husustur. Dini mûsikî dairesi içerisinde bulunan iki ana gövdeden biri olan Tekke mûsikîsi son derece büyük bir külliyyatı hâizdir. Yine bu şube içerisinde Mevlevî mûsikîsinin, Türk mûsikîsine yapmış olduğu katkı ve yönlendirmeler dikkat çekici görünmektedir. Mevlevîhâneler dönemin konservatuarları gibi bir görev üstlenmiş ve sayısız bestekâr ve icrâcı yetiştirmişlerdir.

Bu bağlamda Türk mûsikîsi içerisinde saz eserlerinin kullanımının da Mevlevî ayinlerinde görülen terkipten etkilenildiği düşünülmektedir. Klasik takımların yapısına bakıldığında bu etkileşimin izleri görülmektedir. Baş taksim nev'inden giriş taksimi, peşrev, kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semâi, yürük semâi ve saz semâisi ile klasik faslın¹⁰⁸ tamamlandığı göz önüne alınırsa âyin-i şerif içerisindeki işleyişle büyük benzerlikler fark edilmektedir. Özellikle saz eserlerinin sırası hemen hemen aynıdır. Yani kullanım itibariyle sözlü eserlere hazırlık ve faslın bitiminde sanatsal algının zirvede olduğu bölümde kendisine yer bulmaktadır.

Saz eserlerinin bu şekilde algılanışı modernizmin en belirgin izlerinin gözlemlendiği Tanzimat sonrası dönemde kendisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Özellikle Tanbûri Cemil Bey, Refik Fersan, Ali Rıfat Çağatay, Şerif Muhittin Targan ve Refik Talat Alpmann Beylerin besteleriyle beraber saz eserlerinde bir yeniden okuma dönemi gerçekleşmiştir.¹⁰⁹Peşrevlerdeki melodik anlatımın değişiklik gösterdiği, daha romantik ve ağır eserlerin bestelendiği görülmektedir. Saz semâileri, longalar, sirtolar, oyun havaları ise virtüözitesi yüksek ve makamsal açıdan da farklı kullanımların görüldüğü bir form olmuştur.

2.2. REFİK TALAT ALPMAN'IN HAYATI, KİŞİLİĞİ VE ÇEVRESİ

Refik Talat Bey, 1873 yılında İstanbul Bebek'te dünyaya gelmiştir. Babası, isimli daha sonra adı Liman Şirketi olarak değiştirilecek olan Şirket-i Hayriye kurumunda idari meclis üyeliği görevinde bulunan Bekir Talat Bey'dir. İlköğrenimini Fransız Saint Gabriell okulunda yaptıktan sonra Galatasaray Sultânisinden mezun olmuştur. Mezuniyetinin akabinde Liman Şirketinde memurluğu başlayan Refik Talat Bey, aynı

¹⁰⁸ İsmail Hakki ÖZKAN, "Fasıl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1995, C. 12, ss. 206-8.

¹⁰⁹ Murat BARDAKÇI, *Refik Fersan ve Hatıraları*, 2. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, t.y., s. 12.

kurumda Denizyolları ve Limanları Müdürlüğüne kadar yükselmiştir. Evlenmiş fakat hiç çocuğu olmamıştır. 1946 yılında yoğun kan basıncına bağlı geçirdiği beyin kanaması sonrası dinlenmek üzere Sakarya Hendek’te bulunan baldızına ziyarete gitmiştir. Burada geçirdiği yaklaşık bir yıldan sonra 1947’de hayatını kaybetmiştir. Cenazesi İstanbul’a getirilip Bebek semtinde bulunan Sahil Mezarlığına defnedilmiştir.¹¹⁰

Doğduğu ve büyüdüğü konakta kendini sanatın ve mûsikînin içerisinde bulan Refik Talat Bey, babasının himâyesinde toplanan mûsikîşinaslardan erken yaşta etkilenmiştir. Dönemin tüm büyük isimleriyle küçük yaşta tanışma fırsatı bulmuştur. Ayrıca mûsikî meclislerinde dinleyip istifâde etmiştir. Bu isimler arasında: Rauf Yektâ Bey, Kânunî Hacı Ârif Bey, çok sık olmasa da Tanbûri Cemil Bey ve kardeşi Tanbûri Ahmet Beyler, Tanbûri Zühdi Bey, Üdi Nevres Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy ve Dr. Suphi Ezgi gibi mûsikîşinas ve müzikologlar vardır.¹¹¹Mûsikî eğitimine Tanbûri Zühdi Efendi ile başlayan Refik Bey, Kanunî Hacı Ârif Bey ile meşk etmiştir. Daha sonra en büyük takipçisi ve talebesi olacağı Nevres Bey ile ud ve nazariyat çalışmaları yapmıştır. Sözlü mûsikî üzerine hocaları ise Bahâriye Mevlevihânesi şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede, Rauf Yektâ Bey ve en çok istifade ettiği hocası Zekâizâde Ahmet Irsoy olmuştur. Talebelik yılları bittikten sonra Dâr’ül Elhan’da ud muallimliğine atanmıştır. Sağlık sorunları nedeniyle kısa süre sonra görevinden ayrılmıştır. 1926’da kurulan İstanbul Radyosunda da ud sanatçısı olarak görev yapmıştır.

Refik Talat Bey, aynı zamanda birçok talebe yetiştirmiştir. Bu isimlerden bazılarını zikredek olursak: Mes’ud Cemil Bey¹¹², Üdi Hayriye Örs, Dr. Cemal Kâmil, Avukat Suat Bey, Cennet Hanım ve Hafız Hüseyin Tolan¹¹³ gibi isimler sayılabilir. Hayatı hakkında pek az bilgi bulunan Refik Bey, çevresi tarafından sevilen ve saygı duyulan bir mûsikîşinastır. Necmi Rıza Ahıskan bir eser hakkında hocası Ahmet Irsoy’a soru sormak için gittiğinde Ahmet Irsoy O’na “Evlâdım! Görüyorsunuz ki artık okuyamıyorum. Refik sana bu eseri meşketsin. En ufak bir tahriften muarrâdır.”¹¹⁴ diyerek mûsikî üzerine ne kadar mâhir ve yetkin olduğuna dikkat çekmiştir. Refik Talat Beyden yaklaşık 17 yıl ders alan Necmi Rıza Ahıskan ise şöyle bir anı aktarıyor: “... İstanbul Konservatuvarı icrâ

¹¹⁰ M. Nazım ÖZALP, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000, ss. 167-68.

¹¹¹ a.g.e., s. 168.

¹¹² a.g.e., s. 278.

¹¹³ Mustafa RONA, *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960, s. 368.

¹¹⁴ M. Nazım ÖZALP, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, s. 169.

heyetinde bulunduğum sıralarda bir gün mesâi odasına girdiğim zaman, arkadaşlarımın melih yüzlü ve hürmet telkin eden tavırlı bir zâtın etrafında ihtiram ile dizilmiş olduklarını gördüm. Kemal Niyâzi Seyhun Bey bana bu zâtın Şerif Muhittin Targan olduğunu söyledi ve tanıştırdı. Kendileri bir eser okumamı arzu ettiler. Okudum, nezâket icabı beni taltif ettiler ve hocamın kim olduğunu sordular. Refik Talat Bey dediğim zaman (Sizi iki kez tebrik ederim. Türkiye’de Refik Bey gibi ud çalan ikinci bir kimse yoktur) buyurdular.”¹¹⁵

diyerek Refik Talat Alpman’ın ne kadar büyük bir sanatçı ve ûdi olduğuna dikkat çekmektedir. Şerif Muhittin Targan gibi bir virtüözün böylesine takdir ve taltif ettiği bir sanatkârın plak doldurmamış olması mûsikîmiz için büyük bir kayıptır. İstanbul Radyosunda ve Dâr’ül Elhan’da beraber çalıştığı Mes’ud Cemil ve Rûşen Ferit Kam, Refik Bey’in saz ve söz icrasındaki ustalığından ve yetkinliğinden övgüyle bahsederler. Ayrıca Nevres Bey’in icrasından daha teknik bir yol izleyerek ud icrasında üstün bir başarıya ulaştığına değinirler. Refik Talat Bey’in Tanbûri Cemil Bey ile de yakın bir ilişki içerisinde olduğuna dair bazı bulgulara rastlanmıştır. Rauf Yektâ Bey: “ Filhakika Cemil merhumun ailesinin şu sırada pek fakr ü ihtiyaç içinde bulunduğunu büyük teessüflerle duymakta idim. Bir aya kadar oluyor ki zavallı aile-i felaketzedenin bugünkü halini yakından tanıyan bir zat-ı hayırhah [iyiliksever bir kimse], Darülelhan muallimin-i müstâfiyyesinden[istifa eden memurlarından] Üdi Refik Bey’le beraber muahrrir-i âcize[bu âciz yazara] müracaat etmiş ve bîçârelerin ahvâl-i pür-melâlini [üzücü durumlarını] yürekler acısı bir dille tasvir ederek”¹¹⁶ diye devam eden bir olay aktarmaktadır. Tanbûri Cemil Bey’in ölümünden sonra Refik Talat Bey’in, Cemil Bey’in ailesinin geçimiyle ilgilendiği anlaşılmaktadır.

Kendisiyle alakalı birçok övgü dolu sözler bulunmasına rağmen Refik Talat Bey, mütevâzi ve münzevi bir hayat tercih etmiştir. mûsikîyi geçim kaynağı olarak görmemiş, yalnızca istediğinde udunu çalmış son derece nazik ve terbiyeli bir şahsiyettir. Günümüze ulaşan 11 adet saz semâisi ve bir adet Sultâniyegâh makamında peşrevi bulunmaktadır. Bu eserler arasında mezkûr peşrevin notaları yapılan araştırma neticesinde bulunamamıştır. Yalnız bahsi geçen eserlerin ismine yalnızca Murat Bardakçı’nın “Refik

¹¹⁵ a.yer.

¹¹⁶ Hüseyin KIYAK, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, ss. 146-47.

Fersan ve Hatıraları” adlı kitabının onikinci sayfasında karşılaşılmıştır. Eserlerin notalarının Murat Bardakçı’nın kendi özel arşivinde olabileceği düşünülmektedir.

2.3 REFİK TALAT ALPMAN’A AİT SAZ ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Refik Talat Bey döneminin mûsikî anlayışı ile bütünleşmiş bir sanatkârdır. Bestelediği saz eserlerinin yapısına ve kullandığı melodik düzene bakıldığında dönemini çok sade bir biçimde yansıttığı anlaşılmaktadır. Özellikle mâhur, hicaz ve şedaraban saz semâileri çok sevilmiştir ve günümüzde de beğeniyle icra edilmektedir. Hem romantik melodileri hem de modernizmin Türk mûsikîsi üzerine yaptığı etkilerden sayabileceğimiz arpej kullanımları dikkat çekmektedir. Ayrıca dönem bestekârlarında da sıkça görülen virtüözitesi yüksek bazı bölümler de eserlere yedirilmiştir. Hocası Nevres Bey’in, Tanbûri Cemil Bey’in en iyi yorumcularından olduğu¹¹⁷ göz önüne alınırsa Refik Talat’ın saz eseri bestelerken aynı zihniyet ve duyguda olduğu söylenebilir. Ayrıca udun diğer sazlardan ayrılan karakteristik özelliklerini de kullandığı anlaşılmaktadır.

¹¹⁷ M. Nazım ÖZALP, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 130.

2.3.1. Mâhur Saz Semâisi

MAHUR SAZ SEMÂİSİ

Usûl:Aksak Semâî

Beste:Refik Talat Alpman

Usûl:Aksak Semâî

Beste:Refik Talat Alpman

TESLİM

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne



Ağırlaşarak



Eser, klasik üslupta görülmeyen bir açılışla dikkat çekmektedir. Klasik mahur saz eserlerine bakıldığında çoğunlukla gerdâniye çevresinden seyre başladığı görülmektedir. Ancak Refik Talat Bey dönemin mûsikî çevrelerinden etkilenmiş ve Batı müziğinin ifade biçimlerinden olan sol majör arpej ile esere başlamıştır. Ali Rıfat Çağatay gibi bestekârların da bu kıvamda, hatta daha fazla modernizmden etkilenmiş eserleri bulunmaktadır. Yani dönemin mûsikîşinaslarına bakıldığında sıra dışı denmeyecek birtakım eklentiler kullandığı söylenebilir. Ardından ikinci ölçünün başında sol minörün destekleyicisi niteliğinde re minör arpejini tiz neveya kadar genişleterek kullanmaktadır. Hânenin devamında ise neva perdesini gösterdikten sonra gerdaniye ile teslim zemin hazırlamaktadır.

Teslimin üçüncü ölçüsünden başlayarak kromatik sesleri kullanmış olması dikkat çekicidir. Özellikle 19.yy'dan sonra bu tarz kullanımlar Türk mûsikîsi içerisinde yerini almış bir yapıdır. Hemen ardından da sol minörün ikinci derecesi olan si minör kullanıp ardından la majör kullandıktan sonra tekrar karar sesine ulaşarak teslimi bitirmiştir.

İkinci hanede mi bemol ve si bemol arızalarını alarak nihavend geçkisi yapıldığı görülmektedir. Bu geçki sol majör geçkisi olarak da yorumlanabilir. Melodi yapısı ise armoni düşünülerek bestelenmiş olduğu izlenimini vermektedir. Bu hanede teslimde olan sol minör ve ardından la majör uygulamasını sol majör ve la minör olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu denli sık kullanımlar bestekârın, majör minör armoni uyumunu saz semâisi formuna uygulama örneği gibi algıladığı izlenimini vermektedir.

Üçüncü hane de saz semâisi formunun geleneğinde olduğu gibi meyan bölümü durumundadır. Tiz buselikle açılan hane tiz hüseyniye kadar açılmaktadır.

Dördüncü hanede yine nihavend geçkisi yapmış ve semâi usûlünü seçmiştir. Bu usûl Batı müziğinde valse¹¹⁸formunun ritmidir. Eser yine valse ritmi düşünülerek bestelendiğini düşündürmektedir. Bu eser her ne kadar klasik üslupta olmasa da icrâcılar tarafından sevilerek çalınan zevkli eserlerden biridir.

¹¹⁸ ¾ zamanlı bir Avusturya dansı

2.3.2. Hicaz Saz Semâisi

HİCAZ SAZ SEMÂİSİ

Usûl:Aksak Semâî

Beste:Refik Talat Alpman

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. It consists of seven staves of notation. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign. The third staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff begins with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff is labeled "İkinci Hâne" and begins with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff is labeled "Üçüncü Hâne" and begins with a double bar line and a repeat sign. The score includes various ornaments and trills, indicated by the number "3" above the notes. A section marked "TESLİM" is indicated by a double bar line and a repeat sign.

Hicaz saz semâisi de tıpkı mâhur saz semâisi gibi arpej kullanılarak başlamaktadır. La minör arpejinden sonra ikinci ölçüde triolelerin(üçleme)¹¹⁹ kullanımı görülmektedir. Klasik üslup içerisinde örneği neredeyse olmayan bir kullanımdır. Üçüncü ölçü başında yapılan yegâh, irak ve dügâh perdelerinin art arda gelmesi yine armoni uyumu düşünülerek eklenmiştir.

Teslim bölümü, Refik Talat Bey'in hemen her eserinde melodik yapı bakımından son derece kuvvetli ve romantik bir yapıdadır. Bu eserde özellikle birinci ve ikinci ölçü sonlarındaki uyum dikkat çekmektedir. İlk ölçü mi-do diyez uyumlu üçlüsüyle biterken ikinci ölçü de si bemol-sol üçlüsüyle bitmektedir. Bu tarz kullanımlar dönem bestekârlarından Refik Fersan, Ali Rıfat Çağatay, Sedat Öztoprak gibi isimlerce de benimsenmiştir.

İkinci hâne sabâ geçkisiyle bir giriş yaptıktan sonra nim zirgüle ve acemaşîran perdelerini göstermiştir. Bu kullanım genellikle iki çeşidiyle bilinen dügâh makamının segâhlı olanın âdeti üzere yaptığı bir çeşnidir.¹²⁰ Ardından tekrar hicaz makamına dönerek teslime zemin hazırlanmaktadır. Üçüncü hâne ise tiz evç kullanılarak nispeten tiz karakterli bir meyan görünümündedir. Son iki ölçüde art arda gelen çift atlamalı triole kullanımını da klâsik bestelerde karşılaşılan bir durum değildir.

Dördüncü hâne semâi usûlde seçilmiştir. Yine mâhur saz semâisi gibi valse yapısında bestelenmiştir. Makama uygun olarak la minör arpeji üzerine kurulduğu görülmektedir. Refik Talat Bey, bu eserde modernizmin etkilerini belirgin bir şekilde gösterirken diğer yandan hicaz makamının geçkilerinden yararlandığı görülmektedir.

¹¹⁹ Peş peşe gelen eşit süredeki üç notanın, iki nota süresince çalınması

¹²⁰ İsmail Hakkı ÖZKAN, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, 10. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2010, s. 374.

2.3.3. Şedaraban Saz Semâisi

Usul: Aksak Semâi

Şedd-i Arabân Sazsemâi

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

1
3
5
TESLİM
7
8
10
12
14

İkinci Hâne

17
19

Üçüncü Hâne

21
23

25  §

Dördüncü Hâne

27 

37 

47 

53 

60 

68 

79 

87  1 §

Arpejle esere başlamak, Refik Talat Bey'in sıkça kullandığı bir açıdır. Bu eserde de re minör arpejiyle esere başlamıştır. İkinci ölçüde yine peş peşe gelen üçlemeler kullanmıştır. Beşinci ölçüde ise şedaraban dizisini hızlı bir şekilde inip çıkmaktadır. Bu tarz virtüözitesi yüksek seri diziler Geleneksel Türk müzikisinden ziyade Batı müziğinin etkilerinin arttığı Tanzimat Dönemi sonrası eserlerde görülmektedir. Örneğin Tanbûri Cemil Bey'in şedaraban saz semâisinde de aynı örgü kullanılmıştır.

Teslim bölümü yegâh sesinden tiz hüseyniye kadar çıkıp rasta kadar düşmektedir. Sonra nihavend geçkisini gösterip romantik melodilerle acelinesi yüksek olan bölümü yatıştırılmaktadır. Teslim dönüşü ise tekrar yegâhtan başlayan yalnız bu sefer kromatik bir şekilde muhayyere kadar çıkıp düğâh perdesine inmektedir. Kromatik dizilerin kullanılmasının da modernizm sonrası bir kullanım olduğunu belirtmek gerekmektedir.

İkinci hânede daha sakin bir anlatım bulunmaktadır. Dört ve beşinci ölçülerde uşşak geçkisi de kullanılmıştır. Ardından mülâzime¹²¹ bölümüyle tekrar teslime bağlanılmıştır.

Üçüncü hânede ise çok yenilikçi sayılabilecek bir kullanım bulunmaktadır. Armonik açıdan uyumlu ikililerin bolca kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım klasik müzikî içerisinde yoktur. Sebeplerine bakacak olursak; incesaz diye nitelendirilen tanbur, ney ve kemençeye bakıldığında çift ses kullanımı ya olmayan ya da sınırlı olan sazlar olduğu görülmektedir. Refik Talat Bey'in sazının ud olması dönem plaklarında duyduğu çift ses, üç ses, dört ses kullanımını sazında tatbik etmesine olanak sağladığı söylenebilir. Bu sebeple yaptığı bestelerde bu tarz arpej, akor ve çok sesli uygulamaları görmek mümkündür.

Dördüncü hâne ise diğer eserlerde olduğu gibi bir vals havasında bestelenmiştir. Uzun ve uyumlu seslerde başladıktan sonra neva üzerinde la minör arpejini kullanmıştır. Hânenin bütünü re minörün çeşitli halleriyle örülmüştür. Geleneksel kalıplar içerisindeki semâi usûlünün, vals formunda uygulandığı düşünülmektedir.

¹²¹ Peşrev, saz semâisi, oyun havası gibi saz eserlerinde her hânenin sonunda tekrar edilen, aynı nağme cümlelerinden yapılmış kısım.

2.3.4. Nişâburek Saz Semâisi

Usûl: Aksak Semâi

NIŞÂBUREK SAZSEMÂİSİ

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Nişâburek saz semâisi, Refik Talat Bey'in modernizm etkilerinin en çok görüldüğü eserlerden biridir. Eser nişâburek makamından çok la majör dizisi düşünülerek bestelenmiş izlenimi vermektedir. Hâşim Bey, Edvârında bu makam için “ alafangada bunu re ton tâbir ederler”¹²² diyerek makamın batı müziğindeki karşılığına değinmektedir. Eser ilk hânede düğâhtan nim hicaz perdesini göstererek hüseyinde durarak la majör duyurarak başlamaktadır.

Teslim bölümünde çift ses ve üç ses uygulamaları bulunmaktadır. Üç ses uygulaması la majörün ikinci derecesidir. Ud özelinde bu tarz çok sesli uygulamaların kolay kullanımı bestekâra zemin hazırlamaktadır.

İkinci hânede makamın güçlü sesi olan hüseyinînin pest oktavı olan hüseyini-aşîran perdesiyle başlamaktadır. Ardından kromatik seslerin kullanımı dikkat çekmektedir. Refik Talat Bey, eserlerinin büyük bir kısmında bu uygulamaya yer vermektedir. Hâne sonunda yine la majör arpeji kullanarak hâneyi tamamlamaktadır.

Üçüncü hâneye makamın güçlüsü olan hüseyini perdesiyle başlamaktadır. Ardından gelenekte de olduğu üzere meyan açmaktadır. İkinci ölçüde tiz buselik perdesinde asma karar yaptıktan sonra üçlemelerle makamın kararı olan düğâh perdesine kadar düşmektedir. Ardından yenilikçi birçok melodinin ve üslubun olduğu teslime hazırlık adına la majör arpeji kullandığı düşünülmektedir. Bestekâr, her hâne sonunda mülâzime kullanarak bu geçişi kulağa rahatsızlık vermeden yapma düşüncesindedir.

Dördüncü hânede bestekâr, tipik bir uygulaması olan hâne içerisinde usûl değişikliğini çokça kullanmaktadır. Bu esere de sengin semâi usûlüyle başlayıp dört ölçü sonra yürük semâi usûlüne geçmektedir. Melodik olarak klasik denemeyecek bir kullanım dikkat çekmektedir. Refik Talat Alpman'ın semâi usûlünü valse gibi düşündüğünden bahsetmiştik. Burada da semâi usûlünün ölçü olarak iki katına denk olan yürük semâiyi de aynı mesabede ele aldığı düşünülmektedir. Hâne yine atlamalı sesler, üçlemeler ve çok sesli kullanımları sıkça göstermektedir.

¹²² Gökhan YALÇIN, “Haşim Bey Mecmuasının ‘Makam Ve Tonalite Karşılaştırması’ Yönünden İncelenmesi”, s. 7758.

25

30

35

40

Yürük Semâî

41

43

45

The image shows a musical score for the piece "Yürük Semâî". It consists of six staves of music. The first four staves (measures 25-40) are in a 6/8 time signature and feature a melodic line with several triplet markings. The fifth staff (measures 41-43) is in a 6/8 time signature and continues the melodic line. The sixth staff (measures 44-45) is in a 6/8 time signature and ends with a double bar line and a repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Bu eser, bestekârın diğerk eserlerinden daha farklı bir yapıdadır. Melodi yapısı diğerk eserlerden daha farklı hissettirmektedir. Birinci hânenin ikinci ölçüsü acelitesi yüksek olsa da ardından gelen sekizlik notalarla tekrar eseri normal akışına çekmektedir. Teslim bölümü de son derece sade ve romantiktir. Nevâ ve kürdî perdelerinin peş peşe kullanımı da ayrıca dikkat çekmektedir. Kürdîhiczakârın 19.yy'da terkip edilen bir makam olduğu düşünöldüğünde bu tarz kullanımlara açık olduğu düşünölmektedir.

İkinci hâne ilk ölçüde nevâda hicaz yaptıktan sonra ikinci ölçüde acelitesi yüksek bir bölümle devam etmektedir. Hâne sonunda da sol minör arpejiyle ölçüyü tamamlamaktadır. Son ölçüde Geleneksel Osmanlı mûsikisinde neredeyse hiç kullanılmayan dört sesli bir atlama görölmektedir. Nim şehnaz perdesinden nim hisar perdesine yapılan bu atlama ud üzerinde de çok yakın olduğundan Refik Talat Bey'in tercih ettiğı düşünölmektedir.

Üçüncü hâne, ikinci hânenin sonuna eklenmiş gibi görölse de arada teslim çalındığı için kopuktur. İkinci hânenin sonunda yaptığı dört seslik atlamasının aynısını bu sefer tiz kürdî ve acem sesleri üzerinde yapmaktadır. Ud üzerinde bu seslerin gerdâniye ve nevâ telleri üzerinde altlı üstlü olduğu ve kullanımın kolaylığı önemlidir. Zira bestekâr, hem armoniyi hem de kullanım kolaylığını ud üzerinde göstermektedir.

Dördüncü hânedeki eser farklı bir duyum alanına girmektedir. İkinci ölçüde yapılan üçleme, son derece modern ve kulağına farklı bir gelen bir yapıdadır. Geleneksel mûsikîmizde bu tarz atlamalı seslerin kullanımına nadir rastlanmaktadır. Dört ve beşinci ölçülerde ise rast perdesinden bir anda gerdâniyeye geçilmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Gelenekte özellikle incesaz mûsikî aletleri düşünölerek ya da kullanılarak beste yapıldığından genelde tiz nevâyı geçmeyen bir yapı dikkat çekmektedir. Fakat modernizmden sonra virtüözlüğün mâhiyeti tartışılıp yeni virtüözlerin çıkması bu tiz ve pest seslerin kullanımlarında da artış ve ilgiye sebep olmuştur. Bestekâr, bu eserin dördüncü hânesinde de usûl geçkisi kullanmaktadır. İkinci bölümü yürük semâi usûlünde ve nispeten daha sakin melodilerle işlemiştir. Son ölçüde yapılan üçlemelerle karara düşünölmesi sonucu esere son verilmiştir.

2.3.6. Hüzam Saz Semâisi

Hüzam Sazsemaî

Usul: Aksak Semâi

Beste: Refik Talât Alpman

1. HANE

1 3 5 7 9 10

TESLİM

5 7 9 10

2. HANE

9 11 13 15 17 19 20

3. HANE

13 15 17 19 20

4. HANE

17 19 21 23 25 27 29 30

Hüzzam makâmı karakter itibariyle segâh ile çok yakın bir seyir izlemektedir. Segâh sesi karar olarak alınan makamın yedeni rast, güçlüsü nevâ perdesidir. Bu sesler Batı müziğinde sol minör olarak adlandırılan armonik grupla yakınlık göstermektedir. Geleneksel Osmanlı mûsikîsinin en önemli bestekârlarından Hammâmizâde İsmail Dede Efendinin “Yine Bir Gülnihâl” güfteli eseri bu yapıya uygun bir biçimdedir. Refik Talat Bey’den yaklaşık iki asır önce bu etkilerin başlamış olduğu görülmektedir. Bu minvalde bestekârın hüzzam makamındaki eserini sol minör kurguya uygun şekilde bestelenmesi, yaşadığı dönem göz önüne alındığında olası bir yaklaşımdır.

Eser, ilk hânede normal bir seyir sergilese de teslim bölümünde ırak perdesi üzerinde yapmış olduğu üçlemeler dikkat çekmektedir. İlk ölçüyü kaba dik hisar perdesinde bırakıp, ikinci ölçüye dik hisar perdesiyle başlamış olması gelenekte dengi olmayan bir yaklaşımdır. Aynı şekilde üçüncü ölçünün sonunda kaba çargâhta bırakıp çargâh sesiyle esere devam ederek bir oktavlık bir atlama yapmaktadır. İkinci bölümde kromatik bir geçiş görülmektedir.

Üçüncü hânenin başında dik segâh ve gerdâniye ile armoni uyumu olan sesleri gösterip ardından sol minör arpejinin üçüncü derecesini, acelite ile birlikte sunarak meyan bölümünü açmaktadır. Ardından tiz nevaya vurgu yaptıktan sonra meyan bölümünü mülâzime ekleyerek bitirmektedir.

Dördüncü hânede bestekârın sol minör arpejini peş peşe kullandığı görülmektedir. Sengin semâi usûlündeki ilk bölümün soru-cevap şeklinde bestelendiği düşünülmektedir. Soru bölümünü tiz segâhla sonlandırıp, cevap kısmını da neva ile bitirmiş ve armonik uyuma dikkat çekmiştir. Bu eserde diğerlerinden farklı olarak usûl geçkisini tekrar aksak semâiye dönerek yapmaktadır. Bu ikinci bölümün girişini aksak semâi usûlünü rast ve nevâ perdelerini kullanarak adeta bir vurmali çalgı edâsıyla duyurmaktadır. Ardından nevâ segâh ve rast perdeleri üzerine kurulduğu görülmektedir. Hânenin sonunda da arpej kullanarak bitirmektedir. Her ne kadar sol minör arpejinde si natürel olsa da Türk mûsikîsinde bu uyum segâhla kurulmuştur. Bu düzenleme sonucunda ise armonik uyum açısından herhangi bir arıza oluşmamıştır. Bu kullanımı, modernizmin getirilerinin Türk mûsikîsine uygun hale getirilmesi olarak görebiliriz.

2.3.7. Acemaşîran Saz semâisi

Acemaşîran Sazsemâisi

Usul: Aksak Semâi

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne



TESLİM



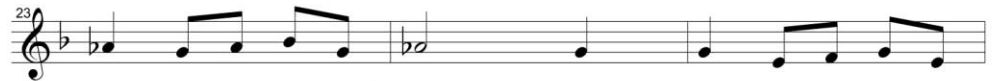
İkinci Hâne



Üçüncü Hâne



Dördüncü Hâne



Semâi

Yüksek Semâi

Musical score for two staves, measures 34-39. The music is in a single system. The first staff begins at measure 34 and contains a triplet of eighth notes in the second measure, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second staff begins at measure 39 and contains a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Acemaşîran makamı, Geleneksel Türk mûsikîsinde kullanımı çok yaygın ve hemen hemen her asırda kullanılagelmiş kadim bir makamdır. Ayrıca Batı müziği içerisinde fa majöre denk gelen bir dizi kullanmaktadır. Ayrıca bu benzerlik; fa majörün bağlı minörü olan re minörle olan ilişkisinin, acemaşîran makamının seyir içinde nevâda bûselik geçkisi yapmasıyla da bir kat artmaktadır.¹²³ Bu benzerlikleri dönem bestekârları da fark etmiş olacaklar ki bu hususa yönelik eserler bestelemişlerdir.

Yukarıda verilen eserin, fa majörün ikinci çevrimiyle başladığı görülmektedir. İkinci ölçü itibariyle üçlemelerle devam etmiş ve üçüncü ölçüde kromatik sesleri de kullanarak tekrar fa majörün ikinci çevrimiyle hâneyi tamamlamaktadır.

Teslim bölümü acem üzerinde alışıldık bir başlangıç yapsa da hem birinci hem ikinci ölçü sonunda kromatik sesleri kullandığı görülmektedir. Üçüncü ölçüde kaba çargâhtan acemaşîran perdesine geçip aceliteli bir şekilde tiz aceme kadar çıkmaktadır. Son ölçüde kullanılan kalıpta gelenekte eşi olmayan bir kullanım olarak düşünülmektedir.

İkinci ölçü, acemaşîran makamının olmazsa olmazı olarak tabir edebileceğimiz sabâ geçkisiyle başlamaktadır. Hemen hemen bütün acemaşîran saz eserlerinde sabâ geçkisi görmek mümkündür. Refik Talat Bey'de makamı seyri ve geçkilerini geleneksel bağlamda kullanmaktadır. Son ölçüde mülâzime ile teslime giderken birinci hânedeki muhayyer olan perdeyi, ikinci hânedeki saba makamının bir geçkisi olan şehnaz perdesinin kullanımı da dikkat çekmektedir. Bu geçkiyi bozmadan birinci hânenin son ölçüsünde yaptığı melodiyi, ikinci hânenin sonunda da muhayyer perdesini şehnazla değiştirerek uygulamaktadır. Mülâzime; kullanım açısından teslime dönen ölçü ya da ölçülere denilmektedir. Burada Refik Talat Bey, mülâzimeyi bir perde değiştirerek yeni bir yorumlama getirmektedir. Üçüncü ve dördüncü hâne de sabâ geçkisi üzerine kurulduğu görülmektedir.

¹²³ İsmail Hakki ÖZKAN, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Ustülleri*, s. 239.

2.3.8. Nihâvend Saz semâisi

Nihâvend Sazsemâisi

Usûl: Aksak Semâi

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

1 3

TESLİM

5 7

İkinci Hâne

9 11

Üçüncü Hâne

13 15

Dördüncü Hâne

17 19 21 23 25

Refik Talat Alpman'a ait iki adet nihâvend saz semâisi bulunmaktadır. Büyük ölçüde benzerlik gösterebilir de ifade biçiminde farklılıklar bulunmaktadır. İlk eser nihâvend makamının güçlüsü olan neva perdesi üzerinde başlamaktadır. İkinci ölçüde nevanın düğâha dört seslik bir atlama bulunmaktadır. Üçüncü ölçüde nevanın dik kürdiye beş buçuk seslik bir atlama bulunmaktadır. Geleneksel Osmanlı mûsikîsinde bu şekilde atlamalı ses kullanımlarına sık rastlanmamaktadır.

Teslim bölümünün ikinci ölçüsünde kürdîden nim hisar perdesine uzanan bir atlama söz konusudur. Üçüncü ölçüde düğâhtan acem aşîran perdesine ve kürdîden tekrar acemaşîran perdesine beş ve dört seslik atlamalar mevcuttur. Bestekâr bu atlamalı sesleri armoniyi gözeterek yapmaktadır.

İkinci hânenin ilk ölçüsünde kullanılan kromatik dizi dikkat çekmektedir. Ardından ikinci ölçüde nevanın tiz kürdiye bir atlamadan sonra neva perdesinde ölçüyü bitirmektedir. Üçüncü ve dördüncü ölçüde neva üzerinde saba geçkisi yaparak hâneyi sonlandırmaktadır.

Üçüncü hânedeki tekrar nevanın tiz kürdiye bir atlamalı ses kullanılmıştır. İkinci ölçüde ise bestekârın modernizm etkisiyle kurguladığı düşünülen bir kalıp bulunmaktadır. Sol minör dizisi üzerinde kurduğu bu kalıp rast sesini tutup, her sekizlikten sonra bir es ve peşine onaltılık nota ile devam eden bir kalıptır. Bu kalıbı dört defa yaptıktan sonra ikilik rast ile bitirmektedir. Ardından tekrar kalıba devam edip neva sesini tutmaktadır. Sanki bestekâr yaylılardan ya da üflemeli çalgılardan bu sesleri tutmalarını istemektedir.

Dördüncü hâne üçüncü hânedeki kullanılan kalıpla başlamaktadır. İkinci ölçüden sonra ise çok uzun bir üçlemeli bölüm başlamaktadır. Ölçüler arasında ya da usûl bitimlerinde armoniyeye uygun atlamalar ya da uzun sesler kullanılarak modernist bir hava katılmıştır. Ayrıca bu eserde dördüncü hânedeki usûl değişikliği yapılmaması da dikkat çekicidir. Saz semâisi formunun âdeti üzerine, son hânenin yürük semâi, sengin semâi, semâi gibi usûller tercih edilmemiştir.

2.3.9. Nihâvend Saz semâisi 2

Usul: Aksak Semâi

Nihâvend Sazsemâi

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

1 3

TEŞLİM

5 7

İkinci Hâne

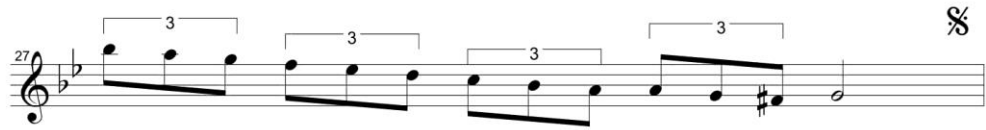
9 11

Üçüncü Hâne

13 15

Dördüncü Hâne

17 19 21 23 25



İkinci nihâvend eser, birincisiyle çok benzer bir örgüyle başlamaktadır. Neva ile başlayan eser, henüz ilk ölçüde neveser geçkisi göstermektedir. Bu geçki, Batı müziğinde sol minör oryantal olarak bilenen bir kullanımdır. Aynı kullanım Türk mûsikisinde kendisini neveser makamına geçki olarak göstermektedir. Armoni doğal bir uyum olduğu için isimlendirmede farklılık olsa da kullanımlarda benzerlikler aşikârdır. İlk hâne içerisinde yine nevâ-dügâh ve nevâ- dik kürdî atlamalı seslerin kullanıldığı görülmektedir.

Teslim bölümü ise kısa bir uşşak geçkisi göstermektedir. Üçüncü ölçüde tekrar bir neveser geçkisi gösterildikten sonra nevada bırakılmıştır. Dördüncü ölçüde ise kürdi – rast, dügâh – irak perdeleri arasındaki uyumlu armonik atlamalar dikkat çekmektedir.

İkinci hâne kürdi sesinden acemaşirana yapılan dört seslik bir atlama ile başlamaktadır. Ardından ikinci ölçüde dügâh perdesiyle başlayan kromatik dizi nevaya kadar gelmektedir. Üçüncü ölçüde bu sefer nevadan başlayan kromatik dizi gerdaniyeye kadar getirilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta; ikinci ölçüde dügâhtan nevaya, üçüncü ölçüde nevadan gerdaniyeye olan bu kromatik dizilerin dört seslik aralıkla seçilmiş olmalarıdır. Ud üzerinde iki tel arasında dört ses olduğu düşünülürse Refik Talat Alpman, beste yaparken enstrümanının armonik olarak verdiği ayrıcalıklardan faydalanmış olduğu söylenebilir.

Üçüncü hânedeki saba geçkisi kullanıldığı görülmektedir. Son ölçüyü yine mülâzime ile bitirmektedir. Dördüncü hânedeki bestekâr, diğer nihâvend bestesinde kullandığı kalıbı kullanmaktadır. Ardından üçlemelerde yine sol minörün kullandığı sesler üzerinde durmaktadır.

2.3.10. Hüseyinî Saz semâisi

Usûl: Aksak Semâî

Hüseyinî Sazsemâisi

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

1
3
5
7
TESLİM
9

İkinci Hâne

13
15
17
19

Üçüncü Hâne

21
23
25

27 

Dördüncü Hâne

29 

31 

33 

35 

37 

39 

Hüseyinî makâmı, Anadolu kokan bize ait bir makamdır. Bu makamda bestelenmiş birçok saz ve söz eseri bulunmaktadır. Beste-i kadîm olarak isimlendirilen bir hüseyini âyin-i şerif de bulunmaktadır. Bestekâr Refik Talat Alpman'ın klâsik saz ve söz eserlerine bakıldığında farklı bir yerde olduğu düşünülmektedir. Diğer bestelerinden farklı olarak hüseyini makamını işleyişi ve saz eseri üzerine kurgulayışı ayrı bir yerdedir. Diğer makamlarda ya da geçkilerde modernizm etkisiyle yapıldığını düşünebileceğimiz iki, üç, dört seslik atlamalar hüseyinî makamı içerisinde, doğasında bulunmaktadır.

Hüseyin saz semâisi diğer eserlerde görülen modernizmin etkilerine nazaran daha geleneksel sayılabilir. Her ne kadar içerisinde acelitesi yüksek, üçlemelerin yoğun olduğu bölümler olsa da sözü edilen etkilerden nispeten hâli gibi görünmektedir. Teslimin ilk iki ölçüsünde bulunan üçleme grubu modernist bir havada görülse de kulağa hüseyinîyi çağrıştırmaktadır.

İkinci hânede bestekâr neva üzerinde hicaz geçkisini kullanarak karcığâr makamını çağrıştırmaktadır. Üçlemeler ve aceliteyi bu hânede de kullanan Refik Talat Alpman, hüseyini makamının tüm olanaklarını kullanmaktadır. Son ölçüde çargâhtaki kalışı, hüseyini makamının çok tipik bir özelliğidir.

Üçüncü hânede ise sanki hüseyini üzerinde zirgüleli hicaz kurulmak istenmiştir. Fakat ölçü sonundaki segâhlı kalış bu görüşümüze aykırı düşmektedir. Bestekârın burada yapmak istediği geleneksel bir geçki mi yoksa deneysel bir geçiş mi anlaşılmamaktadır.

Dördüncü hâne, Refik Talat Bey' in sık kullandığı sengin semâi usûlündedir. Geleneksel bir hava içerisinde devam eden ilk bölüm nevada buselik çeşnişiyle sonlandırılmıştır. İkinci bölümde ise saba geçkisi ve ardından yerinde hicaz geçkisiyle eser bitirilmektedir.

2.3.11. Sûznâk Saz semâisi

Usul: Aksak Semâi

SÛZNÂK SAZ SEMÂİSİ

Beste: Refik Talât Alpman

Birinci Hâne

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33

TESLİM

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

Dördüncü Hâne

Sûznâk makamı, kullanım itibariyle iki çeşidi bulunan bir makamdır. Basit ve zirgüleli diye tanımlanan bu iki suzinak makamı seyir ve zirgüle perdesinin kullanımı itibariyle ayrılmaktadır. Refik Talat Alpman bu iki suzinak kullanımını da eserinde sergilemektedir.

Birinci hâne, sol minör dizisinde kullanılan ortak seslere yapılan vurgularla başlamaktadır. Ayrıca basit suzinak makamındaki kullanımı gösteren düğâh sesinin zirgüle yerine kullanıldığı görülmektedir. Birinci hânedan teslim geçilen son ölçüde düğâh yerine zirgüle perdesi kullanılmaktadır. Eserin ilk hânesi basit suzinak, teslimi ise zirgüleli suzinak düşünülerek bestelenmiştir.

Teslimin ilk iki ölçüsüne bakıldığında bestekârın aynı kalıbı art arda dört defa kullandığı görülmektedir. Bu kalıbın bitiş seslerine bakıldığında yegâh, çargâh, kaba segâh ve rast olarak sıralandığı dikkat çekmektedir. Bu sesler hem makamın seyir içerisinde asma karar olarak kullandığı sesler olması, hem de Batı müziğinde sol minöre karşılık gelen dizi ile benzerlik göstermektedir. Refik Talat Bey de bu seslerin uyumunu dikkat çekmektedir.

İkinci hâne, ilk ölçüde karar sesi olan rast ile başlayıp makamın güçlüsü olan neva sesiyle bitmektedir. İkinci ölçü ise neva sesini alıp nevanın oktavı olan yegâhta bitmektedir. Bu uyuma eserin hemen her ölçüsünde dikkat edildiği görülmektedir. Üçüncü ölçü yegâhtan başlayıp nevaya, dördüncü ölçü ise nevâda bitirilip rast ile başlayan teslim bölümüyle uyum göstermektedir.

Üçüncü hâne, rasttan gerdâniyeye hızlı bir geçişle birlikte neveyi da göstererek ulaşmaktadır. Yani sol minör arpejini kullanmaktadır. Ardından neva üzerinde segâh geçkisi görülmektedir. İkinci ölçüde ise üçlemeler gösterip do majör arpejiyle bitmektedir. Üçüncü ölçüde do majör arpeji çerçevesine kurulmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. REFİK TALAT ALPMAN’IN MÛSİKÎ DÜNYASI VE ESERLERİNİN TÜRK MÛSİKÎSİNDEKİ YANSIMALARI

3.1. MÛSİKÎYİ ANLAMA VE YORUMLAMA ÇABASINDA BİR “MEMUR”

Refik Talat Bey, döneminin hareketli mûsikî çevrelerinden ve debdebesinden nisbeten uzak yaşamış bir isim olarak görülmektedir. Babasından devraldığı Liman şirketi memurluğuyla hayatını idâme ettirdiği bilinmektedir. Bu sebeple mûsikî ile münâsebeti hiçbir zaman maddi kaygılarla olmamış ve hayatını mûsikî ile kazanmamıştır. Özellikle 19.yy’dan sonra Geleneksel Türk mûsikîsinde yaşanan değişime de dışarıdan bir göz olarak bakabilmiştir.

Dönem bestekârları ve sanatçılarıyla yakın bir ilişkisi olmasına rağmen bir yanı da bu camianın dışında gibidir. Tanbûri Cemil Bey gibi büyük bir saz üstadının övgüsünü alacak kadar iyi bir sâzende olmasına karşın mütevazı bir hayat sürmeyi tercih etmiştir. Refik Talat Bey’in çekingen ve mûsikî çevrelerinden uzak duran yapısı sebebiyle kendisiyle alakalı bilgi ve belge bulmak da son derece zorlayıcı olmaktadır. Ayrıca herhangi bir dergide ya da gazetede bir yazısına erişemediğimizden genel mûsikî anlayışı ile ilgili kesin bulgular da elde edilememiştir. Mûsikîyi yazmaktan ya da bilim yapmaktan öte eser vermeyi tercih etmiştir. Bu eserler sayesinde mûsikîyi yorumlayışından ve bilgi birikiminden haberdar olunabilmektedir.

20.yy’ın modernist bir anlayışla inşa edilmeye başlandığı bilinmektedir. Modernizmin, pozitivism ve materyalizmle eşgüdümlü olarak ilerleyen bir olgular olarak geliştiği düşünülürse; dönemin doğa bilimleri ve pozitif bilimler üzerine kurulmuş olması kaçınılmazdır. Teknolojik ve bilimsel çalışma anlamında geri kalmış olan Osmanlı ve ardından Türkiye Cumhuriyetinde ise hem pozitif bilimlerde hem de sosyal bilimlerde

Batı medeniyetinden devşirmelere sıkça rastlanmaktadır. Bu fikir yapısıyla birlikte teknolojinin gelişmesi de dünya müzikleri arasındaki etkileşimi arttırmıştır. Bu nedenle 20.yy'ın başlarında plaklardan Batı müziği dinlemeden yetişmek imkânsız görünmektedir.

Bu bağlamda Refik Talat Bey'de Batı müziğinin ve döneminin değişen mûsikî algısıyla yetişmiş bir mûsikîşinastır. Eserleri bizlere geleneksel tavrın ve repertuarının farkında, dönemin modernist müzik anlayışından da etkilenmiş bir görüntü çizmektedir.

3.2. REFİK TALAT BEY'İN BESTELERİNİN GEÇMİŞ VE GÜNÜMÜZ AÇISINDAN TÜRK MÛSİKÎSİNDEKİ KONUMU

20.yy, Tanbûri Cemil Bey başta olmaz üzere birçok virtüözün bir arada bulunduğu mûsikî açısından verimli sayılabilecek ve geleneksel anlamda mûsikî eğitimi almış son nesil sanatkârların görüldüğü bir dönemdir. Böylesine bir dönemde bu çevrelerde yetişmemiş olmasına ve herhangi resmi ya da özel kurumda mûsikî icra etmemesine karşın tanınan ve saygı duyulan bir isim olduğu düşünülmektedir. Ali Rifat Çağatay, Udi Nevres Bey gibi ustaların izinden gitmiş ve sazıyla yeni arayışlar içerisinde olan dönemdaşları arasında yer almıştır. Sazının verdiği imkânları eserlerinde mümkün olduğu kadar kullandığı görülmektedir.

Refik Talat Bey'in beste anlayışı, Geleneksel Türk mûsikîsinin repertuarında bulunan saz semâisi formu içerisinde yenilikçi bir çizgidedir. Döneminde Refik Fersan, Muallim İsmâil Hakkı Bey, Tanburi Cemil Bey gibi büyük bestecilerin de yenilikçi eserleri bulunmaktadır. Buna karşın Refik Talat'ın eserleri dönemindeki birçok bestekâr gibi romantik ve modernist izler taşımaktadır.

Günümüzde mûsikî zevkinin geleneksel repertuardan uzaklaştığı görülmektedir. Pop kültürünün özellikle gençlik üzerindeki etkisi düşünüldüğünde Geleneksel Türk mûsikîsinin dinlenmemesinde önemli ölçüde etkili olduğu düşünülmektedir. Son yıllarda sosyal medyanın gelişmesi, arşivlere ve plak kayıtlarına elektronik ortamlarda kolayca ulaşılmasının sonucu olarak Geleneksel Türk mûsikîsi, tekrardan ilgi ve alakayı üzerine çekmeye başlamıştır. Bu bağlamda mûsikîye yeni başlayan ya da sempatisi olan insanların Refik Talat Bey'in eserlerinden bazılarına ilgisi olduğu görülmektedir. Hânelerdeki romantik melodiler, teslim bölümünde arpej ve akorların kullanımı ve makam seçimleri 21.yy'a da hitap eden bir yapıdadır.

3.3. REFİK TALAT ALPMAN'IN MAKAM SEÇİMLERİ VE OLASI NEDENLERİ

Bir dönemin mûsikîsini anlamının en doğru yolu; muhakkak o dönemin bestelerini incelemekten geçmektedir. Refik Talat Bey'in dönemini ve mûsikî anlayışı da eserlerinin yapısı, seçtiği makamlar ve usûllerin tahlilin yapılması yoluyla anlaşılmaktadır.

Mâhur makamı, Geleneksel Türk mûsikîsinde kadim bir makam olmasına karşın Refik Talat Alpman'ın bu makamı kullanımı son derece farklıdır. Makamı seyri ve geçişlerinden ziyade Batı müziğinden kullanılan benzeri sol minör ile anlamayı ve kullanmayı tercih etmiştir. Bu kullanım klasik üsluptan farklı bir anlatım olsa da eser, bazı bölümlerinde klasik havayı da anımsatmaktadır. Teslim bölümlerinde dönemdaşları gibi romantik melodiler kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Kısaca Refik Talat Bey'in, döneminin modernizm etkilerini, kendi klasik mûsikî anlayışının içerisine bir bakıma yedirmeye çalıştığı söylenebilir. Eserin son hanesindeki sol majör geçişi de son derece önemlidir. Bu kullanım mahur makamı özelinde bütün bir Türk mûsikîsinde algının ve yapının değişmekte olduğunun bir göstergesi konumundadır.

Refik Talat Bey'in böylesine değişen bir ortamda seçtiği makamlar da büyük bir önem kazanmaktadır. Zira değişen müzik zevki, Türk mûsikîsi içinde kullanılan makamların bazılarının kullanımının değişmesine, bazılarının da kullanılmamasına sebep olmuştur. Geleneksel Türk mûsikîsinde kullanılmayan ya da hemen her dönem bestekârların tercih etmediği makamlar bulunmaktadır. Yalnız, 20.yy'da değişen mûsikî algısı bu akışın son derece hızlandığı bir dönem olmuştur. Klasik manada eser veren bestekârların sayısı giderek azalmaktadır. Özellikle saz eserlerinde virtüözitenin ön plana çıkması, bestekârların mesâîlerini makam ve mûsikîden çok sazlarını yenmeye harcamalarından dolayı bazı kayıplar verilmesine neden olabilmektedir. Özellikle incesaz içerisinde yer almayan ud sazı için çok seslilik ve acelitenin kapıları açılmış, sanatçıları bu alanlarda çalışmaya itmıştır.

Özellikle Batı müziği dinleyerek ve öğrenerek zenginleşen mûsikîşinaslar Geleneksel Türk mûsikîsi içerisinde isteyerek ya da istemsiz olarak benzerliklere odaklanmışlardır. Nihavend, mâhur, şedaraban, kürdi, sultâniyegâh, muhayyerkürdi, kürdilihiczakâr gibi majör ve minör tonlarla uyum sağlayan makamlar ön plana çıkmaya

başlamıştır. Dönem bestekârları ve virtüözleri şedaraban, sultâniyegâh gibi geniş ses aralıklarına sahip makamları da geleneksel dönemden daha sık kullanır duruma gelmişlerdir. Bunun sebeplerinden biri; sazlarının imkânlarını zorlayan sanatçıların artması ve sazın modernleşme sonrası mûsikîde bir ifade biçimi haline gelmesi olabilmektedir. Zira tek saz ile yapılan konserler ve taksimlerden oluşan plaklar, sanatçıların bireysel çalışmanın varlığına ve önemine dikkatlerini çekmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türk mûsikîsinde modernleşme kavramı, 21.yy'ın başları itibariyle ülkemizde popülarite kazanmıştır. Gerek akademisyenler gerekse mûsikîşinaslar tarafından sıkça bahsedilen üzerine konuşulan ve yazılan bir husustur. Tezin konusunun belirlenme aşamasında modernleşme sürecinin başından itibaren hemen hemen bütün isimlerin Türk mûsikîsine bir isim ve şahsiyet kazandırma kaygısı olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle Rönesans'tan sonra Avrupa'da yaşanmış bilimdeki yeni bakış açısı, Türk mûsikîsini de etkisi altına almaktadır. Tamamen meşk usûlüne dayalı bir eğitime dayanan mûsikî, dönem dönem bazı isimler aracılığıyla hem metotsal hem de içerik bakımından değişimlere gebe bırakılmaktadır. Ali Ufkî Bey'in getirdiği batı tarzı nota yazımının, Geleneksel Türk mûsikî ile Batı müziğinin ilk ciddi karşılaşması sayılabilir. Saray tarafından övgüyle karşılanıp benimsenmemiş olması 17.yy özelinde mûsikî eserlerinin kaybına yol açmış olabilir. Mûsikîmizin repertuar açısından hissedilen derin yaraları, müzik yazımının neredeyse üç koca yüzyıl ertelenmesinden kaynaklanmaktadır.

Geleneksel Türk mûsikîsi tek sesli bir anlatımı benimsemiştir. Fakat bu tek seslilik içerisinde birçok zenginlik barındırmaktadır. Perdelerin çokluğu ve kendi aralarındaki esnek geçişler, mûsikîyi lezzetlendirdiği kadar öğrenimi zorlaştırmaktadır. Seslerin doğru duyulması için bir fem'i muhsine ihtiyacı zorunlu kılmaktadır. Fakat modernizmin gölgesindeki bilim anlayışı her dalda olduğu gibi mûsikîyi de sistemleştirmeye itmektedir. Urmevi ve Merâğî'nin metotları mûsikîmizin temeltaşları olsa da bazı açılardan modernizmle gelen yeni yapıyla güncellenmek istenmiştir. Bu konuda kanaatimizce Kantemiroğlu'nun Türk Mûsikîsi seslerini tanburla açıklaması bir milat olmuştur. Nazariyatın dilini ud ve ney gibi perdesiz sazlardan, tanbur gibi net ve perdeli bir saza çevirmiştir. Bu çalışmanın ardında, müzik bilimini akışkanlık ve değişkenlikten kurtarıp anlaşılması kolay ve sade hale getirmek olabileceği fikri ortaya çıkmaktadır.

19.yy'da Türk mûsikîsinin Batı müziği ile bir zamandır süren dirsek teması Hâşim Bey'in edvarı ile birlikte nazariyat alanında da kendisi göstermiştir. Dönem sanatçılarının birçoğunun sarayın da isteği üzerine ithal edilen sanatçılar aracılığıyla Batı müziği öğrenmeye itildiği bilinmektedir. Böylesine çabaların olduğu bir dönemde sanatçıların Batı müziğinden ve tekniğinden etkilenmemesi mümkün gözükmemektedir. Bu sebeple

20.yy'a gelindiğinde zihinsel altyapının modernleşme üzerine kurulması doğal bir süreçten ibarettir.

Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından sonra da devletin Batı müziğine olan ilgisinin aynı yönde olduğu bilinmektedir. Geleneksel Türk mûsikîsini korumaya ve devam ettirmeye çalışan bir avuç mûsikîşinas sanatçının çabalarının da bu konuda yetersiz kaldığı malumdur. Devlet desteği ile gelişen Batı müziğine ilgi alaka şüphesiz her sanatçı için yadsınamaz bir konu durumundadır. Dönemin büyük bestekârlarının çalışma sahasının ve metodunun bu saikler neticesinde dönüştüğü gözlemlenmektedir. Fakat bahsi geçen bu dönüşümün ne derece olduğu hususu tartışmalıdır. Günümüzde kimi kesimler tarafından yaşanmaması gereken bir süreç olduğu düşünülürken kimileri için tarihsel bir gerçekten ibarettir.

Çalışmamızda; bu süreçte Geleneksel Türk mûsikîsini bilen, aynı zamanda Batı müziği ve getirdiklerinden de haberdar olan bir bestekâr olarak Refik Talat Alpman'ı ve eserlerini incelemenin isabetli olacağını düşündük. Refik Talat Bey'in eserlerinde gelenekle moderni aynı havuzda buluşturma gayretinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Geleneksel melodi ve yapıları Batı müziğinden birtakım yeni bakış açılarıyla ele aldığı düşünülmektedir. Döneminin hâkim anlayışı içerisinde geleneğini bilen, sahip çıkan aynı zamanda gelecekle de ilişkili ve çevresine duyarlı bir sanatçı olduğu eserleri üzerinden çıkarılabilmektedir. Çalışmamızda modernleşme dönemi eserlerinin geleneksel bestelerden yapısal ve içerik bağlamında farklılıklarına dikkat çekilmiştir. Bu değerlendirmenin sürecin etkilerini ortaya çıkarma açısından faydalı olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca 19.yy'dan başlayarak modernleşme sürecinde enstrümanların, kullanıcılarına ne gibi kapılar açtığı ve bu süreci ne derece etkilediği de aydınlatılması gereken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- AK Ahmet Şahin, *Türk Müsîkîsi Tarihi*, 4. b, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- AKSOY Bülent, *Geçmişin Müsîkî Mirasına Bakışlar*, 4. b, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018.
- AKYILDIZ Ali, “Tanzimat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 2011, C. 40, ss. 10-11.
- ALPER Ömer Mahir, “İbni Sinâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1995, ss.322-331
- ARSLAN Fazlı, *Müzikte Batılulaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*, İstanbul: Beyan Yayınları, t.y.
- , “Safiyüddîn Abdülmümin El-Urmevî’nin Er-Risâletü’ş-Şerefiyye’sinde Müsîkî Matematiği”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2 (2005), ss. 267-306.
- Safiyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü’ş-Şerefiyye’si*, Ankara: Ankara Üniversitesi, 2004, s.16
- AYAS Onur Güneş, *Müsîkî İnkılâbının Sosyolojisi*, 1. b, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- , “Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Müzik ve Politika”, *Osmanlı Müzik Mirasını Dışlayıcı Devlet Politikalarına Karşı Savunma Stratejileri: Müsîkî İnkılâbı’na Karşı Muhalefetin Söylemsel Analizi*, t.y, 103-19.
- Müsîkî İnkılâbının Sosyolojisi*, 1. b., İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014
- BARDAKÇI Murat, *Refik Fersan ve Hatıraları*, 2. b, İstanbul: Pan Yayıncılık, t.y.
- BEHAR Cem, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, 11, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.
- , *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- , *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musîkî Makamları Kantemiroğlu(1673-1723) ve Edvâr’ının sıra dışı müzikal serüveni*, 1. b, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- CEVHER M. Hakan, *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz*, İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, 2003.

- DURAL Sami, “Abdülbâkî Nâsır Dede, Hâşim Bey ve Hüseyin Sadettin Arel’in Müzikal Yaratımları Bağlamında Mâhur Makamının Serencamı; Düşünsel ve Tarihsel İzdüşümler”, *International Journal of Scientific and Technological Research*, S. 5 (2019).
- ERSOY İlhan, “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği”, *EÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Dergisi*, S. 2 (2012), ss. 91-98.
- FUBİNİ Enrico, *Müzikte Estetik*, 2. b, Ankara: Dost Kitabevi, 2014.
- İŞIKTAŞ Bilen, “MÛSİKÎ İNKİLÂBÎ’Nİ OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KÜLTÜREL ve SİYASİ MİRASI OLARAK YORUMLAMAK”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 4, S. 1 (2016)
- İNAL İbnulemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.
- JUDETZ Eugania Popescu, ÇEVİREN: BÜLENT AKSOY, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*, Ayhan Matbaası, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- KARAKAYA Fikret, “Tambur”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2010, C. 39, ss. 553-56.
- KAYA Mahmut, “Farabî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1995, ss. 162-63.
- KAYA M. Refik, *Hüseyin Fahreddin Dede*, 1. Baskı, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2019.
- KAYGISIZ Mehmet, *Müzik Tarihi*, 2. b, İstanbul: Kategori Yayıncılık, 2017.
- KIYAK Hüseyin, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- KUT Turgut, “ALİ UFKÎ BEY”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 2 cilt, İstanbul, 1989ss. 456-57.
- MAXİM Mihai, “Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 24 cilt, İstanbul, 2001.
- ÖNEY Şengül Altun, *Güfte Mecmualarında Vezin, Usûl, Güfte İlişkisi: Haşim Bey Mecmuası Örneği*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018.
- ÖZALP M. Nazım, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 2 cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

- ÖZCAN Nuri, “Abdulkâdir-i Merâğî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1988, ss. 242-44.
- “Hâşim Bey”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 16 cilt, İstanbul, 1997ss. 407-8.
- , “Hüseyin Fahreddin Dede”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1998, C. 18, ss. 546-47.
- , “Muzıka-i Hümayun”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2006, C. 31, ss. 422-23.
- ÖZDEMİR Mustafa, “Dimitri Kantemir; Osmanlı Devleti’nde Yetişen Bir Oryantalist”, S. 10 (2016), ss. 65-76.
- ÖZEK Eren, *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*, İstanbul: Ayhan Matbaası, 2014.
- ÖZKAN İsmail Hakkı, “Fasıl”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 1995, C. 12, ss. 206-8.
- , *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usülleri*, 10. b, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2010.
- ÖZTUNA Yılmaz, *Sâdettin Arel*, 1. Baskı, Ankara, 1986.
- , “Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Ankara, 1990s. 54.
- RONA Mustafa, *50 Yıllık Türk Müsikisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960.
- SANAL Haydar, “Hüseyin Sadettin Arel”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, 1991, C. 3, ss. 352-54.
- TANRIKORUR Cinuçen, *Müzik Kültür Dil*, 3. b, İstanbul, 2015.
- , *Osmanlı Dönemi Türk Müsikisi*, 4. b, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- , *Türk Müzik Kimliği*, 2. b, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- TURA Yalçın, *Türk Müsikisinin Mes’eleleri*, 3. b., İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.
- TURAN Namık Sinan, “Bir 18. yüzyıl Entelektüelinin Portresi Dimitrie -Cantemir”, S. 257 (t.y.), ss. 66-71.
- TIRIŞKAN Ahmet Gürsel, *Hâşim Bey’in Edvârı*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2000.
- TURABİ Ahmet Hakkı, Ahmet Hakkı TURABİ, *el-Kindî’nin Müsikî Risâleleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1996, s. 25.
- UÇMAN Abdullah, “Necip Âsım Yazıksız”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, 2006, C. 32, s. 493