

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÛSİKÎSİNDE İCRÂ-KURAM UYUMSUZLUĞU
SORUNUNA DAİR BİLGİSAYAR DESTEKLİ BİR
ANALİZ: BEKİR SITKI SEZGİN ÖRNEĞİ

Semih ÖZDEMİR

2501150348

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : SEMİH ÖZDEMİR Numarası : 2501150348
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Danışmanı : DOÇ. DR. UBEYDULLAH SEZİKLİ
Tez Savunma Tarihi : 09.09.2019 Saati : 14:00
Tez Başlığı : "TÜRK MÜSİKİSİNDE İCRA-KURAM UYUMSUZLUĞU SORUNUNA DAİR BİLGİSAYAR
DESTEKLİ BİR ANALİZ: BEKİR SITKI SEZGİN ÖRNEĞİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. UBEYDULLAH SEZİKLİ		Kabul
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ MUSTAFA TAHİR ÖZTÜRK		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET ÖNCEL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. AYŞE BAŞAK HARMANCI		
2- DOÇ. DR. MUHARREM HAFIZ		

ÖZ

TÜRK MÛSİKÎSİNDE İCRÂ-KURAM UYUMSUZLUĞU SORUNUNA DAİR BİLGİSAYAR DESTEKLİ BİR ANALİZ: BEKİR SITKI SEZGİN ÖRNEĞİ Semih ÖZDEMİR

İcrâ edilen mûsikînin bir kuramla temsil edilerek ifade edilmesi çabası yüzyıllardır devam eden bir problemdir. Elimize ulaşan belgelerden yola çıkılarak Yunan filozof Pisagor’la (MÖ 580-500) başladığı düşünülen bu çalışmalar, mûsikînin gelişmesi ve değişmesiyle ortaya çıkan yeni perdelerle beraber günümüze kadar süregelmiştir. Perdeler çeşitlendikçe sistemin de revize edilmesi ihtiyacı belirmiş, hatta bir noktada sistem icrâ edilen mûsikîyi tam olarak ifade edemez duruma gelmiştir. Mûsikînin uygulamasında kullanılan perdelerle, kuramın bu perdeler için öngördüğü veriler arasındaki farklılık yalnız Türk mûsikîsi için değil, bütün mûsikîlerde çok eskiden beri tartışmalara konu olan evrensel bir sorundur.

Bu çalışmada, icrâ ve kuram arasında bir uyumsuzluğun olup olmadığı problemine; tarafsız, güvenilir ve doğru bir metot yardımıyla ve bilgisayar teknolojisinin imkânları kullanılarak yanıt bulunmaya çalışılacaktır. Uyumsuzluk probleminin çözülmesi gibi bir amaçtan daha çok, problemin tespiti ve somut bir şekilde ortaya konulması amaçlanmaktadır. Günümüzde başta TRT ve devlet konservatuvarları olmak üzere geniş bir alanda kullanılmakta olan ancak yine de eleştirilerin odağında bulunan Hüseyin Sâdeddin Arel’e ait kuram ile Türk mûsikîsine son yüzyılda damgasını vurmuş, sesini kullanarak bu mûsikîye has perdelerin icrâ edilmesi hususundaki başarısıyla takdir toplamış ve bu sebeple mûsikî çevrelerince “perdeci” olarak anılan Bekir Sıtkı Sezgin’in ses kayıtları analiz edilerek karşılaştırılacaktır. Müzikal perdeye etki edecek hiçbir enstrümanın eşlik etmediği bu kayıtlar, böylesi önemli bir referansın meşk sistemiyle ses dağarcığında topladığı hazinenin tespiti adına büyük önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bekir Sıtkı Sezgin, Hüseyin Sâdeddin Arel, İcrâ, Kuram, Perde Analizi

ABSTRACT

A COMPUTER AIDED ANALYSIS FOR THE PROBLEM OF THE DISHARMONY BETWEEN THEORY AND PRACTICE IN TURKISH MUSIC: BEKİR SITKI SEZGİN AS AN EXAMPLE

Semih ÖZDEMİR

Expressing practical music on a theoretical basis has been an ongoing effort for centuries. Based on the existing documents, such studies that are considered to have been initiated by Greek Philosopher Pisagor (b.c. 580-500), have made it till present day with the emerging pitches that occurred with the changes and advancements in music. The diversification of the pitches made it necessary to revise the system which, at some point, failed to thoroughly express the practical music. The difference between the pitches used in practical music and the data defined by the theory for them is a universal problem not only for Turkish music but all others for a very long time.

This study aims at finding an answer to the controversial issue of whether there is a disharmony between theory and practice with an objective, reliable and correct method as well as making use of the opportunities of computer based technologies. The main goal is to detect and put forward the problem in a concrete way rather than resolving it. This study will make a comparison and analysis between the theory of Mr. Hüseyin Sâdeddin Arel who is a critical figure in Turkish music and whose works are widely used particularly by Turkish Radio and Television (TRT) and state conservatories, and the voice records of Bekir Sıtkı Sezgin who made his mark in Turkish music in the last century and recognized as “the pitch man” due to his contributions to the practice of musical pitches by using his own voice. Without any instrument to have an impact on the musical pitches, these records (acapella) are of paramount importance in terms of analyzing the treasure of such an important reference that is accumulated in the form of practiced music.

Keywords: Bekir Sıtkı Sezgin, Hüseyin Sâdeddin Arel, Practise, Theory, Pitches Analysis

ÖNSÖZ

Beşerî duyguların en tabîî olanlarından birinin estetik his olduğu şüphesizdir. Bu bakımdan insan, varlık sahnesine çıktığı günden beri güzel olana meyleder. Bu doğrultuda güzele karşı duyduğu ilgi ve meyil neticesinde sanat eserleri meydana getirir. İşte mûsikî sanatı da, insanın dikkatini çekmiş ve doğanın kaçınılmaz bir parçası olarak sürekli hayatın içinde olagelmıştır.

Yüzyıllar boyunca güzel sesin peşinde olan insan, fark ettiği ve kullandığı ses malzemesini sürekli araştırmış, bu seslere uyumlu olabilecek başka sesler bulmak amacıyla çalışmıştır. Elbette, bir süre sonra ortaya çıkan ve biriken ses malzemesini anlamlı bir çerçeveye sokarak ilişkilendirme ve sınıflandırma ihtiyacı doğmuştur. Bu çabalar günümüze kadar sürmüş ancak hep yetersiz kalmıştır.

Kuramın öngördüğü veriler ile icrâcının kullandığı perdelerin uyumsuzluğu evrensel bir müzik problemi olarak ortaya çıkmaktadır. 20.yy'ın başında ortaya çıkarak Türk mûsikîsi dünyasına sunulmuş ve günümüzde tartışmalara rağmen geniş bir yelpazede kullanılmakta olan ve Hüseyin Sâdeddin Arel'e atfedilen bu kuram, bugün yüksek seslerle tartışılır durumdadır. Bu problemin bilgisayar destekli analizlerle somut bir şekilde ortaya konulması önemlidir. Bu hususta, 20.yy'ın önde gelen ve Türk mûsikîsine has perdeleri incelikli icrâ etmesi konusunda otoritelerce "perdeci" olarak anılan ses sanatkârı Bekir Sıtkı Sezgin referans alınmıştır.

Çalışmamızın giriş bölümünde söz konusu problemin ne olduğu, sebebi, analiz metodu ve incelemeye tâbi tutulacak verinin niteliği ve tercih sebepleri üzerinde durulmuştur. Birinci bölümde Türk mûsikîsinde icrâ-kuram uyumsuzluğuna genel bir bakış atılmış, kuram çalışmaları ve beraberinde gelen tartışmalardan bahsedilmiştir. İkinci bölüm ise Türk mûsikîsinde icrâ-kuram uyumsuzluğunun Hüseyin Sâdeddin Arel'in mûsikî kuramı ve Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâsı üzerinden, bilgisayar destekli olarak incelendiği bölüm olmuştur. Burada kuramın incelemeye tâbi tutulacak yanları ve referans kayıtların analiz edilecek yönlerine değinilmiştir. Ayrıca Arel ve Sezgin'in yaşamlarına dair bilgiler de aktarılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasına bilgi ve tecrübeleriyle eşlik eden danışmanım İstanbul Üniversitesi Dînî Mûsikî Uygulama ve Araştırma Merkezi müdürü Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ'ye, yüreğimde mûsikî ateşini yakan kıymetli hocam tanbûrî Özer ÖZEL'e teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışmanın başladığı günden bugüne kadar beni hep teşvik ederek heyecanımı diri tutan, maddî ve mânevî hiçbir destekten kaçınmayan, “zihin açıklığı” dualarını üzerimden hiçbir zaman eksik etmeyen anne ve babama, öğrenme tutkusuyla beni de heyecanlandıran kardeşime sonsuz şükran ve saygılarımı sunarım. Son olarak, çalışmam boyunca bana güler yüzünü, desteğini ve teşvikini bir an bile esirgemeyen kıymetli eşim Lâmia ÖZDEMİR'e de şükran ve muhabbetlerimi arz ederim.

Semih ÖZDEMİR

İSTANBUL, 2019



İÇİNDEKİLER

	<u>Syf..</u>
	±
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
TABLolar LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÛSİKİSİNDE İCRÂ-KURAM UYUMSUZLUĞU

TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Türk Mûsikîsinde Kuram Çalışmalarına Genel Bir Bakış.....	4
1.2. Türk Mûsikîsinde İcrâ-Kuram Uyumsuzluğu Tartışmaları.....	5

İKİNCİ BÖLÜM

HÜSEYİN SAADETTİN AREL VE BEKİR SITKI SEZGİN'İN

TÜRK MÛSİKİSİNDEKİ YERLERİ

2.1. Bekir Sıtkı Sezgin'in Hayatı ve Türk Mûsikîsindeki Yeri.....	8
2.2. Hüseyin Sâdeddin Arel'in Hayatı ve Türk Mûsikîsindeki Yeri.....	11

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SES MALZEMESİ ÖZELİNDE HÜSEYİN SÂDEDDİN AREL'İN

TÜRK MÛSİKİSİ KURAMININ İNCELENMESİ

3.1. Arel Kuramı'nın Temel Unsurları.....	14
3.1.1. Perdeler.....	14
3.1.2. Aralıklar.....	15

3.1.3. Makam Yapılarını Oluşturan Ses Kümeleri.....	18
3.2. Sekizli Aralığın 24 Eşit Olmayan Aralığa Bölünmesinin İlmi Sebebi ve 24 Sesi Elde Etme Yolları.....	19
3.2.1. Tarihi Bir Makam Dizisine Dayanan Birinci Yol.....	19
3.2.2. Pisagor Sistemi'nden Doğan Yapı.....	22

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MÛSİKÎSİNDE İCRÂ-KURAM UYUMSUZLUĞU İDDİALARININ BEKİR SITKI SEZGİN'İN İCRÂLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ 23

4.1. Segâh Şarkı – “Hâksâr ettin beni çok firkatinle nâzenin”.....	25
4.1.1. Arel Kuramı'nda Segâh Makamı ve Eserin Makamsal Analizi....	25
4.1.2. Eserin Perde Analizi.....	28
4.1.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	31
4.2. Karcığâr Şarkı - “Ey gönül niçin perîşansın beyaz kâkül gibi”.....	33
4.2.1. Arel Kuramı'nda Karcığâr Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	33
4.2.2. Eserin Perde Analizi.....	35
4.2.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	39
4.3. Sûznâk Şarkı - “Nerdesin sînemde ateş ufku sardı mâh-tâb”.....	41
4.3.1. Arel Kuramı'nda Sûznâk Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	41
4.3.2. Eserin Perde Analizi.....	43
4.3.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	47
4.4. Hicâzkâr Şarkı - “Sanma derd-i hasretinle gözlerimdir ağlayan”.....	49
4.4.1. Arel Kuramı'nda Hicâzkâr Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	49
4.4.2. Eserin Perde Analizi.....	51
4.4.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	57
4.5. Acemaşîran Şarkı - “Bu hâl zuhûr etmesin bir daha”.....	59

4.5.1. Arel Kuramı'nda Acemaşîran Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	59
4.5.2. Eserin Perde Analizi.....	61
4.5.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	67
4.6. Acemaşîran Beste - “Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı”.....	69
4.6.1. Arel Kuramı'nda Acemaşîran Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	69
4.6.2. Eserin Perde Analizi.....	71
4.6.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	76
4.7. Bestenigâr Şarkı - “Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül”.....	78
4.7.1. Arel Kuramı'nda Bestenigâr Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	78
4.7.2. Eserin Perde Analizi.....	79
4.7.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	84
4.8. Pençgâh Şarkı – “Üdun tesîrî”.....	85
4.8.1. Arel Kuramı'nda Pençgâh Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	85
4.8.2. Eserin Perde Analizi.....	87
4.8.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	94
4.9. Müstear Şarkı - “Yâ Rab beni sen hâl-i perîşâna düşürme”.....	96
4.9.1. Arel Kuramı'nda Müstear Makamı ve Eserin Makamsal Analizi.....	96
4.9.2. Eserin Perde Analizi.....	97
4.9.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi.....	104
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	107

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1: Arel Kuramı'nda bir sekizlideki 24 perde.....	15
Tablo 3.2: Arel Kuramı'nda değiştirme işaretleri.....	17
Tablo 3.3: Arel Kuramı'nda makam yapılarını oluşturan ses kümeleri.....	18
Tablo 3.4: Göçürme yoluyla 24 perdenin elde ediliş safhası.....	20
Tablo 3.5: Arel Kuramı'ndaki perdelerin değiştirme işaretleriyle birlikte sunulması....	21
Tablo 4.1: İncelenecek eserlerin isimleri.....	24
Tablo 4.2: Segâh makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması.....	31
Tablo 4.3: Karcığar makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması.....	39
Tablo 4.4: Sûznâk makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması.....	47
Tablo 4.5: Hicâzkâr makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması.....	57
Tablo 4.6: Acemaşîran makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması	67
Tablo 4.7: Acemaşîran makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması	76
Tablo 4.8: Bestenigâr makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması..	84
Tablo 4.9: Müstear makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması.....	94
Tablo 4.10: Pençgâh makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması...	104

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Bekir Sıtkı Sezgin (1936-1996).....	10
Resim 2.2: Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955).....	12

KISALTMALAR LİSTESİ

MÜSBE	: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İÜSBE	: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
bkz.	: Bakınız
bylt.	: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi
s.	: Sayfa
a.g.e.	: Adı geçen eser
İTÜSBE	: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
bdt.	: Basılmamış Doktora Tezi
syt.	: Sanatta Yeterlilik Tezi
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
yy	: Yüzyıl

GİRİŞ

Beşerî kodların bir tanesi, kendisini daima güzele meylettiren bir dürtüyle ortaya çıkar. Beşer, estetik hisle donatılmıştır. İnsanın kodlarındaki bu güzellik arayışı temel bir fonksiyon olarak bulunmaktadır.¹ Sûfîler ise bu güzellik arayışını, Allah'ın ruhları yarattıktan sonra onlara ilk mükemmel hitabını işitmelerine dayandırır. Bu sözü işitmenin zevki ve lezzetlerinin ruhlara sirâyet ettiği, şimdi ise bu dünyada mûsikî dinleyenlerin bu “Bezm-i elest” hatırasını hatırlayarak harekete geçtikleri ifade edilir.² İlk insanların bu iştiaqla sesler aradığı, daha sonra bünyesinde mevcut olan fizyolojik ses algılama ve değerlendirme yetilerinin rehberliği ve yönlendirmeleri sayesinde, bu seslerle uyumlu olacak başka sesler arayarak bu ihtiyacını karşılamaya çalışmış olması ihtimali üzerinde durulur ve mûsikî perdelerinin nasıl tercih edilmeye başlandığına açıklama getirilir.³ Kuramların öngördüğü verilerle icrâcılarının kullandığı perdelerin uyumsuzluğu yalnız Türk mûsikîsine has kalmayıp bütün mûsikîlerin sistemleşme çabalarında karşımıza çıkmaktadır.⁴

Bu çalışmada, uzun zamandır tartışmalara konu olmuş ve günümüzde de süren tartışmaların odak noktası olan icrâ ve kuram arasında bir uyumsuzluğun olup olmadığı problemine; tarafsız, güvenilir ve doğru bir metot yardımıyla bilgisayar teknolojisinin imkânları kullanılarak yanıt bulunmaya çalışılacaktır. Varsa, uyumsuzluk problemini çözmek gibi bir amaçtan daha çok, problemin tespiti ve somut bir şekilde ortaya konulması amaçlanmaktadır. Elbette ortaya çıkacak olan deneysel ve istatistiksel veriler, kuramcılarının anlamlı bir bütün oluşturarak kendi kuram önerilerinde bunları kullanabilmelerine de imkân sağlayacaktır.

Bahsi geçen problemin odağında, öngördüğü veriler üzerinden sürekli eleştirilere maruz kalan, Hüseyin Sâdeddin Arel'in ortaya koyduğu ve günümüzde de yaygın bir kullanım alanı bulan Arel Kuramı vardır. Problem araştırıldıktan sonra Arel Kuramı'yla kıyaslanarak sonuçları sunulacaktır. Bu çalışmada icrâ analizi konusunun referansını oluşturan kişi ise, Türk mûsikîsinde perde kullanımları konusundaki hassasiyeti ve başarısıyla “perdecî” olarak anılan Bekir Sıtkı Sezgin'dir. Sezgin'in

¹ Süleyman Uludağ, **İslâm ve Mûsikî**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 12.

² Pehlül Düzenli, **İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî**, İstanbul, Kayıhan Yayınları, 2014, s. 66.

³ Ayhan Zeren, **Müzikte Ses Sistemleri**, İstanbul, Pan Yayınları, 2008, s. 2.

⁴ Ayhan Zeren, “Müzikte Uygulama ve Kuram”, **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Gökten Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 22.

1975'ten evvel, dostu Neyzen Ümit Gülerman'a hazırladığı enstrüman eşliksiz (acapella), yalın ses kayıtlarından TRT repertuvarında yer alan eserlerin icrâ edildiği kayıtlar incelenecektir. Ses kayıtlarının perde tespitlerini daha kolay ve hızlı yapabildiği için Melodyne 4 Studio isimli yazılım kullanılacaktır.



I. BÖLÜM

TÜRK MÛSİKÎSİNDE İCRÂ – KURAM UYUMSUZLUĞU

TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Bütün dünya müziklerinde ortaya çıkan icrâ ve kuram çekişmesi problemi, evrensel bir problem olarak binlerce yıldır üzerinde kafa yorulan bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.⁵ Mûsikînin kuramsal bir çerçeveye oturtulmasıyla ilgili matematiksel çalışmaların Pisagor'a dayandığı söylene de⁶, kendisinden yaklaşık 2000 yıl evvel Eski Çin'de, daha basit de olsa müzikal aralıkların hesaplanmaya çalışıldığına dair verilerin olduğu ifade edilmektedir.⁷

Türk mûsikîsinde icrâ ve kuram arasındaki ilişkiyi incelerken karşımıza çıkan, birbirine zıt birçok görüş akla ilk olarak şu soruyu getirmektedir: Bu müzikte icrâcılarının kullandığı perdeler ve kuramcılarının bu perdeler için öngördüğü veriler arasında gerçekten bir uyumsuzluk var mıdır? Bu sorunun peşinden giderken, tarihsel süreç içerisinde Türk mûsikîsi ses sistemine dair ne gibi çalışmaların yapıldığını görmek önemlidir. Yazılı bir şekilde ortaya konulan bu kuramların doğru, tarafsız ve güvenilir bir metot yoluyla, güvenilir bir referans karşısındaki durumunu incelemek gerekir. Bu anlamda bakıldığında birbirlerine karşıt iddiaların, genellikle kendi savını destekleyecek ve kendinden önceki dönemde kaleme alınmış, tarihî kıymeti haiz yazılı kaynaklara dayandırıldığı görülse de⁸, karşıt iddianın çürütülmesi amacıyla pratikle karşılaştırılabilmesi adına herhangi bir deneysel kanıtın öne sürülmediği görülmekte ve bu durumun, tartışmaların alevlenmesine ve sürüp gitmesine sebep olduğu gözlenebilmektedir.⁹

Bu çalışmada, Türk müziğindeki icrâ ve kuram özelinde perdelerin ne olduğu ve nasıl kullanıldığının tespit edilmesi amaçlandığından kapsamlı bir Türk mûsikî

⁵ Ayhan Zeren, "Müzikte Uygulama ve Kuram", **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Göktan Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 21.

⁶ Yalçın Çetinkaya, **İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi**, İstanbul, İnsan Yayınları, s.49.

⁷ Ayhan Zeren, **a.g.e.**, s.24.

⁸ Bu duruma örnek olabilecek bir iddia için bkz. Yalçın Tura, **Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s.274.

⁹ Yalçın Tura, **a.g.e.**, s.256.

kuramları literatür özeti yapılmayacak ancak öngörülen perdelere genel bir bakış atılacaktır. Çalışmamız, icrâyla karşılaştırılacak kuramsal verilerini Hüseyin Sâdeddin Arel'in ses sisteminden alacağı için bu sisteme daha geniş yer verilecek, bu hususa ileride değinilecektir.

1.1. Türk Mûsikîsinde Kuram Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Türk mûsikîsinde kuram çalışmalarına, elimize ilk ulaşan belgelerden yola çıkılarak Antik Yunan döneminden yapılan çevirilerle 9.yy'da el-Kindî'yle¹⁰ başlayan, Fârâbî¹¹ ve İbn-i Sînâ'yla¹² devam eden çalışmaların kaynaklık ettiği bilinmektedir. Bu çalışmalar nihayet 13.yy'da Safiyyüddîn Urmevî ile sistemleşerek¹³ ve Türk mûsikîsine dair kuramsal çalışmalarının en eskisi ve en önemlilerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Urmevî'nin bir sekizli içinde 17 aralık ve 18 perdeyi tarif eden sistemi kendisinden sonra gelen Türk mûsikîsi kuramcılarını da etkilemiştir. "Sistemci Okul" olarak adlandırılan bu yapının sonraki ve en önemli temsilcisi ise 14-15.yy'da yaşamış olan Abdülkâdir Merâgî olmuştur.¹⁴ Sistemci Okul'un etkisi asırlarca sürmüş Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsır Dede gibi birçok müzikolog bu sistem temelinde kuramlar geliştirmişlerdir.¹⁵

20.yy'ın başlarına gelindiğinde ise Sistemci Okul'un 18 perdeli ses sisteminden farklı olarak Rauf Yekta Bey tarafından önerilen¹⁶ ve daha sonra Dr. Subhi Ezgi¹⁷ ve Hüseyin Sâdeddin Arel¹⁸ tarafından bazı değişikliklerle bugünkü halini alan 24 perdeli bir ses sistemi ortaya çıkmıştır. Bu kuramın pratik icrâyı yansıtamadığı düşüncesiyle hareket ederek farklı aralıklar ve bunun sonucu olarak farklı perdeler içeren çeşitli kuramlar da ortaya atılmıştır. Bunlardan 41 aralık 42 perde sunan Töre-

¹⁰ Ayrıntılı incelemek için bkz. Ahmet Hakkı Turabi, "el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri", İstanbul, MÜSBE bylt, 1996.

¹¹ İbn-i Sina, **Mûsikî**, çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2004.

¹² Cenk Güray, **Bin Yılın Mirası**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011, s.52.

¹³ Ayrıntı için bkz. Fazlı Arslan, **Safiyyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 2007.

¹⁴ Ayrıntı için bkz. Ubeydullah Sezikli, **Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı**, (bdt), İÜSBE, 2007.

¹⁵ Onur Akdoğu, **Türk Müziğinde Perdeler**, İzmir, 1992, s. 7-8.

¹⁶ Rauf Yekta, **Türk Mûsikîsi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.

¹⁷ Suphi Ezgi, **Nazari ve Ameli Musiki**, İstanbul, 1953.

¹⁸ Hüseyin Saadettin Arel, **Türk Musikisi Nazariyat Dersleri**, haz. Onur Akdoğu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

Karadeniz sistemi¹⁹ ve 29 aralık 30 perde sunan Oransay sistemi dikkate değerdir.²⁰ Ayrıca 28 aralık 29 perdeli benzer bir sistem önerisi de besteci ve tanbûrî Erol Sayan'dan gelmiştir.²¹

Tüm bunların yanında daha yakın tarihlerde Kemal İlerici²², Nail Yavuzoğlu²³, Ozan Yarman²⁴ ve Tümer Çepni²⁵ ses sistemleri de yayınlanmıştır. Bütün bu sistem arayışları, icrâ ile kuram arasındaki uyumsuzluğu ortaya koymak için yeterli olabilecek düzeydedir.²⁶

1.2. Türk Mûsikîsinde İcrâ-Kuram Uyumsuzluğu Tartışmaları

İnsanların ses algılama mekanizması incelendiğinde, duyulan perdelerin incelikte bulunmasına yardım eden yönlendirici bir etkenin olduğu görülür. Bu etken insandan insana değişkenlik gösterdiği gibi, ardı ardına veya aynı anda gelen seslerin aralıkları da bu etkenin gücünü değiştirir. Bu yönlendirici etken kulakta ve beyinde oluşturduğu birinci ve ikinci vurular sayesinde perdenin algılanmasına yardım eder. Bu etken ne kadar iyi çalışırsa o kadar güçlü olur ancak ne kadar güçsüz olursa duyulan aralığın algılanması da o kadar belirsiz ve değişken olacaktır.²⁷ Bu gözle bakıldığında, müzikle yüzyıllardır ilişki içinde olan insanlığın yeni arayışlara girerek yeni perdeleri tercih etmiş olabileceği ve bu vesileyle ses dağarcığını genişletmiş olabileceği görülebilir. Ancak bu ses dünyasının, bahsedilen algılama sistemi sebebiyle genel geçer bir doğruyu yansıtmaması yahut herkesçe kabul görmemesinin düşünülmesi uygun olmayacaktır. Özellikle sıkça tartışılan “mücennep bölgesi” olarak

¹⁹ M. Ekrem Karadeniz, **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1965.

²⁰ M. Kemal Karaosmanoğlu, **Müzik Aritmetiği ve Müzikte Ses Sistemleri**, İstanbul, İTÜ Vakfı Yayınları, 2017, s. 229.

²¹ Erol Sayan, **Müziğime Dair**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003.

²² Kemal İlerici, **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi**, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1970.

²³ Nail Yavuzoğlu, **21.yy'da Türk Müziği Teorisi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.

²⁴ Ozan Yarman, **79-Tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model and Practice**, İTÜSBE, (bdt), 2008.

²⁵ Tümer Çepni, **Türk Musikisinin Sırları**, İstanbul, Dijital Düşler Basımevi, 2012.

²⁶ Ayrıca yazarın kuramı içerisinde türettiği farklı perdeli sistemler de vardır. Bkz. Ozan Yarman, **Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar**, İstanbul, Artes Yayınları, 2010, s. 64.

²⁷ Ayhan Zeren, “Müzikte Uygulama ve Kuram”, **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Gökten Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 31.

adlandırılan aralıkların, insandaki bu ses algılama mekanizmasından hareketle netleştirilemediği söylenebilir.²⁸

Türk mûsikîsinde icrâ ve kuram uyumsuzluğuna dair tartışmalar, daha evvel ifade edildiği gibi uzun yıllardır sürmektedir.²⁹ Bu bölümde özellikle 20.yy'da ortaya çıkan ve son hali Hüseyin Sâdeddin Arel tarafından verilen kuram üzerine eğileceğiz. Bu kuram, alternatiflerine nazaran daha çok yayılma şansına sahip olduğu için günümüzde başta TRT ve devlet konservatuvarları olmak üzere birçok yerde kullanılmaktadır. Kuramın pratikte icrâ edilen mûsikîyi yansıtamadığı görüşünde birleşen ve bu kuramı çeşitli yönlerden eleştiren birçok çalışma olduğu görülmektedir. Bunlardan en şiddetlisi ve uzun soluklusu olarak, Yalçın Tura'nın kitabında yer alan ifadeler gösterilebilir. Özetle, bu sistemin tabiatıtan alınmadığı, aksine birçok doğal olmayan aralıkla oluşturulduğu ve bu sistemin ilmî temellere oturtularak yepyeni olduğu iddiasıyla bir matematiksel açıklama getirilmesine rağmen, aslında bunun Yunan filozof Pisagor tarafından ortaya atılan sistemin daraltılmış bir hali olduğu gibi eleştiriler de görülmektedir.³⁰

Bu eleştiriler ve sistem arayışları gün geçtikçe artmıştır. Bu konudaki araştırmaları tartışmaya açmak ve en önemlisi de bir birlik sağlayabilmek amacıyla ilk kez olarak 2008 yılında "Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri" başlıklı uluslararası çağrılı bir kongre yapılmış, birçok araştırmacı kendi çalışmalarını sunmuş, sistem önerilerini ortaya koymuş ve eleştirilerini dile getirmiştir. Böylesi geniş çaplı bir çalışmanın özeti olarak yayınlanan sonuç raporunda ise birçok başlıkta tartışılan icrâyâ uygun kuram arayışları konusunda fikir birliğine varılamadığı ve daha da geniş kapsamlı araştırmalara, bakış açılarına ihtiyaç olduğu belirtilmiştir.³¹

Bu problemi çözmek için yeni yollar arayan araştırmacılar, gelişen teknolojinin de yardımıyla çeşitli metotlar geliştirmeye çabalamışlardır. Bunlar özellikle bilgisayar destekli yazılım ve donanım aracılığıyla pratik icrânın karakterini çözmeye odaklanan çalışmalar olmuştur. İlk olarak Prof. Karl Signell'in 1977 yılında yayınlanan

²⁸ Ayhan Zeren, **Müzikte Uygulama ve Kuram**, İstanbul, Pan Yayınları, 2003, s.198.

²⁹ Eski kuramların yaşanan devirde pratiği yansıtmamaya başlamasına dair bkz. Cem Behar, **Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 67.

³⁰ Yalçın Tura, **Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri**, s.274.

³¹ Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Songül Karahasanoğlu, "Müzikte Uygulama ve Kuram", **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Göktan Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 297.

çalışmasında, Tanbûrî Necdet Yaşar'ın icrâsı bilgisayar yardımıyla analiz edilerek ölçümlenmiştir.³² Daha sonra Türk müziğinde kullanılan perdelerin fiziki kesinliklerinin ve kabul edilebilir değişkenlerinin bilgisayar ortamında saptanmasını amaçlayan, proje yürütücülüğünü Prof. Ruhi Ayangil'in yaptığı "Türk müziği perdelerini çalabilen piyano imâli" isimli benzer nitelikli bir çalışma 1998 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında Kemal Karaosmanoğlu tarafından geliştirilen ve ses kayıtlarının frekans analizlerini ortaya koymayı amaçlayan "İcrâ Analizi" isimli bir yazılım da geliştirilmiştir. Ölçme ve değerlendirme konusunda bir başka çalışma ise 2010 yılında tamamlanan, yürütücülüğünü Doç. Dr. Barış Bozkurt'un yaptığı, Türk müziği kayıtlarının otomatik olarak notaya dökülmesi ve makamların otomatik olarak tanımlanması amaçlanan projedir. Bu vesileyle, literatürde ilk defa kullanılan yöntem ve teknikler önerilmiştir. İlerleyen dönemlerde bu teknikler kullanılarak çeşitli lisansüstü çalışmalar yapılmış olup, perdelerin analiz edilebilmesi adına teknolojik adımlar atılmıştır. Ortaya çıkan bu yöntemler ise yeni araştırmacılara esin kaynağı olmuş ve çeşitli analiz çalışmaları yapılarak öncelikle yaygın olarak kullanılan mûsikî kuramı başta olmak üzere yayınlanmış kuramların icrâya uygunluğu incelenmiştir. Daha da ötesinde, bu veriler kullanılarak yeni bir mûsikî kuramı kurulması amaçlanmaktadır. Bu amaçla, Türk mûsikîsinin önde gelen icrâcılarından örneklerin incelendiği ve kuramcılara veri sağlayan çalışmalardan biri de Doç. Dr. Eren Özek'in doktora tezidir.³³ Bu tezde 20. ve 21.yy'da yaşamış, icrâcılıkları otoritelerce ustalık seviyesinde kabul edilen sanatçıların kayıtlarından ortaya çıkan veriler iki kitap halinde de ayrıca yayınlanarak araştırmacılara sunulmuştur.³⁴

³² Karl L. Signell, **Makam: Modal Practice in Turkish Art Music**, Washington, Asian Music Publications, 1977.

³³ Eren Özek, **Türk Müziğinde Çeşni Kavramı ve İcrâ Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi**, İTÜSBE, (sy), 2011.

³⁴ Eren Özek, **20. Yüzyıl Türk Müziği İcrâsında Perde Anlayışı**, İstanbul, Türk Musikisi Vakfı, 2014; Eren Özek, **21. Yüzyıl Türk Müziği İcrâsında Perde Anlayışı**, İstanbul, Türk Musikisi Vakfı, 2014.

II. BÖLÜM

HÜSEYİN SÂDEDDİN AREL VE BEKİR SITKI SEZGİN'İN TÜRK MÛSİKÎSİNDEKİ YERLERİ

2.1. Bekir Sıtkı Sezgin'in Hayatı ve Türk Mûsikîsindeki Yeri

Bekir Sıtkı Sezgin, 1 Temmuz 1936 tarihinde İstanbul / Şehremini'de doğmuştur. Mûsikiye olan kabiliyetinin çok küçük yaşlarda babası tarafından fark edilmesi üzerine mûsikideki ilk hocaları bu konuda eğitimli olan annesi ve babası olmuştur. Çok küçük yaştan itibaren kıymetli hocalarla meşk etme fırsatı bularak kendisini geliştirmiştir. Dînî mûsikî alanında başlayan yoğun meşk, bir yandan aile içerisinde lâdînî alanda da sürmüştür. Dînî mûsikî alanında babasından Kur'an tilâveti ve Kur'an ilimleri dersleriyle mevlid, ilâhi, durak, şugul, tevşîh, na't, kaside, ezan gibi dînî mûsiki form bilgilerini almaya devam etmiştir. Bir yandan udi olan annesinden de şarkı formunda eserler meşk etmeye devam etmiştir.³⁵ Bekir Sıtkı Sezgin aynı zamanda 5 yaşında Kur'an-ı Kerim'i hıfz etmiş bir hâfızdır.³⁶

Yükseköğrenimini İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda tamamlayan Sezgin, burada Mesut Cemil Tel, Şefik Gürmeriç, Şive Ölmez, Ferdi Ştatzter, Münir Nurettin Selçuk ve Nevzat Atlığ'dan yararlanmış, Sadettin Kaynak'la tanışmıştır. Aynı zamanda Hâfız İlhamî Efendi, Manisalı Çorapçızâde Hâfız Ahmed Efendi, Nazillili Hâfız İsmail Gürses, Mübâşir Kemal Efendi gibi mûsiki üstatlarından üslûp ve klasik repertuar; Servet Özbay, Gürer Erman, Turhan Yalçın ve Mehmet Kutlugün'den nazariyat, solfej ve repertuar; Zeki Baran ve Fuat Edip Baksı'dan edebiyat dersleri almıştır.³⁷

³⁵ Mehmet Eryılmaz (Yön.), **Şems-Musikimizde Bir Güneş: Bekir Sıtkı Sezgin**, Boyut Yayın Grubu, 1995.

³⁶ Ahmet Şahin Ak, **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009, s. 511.

³⁷ Nuri Özcan, Bekir Sıtkı Sezgin, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009, Cilt; 37, s. 82-83.

1956 TRT İzmir Radyosu'na girmiş, burada uzun süre görev yaptıktan sonra 1975 yılında hem görevine TRT İstanbul Radyosu'nda devam etmeye hem de İstanbul'da açılan Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nın şan bölümünde repertuvar hocalığına tayin edilmiştir.

Mûsikinin kitaplardan elde edilebilecek bir bilgiyle değil meşk yoluyla, yani iyi bir ağızdan usta-çırak ilişkisiyle dinleyerek ve izleyerek öğrenilebileceğini ifade etmiş ve hayatı boyunca bu anlayışı savunmuştur. Mûsikî edebiyatına hâkimiyeti, vücutta sesin üretildiği ve rezone olduğu fizyolojik yerleri bilip çok kullanmasıyla ortaya çıkan ses hâkimiyeti, geniş ve çeşitli repertuvar bilgisi ile yumuşak ve romantik üslûbu, Bekir Sıtkı Sezgin'in kusursuz icrâsındaki unsurlardır.³⁸ Eserlerini okurken âdeta yaşadığı boyutun daha ötesine geçerek oralardan birtakım sesleri hissettiğini söyler, küçük yaşta aldığı dînî mûsiki eğitiminin onun icrâcılıktaki en önemli alt yapısını oluşturduğunu hemen her fırsatta vurgulamıştır. Ses perdelerini basma konusunda gösterdiği hassasiyeti mûsiki çevrelerinde onun “perdeci” diye anılmasına sebep olmuştur.³⁹

İcrâcılığıyla ses âleminde yankılar uyandırmış ve meşk yoluyla aldığı birikimi dağarcığında hazine olarak taşıyan ve hatta geliştiren Sezgin, aynı zamanda Türk mûsikîne kalemıyla de hizmet etmiştir. “Sanat ve Kültürde Kök” isimli dergiyi çıkartmış ve onlarca makale telif etmiştir.⁴⁰

Tüm bunların yanı sıra, mevlevî âyini, tevşîh, durak, salâ, şuşul, ilâhî, na't, münâcât, peşrev, saz semâisi, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semâi, yürük semâi, şarkı, çocuk şarkısı formlarında 116 eser bestelemiştir⁴¹. Kur'an-ı Kerîm'i hıfz etmenin yanında iyi ve güzel icrâ etme yetisiyle donanmış olmasının bestekârlığını güçlendirdiği söylenmektedir.⁴²

³⁸ Mustafa Doğan Dikmen, “Türk Müziğinde Şarkı İcrâcılığı”, **Musikişinas**, No:7, s. 7

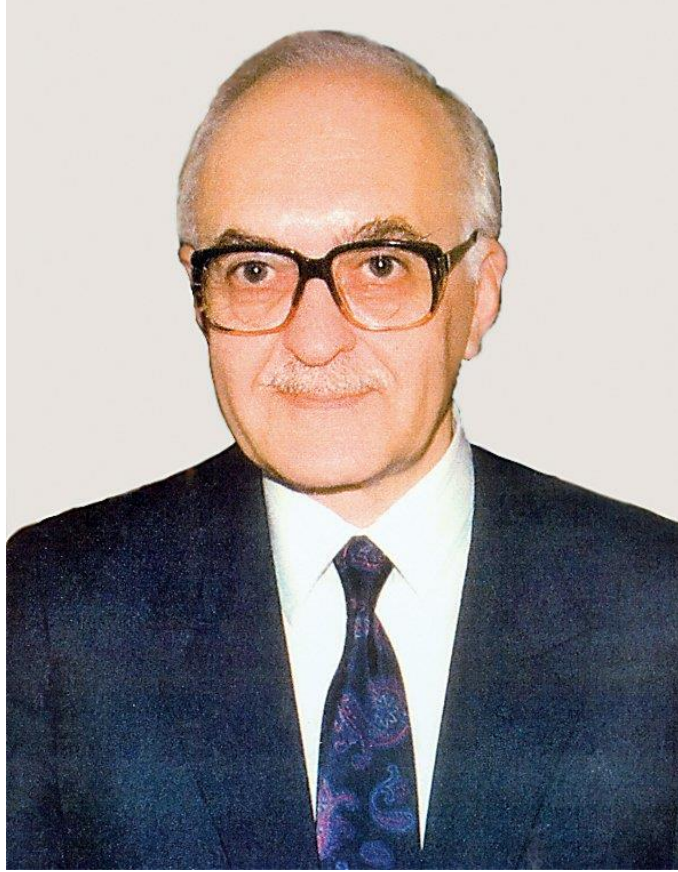
³⁹ Nuri Özcan, **a.g.e.**, s. 82-83; Cinuçen Tanrıkorur, **Mûzik Kültür Dil**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 144; Yalçın Çetinkaya, **Mûzik Yazıları**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s.66.

⁴⁰ Şemseddin Çoban, **Bekir Sıtkı Sezgin'in Hayatı, Sanatı ve Besteleri**, (bylt), MÜSBE, 2012, s. 18.

⁴¹ Mehmet Öncel, “Türk Din Mûsikîsinde Mevlid Formu (Bekir Sıtkı Sezgin Velâdet Bahri Örneğinin Notasyonu ve Makam Analizi)”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 18 (2), s.1102-1133.

⁴² Yalçın Çetinkaya, **Mûziği Düşünmek**, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2016, s.87.

Türk mûsikîsi adına çok yönlü ve üretken bir ömür geçiren Bekir Sıtkı Sezgin, 1996 yılında hayata gözlerini yummuş ancak ardında tesiri günümüzde de hissedilen üretimler bırakmıştır.



Resim 2.1: Bekir Sıtkı Sezgin (1936-1996)

2.2. Hüseyin Sâdeddin Arel'in Hayatı ve Türk Mûsikîsindeki Yeri

Hüseyin Sâdeddin Arel, 1880 yılında İstanbul'da doğmuştur. İyi bir eğitim almış; Fransızca, İngilizce, Almanca, Arapça ve Farsça dillerine birbirlerinden çeviriler yapabilecek düzeyde hâkimiyet kurmuştur.⁴³ Yüksek tahsilini hukuk alanında tamamladıktan sonra devlet kademelerinde çalışmıştır. Mûsikî eğitimine 10 yaşında merak duyduğu mandolin ile başlayan Arel, daha sonraları ud ve piyano icrâsının yanında armoni, kontrpuan ve fûg dersleri de almıştır.⁴⁴

Türk mûsikîne dair onlarca makalesi, kendi kurduğu Şehbal ve Mûsikî Mecmuası isimli dergilerde yayınlanmış. Böylece hem makaleleriyle hem de kurduğu dergilerle Türk mûsikîsi adına yayın hayatına katkı sağlamıştır. Başta bugün geçerliliğini koruyan ve oldukça yaygın olan mûsikî kuramını aktardığı Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri kitabı olmak üzere Türk Mûsikîsi Kimindir?, Mûsikî Tarihi, Kontrpuan Dersleri, Fûg Dersleri, Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri, Armoni Dersleri ve Prozodi Dersleri gibi birçok kitabı da ilim dünyasına hediye etmiştir.⁴⁵

Âyîn-i şerifler, duraklar, ilâhiler, nakış besteler, nakış aksak semâiler, nakış yürük semâiler, şarkılar, köçekçeler, marşlar, gazeller, çocuk şarkıları, ney için taksimler, peşrevler, konser saz semâileri, saz semâileri, oyun havaları, tasvirî saz eserleri, taksimler, iki ses, üç ses ve koro için eserler, altılamalar, beşlemeler, dörtlemeler, üçlemeler, ikilemeler gibi birçok formda 750 kadar eser bestelemiş olup, bunların bir kısmı TRT repertuvarına da girmiştir.⁴⁶ Bunun yanı sıra Lâlegül adlı yeni bir makam terkip etmiş, ferahnümâ makamı ile ilk defa klasik bir fasıl bestelemiştir.

Türk mûsikîsi adına çok yönlü ve üretken bir ömür geçiren Hüseyin Sâdeddin Arel, 1955 yılında hayata gözlerini yummuş ancak ardında tesiri günümüzde de hissedilen üretimler bırakmıştır.

⁴³ Haydar Sanal, Hüseyin Sâdeddin Arel, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1992, Cilt: 3, s. 352-354.

⁴⁴ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, **Hoş Sadâ**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1958, s. 250-251.

⁴⁵ M. Nazmi Özalp, **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi**, MEB Yayınları, 2000, Cilt:2, s. 96.

⁴⁶ Yılmaz Öztuna, **Sâdeddin Arel**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s.105.



Resim 2.2: Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955)

III. BÖLÜM

HÜSEYİN SÂDEDDİN AREL'İN, SES MALZEMESİ ÖZELİNDE TÜRK MÛSİKÎSİ KURAMININ İNCELENMESİ

Günümüzde başta TRT ve devlet konservatuvarları olmak üzere geniş bir alanda kullanılmakta olan söz konusu mûsikî kuramının temelleri, 20.yy'ın başlarında Rauf Yekta Bey (1871-1935) tarafından atılmıştır. Gelenekten farklı olarak ilk kez bir oktavda 24 aralıklı ses sisteminin kurgulandığı bu dönemde, modern anlamda müzikolojik çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır⁴⁷. Bu çalışmalara daha sonra Hüseyin Sâdetdin Arel ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) dâhil olmuştur. Birlikte çalışmaya başlayan bu araştırmacılar daha sonra fikir ayrılıkları yaşamış ve çalışmalarını ayrı yürütme kararı almışlardır. Arel ve Ezgi'nin birlikte sürdürdüğü çalışmalara daha sonra, matematik ve fizik bilgini Ord. Prof. Murat Salih Uzdilek (1891-1967) de dâhil olarak, kazandırdığı matematiksel bakış açısıyla katkı sağlamıştır.⁴⁸ Bu sebeple söz konusu mûsikî kuramı günümüzde bazen Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek (YAEU), çoğunlukla da Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) olarak adlandırılmıştır. Ancak bu birliktelik de uzun sürmemiş, yine fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Bunun sonucunda Arel ve Ezgi yollarını ayırarak kendi çalışmalarını müstakil olarak sürdürmeye başlamıştır. Bundan sonra Ezgi, 1953 yılında 5 ciltlik “Nazarî ve Amelî Mûsikî” isimli eserini yayınlamaya başlamıştır. Son olarak Arel, çalışmalarını kendi kurduğu Şehbal ve Mûsikî Mecmuası isimli dergilerde yayınlanmış, iyi bir basım, yayım ve dağıtım etkinliği sayesinde bu kuramın diğer çalışmalara nazaran daha geniş kitlelere ulaşabilmesi ve daha çok benimsenmesi sağlanabilmiştir. Bundan dolayı kendinden önceki çalışmaların önüne geçerek geçerliliğini ortaya koyabilmiş, başta andığımız gibi müziğin icrâsında, öğretiminde ve aktarımında geçerli olan bir mûsikî kuramı olarak günümüze dek halen kullanılmaktadır.

⁴⁷ Rauf Yekta Bey çalışmalarını ilk kez 1924 yılında “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” isimli kitabında yayınlamıştır.

⁴⁸ Murat Salih Uzdilek, bu konudaki çalışmalarını “İlim ve Mûsikî: Türk Mûsikîsi Üzerine İncelemeler” isimli kitabında yayınlamıştır.

Yekta, Ezgi ve Uzdilek gibi araştırmacıların ortak gayretleriyle belli bir noktaya taşınmış olsa da, bu kuram Arel'in kendi görüşleriyle şekillenerek bir "Arel Ekolü" haline gelmiştir.⁴⁹ Bu sebeple bu çalışmada, Arel'in yayınladığı kuramın incelenmiş ve buna "Arel Kuramı" denilmesi tercih edilmiştir.

3.1. Arel Kuramı'nın Temel Unsurları

Hüseyin Sâdeddin Arel'in Türk mûsikîsi kuramını oluşturan makaleleri, kendi kurduğu Mûsikî Mecmuası dergisinde 1948 yılından başlayarak aralıklarla yayımlandıktan sonra 1968 yılında toplanıp kitap haline getirilmişse de az sayıda basılması ve basılanların dağıtılmasındaki aksilikler sebebiyle kuramın ilgililere ulaşmasını zorlaştırmıştır. Daha sonraları bu kuramı kaynak alarak yazılan kitapların gerçekte, kuramı aslından uzaklaştırarak tahrif etmeye başladığı belirtilmiş ve bu sebeple doğrudan bu kuramın temelini oluşturan Hüseyin Sâdeddin Arel'in Mûsikî Mecmuası'ndaki makaleleri toplanarak tekrar kitaplaştırılmıştır. Onur Akdoğu'nun hazırladığı bu kitap 1993 yılında "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" ismiyle Kültür Bakanlığı Yayınları'nca basılmıştır. Bu çalışmada, bahsi geçen yayın kaynak alınacaktır. Arel Kuramı'nın çalışmamızda incelenecek kısmı olan yani Türk mûsikîsini ifade eden ses malzemesini ve bunların oluşturduğu yapıları inceleyelim.

3.1.1. Perdeler

Arel Kuramı'nda, bir sekizli 24 perdeyi ihtiva edecek şekilde eşit olmayan aralıklarla bölünmüştür. Bu perdeler aşağıdaki gibidir.⁵⁰

	Pest Sekizlide	Orta Seziklide	Tiz Sekizlide	En Tiz Sekizlide
1:	Kaba Kaba Çargâh (Do)	Kaba Çargâh	Çargâh	Tiz Çargâh
2:	Kaba Kaba Nîm Hicâz	Kaba Nîm Hicâz	Nîm Hicâz	Tiz Nîm Hicâz
3:	Kaba Kaba Hicâz	Kaba Hicâz	Hicâz	Tiz Hicâz
4:	Kaba Kaba Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz	Dik Hicâz	Tiz Dik Hicâz
5:	Kaba Yegâh (Re)	Yegâh	Nevâ	Tiz Nevâ
6:	Kaba Kaba Nîm Hisâr	Kaba Nîm Hisâr	Nîm Hisâr	Tiz Nîm Hisâr
7:	Kaba Kaba Hisâr	Kaba Hisâr	Hisâr	Tiz Hisâr
8:	Kaba Kaba Dik Hisâr	Kaba Dik Hisâr	Dik Hisâr	Tiz Dik Hisâr
9:	Kaba Aşîran (Mi)	Aşîran	Hüseyinî	Tiz Hüseyinî

⁴⁹ Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikîsi: Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası Neşriyatı 1987, s. 109.

⁵⁰ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 7.

10:	Kaba Acem Aşîran (Fa)	Acem Aşîran	Acem	Tiz Acem
11:	Kaba Dik Acem Aşîran	Dik Acem Aşîran	Dik Acem	Tiz Dik Acem
12:	Kaba Irak	Irak	Eviç	Tiz Eviç
13:	Kaba Geveşt	Geveşt	Mahûr	Tiz Mahûr
14:	Kaba Dik Geveşt	Dik Geveşt	Dik Mahûr	Tiz Dik Mahûr
15:	Kaba Rast (Sol)	Rast	Gerdaniye	Tiz Gerdaniye
16:	Kaba Nîm Zîrgüle	Nîm Zîrgüle	Nîm Şehnâz	Tiz Nîm Şehnâz
17:	Kaba Zîrgüle (Zengüle)	Zîrgüle	Şehnâz	Tiz Şehnâz
18:	Kaba Dik Zîrgüle	Dik Zîrgüle	Dik Şehnâz	Tiz Dik Şehnâz
19:	Kaba Dügâh (La)	Dügâh	Muhayyer	Tiz Muhayyer
20:	Kaba Kürdî	Kürdî	Sünbüle	Tiz Sünbüle
21:	Kaba Dik Kürdî	Dik Kürdî	Dik Sünbüle	Tiz Dik Sünbüle
22:	Kaba Segâh	Segâh	Tiz Segâh	Tiz Tiz Segâh
23:	Kaba Bûselik (Si)	Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Tiz Bûselik
24:	Kaba Dik Bûselik	Dik Bûselik	Tiz Dik Bûselik	Tiz Tiz Dik Bûselik

Tablo 3.1: Arel Kuramı'nda bir sekizlideki 24 perde

3.1.2. Aralıklar

Bir oktav içerisindeki 24 perdeyi ortaya çıkaran ikili aralıklar beş adet olup, genişlikleri açısından küçükten büyüğe olacak şekilde şöyle sıralanmıştır⁵¹:

- Bakiyye aralığı: Bağıl kesri⁵² 256/243⁵³ olup, rumuzu B harfidir.
- Küçük Mücennep aralığı: Bağıl kesri 2187/2048 olup, rumuzu S harfidir.
- Büyük Mücennep aralığı: Bağıl kesri 65536/59049 olup, rumuzu K harfidir.
- Tanini aralığı: Bağıl kesri 9/8 olup, rumuzu T harfidir
- Artık İkili aralığı: Yerine göre bazen üç Bakiyye, bazen ise üç Bakiyye ve bir koma genişlikte olabilir. Rumuzu ise A harfidir.

⁵¹ Hüseyin Saadetin Arel, **a.g.e.**, s.8

⁵² Bağıl kesir ifadesi, iki perdenin frekansları arasındaki oranı ifade eden bir terimdir ve iki perde arasında kalan aralığı niceliksel olarak ifade etmek için kullanılmaktadır.

⁵³ Bu oranların dayandığı temeller, Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek tarafından ortaya konulmuştur. Bkz. Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek, **İlim ve Mûsikî**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.

Bunlardan başka pratik icrâda kullanılmayıp teorik olarak aralıkların teşekkülünde kullanıldığı ifade edilen aralıklar ise şöyledir:

- a) Koma aralığı: Bağıl kesri $531441/524288$ olup, rumuzu F harfidir. Bu aralık sistemin en küçük temel yapı birimi gibidir. Arel'in, Küçük Mücennep aralığından Bakiyye aralığını yahut Tanini aralığından Büyük Mücennep aralığını çıkartarak elde ettiği bu en küçük aralık, bağıl kesrinden de anlaşıldığı üzere Pisagor koması adı verilen aralıktır. Herhangi bir sestten başlamak üzere çıkıcı olarak yani tiz tarafa 12 adet tam beşli aralığıyla ilerlendiğinde elde edilen sesin aynı oktavdaki eşdeğeri ile başlangıç sesinin arasında oluşan aralığa Pisagor koması denir.⁵⁴ Buradan hareketle, ileride bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden oluştuğu ifade edilen bir oktavlık aralık tam olarak $51,1508724985568$, yani yaklaşık olarak 51,15 Pisagor koması olacak şekilde bulunur.
- b) Eksik Bakiyye aralığı: Bağıl kesri $134217728/129140163$ olup, rumuzu E harfidir. Arel'in, Bakiyye aralığından Koma aralığını yahut Büyük Mücennep aralığından Küçük Mücennep aralığını çıkartarak elde ettiği bu aralığın Eksik Bakiyye aralığından küçük ancak Koma aralığından büyük olduğu görülmektedir.

Bu aralıkların porte üzerinde gösterilmesi ihtiyacına binaen Arel, aşağıda görülen aralık işaretlerini icat etmiştir. Bunları belirtirken Eksik Bakiyye (E) aralığı ve Artık İkili (A) için işarete ihtiyaç olmadığını dile getirerek, bunları ifade eden bir gösterge kullanmamıştır.⁵⁵

⁵⁴ M. Kemal Karaosmanoğlu, **a.g.e.**, s. 87.

⁵⁵ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s.10

* Arel, tatbikatta bu işaretin kullanılmasına ihtiyaç görülmediğini ifade etmektedir.

Değiştirme İşaretinin İsmi ve Nispetin Rumuzu	Simgesi	Bağılı Kesri
Bir notayı koma nispetinde (F) yükseltmek için koma diyezi:	$\sharp$	$\frac{531441}{524288}$
Bir notayı koma nispetinde (F) alçaltmak için koma bemolü:	$\flat$	
Bir notayı bakiyye nispetinde (B) yükseltmek için bakiyye diyezi:	$\sharp$	$\frac{256}{243}$
Bir notayı bakiyye nispetinde (B) alçaltmak için bakiyye bemolü:	$\flat$	
Bir notayı küçük mücennep (S) nispetinde yükseltmek için küçük mücennep diyezi:	$\sharp$	$\frac{2187}{2048}$
Bir notayı küçük mücennep (S) nispetinde alçaltmak için küçük mücennep bemolü:	$\flat$	
Bir notayı büyük mücennep (K) nispetinde yükseltmek için büyük mücennep diyezi:	$\sharp$	$\frac{65536}{59049}$
Bir notayı büyük mücennep (K) nispetinde alçaltmak için büyük mücennep bemolü*:	$\flat$	
Bir notayı tanini nispetinde (T) yükseltmek için tanini diyezi:	$\times$	$\frac{9}{8}$
Bir notayı tanini nispetinde (T) alçaltmak için tanini bemolü:	$\flat$	
Yükseltilmiş veya alçaltılmış bir notayı tekrar eski haline getirmek için bekar:	$\natural$	

Tablo 3.2: Arel Kuramı'nda değiştirme işaretleri

Daha sonra, tanımlanan bu birim aralıklar üzerinden, daha büyük aralıkların aşağıdaki gibi tanımlandığı görülür.⁵⁶

- a) Sekizli aralıklar: Tam Sekizli adı verilen aralık $5 T + 1 K$ genişliğinde olup, bir oktavlık aralığı ifade etmektedir. Tam Sekizli aralığından daha geniş olana Artık Sekizli, daha dar olana ise Eksik Sekizli aralığı denilmiştir.

⁵⁶ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s.11.

- b) Beşli aralıklar: Tam Beşli adı verilen aralık $3 T + 1 B$ genişliğinde olup, bir oktavlık aralığı ifade etmektedir. Tam Beşli aralığından daha geniş olana Artık Beşli, daha dar olana ise Eksik Beşli aralığı denilmiştir.
- c) Dörtlü aralıklar: Tam Dörtlü adı verilen aralık $2 T + 1 B$ genişliğinde olup, bir oktavlık aralığı ifade etmektedir. Tam Dörtlü aralığından daha geniş olana Artık Dörtlü, daha dar olana ise Eksik Dörtlü aralığı denilmiştir.
- d) Üçlü aralıklar: En Büyük Üçlü adı verilen aralık $2 T$, Büyük Üçlü adı verilen aralık $1 T + 1 K$, Orta Üçlü adı verilen aralık $1 T + 1 S$, Küçük Üçlü adı verilen aralık $1 T + 1 B$ ve En Küçük Üçlü adı verilen aralık ise $1 S + 1 S$ veya $1 T + 1 F$ şeklinde tanımlanmıştır.

3.1.3. Makam Yapılarını Oluşturan Ses Kümeleri

Türk mûsikînin asıl karakterini oluşturan makam yapılarını ifade etmek için özel ses kümelerinin kurgulandığı görülmektedir.⁵⁷ İcrâ kayıtlarını analiz ettikten sonra, sonuçları söz konusu kuramla karşılaştırmak amacıyla odaklanacağımız verileri bu yapılardan inceleyeceğimiz için bu husus oldukça önemlidir. Aşağıdaki tabloda bu yapıların nasıl olduğu görülebilir. Aralıklar pestten tize doğru olacak şekilde sıralanmıştır.

	Yapısı	İsmi	Aralıkları
Dizi teşkiline yarayan yapılar	Tam dörtlü	Çargâh Dörtlüsü	T T B
		Bûselik Dörtlüsü	T B T
		Kürdî Dörtlüsü	B T T
		Rast Dörtlüsü	T K S
		Uşşâk Dörtlüsü	K S T
		Hicâz Dörtlüsü	S A S ⁵⁸
	Tam beşli	Çargâh Beşlisi	T T B T
		Bûselik Beşlisi	T B T T
		Kürdî Beşlisi	B T T T
		Rast Beşlisi	T K S T
		Hüseynî Beşlisi	K S T T
		Hicâz Beşlisi	S A S T
Diğerleri	Eksik dörtlü	Sabâ Dörtlüsü	K S S
	Tam beşli	Segâh Beşlisi	S T K T
	Tam beşli	Hüzzâm Beşlisi	S T S A
	Tam beşli	Nikriz Beşlisi	T S A S
	Tam beşli	Pençgâh Beşlisi	T T K S
	Tam beşli	Ferahnâk Beşlisi	S T T K

Tablo 3.3: Arel Kuramı'nda makam yapılarını oluşturan ses kümeleri

⁵⁷ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s.17

⁵⁸ Artık İkili aralığının çeşitlerine göre, S A S aralığının S A B şekline dönüşebileceği ifade edilmektedir.

3.2. Sekizli Aralığın 24 Eşit Olmayan Aralığa Bölünmesinin İlmî Sebebi ve 24 Sesi Elde Etme Yolları

3.2.1. Tarihî Bir Makam Dizisine Dayanan Birinci Yol

Bu kısım Arel Kuramı'nın ses malzemesi özelinde, dayandığı asıl mantığı ve kaynağı belli etmesi adına oldukça önemlidir. Bir sekizlinin yani bir oktavlık genişliğin 24 eşit olmayan parçaya ayrılmasını, makamlarımızı vücuda getiren dörtlü ve beşlilerin bu taksimi zarûrî kılması şeklinde açıklayan Arel, kendisine tarihî bir dayanak bulmaktadır. 15.yy kuramcılarında Abdülkadir Meragî'nin Camî'ul-Elhân isimli edvârında “Uşşâk” adı verilen ve Türklerce çok sevildiği hatta cesareti arttırdığı aktarılan bu makamın Arel kuramına göre aralıkları aşağıdaki gibi verilmiştir.⁵⁹



Merâgî'de yukarıdaki şekilde tarif edilen makam yapısının Arel Kuramı içerisinde tanımlanmadığı, o dönemde verilmiş olan “Uşşâk” ifadesiyle, kuram içinde ileride anılacak Uşşâk makamının isim benzerliğinden başka hiçbir ortak yanı olmadığı vurgulandıktan sonra, isimlerin karışmaması adına bu diziyi yansıttığı varsayılan makama Kürdîli Çargâh ismi verilmiştir.⁶⁰ Ayrıca Arel Kuramı'nın bir başka yoldan tarihî dayanağa oturtulma çabası olarak, daha evvel tanımlanan Çargâh beşlisinin her sesinden tize doğru bir tam dörtlü alınması suretiyle Kürdîli Çargâh makamı dizisine ulaşılabileceği vurgulanmış ve tarihî yapılarla bir uyum içerisinde olduğu ifade edilmiştir.⁶¹

Bundan sonra, bu önemli makam dizisinin her bir perdesi üzerine daha evvel tanımlanan ve “dizi teşkiline yarayan” olarak sınıflandırılan tam dörtlü ve tam beşliler göçürülmüştür. Böylece ortaya çıkan tabloda, her bir tanini aralığının pestten tize doğru sırasıyla bakiyye, küçük mücennep ve büyük mücennep olmak üzere üç parçaya ayrıldığı ve 24 aralığın ortaya çıktığı görülmektedir. Aşağıda bu bölünmeler

⁵⁹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 33.

⁶⁰ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 34.

⁶¹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 34.

görülebılır. Ayrıca daha da aşağıda, ortaya çıkan perdelerle isimleri eşleştirilerek, perdeler bir tablo halinde verilmiştir.

Çargâh dörtlüsü sütunu	Buselik dörtlüsü sütunu	Kürdi dörtlüsü sütunu	Rast dörtlüsü sütunu	Uşşak dörtlüsü sütunu	Hicaz dörtlüsü sütunu
Kaba çargâh perdesi üstünde;					
1 5 9 10	6	2	8	4	3
Yegâh perdesi üstünde;					
13 15			12		7
Hüseyniaşiran perdesi üstünde;					
17 19			16		11
Acemaşiran perdesi üstünde;					
			18	14	
Rast perdesi üstünde;					
23			22		
Dügâh perdesi üstünde;					
					21
Kürdi perdesi üstünde;					
					24

Tablo 3.4: Göçürme yoluyla 24 perdenin elde edilış safhası⁶² *

⁶² Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 35.

* Arel, yukarıdaki tabloda gösterdiğimiz notaların bazılarının altındaki sayıların, perdelerin bir sekizli içindeki sıra numaraları olduğunu ve o ses ilk olarak nerede görüldüyse o sayının oraya yazılmış olduğunu ifade etmektedir.

1 B 2 F 3 E 4 F 5 B 6 F 7 E 8 F

KABA ÇARGÂH Kaba Nîm Hicâz Kaba Hicâz Kaba Dik Hicâz YEGÂH Kaba Nîm Hisâr Kaba Hisâr Kaba Dik Hisâr

9 B 10 F 11 E 12 F 13 E 14 F 15 B 16 F

HÜSEYİNİŞİRAN ACEMAŞİRAN Dik Acemaşiran Irak Geveşt Dik Geveşt RAST Nîm Zirgüle

17 E 18 F 19 B 20 F 21 E 22 F 23 E 24

Zirgüle Dik Zirgüle DÜĞÂH Kürdî Dik Kürdî Segâh BUSELİK Dik Bûselik

Tablo 3.5: Arel Kuramı'ndaki perdelerin değıştirme işareleriyle birlikte sunulması⁶³ *

⁶³ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 36.

* Yukarıdaki tabloda, bir sekizli içerisindeki gayr-i müsavi aralıklı 24 perdenin isimleri ve perdelerin birbirlerine olan izafî uzaklıkları, yine Arel tarafından tanımlanan aralık birimleri kullanılarak sırasıyla gösterilmiştir. Portelerin üstünde yer alan harf, iki perde arasındaki izafî uzaklığı; sayı ise bize doğru giden sekizli içerisindeki gayr-i müsavi aralıklı perdenin sırasını belirtmektedir.

3.2.2. Pisagor Sistemi'nden Doğan Yapı

Kuramın ihtiva ettiği 24 sesi elde etmenin en sağlam yolu olarak, Kaba Çargâh perdesinden başlayarak tize doğru ayrı ayrı 12 tane tam dörtlü ve 11 tane tam beşli alınması gösterilmektedir. Bu yöntemi Arel, yakın dostu ve kuramına yaptığı matematiksel katkılarıyla bilinen, matematik alanında ordinaryüs profesörlüğü bulunan Salih Murad Uzdilek'ten aldığını belirtmektedir.⁶⁴ Elde edilen seslerden bir sekizli aralığının dışında kalanlar sekizli içerisine iz düşürülmüş ve diğerlerine katılmıştır. Böylece yalnızca Türk mûsikîsi seslerinin ve aralıklarının ortaya çıktığı iddia edilen yöntemle, bu kuramın doğrudan doğruya tabiattan alındığı yani sentetik olmadığı vurgulanmaktadır. Ancak bu yöntemin aslında yeni bir yöntem olmayıp Pisagor Kuramı ile aynı mantık üzerine inşa edildiği kolaylıkla fark edilmektedir.⁶⁵

⁶⁴ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 37

⁶⁵ M. Kemal Karaosmanoğlu, **a.g.e**, s. 137.

IV. BÖLÜM

TÜRK MÛSİKÎSİNDE İCRÂ – KURAM UYUMSUZLUĞU

İDDİALARININ BEKİR SITKI SEZGİN'İN İCRÂLARI

ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Mûsikî çevrelerince ve bu konu üzerine çalışan kuramcıların tartışmalarıyla ortaya konularak varlığı netleşen icrâ ve kuram uyumsuzluğu problemi, son yüzyılda fizik, tıp ve bilgisayar teknolojileri alanındaki gelişmeler sayesinde üretilen ve geliştirilen yeni metotlarla deneysel olarak da ortaya koyulabilmiştir. Bunun yanında tarafsız, metodolojik, güvenilir ve herkesçe kabul görebilecek yeni bir kuramın ortaya koyulabilmesi için de pratik icrânın penceresinden veriler sağlandığı görülebilmektedir. Bu gibi deneysel çalışmaların ürettiği veri ise istatistiksel olarak kaldığından, çokça analiz yapılarak bu istatistiğin güvenilir hale getirilmesi gerekmektedir. Bu açıdan, bir icrâcının icrâlarının incelenip, bu icrâlardaki perdelerinin tespitine çalışılarak bunları ilgili kuramın öngördüğü verilerle kıyaslamak, daha evvel yapılmış bu tarz istatistikî çalışmalara katkı sağlayacaktır. Bu bölümde çalışmanın konusu olan kuram ele alınacak, pratik icrânın analiziyle elde edilen değerler ile kuramın öngördüğü veriler karşılaştırılacaktır.

Çalışmamızda incelenecek kayıtlar, bir ses kaydında insan sesinden başka araçlarla müzikal perdeler üretilmemiş ve yalnızca söz konusu icrâcının ses dağarcığındaki perdelerin duyulabileceği yalın kayıtlar olması sebebiyle bu çalışmanın temel kaynağını oluşturmaktadır. 1975 yılından evvel, ev ortamında alınmış kayıtlar, Bekir Sıtkı Sezgin'in bir dostu olan Neyzen Ümit Gülerman'a, yine kayıtlardaki kendi ifadesiyle bir hatıra olması amacıyla oluşturulmuştur. Kasede alınan 10 adet kaydın bazı kısımlarında, okunacak eserin tanıtımının yapıldığı ve Bekir Sıtkı Sezgin'in yine esere dair şahsi beğenilerini ifade ettiği görülmektedir. Yalnızca bir kaydın, söz konusu tarihî dönemdeki müzikal çevreler ve güdülen müzik politikasıyla ilgili olarak şahsî görüşlere ayrıldığı fark edilmektedir. Kayıtlar içerisinde kendisine ait olan ancak TRT repertuvarında yer almayan 2 adet eserin icrâları da bulunmaktadır. Müstear ve Pençgâh makamlarındaki bu iki Şarkı formundaki eser, Bekir Sıtkı Sezgin'in bestecilik yönünü ortaya koyarken, makam algılayışını da göstermektedir.

Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâ ettiği eserler, tarafımızca Mus2 nota yazımı programı kullanılarak, icrâcının okuduğu şekliyle ve nüanslar gözetilerek notaya alınmıştır. Eserler notaya alındıktan sonra, Melodyne 4 Studio isimli bilgisayar yazılımı kullanılarak, perde analizleri gerçekleştirilmiştir.

Aralık sembollerinden bir önceki bölümde bahsetmiştik. Arel'in, F rumuzuyla adlandırarak 53144/524288 oranını verdiği Koma aralığının, aslında tam olarak Pisagor koması denilen birim aralık olduğunu söylemiştik. Bir oktavlık aralığın, yaklaşık olarak 51 Pisagor komasına (yahut F işaretiyle gösterilen Arel Kuramı'ndaki koma) denk düştüğü ve tam bölünmediği için hesaplamaları zorlaştıracığı söylenebilir. Bunun yerine bir oktavı 53 eşit parçaya bölen Holder koması kullanılacaktır. Bir Holder koması da yine bir oktavı 1200 eşit parçaya bölen daha yüksek çözünürlüklü bir aralık modeli olan cent ile tartılacaktır. Son olarak bir Holder koması yaklaşık olarak $1200/53 \approx 22,64$ cent olmaktadır.

Bu temel açıklamalardan sonra artık Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâlarının bilgisayar destekli analizine geçebiliriz. İncelenecek eserlerin tablosu aşağıdaki sunulmuştur.

Eserin Adı	Makamı	Formu	Usulü
Hâksâr ettin beni çok firkinle nâzenin	Segâh	Şarkı	Curcuna
Ey gönül niçin perîşansın beyaz kâkûl gibi	Karcığâr	Şarkı	Ağır Aksak
Nerdesin sînemde ateş ufku sardı mâh-tâb	Sûznâk	Şarkı	Ağır Düyek
Sanma derd-i hasretinle gözlerimdir ağlayan	Hicâzkâr	Şarkı	Ağır Aksak
Bu hâl zuhûr etmesin bir daha	Acemaşîran	Şarkı	Düyek
Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı	Acemaşîran	Beste	L. Fahte-S.Semai
Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül	Bestenigâr	Şarkı	Düyek
Yâ Rab beni sen hâl-i perîşâna düşürme	Müstear	Şarkı	Curcuna
Çerâğın vaktini getirdi yâde	Pençgâh	Şarkı	Düyek

Tablo 4.1: İncelenecek eserlerin isimleri

4.1. Segâh Şarkı – “Hâksâr ettin beni çok firkatinle nâzenin”

Güftesi Sadık Açar’a ait, ilk mısra’ı “Hâksâr ettin beni çok firkatinle nâzenin” olan, Zeki Arif Ataergin tarafından Segâh makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 5923 numarasıyla kayıtlıdır. Kısa bir takdimin ardından Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 3’ 55” sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı’nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.1.1. Arel Kuramı’nda Segâh Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

Segâh makamı dizisinin, segâh beşlisinin tiz tarafına hicâz dörtlüsünün katılmasıyla oluştuğu ancak bu beşliye katılan hicâz dörtlüsünün daha ziyade duraktan aşağıya inen seyirlerde bir oktav pestte ortaya çıktığı ifade edilir. Makamın karar perdesi ise segâh olarak belirtilmektedir.⁶⁶



Ayrıca dizinin segâh beşlisinden daha tiz taraflarına çıkıldığında hicâz dörtlüsünün yerine çoğu zaman bûselik dörtlüsü ve beşlisinin getirildiği ifade edilmiş⁶⁷ ve bu çeşni gerdaniye perdesi üzerinde gösterilmiştir⁶⁸.



Ancak eser incelendiğinde bu nev’i bir bûselik çeşnisi kullanımının yukarıda ifade edilen dizi üzerinde değil, çeşninin pest tarafına eklenen bir eksik segâh çeşnisinin seslerini barındıran ve neva perdesinde oluşan bir Uşşâk makamı dizisinin içinde kurgulandığı görülmektedir.

⁶⁶ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 259-260.

⁶⁷ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 260.

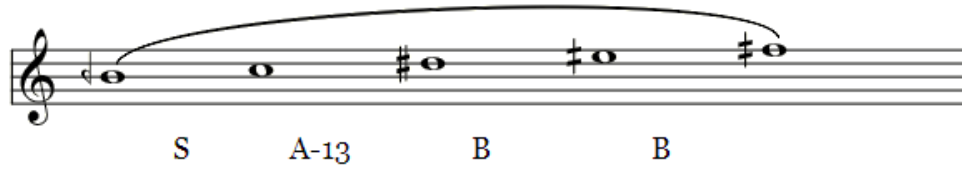
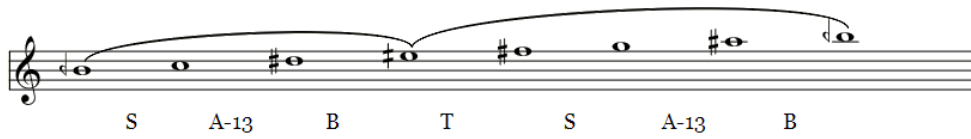
⁶⁸ Burada gerdaniye perdesi üzerinde bir buselik çeşnisi vurgulanmış ancak sehven olduğunu düşündüğümüz bir şekilde, buselik çeşnisi içinde görülen sümbüle perdesi, tiz segâh perdesi olarak gösterilmiştir



Eser incelendiğinde, Hûzzâm makamı dizisi içindeki seslerin kullanılarak bu makama geçkiler yapıldığı görülmektedir. Segâh makamıyla ilişkilendirilerek gerdaniye perdesi üzerinde kullanılan bûselik çeşnisinin benzer şekilde bu kez Hûzzâm makamı geçkisinde, pest tarafta hûzzâm çeşnisinin seslerini barındıran ve yine neva perdesi üzerinde oluşan bir Hicâz Hûmayun makamı dizisini oluşturacak şekilde kullanıldığı görülmektedir.

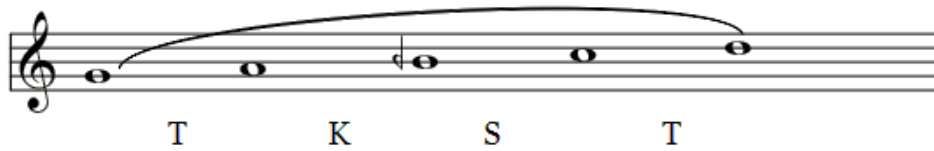
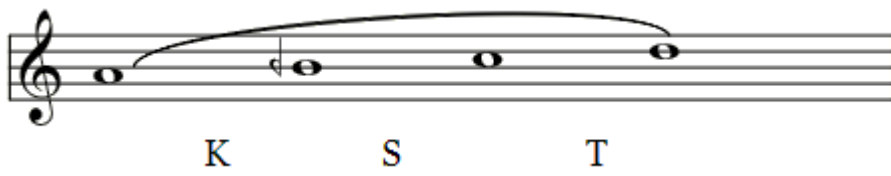


Eserin meyan bölümünde, hüseyini perdesi üzerinde bir nikriz çeşnisi ve segâh perdesi üzerinde bir hicâz çeşnisinin kullanılarak daha sonrasında yine segâh perdesi üzerinde eksik hicâz çeşnisinin gösterilmesiyle Hicâzkâr makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Hatırlatmak gerekirse bu makam Arel Kuramı'nda Hicâz Zirgüle makamının bir şeddi olarak görülerek kendine has bir seyri olmadığı ifade edilmektedir⁶⁹.



Son olarak düğâh perdesinde uşşâk çeşnisi ve rast perdesinde de rast çeşnisiyle geçkiler yapılarak, Segâh makamı dizisi içinde görülen perdelerle ilişkinin koparılmadığı görülmektedir.

⁶⁹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 312.



4.1.2. Eserin Perde Analizi

Segâh Şarkı "Hâksâr ettin beni"

Beste: Zeki Arif ATAERGİN
Usûl: Ağır Aksak
Kaydın süresi: 3' 50"
Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):
♩ = 55

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN
İcra Akordu: Müstahzen;
Segâh@305,8 Hz*

Hâ ki sar et tin be ni çok fir ka tin le nâ ze nin Has re tin çün câ na yet ti

D#3 -44c D3 -63 B2 -15c E3 -45c F#3 -34c F# -44c E3 -42c D3 -62c D#3 -40c G#3 -6c A3 -5c E3 -40c F#3 -42 G3 +11c A#3 -64c B3 -25c C#4 -11c D4 -12c A#3 -82c G3 +7c F#3 -30c F#3 -37c A#3 52c G3 +9c F#3 -37 F4 -71c D4 -6c B3 -20c C#4 -10c A3 -10c G#3 -10c F#3 -40c

bit mi yor â

E3 -40c D#3 -42c D3 -57c

hü e nin

D3 -69c E3 -41c D#3 -48c A#3 -60c

Has re tin çün

F#3 -35c G#3 -15c

câ na yet ti

F#3 -42c E3 -47c G#3 -17c

bit mi yor â

G#3 -13c D3 -67c D#3 -83c

hü e nin

D3 -64c F#3 -44c E3 -48c D#4 -82c D4 -35c E4 -78c

Tâ rü mâr ol

D#4 -75c D4 -63c B3 -1c B3 -43c G#3 -39c G3 -16c

duk ça gön lüm

G#3 -54c G3 -20c A3 -38c

tit ri yor san

D#3 -45c D3 -60c F#3 -45c G3 +15c A#3 -61c

dım

A#3 -67c F#3 -40c

ze nin

F#3 -50c F#3 -45c A#3 -60c

Has re tin çün

F#3 -39c F#3 -39c G#3 -14c

câ na yet ti

F#3 -47c E3 -50c G#3 -17c

bit mi yor â

F#3 -38c D#3 -41c D#3 -75c D#3 -69c

hü e nin

D3 -69c F#3 -53c E3 -55c E3 -51c D#3 -38c

Güfte:

Hâksâr ettin beni çok fırkatinle nâzenîn
 Hasretin çün câna yetti bitmiyor âh ü enîn
 Târümâr oldukça gönlüm titriyor sandım zemîn
 Hasretin çün câna yetti bitmiyor âh ü enîn

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin D#3 -38 cent yani 304,37 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Segâh perdesinde karar eden Segâh makamının, bu icrada yaklaşık 0,17 Holder koması pest olmak üzere Zirgüle perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahzen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri icra akorduna göre gösterilmiştir.

** Ölçüler alt satırda devam etmektedir. (=) işareti ölçünün geçici değiştirme işaretlerini aşağıda devam eden kısımda da koruduğu ifade etmektedir.

4.1.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Eksik Segâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	22	26
Bekir Sıtkı Sezgin	4,9	14,1	22,3	25,9
Hüzzâm Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	19	31
Bekir Sıtkı Sezgin	4,9	14,1	20,4	29,6
Bûselik Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	9,1	12,9	22,1	-
Nikriz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	14	26	31
Bekir Sıtkı Sezgin	8,9	13,3	27,2	31,1
Eksik Hicâz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	30
Bekir Sıtkı Sezgin	5,1	13,4	27,1	29,9
Hicâz Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	-
Bekir Sıtkı Sezgin	5,1	13,4	27,1	-
Uşşâk Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7	12,9	21,9	-
Rast Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	17	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	8,9	16,7	22,1	-

Tablo 4.2: Segâh makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

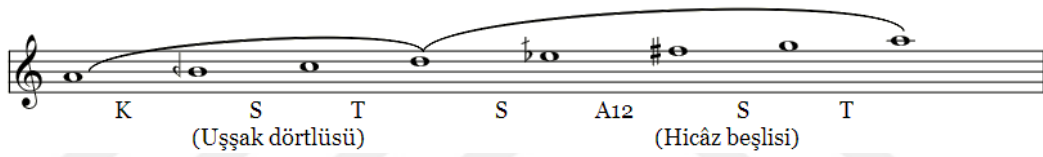
- Eserde kullanılan segâh çeşnilerinin en geniş aralığı olan eksik segâh beşlisinin üçüncü derecelerinin kurama göre daha dik icrâ edilmiştir.
- Genellikle neva perdesi üzerinde bir Hicâz Hümayun dizisi şeklinde yani gerdaniye perdesi üzerinde bir bûselik çeşni kullanarak kendisini gösteren hüzzâm beşlilerinin üçüncü derecelerinin kurama göre daha dik, dördüncü derecelerinin ise daha pest icrâ edilmiştir.
- Eserin meyan kısmında, karar perdesinin oktavına açılan genişlemeyle dik acem perdesi üzerine kurulmuş bir nikriz çeşnisi ve yine karara inen bir hicâz dörtlüsünün yanı sıra karara inmeden evvel ortaya çıkarak yine karar perdesi üzerinde bir eksik hicâz dörtlüsüyle kendisini gösteren Hicâzkâr makamı dizisi, kurama göre Zirgüleli Hicâz makamının bir şeddiydi. Buradaki hicâz ve nikriz çeşnilerinin birbirlerine çok yakın aralıklarla icrâ edildiği ve nikriz çeşnisinin hicâz çeşnisini kapsayarak pestte bir tanini aralık kullanmasından başka farklılık içermediği görülmektedir. Bu da akla Hicâzkâr makamının bir niteliğinin sergilenmiş olabileceğini akla getirmektedir. Bunun yanında bu çeşnilerde, kuramın öngördüğünden daha geniş bir artık ikili aralığın kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Dügâh perdesindeki kalıslarda ortaya çıkan uşşâk çeşnisinde, çeşninin ikinci derecesi olan segâh perdesinin kuramın öngördüğünden daha pest icrâ edildiği sonucu ortaya çıkmıştır.
- Rast perdesindeki kalıslarda ortaya çıkan rast çeşnisinde, çeşninin üçüncü derecesi olan segâh perdesinin kuramın öngördüğünden daha pest icrâ edildiği sonucu ortaya çıkmıştır.

4.2. Karcıġar Şarkı – “Ey gönöl niçin perîşansın beyaz kâkül gibi”

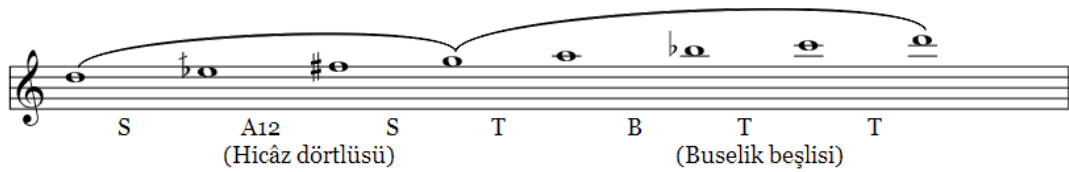
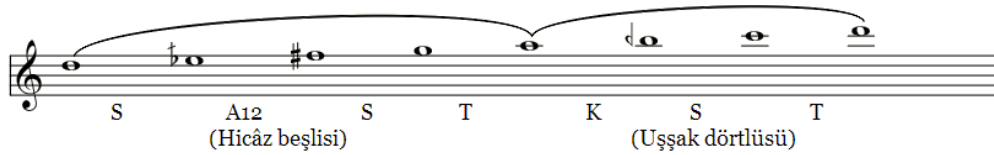
Güftesinin sahibi meçhul, ilk mısra'ı “Ey gönöl niçin perîşansın beyaz kâkül gibi” olan, Zeki Arif Ataerġin tarafından Karcıġar makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 4116 numarasıyla kayıtlıdır. Kısa bir takdimin ardından Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 4' 17" sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı'nda nasıl ifade edildiġine bir bakalım.

4.2.1. Arel Kuramı'nda Karcıġar Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

Karcıġar makamı dizisinin, bir uşşâk dörtlüsünün tiz tarafına hicâz beşlisinin katılmasıyla oluştuġu ifade edilir. Makamın karar perdesi ise düġâh olarak belirtilmektedir⁷⁰.

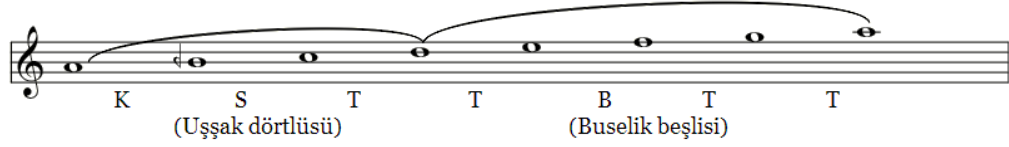


Eser incelendiġinde neva perdesi üzerinde yer alan hicâz çeşnisinin tiz tarafına uşşâk ve bûselik çeşnilerinin eklenerek Hicâz Uzzal ve Hicâz Hümayun makamlarıyla genişlemeler sağlandıġı görölmektedir.



⁷⁰ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 51.

Eserin meyan kısmında ise tiz segâh perdesinde kısa süreli ve küçük çaplı bir segâh ikilisi kullanıldığı, hemen sonra ise çeşninin makamın ana dizisindeki çeşnilere döndüğü görülmektedir. Ardından bir makam geçkisi olarak, neva perdesi üzerinde kullanılan bûselik çeşnisiyle dügâh perdesinde Uşşâk makamı dizisiyle sonlanan bir müzikal ifadeye de rastlanmaktadır.



4.2.2. Eserin Perde Analizi

Karcıgar Şarkı "Ey gönül niçin perîşansın"

Beste: Zeki Arif ATAERGİN

Usûl: Ağır Aksak

Kaydın süresi: 4' 17"

Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):

♩ = 55

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN

İcra Akordu: Müstahsen;

Dügâh@278,4 Hz*

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the harmonic accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the melody. The score includes various accidentals and ornaments, such as trills, grace notes, and slurs. The lyrics are: Ey gönül niçin perîşansın be yaz kâ külgibi ağ la dın sol dun sa rar.

Accidentals and ornaments in the score include: A#3 -59c, G3 +21c, F#3 -21c, E3 -45c, D3 +19c, C#3 -17c, A#3 -50c, F#3 -18c, G3 +25c, D4 -31c, G3 +24c, F#3 -28c, D4 +25c, C#4 -22c, C#4 -15c, A#3 -55c, D4 +30c, D4 -30, F#3 -29c, D3 +22c, G3 +18c, A#3 -65c, F#3 -25c, D3 +25c, G3 +24c, F#3 -15c, A#3 -58c, C#3 -20c, F#3 -28c, and A#3 -62c.

dın

sen gül len bir

gül

gi bi

ağ la dın

sol

dun sa rar

dın

sen gül len bir

göl

C#3 -19c D3 +23c F#3 -28c G3 +23c A#3 -60c D3 +24c

gi bi

D3 +30c C#3 -22c D4 +28c D4 +28c

Uf ku is tik

D3 +29c D4 +32c D3 +20c C#4 -18c

bal li ne bak tım

D4 +25c D3 +21c C#4 -25c

sö nen

C#4 -20c F#3 -18c D4 -40 A#3 -65c

bir

G3 +24c F#3 -28c D3 +21c D3 +25c

kül gi bi

F#3 -17c G3 +21c A#3 -57c

Söy le fer

G3 +22c F#3 -25c A#3 -51c

yâ

F#3 -22c A#3 -68c D4 -35c

det me mek müm kün mü dür bül bül gi bi

F#3 -19c A#3 -52c C#4 -22c G3 +27c

F#3 -20c D3 +29c D3 +29c

F#3 -28c G3 +30c D3 +27c D3 +21c

F#3 -25c G3 +18c A#3 -58c C#3 -18c

Güfte:

Ey gönül niçin perîşansın beyaz kakül gibi
 Ağladın soldun sarardın sen gülen bir gül gibi
 Ufka istikbalime baktım sönen bir kül gibi
 Ağladın soldun sarardın sen gülen bir gül gibi

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin C#3 -18 cent yani 274,13 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Dügâh perdesinde karar eden Karcıgar makamının, bu icrada yaklaşık 1,18 Holder koması pest olmak üzere Geveşt perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahsen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri icra akorduna göre gösterilmiştir.

** Ölçüler alt satırda devam etmektedir. (=) işareti ölçünün geçici değiştirme işaretlerini aşağıda devam eden kısımda da koruduğu ifade etmektedir.

4.2.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Bûselik Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	8,9	13	21,9	-
Hicâz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	35
Bekir Sıtkı Sezgin	6,2	13	26,1	35
Hicâz Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	-
Bekir Sıtkı Sezgin	6,2	13	26,1	-
Uşşâk Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	6,9	13,1	21,9	-

Tablo 4.3: Karcıgar makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

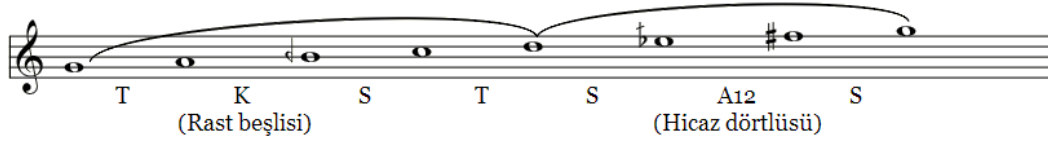
- Eserin temel makam dizisinde yer alan uşşâk çeşnisinin ikinci derecesi, kuramın öngördüğü değerde daha pest icrâ edilmiştir.
- Bûselik çeşnisinin bu eserdeki icrâsı aralık değerleri açısından kuramla örtüşmektedir.
- Yine eserin makam dizisini oluşturan, neva perdesi üzerinde yer alan hicâz beşlisi, kuramın öngördüğünden farklı icrâ edilmiş olup, çeşninin ikinci perdesi daha dikken üçüncü perdesi daha pest icrâ edilmiştir. Bu haliyle hüzzâm çeşnisinin neva perdesi üzerine iz düşürülmüş bir Hicâz makamı dizisinin bir parçası olarak düşünüldüğünde, aralıklar açısından hüzzâm çeşnisine yakın bir perde anlayışıyla icrâ edildiği görülebilmektedir. Aynı kullanım hicâz dörtlüsünde de görülmektedir.

4.3. Sûznâk Şarkı – “Nerdesin sînemde ateş ufku sardı mâh-tâb”

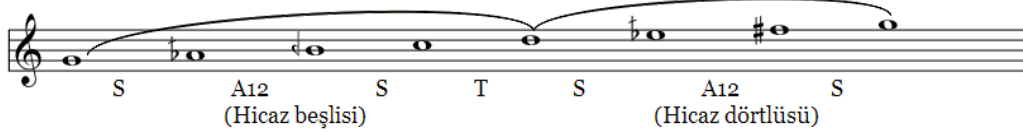
Güftesinin Ahmet Refik Altınay’a ait, ilk mısra’ı “Nerdesin sînemde ateş ufku sardı mâh-tâb” olan, Zeki Arif Ataergin tarafından Sûznâk makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 8203 numarasıyla kayıtlıdır. Kısa bir takdimin ardından Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 3’ 22” sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı’nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.3.1. Arel Kuramı’nda Sûznâk Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

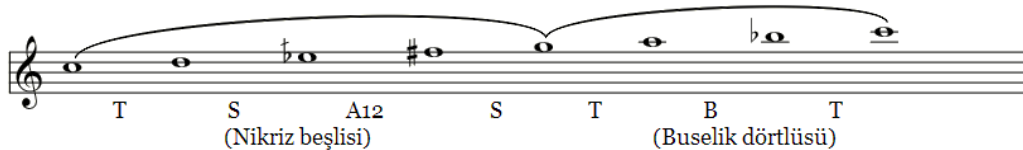
Sûznâk makamı dizisinin, bir rast beşlisinin tiz tarafına hicâz dörtlüsünün katılmasıyla oluştuğu ifade edilir. Makamın karar perdesi ise rast olarak belirtilmektedir⁷¹.



Bu makamın yukarıda zikredilen temel dizisindeki rast perdesi üzerinde yer alan rast beşlisi yerine hicâz beşlisinin geldiği çeşidinden de bahsedilir. Ancak “Zirgüleli Sûznâk” olarak anılan bu çeşidin, Zirgüleli Hicâz makamının rast perdesindeki şeddinden ibaret olduğu ifade edilerek bu makam terkibi açıkça yok sayılır.

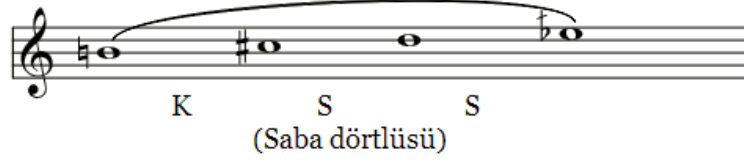


Eser incelendiğinde yukarıdaki yapıların yanı sıra çargâh perdesi üzerinde Nikriz makamı dizisinin kullanıldığı görülmektedir.

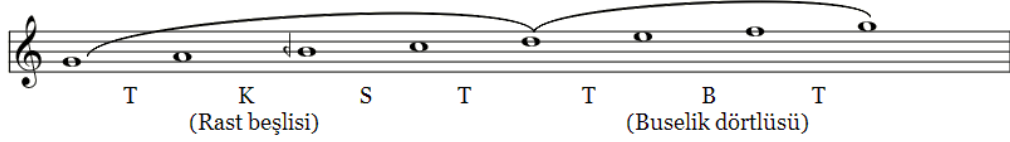


⁷¹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 52.

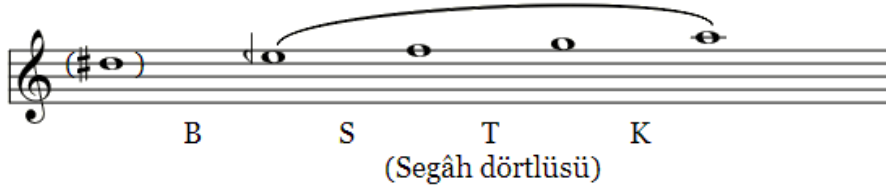
Eserin çok küçük bir kısmında, Sûznâk makamın sesleriyle ilişki içerisinde bûselik perdesi üzerinde beklenmedik bir sabâ çeşnisi kullanıldığı görülmektedir.



Eserin karara yöneldiğinde ise Arel Kuramı'nda anılmayan ancak "Acemli Rast"⁷² olarak anılan makam dizisini kullanarak karar verdiği görülmektedir. Acemli Rast makamının dizisi, rast perdesinde rast beşlisi ve bunun tiz tarafına bûselik dörtlüsü eklenmesiyle oluşmuştur.



Eserin meyan kısmında makam geçkileri yapılmak suretiyle genişlemeler gösterilmiştir. Dik Hisâr perdesi üzerinde, hicâz çeşnisinin üçüncü derecesini yeden olarak pest tarafında kullanan bir Segâh makamı dizisi sergilenmiştir.



⁷² Suphi Ezgi, **Nazari ve Ameli Musiki**, İstanbul, 1953, C:1; s. 272.

4.3.2. Eserin Perde Analizi

Sûznâk Şarkı "N'erdessin sînemde âteş"

Beste: Zeki Arif ATAERGİN

Usûl: Ağır Düyek

Eserin süresi: 3' 22"

Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):

♩ = 62

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN

İcra Akordu: Müstahsen;

Rast@247,45 Hz*

Ner de sin
B3 -24c A#3 -33c G3 +19c F#3 -7c E3 -35c

sî nem de
E3 -29c A#3 -30c D#3 -49c C3 -27c B2 -30c

â teş
G3 +25c F#3 -10c D#3 -46c B2 -21c

uf ku sar
B3 -31c D4 +18c A#3 -35c G3 +21c F#3 -15c

di
G3 +15c A#3 -25c F#3 -17c F#3 -66c F3 +7c

mâ hi tâb
A#3 -29c G3 +26c F#3 -5c B2 -15c E3 -30c

Yal nı zım mes
F#3 -15c G3 +18c B3 -19c A#3 -30c

tim ha râ

F#3 -19c G3 +12c C3 -25c E3 -32c B2 -10c

bim

F#3 -9c E3 -25c G3 +16c B2 -19c

sen siz ol

E3 -33c B3 -21c G3 +26c A#3 -26c F#3 -8c

mam

B3 -11c A3 -24c G#3 -3c F#3 -13c

neş e yâb

B2 -20c F#3 -14c E3 -29c C#3 -19c

Nağ me si şen

D4 +15c B3 -45c E4 -22c

kız la rın

E4 -25c B3 -13c A3 -20c G#3 -25c

meh tâ ba

G#3 -30c B3 -17c

Musical score for a song in G major (one sharp). The score consists of eight staves of music. The first staff is an instrumental introduction. The subsequent staves contain vocal lines with lyrics in Romanian and guitar accompaniment with fret numbers. The lyrics are: "ver di fer rü tâb Yal ni zim mes tim ha râ bîm sen siz ol mam". The guitar accompaniment includes various fret numbers and triplets.

Staff 1: Instrumental introduction.
 Staff 2: ver di
 Staff 3: fer rü tâb
 Staff 4: Yal ni zim mes
 Staff 5: tim ha râ
 Staff 6: bîm
 Staff 7: sen siz ol
 Staff 8: mam

Fret numbers and other markings: A#3 -30c, F#3 -17c, E3 -25c, G3 +18c, A#3 -21c, F#3 -7c, E3 -22c, A#3 -25c, G3 +16c, F#3 -18c, B2 -19c, E3 -34c, G3 +28c, B2 -21c, A#3 -30c, G3 +29c, E3 -35c, C3 -22c, B2 -30c, E3 -36c, G3 +27c, F#3 -19c, B2 -5c, C3 -30c, E3 -33c, B3 -9c, G3 +19c, A#3 -29c, B3 -12c, A3 -29c, G#3 -15c, F#3 -6c.

4.3.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Segâh Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	5	13,9	22,2	-
Bûselik Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	9	13	21,9	-
Nikriz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	14	26	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	13,5	27	31
Hicâz Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	-
Bekir Sıtkı Sezgin	6,1	12,8	25,9	-
Hicâz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	35
Bekir Sıtkı Sezgin	4,7	14,6	26,1	35
Sabâ Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	18	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7,7	12,9	19,7	-
Rast Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	17	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	8,9	16,7	22,1	-

Tablo 4.4: Sûznâk makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

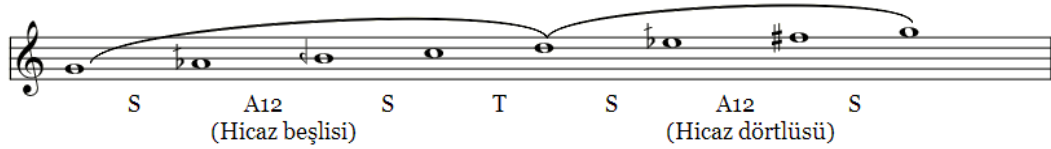
- Eserin temel makam dizisinde yer alan rast çeşnisinin ikinci derecesi, kuramın öngördüğü değerde daha pest icrâ edilmiştir.
- Bûselik çeşnisinin bu eserdeki icrâsı aralık değerleri açısından kuramla örtüşmektedir.
- Yine eserin makam dizisini oluşturan, neva perdesi üzerinde yer alan hicâz dörtlüsü, kuramın öngördüğünden farklı icrâ edilmiş olup, çeşninin ikinci perdesi daha dikken üçüncü perdesi daha pest icrâ edilmiştir. Bu haliyle hüzzâm çeşnisinin neva perdesi üzerine iz düşürülmüş bir Hicâz makamı dizisinin bir parçası olarak düşünüldüğünde, aralıklar açısından hüzzâm çeşnisine yakın bir perde anlayışıyla icrâ edildiği görülebilmektedir.
- Hicâz beşlisine gelindiğinde ise hem dörtlüsünden hem de kuramdan farklı olarak artık ikili aralığının daha geniş icrâ edildiği ve bu haliyle nikriz çeşnisinin bir tanini üstünde hicâz çeşnisi yapısını yansıttığı görülmektedir.
- Makamın ana yapısında yer alan hicâz dörtlü ve beşlilerinin aynı aralıklarla kullanılmadığı görülmektedir. Bu da Arel Kuramı'nda, Zîrgüleli Sûznâk adıyla bilinen bir makamın Zîrgüleli Hicâz makamı şeddinden ibaret olduğu iddiasını, daha seyir özelliğini tartışmaya açmadan evvel düşürmektedir.

4.4. Hicâzkâr Şarkı – “Sanma derd-i hasretinle gözlerimdir ağlayan”

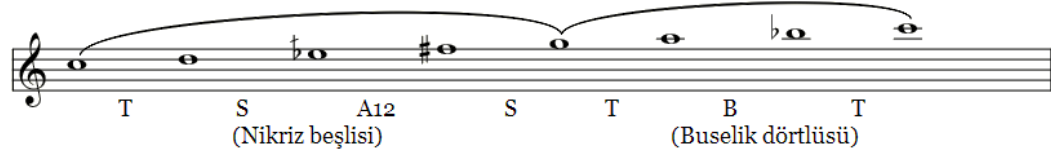
Güftesinin kime ait olduğu meçhul, ilk mısra'ı ise “Sanma derd-i hasretinle gözlerimdir ağlayan” olan, Zeki Arif Ataergın tarafından Hicâzkâr makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 9201 numarasıyla kayıtlıdır. Kısa bir takdimin ardından Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 4' 34" sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı'nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.4.1. Arel Kuramı'nda Hicâzkâr Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

Hicâzkâr makamının, bir hicâz beşlisinin tiz tarafına hicâz dördlüsünün katılmasıyla oluşan Hicâz Zirgüle yahut diğer adıyla Zengüle makamının yalnızca rast perdesindeki şeddinden ibaret olduğu ve başka bir hüviyetinin de olmadığı ifade edilir⁷³. Ayrıca hatırlatmak gerekirse aynı perdedeki başka bir şed de Zirgüleli Sûznâk makamı olarak verilmiştir.⁷⁴



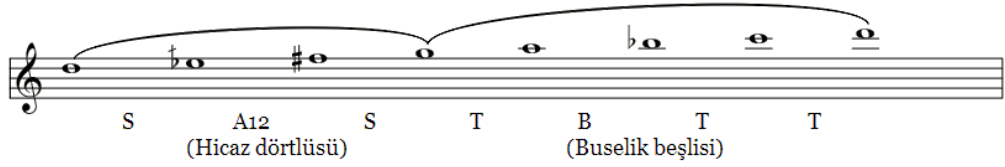
Eser incelendiğinde çargâh perdesi üzerinde Nikriz makamı dizisinin kullanıldığı görülmektedir.



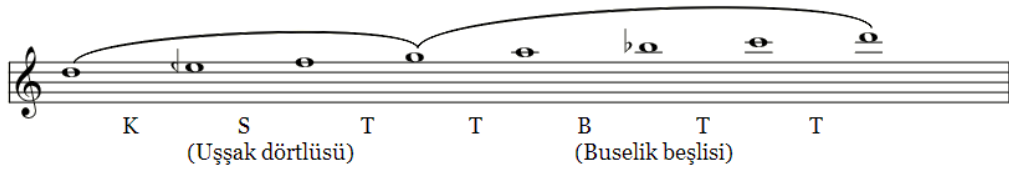
⁷³ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 50.

⁷⁴ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 53.

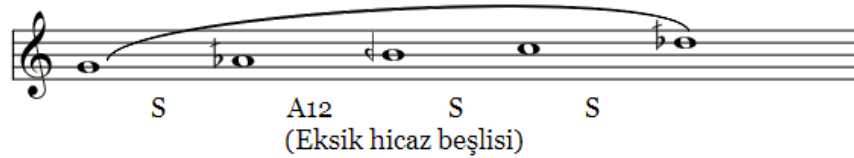
Eser incelendiğinde, ana makam dizisinde görülen neva perdesi üzerindeki hicâz dörtlüsünün, tiz bölgeye bûselik çeşnisiyle genişletilerek, Hicâz Hümayun makamı dizisine katıldığı ve neva perdesinde Hicâz Hümayun makamı dizisini oluşturduğu görülmektedir.



Yine neva perdesi üzerinde hicâz dörtlüsünün yerini uşşâk dörtlüsüne bırakıp, tiz bölgede de bûselik beşlisiyle birleşerek Uşşâk makamı dizisini oluşturduğu görülmektedir.



Eserin karara giderken, karar perdesi üzerinde eksik hicâz beşlisi çeşnisini kullandığı görülmektedir. Arel Kuramı'nda Hicâzkâr makamına en baştan bir hüviyet verilememesinin yanı sıra şeddi olduğu ifade edilen Hicâz Zîrgüle makamının seyir özellikleri arasında da bu yapı aktarılmamıştır. TRT repertuarındaki Hicâzkâr olarak sınıflandırılmış birçok klasik eserde görülen, karara giderken makamın karakteristik bir seyir özelliği haline gelmiş olan rast perdesi üzerindeki eksik hicâz beşlisinin kullanımı, meşk usulüyle yetişmiş ve klasik üsluptaki eserleriyle ön plana çıkan ve son dönemin önemli bestekârlarından olan Zeki Arif Ataergin'in bu eserinde de gözlemlenmiştir.⁷⁵



⁷⁵ Bkz. "Ben esîr-i dâm-ı" Emin Ongan, "Hicr-i lebinde yârin" Zekâi Dede, "Keman ebrûlerinden yârimin" Muallim İsmail Hakkı Bey, "Leyla acep neden ses vermiyor feryâdîma" Saadettin Kaynak, "Mızrâb-ı gâm-ı ey şûh-i sitemkâr" Bolâhenk Nuri Bey, "Ol serv-i revân" Cevdet Çağla, "Visâl-i yâr ile mest ol" Râkım Elkutlu, "Ben sana gönül vereli" Çorlulu, "Dâima feryâd-ı efgândır gönül" Hacı Arif Bey.

4.4.2. Eserin Perde Analizi

Hicazkâr Şarkı "Sanma derd-i hasretinle"

Beste: Zeki Arif ATAERGİN

Usûl: Ağır Aksak

Eserin süresi: 4' 34"

Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):

♩ = 70

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN

İcra Akordu: Müstahzen;

Rast@247,45 Hz*

San ma der di
A#3 +14 B3 -21c D4 -4c C#4 -8c E4 -19c G3 -19c F#3 -3c

has re tin
A#3 +19c B3 -20c F#3 -6c G3 -25c E3 -11c

le
F#3 -16c E3 -18c B3 -29c

göz le rim
E3 -9c E4 -19c D4 -10c C#4 -10c

dir
B3 -26c A#3 +20c F#4 -8c

ağ
A#3 +11c B3 -15c F#3 -10c G3 -10c

la yan
F#3 -13c G3 -15c D3 +32c

Sey li hùn
 F#3 -13c A#3 +15c C4 -2c E3 -11c B3 -16c C#4 -1c A3 -40c
 ef
 A#3 +20c E4 -15c F#4 -9c
 şâ nı aş
 G3 +31c F#3 -3c B3 -10c
 kın
 C#4 -16c G3 -29c
 la gö nül
 F#3 -6c E3 -20c G3 -14c
 düir
 E3 -18c F3 -8c B2 -15c
 çağ la yan
 B2 -25c E3 -21c F#3 -13c
 Sey li hùn
 F#3 -16c E3 -10c B3 -6c

ef

F#3 -1c C#4 -3c D4 -4c

şa nı aş

A#3 +10c E3 -2c

kın

F#3 -18c E3 -15c

la gö dür

B2 -3c E3 -31c

çağ la yan

B2 -10c A#2 +10c F#2 -10c

Dil le ri müj

F#3 -18c F#3 -3c

gân de ler

F#3 -10c E3 -18c C#4 -16c

can

A#3 +16c F#3 -3c

lar ya

kar eb

E2 -15c F#2 -8c

rû

A#3 +13c B3 -9c C#4 -8c G3 -19c

le rin

F#3 -15c

Sey li hûn ef

A#3 +18c E3 -16c B3 -13c C#4 -2c

E4 -11c F#4 -17c

şâ ni aş

F#3 -19c B2 -1c

kn

C#4 -1c G3 -15c

la gö nül

F#3 -16c E3 -8c G3 -10c

dür

E3 -18c F3 -8c

çağ la yan

B2 -4c E3 -11c G3 -11c

Sey li hün ef

F#3 -3c A#3 +11c E3 -18c B3 -21c

C#4 -5c D4 -1c

şa nı aş

B2 -4c A#3 +16c E3 -19c G3 -19c

kın

F#3 -2c E3 -15c

la gö nül dür

G3 -12c E3 -10c B2 -2c F#3 -16c E3 -10c

4.4.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Bûselik Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	13	21,9	30,9
Bûselik Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	9	13	21,9	-
Nikriz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	14	26	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	13,7	26,9	31
Hicâz Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	-
Bekir Sıtkı Sezgin	4,7	14,6	26,1	-
Hicâz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	26	35
Bekir Sıtkı Sezgin	4,7	14,6	26,1	35
Eksik Hicâz Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı'	5	14	26	30
Bekir Sıtkı Sezgin	4,7	14,6	26,2	29,9
Uşşâk Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	6,9	12,9	22,1	-

Tablo 4.5: Hicâzkâr makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

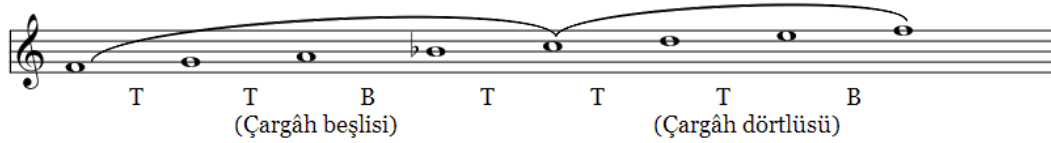
- Eserin temel makam dizisinde yer alan hicâz dörtlü ve beşlisi çeşnilerinin ve klasik eserlerde makamın karakteristik bir seyir özelliği olarak ortaya çıkan rast perdesi üstündeki eksik hicâz beşlisiyle birlikte bu üç çeşninin ikinci dereceleri, kuramın öngördüğü değerden daha pest, üçüncü dereceleri ise daha tiz icrâ edilmiştir. Bu durumda kuramdan farklı olarak artık ikili aralığının daha geniş icrâ edildiği gözlenmiştir.
- Nikriz beşlisinin üçüncü derecesi kuramın öngördüğü değerden daha pest, dördüncü derecesi ise daha tiz icrâ edilmiştir. Bu durum çeşnin ikinci derecesi üzerinde teorik olarak oluşan hicâz çeşnisinin, bir önce incelenen ve makamsal dizilerde kendini gösteren hicâz çeşnileriyle aynı aralık yapısını paylaştığı görülmektedir. Bu durumda, bu eserdeki icrâları göz önünde bulundurularak nikriz çeşnisinin hicâz çeşnilerini kapsadığı söylenebilir.
- Bûselik dörtlü ve beşlisinin bu eserdeki icrâsı aralık değerleri açısından kuramla örtüşmektedir.
- Eserde görülen uşşâk dörtlüsünün ikinci derecesi, kuramın öngördüğü değerden daha pest olacak şekilde icrâ edilmiştir.

4.5. Acemaşîran Şarkı – “Bu hâl zuhûr etmesin bir daha”

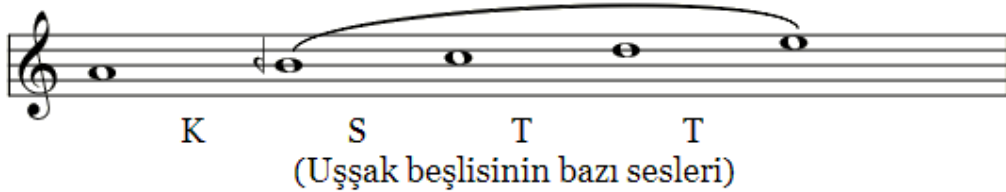
Güftesi Cemalettin Altıntaş’a ait, ilk mısra’ı ise “Bu hâl zuhûr etmesin bir daha” olan, Saadettin Kaynak tarafından Acemaşîran makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 2537 numarasıyla kayıtlıdır. Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 4’ 58” sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı’nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.5.1. Arel Kuramı’nda Acemaşîran Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

Acemaşîran makamının, bir çargâh beşlisinin tiz tarafına çargâh dörtlüsünün katılmasıyla oluşan Çargâh makamının yalnızca acemaşîran perdesindeki şeddinden ibaret olduğu ve başka bir hüviyetinin de olmadığı ifade edilir.⁷⁶

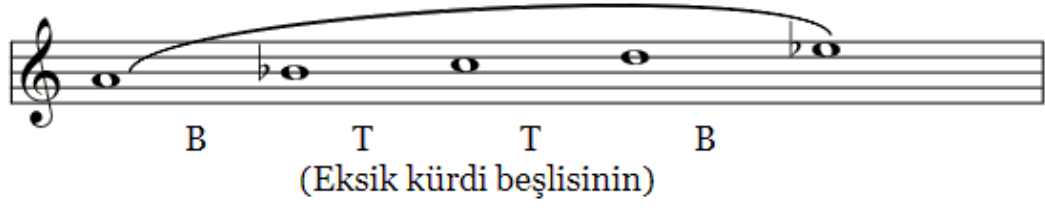


Eser incelendiğinde, Acem makamına geçki yaparak düğâh perdesi üzerinde bir uşşâk çeşnisi kurgulandığı ve bu çeşninin bazı seslerinin kullanıldığı görülmektedir.

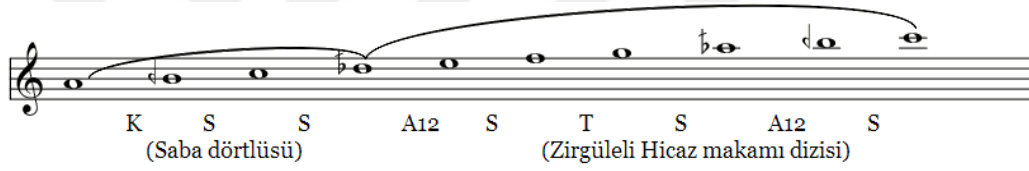


Karara gitmeden evvel Acem makamının etkisinden kurtularak, melodik seyri Acemaşîran makamına taşıyabilmek için Acemkürdi makamına geçki yapıldığı ve düğâh perdesi üzerinde eksik kürdi beşlisi kullanıldığı görülmektedir.

⁷⁶ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 282.



Eserin meyan kısmı incelendiğinde, Sabâ makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Sabâ makamı Arel Kuramı'nda iki farklı şekilde tarif edilmiştir. İlki düğâh perdesi üzerinde bir sabâ dörtlüsünün tiz tarafına, yani çargâh perdesi üzerine bir Hicâz Zîrgüle makamı dizisi yahut yine çargâh perdesi üzerine Hicâz Zîrgüle makamı dizisinin pest tarafına Uşşâk makamı dizisinin üç sesinin katılması şeklindeki tariftir. Biz ilkinı değerlendireceğiz.



4.5.2. Eserin Perde Analizi

Acemaşîran Şarkı "Bu hal zuhûr etmesin bir daha"

Beste: Saadettin KAYNAK

Usûl: Düyek

Kaydın süresi: 4' 56"

Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):

♩ = 125

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN

İcra Akordu: Müstahsen;

Acemaşîran perdesi@220 Hz*

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/16. The lyrics are in Turkish, and the chords are analyzed in a specific notation system. The score consists of eight lines of music, each with a corresponding line of lyrics and chord analysis below it.

Line 1: Bu hal zu hur et me sin
E3 -19c A3 -34c B3 -43c C#4 -43c B3 -32c D4 -38c A3 -52c G#3 -68c

Line 2: bir da
F#3 -47c A3 -45c G#3 -55c A3 -38c

Line 3: ha
A3 -29c E3 -49c F#3 -27c D3 -20c C#3 -53c B2 -39c A2 -50c

Line 4: Bu hal zu hur et me sin
E3 -19c A3 50c B3 -36c C#4 -36c B3 -30c D4 -42c C#4 -31c B3 -37c A3 -32c

Line 5: bir da
C#4 -25c A3 -44c B3 -27c

Line 6: ha
A3 -31c E3 -43c F#3 -34c G#3 -48c A3 -43c

Line 7: E der se
G#3 -57c G#3 -43c

tü ten gö nül pür
F#3 -20c G#3 -30 A3 -26c F#3 -28c

yân o lur
G#3 -37c E3 -33c D3 -69c G#3 -44c A3 -20c

Kim se ye söy len mez bu a
F#3 -40c G#3 -32c D3 -26c

teş bu a
F#3 +69c C#3 -38c B2 -41c

teş Ah söy le nir se
E3 -28c C#3 -31c A2 -55c D3 -11c D3 -32c F#3 -30c

if fe te kı tâl o
B2 -34c D3 -26c G#2 -41c F#2 -42c G#2 -35c

lur Kim se ye söy
A2 -34c G#3 -40c F#3 -35c A3 -25c

len mez bu a teş bu a
D3 -20c F#3 +65c E3 -34c C#3 -28c

teş Ah söy le nir se

D₃ -28c A₂ -30c F#₃ -30c

if fe te k1

B₂ -30c D₃ -23c G#₂ -37c

tâl o

F#₂ -35c C#₃ -22 A₂ -20c G#₂ -37c

lur

A₂ -39c D₃ +55c E₃ -33c C#₃ -16c E₃ -20

Sön dür a te şi

F#₃ -86c D₃ +60c C#₃ -26c B₂ -44c E₃ -16c F#₃ -78c

ah

A₃ -37c G#₃ -33c F#₃ -105c E₃ -25c D₃ +78c E₃ -19c

ah

C#₄ -76c B₃ +13c A₃ -26c G#₃ -35c A₃ -32c

ken di e le

E₃ -21c D₃ +86c F#₃ -99c

min
D3 +70c E3 -11c F#3 -92c

le
D3 +10c C#3 -30c B2 -30c a

man
E3 -9c G#3 -25c A3 -33c F#3 -95c D3 +67c

Sön dür a te
F#3 -95c E3 -20c D3 +11c C#3 -37c D3 +62c

şi ah
E3 -35c F#3 -105c A3 -50c D3 +80c

ah
C#4 -89 B3 -2c A3 -45c

ken di e le
E3 -19c D3 +82c F#3 -88c

min
F#3 -94c D3 +75c

le a

F#3 -97c D3 +18c C#3 -20c

man Bek le

E3 -13c B3 -55c C#4 -52c A3 -43c G#3 -29c A3 -13c E3 -38c

uk ba da ba ka lım ne

C#4 -27c A3 -35c G#3 -57c B3 -36c C#4 -22c

ler o lur ba ka lım ne

B3 -29c D4 -14c B3 -24c

ler o lur

F#3 -43c

Kim se ye söy len mez bu a

G#3 -36c D3 -29c

teş bu a

F#3 +70c C#3 -35c B2 -43c

teş Ah söy le nir se

A2 -50c D3 -27c F#3 -27c

if fe te kı tâl o

B2 -29c G2 -22c F#2 -30c

lur Kim se ye söy

A2 -35c F#3 -35c G#3 -30c A3 -40c

len mez bu a teş bu a

D3 -21c F#3 +57c C#3 -35c

teş Ah söy le nir se

A2 -39c D3 -12c F#3 -13c

if fe te kı tâl o lur

B2 -32c F#2 -35 A2 -14 ct

Güfte:

Bu hâl zuhûr etmesin bir daha
 Ederse tüten gönül pürân olur
 Kimseye söylenmez bu âteş
 Söylenirse iffete kâtâl olur
 Söndür âteşi kendi eleminle
 Bekle ukbâda bakalım neler olur

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin A2 -14 cent yani 218,23 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Acemaşîran perdesinde karar eden Acemaşîran makamının, bu icrada yaklaşık 0,62 Holder koması pest olmak üzere Yegâh perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahzen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri icra akorduna göre gösterilmiştir.

4.5.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Çargâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	18	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	17,7	21,9	30,9
Çargâh Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	9	18	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	9	17,7	21,9	-
Eksik Kürdi Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	4	13	22	26
Bekir Sıtkı Sezgin	4	13	22,2	26
Uşşâk Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7	12,9	22	-
Sabâ Dörtlüsün Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	18	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7,6	13	19,7	-
Çargâh Perdesi Üzerindeki Zîrgüleli Hicâz Makamı Dizisinin Hicâz Beşlisi				
Arel Kuramı	5	17	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	6,7	18,2	22	29,9

Tablo 4.6: Acemaşîran makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

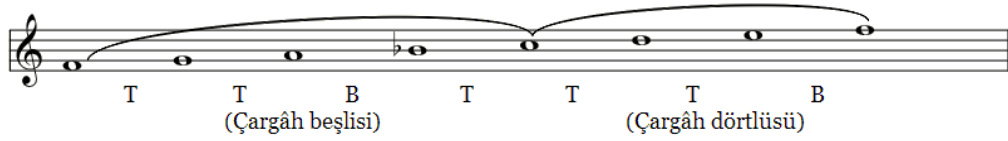
- Eserin temel makam dizisinde yer alan çargâh dörtlü ve beşlisinin üçüncü dereceleri pestleşme eğilimi göstererek, kuramın öngördüğü değerden daha pest icrâ edilmiştir.
- Uşşâk dörtlüsünün ikinci derecesi kuramın öngördüğü değerden daha pest icrâ edilmiştir.
- Eserde görülen Sabâ makamı geçkisiyle ortaya çıkan Zîrgüleli Hicâz dizisinin bir parçası olan, çargâh perdesi üzerindeki hicâz beşlisi daha evvel incelenen hicâz çeşnilerinden farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Çeşninin ikinci ve üçüncü dereceleri kuramın öngördüğü verilerden farklı olarak karakteristik bir iz sunmuş ve önemli oranda tizleşmiştir. Bunun yanında Sabâ makamını karara taşıyan, dügâh perdesi üzerinde kullanılan uşşâk çeşnisinin de ikinci derecesi kurama göre pest icrâ edilmiştir.

4.6. Acemaşîran Beste – “Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı”

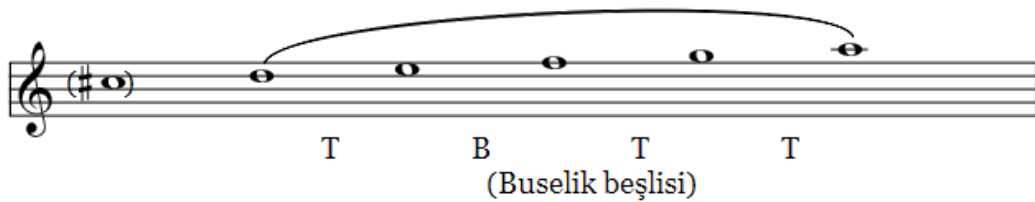
Güftesi Fuzûlî'ye ait, ilk mısra'ı ise “Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı” olan, Saadettin Kaynak tarafından Acemaşîran makamında ve Beste formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 7619 numarasıyla kayıtlıdır. Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 6' 13" sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı'nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.6.1. Arel Kuramı'nda Acemaşîran Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

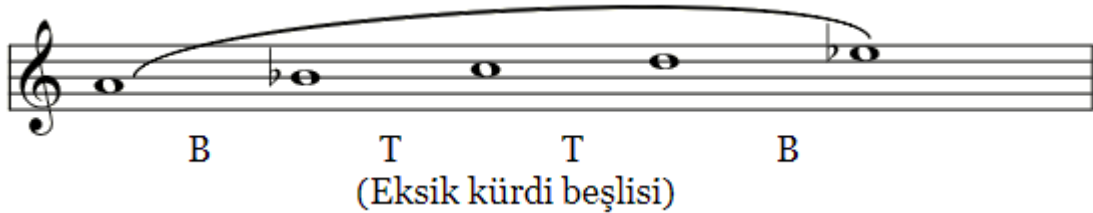
Acemaşîran makamının, bir çargâh beşlisinin tiz tarafına çargâh dördlüsünün katılmasıyla oluşan Çargâh makamının yalnızca acemaşîran perdesindeki şeddinden ibaret olduğu ve başka bir hüviyetinin de olmadığı ifade edilir.⁷⁷



Eser incelendiğinde, neva perdesi üzerinde bir bûselik çeşnisi kullanıldığı görülmektedir.

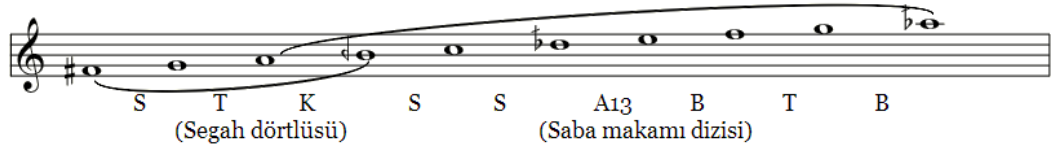


Karara yönelirken düğâh perdesi bir eksik kürdi beşlisinin kullanıldığı görülmektedir.



⁷⁷ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 282.

Eser incelendiğinde Bestenigâr makamında geçki yapıldığı ve düğâh perdesi üzerinde sabâ çeşnisi ve ırak perdesi üzerinde segâh çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Melodik yapının, düğâh perdesi üzerindeki sabâ dördlüsünü aşmayacak şekilde Bestenigâr makamını yansıttığı görülmektedir.



Eser incelendiğinde ardı sıra Nişaburek makamını hatırlatan seyirler görülmüş, düğâh perdesinde bir rast çeşnisi kullanılmıştır. Kısa bir geçkiden hemen sonra eviç perdesinde segâh çeşnisi gösterilmiş ve bu çeşni ırak perdesinde bir segâh makamı dizisiyle karar kılmıştır.



Eser incelendiğinde düğâh perdesinde kurgulanmış bir Nevâ makamı çeşnisi olarak neva perdesinde rast çeşnisi görülmektedir. Bölümün kararı ise düğâh perdesinde bûselik çeşnisiyle yapılmaktadır.



4.6.2. Eserin Perde Analizi

Acemaşîran Beste "Merhem koyup onarma"

Beste: Saadettin KAYNAK
Usûl: Lenk Fahte - Sengin Semai
Eserin süresi: 6' 13"
Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):
♩ = 60

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN
İcra Akordu: Müstahsen;
Acemaşîran perdesi@220 Hz*

Mer hem ko yup o nar ma
A3 -20c E3 -16c G#3 -33c B3 C#4 -12c

sî nem de kan lı da ğı
F#3 +16 A3 -15c F3 +2c C#4 -16c B3 A3 -18c

Sön dür me öz e lin le
C#4 -18c B3 +5c A3 -19c G3 -24c D3 -44c

yan dır dı ğın çe ra ğı
C#3 -12c F#3 +20c B2 -5c

Te re lel lel lel le le lel le le le le li vay
E3 -20c C#4 -10c B3 -10c A3 -20c

te re lel lel lel le le lel le le le le li vay
E3 -18c A3 -23c C#3 -19c

te re lel lel lel le le lel le le le le li vay
C#3 -10c F#3 +10c E3 -13c G3 -30c

yan dır dı ğın çe ra ğı
C#3 -11c F#3 +11c A2 -22c B2 +2c

Ah zül fû si ye sa nem ler
D#3 -43c C#3 -16c F#3 -71c B2 +5c

ol muş se nin e si rin
D#3 -28c C#3 -14c D#3 -20c A#2 -39c

Ah zül fû si ye sa nem ler
C#3 -19c E3 -19c B2 +5c

ol muş se nin e si rin
D#3 -21c C#3 -9c F#3 +19c F3 -43C

Aş kın da her bi ri nin
A#3 -34c B3 +13c F#3 +13c A3 -17c

öz zül fû boy nu ba ğı
♩ = 80 C#3 -15c F#3 +9c E3 -17c B2 +7c A#2 -30C

Ten nen ten nen nen te ne ni te ne te ne nen
F#3 +11c C#3 -15c D#3 -19c C#3 -11c

ten nen ten nen nen te ne ni te nen te ne nen
A#3 -30c F#3 +8c A3 -14c D3 -40c

te ne te te nen te ne ne te nen
A#3 -34c F#3 +9c B3 -7c C#3 -8c A#2 -29c

ten ten
D#3 -22c D3 -35c C#3 -16c B2 +13c D#3 -30c

te ne ni te ne nen na
♩ = 60 C#3 -17c A2 -18c F#2 +16c B3 -17c C#4 -18c

Ah dev ran ha vâ di sin den
C#4 -11c B3 -12c E4 -13c D#4 -28c A#3 -31c

yok kor ku muz Fu zû lî
B3 +10c E4 -11c C#4 -15c E3 -12c

Dâ rûl e mâ nî mî dîr
B3 -5c A3 -20c C#4 -13c

mey hâ ne ler bu ca ğı
E3 -20c A3 -22c C#3 -11c

$\text{♩} = 80$

Ten nen ten nen ten te ne ni te nen te ne nen
A3 -25c C#4 -18c B3 -12c A3 -18c

ten nen nen nen nen te ne ni te nen te ne nen
E3 -16c F#3 +18c F#3 +12c B2 +1c C#3 -10c

te ne te ne nen te ne te ne nen
A3 -24c F#3 +9c B2 +7c C#3 -19c A2 -16c

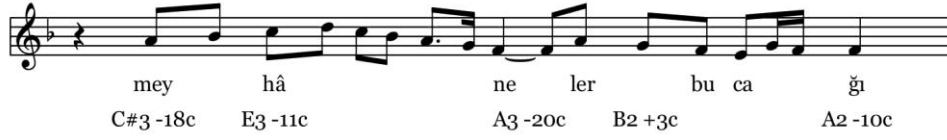
ten nen
D2 -44c E4 -21c C#4 -7c B3 +10c

te ne ni te ne nen na
A3 -26c F#3 +2c C#4 -6c A3 -20c

Te re lel lel lel le le lel lel le le le le le li vay
E3 -16c A3 -22c C#4 -11c A3 -26c

te re lel lel lel le le lel lel le le le le le li vay
E3 -13c F#3 +14c C#3 -16c

te re lel lel lel le le lel lel le le le le li vay
C#3 -20c F#3 +16c E3 -20c D3 -44c G3 -20c D3 -38c



Güfte:

Merhem koyup onarma sînemde kanlı dağı
Söndürme öz ellerinle yandırdığın çerâğı

Zülfü siyeh sanemler olmuş senin esîrin
Aşkınla her birinin öz zülfü boynu bağı

Devrân havâdisinden yoktur korkumuz Fuzûlî
Dârü'l-emânımızdır meyhâneler bucağı

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin A2 -10 cent yani 218,75 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Acemaşîran perdesinde karar eden Acemaşîran makamının, bu icrada yaklaşık 0,44 Holder koması pest olmak üzere Yegâh perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahzen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri icra akorduna göre gösterilmiştir.

4.6.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Çargâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	9	18	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	17,8	21,9	30,9
Bûselik Beşlisinin Aralıkları				
Arel Kuramı	9	13	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9,3	13	21,9	31
Eksik Kürdi Beşlisi Aralıkları				
Arel Kuramı	4	13	22	26
Bekir Sıtkı Sezgin	4	13	22,1	26
Segâh Beşlisinin Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	5	13,9	22,3	-
Sabâ Dörtlüsün Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	18	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7,6	13	19,7	-
Rast Beşlisinin Aralıkları				
Arel Kuramı	9	17	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	16,8	21,6	29,9

Tablo 4.7: Acemaşîran makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

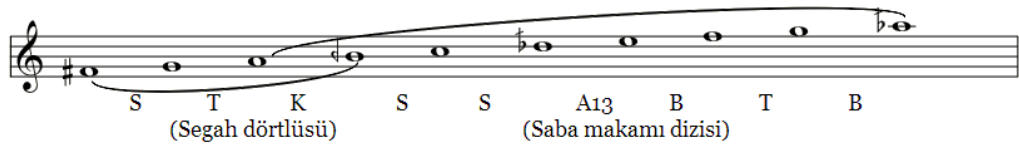
- Eserin temel makam dizisinde yer alan çargâh çeşnisinin üçüncü dereceleri pestleşme eğilimi göstererek, kuramın öngördüğü değerden daha pest icrâ edilmiştir.
- Eserin bazı yerlerinde geçkiler şeklinde ortaya çıkan bûselik çeşnisinin ikinci derecesi tizleşme eğilimi göstererek, kuramın öngördüğü değerden daha tiz icrâ edilmiştir.
- Eserde görülen eksik kürdi çeşnisinin icrâsı, kuramın öngördüğü verilerle uyuşmaktadır.
- Eserde bazı yerlerde makamsal geçkilerin bir yapısı olarak karşımıza çıkan segâh çeşnisinin dördüncü derecesinin tizleşme eğilimi göstererek, kuramın öngördüğü değerden daha tiz icrâ edildiği görülmüştür.
- Yine geçkiler sebebiyle beliren sabâ çeşnisinin, kuramın öngördüğü değerlere göre ikinci derecesinin daha pest, dördüncü derecesinin ise daha tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Küçük bir geçki içerisinde oluşan rast çeşnisi, üç ve dördüncü derecelerinde pestleşme eğilimi göstermiştir.

4.7. Bestenigâr Şarkı – “Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül”

Güftesinin sahibi meçhul, ilk mısra'ı ise “Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül” olan, Saadettin Kaynak tarafından Bestenigâr makamında ve Beste formunda bestelenen bu eser TRT repertuvarında 10188 numarasıyla kayıtlıdır. Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 3' 45" sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamının karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı'nda nasıl ifade edildiğine bir bakalım.

4.7.1. Arel Kuramı'nda Bestenigâr Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

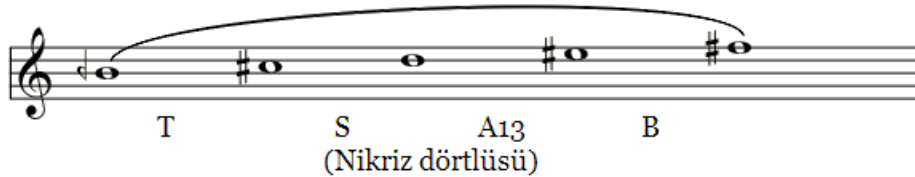
Bestenigâr makamının düğâh perdesi üzerinde sabâ çeşnisi ile ırak perdesi üzerinde segâh çeşnisinin kullanıldığı ifade edilirken, dizisi ise aşağıdaki verilmektedir.⁷⁸



Eser incelendiğinde, Bestenigâr seyrinin ırak perdesinde segâh çeşnisine doğru ilerlerken bu düğâh perdesindeki uşşâk çeşniyle güçlendirdiği görülür.



Eserin meyan kısmı incelendiğinde, segâh perdesi üzerinde nikriz çeşnisinin gösterildiği tespit edilmiştir.



⁷⁸ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 282.

4.7.2. Eserin Perde Analizi

Bestenigâr Şarkı "Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül"

Beste: Saadettin KAYNAK

Usûl: Sofyân

Eserin süresi: 3' 45"

Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):

$\text{♩} = 60$

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN

İcra Akordu: Müstahsen;

Irak perdesi@231,82 Hz*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is presented on a single staff with lyrics underneath. Chords are indicated below the staff, often with a circled number indicating a specific mode or scale degree. The lyrics are: "Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül man a man a".

Chords and their approximate frequencies (Hz) are as follows:

- C#3 -27c
- B2 -40c
- D#3 -64
- E3 -35c
- F#3 -68c
- D#3 -58c
- D3 +20c
- C#3 +0c
- D#3 -70c
- B3 -19c
- C4 +2c
- A3 -8c
- G#3 -27c
- B3 -24c
- A3 -13c
- C4 -28c
- C4 +7c
- B3 -20c
- G#3 -22c
- B3 -17c
- A3 -13c
- G#3 -22c
- B3 -24c
- F#3 -75c

man a man a

A3 -15c G#3 -20c F#3 -67c

man a man

G#3 -25c E3 -7c C4 -20c

G#3 -30c a man

D#3 +1c

Lut fe der bel

F3 +15c B2 -45c A#2 -47c

B3 -41c C4 -5c A3 -28c

ki se nin der

C4 +12c A#3 -8c

di ne bir ça re gö nül a

F3 +16c F3 +78c F3 +75c

man a man a

G#3 -8c F3 +18c E3 -33

man a man a

F3 +63c D#3 -59c

man a man a

C#3 -33c B2 -44c

man a man

C#3 -30c A#2 -40

Yal va ran

A#3 -56c A3 -60c F3 +60c A#3 -61c

bül

A#3 -53c B3 -43c F#3 -59 F3 -38c

bü le el bet

A#3 -53c A3 -64c A3 -59c A#3 -50c

te gü ler gon ce i

C#3 -23c C#3 -20c

naz a

A#3 -56c A3 -58c

man a man a

A#3 -50c A3 -63c F3 +65c

man a man a

A#3 -59c A3 -64c F3 +60c

man a man a man

F3 +59c F3 +63c

Mer he min

F3 +58c

yar dan u mar

F3 +56c

böy le de miş

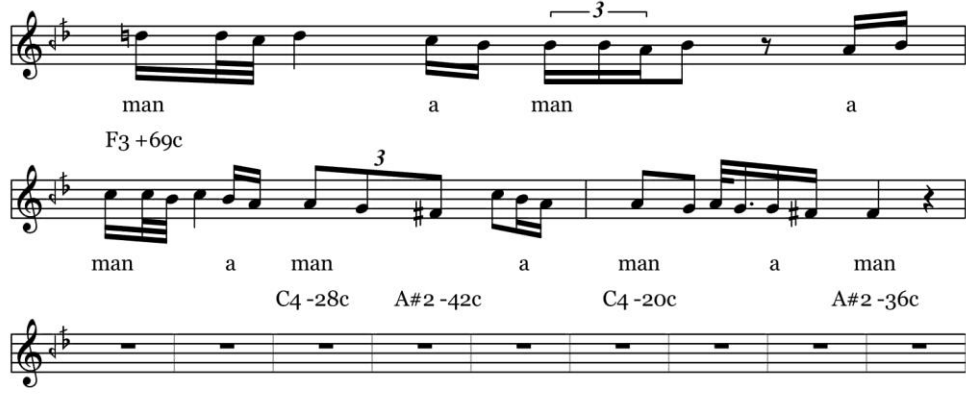
F3 +62c

yâ re gö nül a

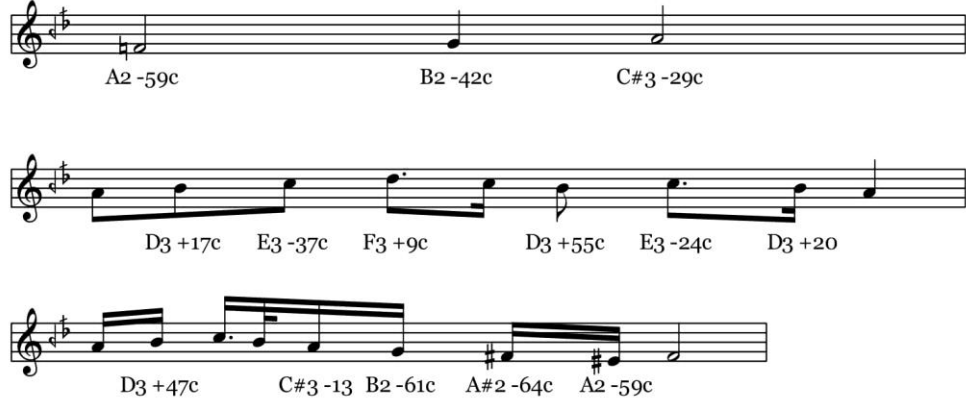
F3 +65c

man a man a

F3 +70c



Bekir Sıtkı Sezgin'in kaydın başında esere girmek için yaptığı makamsal terennüm ise şöyledir;



Güfte

Söyle git ağlanacak hâlimi dildâre gönül
Lufteder belki senin derdine bir çâre gönül
Yalvaran bülbüle elbette güler gonca-i nâz
Merhemın yardım umar böyle demiş yâre gönül

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin A#2 -36 cent yani 228,26 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Irak perdesinde karar eden Bestenigâr makamının, bu icrada yaklaşık 1,18 Holder koması pest olmak üzere Kaba nîm hisâr perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahsen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri, icra akorduna göre gösterilmiştir.

4.7.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerleri ile Arel Kuramı'nın öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Segâh Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	5	14	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	4,9	14	22,3	-
Uşşâk Dörtlüsü Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	22	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7,2	13	22	-
Sabâ Dörtlüsün Aralıkları				
Arel Kuramı	8	13	18	-
Bekir Sıtkı Sezgin	7,7	13	19,6	-
Nikriz Dörtlüsünün Aralıkları				
Arel Kuramı	9	14	26	-
Bekir Sıtkı Sezgin	8,4	13,2	27,4	-

Tablo 4.8: Bestenigâr makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan yola çıkarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılabilir;

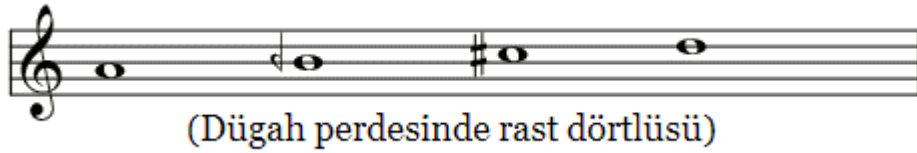
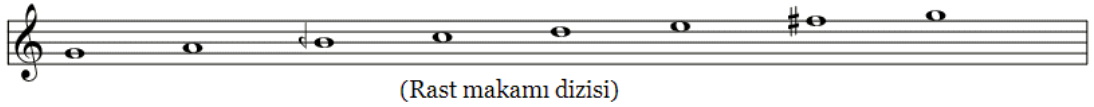
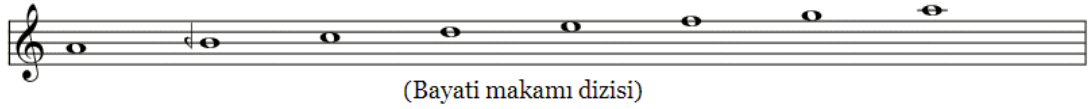
- Eserin temel makam dizisinde yer alan segâh dörtlüsünün dördüncü derecesi kurama göre pest icrâ edilmiştir
- Eserin temel makam dizisinde yer alan sabâ dörtlüsünün ikinci derecesinin kurama göre daha pest, dördüncü derecesinin ise tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Uşşâk dörtlüsünün ikinci derecesi kuramın öngördüğü değerden daha pest icrâ edilmiştir.
- Eserde görülen bir geçkiyle ortaya çıkan nikriz çeşnisinin ikinci ve üçüncü dereceleri kurama göre daha pest icrâ edilmiştir.

4.8. Pençgâh Şarkı – “Üdun tesîri”

Güftesi Rıza Tevfik Bölükbaşı'na ait, ilk mısra'ı ise “Çerâğın devrini getirdi yâde” olan, Bekir Sıtkı Sezgin tarafından Pençgâh makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser Müstahsen akordunda icrâ edilmiştir. Eser kaydı 5' 21" sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamına dair karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı'nda nelerin yer aldığına bir bakalım.

4.8.1. Arel Kuramı'nda Pençgâh Makamı ve Eserin Makamsal Analizi

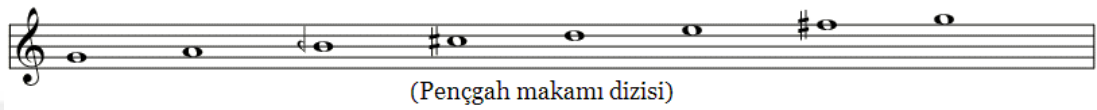
Müstear makamının, İsfahan makamı ve Rast makamlarının birleşmeleriyle vücuda gelen ve düğâh perdesi üzerinde rast dörtlüsünün kullanılmasıyla vücuda geldiği ifade edilmiştir. Bayati makamı dizisi yahut düğâh perdesindeki rast dörtlüsüyle seyre başlayan makamın rast perdesindeki rast beşlisiyle, tıpkı Rast makamı gibi seyrini tamamladığı öne sürülmektedir. Kurama göre Müstear makamının dizisi ise aşağıdaki verilmektedir.⁷⁹



Eser incelendiğinde, Pençgâh makamı seyrinin Rast makamı özellikleri göstermekten ziyade kuramın düğâh perdesi üzerinde oluştuğunu iddia ettiği rast dörtlüsünün birinci derecesi altına eklenilen 9 komalık bir genişlemeyle meydana gelen bir yapının

⁷⁹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 188.

olduğu görülür. Bu da yine kuramın içerisinde bahsedilen pençgâh beşlisidir.⁸⁰ Seyre bu gözle bakıldığında bir önceki Müstear eserde bahsedilen, Müstear makamının özelliklerini gösterdikten sonra rast perdesinde pençgâh çeşniyle karar kıldığı görülmektedir. Tüm bunlar düşünüldüğünde makamın dizisi şöyle ifade edilebilmektedir. Özellikle eserin makamsal seyrini sonlandığı, son kısımları dikkatle incelenirse aşağıdaki dizinin neredeyse tüm seslerinin kullanılmış olduğu görülmektedir.



Eserde Evcara, Hüzzâm ve Mahûr gibi makamlara geçki yapıldığı da görülmektedir. Geçki yapılan bu makamların bazı çeşnileri kullanılmak suretiyle çeşitli perde tercihlerinin yapılmış olduğu görülmektedir.

⁸⁰ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e**, s. 23.

4.8.2. Eserin Perde Analizi

Pençgâh Şarkı "Ud'un tesîri"

Beste: Bekir Sıtkı SEZGİN
Usûl: Düyek
Eserin süresi: 5' 21"
Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):
♩ = 115

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN
İcra Akordu: Müstahsen;
Rast perdesi@247,45 Hz*

Çe râ ğan dev ri ni
F3 -30c F#3 -43c F3 -25c A#3 -55c F#3 -40c D#3 -2c

ge tir di yâ
F#3 -37c F3 -33c G#3 -35c

de -- Saz ----- Sun du ğun
F3 -24c F#3 -37c G#3 -30c A3 -38c F#3 -42c G#3 -37c

pi yâ le
A#3 -50c F#3 -40c F3 -22c

lâ le mi ne
B3 -25c A3 -33c

dir -- Saz ----- Le bin de tit re
F3 -27c D#3 -7c F#3 -40c F3 -22c F#3 -45c

yen
F#3 -43c G#3 -32c D#3 -10c

cür 'a yı bâ
 A3 -32c G#3 -38c F#3 -39c

de -- Saz -----
 D#3 -12c G#3 -32c F#3 -40c D2 -13c

Gon ca gül üs tün de
 B2 -10c F3 -35c F#3 -42c F3 -24c

jâ le mi ne dir
 A#3 -51c F#3 -44c F3 -30c C#3 -20c B2 -16c

-- Aranağme...
 A#2 +26c B2 -20c F3 -21c

B3 -18c A3 -31c G#3 -31c F3 -37c

B2 -19c A#3 -52c G#3 -33c F#3 -41c F3 -34c

F3 -27c D#3 -2c F3 -30c D2 -15c

B2 -14c D#3 -6c F3 -33c F#3 -41c B2 -27c
 D2 -17c F3 -29c A#3 -47c A#3 -45c
 F#3 -15c A#3 -44c A#3 -50c F#3 -35c
 D3 -13c A#3 -52c A#3 -42c
 B2 -10c C#4 -20c C#3 -25c
 E4 -8c D#4 -10c C#3 -22c B2 -11c
 A#3 -53c C#3 -26c B2 -14c A#3 -57c B2 -19c
 A#3 -44c E4 -15c G#3 -31c F#3 -40c

Fü sũ nu hü ner var
 des ti nâ zın da -- Saz -----
 E dâ yı has ret var
 söz ve sa zın
 da -- Saz ----- Gö nül ler
 in li yor

ih ti zâ zin

G#3 -33c F#3 -47c

da -- Saz ----- Ū du nun

A3 -39c F#3 -43c D#3 -13c F#3 -48c F3 -22c

nağ me si

F#3 -45c F3 -31c

nâ le mi ne dir

A#3 -45c F#3 -40c F3 -34c

-- Aranağme...

A#2 +20c F3 -34c F#3 -36c

A#3 -51c B2 -10c A3 -33c G#3 -39c

B2 -9c A#3 -42c A3 -35c G#3 -39c

F3 -22c D#3 -7c F3 -30c D2 -19c

B2 -21c D#3 -16c F3 -27c F#3 -35c B2 -16c

D2 -19c F3 -31c F#3 -37c A#3 -7c B2 -22c

Söy le ey

A#3 -15c B2 -23c

genç li ğin

tâ cı gu rû

E4 -10c D#4 -13c C#3 -22c D4 -7c B2 -27c

ru -- Saz --

A#3 -29c B2 -33c G#3 -36c

Ne den dir

A#3 -47c C4 +24c

gön lü mün

A#3 -46c G3 -11c F#3 -37c

5

giz li sü rû
F#3 -45c G3 -16c D#3 -14c

ru -- Saz -----
F#3 -45c C#3 -21c A#3 -45c G3 -15c

Kum ral
B2 -16c E3 -10c

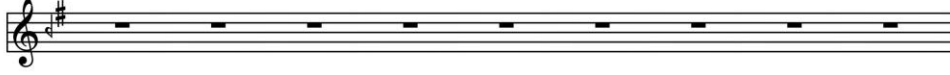
saç la rı nın
F#3 -45c G3 -17c A#3 -42c B2 -26c E3 -15c

han de yi nû
A3 -39c F#3 -41c E3 -16c

ru -- Saz ----- Meh tâ bı
A3 -38c F#3 -44c E3 -14c B2 -13c F#3 -42c F3 -35c

hüs nün de
F#3 -43c F3 -36c F#3 -49c

hâ le mi ne dir
A#3 -41c F#3 -40c F3 -25c D#3 -16c B2 -11c



Güfte

Çerâğın devrini getirdi yâde,
Sunduğun piyâle lâle mi nedir?
Lebinde tireyen cür'a-i bâde,
Gonca gül üstünde jâle mi nedir?

Füsûn u hüner var dest-i nâzında,
Edâ-yı hasret var söz ve sâzında,
Gönüller inliyor ihtizâzında,
Üdunun nağmesi nâle mi nedir?

Söyle ey genliğin tâc-ı gurûru,
Nedendir gönlümün gizli sürûru?
Kumral saçlarının hande-i nûru,
Mehtâb-ı hüsnünde hâle mi nedir?

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin A#2 -16 cent yani 225,63 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Rast perdesinde karar eden Pençgah makamının, bu icrada yaklaşık 0,3 Holder koması pest olmak üzere Kaba nîm hisâr perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahsen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri, icra akorduna göre gösterilmiştir.

4.8.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerler ile Arel nazariyatının öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Eksik Segâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	5	14	22	26
Bekir Sıtkı Sezgin	4,9	14,1	22,3	25,9
Hüzzâm Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	5	14	19	31
Bekir Sıtkı Sezgin	4,8	14,1	20,5	29,5
Müstear Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	9	14	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9,3	14,2	22	31
Çargâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	9	18	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	17,6	21,9	30,9
Pençgah Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	9	18	26	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	18	27,1	31

Tablo 4.9: Müstear makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan şöyle değerlendirmeler yapılabilir;

- Eserin temel makam dizisinde yer alan müstear beşlisinin ikinci derecesi kurama göre tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Eserin temel makam dizisinde sıklıkla geçkiyle kendisini gösteren eksik segâh beşlisinin dördüncü derecesin kurama göre daha tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Meyan kısmında kendisini gösteren Mahûr makamı geçkisinin çeşnisi olan çargâh beşlisinin üçüncü derecesinin kurama göre pest icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Meyan kısmında kendisini gösteren Hüzâmak makamı geçkisinin çeşnisi olan hüzzâm beşlisinin dördüncü derecesinin kurama göre tiz, beşinci derecesinin kurama göre pest icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Makamının asıl karakterini oluşturan pençgâh beşlisinin dördüncü derecesinin kurama göre daha tiz bir şekilde icrâ edildiği tespit edilmiştir.

4.9. Müstear Şarkı – “Yâ Rab beni sen hâl-i perîşâna düşürme”

Güftesi Mustafa Nafiz Irmak’a ait, ilk mısra’ı ise “Yâ Rab, beni sen hâl-i perîşâna düşürme” olan, Bekir Sıtkı Sezgin tarafından 29 Mayıs 1968 yılında Müstear makamında ve Şarkı formunda bestelenen bu eser Bekir Sıtkı Sezgin tarafından “Münâcât” olarak adlandırılmıştır. Müstahsen akordunda icrâ edilen eser 6’ 28” sürmektedir. Ses kaydının tahliline geçilmeden evvel, bu eserin makamına dair karşılaştırmaya bahis olan Arel Kuramı’nda nelerin yer aldığına bir bakalım.

4.9.1. Arel Kuramı’nda Müstear makamı ve Eserin Makamsal Analizi

Müstear makamının, Segâh makamının ilk üç derecesinin zaman zaman T-S aralıklarıyla değişmesiyle ortaya çıktığı ifade edilirken, makamın aslen geçkili bir Segâh makamından ibaret olduğunun altı çizilmektedir. Müstear makamının dizisi ise aşağıdaki verilmektedir.⁸¹



Eser incelendiğinde, Müstear seyrinin Arel Kuramı’nda yalnızca bir geçki olarak ifade edilen biçimiyle karar kıldığı görülmektedir. Bekir Sıtkı Sezgin, ses kaydında Müstear makamındaki eserlerin genellikle Segâh makamı dizisiyle son bulduğunu ancak bu eserinin Arel nazariyatının yalnızca geçki olarak gördüğü o özel yapıyla (T-S aralığı) bitirilmesini tercih ettiğini ifade etmektedir.

Eserin Bolahenk düzende Hüzẕâm ve Mahûr makamlarına geçki yaptığı, bu makamların çeşnilerini kullandığı görülmektedir.

⁸¹ Hüseyin Saadettin Arel, **a.g.e.**, s. 262.

4.9.2. Eserin Perde Analizi

Müstear Şarkı "Münâcât"

Beste: Bekir Sıtkı SEZGİN
Usûl: Curcuna
Eserin süresi: 6' 28"
Yaklaşık, ortalama tempo (BPM):
♩ = 185

İcra: Bekir Sıtkı SEZGİN
İcra Akordu: Müstahsen;
Segâh perdesi@305,8 Hz*

-- Aranağme...

D#3 - 60c F#3 - 41c F3 - 18c D#3 - 50c

F3 - 26c G#3 - 50c A3 - 68c F#3 - 36c

G#3 - 45c B3 - 35c A3 - 60c F#3 - 45c F3 - 22c

F3 - 20c F#3 - 40c D#3 - 43c E3 - 51c

D#3 - 48c G#3 - 44c F3 - 24c F#3 - 36c

F3 - 21c D#3 - 49c D3 - 47c E3 - 44c D#3 - 40c

Yâ Rab be ni sen

D3 - 38c D#3 - 39c E3 - 55c

hâ li pe rî
D#3 -43c F3 - 25c

şâ na dü şür
A3 -62c G#3 -45c F#3 -46c E3 -50c

me -- Saz ----- Bin der
D#3 -38c D3 -40c F#3 -38c G#3 -40c

de dü şür
F#3 -45c G#3 -47c F3 - 15c

gam ze i fet
B3 -30c A3 -60c G#3 -44c F#3 -44c

tâ na dü şür me
E3 -56c F#3 -37c G#3 -49c E3 -44c D#3 -38c

Bin der de dü şür
B2 -32c D3 -47c E3 -47c D#3 -45c

gam ze i fet
D#3 -37c F#3 -40c F3 - 19c

tâ na dü şür me
 F#3 -37c A3 -64c F3 -21c D#3 -46c D#3 -40c
 -- Saz -----
 B3 -31c A#3 -49c A3 -69c F#3 -35c
 Tî ği e le mi
 A3 -61c A#3 -55c A#3 -45c B3 -33c F#3 -38c
 has mi le vur
 G#3 -44c A3 -63c F#3 -43c
 bağ nı mı hû net
 F3 -14c F#3 -40c D#3 -39c A#3 -40c
 Tî ği
 A3 -64c F#3 -45c A3 -71c B3 -35c
 e le mi
 A3 -61c C#4 +12c B3 -29c A3 -59c
 Serbest
 has mi le vur
 C#4 +5c B3 -37c D#4 -71c A#3 -40c G#3 -73c

bağ rı mı hû
A#3 -42c G#3 -63c C#4 +8c B3 -35c

net -- Saz ----- Â vâ
F#3 -41c D#3 -49c F#3 -38c G#3 -52c

re di lim
F#3 -34c A3 -61c G#3 -55c

fit ne yi müj
B3 -38c A3 -58c G#3 -50c F#3 -34c

gâ na dü şür me
G#3 -46c D3 -42c D#3 -39c

Â vâ re di lim
D#3 -36c D3 -43c D#3 -45c

fit ne yi müj
F#3 -34c F3 -24c D#3 -41c

gâ na dü şür me
F#3 -40c G#3 -54c F3 -17c D#3 -37c

-- Aranağme...

D#3 -35c F#3 -37c F3 - 23c F#3 -41c D#3 -42c

F3 - 19c G#3 -51c A3 -62c F#3 -45c

A3 -60c F#3 -34c F3 - 18c F3 - 25c D#3 -33c

E3 -50c D#3 -40c F#3 -42c

F#3 -47c F3 - 16c E3 -47c

-- Kemeñçe ----- Yor gun ve ü mit siz

D#3 -35c F#3 -40c F#3 -45c D#3 -43c

ku ru yol lar da

F#3 -44c G#3 -47c

sü rün dür

A#3 -45c B3 -30c G#3 -45c F#3 -42c

dü şür me
 F#3 -41c E3 -56c

-- Tüm sazlar -----
 E3 -50c D#3 -40c E3 -50c

Rah mey le i lâ
 F#3 -46c G#3 -49c F#3 -47c F3 -15c

hî be ni bir
 B3 -32c A#3 -44c A3 -59c G#3 -46c F#3 -37c

kah ra e sî ret
 E3 -53c F#3 -47c E3 -45c D# -36c

Ef gâ na dü şür
 B2 -12c D3 -40c D#3 -39c

dâ me ni hû
 D3 -46c F#3 -38c D#3 -44c

bâ na dü şür me
 F#3 -36c F3 -22c D#3 -47c D3 -42c D#3 -40c



Güfte

Yâ Rab beni sen hâl-i perîşâna düşürme
Bin derde düşür gamze-i fettâna düşürme

Tîğ-i elemlî hasm ile vur bağrımı hûn et
Âvâre dilim fitne-i müjgâna düşürme

Yorgun ve ümitsiz kuru yollarda süründür
Bir nağme-i dil-sûz ile hicrâna düşürme

Peykân-ı kazâ uğruna seylâba düşür de
Bir çeşm-i dil-ârâdaki ummâna düşürme

Rahmeyle ilâhî beni bir kahra esîr et
Efgâna düşür dâmen-i hûbâna düşürme

* A4=Nevâ perdesinin temel titreşim frekansı standart olarak 440 Hz kabul edildiğinde, yapılan analizlerde icradaki karar sesinin D#3 -39 cent yani 304,19 Hz frekansında karar kıldığı tespit edilmiştir.

Bu da Bolahenk akortta Segâh perdesinde karar eden Müstear makamının, bu icrada yaklaşık 0,21 Holder koması pest olmak üzere Zirgüle perdesinde karar kıldığını gösterir ki bu durum bizi icranın Müstahsen akortunda yapılmak istendiği sonucuna götürür. Perde tespitleri icra akorduna göre gösterilmiştir.

4.9.3. Tespit Edilen Perdelerin Değerlendirilmesi

Tekrarlanan verilerin aritmetik ortalaması alınarak tespit edilen aralık değerler ile Arel nazariyatının öngördüğü değerler bir tabloda karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Karşılaştırılan veriler Holder koması birimiyle ifade edilmiştir.

Eksik Segâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	5	14	22	26
Bekir Sıtkı Sezgin	4,9	14,1	22,4	25,9
Hüzzâm Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	5	14	19	31
Bekir Sıtkı Sezgin	4,8	14,1	20,4	29,6
Müstear Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	9	14	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9,3	14,2	22	31
Çargâh Beşlisi Aralıkları				
Arel Nazariyatı	9	18	22	31
Bekir Sıtkı Sezgin	9	17,6	21,9	30,9

Tablo 4.10: Pençgâh makamı icrâsı ve Arel Kuramı'nın verilerinin karşılaştırılması

Yukarıdaki tablolardan şöyle değerlendirmeler yapılabilir;

- Eserin temel makam dizisinde yer alan müstear beşlisinin ikinci derecesi kurama göre tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Eserin temel makam dizisinde sıklıkla geçkiyle kendisini gösteren eksik segâh beşlisinin dördüncü derecesin kurama göre daha tiz icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Meyan kısmında kendisini gösteren Mahûr makamı geçkisinin çeşnisi olan çargâh beşlisinin üçüncü derecesinin kurama göre pest icrâ edildiği tespit edilmiştir.
- Meyan kısmında kendisini gösteren Hüzâ makâmı geçkisinin çeşnisi olan hüzzâm beşlisinin dördüncü derecesinin kurama göre tiz, beşinci derecesinin kurama göre pest icrâ edildiği tespit edilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada Türk mûsikîsinde icrâ-kuram uyumsuzluğu iddialarını içeren tartışmalardan yola çıkarak, tarafsız ve somut bir şekilde, deneysel yöntemlere dayanan, bilgisayar destekli bir analiz gerçekleştirilmiştir. Türk mûsikîsi perdelerini icrâ edebilmesindeki ustalığı sebebiyle, otoritelerce “perdeci” olarak anılan ses sanatkârı Bekir Sıtkı Sezgin’in icrâsı bilgisayar destekli bir ölçüm metoduyla, tekrarlanan verilerden istatistiksel bir anlam çıkartma yaklaşımıyla analiz edilmiştir. Çıkan bu veriler, Hüseyin Sâdeddin Arel’in mûsikî kuramının yine bu aralıklar için öngördüğü verilerle kıyas edildiğinde, çalışmamızda aynı isimle temsil edilen birkaç farklı çeşni icrâsının olduğu ve bazı çeşnilerin kuramın öngördüğü verilerle uyuşmadığı tespit edilmiştir. Bütün bunlar Türk mûsikîsinde icrâ ve kuram uyumsuzluğu problemini doğrulamakta ve tespit etmektedir. Bizimki gibi çalışmalarla istatistiki verilerin arttırılması ve buradan alınacak veriler temel alınarak bir kuram oluşturulmasının, böylesi tartışmaları ve sorunları çözebileceği görüşündeyiz.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin: **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Ankara, Akçağ, 2009
- Akdoğu, Onur: **Türk Müziğinde Perdeler**, İzmir, 1992.
- Arel, Hüseyin Sadeddin: **Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri**, Haz.Onur Akdoğu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Arslan, Fazlı: **Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyeye Risâlesi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 2007.
- Behar, Cem: **Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Çetinkaya, Yalçın: **İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İstanbul**, İnsan, 2014
- Çetinkaya, Yalçın: **Müzik Yazıları**, İstanbul, Kaknüs, 1999.
- Çetinkaya, Yalçın: **Müziği Düşünmek**, İstanbul, Büyüyen Ay, 2016.
- Çoban, Şemseddin: **Bekir Sıdkı Sezgin'in Hayatı, Sanatı ve Besteleri**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, MÜSBE, 2012.
- Dikmen, M. Doğan: "Türk Müziğinde Şarkı İcrâcılığı", **Mûsikîşinas**, No:7, s. 7
- Doğrusöz Dişiaçık, Nilgün; Karahasanoğlu, Songül: "Müzikte Uygulama ve Kuram", **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Göktan Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 297.
- Düzenli, Pehlül: **İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî**, İstanbul, Kayıhan, 2014.
- Ezgi, Subhi: **Nazari ve Ameli Mûsikî**, İstanbul, 1953.

- Güray, Cenk: **Bin Yılın Mirası- Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği**, İstanbul, Pan, 2012.
- İbn-i Sînâ: **Mûsikî**, Çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2013.
- Karadeniz, M. Ekrem: **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1965.
- Karaosmanoğlu, M.Kemal: **Mûzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri**, İstanbul, İTÜ Vakfı Yayınları, 2017.
- Öncel, Mehmet: "Türk Din Mûsikîsinde Mevlid Formu (Bekir Sıtkı Sezgin Velâdet Bahri Örneğinin Notasyonu ve Makam Analizi)", **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 18 (2), s. 1102-1133.
- Özalp, Nazmi: **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Ankara, MEB Yayınları, 2000.
- Özek, Eren: **Türk Müziğinde Çeşni Kavramı ve İcrâ Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi**, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul, İTÜSBE, 2011.
- Özek, Eren: **21. Yüzyıl Türk Müziği İcrâsında Perde Anlayışı**, İstanbul, Türk Mûsikîsi Vakfı, 2014.
- Özek, Eren: **20. Yüzyıl Türk Müziği İcrâsında Perde Anlayışı**, İstanbul, Türk Mûsikîsi Vakfı, 2014.
- Sayan, Erol: **Müziğime Dair**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003.
- Sezikli, Ubeydullah: **Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, İÜSBE, 2007.
- Tanrıkorur, Cinuçen: **Mûzik Kültür Dil**, İstanbul, Dergâh, 2015.

- Tura, Yalçın: **Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri**, İstanbul, İz, 2017.
- Turabi, Ahmet Hakkı: **"el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri"**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, MÜSBE, 1996.
- Uludağ, Süleyman: **İslâm ve Mûsikî, İstanbul**, Dergâh, 2017.
- Uzdilek, Salih Murad: **İlim ve Mûsikî-Türk Mûsikîsi Üzerine İncelemeler**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977
- Yarman, Ozan: **Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar**, İstanbul, Artes, 2010.
- Yarman, Ozan: **79-Tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model and Practice**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, İTÜSBE, 2008.
- Yekta, Rauf: **Türk Mûsikîsi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.
- Zeren, Ayhan: **Müzikte Ses Sistemleri**, İstanbul, Pan, 2008.
- Zeren, Ayhan: **Müzik Fiziği**, İstanbul, Pan, 2010.
- Zeren, Ayhan: **Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar**, İstanbul, Pan, 2003.
- Zeren, Ayhan: "Müzikte Uygulama ve Kuram", **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildirileri Kitabı**, Ed. Lale Berköz, Göktan Ay, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2008, s. 22.