

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HAYDAR SANALIN ARAŞTIRMACI YAZLIĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge KOCAMAN

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Feridun ÖNEY

MAYIS 2007

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HAYDAR SANALIN ARAŞTIRMACI YAZARLIĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge KOCAMAN

Anabilim Dalı: Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2007

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HAYDAR SANALIN ARAŞTIRMACI YAZARLIĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge KOCAMAN

(415031020)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 MAYIS 2007

Tezin Savunulduğu Tarih : 13 HAZİRAN 2007

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Feridun ÖNEY

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Erol DERAN

Yrd. Doç. Kerime GÜVENÇOĞLU

HAZİRAN 2007

ÖNSÖZ

Bu çalēma K.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarē Sosyal Bilimler Enstitüsünde nYüksek Lisansò tezi olarak hazēlanmāē.

Eĭ itimci özelliklililî inin yanē sēa, araēmacē kikiî i ile de bir çok yayēlar bēakan Haydar SANAL, Türk Mûsikîsinin gelikiminde önemli bir yapē takēē. Bu çalēmadaki amaç nAraēmacē Yazarlê āò özelliklerini Haydar SANALdan irdelemektedir.

Yüksek Lisans tezimin olukumunda katkıla bulunan Danēman Hocam San. Öĭ r. Gör. Fesiden ÖNEYē, Kstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarē Öĭ r. Gör. Begüm ÇELEBİOĭ LUna, KÜ. Araēma Görevleri Gözde ARAZâ ve Tezin hazēlanmasē sēasēnda teknik yardēnlarda bulunan Annem Nevin KOCAMANâ, Nıkanlēm Ali CAN ve Kstatistik UzmanēEbru OSMANOĭ LUâNA tekekkürlerimi bir borç bilirim.

Mayē 2007

Özge KOCAMAN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iv
TABLO LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
2. HAYDAR SANAL	2
2.1. Biyografi	9
2.2. Müzik Öğretim Görevleri	10
2.3. Kitapları	10
2.3.1. Mehter Mûsikîsi	10
3. HAYDAR SANAL'IN ARAŞTIRMA YAZARLIĞI	11
3.1. Ahenk	11
3.2. Batı'dakı	26
3.2.1. Giriş	26
3.3. Çevre	38
3.4. Çözümler	40
3.5. Köş	44
4. SONUÇ	49
KAYNAKLAR	52
ÖZGEÇMİŞ	53

KISALTMALAR

bkz.	: Bakāēz
C.	: Cilt
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Ktp.	: Kütüphanesi
s.	: Sayfa
S.	: Sayē

TABLO LIŞTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 3.1. Âhenk Merdivenié é é é é é é é é é é é é é é é é ..	14
Tablo 3.2. Âhenkler Tablosu Ié é é é é é é é é é é é é é é é ...	14
Tablo 3.3. Âhenkler Tablosu IIé é é é é é é é é é é é é é é é .	16
Tablo 3.4. Âhenkler Tablosu IIIé é é é é é é é é é é é é é é é	17
Tablo 3.5. Âhenkler Tablosu IVé é é é é é é é é é é é é é é é	17
Tablo 3.6. Âhenkler Tablosu V é é é é é é é é é é é é é é é .	18
Tablo 3.7. Âhenkler Tablosu VIé é é é é é é é é é é é é é é é	19
Tablo 3.8. Âhenkler Tablosu VIIé é é é é é é é é é é é é é é ...	19
Tablo 3.9. Âhenkler Tablosu VIIIé é é é é é é é é é é é é é é .	21
Tablo 3.10. Âhenkler Tablosu IXé é é é é é é é é é é é é é é é	21
Tablo 3.11. Âhenkler Tablosu Xé é é é é é é é é é é é é é é é .	23
Tablo 3.12. Âhenkler Tablosu XIé é é é é é é é é é é é é é é é	23

ÖZET

1976 Yılında eğitim itime baklayan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı birçok akademisyen yetiktirerek müzîî imizin gelikmesi açışından misyonunu devam ettirmektedir.

Öî retim elemanlarıñız görevlerinin yanē sēa Türk Müzîî inin gelikmesi için görevleri dēānda çekitli penel, söyleki, konferans ve bunun gibi etkinlik çālāmalarıñē devam ettirmiklerdir.

Konservatuarıñızın öî retim elemanlarıñdan Haydar SANALıñın eğitim itmenliî inin yanēsara en önemli özelliklerinden biride ñaraktēmacēyazarlıî ēēdē.

Bu çālāmada Haydar SANALıñın araktēmacē yazarlıî ın özellikleri ve bu alandaki yazđarıñın yalnızca bir ansiklopedide yayēlanmē olmasēın nedenleri anlatılmaktadır. Bu nedenleri özetle sempozyum, kongre ve dergilerdeki yēkēcē elektiriler ve tartāmalara olan bakē açışınēsöyleyebiliriz.

Haydar SANAL yazđarıñē yayēnlamak için Türk Diyanet Vakfē İslam Ansiklopedisini seçmiştir. Bu ansiklopedi Türk Musikisinin makamlar, usuller, çalgē bilimi, biyografi dallarında genik değ erli ayrıntıē bilgiler vermektedir. Ahenk, çevgan, çöî ür ve ölümündün sonra yayēlanan kōs hiçbir ansiklopedi ve hatta hiçbir müzik ansiklopedisi bu maddelere sayfalarla yer vermemiktir. Bu İslam Ansiklopedisi, Türk Müzîî i ile ilgili konulara yazarēkim olursa olsun önem vermiktir. İslam Ansiklopedisi Bibliyografya Kurulu ve bütün madde yazarları bibliyografyaya önem vermikler, okuyanlarıñ bilgilerini genikletmeye olanak tanāmāldır.

Bu çālāma da araktēma yapmanın kartları kēsaca gözden geçirilmiştir. Haydar SANAL araktēmacēyazarlıî ın bütün özelliklerini bünyesinde toplamātē.

Yazarlıkla, araktēmacē yazarlık arasēnda fark vardır. Nitekim esasta araktēmacē olan Haydar SANAL, 1975 yılında Ortadoî u günlük gazetesinin musiki sayfasıñē yönetmiştir.

Kıi müzik eğitim itimine dayalē geçmiki vardır. Batē müzîî i ve Türk müzîî i alanlarıñda önemli hocalarla çālāmē ve önemli dersler almātē. Saadettin AREL hocamēla çālāma fērsatē bulmuktur. Tanzimatıñan beri milli musikide bilimsel metodolojiye dayalē dersler hazēlanamamātē ARELıñ İstanbul Belediyesi Konservatuarında baklayē, bir yanda kurucusu olduî u Kıeri Türk Musikisi Konservatuarında dersler ve bir ara Üniversiteler Musiki Derneî inde verdiî i birkaç ders musikiyi geliiktirecek bir ab-ēhayat olarak karēdanmātē.

Üçüncü bölümde yaptığımız araştırmalar ayrıntıda olarak anlatılmak. Ahenk Konusunda, neyler ve akortlarla ilgili genel bilgiler vermekte, onbir araştırmacıdan saptadığımız farklı onbir ahenk tablosunu birleştirerek ahenk merdiveniöni meydana getirmiştir. Ayrıca, ahenk konusunun icracaya sağladığımız imkânlar anlatılmaktadır.

Batıdaakma konusu ise, batıdan gelişmişlik seviyesine ulaşma çabalarından ifade eder. Türk müziğinde dolaylı etkilenme ve doğrudan etkilenme olarak iki ana başlıkta toplar. Burada anlatmak istediğimiz ise, vals usulü, majör, minör ve makam ilişkisine değinir. Fakat buna değinirken farklılıklar bulunduğunu unutmamalıdır.

Türk çalgıları olan çevgan, çöğür ve kös konularında detaylı bilgiler vermiştir. Çevgan ve kös Osmanlı sazları çöğür ile halk sazımız olarak genel bir biçimde anlatılır.

Bu bilgiler lisans eğitim ve öğretim elemanlarından müfredat ve bilgilerine katkıda bulunacak düzeyde akademik çalışmalardır.

SUMMARY

İstanbul National Turkish Music Conservatory started education in 1976, and it still keeps on its mission by raising academics and expanding our music. Our lecturers are both working and attending to panels, informal essays, conferences for developing national music consciousness.

One of our lectures, Haydar SANAL both gives courses and investigates as a journalist and a author.

In this text, it tells the properties of SANAL's authorship and reasons of his prefer to write for an encyclopedia. As a summary, the most important reasons are hard criticism in the magazines, symposiums and conferences.

Haydar SANAL chose Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi to publish his articles. This encyclopedia covers the important details of procedures, instrument sciences, biographies of Turkish Music. None of the encyclopedias cover the articles like Ahenk, Çevgan, Çöğür or Kös (after its death)é İslam Ansiklopedisi took notice of every subject whoever its author isé Bibliography and widened the information of the readers.

In this encyclopedia, the circumstances of researching has been overviewed. Haydar SANAL has all the characteristics of investigative journalism. There is a deep difference between author and an investigative author. Haydar SANAL used to command the musics pages of Ortadoğu Dail, Newspaper in 1975.

He has a past of well music education. He took lessons from important teachers in the areas of West Music and Turkish Music. He had the chance to work with Sadettin AREL. Lessons by scientific methodology couldn't be prepared since the Tanzimat. Sadettin AREL made very important contributions to develop the music in Turkey at İstanbul Belediye Konservatuarı, Keri Türk Musikisi Konservatuarı(also founder of it) and Üniversiteliler Musiki Derneği.

In the third section, his injuries has been defined detailedly. It gives important informations about Ney and its chord in the Ahenk section. Also, in the same section, there are informations about the 11 Ahenk Table of the 11 researchers. It also tells the opportunities of Ahenk for the maestro.

The Westernization section tells the efforts for accessing the development degree of the West. It analyzes in two sections: Indirect Impress and Direct Impressé The main point here is the relationship between the Waltz, Major Key, Minor Key and Makamé But it doesn't forget the differences between them.

It gives detailed information about the Turkish instruments Çevgan, Çöğür and Kös, Çevgan and Kös are Otoman instruments, Çöğür is Turkish.

These informations are academically made to contribute the curriculums of colleges and lecturers.

1. GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın hedefi, **haraktērmacē yazarlāḡ ēn özelliklerini Haydar Sanalōdan örneklerle irdelemek**dir. Haydar Sanalōn; bu alandaki yazdāranē yalnēzca bir ansiklopedide yayēnlanmāk olmasēnē nedenlerini göz önüne sermek gerekmektedir.

Haydar Sanalōn; ilmî eser verdiḡ i-verebileceḡ i yēllarda tartēma/yayēnlama imkânlarē olarak Türkoloji kongreleri, sempozyumlar, dergiler varken; en güçlü, ayrıntđē yararlē araktērmalarēnē yayēnlamak için bir ansiklopediyi seçmesinin çekitli nedenleri vardē. Bunlarēn ilki, kēđgan ruhsal yapēđē. Kongre, sempozyum, dergilerde sonu gelmeyen ve uzlakmayla sonuçlanmayan gönül kēēē tartēmalardan Haydar Sanal tiksinnik ve kaçēnmēđē. Konservatuarda bile, ôḡretim elemanē arkadaşlarēnē açtē ētartēmalarē bir espri yaparak geçiktirir, tatlēya baḡ lar idi.

Türkoloji kongrelerine gelince.. Millî ve Uluslar arasēdüzeyde tertiplenen bu kongrelerde sunulmuk tebliḡ lerin çok küçük bir bölümü dergilerde yer almā; diḡ erleri unutulmuktur. Tebliḡ sahiplerinin yazdē metnini vermeleri ilân edilmik iken, oturma bakanlarē ilgisiz kalmēklar ve bunu görenler, tebliḡ adē altēnda doḡ açlama konukmalar yapmēklardē. Bu kongrelerde bir teyp bile dükünölmemiktir.

Haydar Sanalōn, bilimsel araktēma ürünlerini yayēnlamak için seçtiḡ i ansiklopediyi de tanēmak / tanēmak gerekmektedir: 40. ciltte tamamlanacaḡ ē dükünölen 21x28 cm boyutlarēndaki nTürk Diyanet Vakfē **Klām Ansiklopedisi**ò, Türk mûsikîsinin (makamlar, usuller, çalgē bilimi, biyografi..) dallarēnda geniş, deḡ erli, ayrıntđē bilgiler vermektedir. Haydar Sanalōn yazdē ē maddelerden örnekler: **AHENK: 517/521.** sayfalar (Cilt-1 İstanbul-1988); **ÇEVGÂN: 295/296.** sayfalar (Cilt-8 İstanbul-1993); **ÇÖĞ ÜR: 377/379.** sayfalar (Cilt-8 İstanbul-1993) ve ölümünden sonra yayēnlanan **KÖS: 270/272.** sayfalar (Cilt-26 Ankara 2002) Hiçbir

ansiklopedi ve hattâ hiçbir müzik ansiklopedisi, bu maddelere sayfalarla yer vermemiştir. Bu Kılâm Ansiklopedisi; Türk mûsikîsi ile ilgili konulara, yazar kim olursa olsun önem vermiştir. **DAVUL: 53/56.** sayfalar Nuri Bozkurt, Nuri Özcan (Cilt-9 İstanbul- 1994).

ñKılâm Ansiklopedisi Bibliyografya Kuruluò ve bütün madde yazarlarē Bibliyografyaya önem vermişler, okuyanlarēn bilgilerini genişletmelerine olanak tanēmālardā.

Araktēmacēyazarlarēn önem vermeleri gereken kurallar vardē.

Araktēmacēyazar yazđacak yazēyēbelgeye dayandēmalāđē. Bilimsel nitelikte bir yazē ise üst düzeyde araktēma yapma, yazēyazma, dili tüm kurallarēyla kullanma gibi hususlarda yeterli kapasiteye sahip olmalāđē. Araktēmacēyazar bir sorunu ele aldē ānda bir çözüm önerebilmeli sorunu sorgulayabilmelidir.

Yazar ise bilim, sanat, edebiyat alanēnda kitap yazan kikiidir. Özellikle dergi, gazetelerde herhangi bir konuda yazēyazan kimsedir.

ñYazarlıkòla ñaraktēmacē yazarlıkò arasēnda fark vardē. ñYazarò, bilimi popülerlektirerek orta öĵrenim düzeyindeki geniş kitleye; ñaraktēmacē yazarò ise uzmanlara yönelir ve onlarēn bildiklerine bilgi katmayē bilimdeki yenilikleri duyurmayē hedef alā. Bu ayrēn; ikisinin hitap ettiĵ i kitlelerin eĵitim düzeylerinden ileri gelir ve ñyazaròēn bilgisinin kēsālē olduĵunu göstermez; bir araktēmacēyazar, aynē zamanda yazarlık da yapabilir. Nitekim; esasta araktēmacēyazar olan Haydar Sanal, 1975 yēānda, Orta Doĵu günlük gazetesinin, Çarkamba günleri MÛSİKÎ sayfasēnē yönetmiştir.

2. HAYDAR SANAL

2.1. Biyografi

İstanbul'un Kadıköy semtinde 1926'da dünyaya geldi. Soyu, imparatorluk zamanından beri gelen bir memur ailesine inmektedir. Babası Tapu Kadastro Müdürlüğü, Tapu Sicil Muhafızlığı Tapu Sicil Grup Kontrol Memurluğu yapmış Mehmet Ali Naki Sanal, amcası Deniz binbaşılarından Galip Sanal'dır. Onların babası Bahriye Nezâreti Mahzen-i Çûb Bakâtibi İsmail Galip Efendi, amcası ise Bahriye Nezâreti Nizam Dairesi Bakâtibi Ratip Efendi'dir. Onların babası Seyyid İbrahim'dir. Annesi Fatma Münevver Sanal'dır. Onun babası Posta ve Telgraf Nezâreti Mümeyyiz ve Müdürlerinden Suriye, Arabistan, Yemen ve Kosova'da görev yapmış ve Yıldırım Orduları Sahra Posta Telgraf keşifliği görevinde de bulunmuş Bedri Bey (Ergül), amcası ise Askerî Matbaa Mümeyyizlerinden Hattat Neyzen Hafız İhsan Bey'dir. Onların da babası Posta ve Telgraf Nezâreti Muhasebe Birinci Mümeyyizi Celâl Bey'dir.

Babasının devlet hizmetleri dolayısıyla iki üç yaklarından itibaren İstanbul ve Ankara'dan başka Anadolu ve Trakya'da ailesi ile beraber birçok il ve ilçeyi gezdi. İlkokulu üç ayrı şehir ve kasabada, ortaokulu yine üç ayrı il ve ilçede okudu. Haydarpasa Lisesi'ni bitirdi. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne devam etti. Yedeksubaylığı Kara Kuvvetleri'nde yaptı

İlk müzik terbiyesini evdeki milli müzik kültüründen aldı 1936'dan başlayarak çağın kültür müesseseleri olan Halkevleri'nde Batı Müzik derslerine devam etti. Halkevleri'nde 1936-1943 arasında Batı Müzikisi'nde keman ve flüt, solfej ve nazariyat, armoni öğrendi. Bu müesseselerin müzik icra organlarında devamlı yer aldı Keman orkestrası çoksesli koro, çok sesli operet sahne korosu, çoksesli operet orkestrası keman-piyano ikilemesi operet, saz heyetleri...gibi. Böylece Çorum'da Sadi Leblebicioğlu, Çorlu'da Kemani, Rebabi, Eyyubi Mustafa Sunar, Elazığ'da Muhittin Diler ve Vasfi Akyol, İstanbul Kadıköy'de İstanbul Belediye

Konservatuarē Batē Mûsikîsi Bölümü solfej öĵ retmeni, konservatuar Yatdē Kāsēm Müdürü ve İstanbul ħehir Armonisi ħefi Hulusi Öktemō tanēmak ve öĵ retimlerinden istifāde imkânlarēnebuldu.

İki yēl (1943-1944) Türk Mûsikîsiñde yoĵ un icra faaliyetleri ile geħti. Bir taraftan Üsküdar Mûsikî Cemiyetiñde Emin Onganōn mûsikî meklerine devam etti. Diĵ er yönden yine keman ile Ermeni azēnlē ē musikikinaslarēndan Udi Âmâ Ardaĸ Kalfayanōdan ĸarkē fasdılarēgeħti. Âmâ Hoca o haliyle Hamparsum notasēda öĵ retti. O yēlarēn önemli diĵ er bir mûsikî olayēEyyubi Ali Rēza ħengel idaresinde Muallim İmail Hakkē Beyōn ñYedekçio operetinin Kadēköy Halkeviñin yeni binasēnda sahneye konulmasēdē. Daha sonra ñLâle Devriō opereti sahnelendi. Operet saz heyōetine kemanla iħtirāk etti. Doktor Suphi Ezgiñin o tarihlere kadar yayēnlanan ñNazâri ve Ameli Türk Mûsikîsiō adlē muazzam eserinin ilk üç cildini ĩ daha sonra bunlara dördüncü cilt de ilâve oldu- defalarca okudu: Türk Mûsikîsiñin bek yüz yēlĸ repertuarēnekemanēyla ve sesiyle birkaç kere devrederek icra etti.

İstanbul Belediye Konservatuarēnda İmi Kurul Reisi Hüseyin Sadettin Arelōn 1943 senesinde tesis ettiĵ i Türk Mûsikîsi bölümüne 1945 yēdēda girdi. Bek senelik öĵ retimi üç yēda tamamlayarak 1948ōde birincilikle mezun oldu. Arelōn Belediye Konservatuarē İmi Kurul Reislī iñden ayrēdmasēne takiben kurduĵ u ħeri Türk Mûsikîsi Konservatuarēnda sürdürdüĵ ü derslerine burada da katdarak Türk Mûsikîsi Armonisi ve Konturpuanēne bitirdi. Ayrēca merhumun ħiklīōdeki evinde baklayēp ileri Türk Mûsikîsi Konservatuarēna takēdē ē ileri Solfej Dersleriñi bakare ile tamamladē 1945-51 yēlarēarasēnda Arelōden okuduĵ u derslerin tamamēnınlardē: İstanbul Belediye Konservatuarēnda Türk Mûsikîsi Nazariyatē ve Solfeji, Mûsikî Tarihi, Türk Mûsikîsi Armonisi. Evinde ve ileri Türk Mûsikîsi Konservatuarēnda ileri Solfej Dersleri. ħeri Türk Mûsikîsi Konservatuarēnda Türk Mûsikîsi Armonisi (devam) ve Konturpuanē O zaman, bu dersler iħerik ve metod bakēmēndan Dünyañēn ve Türkiyrōnin hiçbir yerinde verilmeyen ve bilinmeyen derslerdi. XIX. Yüzyēda Batōya yönelik ñTanzimatōtan beri milli mûsikîde bu kadar yetkili bir zâtan, bilimsel metodolojiye dayanan, eĵ itim öĵ retimde temel nitelikte ve mûsikîmizde hamle teħkil edebilecek dersler hazēlanamamēte Tanzimat öncesinden gelen ve geleneĵ e dayanan eĵ itim öĵ retim ise yaygēnlakamēyor, derinlekemiyor ve mûsikîyi yeni ufuklara takēyacak gelikmeleri saĵ layamēyordu. Arelōn İstanbul

Belediyesi Konservatuarında baklayıp bir yandan kurucusu oldu u Hıri Türk Mûsikîsi Konservatuarında verdi i dersler ve bir ara Üniversiteliler Mûsikî Derne i iinde verdi i birkaç ders ve konferans bilhassa gençler arasında, mûsikîyi geliktirecek bir âb-ehayat gibi karkdanmâtê

Batê Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsi i ni ô renmik olmasê mûsikîden beklentilerini ideallektiriyor, e i itimde çokseslilikte mûsikîmize hizmet vermek istiyordu. Milli mûsikînin ta Osmanlê döneminden beri ihmal edilmesi Cumhuriyetde beraber Batê Mûsikîsi i ni tercih seçene i ine dönükmüktü. Türk Mûsikîsi i ne ait bilimsel ara t malar azdê birçok konular bilinmeyenler listesinde yer alêyordu, meselâ nMehter Mûsikîsi o bunlardan birisiydi. Bu gibi düküncelerle Türk Mûsikîsi i nin her sahasında-kartlar ve imkanlar ne olursa olsun- asgari (en az) idealist düzeyde olmak üzere çal m, hizmet etme ve mücadele kararê aldê Bu karar bundan sonraki mûsikî hayatına âk tutmuktur.

Hıri Türk Mûsikîsi Konservatuarê 1948de kurulunca yönetim kuruluna geçti ve Konservatuarın genel sekreterli i ini üç dört yıl yürüttü. Bu ilk yönetim kurulunda k kâhsiyetler yer almât. Hüseyin Sadettin Arel, Laika Karabey, Ord. Prof. Salih Murat Özdilek, Haydar Sanal, Zehra Özdemiro i lu. Bu sêrada yirmi iki yakında bulunuyordu. Bir taraftan hukuk tahsilini devam ettirmeye çal m yordu. Konservatuar bir dernek statüsünde kurulmıktı. Devlet Türk Mûsikîsi i ne ilgi gösteren bir â i e 1943de Sadettin Arel i İstanbul Belediye Konservatuarê Kmi Kurul Başkanlê na getirmek ve Türk Mûsikîsi dersleri vermesine müsaade etmekle yakmê bulunuyordu, fakat bu dersleri geliktirmek, çalgê derslerini ve kültür derslerini müfredata alarak bir Türk Mûsikîsi Konservatuarına dönüktürmeyi hiç dükünmüyordu. Kte yeni kurulan ileri Türk Mûsikîsi Konservatuarê bu görevi yerine getirecekti. İstanbulda bir Konservatuar binasê yaptırmak da derne i in amaçlarê arasında yer alêyordu. Türk Mûsikîsi solfeji, mûsikî nazariyatê yaylê sazlar ô retti. Koroyu çal m t rde ve zaman zaman yönetti. Yine bu sürede Arel in Türk Mûsikîsi üzerine çoksesli çal malar na keman, dört telli alto, kemençe ve sesi ile ıtırâk etti. Bir kêmê Bekirtakıdaki Konservatuar binasê olarak görev yapan binanın bir bölümünde, di i eri Arel in kıkli i deki evinde sürdürülen çoksesli çal malarê kendisi partiyon (partition) okumayê bildi i inden, Arel in müsaadesi ile yönetti. 1951 yênda askere gitti. Tuzla Uçaksavar Okulu nda okudu ve kâa hizmetini kmitde yaptı Bir sene sonra

Konservatuarâ döndüünde müesseseyi ihmal edilmik buldu. Müesseseyi eski gücüne kavuşturmak ve daha ileri performanslara ymnnetmek üzere bir program düzenleyerek Arelâ sundu ve tasvibini aldê Programda baklâca kû hususlar yer aldê Bir senedir yapılmamâk sânavlar yapılacak, çoksesli koro kurulacak, çoksesli orkestra kurulacak i çoksesli müzik gruplarânê kâflîj ine kendisi getirilecek- eskisi gibi diğ er dersleri devam edecek, ancak koro çalâmmalarânê yönetmeyecekti. Kêsa zamanda, alân kararlarâ Konservatuar bünyesinde itirazlar büyüdü. Kimse tehir edilen sânavlara girmek niyetinde değ ildi; koro çalâmmalarâna katdêp konserlerde hazê bulunmak, provalarda hazê bulunulsun veya bulunulmasê herkesin arzusu idi. Bu tür mûsikî faaliyetleri ise hemen hemen bütün mûsikî derneklerinin rutin mûsikî çalâmmalarâna benziyordu. Sânav yapılmamadê âna göre İstanbul Belediye Konservatuarânâ üstünlük tekkil eden saz derslerinin bir anlamê yoktu, hattâ nazariyatê ve solfej derslerinde de sânav yapılmamak suretiyle durum Belediye Konservatuarânâdan da akâf êseviyelere dükmüktü. Çokseslilik ise kimsenin umrunda değ ildi. Yalnê Hüseyin Saadettin Arelân Konturpuan ve Füg dersleri devam ediyor, Konservatuarâda nîleriò denilecek derece bir ôj retim düzeyini koruyordu. Kendisine yakêttêramamadê ê programâna olur vermek suretiyle Arelân de tasvip etmediğ i bu ortamda kalmasê bahsimevzuu değ ildi. Mücadeleye ise gerek görmedi. Heri Türk Mûsikîsi Konservatuarânâdan ayrêddê Her zaman olduğ u gibi Arelân yanênda yer aldê Hocasânê kıklıòdeki evinde her hafta devam eden Cumartesi Toplantêlarâna mutadê olduğ u üzere devam etti. Bir yê kadar sonra rahatsızlê ê Arelân Konservatuarâdaki derslerine mani tekkil etmik ve Büyük Arel evine çekilmikti.

Üsküdar Mûsikî Cemiyeti mekklere devamânê neredeyse onuncu senesi idi. Her ikisi de cemiyetin başkanlê ânê yapmâk iki kahsiyetten Emin Ongan ile Macide Akkayaânê mükterek daveti üzerine bu cemiyete geldi. Emin Ongan, halâ koro kâfi idi, Macide Akaya hanênefendiye ise ileri Türk Mûsikîsi Konservatuarê yönetim kurulundan tanênakta idi. Cemiyette modern anlamda Türk Mûsikîsi Solfeji ve Nazariyatêderslerini tesis etti, 1953âden 1957âye kadar ders verdi. Sânavla dördüncü sâna kadar ôj renci yetiktirdi. Son sene, solfej ve nazariyat derslerinin yanê sêra ôj rencilerine tanbur dersini lüzumlu gördü. Bu sebeple her ôj renciye bir tanbur teminini yönetimden istedi. Kêtek hüsnü kabul görmeyince Üsküdar Mûsikî Cemiyetiânâdan ayrêddê Ayrêddê ânda Cemiyetâteki bugünkü okullakmanân temeli o zamandan atêmêk oluyordu.

Hüseyin Saadettin Arel 1955 yēānda vefat etti. Arelōn her cumartesi evinde dūzenlediĝ i toplantđarē bir Akademi gibi idi. Musikiķinaslar, edipler, tarihķiler, Tūrk kūltūri araķēmacđarē ālimler, dostlarē ve ōĝ rencileri (Arelciler)ōnin devam yeri idi. Bu ķevreden edindiĝ i pek ķok insanla mūnasebetleri, bazen ōmūr boyu sūren arkadaşlđklarē oldu. Bunlardan biri ve en ōnemlisi Dr. Suphi Ezgi ile olan yakēnlē āđē. Dr. Suphi ile ilikkileri 1948ōden 1961đere kadar sūrmūktūr. Arelōn evindeki toplantđarē sekiz yē boyunca hiķ ihmal etmedi. Ancak son iki yē Arelōn hastalē ē dolayēēyla kesintilerle doludur.

Ėk mūsikī memuriyeti 1955ōde Ėstanbul Fetih Derneĝ iōne baĝ lē Ėstanbul Enstitūsūōnde arkiv memurluĝ udur. Derneĝ in hademesi aylēk olarak 125 lira almakta iken onun aylēk ūcreti 110 lira idi. Bu sēalarda kendisindeki idealist ruhun ne kadar kuvvetli olduĝ una bir delildir. Ėki yē bu gōrevde kaldē Ercūmend Berker Enstitū Mūsikī ķubesi başkanē idi. Buradaki gōrevi aynē zamanda Berker ile Ėstanbul Tūrk Mūsikīs i Devlet Konservatuarēōnēn kurulmasēyla noktalanan 30 yēlēk bir ideal arkadaşlē ēnēn pekikmesine yol aķmēātē. Ėstanbul Enstitūsū bir bilim ve kūltūr kuruluķu idi. O ķaĝ ēn Tūrkiyeōsinin mevcut ūķ ūniversitesinin- Ėstanbul, Ankara, Ėstanbul Teknik Ūniversitelerinin- rektōrlerinden baķka Tūrkiyeōnin pek ķok bilim ve sanōat adamlarē bu mūessesenin ūyesi idiler. Enstitūōnūn tūzūĝ unde mevcut ēnEnstitūde memur olarak gōrev yapanlar Enstitūōye aslī āzā olamazlarō amir hūkmūnden dolayē aslī āzā olamasa da Ėstanbul Enstitūsū muhabir ūyeliĝ ine seķildi. Ėstanbul Enstitūsū Dergisi yazarlarē kadrosuna dahil oldu. Kuruluktaki iki senelik ķalēma hayatē boyunca ilim alemleri ile saĝ lam baĝ lantđar kurdu. Bu baĝ lar sūrekli olmuktur. Ėstanbul Enstitūsū ile Ėstanbul Ūniversitesi ķarkiyat Enstitūsūōnūn mūdūrlūklərini birlikte icra eden Prof. Dr. Ahmet Ateķ, Ateķōden sonra mūdūrlūĝ e geķen Orhan ķaik Gōkyay, Ėstanbul Gūzel Sanōatlar Akademisi ve aynē zamanda Ankara Ėahiyat Fakūltesinde sanōat tarihi ōĝ retimiyle gōrevli Rēķē Melūl Meriķ, tarih Profesōrū Dr. Ėbrahim Kafesoĝ lu ve diĝ er muhterem zevat ile yakēn temas ve ilikkileri olmuktur. Ne yazēk ki bu gūzel mūessese Fetih Derneĝ i ile Enstitū arasēndaki gōrūķ ayrđđklarē nedeniyle parķalandē ve Fetih Derneĝ i Yōnetim Kuruluōna sempatizan olarak bilinen kahēlarca tekrar organize oldu. O, kaybeden tarafta bulunduĝ undan buradan da ayrđdē

Hukuk fakültesini bitirememek ve ayrılma 1955'de Antalya Tapu Sicil Muhafızlığı'ndan emekli olan babası İstanbul'a gelmişti. Hayatı esaslı bir işle kazanmak mecburiyetinde idi. İstanbul Enstitüsü'ndeki görevi sona erer ermez 1957 yılında özel sektöre inşaat muhasebeciliğiyle girdi. Aralı fakat sürekli olarak 1974'e kadar bu ve bu gibi işlerle uğraştı

1967 yılında şubat ayında TRT İstanbul Radyosu'nda Türk Sanat ve Halk Müsikişi eğitim kurumlarında Makam ve Usul Bilgisi öğretmeni'ne atandı TRT Türk Sanat Müsikişi Stajyer Adayları'na 1967-71 devresinde dört dönem Türk Müsikişi Nazariyatı Dersleri verdi. İstanbul-Ankara-İzmir Radyoları'nda stajyer adayları sınavlarında jüri üyesi'ni yaptı

Babası 1960 27 Mayıs Devrimi yılında, annesini 1972'de kaybetmişti. Kadıköy semtinden Pendik semtine nakli-i mekan eyledi. Pendik'te yerleşti. Orada uzak akrabasından olan ve ikinci evliliğini yapan Zuhâl Özençi ile hayatı birleştirdi. Bu evlilikten 1974'te bir kızı dünyaya geldi. Ona Kısa Türkçesi'nde dalga manasına gelen Toklun adını verdiler. Türkiye'de doğan ilk Toklun bu kızıdır.

1964'te "Mehter Müsikişi: Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları" başlıklı kitabı Milli Eğitim Bakanlığı yayımları Kültür Eserleri serisinde basıldı 1974 Kâzım Barâ Harekatı senesinde "Çözümler" başlıklı Armutlu adıyla XVI-XVII. Yüzyıldaki yakamâk denizci bir saz kairini konu alan risalesini kendi imkanlarıyla neşretti. Aynı yıl Orta Doğu gazetesi haftalık müzik sayfası düzenlemek üzere çağrıldı 1974-1976 yılları gazetecilik yıllarıdır. Her hafta gazetede müzik sayfası düzenledi. Müzik sayfasında devletin bir Türk Müsikişi Konservatuarı kurması yolunda makaleler yazdığı gibi bu fikriyata hadım zevatın makalelerine özel müzik sayfasına açtı Bu makaleler İstanbul Türk Müsikişi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasına tekaddüm eden yıllara tesadüf ettiğinden çok önemlidir. Mücadele kazanmak 1975'te Devlet Konservatuarı kurulmuş, 1976'da öğretime başlaması Gazeteciliğini bırakarak kendini Konservatuar Türk Müsikişi eğitim ve öğretime tamamen verdi. Yirmi iki yıl boyunca hiç fasla vermeden Konservatuar öğretiminde binlerce öğrenci yetiştirdi.

İstanbul Türk Müsikişi Devlet Konservatuarı Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulduktan sonra Kültür Bakanlığı'na, daha sonra Kültür ve Turizm

Bakanlığına geçti. Nihayet İstanbul Teknik Üniversitesi çatısı altına geçerek YÖK'e katılmak oldu.

Halen, Sanatçı Öğretim Görevlisi statüsünde sözleşmeli eleman olarak Konservatuar'da görev vermektedir. Kanun gereği Türk Müzikîsi'ne yaptığı hizmetler göz önüne alınarak profesörlük ünvanı verebilecekken, yapılan bir tadilatla bu haktan yararlanılamaması imkansız hale getirildi.

2.2. Müzikî Öğretim Görevleri (1948-1997)

- Halk Müzikî Konservatuarı : (1948-1951)

Türk Müzikîsi Solfeji, Türk Müzikîsi Nazariyatı Keman, Dört Telli Kemençe Ailesi

- Üsküdar Müzikî Cemiyeti : (1953-1957)

Türk Müzikîsi Solfeji ve Nazariyatı I, II, III, IV. Kurlar.

- TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müzikîsi Stajyer Adayları Kursları : (1967-1971)

- İstanbul Türk Müzikîsi Devlet Konservatuarı : (1975-1997) İTÜ

- Temel Bilimler Bölümü

Türk Müzikîsi Nazariyatı Türk Müzikîsi Solfeji ve Nazariyatı Mehter Müzikîsi, Müzikî Tarihi (lisans düzeyinde)

- Ses Eğitimi Bölümü

Türk Müzikîsi Solfeji ve Nazariyatı Batı Müzikîsi Solfeji, Müzikî Tarihi (orta öğretim lise düzeyinde)

Müzikî Tarihi (lisans düzeyinde)

- Çalgı Eğitimi Bölümü

Müzikî Tarihi (orta öğretim lise düzeyinde)

Mûsikî Tarihi (lisans düzeyinde)

- Sosyal Bilimler Enstitüsü : (19..-1997) KÜ

Askeri Mûsikî (yüksek lisans düzeyinde)

- İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı : (1983-1984)

MEHTERAN BÖLÜMÜ, KÜ TMDK Müdürlüğü izniyle.

Mûsikî Tekamül Kursu (düzenleme, yürütücülük)

Mehter Mûsikîsi Solfeji (ders)

- Adapazarı Belediye Konservatuvarı : (1985-1989) KÜ TMDK Müdürlüğü izniyle.

Türk Mûsikîsi Solfeji ve Nazariyatı I, II, III ve IV. Sınıflar

2.3. Kitapları(1964-1979)

2.3.1. Mehter Mûsikîsi

Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları 1964 M.E.B. Yay. Türk Kültür Eserleri Serisi, İstanbul.

3. HAYDAR SANALÂN ARAKTIRMACI YAZARLIÎ I

3.1. Âhenk

Bir bütünü tekkil eden parçalarân veya unsurlarân estetik ölçüler içinde birbiriyle uyukmasēanlamēna gelen, çekitli ilim ve sanat dallarân da kullanēan terim.

Mûsikî. Mûsikîde ñdüzen, akortò manâsēnda kullanēan âhenk, çalgēdarân, özellikle neyin belli sabit bir perdeye göre düzenlenmik haline denir.

Osmanlēlardan beri, toplu mûsikî icrasēnda sabit perde yüksekliî i ihtiyacē çekitli uzunlukta (âhenkte) neylerin kullanēmasē ile kârkēanmēāt. Belli bir uzunluk ve genilikte kamētan açēan ney, yapēēē bittikten sonra sabit bir perdeye göre düzenlenmik olur ve bu perde yüksekliî ine göre ad alē. Böylece ney, hânende ve sâzendelere düzen verecek bir ahengi kazanmēk demektir. Kantemiroî lu **Kitabü Rmið-Mûsikî** adlēkitabēnda, hanendelerin sünbüle makamēndaki eserleri, sünbülenin tiz ses alanlarē olukundan dolayıē kah mansur perdesinde (kah mansûr neyi ses yüksekliî inde) çok güçlûkle okuyabildiklerinden bahseder.

Charles Fonton ise **18. Yûzyāda Türk Müziî i** adēyla tercüme edilen kitabēnda (Essai sur la Musique Orientale Comparée á la Musique Européenne, Constantinople 1751), neyin karklēdarōn önde gelen mûsikî aleti olduî unu, diî er sazlarân hepsinin düzenlerinin neye göre ayarlandē ēēkaydeder. **Musuku Kitabē** Türkçe eserin müellifi bestekâr Çömlekçioî lu da neyin mûsikî ve sesin ölçüsü olup hânendenin kendi ses alanēna göre kah mansûr veya dâvud düzenlerinden biriyle okuduî unu, sâzendenin de bu âhenklerden birine göre sazēnē düzenlediî ini böylelikle neyin mûsikîkinaslar arasēnda icrada çēkacak anlakmazlēklarēönlediî ini anlatmaktadır.

Nitekim Evliyâ Çelebi **Seyehatnâme**inde ñdü âhenkò ve ñbattal dü âhenkò,

Çömlekçioğ lu diğ er âhenklere kēyasla ñbolâhenkò neylerden bahsetmektedir. Ayrāca bestekâr Nûri Beyân ñBolâhenkòlakabē ile anēddē ē da bilinmektedir.

Son yüzyē içerisinde mûsikî nazariyatçālarē ve sanatkârlar ney cinslerini birer âhenk kabul ederek bunlarē ñdâvudò, ñkahò, ñmansûrò, ñkēzneyò, ñmüstahsenò, ñsüpürdeò, ñbolâhenkò kēklinde adlandēmāklardē. Ayrāca, pest ve tizindeki neylerin adēna ñmâbeynò ilavesiyle ñkah-mansûr mâbeyniò, ñmânsûr-kēzney mâbeyniò gibi adlar alan ara neyler vardē.

Bu çekit neylerden ikisine ayrāca özel adlar verilmiştir: Kēzney-müstahsen mâbeyni (yēddēz), Süpürde-bolâhenk mâbeyni (mehtâbiye). Mâbeyn neyleri, tiz ve pestindeki ney adlarēn takdim tehiri ile isimlendirmek de mümkündür: ñMansûr-kah mâbeyni, kah mansûr mâbeyniò gibi. Neyler kendi aralarēnda ayrāca ñneylerò ve ñnēfiyelerò olmak üzere ikiye ayrēdē. Nēfiyeler genellikle neylerin bir sekizli tiz seslerini verirler.

Türk mûsikîsindeki ses akordunun esas kaynağ ē ney olduğ undan mutlak anlamda âhenk ile ney sazē düzeni mânasēndaki âhenk bir bütün tekil eder. Son bir asē içinde tespit edilen bu âhenkler ardēardēna sēalandēğ ēndan otuz altēâhenklik bir tablo meydana çıkmaktadır. Bu tabloda farazî ve nazarî neyler ile gerçek neyler ve bunlarēn bir kēsmēnēkarkēdayan âhenkler, neylerin karkēdayamadēğ ē nazarî âhenkler bir âhenk merdiveni halinde sēalanmēttē.

Bu sēalamada mansûr neyin verdiğ i düğâh perdesi, 440 titrekim/saniye ile bir sabit ses meydana getirir. Muhtelif boydaki diğ er neylerin (veya nēfiyeler) perdeleri de buna göre âhenk ismi alē.

Meselâ nevâ perdesi bu ayērt sesine isabet ederse ney ñbolâhenk neyò, yegâh perdesi aynē ayērt noktasēna isabet ederse ñbolâhenk nēfiyeòdir. Kaba düğâh perdesi bu sabit sese akortlanmāk bir ney söz konusu olduğ unda bu, mansûr ahenginde bir nēfiyedir.

Mansûr nēfiyenin düğâh perdesi ise 888 titrekim/saniyeli bir perdedir ve bu perde istenirse nēfiyeler için bir sabit ses olarak vazife görür. Mansûr neye göre

dükünöldüjünde ise saniyede 888 titrekimli perde muhayyerdir. Kite âhenk ve neylerdeki gerek 440, gerekse 880 i eskilerde bir ara 864- titrekim/saniyeli sesler; neyler, diğ er sazlar ve insan sesleri için bir âhenk ölçüsü kabul edilmiştir. 440 titrekim/saniyeli düğâh perdesi sabit ses kabul edilerek 1894 yēāndan baklayarak günümüze kadar otuz altēadet âhenk, akağ ēdaki nâhenk merdiveniō tablosunda tizden peste doğ ru sēalanmēātē.

Bu tabloda yer alan 1 ve 2 numaralē âhenk basamaklarēnē kârēdē ē olan ney cinsleri, neydeki en pest perdenin kaba rast olmasē sebebiyle farazî neylerdir. Âhenkler merdivenin 3 ve 4. derecelerindeki ney cinslerini imal etmek mümkün gibi görünürse de bunlar da nazarî neylerdir. Tablonun bekinci sēasēdaki mansûr nēfiyeden itibaren gerçek neyler zinciri baklar. Mansûr nēfiye kamēānē tabiatta bulmanē güçlûj üne rağ men bu âhenkte neylerin imal edildij i ve nadiren kullanma alanē bulabildij i görülmüktür.

Gerçek neyler dizisi dâvud neye kadar devam eder. Dâvud ney çok ender kullanēan bir ney cinsidir. Bundan dolayē mûsikî tarihindeki diğ er adē nēbattal dâvudōtur ve boyu yaklaşık 98 cmōye ulakē. 24 numaradaki dâvud ahenginden sonraki neyler ise hemen hemen hiç kullanēmazlar. 27. ahenk olan bolâhenk ney imal edilmekte, fakat 104 cmōyi bulan uzunluğ u yüzünden icra edilememektedir. Böylece 28 ile 36. sēalar arasēna yerlekmik bulunan âhenklerin neyleri de yine nazariyede kalmaktadē.

Bu neyler imal edilse bile bunlarē üfleme imkânē yoktur. Ancak normal ney kamēlarēndan daha geniş, boyu fazla uzun olmayan bolâhenk neyden daha pest âhenkleri veren bazē neylerin mevcut olduğ u da söylenmektedir.

Diğ er taraftan Cem Behar, Charles Fontonâun eserine yaptij ē tercümede İstanbul Galata Mevlevîhânesi ile Konya Mevlânâ Müzesiōnde bulunan bazē eski neylerin boğ umlarēnē geniş fakat kamēlarēnē nispeten kēsa olduğ u söylenmektedir. Âhenk merdiveni, âhenkle ilgili çeekitli tarihlerde neēredilmik bilgi ve tablolarē tespit edilen ortak noktalar çerçevesinde tek liste haline getirilmesinden ibarettir.

Åakâf âda tek tek verilecek bu tablolara, mukayese yapabilme imkanē saĭ lamak için bir sēra numarasē verilmik, ayrēca parantez içerisinde yayēn tarihleri belirlenmiktir. Âhenk tablolarēda görülecek âhenk merdiveni numaralarē âhenk adlarēve neyler bugünkü anlayēka uygun olarak sēralanmēktē.

Günümüzün görüklerine uymayan numara ve isimler soru ikaretleriyle belirtilmiktir. Hoca Kâzēm Us, ñOsmanlēÂhenkleriò yahut ñAlaturka Âhenkleriò adēnē verdîĭ i âhenklerin yedi tane olduĭ unu söyledikten sonra bunlara iki mâbeyn ahengi ilâve ederek bu sayēyē dokuza çēkarē. Hoca Kâzēmōn yaptĭ ē tariflere göre müstahsen ahengi, asē mevkiinin yanēda bazen kēzney-mansûr mâbeynine, bazen kēzney âhengine, bazen de yēddēz mâbeyni mevkiine oturur.

Âhenkler merdiveninde kah-dâvud mâbeyni bulunmamakla birlikte son zamanlarda olukan bûselik perdesi kârkdē ē kah ahengini Hoca Kâzēmōn o tarihlerde dükündüĭ ünü kabul ederek bu örnek de akâĭ âdaki listeye katēlmēktē.

Tablo 3.1. Âhenk Merdiveni

Sēra No	Âhengin Adē	Ney Cinsi	Mansûr Dügâhē Kârkdē ē Perdesi
01	Süpürde (sipürde,süpürge)	Tiz nēfiye	Kaba hüseyñî-akıran
02	Mansûr-kēzney mâbeyni (Yēddēz)	Tiz nēfiye	Kaba ērak
03	Kēzney	Nēfiye	Kaba rast
04	Kēzney-mansûr mâbeyni	Nēfiye	Kaba nîm-zirgüle
05	Mansûr	Nēfiye	Kaba dügâh
06	Mansûr-kah mâbeyni	Nēfiye	Kaba kürdî
07	kah	Nēfiye	Kaba segâh
08	kah	Nēfiye	Kaba bûselik
09	Dâvud	Nēfiye	Kaba çargâh
10	Dâvud-bolâhenk mâbeyni	Nēfiye	Kaba nîm-hicaz
11	Bolâhenk	Nēfiye	Yegâh
12	Bolâhenk-süpürde mâbeyni (Mehtabiye)	Nēfiye	Kaba nîm-hicaz
13	Bolâhenk-süpürde mâbeyni (Mehtabiye)	Nēfiye	Kaba hisar
14	Süpürde (sipürde, süpürge)	Nēfiye	Hüseyñî-akıran
15	Müstahsen	Nēfiye	Acem-akıran

16	Müstahsen-kēzney mâbeyni (Yēddēz)	Nēsiye	Irak
17	Kēzney (Kēznay)	Ney	Rast
18	Kēzney-mansûr mâbeyni	Ney	Nîm-zirgüle
19	Kēzney-mansûr mâbeyni	Ney	Zirgüle
20	Mansûr (Küçük mansûr)	Ney	Dügâh
21	Mansûr-ķah mâbeyni	Ney	Kürdî
22	ķah (ķah mansûr)	Ney	Segâh
23	ķah (ķah mansûr)	Ney	Bûselik
24	Dâvud	Ney	Çargâh
25	Dâvud-bolâhenk mâbeyni	Ney	Nîm-hicaz
26	Dâvud-bolâhenk mâbeyni	Ney	Hicaz
27	Bolâhenk	Ney	Neva
28	Bolâhenk-süpürde mâbeyni (Mehtabiye)	Ney	Nîm-hisar
29	Bolâhenk-süpürde mâbeyni (Mehtabiye)	Ney	Hisar
30	Süpürde (sipürde, süpürge)	Ney	Hüseynî
31	Müstahsen	Ney	Acem
32	Müstahsen-kēzney mâbeyni (Yēddēz)	Ney	Eviç
33	Kēzney (Kēznay)	Kaba Ney	Gerdâniye
34	Kēzney-mansûr mâbeyni	Kaba Ney	Nîm-ķehnaz
35	Kēzney-mansûr mabeyni	Kaba Ney	ķehnaz
36	Mansûr	Kaba Ney	Muhayyer

Tablo 3.2. Âhenkler Tablosu I (1894)

(Kâzân Uz)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengîn Adē
14.	Süpürge (Ahterî)
15.	Müstahzen (?)
17.	Kēzney
20.	Mansûr
21.	Mansûr-ķah mâbeyni
22.	ķah
23.	ķah-dâvud mâbeyni (?)
24.	Dâvud
27.	Bolâhenk

Hoca Kâzân nēfiye neyleri de kabul etmesine râj men isimlerini zikretmemiştir.

Rauf Yektâ yedi çekit neyi açâklarken mansûr neyi normal ney olarak ele alâ. Bu neyin îlâò perdesinin titrekiimi saniyede 864âtür. Yedi neyden üçü tiz çalgēdar (süpürde, müstahzen, kēz), diğ er üçü pest çalgēdar (kah, dâvud, bolâhenk) bölümlerine girer.

Yedi ayrē âhenkte imal edilen bu ney dizisinde dikkate değ er bir özellik, müstahsen neyin mansûr düğâhē karkāē ē perdesinin ñfa #ò olarak hiçbir yanlāk anlamaya mahal vermeyecek bir biçimde belirlenmiş olmasādır. Bu belirlemeye göre Yektâñēn müstahsen neyi günümüzün mâbeyn yēdēz âhengine tesadüf eder. Rauf Yektâ her neyin bir nēfiyesi olduğ unu da ifade ederek ney âhenklerini ondörde çākarā.

Tablo 3.3. Âhenkler Tablosu II (1913)

(Rauf Yektâ)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengin Adē
1.	Süpürge
2.	Müstahzen (?)
3.	Kēz
5.	Mansûr
7.	kah
9.	Dâvud
11.	Bolâhenk
14.	Süpürde
16.	Müstahzen
17.	Kēz
20.	Mansûr
22.	kah
24.	Dâvud
27.	Bolâhenk

Yukarıdaki tabloda yer alan müstahsen âhengi, âhenk merdivenindeki mâbeyn yâddē ahengine tekâbül etmekte ise de Rauf Yektâ da neyler bölümünde kabul edilmektedir. Muallim K̄smâil Hakkē Bey Türk mûsikîsinde yedi adet esas âhenk kabul eder. Pesten tize, bolâhenkten süpürdüye uzanan yedi esas ahengin biri mâbeyn âhenktir. Bu yedi ahenge bolâhenkten pest olarak müstahsen ve mehtâbiye ilâve edilerek âhenk sayēē dokuza ulakē. Müstahsen mâbeyn yâddēē ahengine oturtulmasē halinde mehtabiye'nin kēzney kaba âhengi ile bulukmasē gerekmektedir.

Tablo 3.4. Âhenkler Tablosu III (1925)

(Muallim K̄smâil Hakkē Bey)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengi Adē
14.	Süpürge
17.	Kēzney
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
22.	kaḥ
24.	Dâvud
27.	Bolâhenk
28.	Mehtabiye
31.	Müstahsen

Muallim K̄smâil Hakkē Bey mânsur ahengine özel bir önem vermekte, bunu piyango ahengi diye nitelendirmektedir. Seyyid Abdülkadir Töre, Türk mûsikîsi âhenkleri alarak pesten tize, bolâhenkten mehtabiye'ye kadar devam eden on üç âhenk adē verir. Bunlarān sekizi esas (biri diğ erinin sekizlisi), beki mâbeynidir. Hâlen bolâhenk nēfiye ahengi diye bilinen âhenk basamağ āna ise mehtabiye ahengi yerleştirilmiştir.

Tablo 3.5. Âhenkler Tablosu IV (1941)

(Abdülkadir Töre)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengi Adē
11.	Mehtabiye (?)
13.	Mehtabiye-süpürde mâbeyni

14.	Süpürde
15.	Müstahsen
16.	Müstahsen-kēney mâtbeyni
17.	Kēney
19.	Kēney-mansûr mâtbeyni
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâtbeyni
22.	ḳah
24.	Dâvud
26.	Dâvud- bolâhenk mâtbeyni
27.	Bolâhenk

Âhenklerin sêralanmasê mânsur ahenginden baklar. Sekizincisi, birincinin oktavê olmak üzere ilk defa yedi ana ve bek ara ahengin bir araya geldî i bir âhenk tablosu ile karkâkâkmaktadê. Mehtabiye, âhenk merdivenindeki yerinde deê ildir. Abdülkadir Töreôdeki mansûr dügâhân karkâê ē mâtbeyn perdeleri olan pest hisar, arak, zirgüle, nîm-kürdî ve hicazê âhenk merdivenindeki karkâêklarêkaba hisar, ârak, zirgüle, kürdî, hicazdê. Yêmaz Öztuna on iki âhenk adêvermektedir.

Tablo 3.6. Âhenkler Tablosu V (1949, 1969)

(Yêmaz Öztuna)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengîn Adê
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâtbeyni
22.	ḳah
24.	Dâvud
26.	Dâvud- bolâhenk mâtbeyni
27.	Bolâhenk
29.	Bolâhenk-sipürde mâtbeyni
30.	Sipürde (ahterî)
31.	Müstahsen
32.	Müstahsen-kēney mâtbeyni

33. Kēney
35. Kēney-mansûr mâbeyni

Âhenklere mansûe ahengi ile baklanıyor bu on iki ahengin her birinin neyleri oldu u ileri sürülüyor. Lâika Kârabeyân ney çekitleri on üçü buluyor.

Tablo 3.7. Âhenkler Tablosu VI (1950)

(Lâika Kârabey)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
22.	ḳah
24.	Dâvud
26.	Dâvud- bolâhenk mâbeyni
27.	Bolâhenk
29.	Bolâhenk-sipürde mâbeyni
30.	Sipürde (aḥterî)
31.	Müstahsen
32.	Müstahsen-kēney mâbeyni
33.	Kēney
35.	Kēney-mansûr mâbeyni
36.	Mansûr

Âhenk merdivenindeki 36 numaralē mansûr kaba neyin nēfiye olarak zikredilmesi bir yanlāklāḳ eseri olmalādē. Feridun Darbaz ñTürk mûsikîsi düzenleriò adēaltēnda on iki isim vermektedir. Bunlar ñTablo Vò de verilenlerin aynādē. Ekrem Kâradeniz âhenk olarak on üç akort kabul ediyor.

Tablo 3.8. Âhenkler Tablosu VII (1978, 1983 [?])

(Ekrem Kâradeniz)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē
9.	Dâvud
10.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni

11.	Süpürde (Yâddēz, bolâhenk)
12.	Süpürde-mehtabiye mâbeyni
14.	Mehtabiye (?)
15.	Müstahsen
16.	Müstahsen-kēzney mâbeyni
17.	Kēzney
18.	Kēzney-mansûr mâbeyni
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
22.	ḳah
24.	Dâvud
25.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni
27.	Bolâhenk

Bu tabloda süpürde, yâddēz, mehtâbiye ahenginin yerleri âhenk merdivenine göre deḡ ikmik görölmektedir. Süpürde veya bolâhengin her ikisi de baklangēç ahengi olabilir. Ekrem Kâradeniz, ***Türk Mûsikâsinin Nazariye ve Esaslarē*** adlē eserinde mansûr dügâhē için saniyede 880 titrekimli ses yüksekliḡ ini temel aldē ē halde bir makalesinde.

Kēzney rastē için aynētitrekimi uygun görmüktür.880 titrekimli kēzney rastēn bulunduḡ u listede her akort bir perde kabul edilerek 880 frekansa (F) göre nēsbî titrekimleri hesap edilmiktir: 11 (1174), 12 (1112), 14 (1043), 15 (990), 16 (928), 17 (880), 18 (825), 20 (783), 21 (773), 22 (734), 24 (660), 25 (626), 27 (587).

Âhenklerde her akort belli bir titrekim (440/880) karkāḡ ē âhenkteki neyin tekâbül ettiḡ i perdeye göre adlandēddē āndan, her âhenk basamaḡ ē karkāḡna 440 veya 880 F yazḡabilir. Bu durumda yukarāda verilen nēsbî frekanslar âhenk anlayēna aykārēdükmehtedir. Fuat Türkelman on iki çekit neyle bunlarēn on iki çekit nēşfiyesinden bahseder:

Tablo 3.9. Âhenkler Tablosu VIII (1981)

(Fuat Türkelman)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē	No:	Âhengın Adē
5.	Mansûr	20.	Mansûr
6.	Mansûr-kaḥ mâbeyni	21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
8.	ḳah	23.	ḳah
9.	Dâvud	24.	Dâvud
10.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni	25/26.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni
11.	Bolâhenk	27.	Bolâhenk
12/13.	Bolâhenk süpürde mâbeyni	28/29.	Bolâhenk süpürde mâbeyni
14.	Süpürde	30.	Süpürde
15.	Müstahsen	31.	Müstahsen
16.	Müstahsen-kēzney mâbeyni	32.	Müstahsen-kēzney mâbeyni
17.	Kēzney	33.	Kēzney
18/19.	Kēzney-mansûr mâbeyni	34/35.	Kēzney-mansûr mâbeyni

Bu tabloda kaḥ ahenginde ilk defa segâḥ perdesi yerine bûselik perdesinin esas alînmasē ve ara âhenklere esas olan perdelerin gösterilmemesi dikkati çekmektedir.

Ḳsmâil Hakkē Özkan on iki düzenli bir âhenk listesi veriyor. Bu düzenlerin karkāḡ ēolarak da on iki ahnegin varlê ēnēkabul ediyor.

Tablo 3.10. Âhenkler Tablosu IX (1984)

(Ḳsmâil Hakkē Özkan)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē
20.	Mansûr
21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
23.	ḳah

24.	Dâvud
25.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni
27.	Bolâhenk
28.	Bolâhenk-sipürde mâbeyni
30.	Sipürde (ahterî)
31.	Müstahsen
32.	Müstahsen-kēney mâbeyni
33.	Kēney
34.	Kēney-mansûr mâbeyni

Kırmâil Hakkē Özkan'ın verdîğ i bilgiye göre Türk mûsikîsinde esas akort bolâhenktir. Bu akortta 440 titrekimli lâ sesi neva perdesi olarak kabul edilmektedir. Her akortun (ahengin) karkâğ ē olarak gösterilen nota serisinde lâ (dügâh), si bemol, si, do, do#, re, mi, fa, fa # (diyez olmasē gerekir), sol, sol # (nîm kēhnaz) notalarāna baklāk olarak, nîher ney veya o neye akortlu saz, dügâh verdîğ i zaman diyapozondan kû sesler çēkarò ibaresi yazılādē ki yanlādēk eseri olmalādē.

Bunun yerine, nîdiyapozonun dügâhē her neyde kû perdelerden çēkarò baklāğ ēnē konulmasē gerekmektedir. Kaba neyler karkâğ ē âhenkler burada da görölmektedir. Bûselik karkâğ ē kâh ahengi ile ikinci defa bu tabloda karkâğ ēmaktadē. Süleyman Erguner, tabiatta yirmi iki adet akort ney olukundan yola çēkararak çekitli ülkelerde kullanđan ney, nēfiye ve ara neyleri bir tablo halinde vermektedir.

Süleyman Erguner neylerde mansûr akortunu (dügâh 440 F) esas almaktadē. kâh akortu bu tabloda artāk bûselik perdesine tamamen yerleşmiştir. Eski kâh ahengi yenisine göre dik kaldāğ ēndan onu da nîdik kâhò adē ile ney akortlarē listesine katmāxtē. Neyler pest âhenklerde bolâhenk ney ile sēnē'landēđmāxtē. Mâbeyn yādēz akortu, neyler ile nēfiyeler arasēsēnē'nda bulunmaktadē. Mansûr nēfiyeden daha tiz akortlu mâbeyn ve kēz nēfiyeleri Erguner tabiatta mevcut neyler arasēnda anmaktadē.

Tablo 3.11. Âhenkler Tablosu X (1986)

(Süleyman Erguner)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē	No:	Âhengın Adē
3.	Kēz nēfiye	-	
4.	Kēz nēfiye-Mansûr mâbeyni	16.	Müstahsen-kēzney mâbeyni
5.	Mansûr	17.	Kēzney
6.	Mansûr-kaḥ mâbeyni	18.	Kēzney-mansûr
7.	Dik kaḥ	20.	Mansûr
8.	ḳah	21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
9.	Dâvud	21.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
10.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni	22.	Dik kaḥ
11.	Bolâhenk	23.	ḳah
12.	Bolâhenk süpürde mâbeyni	24.	Dâvud
14.	Süpürde	25.	Dâvud-bolâhenk mâbeyni
15.	Müstahsen	27.	Bolâhenk

Cafer Açḡn ney ailesini ñicrada kullanḡanlarò ve ñsistemde bulunanlarò
 keklinde ikiye ayḡmḡḡḡ. Kḡrada kullanḡanlar on altē ney ve nēfiyeden ibarettir.
 Sistemde bulunanlar ise, bunlara sekiz ney ve nēfiye ilâvesi ile toplam yirmi dört
 ahenge ulakmaktadē.

Tablo 3.12. Âhenkler Tablosu XI (1988 [?])

(Cafer Açḡn)

Âhenk Merdiveni

No:	Âhengın Adē
3.	Kēzney
4.	Kēzney-Mansûr mâbeyni
5.	Mansûr
6.	Mansûr-kaḥ mâbeyni
8.	ḳah
9.	Dâvud

- | | |
|-----|---------------------------|
| 10. | Dâvud-bolâhenk mâbeyni |
| 11. | Bolâhenk |
| 12. | Bolâhenk-süpürde mâbeyni |
| 14. | Süpürde |
| 15. | Müstahsen |
| 17. | Kēzney |
| 20. | Mansûr |
| 21. | Mansûr-kaḥ mâbeyni |
| 23. | kaḥ |
| 24. | Dâvud |
| 25. | Dâvud-bolâhenk mâbeyni |
| 27. | Bolâhenk |
| 28. | Bolâhenk-süpürde mâbeyni |
| 30. | Süpürde |
| 31. | Müstahsen |
| 32. | Müstahsen- Kēzney mâbeyni |

Cafer Açēn neylerin en tizini kēzney, nēsfiyelerin en pestini yēddēz âhenkleriyle sēnērlanmāktā. Âhenk merdivenindeki 3 ve 4 saydē nēsfiyeler ile 25-32 saydē neyleri nazari neyler saymā, böylece bu derecelere tekabül eden âhenklerin neylerin bulunamayacaġ ē bulunsa bile icradaki imkânsēzlēktan dolayı ē perde gösteremeyeceġ ini ifade etmiştir.

Ayrāca 17-24 saydē neyler için sabit sesin 440 F, 5-15 saydē nēsfiyeler için ise 880 F olacaġ ēnē bildirmiştir. Mûsikî tarihinde çokça sözü edilen mansûr (küçük mansûr), kaḥ (kaḥ mansûr) ve dâvud (battal dâvud) neyleri ve âhenklerine zamanla dîġ er ney ve âhenklerin ilâve edildiġ i anlanmaktadē.

Esas âhenk veya ana neyler yedi taneden ibaret olup kınlardē (mansûr dügâhē karēklē parantez içerisinde gösterilmiştir): Kēz ney (rast), mansûr (dügâh), kaḥ (segâh), dâvud (çargâh), bolâhenk (neva), süpürde (hüseynî), müstahsen (önce eviç iken sonra aceme çevrilmik) bunlara daha sonralarē mâbeyn adē verilen âhenk veya ara neyler ilâve edilmiştir. Bu arada mâbeynli karēklē âhenk dizilerine rastlanēddē ēda görülmektedir.

Esas âhenkò anlayışın II numaralê âhenkler tablosunda esas âhenkler ile karışık ama henüz mükemmel sistem haline gelmemiş mâbeynleri I ve III numaralê âhenkler tablosunda (I ve III saydê tabloda dokuzlama geleneğine tesadüf edilmektedir) mâbeynli âhenkler veya ara neyli ney sistemlerini IV-XI numaralê âhenkler tablosunda görmek mümkündür. Esas âhenkler veya ana neylerde segâhlê kah ahenginden bûselikli kah ahengine geçiş ise VIII-XI numaralê âhenkler tablosunda görülüyor.

Bu durumda esas âhenkler veya ana neyler köyle sâralanıyor (mansûr düğâhê karkâklarê gösterildiğinde) dâvud (kaba çargâh), bolâhenk (yegâh), süpürde (hüseynî-akıran), müstahsen (acem-akıran), kâzney (rast), mansûr (düğâh), kah (bûselik). Böylece eskilerin nümümü- makamatò dedikleri rast makamê dizisi âhenklerinden günümüzün nana dizisi saydan çargâh dizisine geçiş âhenkler ve neylerde takip etmek mümkün olur.

Âhenk ve neylerde bir sekizli içinde devreden âhenkler bakâmından iki farklı görürk ortaya çıkmaktadır: Bolâhenkten bolâhenge devir yapanlar, mansûrdan mansûra devredenler. Baklama veya bitik perdesi olarak bir iki perdeli fark önemli sayılmamaktadır. Bunlardan birinci sâradaki âhenkler I, II, IV, VII, X numaralê tablolarda, ikinci sâradaki âhenkler ise V, VI, VIII ve IX numaralê tablolarda görülmektedir.

Bolâhenkten âhenk baklatanların gerekçesi, bu ve buna yakın neylerden itibaren icranın imkânsızlığıdır. Kaba mansûr âhenklerden âhenk baklatanların dayanağı ise bolâhenkten pest âhenkler veren geniş ve kısa neylerin mevcut olduğunu söyleyerek bunların bahsedilen özelliklere sahip olduğunu belirtmeleridir. Nazari neyler karkâğı âhenklerden bahsedilmesi için, bunun mümkün olmaması gerekir. Ayrıca nazariyeciler ve neyzenlerin mâbeynlerdeki ihtilafları önemli değildir. Zira usta neyzenler koma farkı gibi küçük farkları neylerinde ustalıkla kapatabilmektedirler.

Kısa sârasında solist (hânende) eseri, notasına bağlanarak, ancak ses yüksekliğinin seçtiği ahenge uyum sağlayabileceği bir göçürme ile okur. Neyzenler ise aynı âhenkte ne varsa nota ve pozisyon değiktirmeden, hânenenin sesine uygun bir ney yoksa aynı notayı takip ederek fakat amelî bir göçürme ve tabii olarak bir

pozisyon deġ ikikliġ i ile hânendeye refakat eder. Dîġ er sazlar da algēya uygun gelmeyen durumlarda aynē notaya baġ lē kalarak ancak amelî veya mansûr ahengine göre notayı yeniden düzenlemek suretiyle hânendeye refakat ederler.

Türk mûsikîsindeki bu âhenkler hânendeye önemli imkânlar vermekte ve ses mûsikîsinin gerek ôġ reniminde gerekse icra sēasındaki göçürmede büyük kolaylıklar saġ lamaktadır. Bu yol ile normal ses alanēna sahip bir hânende eġ er sesinin dokusu mevcut bir eserin tiz-pest perde sayēsına uyarsa, solo yapma imkânēna sahip olmaktadır.

Muhtelif âhenklerde okuyabilen on deġ ikik sesli hânendeye bir kemâninin mansûr düzeni notasē esas alēmak suretiyle kēd yaparak alabileceġ i perdeler akaġ ēda gösterilmektedir. Eserlerin rast, düġâh ve segâh perdelerinde karar veren makamlardan meydana geldiġ i düşünülürse, kû tablo ortaya akar (tablodaki her âhenkte, birçok makamda güçlü vazifesi gören neva perdesinin mansûr ahengi karkēġ ē gösterilmektedir.

3.2. Batēdākma

Batē dēandaki toplumlarda Batēnēn gelişimlik seviyesine ulaşma abalarēnē ifade etmek için kullanılan bir tabir.

- I. Girik
- II. Felsefi Dükünce
- III. Eġ itim Ve Öġ retim
- IV. Hukuk
- V. Edebiyat
- VI. Mimari
- VII. Musiki

3.2.1. Girik

Günümüz Türkçesinde Batēdākma (Garplākma) tabiri, genel olarak Batē ülkeleri dēanda kalan toplumlarda, özel olarak da Osmanlē Kımparatorluġ u ile Cumhuriyet Türkiyeesinde Batēnēn gelişimlik seviyesine ulaşabilmek için gerçekleştirilen siyasi, sosyal ve kültürel hareketleri ifade etmek üzere

kullanılmaktadır. Mûsikîde Batı'dakı, baklangıçta tarih boyunca devam eden kültür akânen tabii bir neticesi olarak Batı dünyası ile karışıklı yaşayan ortak mûsikî tarihinin bir parçası halinde ortaya çıkmıştır. Bu sebeple önceleri Batı mûsikîsinde zaman zaman doğulula ya da Türklemenin gündeme geldiği de görülmektedir. Bu da bazı kültür derneklerinin Türklerden Avrupa'ya geçtikinden orada bir takım değişikliklere uğrayıp tekrar Türklere geri dönüşü gibi oldukça ilginç, bir o kadar da öjetici olayların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türk mûsikîsi ayrıca gerek usul gerekse melodi ve makam yönünden Batı mûsikîsine tesir etmiş de ancak esas olarak Batı'dakı mûsikî sanatı üzerindeki tesirleri ele alınacaktır.

Türk mûsikîsinde Batı'dakı kısı iki ana başlık altında ele alınabilir:

1. Batı mûsikîsinin milli mûsikîyi etkilemesi (dolaylı etkilenme)
2. Batı mûsikîsi kurumlarının Osmanlı topraklarında yerleşmesi (doğrudan etkilenme).

Türk mûsikîsindeki Batı'dakı takip etmek için Osmanlıların erken dönemlerinden günümüze kadar geçen zaman içinde Türklerin Batı'dakı mûsikî sahasında münasebetlerinin gözden geçirilmesi gerekmektedir.

İstanbul Fatih Sultan Mehmed tarafından fethedilip Osmanlı Devleti'nin başkenti olunca bir çok kültürel faaliyetin de bu arada mûsikî faaliyetlerinin de odak noktası oldu. Osmanlı hakimiyetini kabul eden azınlık Hristiyan tebaada kısa süre içerisinde Türk mûsikîsi etkisi görülmeye başladı. Bu etki Anadolu'da, Macaristan dahil bütün Balkanlarda, azınlıkların bulunduğu diğer Osmanlı bölgelerinde gelişmiş ve önceki Avrupa ülkeleriyle de savaşlar, siyasi, ekonomik, kültürel münasebetler yoluyla devam etmiştir. Diğer taraftan Türk mûsikîsi tarihinde bestecilik ve icracılık alanlarında devirlerin önemli isimleri arasında yer almak azınlık mûsikînaslarına da burada özellikle zikretmek gerekir. Ayrıca Türk mûsikîsinin etkisi bu azınlıkların dinî mûsikî sahasında da kendisini göstererek günümüze kadar ulaşmıştır. Zamanımızda Musevi Sinagoglarıyla Rum, Ermeni Kiliselerindeki âyinlerde ve bu esnada okunan dinî eserlerde Türk mûsikîsi makamlarının açık bir şekilde icrasına şahit olunmaktadır.

XVI. yüzyıl halk mûsikîsinde saz kâirlerinin faaliyetlerinin devam ettiğini bu yüzyılda bir yandan saz kâirleri tarafından nakledilen kıfahî edebiyat mahsulleri

giderek tamamen yazdē edebiyat halini aldē öte yandan yüksek sanat mûsikîsinde nevbet-i müretteb, küllüûb-durûb, küllüûn-nagam vb. eski formlar devam ederken özellikle Farsçaônē etkisi sürmekteydi.

XVII. yüzyēdan itibaren Osmanlē Türkçeôsünün mûsikîde hakim olmaya baklamasēndan itibaren Farsça ya eskiden kalma bir alâkkanlāk ya da eski formlarē sürdürülmesi çerçevesinde güftelerde yer almaya devam etti. Buna Türk sanat mûsikîsinin klâsizme ulakmasēda denilebilir.

Dij er taraftan Osmanlēlar, ülkelerindeki yabancē devlet temsilci ve topluluklarēnē düzenledikleri eļence ve oyunlarla, alēan savak eserlerinin ülkelerine has oyun ve mûsikî çekitlerini sunduklarē saray kēnlikleri ve konak eļlenceleri sērasēnda Batē mûsikîsiyle tanētdar. XVI. Yüzyēda baklayan bu tanēkma opera, bale gibi sanatlar aracdē ēyla gerçeklekti. Fransa KralēI. Françoisônē 1543âe imzalanan dostluk anlakmasē münasebetiyle Kanuni Sultan Süleymanôa gönderdiē i bir mûsikî takēmēnē (orquestra) sarayda konser vermesi ve orkestra üyelerinin sultan tarafēndan hediyelerle uēurlanmasē Sokulu Mehmed Paκαônē sarayēnda Batē mûsikîsi enstrümanlarēndan bir topluluē un icraatēbunlardan bazdarēdē.

Rauf Yektâ Beyôn Zekâi Dede Efendiôden naklettij ine göre padikah bu konserler sērasēnda parçalardan birindeki bir düzüümü beēenerek Türk mûsikîkinaslarēnē da bu ritimde eser vermelerini istemiē, bundan da Frenkçin usulü doē muktur. Türk mûsikîsinde Batēdan gelmik olabileceē i tahmin edilen bir dij er usul olan frengiferin Frenkçinden faydalanarak icat olduē u da söylenmektedir. Ancak Suphi Ezgi bu usullerin Sultan II Mehmetôden sonra icat edilmik olabileceē ini ifade etmektedir. Batē mûsikîsi çalgēdarēndan org da (erganun) bu devreden itibaren tanēmaya baklandē Orgu ilk dinleyenlerden biri olan Takköprüzâde Ahmed Efendiônin bu enstrüman hakkēndaki izlenîmi, onun insanē hayrete ve hatta dehkete dükürececek bir sese sahip olduē udur.

Osmanlē Devletiônin askeri alanda Batēya üstünlüē ünün son bulup kuvvetlerinin dengelenmeye bakladē ēbu devrede ayrēca milli mûsikîde bir gelikme, toplum içinde saēlam bir biçimde müesseseselekme ve hatta Avrupaôyē da etkileme dönemi bakladē Bu etkilerin mehter ve ozan mûsikîlerinde XV-XV. yüzyēlardan baklatēmasēyerinde olur.

XVII. Yüzyıl: Bu yüzyılda mehterhânenin etkisi Batı mûsikîsinde kendini iyice göstermeye başlamıştır. 1683 Viyana yenilgisinden sonra ortaya çıkan Avrupa'nın üstünlüğü fikrine bağlı olarak toplumda da bu çevrede yeni bir hayat tarzına yönelme istekleri imparatorluğun baskınlığı İstanbul'da ortaya çıkmak ve bunlar Lâle Devri'nin ilk esintilerinin habercisi olmuştur.

Ayrıca İslâm medeniyetinin ortak bir sistemi olarak yüzyıllar boyu İslâm aleminde kullanılmaya devam eden ebced notası yanında bu yüzyılda Ali Ufkî Bey çağın Batı mûsikîsi notasını Türk mûsikîsine uyarlamak ve notayla tespit etmiş yüzlerce söz ve saz eserini **Mecmûa-i Sâz ü Söz** adlı eserinde toplamıştır. Çağın için birinci derecede nota kaynağı olması bakımından önem taşıyan eserde uyarlama sırasında takip edilen sistemin tam olarak anlatılamaması sebebiyle bu sistem bir takım eleştirilere hedef olmuştur da daha sonra bazı yerli nota yazın denemelerine yol açmıştır. Dimitrius Cantemir'in (Kantemiroğlu, ö. 1727) Kantemiroğlu Notası ve Kutbinâyî Osman Dede'nin Notası-i Türkî adlı nota sistemleri bu çalışmalarındandır. Ancak bu iki nota yazında bir Batı etkisinin söz konusu olmadığı da belirtmek gerekir.

Bu yüzyılda Batıda operanın gelişmesi Osmanlı sarayında da bu türe karşı bir ilgi uyandırdı. 1675'te Edirne'de düzenlenecek Sûr-i Hümayûn'da bir Venedik opera takımı katılması istenmiş fakat törenlere çok az bir zaman kaldığından bu istek yerine getirilememiş, ancak yine de orklar çalmak suretiyle Batı mûsikîsine yer verilmiştir. Bu devirden itibaren batı ile münasebetlerde Avrupalıların Türk mûsikîsi sanatını yakından tanımaya çok istekli oldukları, Türklerin de Avrupa'dan gelen esintilere yavaş yavaş kapıldıkları görülmektedir.

XVIII.-XIX. Yüzyıllar: XVIII. Yüzyıl Avrupa'sında Batı'da en az iki yüzyıldık hayallerini gerçekleştirecek mehter mûsikîsini kendi kültürlerine kattılar. Çok sesli dünya askeri mûsikîsi bu şekilde doğdu. Ayrıca Batı profan mûsikîsinin de mehter mûsikîsi dinanizminden nasibini almak suretiyle gençleştirmiş söylemek mümkündür. XVIII. yüzyılın sonuna doğru Avrupa'dan gelen çok yönlü mûsikî akınları Türk sanat mûsikîsine de aksetmeye başladı.

Bu yüzyıllar içinde klasik formlar yanında farklı formu büyük başarı kazanmaya başlamak ve bir akın halinde XIX. Yüzyılda da devam etmiştir. Gerek

şarkî formunun tesiri gerekse Batî mûsikîsinin milli mûsikîde akis bulunmasıyla Türk mûsikîsinde yeni bir dönem açıldı. Bir nevi canlandı olarak nitelendirilen bu dönemde, klâsizmde XVIII. yüzyıldan beri süregelen yeni makamlar ve bazen de yeni usuller kullanma ve bu arada yeni arayışlar içerisinde bulunmanın da payı vardı. Bu arayışlar içinde bestekârlık alanındaki Batî etkisinden muhakkak söz edilmelidir. Bu bestekârlardan ise özellikle Reisülküttab Tanburi Mahmud Raif Efendi, Tanburi Emin Ağa, Şakir Ağa ve Kâmil Dede Efendi önemlidir. Bu dönemde Batî tesiri eserlerde bazen üslûp, bazen teknik, bazen gelenek olarak kendini göstermektedir.

Bu bestekârlar içerisinde Batî'yi edindiği mûsikî anlayışına bilhassa makam seviyelerine ters düşmeden de yadârganmadan adeta bir oyun telakki ederek Türk mûsikîsine en iyi bir biçimde uygulayabilen Kâmil Dede Efendi'nin ayrı bir yeri vardır. Türk mûsikîsi makamlarına usta bir ses mimarisiyle yoğun olarak Mevlevî Âyinin köçekçeye kadar hemen her formda verdiği eserleri kendinden sonraki kuşaklara formlarına örnek besteleri olarak bırakan Dede Efendi, Sultan II. Selim tarafından tekkül eden klâsizme yeni ufuklar arayan bestekârlar topluluğunun seçkin bir temsilcisidir. Eserlerinde bir yandan klâsizme yeni ifadelere, yeni makamlara kavuştururken öte yanda şarkîlerde bazen, klâsik bazen romantik kalarak bu ekoller arasındaki dengeyi kurmayı başarmıştır. Ancak kendi devrinin sonlarına doğru Batî mûsikîsinin revaç bulmaya ve milli mûsikî üzerinde baskı unsuru olmaya başlaması ise Dede Efendi'nin, hatta bu oyunun tadı kaçmış sözlerinde açıkça ifadesini bulmaktadır.

Bu devirde şarkî bestekârlık bir Avrupa dansı olan vals tesiriyle daha da renklendi. Bu sâralarda şarkîlerde râj betle kullanılan üç zamanlı usule vals dansı ritminin aynısı olması sebebiyle o zaman vals usulüne denmisse de sonraları yeni nazariyatçılar bu usulü nâmaî olarak adlandırdılar. Ancak XVII. yüzyılda Osmanlı saz kâirleri arasında yer alan çöğür kâirlerden ve öteden beri Mevlevî âyinlerinde yer alan ve 6/8 şeklinde yazılan bu usule semâî usulünün yarısı düzenleri olarak da rastlandığına göre bu usul daha önceki devirlerde de kullanılmak demektir.

Bu yüzyıllarda ülkeye daha bando mûsikîsi gelmeden baklayan Batî mûsikîsi öğrenme arzuları Türk mûsikîsi makamlarına da etkilemiştir. Bu etkiler Batî mûsikîsinin majör ve minör tonları ile aralarındaki rölatifler (bağlı tonlar) etrafında

olmaktır. Bu ilgi Tanburi Emin Aî a, şakir Aî a ve dede Efendiînin bir takîm eserlerinde açıkça görülür. Meselâ acem-akıran makamî Emin Aî aînin eserlerinde neredeyse segâh perdesinden kurtulmuş, kürdî perdesi kullanılarak daha da majörlekmiktir.

şakir Aî aînin icat ettiî i ferahnâk makamînda îre majörî ün üçlüsünde kalîk duygusu hâkimdir. Türk mûsikîsi makamlarî ile baî lî tonlar arasîndaki münasebete örnek olarak da ferahfeza ve bûselik makamlarî verilebilir. Bu perspektiften bakıldîğînda ferahfezanî îfa majör-re minörî, bûselik makamî da îdo majör-la minörî ile münasebeti görülmektedir. Dede Efendiînin îYine bir gülnihâl aldî bu gönlümüî mîrasî ile baklayan rast karkîşî baî lî tonlara en güzel örnektir. Bu eserde rast yeni bir makam anlayîşî ile ele alînmîştîr. karkîşî meyanînda hüseyî perdesi üzerindeki îâtekin ruhleriî bölümü îsol majör-mi minörî rîlatif tonlarî münasebetlerini hatîrlatmaktadır. Ancak bu kîyaslamalar yapıldîken Batîînin tonaliteleriyle Türk mûsikîsindeki makam anlayîşî arasînda farklılıklar bulunduîunu unutmamak gerekir. XVIII. yüzyîlda Avrupaîya gönderilen elçiler de buralarda seyrettikleri operalar hakkîndaki izlenimlerine yazdıkları sefaretnâmelerde yer vermîşler ve edindikleri bilgileri saray çevresine ulaştîrmîşlerdîr.

Bunlardan Fransa sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Parisîte (1720-1721), Avusturya sefiri Hattî Mustafa Efendi Viyanaîda (1748), Ahmed Resmî Efendi Viyana (1757-1758) ve Berlinîde (1763-1764), Mustafa Râsîh Efendi Petersburgîda (1792-1794) seyrettikleri operalarîsefaretnâmelerinde anlatmîşlerdîr.

İlk opera seyreden Osmanlîpadîkahî ise Sultan III. Selim olmaktır. III. Selim Batî mûsikîsini ilk defa kîz kardîki Hatice Sultanînin sarayînda dinlemek ve hoşlanmîştîr. Batî mûsikîsi, opera, dans, bale bundan sonra Topkapî Sarayînda da seyredilmeye bakıldî 1797 Mayısînda yabancî bir topluluk tarafîndan padîkahî huzurunda ilk defa bir opera sahnelendi.

Yine aynî padîkah zamanînda kurulan Nizâm-î Cedîd birliklerinin günlük eîitim ve yürüyüklerinde kullanîmak üzere bir boru-trampet takîmî meydana getirildi. Bu mehter mûsikîsinden küçük de olsa bir kopma olarak kabul edilebilir.

Bu dönemde birçok Batî sazîîlkede tanînmîşsa da bunlardan sadece bir kaçî ilgi görmüştür. Bu sazlar mehterhâne, saray ve hatta son devirlerde Mevlevîhâne gibi

mûsikî çevrelerinde kullanılmaktâ. Ancak bunlardan Türk mûsikîsi perdelerini veremeyenler kullanma imkânê bulamamâk olmalâdır. Bu sazlar arasēnda bilhassa önce kehir mûsikîsinde, daha gelikmîk kekliyle de Batē türü bandolarda yer alan ve zamanla piyasa fasā topluluklarēna da giren klarnet, yerini sonralarē kemana bēarak zamanla fasālarda da yer alan sinekeman, yine XVIII. ve XIX. Yüzyēlarda kullanâğ ēbilinen ayaklēkeman zikredilmelidir.

XIX. yüzyēın ilk çeyređinin henüz bittîđi yēlarda Osmanlē Devletiōnde yeniçeri tekkilatē ile beraber mehterhâne kaldēđarak yerine Muzēka-i Hümâyun kurulmak suretiyle ani bir mûsikî devrimi yapâddē Vakōa-i Hayriyyeōye bağ lē olarak gerçektirilen bu değ ikilikte bando-muzēka Türk askeri mûsikîsinde yerini alēken bütün Batē mûsikîsi kollarē için çok vaadkâr ve milli mûsikî için de tahripkâr bir dönem açđmâk oldu. Bu dönemin baklangēcēnda yeniçerilikle ilgisi ve bir ölçüde de bütünlekmesinin kurbanē olarak mehter mûsikîsi tamamen, Bektaki mûsikîsi, çōđ ür kâirleri mûsikîsi genik ölçüde zarar gördü.

Yeniçerilîđin kaldēđmasē ile organik bir bağ ē bulunmayan dinî mûsikî, yüksek sanat mûsikîsi ve folklorik deđerler bu değ ikimden etkilenmeyerek toplumdaki hayatîyetlerini devam ettirdiler. Bando baklangēcēta milli mûsikîye yeni bir deđer katmadē ē halde zamanla ñmarkō adē verilen bestelerin büyük rağ bet görmesi sayesinde askeri mûsikîde yeni bir unsur olarak yer aldē Fakat Batē mûsikîsinin toplumdaki bu yeni yeri milli mûsikîye ađ ē baskēyaparak tesir ediyordu. Bu tesir XX. Yüzyēın son çeyređine kadar sürecektir. 1828ōde ēđ itimine geēen bando-muzēka ile sarayda eskiden beri kendi iēerisinde bir takēm kurallar çerçevesinde süregelen sanat mûsikîsi faaliyetleri etkilendi ve bu sonradan Muzēka-i Hümâyun adēnēalacak kurulukun temelini oluđturdu.

Sarayēn Batē mûsikîsini tekkik etmesi sadece bando ēđ itimi düzeyinde kalmadē maestrolar buradaki çalēmalarēnda Batē mûsikîsi türlerine de ēđ ilmeye bakladēlar. Bakkehir Kōstanbulōdaki Levanten ve azēnlēk cemaatlerinin de bu yeni sanat ēđ ilimlerini kuvvetle destekledikleri görölüyordu.

Tanzimatōın ilk yēlarēnda Beyođ luōndaki özel tiyatrolarda opera, opera komik ve operetler oynanmaya baklandē Sultan Abdülmecid zamanēnda Dolmabahē Sarayōnda yaptēđan tiyatro binasēnda da bir süre opera, operet ve temsiller

seyredildi. Bu ortamda bir de saray orkestrasētekeköl ettirildi. Sultan II. Mahmud'da baklatdan, Harem'de orkestra ve hatta bando tekekölüne kadar giden mûsikî devrimi Sultan Abdülmecid zamanında daha da kuvvetlenerek devam etti. Yine bu dönemde Batē mûsikîsi sazlarē özellikle klavyenin gelikmik bir kekli olan piyano yakandan tanēma imkânē buldu. Abdülmecid devrinin sonlarında bazē aristokratlar arasında sarayē takliden piyano öj renme merakē bakladē Sultan Abdülaziz döneminde Batēcē eē ilimler zayēladē ise de, II. Abdülhamid'ın saltanatında bu eē ilimler Abdülmecid dönemindeki kadar olmamakla beraber tekrar devam etti.

Asrēn baklarında aē ēlāk kazanmaya baklayan Hamparsum notasēna ilâveten XVII. yüzyēda Türk mûsikîsine uyarlama denemesi pek bakarēēolmayan Batē notasē bu defa daha yaygān olarak Osmanlētoplumuna giriyordu.

Bu ortamda bazē Türk mûsikîkinaslarē milli mûsikî geleneēiyle Batē mûsikîsindeki çok seslilik göreneēi ini bir araya getirip yeni sanat anlayēlarē ortaya çēarmak istediler ve bu çerçevede birtakān çok seslilik denemeleri yapēddē Türk mûsikîsi ses sistemiyle Avrupa'dan gelen tamperemanēn Türk ruhunu ifadedeki çelikkileri yüzyēdēn bitiminde bu çerçevelerde halâ anlakēmamāk bulunuyordu.

II. Mekkuriyet, ordunun yüksek rütbeli subaylarēyla sivil aydēnlardan gelen kùltür ve eē itimle ilgili isteklerine cevap vermeye çalēttē Milli kùltür araktēmalarēna daha bir yoē unluk verilmesi ön plana çēkan bu devrede Türkçölük eē ilimleri de kuvvet kazandē Bu ortamda Dārülbedāyi kuruldu (1914), içine mûsikî ile uē rakan bir Dārülelhan da sēē dēēddē

Kēsa bir süre sonra Dārülelhan milli mûsikînin baē ānsēz bir kuruluēu haline getirildi (1917). Aynē yē ordu kendi içinden gelen isteklere uyarak 1836'da laē vedilen Mehterhāne'yi bu defa Mehterhāne-i Hākānī adēyla canlandērdē Diē er taraftan bando-muzēka gelikmesine devam ediyor, sayēdarē çoē alēyor, repertuarēna daha ciddi Batē mûsikîsi eserlerini alēyordu. Saray orkestrasē senfonik çizgiye yaklakma çabalarēndaydē Orkestra bünyesinden yetiken Batē mûsikîkinaslarē Cumhuriyet dönemine intikal ederek Batē mûsikîsinin Türkiye'de köklekmesi için yapēdan faaliyetlerde önemli roller üstlendiler.

Cumhuriyet Dönemi: Cumhuriyet dönemi, Batē mûsikîsi-Türk mûsikîsi çatēmasē keklinde bir mûsikî mirasē devraldē Diē er taraftan İstiklāl Savakēndan

sonra Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran idare yeni ve devrimci fikirler takıyordu. Bu dönemin mûsikî politikası ve hayatı biri Cumhuriyet'in ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, diğeri de Türkçülüğün büyük dünürü Ziya Gökalp olmak üzere iki ana noktadan yönlendirilmiştir.

Bu konuda Atatürk ve Ziya Gökalp'ın düşünceleri arasında birçok hususta fikir birliği vardı. pek çoğunun daha sonra çeşitli mahzurlar takıdğı ortaya çıkan bu fikirler köylece özetlenebilir:

1. Milli mûsikîmiz halk mûsikîsidir.
2. Sanat mûsikîmiz eski Yakındoğru kavimlerinin kültürlerinden kaynaklanan yabancıkökenli bir mûsikîdir.
3. Günün sanat mûsikîsi Türk ruhunu temsil edemeyeceğ i gibi tenkitleri davet edecek derecede metotsuz, yöntemsiz ve bakıboştur.
4. Geleceğ in Türk mûsikîsi halk mûsikîmizle Batı mûsikîsinin sentezlerinden doğ acaktır.

Bu ilkelere Atatürk'ün birçok vesilelerle açıklamağ olduğ u mûsikîde milliliğ in ne şekilde olabileceğ i konusu ile ilgili fikirlerini de ilâve etmek gerekir. Bu esaslar çerçevesinde mûsikî inkılapları birbirini takip etti.

Cumhuriyet'in kurulmasından Atatürk'ün ölümüne (1938) kadar bu konu ile ilgili resmen alınan kararlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Dârüelhan'ın Garp mûsikîsi kubesı de açılarak iki bölüm haline getirilmesi (1924);
2. Batı mûsikîsi öğ retimi için Mûsikî Muallim Mektebi'nin kurulması (Eylül 1924);
3. Bilhassa dinî mûsikînin önemli öğ itim müesseselerinden olan tekke ve zâviyelerin kapatılması (1925);
4. Dârüelhan'dan Türk mûsikîsi öğ itiminin kaldırılması (1926);
5. Türk mûsikîsinin genel öğ itim müesseselerinden kaldırılıp yerine Batı mûsikîsinin konulması (1926);
6. Dârüelhan'ın İstanbul Konservatuarı adıyla (daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı) Batı mûsikîsi konservatuarı haline getirilmesi (1926);
7. Kurulan halkevlerinde milli mûsikînin kısmen yasaklanması (1923);

8. Türkiye radyolarından Türk mûsikîsinin bütününü yayından kaldırılması (3 Kasım 1934);
9. Mehterhâne-i Hakanînin devamı mahiyetinde olan Askeri Müze Mehterhânesinin lağvı (1935);
10. Milli mûsikî ve temsil akademisi tekkilat kanununun hazırlanması ve Türkiye Mûsikî ve Tiyatro Akademisinin faaliyete geçmesi (bu akademi, bir Batı mûsikîsi konservatuarı olan Ankara Devlet Konservatuarının temelini teşkil etmiştir.)

Tamamıyla Batı mûsikîsi lehinde olduğu görülen bu kararların çoğunun bir şekilde birbirini takip etmesi ve mûsikî inkılaplarının hızlandırılması 1826'da başlayan büyük mûsikî devriminin bir aşama sonra adeta yeniden kutlanması veya canlandırılması ve millî mûsikîyi ezerek yok etmeye yönelmesi şeklinde bir görünüm ortaya koymaktadır.

Bu kararlara bağlı uygulamalar devam ederken Atatürk dikkatli ve sıkı bir takiple yeni çok sesli millî mûsikînin meydana getirilmesi faaliyetini izliyordu. Ancak yapılan çalışmalar olumlu sonuç vermemesinin de tesiriyle bu konudaki son sözü mûsikîde inkılap olmazdı olmuştur.

Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye'de millî mûsikî yönünden muhtelif gelişmeler oldu. Milli mûsikîde sahipsizliğin sonucu olmak üzere kendini göstermeye başlayan yozlaşmaların farkına varılarak bunu önlemek maksadıyla İstanbul Belediye Konservatuarında Türk mûsikîsi dersleri programa alınmaya başlandı. Bu çalışmalar İstanbul Belediye Konservatuarı Batı Mûsikîsi Bölümünün düzeltilmesi ve 1926'da kapatılan Türk Mûsikîsi Bölümünün yeniden açılması için büyük yetkilerle Konservatuar Hukukî Kurul Reisliği'ne Hüseyin Saadettin Arel'in getirilmesiyle başladı (1943). Bek yâni bu görevde kalan ve burada Türk mûsikîsi nazariyatı, mûsikî tarihi ve Türk mûsikîsi armonisi derslerini de bizzat okutan Arel'in millî mûsikîsi için önerdiği teklif ve yenilikler Batı mûsikîsi taraftarlarında tehlikeli görülmeyle başlandı ve bundan mukavelesi yenilenmeyerek görevine son verildi.

Genel eğitimi ve retimi içinde millî mûsikî eğitiminin yer almasını ve hareket noktası yine millî mûsikî olmak kaydıyla Türk mûsikîsinin çok seslendirilmesini hararetle müdafaa eden Arel, bir Türk Mûsikîsi Konservatuarının lüzumunu kiddetle savunuyordu. Bu düşünce ile bir dernek statüsünde olan Halkî Türk Mûsikîsi

Konservatuvar^{ân}ê kurdu (1948). Aynê yê **Mûsikî Mecmuasê**^{ân}ê yayê hayatêna kazandêdê

Daha Atatürk^{în} saî lîqênda mûsikî devrimi adêna yapêdan uygulamalarê bazê^{ân}dan dönükler baklamê^{tê} Bunlarê en önemlilerinden biri de Türkiye radyolarênda Türk mûsikîsinin yeniden yer almasê olmuştur.

Dij er taraftan genel öj retimde okul mûsikîsi eî itiminin Batê mûsikîsi ve inkêdâp sonrasê mûsikî çalâmalarê olarak yetersiz ve hatta bakarê^ê sonuçlar vermesi dikkatleri bu noktaya çekmeye baklamê^{tê} Bunun üzerine halkevlerinde milli mûsikînin yeri iade edilmik, 1935^{de} kaldê^{dan} Askeri Müze Mehterhânesi 1952^{de} tekrar faaliyete geçirilmikti. Bu arada üniversitesi gençleri arasênda milli mûsikî öj retim ve uygulamalarê bir gelenek halini almaya bakladê bazê merkezlerde üniversite korolarê kuruldu. Devlet milli mûsikînin incelenmesine verdî^î i deî eri, bu konuda yapêdan araktêrma ve çalâmalarê geç de olsa nekredererek göstermeye bakladê Mahmud Ragêp Gazimihal^{în} **Türk Askeri Muzêkalar Tarihi** (1955), Haydar Sanal^{ân} **Mehter Mûsikîsi** (1964), Hüseyin Saadetin Arel^{în} **Türk Mûsikîsi Kimindir?** (1969) adlê eserleri bunlardan bazêdarê^{dê}. Demokrasi güçlendikçe milli mûsikî kültür ve eî itimine eî ilim de kuvvetlenmeye bakladê

Nihayet 1975 yê^{nda} İstanbul^{da} Arelcilerin büyük mücadelesi sonunda Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarê kuruldu ve bunu dij erleri takip etti. Aynê yê tekkil edilen Kültür Bakanlîqê ^êDevlet Klâsik Türk Mûsikîsi Korosu^{da} ondan sonra kurulan Kültür Bakanlîqê ^{ân}na baî lê yirmiye yakê sanat ve halk mûsikîsi korolarêna bir örnek tekkil etti.

1985 yê^{ndan} itibaren orta öj retim müfredat programlarênda Türk mûsikîsi Batê mûsikîsiyle yarê yarêya oranlanarak yer almaya bakladê Halen devlet, sanat politikasê olarak mûsikîde Batê mûsikîsi ile milli mûsikî arasênda bir dengeleme siyaseti takip etmektedir. Türk mûsikîsi sahasênda bu gelişmeler devam ederken Batê mûsikîsi faaliyeti de ayrêbir yönde sürmüktür.

Bu düzeyde eî itim ve öj retim yapan Ankara Devlet Konservatuvarê^{na} dij er Batê mûsikîsi konservatuvarlarê ilâve edildi. Cumhuriyet^{în} ilk yêlarênda faaliyet gösteren Riyâset-i Cumhur Armoni Muzêkasê adêyla devam etti. Bu da Kara Kuvvetleri Bandosu haline dönüktürülerek yerini Cumhurbakanlîqê ^ê Senfoni

Orkestrasına (1958) b rakm    . Ayrıca İstanbul, Ankara ve İzmir de Devlet Senfoni orkestralar ile Devlet Opera ve Balesi hizmete girmiştir.

Bunun yanında Türk Sil hl  Kuvvetleri bünyesinde kurulan askeri bandolar n say   da giderek artm    . Ellinin  zerine çıkan bu bandolardan birinci sınıf bandolar olarak Kara Kuvvetleri Komutanl  na ba l  Türk Sil hl  Kuvvetleri Armoni Muz kas  Deniz Kuvvetleri Komutanl   Bandosu, Hava Kuvvetleri Komutanl   Bandosu ve Jandarma Genel Komutanl   Bandosu en önemli bando-muz ka topluluklar   .

Bat  ile devam eden kültür münasebetleri çerçevesinde Bat  m sik si dalında birçok sanatk r yetikmi  ve bunlar Bat  aleminde büyük takdir g rm kleri     dak Türk m sik si adı verilen Bat  tarzı besteler,   rus Bekleri   rnek alınarak   T rk Bekleri  adı verilen bestek rlar n (Necil K z m Akses, A. Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Anlar ve Cemal Rekit Rey) eserleriyle baklam k ve bugün takipçileri taraf ndan devam ettirilmektedir.

Bat  m sik sinin Türk m sik sine olan tesirleri birçok alanda XX. y zy da kendisini göstermiştir. Bestek rl k tekniğinde ve usl pta bunu a     la görmek mümkündür. Ayrıca Bat  koro ve orkestra biçimleri m sik  topluluklarında örnek alınmaya baklanm k ve  ef de  ne iyle veya el hareketleriyle koro yönetme usulü geleneksel Türk m sik si icra yöntemlerinin yerine geçmiştir. M sik  nazariyat   al malar nda da Bat  etkilerini göz ard etmemek gerekir.

XIX. y zy dan beri Bat  m sik si nazariyat  kitaplar  ve    retim metotler  ile tan kan Rauf Yekt , Subhi Ezgi, Hüseyin Saadettin Arel gibi m sik naslar n eserlerinde bu izleri görmek mümkündür. Ayrıca  alg  ustalar n n metoda yönelme  al malar  da el ile tutulur bir düzeye gelmek üzeredir. M sik     retiminde usta çırak ilikkisi ve mekk yolu terkedilm , bunun yerine nota ile  al ma sistemine y nelinmi tir.  alg larda ise keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, klarnet gibi önemli bir grup Bat  enstrümanları artık Türk m sik si saz topluluklarında yer almaktadır. Türk m sik si ses sistemine uygun olmamasına rağmen zaman zaman zaman fas  aralarında, bazen de refakat saz  veya solo olarak piyanonun kullan     da g r lmektedir. Ancak bu konuda   z m Türk m sik si piyanosunun imal edilmesi olacaktır. (Sanal, 1993)

3.3. Çevgan

Osmanlēmûsikîsinde kullandān sarsmalē bir çalgē

Farsçaâda sözlük anlamē ñdeĵ nek, sopaò olan çevgan üst tarafēnda tek veya iki yöne çatallakarak kēvrēdan gümükten yapđmēk bir ince deĵ neĵ e, bu kēvrēk uçlar arasēnda sallandēđmēk zincirler ve bu zincirlere yuvarlak, kapalē madeni küçük çēngēraklar ilāvesiyle meydana gelmiştir. Fēndēktan daha küçük olan bu yuvarlaklarēn içindeki serbest madeni çekirdek hafifçe hareket ettirildij inde çevganēn sesini verir. Bu ses çevganē akaĵ ē yukarē saĵ a, sola sallamak suretiyle meydana gelen sarsēntēlardan elde edilen farklı çēngēdtē ve kēngētdēlardan ibarettir. Çevgan takēyana çevgani denir.

Sarayda Enderun-ēHümâyun iç aĵ alarēnēn bazēdarēnda çatalbak oldukça uzun çift dizi; kaptanpaka, iç oĵ lun çavukunun tek kēvērma baklē kēsa üç dizi; alay çavuklarēnēn çatalbak, kēsa tek dizi; vezir oĵ lan bakçavukı ile vezir iç oĵ lan çavuklarēnēn çatalbak, kēsa üç dizi çēngēraklē çevganlarē olurdu. Mehterhāneyi doĵ rudan ilgilendiren ise vezir iç oĵ lan bakçavukı ile çavuklarēnēn ellerinde bulundurdıkları çevganlardē.

Bu vezir iç oĵ lan bakçavukı ikinci divanēnda ıktirak edeceĵ i mehterhānenin kat adedi kadar çavukla mehterhāne faslēnda yer alēdē Klāsik mehterhānenin son dönemleri olan XIX. Yüzyđēn ilk çeyreĵ inde veziriazam, vezirler, devlet kahyasē ve yeniçeri aĵ asēnēn dokuzar katlēmehterhāne çaldēma yetkisi vardē

Böyle bir mehterhānenin nevbet düzeni, vezir iç oĵ lan bakçavukunun mehterhāneyi göreve çaĵ ēmasēyla bakladē Fasēl icra edilirken aralarda çavuklar gümük çevganlarēnē sallayarak ñala heyò diye baĵ ēēlardē Mükir Arif Mehmed Paĵaônēn ***Mecmua-i Tesavir-i Osmâniye*** adlē eserinin Fransēzca nüshasēnda, fasēl aralarēnda çavuklarēn çevganlarēnē hareketlendirerek ilāhi okuduklarēndan bahsedilmektedir ki bu ifade bir tercüme hatasēndan kaynaklanmēk olmalēdē. Zira mehter icrasēnda ilāhi okunmasēadeti yoktur.

II. Mahmud tarafēndan yeniçerilikle birlikte mehterhānenin laĵ vāndan sonra II. Mekkutiyetōn ilānēnē müteakip Ferik Ahmed Muhtar Paĵaônēn müdürlüĵ ü sērasēnda, Müze-i Askeri-Osmanî bünyesinde yeniçeri mehterini temsil etmek

amacıyla aslîna uygun olarak Mehterhâne-i Hakani kuruldu. Orduya yaygânlıkta damayan bu yeni mehterhâne bu hüviyetiyle Türkiye Cumhuriyeti'ne intikal etti. 1935 yılında kapatıldıysa da 1952 yılında tekrar faaileye geçirildi. Mehterhâne, halen Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığına bağlı Mehteran Bölümü adı altında bu geleneği yeni örneklerle destekleyerek sürdürmektedir. II. Mevritiyet'ten sonra devam eden mehterhânede de çevgan saz yerini almıştır

Günümüz çevgan 110-115 cm. uzunluğunda ahkâp ve sarı pirinçten yapılmıştır. Çevganın alemleri ve çatalbak iç içe geçmiş hilalleri üzerinde aslında küçük çan çengâkları ile dip tozu pirinç, değnek kâsmesi ise ahkaptır. Çatalbakın iki tarafına asılmak biri beyaz, biri siyah iki küçük tuğcuk vardır. eskiden siyaha boyanan ahkâp kâsmesi bugün sarı pirinç renginde verniklenmektedir. Üç tarafından çatalbaka bağlı olan hilaller orta kâsmelerinden değneğe çakılmaktadır. Zincirli, kapalı yuvarlak çengâklardan yerini küçük çan çengâkları almış olup zincir bulunmamaktadır. Mehter takânında çevganiler, çevganıbakı idaresinde aynı zamanda birer hânende olarak yer alırlar.

XVII. yüzyıldan itibaren mehter müziklerinin Avrupa'daki müzik faaliyetlerini etkilediği bilinmektedir. Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck, Bizet gibi birçok bestekâr eserlerinde bu izlere rastlamak mümkündür. Bu ilgiye paralel olarak mehter müzik aletleri de Avrupa'da birçok askeri müzik takânında ve hatta orkestralarında yer almaya başlamıştır. Bu aletlerden biri de çevgandır.

O dönemde Avrupa'da çevganın sesine duyulan ilgi öylesine artmıştır ki Türk üslubunda bestelenen eserlerin piyanoda çalınması esnasında, mehterhâne efektinin daha uygun olabilmesi için, her bir parmak yerinin üstüne dikilmik birer kapalı yuvarlak mini çevgan çengâğı bulunan eldivenler icat edilmiştir. Çevgan daha sonra bazı müzik takânlarından kaldırılmakla da meselâ Hitler zamanında Alman piyade müzikasında daima bir düzen unsuru olarak kullanılmaktadır.

Hemen bütün Avrupa'da tanınan çevgan, şekli ve birtakım özellikleri de göz önünde bulundurularak bazı isimlerle anılmaktadır. Danimarkalılar janitscharspil, İsveçliler Turkiskt klock kspel, Polonyalılar ksiezyc Turecki, İngilizler crescent, Turkish crescent, Romenler toiağ, Almanlar schellenbaum, Hollandalılar havle maan, Ruslar bunçuk, Kalyanlar ise capelle Chinese, padiglione Chinese adını vermişlerdir.

Batē bandolarēna çok eskiden giren bu alet Osmanlġdarġa Tanzimat bandolarēyla ve Batġda yapġdan çok sšslš ve deġ ikik tipiyle tekrar dšnmšktšr. Fakat Kġalyanca adġndan (capelle Chinese-Çin kapkasġ) bozma kapelkinos diye isimlendirmik, ay yġddġzla sšslš olukundan dolayē eflaki temsil edercesine felek adē verilmištir. Leyla Hanġn, **Saray Hatġralarē** adlē eserinde harem muzġka bando takġmġnġn bir icrasġnē anlatġken bu aletten šJapon ġemsiyesiš olarak bahsetmektedir. Bu tšr bir alet halen Askeri Mšze Mehterhġnesišnde icrada yer almayarak sadece tšrenlerde kullanġlmaktadē.(Sanal, 1993)

3.4. Çšġšr

Tšrk Halk Mšsikġsi sazlarġndan.

Telli-mġzraplē tekneli-gšġ šslš ve kollu-perdeli bir ġalgġdē. Çšġšr ġeklinde de kullanġddē ġšršnen adġnġ, **Divġnš Lšġġtiġ Tšrkġ**de šyšksek ses, gšršltšš anlamġnda geġen ġaġ ġuġ, ġaġ ē ġšġ ē ġuġ ē kelimeleriyle ilgili bir ses taklidi kelime olduġu dškšnšlebilir. Ayrġca Kġ Asyaġnġn kuzeyi ve doġusundaki Tšrk kšltšr ġevrelerinde kaval, dšdšk, boru gibi nefesli sazlar iġin Teleštlerġde ġogur, ġogor, ġogor; Altay Tšrklerišnde ġokur, ġookur, ġogor; Truva Tšrklerišnde ġoor; Kuzey Tšrklerišnde ġor, ġogor, ġurana; Kġġġlarda ġoor, ġoor kuray, ġoyorno ġekillerinde kullanġlan kelimeleri de zikretmek gerekir. Arġtġrma Mahmud Ragġp Gazimihal ise ismin kopuzdan geldiġini ileri sšrmektedir.

Çšġšrle ilgili ilk tanġnılamalara yer verenlerden Evliyġ ġelebi, Seyehatnġmeġsinde bu szaġn mucidinin Germiyanoġ ullarġndan Yaġkšb-ē Germiyani olduġunu sšyler. Gazimihal, Sadġk Uzunoġlu, Fahrettin Kġzġšlu da bu kanaati paylakġlar. Evliyġ ġelebi çšġšrš šbek kġlē tahta gšġ šslš ve yirmi altēperdeli bšyšk bir sazš olarak tarif eder. XVII: yšzyġda ait çšġšr tavsiflerinde diġer mġzraplē aletlerden boy ve ġekil itibariyle ayrġddē ġšršlen bu sazġn hayli uzun bir sapē ve oldukġa bšyšk bir gšvdesi olduġu ve dairevi bir gšġse sahip bulunduġu anlaġılmaktadē. XVIII. yšzyġda ait bazē bilgilerde de çšġšršn tanbur, tanbura ve baġlamadan daha bšyšk olduġu yolundaki gšrškler kuvvet kazanılmaktadē. Diġer taraftan Evliyġ ġelebiġdeki kġ ifadesinin at kġē olmayēp tel mġnasġnda kullanġddē ġnē kabul etmek gerekir. XVI-XIX. Yšzyġlar arasġnda Osmanlēšlkesindeki çšġšr tipleri incelendiġinde sonuġ olarak deġirmi yšzlš, yarġn kġrpuz tekneli ve uzun kollu bir

saz ortaya ekmaktadē. Bu ilk j ūr XIX. Yūzyēda tarihi tesbit edilemeyen bir zamanda ortadan kaybolmuktur. Yūzyēdēn sonuna doĵ ru armudī biçimli gj ūs ve teknesiyle j ūr yeni bir ekle būrūndū. Daha sonraki yēlarda baĵ lama ailesinden bir Tūrk olarak saz, ākē sazē meydan sazē ve bazen de j ūr adē altēnda kullanēlmaya baklandē Meselā Tanburi Cemil Beyōn aldē ē j ūr incelendiĵ inde ekil ve boyut olarak bilhassa 110-120 cmēlik uzunluĵ u ile bugūnkū divan sazēna benzediĵ i grūlmektedir.

XX. yūzyēda gelindiĵ inde bazēaraktēmacēlarēn aēklamalarē ile j ūrūn aldē ē biçim ve perdelerin kū şekilde olduĵ u ortaya ekmaktadē. A. Adnan Saygun Sarākamēāta rastladē ē j ūrū köyle anlatē: űTeknesi diĵ er baĵ lamalardan daha būyūk, altēn telli ve kulaklē on dört perdeli, ekikli gj sū bulunan, tezene ile alēnan ve Anadoluēnun diĵ er bölgelerindeki baĵ lamaya benzeyen bir saz dē.ō

Ū ift tel ise kū şekilde akort edilmiktir. Alt ift lā, orta çift lā-re, ūst çift sol.

Eskiden j ūr olarak adlandēdan sazēn bugūnkū saz-baĵ lama olduĵ unu söyleyen Avni Ōzbenli ise j ūr hakkēnda kū bilgileri verir: űArmut şeklinde ve oyma olan gövdesi am, kestane ve dut aĵ alarēndan yapēē. Kolu uzun olup daha çok ardē, köknar gibi çabuk eĵ ilmeyen aĵ alar tercih edilir. Kol ūzerindeki kırık perdeler, gj ūs ūzerinde bulunan yapēētēma kamēk perdelere kadar uzanē. Perdeler toplam yirmi dört adet piyano taksimatēseslerine uygun olarak tam ve yarēn sesleri ihtiva eder.ō

Buradaki perde taksimatē 1940ēdē yēlarda Devlet Radyolarēnda halk sazlarēnēn perdelerine mūdahale edilerek piyano ses sistemine uygun hale getirilme işleminin bir sonucu gibi grūlmektedir. Fakat sazēn şematik çiziminde yirmi yedi perde mevcuttur. Aēk tellerin alt ve ūst sēradakileri beyaz ince elik tel, ortadakiler de biraz daha kalē sarēpirin teldir. Bu tellerin dūzeni saz ve baĵ lama dūzeni olmak ūzere iki tūrlūdūr:

Sazēn gj sū algēnēn en hassas yeri olup ince muntazam elyaflē am tahtasēndan bombeli bir biçimde kapatēmēētē. Gj sūn iki yanē űpekō denilen sert aĵ a paralarēyla kaplanē. Gövde kēsmē aĵ acēn oyulmasē suretiyle yapēdēēndan bunun elyafē ile gj ūs tahtasēnēn elyafē arasēnda doku ve senevi halkalar bakēnēndan sākē bir mūnasebet aramak icap eder. Saduk Uzunoĵ lu, Kūtahya dolaylarēnda

kullanılan çöğ ürün 110 cm. uzunluğunda, 32 perdeli ve 12 telli olduğu unu, en üst tel grubuna nıbam teliò tabir edildiğ ini söylemektedir. Etem Ruhi Öngör incelemeleri sırasında Silifkeöde gördüğ ü 150 yılđk çöğ ürü k u k ekilde tanđā: nTeknesi dut ağ acāndan oyulmuş, 112 cm. uzunluğunda, 10 perdeli ve 5 telli olup iki düzenle çalānā:

- a) Çöğ ür düzeni: Üst tel sol, orta iki tel re, alt iki tel lâ
- b) Kāra düzen: üst tel mi, orta iki tel re, alt iki tel lâ

şenel Önadlē bağ lamaya benzeyen ve bazē yörelerde meydan sazē ve divan sazēadēyla da anđđđ ānēsöylediğ i çöğ ürde iki düzen kabul etmektedir.

Ayrēca Güney Anadoluödaki ilk Türkmen zümrelerinde rastlanan bir diğ er çöğ ürün, profilden bakđđđ ē zaman derin teknesinin arkasında ortaya yakān bir yerde içe doğ ru hafif bir bel vermiş, 103 cm. uzunluğunda, 15 perdeli ve 9 telli olduğ u görülür. Bu yörede 6 telli çöğ üre de rastlanmāxtā. Kk perdeye nıbak perdeò, 2-5. perdelere norta perdelerò, 6,9-10. perdelere nsağ āò, 7-15. perdelere nıl perdeleriò denir. Kk 5 perdeyle çalānan havalara nkulak havalārò, diğ er perdelerle çalānanlara da nıyumukak havalarò adē verilir. Güney Azerbaycanöda ākđklarēn çaldđklarē armudı göğ üs ve tekneli çöğ ür de 9 tellidir.

Mustafa Akdeniz adlē saz yapān ustasāndan da k u bilgiler edinēlmiktir: nBağ lama ailesi içerisinde yer alan iki çekit çöğ ür tipi vardā. Bunlardan fazla kullanđmayan uzun saplē çöğ ürün tekne boyu 34 cm, olup tekneye kadar yirmi dört perde bulunmaktadır. daha çok arandan kēsa saplē çöğ ürün tekne botu 38 cm. olup tekneye kadar olan bölümünde yirmi perde bulunur.

XVII. yüzyēdan itibaren büyük rağ betle kullanılan çöğ ürün eğ itiminin yoğ un olduğ u en önemli merkez Yeniçeri Ocağ ē olmuştur. Evliya Çelebiōnin **Seyahatnāme**ödeki n... Ekser Yeniçeri Ocağ āna mahsustur..ò sözleri, Naimāōnē Yeniçeri kairlerinin çöğ ür çaldđklarē tesbitiyle desteklenmektedir. Bu sebeple H.G.Farmen çöğ ürü bir askeri mûsikî çalgāōolarak kabul eder.

Klasik çöğ ürün repertuarēna XVII. yüzyēda varsağ đar, karkđar, çekitli türküler, oyunlar, yeltenme havalarē dahil olduğ u gibi bu repertuar 300 yılđk bir gelişmeyi içine alacak biçimde günden güne genişlemiştir. Aynē yüzyēda fasālarēn

icrasına çöjürlerin de katıldığı anlamlıdır. Çöjür bu yönüyle XVII-XVIII. yüzyıllar faslî mûsikîsinde de yerini almıştır.

Son zamanlarda kâsa saplı çöjüre büyük bir rağbet olduğu görülmektedir. bu çekit çöjür boyu bağlamanın, sap boyu kısaltmak suretiyle tellerinin daha tiz perdelere çekilmesini sağlar. Diğer taraftan tekne boyu azaltılarak ses sonoritelerinde tene değ ikikliğine gidilmiştir. Yeni boyutlu çöjür daha çok bağlama düzenine akortlanarak bununla samah, nefes gibi parçalar çalınmaktadır. Günümüzde bu boy saz, mekk derslerinde öjretmen enstrümanı olarak da kullanılmaktadır.

Çöjür kâirleri. Besteledikleri türkülerini çöjür eklinde çalın okuyan saz kâirlerine bu ad verilir. XVII. yüzyılda büyük itibar gören çöjür bu yüzyılda ordu ve halk zümreleri içinde geniş kitlelere hitap eden saz kâirlerinin başlıca sazlarından olmuştur. İstanbul'da yaklaşık 300 sazendenin çöjür çaldığı iddia eden Evliyâ Çelebi, bunlar arasında Demiroğlu Molla Hasan, Kuroğlu, Geda Muslu, Kâra Fazlı, Celeb Katibi, Sarı Mukallid, Kaykç Mustafa, Celeb Gedayi, Haki ve Türabi'nin isimlerini zikretmektedir. Çöjürcü tabirine ancak XVII. yüzyılda rastlanıyorsa da çöjür kâirleri sözünün o yıllarda henüz kullanılmadığı bilinmektedir. Bu dönemde çöjür çalmak tanımak sazanelerden yeniçeriler arasında yetkenlere yeniçeri kâiri veya kâiri denilmekteydi. Bu sebeple ünlü saz kâiri Âk Ömer'in *kâirnâme*sinde çöjür kâiri tabirine rastlanmamaktadır. Bu kâirlerin bir kısmı yeniçeri seferdim odalarında veya diğer yeniçeri topluluklarında, bir kısmı da halkın ve devlet erkanının arasında sanat faaliyetlerini sürdürmekteydi.

XVII. yüzyılda çöjürün Osmanlı Sarayına kadar yükseldiği, Sultan IV.Murad'dan Sultan II.Ahmed'e kadarki devrede saraydaki yerini koruduğu görülmektedir. asrın tanımak çöjürcülerinden Mehmed Ağa'nın IV.Murad'ın huzurundaki icralarda faslî heyetinde yer alması ve buna benzer daha birçok örnek, bu yüzyılın ilk yarısında çöjüre olan rağbetin bir göstergesi olduğu gibi çöjürün sadece bir saz kâiri çalgısı olmayıp Türk mûsikîsinde faslî saz hüviyetini aldığı göstermesi bakımından da ilgi çekicidir. Kapsam olarak birçok halk çalgısına içine alacak şekilde gelirken çöjür, yüzyılın sonunda her türlü halk çalgısı için kullanılan genel bir terim mahiyetini almıştır. Ayrıca IV.Murad'ın huzurunda yapılan bir alayda altı fıkka halinde geçen mûsikî takamının sonuncusu olan çöjürcülerin büyük bir takdirle izlendiği nakledilmektedir.

II. Mahmud tarafēndan 1826'da yeniçeriliĝ in kaldēđmasē sērasēnda onlarē hatēlatacak her türlü maddi ve manevi kùltür zarar gördüĝ ü gibi mehterhâne kapatēmak suretiyle asēlardē dayanēkma halinde olan mehter mûsikîsi-saz kâirleri kùltürü arasēnda baĝ koparēarak yerine Avrupa bandosu kuruldu. Çöĝ ür kâirleri de büyük ihtimalle yeniçerilikle ilgililerin devam etmesi için II.Mahmud zamanēnda kurulan bir tekkilata baĝ landē Böylece Osmanlē Devleti'nde mûsikî alanēnda Batēđakma hareketi baklarken çöĝ ür kâirleri tabiri de gittikçe unutulurak yerini ñâkêkò ve ñsaz âkêklarē na bēraktē Âkêklarē en önemli sazē olan çöĝ ür ise zamanla meydan sazē divan sazē gibi adlarla anēmaya baklandē Ancak Tanzimat'tan sonra Batē tesiri katlēna giren Türk edebîyatē bir sadelekme ve halk edebîyatē verimlerine yönelme hareketi için girince çöĝ ür kâirleri de bu özellikleriyle hatēlanmēksa da bu durum çöĝ ür kâirleri devrinin sona ermesine engel olamamēttē.

XX.yüzyđēn bakēnda milli edebîyat ve Türkçü düküncelerin tesiriyle halk edebîyatē yeniden gündeme geldiĝ inde çöĝ ür kâirleri tabiri de zaman zaman kullanēdē bunlar arasēnda Rēza Nur'ûn ***Tanrēlaĝ Mecmuasē***nda yayēnlanan halk kâiri araktēmalarē zikredilebilir. Günümüzde ise hemen hemen unutulun çöĝ ür kâirleri, mûsikî unsuruna aĝ ēlêk vererek saz kâirleri hakkēnda araktēmalar yapan Haydar Sanal tarafēndan bir incelemeye konu edildiĝ i gibi İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarēnēn mûsikî tarihi dersleri müfredat programēnda da yer almēttē. (Sanal, 1993)

3.5. Kös

Daha çok Osmanlē mehter mûsikisinde kullanēdan büyük ebatta vurmālē çalgē

Günümüz Türkçēsinde kös kēklinde söylenen Farsça kûs kelimesi ñvurma, çarpma, dövmeò anlamēna gelmektedir. Kemal Özergin'ēn, adēnē ñndenò mânassēnda ki Sumerce kelimedenden aldē ēnē ileri sürdüĝ ü ve eski Moĝ olca'da kööürge, Çaĝ atay-Türk kùltür çerçevesinde keürge, Kâkgarlē Mahmud'ōda kövrüg, Ali ĝîr Nevâî'de körge adēyla anēdan bu çalgē Azerbaycan'ōda kyoc, Özbekçe ve Tacikçe'de kus-nagora diye isimlendirilmektedir.

Kösler İslâm dünyasında Emevî ve Abbâsî devirlerinde IX. yüzyılda Yemen’de Karmatîler’de, X. yüzyılda kadar Büveyhîler’de, XI. yüzyılın başlarında Ukaylîler’de, aynı yüzyılda Mısır’da Fâtımîler’de, Kuzey Hindistan’daki Gurlu-Türk devletlerinde, XII. yüzyıldan itibaren Selçuklu, Artuklu, Kâhanlî Osmanlî ve Bâbürlü devletlerinde askerî mûsîkinin büyük boyutlu çalgılar arasında yer almıştır. Osmanlılar’da daha I. Osman zamanında (1281-1324) kullanılmaya başlanan kös, Osmanlı tablhânesindeki (mehterhâne) vürmâlî çalgıların en büyüğü olmasının yanında hükümdar mehterhânesine mahsus olması sebebiyle nîkûs-i kâhî, kûs-i hâkî diye anılmıştır.

Dede korkut hikâyelerinde ve Oğuz Kağan destanında da sözü edilen kösün görüntü ve şekil konusunda tarihî kaynaklardaki bilgiler minyatürlerindeki kös çizimleriyle de desteklenmektedir. Buna göre tarih boyunca kösler çoğunlukla çift olarak kullanılmak, nadiren tek kösün çalındığı da olmuştur. Harîrî’nin *el-Mukûmât*’ında yer alan, Selçuklu çaığında çizilmiş minyatürlerde hac kervanında deve üstündeki iki çift orta kös görülmektedir. Timurlular’da da bu çift kös geleneğinin devam ettiğini kaynaklarda belirtilmektedir. Ayrıca Kın Battûta *Seyahatnâme*’sinde, Kâhanlî Hükümdar Ebû Said Bahadî Han’ın bir insan boyundaki büyük hakanlık kösünden bahsederken ordugâhta önce bu tek kösün çalındığı diye söylemektedir.

Hükümdarlık alâmetlerinden olan kösler savaşta ordunun hareketini düzenler, savaş alanında askerleri coğturur, düşmanları top gürültüsünü andıran sesiyle yâddâr ve ürktürdü. Barık zamanında ise elçilerin kabul merasimleri, kâhzadelerin doğumu, sünnet ve düğün törenleriyle bayram günü ve geceleri gibi çekitli vesilelerle vurulurdu. Bu gelenek Osmanlılar’da da devam etmiştir. Kösler hükümdar mehter takımlarında çalındığı gibi ayrıca asker serdarlarına sefer zamanında verilir. Bu vürmâlî saz mehter takımlarının kat hesaplarına girmeden takımlara farklı sayılarda kös katıldığı görülmektedir. Âdâb-ı kadîmeye göre çok az istisnalar dışında sancakların gitmediği yere kösler götürülmezdi. Sûr-ı hümayunlarda kösler, her gün eğlencelerin başladığı haber vererek düğün havasına her tarafa ulaştırmak için çalınmıştır.

Osmanlı askerleri savaşta hücumla geçmeden önce kös-davul, yalnız davul veya yalnız kös, nısfâ adıyla verilen özel bir düzum vururdu. Saf vurulduğunda asker

ñsaf cengio adē verilen harp nizamēna geçerek yürür, dükmāna yaklakēddē ānda köslerin vuruklarēndaki kiddet artardē Savakta kurulan dîvân-ē pâdikâhîlerde kösler sabah ve ikindi nevbetlerinde çalēārdē Bir yerin fethinden sonra vurulan kös düzüümüne ñbekâret kösüò denilirdi. 1521âde kanûnî Sultan Süleymanōñ Macaristan seferinde Belgradōē fethetmesi üzerine Dîvân-ē Âlîōde üç defa bekâret kösünün vurulduĵ u zikredilmektedir. Ayrēca ordu konak yerinden göçerken, donanma bir limandan ayrēāken hareketi bildirmek üzere ñgöç kösüò çalēārdē Göç havasē Osmanlē ordusunda kös-boru, Kēān ordusunda ise kös-boru ve kös-zurna topluluklarē tarafēndan vurulurdu. Bu esnada sadece kösün vurduĵ u düzüme ñkûs-i rihletò veya ñkûs-i irtihâlò denilirdi. Kalelerde nevbet çalēāken kös kullanēmakla beraber III. Selim, Galata Kulesi ve İstanbul nevbethânelerine kös koydurmuştur.

Kösler tokmaklarla vurularak çalēnan, üzerine çoĵ unlukla deve derisi gerilmik bakē gibi bir madenden yapēmē, büyük ve derin bir kâse veya kazandan ibarettir. Kösün genellikle kaidesi ve deri gerilmik yüzü daire şeklindedir. Kaide düz olabildiĵ i gibi oval biçimde sivrice de olabilirdi. Oval biçimde olmasē durumunda kösün dik durmasē ve rahat çalēnabilmesi için altēna bir dayanaĵ ān konmasē gereklidir. Kaidesinden itibaren geniklî ĵ hafifçe artan ve üstte deri hizasēnda en genik konumu alan köslerin karakteristik özellik ve ölçüleri milimetrik olarak tam tesbit edilmik deĵ ildir. Bazē yayēnlarda kösün ñdavul, büyük davul, tek taraflē büyük davulò şeklinde tanēnlanmasē iki çalgēān birbirine karēāēmasēna sebep olmaktadır. Davulun iki tarafēna deri gerilen ve iki tarafēndan seslendirilen dairevî bir ses kutusu olmasēna karēāēk kös tek tarafēna deri gerilen ve tek taraflē seslendirilen bir çalgēā. Ayrēca davul ahkaptan, kös ise bakēdan yapēmaktadır.

Kös çalana ñköszenò, reislerine de ñkôsîbakò denilir. Kösler, iki elde tutulan ekît büyüklükteki küresel uçlu tahta tokmaklarla çalēā. Çoĵ unlukla çift olarak kullanēan köslerde iki tokmaktan her biriyle bir köse vurulur. Sağ ve sol kollar nöbetle kalkēp iner. Tek kös kullanēddē ānda da tokmaklarē sayēsē deĵ ikmez. Kösler usulleri iyice ifade etmez, buna karēāēk düzüümün belli baklē kuvvetli zamanlarēnē vururdu. Aynē büyüklükte olan, her iki elin ekît kuvvette vurukıyla aynē ses kiddetinin elde edildiĵ i köslerde davul ve nakkârelere mahsus kuvvetli ve zayē vuruklar yoktur. Mehter takēnēān ses gücü köslerle en yüksek seviyeye çēkarēmāē.

Osmanlî dönemi kösleri fil kösleri, deve kösleri ve oval kösler şeklinde bir sâñflamayla incelenebilir. **Fil kösleri.** Fil üstünde takāñp çalānan en büyük hacimli köslerdir. II. Osmanñ Hotin seferine götürdüğü fil kösleri ve 150 çift deve kösü, Haliçte Odunkapşında bulunan Mîrî Sâzende Mehterhânesi ve Köshânesinde korunurdu. Aralarında Yavuz Sultan Selimñ Çaldıran ve Kanûnî Sultan Süleymanñ Sigetvar seferlerinde vurulan fil köslerinin de bulunduğunu dokuz kös 1943 yıllarında Topkapı Sarayı ve Askerî Müzede teñhir edilmekteydi. Sigetvar kösünün çapı yaklaşık 130, boyu 127 cm. idi. Günümüzde İstanbul Harbiyeindeki Askerî Müzeinde Mohaç kösü adıyla teñhir edilen konik tasarānlı kösün üst çapı yaklaşık 125 cm. olup üzerine arslan derisi gerilmiştir. Dört tarafındaki dört madenî kulpu deriyle kaplanmā, ancak altē kikiyle takānabilen bu kösün tokmağın deñ nek kēmē 61 cm., tokmak kēmāñ çapı ise 28 santimetredir. **Deve kösleri.** Bunlar insan boyunun yaklaşık üçte ikisine yakān büyüklükte, bir yumurtanın ortasından biraz yukarē ile dibine yakān kēmāñ düz olarak kesildiğini oval biçimde bir tasarāna sahiptir. Mehterhâne davullarına yakān büyüklükteki bu köslerin minyatürleri, III. Ahmedñ kēhzadelerini sünnet ettirdiğini sūr-ē hümâyunu resmeden Levnînin **Surnâme**inde görülmektedir. Minyatürde üç çift deve kösü ile takviyeli sekiz katlı bir mehter takānē yer almaktadır. **Oval kösler.** Yumartamsē tasarānlı kırkın taraftan kesilmek ve deri germek yoluyla elde edilmiştir. Sūr-ē hümâyun minyatürlerinde pek çok örneğini görülen bu kösler takēñçılara bindirilmeden yerde çalāñ. Çalāñken altlarına bir sehpa konulmasē gereken bu tür köslerin bazılarē sadece tören kösleri olmalıdır. Bu çekitten küçük hacimli, dipleri kökeli, fāndēk kabuğunu tasarānlı olan kösler için Bahaettin Öñelñ inakkāre düzeninde Osmanlî kösleri yakāñmasē dikkat çekicidir. **(Türk Kültür Tarihine Giriş, VIII, 263).** Osmanlî döneminde mehterhânelerde ata yüklendiğini için nat kösü denilebilecek bir mûsiki aleti görülmesine rağmen Cumhuriyet devrinde mehterhânelerin yeniden canlandırılmasē çalāmalarē esnasında İstanbul fethinin 500. yıld kutlamalarē çerçevesinde, fil ve deve bulunamamasē sebebiyle at üzerinde bir çift kös ve köszenin yerleştirilmesi suretiyle oluşturulan at kösü günümüzde bazı icralarda kullanılmaktadır.

Osmanlî kültür ve edebiyat hayatına da girmiş olan kös kelimesi Türk klasik şiiri ve nesrinde nêkûs-i kevket, kûs-i köhret gibi ifadelerde debdebe, kaka anlamında kullanılmaktadır. Nefâînin, "Tuttu cihānē debdebe-i kûs-i köhretin/Kıtmaz anē gûku hasûdun girân olur" beyti bu anlayışa örnek gösterilebilir. Bâkînin Kanûnî

mersiyesindeki, ñÂhir çalēdē kûs-i rahîl ettin irtihâlò mēsrāē ile Üsküplü Atâîñin, ñKûs-i rēhletçalēñ kâfile-i ömr geçerò mēsrāēnda ise ñkûs-i rēhlet, kûs-i rahîlò ifadelerde ñölüm haberi vermekò mânasēnda çok sâk kullanālmātā. Neyzen Tefikāñ, ñKuru laflar ile endîkemi ihlâl etme / Kulak asmaz davula dinleyen elbette kôsüò beytindeki, ñKôs dinleyen davula kulak vermezò atasözü ile Nazîmāñ, ñAy gördüm ey felek gedādē sitâreler / Ben kôs dinledim öte dursun nakârelerò beytinde yer alan ve ñdeĴ me gürültüye aldāmaz, büyük olaylar gördüĴ ü için küçük olaylara önem vermezò mânasē yanēnda ñilgilenmez, duymazò anlamāna da gelen ñkôs dinlemekò deyimini bu sazāñ Türk dilindeki yerini anlatan örneklerdendir. (Sanal, 2002)

4. SONUÇ

Haydar Sanal; Türkiye Diyanet Vakfı İSLÂM ANSİKLOPEDİSİNDE **Âhenk, Batılama, Çenk, Çöjür, Kös** maddelerini yazmıştır. Bu 5 madde birbirinden bağımsız ve 5 bilimsel araştırmadır. Bu maddelerden ilkinin, **Âhenk** maddesini inceleyerek, Haydar Sanal'ın, araştırmadaki metodunu, yönetimini, araçlarını. ortaya çıkaralım:

Haydar Sanal; ÂHENK maddesini anlatmaya **tanımlama** ile başlamıştır: **Mûsikide düzen, akortu mânasında kullanılan âhenk, çalgıları, özellikle neyin belli sabit bir perdeye göre düzenlenmiş haline denir.**

Sözü geçen ansiklopedi maddelerini; özel isimler, terimler, kavramlar olarak 3 ana sınıfa ayırabiliriz ve her birinde söze **tanımlama** ile başlanmaktadır. Özel isimlerde örnek olarak: coğrafya ile ilgili olanlarda dünya üzerindeki yeri, tarihle ilgili ise zaman, mekân bildirerek ismi; biyografya maddelerinde isim-doğum ve ölüm tarihli-nesep bildirme esas alınmıştır. Araştırmacı Haydar Sanal da, bu ansiklopedinin ilmi metodunu, yöntemini benimsemiş ve uygulamıştır.

Araştırma; çeşitli bilim dallarından hepsi için gereklidir ve araştırmada metod ve teknikleri, - etik konular bir yana i genellikle birbirinden ayrılır. Astronomi, biyokimya, hukuk.. konularından farklılıklarına değindikten sonra müzik alanında araştırma yapabilmenin şartlarına kısaca göz atalım..

- Müziğin çeşitli dallarından. Aynı şekilde, bütün alanlarında araştırma yapamaz.
- Araştırmacının geniş bir arşivi olmalıdır. (Kutup yedekleri yeniden keşfetmemelidir!)
- Yayınlamada yazının sonunda yer alacak ise de; araştırma çalışmasına bibliyografya tespiti ile başlanmalıdır.
- Önemli alıntılarda kaynak bildirimi bibliyografyaya/dipnota bırakılmamalıdır. metin içinde belirtilmelidir.
- Bir araştırma; müzik dallarından yalnızca birine ait olmalıdır.

- Bakta müzik tarihi konusu olmak üzere bazē müzik dallarēnda Arapça, İngilizce.. terceme eserlere de bak vurulmalē gerektiġinde tercümandan yardım almalādē.
- Akustik konusunda doyurucu inceleme yapabilmek için fizik, yüksek matematik gerekir!
- Araktēma, bir yarar saġ lamalē bilinenlere az da olsa bir katkıda bulunmalādē.

Etikē aykēdavranēklar her bilim için aynādē ve kınlardē:

- Akēma (Kıthâl, Plagiarizm),
- Uydurma (Fabrikasyon),
- Çarpēma (Falsifikasyon),
- Görmezden gelme, küçümseme, abartma..

Araktēmacē Haydar Sanal; **âhenk** terimini tanımlamasēnda geleneksel olarak **ney**ân esas, temel, baz olarak alēndē ē sözünü pekiştirmek için, kaynaklarēne dipnota bırakmayēp metin içinde göstererek (!) Kantemiroġ lu, Charles Fonton, bestekâr Çömlekçioġ lu ve Evliya Çelebiōden alēntēlar yapmēttē. **âhenk merdiveni, âhenk ile ilgili çeġitli tarihlerde neġredilmik bilgi ve tablolarē, tespit edilen ortak noktalar çerçevesinde tek liste haline getirilmesinden ibrettirō** diye bir tanım yaparak 36 çeġit neyi tizden peste sēralayarak, **ÂHENK MERDİVENİ** başlēklē bir tablo meydana getirmiştir. Bu 36 âhenkōden hangilerinin hangi araktēmacēdan alēndē ēnē da; Kâzēn Uz Rauf Yektâ, Muallim İsmail Hakkē Bey, Abdülkadir Töre, Yēmaz Öztuna, Lâika Karabey, Ekrem Karadeniz, Fuat Türkelman, İsmail Hakkē Özkan, Cafer Açēn, Süleyman Ergunerēn yayēnladēklarē Ahenkler tablolarēne gerekli açıklamalarla incelenmesine almēttē. Haydar Sanal; bu 11 araktēmacēnē saptadē ē farklı 11 âhenk tablosunu birlektirerek âhenk merdivenini meydana getirmiştir.

Sunduġ u bilgilerin açıklamasēnda 11 tablolarō, 11 portelerō de kullanmēttē.

Araktēmalarda hedef, 11 fayda saġ lamak, bilinenleri geliştirmek veya yorumlamakō olmalādē. **İTÜ TMDK Kompozisyon Anasanat Dalē vizyonu açıklamasēnda 11.... müzik geleneġimizi hazmetmiġ,.... halkānēzēn benimseyeceġ i dünyaya açēk müzikleri besteleyecek araktēmacē gençler yetiştirmektedir denilmektedir. ġair Yahya Kemal Beyatlē da 11Kökü mazide olan atiyimō dizesinin sahibidir. Haydar Sanal da, adē geçen ansiklopedideki örneklediġ imiz**

yazâlarê ve Konservatuardaki hocalâê ile **mûzik geleneâimizi hazmetmik araâmacêgençler yetiktirmiştir.**

Haydar Sanalâın araâmalarê KÜ TMDK (Lisans) Çalgê Bölümü, Mûzik Teknolojileri Bölümü, Mûzikoloji Bölümü, Ses Eâitimi Bölümü, Kompozisyon Bölümü, Temel Bilgiler Bölümü ôâretim elamanlarâın bilgilerine katkıda bulunacak düzeyde, deâerdedir.

KAYNAKLAR

Gülhan, Tahsin, 2003, ***Bilimsel Araştırma ve Etkili Yazma Kılavuzu***, İstanbul

Öney Feridun, 2006-2007, Özel Arkivi, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz, 1973, Türk Musikisi Ansiklopedisi, C.I-II, İstanbul.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 1996, İstanbul.

Türkiye Diyanet Vakfı Kılâm Ansiklopedisi, 1988, 1993, 2002.

ÖZGEÇMİŞİ

1981 yılında İstanbul'da doğdu 1992'de ilköğretimden sonra K.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi bölümü çello derslerine Cenak ÖZTÜRK ile başladığı 1998'de K.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü lisans programına başladı Prof. Dr. Selahattin KÇL ile Repertar ve Türk Müziği Kompozisyonu'nda, Prof. Dr. Emin SABİTOĞLU ile Müzik Formları'nda, Prof. Dr. Mutlu TORUN ile Türk Müziği Formları ve Türk Müziği Kompozisyonu ve Analizi'nde, Dr. Nail YAVUZOĞLU ile Yüksek Solfej, Armoni ve Kontrapan'ı, Yavuz ÖZÜSTÜN ile Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı'nda, Öğr. Gör. Feridun ÖNEY ile Türk Müziği Nazariyatı ve Usulü, Öğr. Gör. Sadun AKSÜT ile Tanburu çalışmalarında K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tez aşamasında olup, 2002 yılında Armoni ve Solfej çalışmalarını Duygu ÜNAL ile devam ettirmiştir. Aynı zamanda 2003 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümünde 2007 yılı itibarıyla mezun olmuştur. Armoni çalışmalarını Prof. Emel ÇELEBİOĞLU, kompozisyon çalışmalarını Mete SAKPINAR, Piyano çalışmalarına, Begüm ÇELEBİOĞLU, Partisyon çalışmaları Prof. Ramiz ASLANOV ile sürdürmüştür.