

43809

H. SADETTİN AREL VE BAZI BESTELERİNDEN

ÖRNEKLER VE ÖZELLİKLERİ

43809

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Filiz ZAFER

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 9 Haziran 1995

Tezin Savunulduğu Tarih : 28 Haziran 1995

Tez Danışmanı : Doç. Cahit ATASOY

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.ERCÜMENT BERKER

: Yrd. Doç. Cengiz ÜNAL

HAZİRAN 1995

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ÖNSÖZ

Bu tez, Türk Musikisi'nde önemli bir yeri olan H.Sadettin Arel'in ve Bestelerinin bir kısmının incelendiği ilk çalışmadır. Bu çalışmanın, yeni yetişen bestekârların eserlerine ışık tutacağı inancını taşıyorum.

Arel, Türk Musikisi'nin hemen hemen bütün yönlerinde çalışmalar yaparak, makalelerini, eserlerini ve bestelerini ortaya koymuştur. Bunlar, Arel'in musiki bilgisini ve uzun süren araştırma-incelemelerini açıklamaya yeterlidir.

Besteleri çok sayıda ve değişik formlarda olup, ileriye dönük olarak yazılmıştır. Bu bestelerin her birinden bir çok şey öğrenilerek, yeni eserlerde uygulanabilir. Arel, yeni nesillere örnek olarak, onlara izlemeleri gereken yolları göstermiştir.

Türk Musikisi'nin yaşaması ve ileriye doğru gitmesinin gerekli olduğu düşüncesi ile Arel'in çok öncelerden beri üzerinde önemle durduğu ileriye dönük bestelerinin bir kısmını inceledim. Böylece, yeni yetişen bestekârları aydınlatmak, belli noktalara dikkati çekmek, Arel'in eserlerindeki farklılığı ortaya çıkarmak istedim.

Bu incelemede, Arel'i yakından tanıyarak, onun fevkalâde olan musiki bilgisini, bestelerine uyguladığı yenilikleri görebiliriz.

Bu tezimin hazırlanmasında bana danışmanlık yapan ve onun talebesi Türk Musikisi Solfej ve Nazariyat hocam Sayın Doç.M.Cahit Atasoy'a teşekkür ederim.

Filiz ZAFER

Haziran 1995

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. H.SADETTİN AREL	2
2.1. Arel'in Hayatı	2
2.2. Arel'in Kütüphanesi	4
2.3. Arel'in Şahsiyeti ve İlmi Hüviyeti	5
2.4. Arel'in Eserleri	6
2.4.1. Türk Musikisi Kimindir?	7
2.4.2. Sekizli'nin 24 Gayri Müsavi Kısma Bölünmesinin İlmi Sebebi ve 24 Sesi Elde Etmenin Yolları	22
2.4.3. Armoni Dersleri	29
2.4.4. Contrepoint Dersleri	30
2.4.5. Fugue Dersleri	30
2.4.6. Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri	30
2.4.7. Eski Musiki Tarihi	30
2.4.8. Kantemir Edvânı	30
2.4.9. Musiki Mecmuası'nda Çıkan Makaleleri	30
2.4.10. Prozodi Dersleri	30
2.5. Arel'in Musiki Cephesi	31
2.6. Arel'in İstanbul Konservatuvarı'ndaki Çalışmaları	32
2.7. Arel'in Bestekârlığı	35
2.8. Arel'in Talebesi	39
2.9. Netice	40
2.10. Arel'in Eserleri	42
BÖLÜM 3. H.SADETTİN AREL'İN BESTELERİ VE BESTELERİN ÖZELLİKLERİ	69
3.1. Peşrevler	69
3.1.1. Uşşak Peşrevi (İşveler)	69
3.1.2. Mini-Mini Bir Nihavent Peşrevi	72
3.1.3. Hisar-Buselik Peşrevi	75
3.1.4. Eviç Peşrevi	79
3.1.5. Beyati Karabatak Peşrevi	82
3.2. Saz Semâileri	87
3.2.1. Eviç Saz Semâisi	87
3.2.2. Hicaz Saz Semâisi	90
3.2.3. Tahir Saz Semâisi	93
3.2.4. Hisar Buselik Saz Semâisi	96
3.2.5. Evcârâ Saz Semâisi	101
3.2.6. Hüzzam Saz Semâisi	105
3.3. Oyun Havaları	109
3.3.1. Hisar-Buselik Oyun Havası	109
3.3.2. Ferahnâk Oyun Havaları	112
3.3.3. Ferahnûma Oyun Havaları	115
3.3.4. Kırdâ Oyun	118
3.4. Şarkılar	123

3.4.1.	Kürdili Hicazkâr Şarkı	123
3.4.2.	Kürdili Hicazkâr Şarkı	128
3.4.3.	Karcığâr Şarkı	133
3.4.4.	Karcığâr Şarkı	137
3.4.5.	Yegah Şarkı	141
3.4.6.	Buselik Şarkı	145
3.4.7.	Buselik Şarkı	150
3.4.8.	Buselik Şarkı	155
3.4.9.	Buselik Şarkı	160
3.4.10.	Buselik Şarkı	164
3.4.11.	Buselik Şarkı	168
3.4.12.	Kürdi Şarkı	172
3.4.13.	Heftgah Şarkı	176
3.4.14.	Çargah Şarkılar No.4	180
3.4.15.	Çargah Şarkı No.6	184
3.4.16.	Çargah Şarkı No.9	188
3.4.17.	Çargah Şarkı	194
3.5.	Çok Sesli Eserler	198
3.5.1.	Hicaz Şarkı	198
3.6.	Tasviri Saz Semâileri	203
3.6.1.	Karalamalar "Şaka"	203
3.6.2.	Karalamalar "Kırlara Karşı"	209
3.6.3.	"Fenây-ı Hayat (Fânî Hayat)"	213
3.6.4.	Sûz-i Dil Fantezi	217
3.7.	Ayin-i Şerifler	227
3.7.1.	İsfahan Ayin-i Şerif	227
3.8.	Duraklar	246
3.8.1.	Sûz-i Dil Durak	246
3.8.2.	Neveser Durak	250
3.8.3.	Uşşak Durak	254
3.9.	İlâhiler	262
3.9.1.	Neveser İlâhi	262
3.9.2.	Irâk İlâhi	266
3.9.3.	Rûy-i Irâk İlâhi	270
3.9.4.	Uşşak İlâhi	274
3.9.5.	Nişabûr İlâhi	279
3.9.6.	Sâbâ İlâhi	283
3.10.	Gazeller	288
3.10.1.	Beyatı	288
3.10.2.	Kürdilihicazkar	292
3.10.3.	Hüseynî	296
4.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	300
5.	REFERANSLAR	301
6.	DİĞER KAYNAKLAR	317
7.	EKLER	318
8.	ÖZGEÇMİŞ	362

ÖZET

Bu çalışma, büyük bir Türk bestekârı ve musiki bilgini olan, H.Sadettin Arel'in ve Bestelerinin bir kısmının incelendiği ilk çalışmadır.

Bu çalışmada, Arel'in Hayatı, Kütüphanesi, Şahsiyeti ve İlmi Hüviyeti, Eserleri, Musiki Cephesi, İstanbul konservatuarı'ndaki Çalışmaları, Bestekârlığı, Talebesi, Besteleri ve Bestelerinin bir kısmının incelenmesi yer almıştır.

İlk olarak, bestelere geçmeden önce, Arel'i ve onun düşüncelerini ortaya çıkarmaya çalıştım. Böylece Arel'i ve bestelerini anlayabilmek mümkün olabilecekti. Aynı zamanda, Türk Musikisi'ne ve yeni yetişen bestekârlara yararlı olabilmek için, önce Arel üzerinde önemle durarak, bestelerine dikkati çekmek istedim.

Çalışmanın başlarında, Arel'in hayatından bahsederek, kendisinin avukat olup, Hukukçular Derneği'nin kurucu ve ilk başkanı olduğunu, Flarmoni Derneği'nin kuruculuğunu yaptığını, Türkçe'den başka, Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca, İngilizce'yi son derece iyi bildiğini, İtalyanca, İspanyolca, Latince, Rumca, Eski Yunanca, Ermenice'yi okuyup anlayabildiğinden ve musikideki kabiliyet ve bilgisinden söz edildi.

Arel'in eserleri arasında, hukuk üzerinde bazı tefsir ve önemli konular için yazılmış makaleleri vardır. Edebi eserleri, makaleler, vecizeler, fıkralar, tenkitler, tercümelerden ibarettir.

Arel'in eserleri arasında, Musiki ile ilgili olarak, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Armoni Contrepont, Füg, Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri ile Eski Musiki Tarihi, Türk Musikisi Kimindir? Prozodi Dersleri ve Musiki Mecmuası'nda yayımlanan çok sayıdaki makalesi vardır.

Arel, bestelerinde Batı Müziği'nin eserlerinden faydalanarak, yeni ve ileriye dönük Türk Musikisi eserlerini yaratmıştır. Bu çalışmada, bestelerinin isimleri formlara göre sıralandı. Daha sonra da, bunların bir kısmı, formlara göre incelendi. Bu incelemede, Arel'in Musiki Mecmuası'nda yayımlanan makalelerinden, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Prozodi Dersleri, Makamlarda Duygu Unsuru gibi konulardan yararlanıldı. Bu inceleme sonucunda, Arel'in başka hiç bir bestekârda rastlanmayan bir musiki bilgisi ile çok sesliliğe, geçgi, makam ve usul zenginliğine, prozodi ve vurgu gibi konulara çok titizlikle yaklaştığı görüldü. Tezin ekler bölümüne Arel'in gazelleri eklenecek, özgeçmiş ile tez bitirildi.

S U M M A R Y

Sadettin Arel is one of the best Turkish Music Composer and Music Scientist in Turkey. His melodies are like a fine drawing OR painting. Melodies have definite shape and design. He made satisfying types of melodies. He spoke of a melodic line or a melodic cure. Arel created a lot of musical compositions. He composed many songs. This is the first working on some of Sadettin Arel's compositions.

Music is all around us, but no one knows how music began. Music has played an important role in men's life. The variety of the people's music are almost endless. Through music Arel expressed his deepest feelings, Joy, sorrow, pleasure or pain. Usually Arel explained how he felt and often his emotions were so deep so strong or complex that he just could put them into words. He created many kinds of songs and beside them there are religious songs.

My working is about Arel's life, his ideas, his library which some part of it is in "Atatürk Library" in Taksim now and his strong character, his compositions and the other productions on law, his interest in music and the teaching years in "İstanbul Conservatoire. First I wrote Arel's ideas in music and his character and then we can understand Arel and his compositions. I selected different Arel's compositions to help young Turkish composers and musicians.

Melody is a primary material of music. Melody, rhythm, harmony, counterpoint, tone are the various materials of music. Melody is the succession of tones arranged in an interesting or attractive pattern.

The inventive power of Arel is impressive. His melodies have different rhythms. No one tell you that Arel's music is out of date. Most of the modern composers have felt its vitality, and used it in

their compositions just as musicians have done for hundred years ago.

Sadettin Arel was born on the 18th. of December in 1880 in Vefa in İstanbul. First he attended Şemsülmaârif and then Nümüne-i Terakki after these French Colleges in İstanbul and in İzmir.

One day when Arel was in Saniyer, he listened a band in front of the Russia Embassy, then he interested in music. Every country has its own music. Various men produced their individual styles of music, Arel did too. Arel created different styles and rhythms. If we should examine the Arel's music, we should find notional Turkish music based on traditions. His music style became meaningful to everybody. It's still interesting, meaningful, for us in 1995 now. He learned to play "Ud". It's a Turkish instrument. His compositions are attractive because of their Rich harmony, unusual tone color or their fresh and surprising rhythm. Arel's melodies have the power of the convey emotion, often Revealing the most personal aspect of his own style. The simple pattern of tones without help of any harmony could suggest gaiety, sadness, mobility or strength.

He was an educated man. He was a lawyer. He graduated from the Law Faculty, in 1906. He learned French, German, English, Italian. He was the builder of "Law Association". He could understand Italian, old and modern Greek too.

If you pass through the Arel's Compositions, you can realize that Arel is a perfect musician. He created new compositions using the western and the old Turkish music together. This is the most important difference between Arel and the other Turkish composers. He had too many students at the İstanbul Conservatoire.

Arel had two libraries. His first library was destroyed in 1922. There were too many good books in it. There were law books, music books, science books, literature books in his library.

Books which were collected nearly 20 years. There were more than 10.000 books. What a pity!. His second library is in Atatürk Museum now. There are many books from Europe in it. In fact this library is important for Turkish Music. Too many musical notes, Turkish music productions compositions, articles and notes in it. He collected all kinds of historical and musical books. There are English books, German books, French and Greek books in his library.

Arel spoke Turkish very well. He said his ideas but never criticized men.

I put Arel's musical compositions in order. I showed their forms first than I wrote their names. I studied on there compositions. I also examined Arel's articles which were written by Arel for the music magazines. Articles helped us in Turkish music and Prozodi lessons, tunes, compositions, Turkish methods, forms, musical notes, scales, harmony, steps and measures.

He was very good at music and he was good at law too. He was good at learning languages. He learned a lot of languages easily. He translated many books. He read thousands of book. He produced compositions, he was good at learning and playing instruments. He played "Ud, violin, piano, violonicello, ney in the dervish lodge and mandolin. He learned latin chracters. Wrote a lot of articles on law, Some critics, translations and epigrams.

He wrote many articles for Turkish music. There are the names of some Arel's articles; Turkish Music, Theory lessons For The Turkish Music, Armoni, Contrepoint, Fugue, Methods for the Turkish Music, History of the Turkish Music, History of the Old Turkish Music, Whose Is The Turkish Music, Prozodi Lessons, and many articles published for the magazines. The articles are very useful for the Turkish music and musicians. Let's go on; How to Turkish Music Go Forward?, The Tones Of The Turkish Music, Egypt Music, The Sistem Of The Turkish Music, Atonal Music, The Richness Of The Music, What's Music? Music And The Magic, Phon, Notes For The Turkish Music, Tones In The Turkish Music, Notes, Bunches, Piano Method, Another World, and a lot of lectures. He had unfinished Studies. Whose Is The Turkish Music? History of Music, Harmony Lessons, The Theory Lessons were published by Istanbul Conservatoire.

Let's look at Sadettin Arel's music side again. Arel began music when he was ten years old. He was listening to music and interested in playing instruments. He learned to play some of Turkish instruments. He was interested in Instrumentation, orchestration and Compositions, clasical music, Religious Music. He learned Riligious music from Hodjas in Tekke.

He had a big Record collection. It contains too many important Turkish and clasical music records.

He created newness for "Ud" and "Kemence" called "besleme" in Turkish. He composed new Turkish songs for piano. He invented hundreds of new music systems. Arel was music teacher in İstanbul University. Taught Turkish and classical music in Conservatoire. He invented new forms using these two music together. Mr. Cahit Atasoy who is our music teacher. In İstanbul Technical Conservatoire now is one of Mr. Arel's students. Mr. Cahit followed Arel. He has a lot of compositions. He likes children very much. He has a lot of children songs. He plays the piano very well. Sometimes we get together and we sing songs.

Richness of tune is the biggest treasure of Turkish music. This is the most important characteristic of Sadettin Arel. The tunes that Arel used were very esthetic. According to Arel all tones contain emotion. Arel used different tones which were full of esthetic. He became famous with his transpositions.

Arel's transpositions are valuable. They are worthy than the other composers transpositions.

Arel is good at modulation. He is the best of all composers. He preferred the near modulation more than the far modulation. We can see thousands of modulations in his achievements which were used only by Sadettin Arel.

Arel's productions contain many nuance marks. We can see different music marks in his compositions. Marks are good for the Turkish music. Most of nuance marks were used by young composers too.

At last Arel created polyphonic music. This new kind changed the view of Turkish music. He created polyphonic music his last eight years. He was nearly old. He had some polyphonic compositions. I showed some of these music in my book.

He was the only one who composed lyric poems. These lyric poems were wonderful compositions. I think that they are still wonderful and worthy in my century too. They are nice and lyric compositions.

Hymns are in religious music. Sadettin Arel is also one of the most important hymn composer. He created too many hymns for the dervish lodge.

Today we still listen hymns on the radio or on television.

Mevlevi ceremony is the most important form of the classical Turkish music. "Mevlevi is a man who dances only for god with a religious music and a private rhythm. Mevlevi men are still dancing in private days in Turkey once a year we can see Mevlevi dancers in Konya in Turkey. There is another religious form called "durak" It is shorter than Mevlevi ceremony. Durak is a specific form. It can build only one form. This form called "evferi" in Turkish. It is a private Turkish form, you can't see it in the other countries.

Mesut Cemil and Ferit Alnar are famous musicians. They are Arel's students. Both of them are composers in Turkey. Arel discovered their abilities when they were students. He sent both of them to Europe. They were good virtuosos Mesut Cemil graduated from Berlin Conservatoire, Ferit Alnar graduated from Vienna Conservatoire, Arel wanted to keep Turkish music away from the foreigner music.

Arel saved Turkish music from the foreigner attacks. He improved the Turkish music. Thank to Arel that our music lived and improved and became rich. Briefly Sadettin Arel build Turkish again.

Thanks Mr. Cahit Atasoy a lot he helped me very much. He gave me books, and magazines. I found Sadettin Arel in his books. I read articles from his old magazines. He found an old noters for me. I put them together and wrote about Arel.

Sadettin Arel is more different than the other Turkish musicians.

I loved Arel.

BÖLÜM-I

GİRİŞ

H.Sadettin Arel (1880-1955), büyük bir Türk bestekârı ve musiki bîğnidir. Türk Musikisini hemen hemen yok olmaktan kurtarıp, bu sanata Türk Musikisi adını vermiştir. Arel ve arkadaşları olmasaydı, Türk Musikisi bugün tarihe karışmış bir kültür unsuru olarak kabul edilecekti. Arel'in Türk Musikisi konusundaki sayısız kitap, makale, konferans ve eserleri ile musikimiz kuşatılmış ve yaşaması sağlanmıştır.

Batı Musikisi ile Türk Musikisi sentezini daha o zamanlardan gerçekleştiren Arel'in bütün eserleri öğretici bir ders niteliğindedir. Değişik formlarda ve çok sayıdaki bestelerinin her biri ayrı bir özellik taşır. Bu besteler incelendiğinde Arel'in fevkalade olan dehâsı bir kez daha ortaya çıkar. Bestelerinin her birinden ayrı bir ders alınıp, ileriye dönük çalışmalar yapılabilir. Bu nedenle, bestelerin incelenmesi musikimize, bestekârlarımıza çok şey kazandırır.

İşte, Türk Musikisi'nde Arel'in yeri ve önemi büyük olduğu için "H.Sadettin Arel ve Bestelerinin Özellikleri" adlı konu saptandı.

Bu konu, danışman ve yazılı kaynaklar eşliğinde yapıldı. H.Sadettin Arel ve değişik formlarda besteleri incelendi. Bir takım sonuçlar elde edildi. Bu sonuçlar ışığında yeni araştırmalar yapıldı.

BÖLÜM-II

2. H.SADETTİN AREL

2.1. Arel'in Hayatı

Türk Musikisi tarihinin en büyük bestekârı ve musiki bilgini-
dir. Baba tarafı, yukarıya doğru şöyledir : Anadolu Kazaskeri Darda-
ğan-Zâde Hacı Mehmed Emin Efendi-Osman Efendi-Yeniçeri Ağası
Çinelî Ahmed Ağa. [1]

Arel, babasının Batum'dan gelince yerleştiği İstanbul'un Vefâ
semtindeki konağında doğdu. (18 Aralık 1880). 5 yaşında tahsile baş-
ladı. 6 yaşında Vefââ'da taşmektebe verildi. Sonra Şemsülmaârif ve
Nümûne-i Terakki'de okuyarak ilk öğrenimini bitirdi. Babası İzmir
Nâibi olunca, onunla beraber İzmir'e gitti. Fransız kolejine girdi. Orta
ve liseyi orada tamamladı. İzmir, sonra İstanbul medreselerine devam
etti; en yüksek derecesinden icâzetnâme (diploma) aldı. Babasının
yazlık evinin bulunduğu Sarıyer'de iken, Büyükdere'deki Rus Çarlık
büyükelçiliğinin önünde bir Türk bandosu dinleyerek musikiyi merak
etti. Hâfız Şekerci Udi Cemil Efendi'den Türk musikisi ve ud öğrendi.
Bir yandan da hususi hocalarla, evvelce medrese ve kolejde öğrendiği
Arapça ve Fransızca'dan başka Farsça, İngilizce ve Almanca öğrendi.
4 Eylül 1906'da Mektep-i Hukuuk-i Şâhâne'den diploma aldı. O yılın
bütün mezun olanları arasında birinci olduğu için II. Abdülhamid ta-
rafından altın madalya verildi. [2]

Zamanında adetince, tahsil yaparken, memuriyete de girdi. 13
Ağustos 1895'te henüz 15 yaşını bitirmeden İzmir vilayeti mektûbî
kalemi (özel kalem müdürlüğü) müsevvidi oldu. 18 Temmuz 1901'de
İstanbulda adliye nezareti mütercimi oldu. 6 ay sonra 12 Mart
1902'de adliye nezareti mektubî kalemi (özel kalem) şifre katibi oldu.
7 Şubat 1907'de adliye nezareti mühür ve şifre müdürü, 30 Temmuz
1907'de de nezaret mektûbî muavini (özel kalem müdür yardımcısı)
oldu. 15 Mayıs 1907'de Abdurrahman Paşa'nın tek kızı Pâkize Ha-
nım'la evlendiği zaman 26.5, zevcesi ise 16 yaşında idi. Rütbesi ulâ'ya

yükseldi (askeri rütbelerden ferik=korgenerale eşit). [3]

Meşrutiyet'in ilânında (1908) durumunda bir değişiklik olmadı. Son görevinden 1 yıl kadar sonra 14 Ağustos 1908'de adliye nezareti mektubî müdürü (özel kalem müdürü) oldu. 28 Eylül 1909'da imparatorluğun en nazık adli görevi olan Rûmeli-i Şâhane Vilâyât-ı Selâse (Selanik, Manastır ve Kosova=Üsküb eyaletlerinden müteşekkıl Make-donya) adliye müfettişliğine getirildi. 28 Mayıs 1911'de adliye nezareti umûr-ı cezâiye müdürü (ceza işleri umum müdürü) oldu. 8 Temmuz 1911'de adliye nezareti müsteşarlığına getirildi. 1 Mart 1913'de Şûrây-ı Devlet nafia ve maliye dairesi üyesi oldu. 1913'de Daruttâlim-i Musîkî'de (Mûsîkî yapılan yer) ders de veriyordu. 8 Temmuz 1914'de Defter-i Hâkaani nâzırı (tapu ve kadastro'nun umum müdürü) oldu. 16 Ekim 1915'de son görevi olan Şûrây-ı Devlet tanzimat dairesi reisliğine getirildi. 38 yaşında devlet hizmetinden çekildi. Ceza evlerinin ıslahında, tevkif usulünde, tapu ve kadastro işlerinde mühim ıslahat yaptı. İmparatorluğun en mühim görevlerinden olan Tanzimat Dairesi olarak da hizmeti büyük oldu. Devrinin en muktedir hukukçusu olarak kabul edildi. Mütareke'de siyasi hayata girmedi. Vilâyât-ı Selâse müfettişi iken 16 Mart 1908'de, 1910'da Amerika'da Washington'da toplanacak olan, milletlerarası hukuk kongresine Türkiye murahhası (temsilcisi) seçildi. Avrupa ve Birleşik Amerika'yı gezdi, incelemeler yaptı. İngilizce konferanslar verdi, tebliğler'de bulundu ve Amerikan dergi ve gazetelerine makeleler yazdı. Bu sırada, babasının İzmir'deki konağında öldüğünü öğrendi. [4]

Siyasi durum tekarrür edince 29 Ekim 1923 günü İzmir'e geldi. Çok sevdiği bu şehirde İzmir'in en büyük avukatlık bürosunu açtı. 1923 ekimine kadar 5 yıl kaldı. Bu tarihte İstanbul'a döndü. Cumhuriyetin ilk yıllarında Adliye Vekâletî Ahkâm-ı Şahsiye Komisyonu'na başkanlık etti ve Tapu ve Kadastro Kanunu'nun çıkmasını sağladı. Avukatlığa devam etti. Hukuka dair bazı basılı eserleri vardır. Çeşitli tarihlerde yapılan temyiz ve danıştay başkanlığı, adliye vekilliği, İstanbul Belediye reisliği gibi görev tekliflerini kabul etmedi. Memuriyet hayatında hiç bir görevinden azledilmedi. Yalnız adliye nezareti müsteşarlığından istifa etti. 6 Mayıs 1955 cuma günü sabahı 8.50'de İstanbul'da Bomonti, Küçükbahçe Sokağı'nda 3 numaralı 3 katlı evinde öldü. 74 yaşını 4 ay 19 gün geçiyordu. Zincirlikuyu'daki Askeri Mezarlık'ta gömüldü. [5]

2.2. Arel'in Kütüphanesi

Arel'in iki kütüphanesi olmuştur. İlki, 1922 yılı sonunda tamamen mahvolmuştur. Bu kütüphane, 42 yaşına kadar topladığı bilhassa hukuk, musiki ve edebiyat üzerinde 10.000'e yakın basılı ve bir kısım yazma eseri içine alıyordu. 1910'da babasının kütüphanesinin mühim kısmı da kendisine kalmıştı ki, burada fıkıh (islam hukuku), Arapça, dinî ilimler üzerinde birkaç bin basılı ve yazma kitap bulunuyordu. Bu ilk Arel kütüphanesi, Kuruçeşme'de kayınpederi Sadrazam Abdurrahman Nüreddin Paşa'nın muazzam bir koru içerisindeki köşkünde idi. Mart 1920 sonunda İstanbul işgal edildi. Fransız kumandanlığı, zorla Abdurrahman Paşa köşküne yerleşti. Fransızlar köşkü ansızın boşaltırken evrak ve dosyaları taşımamak için bunları Türkiye'nin en zengin hususi kütüphanelerinden birini de muhtevi olduğunu bildikleri köşk ile beraber yaktılar. Hatta Arel, sahibi olduğu Şehbâal mecmuası koleksiyonunu sonradan satın almaya mecbur oldu. Bu kütüphanenin bir kısım muhteviyat bir daha asla elde edilemedi. Tek nüsha olan bazı fıkıh, edebiyat ve musiki yazmaları, Takvim-i Vekaayî, Almanach de Gotha gibi nadir koleksiyonlar mahvoldu. [6]

Arel, ikinci kütüphanesini, daha ilkinin yandığı günün ertesinde kurmaya başladı. Avrupa'dan pek çok kitap getirtti. İzmir'den dönüştü Bomonti'deki evini satın aldı. kütüphane burada gelişti. Evin ikinci katında iki oda tavana kadar kitap olduğu gibi hukuk kütüphanesi üçüncü katta idi. mecmua koleksiyonları da mahzene yerleştirilmişti. Bu kütüphane, bu satırların muharririnin teşebbüsü ve Pâkize Arel'le kızı Nâciye Hanım'ın muvafakati ile, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü'ne hibe edildi. Mecmua koleksiyonları ve bir kısım kitaplar gönderilmedi. [7]

Arel, tıbbi ve ispiirtizmaya meraklı idi. Bu sahalarda geniş bilgi ve yüzlerce kitabı vardı. Büyük dillerin en iyi lugatlerini de toplamıştı. Her dilde çeşitli eserlerden başka hukuk kütüphanesi fevkalâde zengindi. Ancak şüphesiz Arel kütüphanesi, musiki bakımından gerçek değer taşımaktadır. [8]

Türk Musikisi Kısmı : Bu sanat üzerinde yazılmış, bu san'atı yakından ve uzaktan alâkadar eden bütün basılı eserler, nota ve mecmua koleksiyonları mevcuttur. Türk musikisi nazariyatı üzerinde yazılmış hemen bütün Arapça, Farsça ve Türkçe yazmaların kopyaları vardır. Bu arada, birkaç fotokopi ile yazma da mevcuttur. Bunların

başında Prens Kantemir'in Edvâar'ı gelir. Dünyada tek nüshadır; Prens'in el yazısı ile olup yüzlerce saz eserinin ebced notasını ihtiva eder. Bu saz eserlerinin çoğunun başka hiç bir yerde notası yoktur. Fakat, en muhteşem ve mühim koleksiyon, el yazısı ile yazılmış ve yüzlerce dosya teşkil eden Türk Musikisi nota koleksiyonudur. Bu kısımda Dr.Suphi Ezgi'nin topladığı bütün notalar da mevcuttur. Bu koleksiyon, Türk Musikisi repertuarının şimdiye kadar toplanmış beşinci, sonuncu, en büyük ve mükemmel koleksiyonudur. İlk dördü Necib Paşa, Edhem Paşa, Abdülhalim Paşa ve Sultan Vahideddin koleksiyonlarıdır. Bu dört zat hayatları boyunca, büyük para harcayarak topladıkları koleksiyonları ölümlerinden sonra dağılıp yok olmaktan kurtaramamışlardır. Abdülhalim Paşa'nın Mâye faslının o zaman tek müzisyenin hafızasında kalan 4 parçasının notasını yazmak için o müzisyene 500 altın verdiği bilinir. Arel de bazı nadide eserleri notaya alabilmek için, o eserleri hafızalarında tutan son mümessillere 20-30 altın vermiştir. Arel koleksiyonunun mühim bir kısmı Batı ve Halparsum notaları ile yazılmıştır. Ebced ile yazılmış çok az parça vardır. Klasik Türk Musikisi repertuarının tamamı mevcut olduğu gibi bazı eserleri 8, 10 hatta 15-20 nüshası vardır. Birkaç yüz eserin tek nüsha notaları, bu koleksiyondadır. [9]

Batı Musikisi Kısmı : Bu kısım, Türkiye'nin en zengin Batı musikisi kütüphanelerinden biridir. Fransızca, Almanca, İngilizce hatta İspanyolca, Rusça, Rumca, Ermenice kitaplar vardır. Batı musikisi teknik ve tarihi üzerinde yazılmış her türlü eser mevcuttur. [10]

2.3. Arel'in Şahsiyeti ve İlmi Haviyeti :

Arel, uzun boylu, mavi gözlü, gençliğinde sarışın, sonradan ipek beyaz saçlı, beyaz tenli, uzun parmaklı, sevimlilikle güzelliği birleştiren bir tipteydi. Nezaket ve tevâzuu en son mertebeye ulaşmıştı. Muhâtabının saçmalarını bile büyük bir sabır ve ilgiyle dinler, lüzum görürse nazik şekilde cevap verir, görmezse susardı. Katıyen sınırlanmaz, sesinin tonunu asla yükseltmez, kimseyi azarlamazdı. Konuşurken normal bir ses tonu ve konuşma süratı kullanır, hiçbir gramer hatası yapmaz, fikrini en kısa yoldan ifade ederdi. Fevkalâde berrak bir mantığı vardı. kullandığı her kelime bir rol oynadığı için tek kelimesini kaçırarak muhâtabı, fikrini tam manasıyla anlayamazdı. Bir fikri bir defa söyler, bir daha asla tekrar etmezdi. Türkçeyi en iyi, doğru şekilde konuşur ve telaffuz ederdi. Bütün bu hususiyetlerini yazılarında da aynen görmek mümkündür. [11]

Türk Flarmoni Derneği'nin kurucusu ve ilk başkanıdır. Türk Hukukçular Derneği'nin de kurucu ve ilk başkanıdır. 3 defa Baro reislığı, 2 defa Temyuz reislığı, birer defa adliye vekilliği, Şuray-ı Devlet reislığı, İstanbul Vali ve Belediye reislığı teklif edilmişse de hiçbirini kabul etmemiştir. [12]

Türkçe'den başka, Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca, İngilizce okur, yazar, konuşur, bu dillerin birinden diğerine tercüme ederdi. İtalyanca, İspanyolca, Latince, rumca, Eski Yunanca ve Ermenice'yi okuyup anlayabilirdi. Flamanca cümleleri çözebilirdi. Slav alfabesini tanır, fakat hiç bir slav dili bilmezdi. Milyonlarda bir rastlanan bu dil öğrenme kabiliyetine rağmen vakit bulamadığı için, o dillerin edebiyatını tetkik edememişti. Musiki ve hukuktaki fevkalâde kabiliyet ve bilgisinin yanında mesela tarih gibi ilimlerle bir yakınlığı da yoktu. Tıbbı, tarihten pek çok daha iyi bilirdi. [13]

Türkiye'de mânevî silahlanmanın başı idi. Fakat bu husustaki faaliyetlerini gizli tutardı. Tam bir Türk Milliyetçisi idi. misafir kabul eder, fakat davetlerde bulunmaz, özür dilerdi. Kuruçeşme'de, sonra İzmir ve Bomonti'de haftada bir defa yaptığı toplantılar meşhurdu. Önce yemekli olan bu toplantılar, 1940'tan sonra cumartesi günleri 2 ile 8 arasından yapılıyordu. Memleketin, hatta Avrupa'nın tanınmış şahsiyet ve sanatkarlarına raslamak mümkündü. Son yıllarda bu toplantılarda âdetâ prova mahiyetinde çok musiki yapıldığı için birçok kimseler gelmemeye başlamışlardı. Yılda bir ay sayfiyeye, ekseriya çok sevdiği Büyük Ada'ya gider, dinlenir, bu münasebetle haftalık toplantılar 3 ila 7 hafta için yapılmazdı. Çok mamimi olduklarını, haftanın diğer günlerinde de kabul ederdi. Hiç alkol ve sigara kullanmamıştır. Kahve, nadiren puro ve pipo içerdi. Sıhhatine itina ederdi. Kısa süren bir siroz hastalığından öldü. [14]

2.4. Arel'in Eserleri

Hukuk üzerinde bazı tefsir ve mühim meseleler üzerinde kaleme alınmış lâyihaları (makaleleri) vardır; bir kısmı basılmıştır. Garp ilimlerine bazı ispiirtizma zabıtlarına, fala dair yazıları basılmamıştır. Edebi eserleri makaleler, vecizeler, fıkralar, tenkitler, tercümelerden ibarettir. Çok güzel vecizeleri vardır. Şiir yazmamıştır. Şehbâl adındaki bol resimli magazinın sahip ve nâsiridir. Meşrutiyet'ten sonra 15 günde bir çıkan bu büyük boyda, papye kuşeye basılmış, baskı san'atı ve mündericâtı itibariyle zamanımıza kadar eşsiz kalan mec-

mua, Cihan Savaşı başında bütün evrak ve eşyasının bulunduğu yazıhane yanınca kesilmiştir. Burada Arel, "Bedî Mensî" gibi tevazû kokan bir müstearla yazılar yazmış, başka müstear isimler de kullanmıştır. Gazetecilik hayatı bundan sonra da devam etmiştir. Nisan 1939'da Türklük adıyla her nüshası takriben 80 sayfalık bir "Milliyetçi Kültür Mecmuası" yayınlamaya başlamış ve Kasım 1940'a kadar aylık olmak üzere 14 nüsha çıkmıştır. Bu mecmuanın yazı işleri müdürü İsmail Hâmi Dânişmend idi. İkinci Cihan Savaşı da bu mecmuanın devamına engel olmuştur. Mart 1948'den itibaren Musiki Mecmuası'nı aylık olarak yayınlamaya başlamış, kendi imzası veya müstear imzalarla pekçok makalesi, bilhassa mühim başmakaleleri çıkmıştır. Musiki üzerindeki eserleri şunlardır : [15]

2.4.1. Türk Musikisi Kimindir?

Bu eserde, Arel Türk Musikisinin yabancı milletlerden bize geçtiğini düşünenlere karşı mücadele ederek Türk Musikisi'nin Türklere ait olduğunu savunmuştur.

Musikimizi kimisi İranlılara, kimisi Araplara, kimisi Yunanlılara, kimisi de Bizanslılara mal ediyorlar. Bu eserde, İran, Arap, Yunan, Bizans musikilerinden her birinin hüviyeti ve Türk Musikisi ile olan ilgileri üzerinde duruluyor.

1. İran Musikisi.

Fransız Clement Hvar'tın açıklamasına göre İran musikisinde sekizli on yedi kısma taksim ediliyormuş ve on iki makam ile altı avaz ve yirmi dört şube varmış. Şubelere bugün destgâh deniliyormuş.

Müellif, yegah, dügah, segah, çargah isimlerinin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü yer manasında sırf acemce olduklarını, bu isimlerin Arap ve Türklerce, İranlılardan alındığını, yazarak, Anadolu Musikisinin İran'dan geldiğini savunur. Oysa ki, aynı şahıs, eserinin başka bölümlerinde; İran musikinin usullerini sayarken "Türkî asıl, Fer'î Türkî" isimlerine yer vermiştir. Kanun ve tanburun da Türklere ait olduğunu savunmuştur.

Başka bir kişi, Fetis ise yeni İran Musikisinde sekizliğin yirmi dört kısma bölündüğünü, bu taksimatın Anadolu'ya ve Yunanistan'a İranlılardan Geçtiğini, miladın 7. asrında Arapların İran'ı istila etmeleri ile Arap sisteminin bazı İran vilayetlerinde yerleştiğini, Türklerin de 24 taksimatlı sekizliyi İranlılardan aldığını savunuyor.

Aynı zamanda, Dördüncü Murat'ın Bağdat'ı fethettikten sonra İranlı beş musikişinası yanına alıp İstanbul'a getirdiğini ve bunların Türklere musiki terbiyesi verdiklerini anlatıyor.

Türk Milleti, hangi ülkeyi istilâ ederek orada uzunca bir müddet kalmışsa mutlak ya yerli musikiyi ortadan kaldırarak kendi musikisini onun yerine geçirmiş, yahut yeni musikiye kendi musikisinden silinmez mühürler basmıştır.

Türk Musikisinin bu etkisinden İran'ın müstesna kalmış olmasına imkan yoktur. İran tarihinin en eski vesikası olan Zendavesta'da İranlılarla, Turanlıların sürekli harplerinden ve asırlarca devam eden Türk hakimiyetinin İran kültürü üzerindeki etkisinden söz edilir. İranlıların bize musiki vermek şöyle dursun, bilakis bizden musiki aldıklarına kanaat getirilebilir. Çünkü, musikimizi İranlılardan aldığımızı dair ayakta durabilecek bir tek delil bile yoktur.

II. Arab Musikisi

Nasıl İran'da eski milli musiki ortadan kalkarak yerine Türk Musikisi geçmiş ise Araplar arasında da aynı durum ortaya çıkmıştır. Böylece, Arap musikisinin kaybolduğundan söz edilebilirse de bazı müellifler (Kitap tertip edenler) eski Arapların esasen musiki adına layık bir sanatı bulunmadığını söylemektedirler.

Eski Araplarda musiki olmadığını söyleyenler bizzat Araplardır.

Araplar İslâmiyetten önce şiir söylerlermiş; fakat çölde oturdukları için musikide ve diğer ilim ve sanatlarda yaya kalmışlar; şarkı namına söyledikleri şey deve sürerken çıkardıkları nağmelerden ve boş sahrada Arap delikanlılarının basit ırlayışlarından fazla değilmiş.

Napolyon zamanında Mısır musikisini araştırmış olan Villoteau dahi Arapların musikiyi Yunanlılarla İranlılardan aldıklarını, hatta Arap musikisinde kulakla doğru kavranması ve ağızla doğru söylenmesi imkansız küçük aralıklar bulunmasının da Yunan musikisinin bozuk ve soysuzlaşmasından ileri geldiğini söylüyor.

Alman musiki yazıcısı Kiesewetter Fransız Villoteau'nun düşüncesine karşıdır. Arap musiki sisteminin Yunanlılarınkine asla uymadığını söyler.

Farabî, Yunanlıların nazariyatını Araplar arasına sokmak istedi. Fakat, Farabî'nin Yunanlılardan aldığı sistem kendisinden sonra da kök salamadı.

İslâmiyetten sonra ve Emeviler zamanından itibaren Türkler ve Araplar savaşlarla, istilâlarla, görüşmelerle senelerce, hatta asırlarca süren zorlu temaslarını unutamayız.

Araştırmaya devam ettikçe Arapların musikiyi Türklerden aldıkları hakkında bir çok delile rastlarız.

Arap musikisi hakkındaki kitaplardan aynen çıkarılmış Türk malını görebiliriz.

Makamlardan; Nühüft-ül-etrâk (Türklerin nühüftü), uşşâk-ul-etrâk (Türklerin uşşakı), Baba Tâhir, Eski Zirgüle, Sızidilara, Tarzinevin, Çargah-ı Türkî, Ferahfeza, Suzidil, Şevkaza, Rahat-ül-ervah, Evcara, Ferahnâk, Bestenigar, Hicazkâr, Sabâ, Bayatî, Pesendide, Neveser, Sûzinâk, Dilnişin, Sipihr, Şevkîdil, Revnaknümâ, Canfezâ v.s.

Düzümlerden; Aksak, çifte, sade, çifte düyek, sade düyek, cengî harbi, yürük, sofyan teki, muhammes-i Türkî, Türkî darb- berefşan-ı Türkî, oyun havası, aksak semâî, düyek, ağır sengin semâî, curcuna, yürük curcuna, ağır evfer, aydın, ağır aksak semâî, yürük aksak semâî, ağır devrihindi v.s.

Sazlardan; Tanbur-ı Kebir-i türkî, bağlama, kaba zurna, nay-i küçük, kara nay, argul, ıklığ, tabl-ı türkî, iki telli, kopuzit, eğri, burgu, şıdırgu, battal, dilli düdük, kaval, nag-ü türkî, bak, balban, burgu, dümbek, miskal, salamanî, çığırtma, düdük, sarra, sergine, sürme caaba (Türk kopuzu), zil v.s.

Terimlerden; Düm, tek, teke, arpa, perde, düzen, dik, kaba, takım, peşrev, hane, teslim v.s.

Yukarı kelimelerden Türkçe görünmeyen miskal, sergine, salamanî, caaba, peşrev, hane, teslim vs. gibilerin Türklerden Araplara geçtiği kaynaklarda yer almıştır.

Türkler, her yeni kelimeye ihtiyaç gördükçe, hatta çok kere gerçek bir ihtiyaç bile görmeden, hemen Arapça ve Acemceye koşmaktaydılar. Özünü kendimiz yapar, kabuğunu Araplar veya Acemlerden alırdık. Büyük Türk Bestekârlarından biri olan Şakir Ağa, fe-

rahnâk makamını icad ettiği zaman, Arap'ın ferah'ına, Acem'in nâk'ini ekleyerek yeni makama isim koymuştu.

'Jules Rouanet, bir makalesinde çeşitli İslâm memleketlerindeki musiki fasıllarının hep birbirine benzediklerini yazıyor.

Makaleden öğreniyoruz ki Türkiye'de, Fas'ta, Cezayir'de, Tunus'ta, Mısır'da, İran'da musiki fasıllarının içindeki parçalarla bunların çeşitleri ve sıralanışları şaşılacak derecede birbirine benziyormuş.

Musiki faslına Fas'da, Cezayir'de kısmen de Tunus'da Nûta adının verilmesi dikkate değer bir noktadır. Çünkü bu ismin eski devirlerde Türk hükümdarları ve büyükleri huzurunda çalınan ve Nöbet denilen musiki parçalarıyla ilgisi göze çarpıyor. Belki de Nuba dahi Araplara bizden geçmiştir.

Türk, Arap, Acem, Ermeni, Yahudi gibi bir çok milletler ortak bir musiki kullanmaktadırlar. Bu ortak musikiye ilk sahip olan ve onu böyle memleket memleket dolaştırıp dağıtan milletin kim olduğunu Arap musikişinası Abdülaziz Tefvik şunlar söylemektedir :

Abduh-ul Hamuli Mısır'da kendilerinin susuzluğunu giderecek bir musiki bulamadığı için onu tamamen İstanbul'dan getirmeye mecbur oldu. Yani bize lahinleri, makamları, musiki parçalarını nakletti.

O musiki parçalarını çalarken telif ve lahinleri bakımından mahiyetleri bozuldu. Bu bozuşun en önemli örneğinin Osman Bey'in Saba peşrevinin Türk notalarındaki aslıyla en büyük musikicilerimizin çaldıkları şeklini karşılaştırarak görebiliriz. Lahinlerin dışında, makamlar da çirkinleşti. Bu suretle, segahı da, ırak'ı da sekizlilerini de diktir, sesimizin tabiatına uymuyor diyerek pestleştirdik. Halbuki, bütün dünyada sesin tabiatı birdir. Kürdi, Bestenigar, Hicazkar kürdü makamlarını alarak, Türk makamları olmalarına rağmen Türkler gibi teganni ettik. Makamlar aslında Türklerindir ve hepsi Türk dizisinde toplanmıştır. Yukarıdaki sözlerden anlaşıldığı gibi Arap dizisi Türk dizisinden ibarettir, fakat bozulmuş ve kötüleştirilmiş olarak!

Türk Musikisi'nin İsmail Paşa zamanında Mısır'a gidişi onun ilk yolculuğu değildir. Asırlarca evvel Mısır'da musikimiz yerleşmiş, fakat Arapların elinde ve dilinde bozula-bozula, darala-darala, küçüle-küçüle adeta soysuzlaşmıştı.

Bundan dolayıdır ki, hanende Abduh-ul-Hamulî kendi memleketindeki musikiyi ruhunun ihtiyaçlarına yetkin bulamamış ve İstanbul'a gelerek Türk Musikisindeki yeni makamlar ve düzümleri götürmek gereğini hissetmiştir.

Mısır haricindeki Arapların musiki sistemi de Türk Musikisi'nin aynıdır. Irak'ta, Suriye'de, Hicaz'da, Cezayir'de, Tunus'da, Yemen'de hatta Fas'ta ufak tefek farklardan başka, hep o musikiyi ve Türk unsurlarını görüyoruz.

Arel'in makelelerinde Mısır'ın fazlaca yer tutması, bugünkü musikiye dair Arap diliyle yazılmış kitaplar orada yayımlanmış olmasından kaynaklanır.

Araplardaki musikinın diğer bir millettan alınma olduğundan bizzat Arapların bile şüphesi yoktur. Bu diğer millet ise kendi musikisini Orta Asya'dan birlikte getirmiş bulunan Türklerden başkası olamaz. Çeşitli Arap topluluklarının musikileri arasında tek tük ayrıntıların farklı olması, her bir topluluğun aynı millettan aldıkları musikiyi zaman geçtikçe değiştirmelerinin sonucudur.

III.Eski Yunan Musikisi

"Eski Yunan Musikisi" sözünün kullanılışı sebepsiz değildir. Çünkü bugünkü Yunanistan'ın halk musikisiyle eski Yunan musikisi arasında hiçbir ilişki yoktur.

Yunanistan'ın Türk idaresi altında yaşayışı on dördüncü asır sonlarından on dokuzuncu asrın ortalarına kadar sürmüştür. Bu süre içinde, Türk Musikisi'nin etkisi altında kalmıştır. Bugünkü Yunanistan'ın halk musikisi Türk Musikisinden başka bir şey değildir.

Eski Yunan musikisinde bizlere kalabilen eserler bir kaç nazariyat kitabıyla tek-tük nota parçalarından ibarettir. Onların da bir kısmı eksiktir; kimi kitapların sayfaları eksik, kimi notaların yarısı yırtık.

Eski Yunan musikisinin melodi yapısının ilk malzemesi dörtlüdür. Makam dizileri dörtlülerin yan yana getirilmesiyle meydana gelir. Melodi yapısının doğal hareketi, tizden peste doğru yürümektedir. Bu sebeple diziler daima inicidir.

İki veya daha çok 4'lünün birleşmesinden çıkan heyete sistima denilir. Bu tâbir, Yunanca'da "mecnû, topluluk, cümle" manasındadır.

Dörtlünün başı ve sonu sesleri hiç bir zaman yerlerinden kıymıdamadıkları için onlara "durgun sesler", durgun seslerin arasında kalan diğer iki sese oynak sesler denilir.

Oynak sesler yarım ve çeyrek ses olarak karşımıza çıkabilir. Üç türlü cins meydana getirirler: Khromatik, diatonik, enarmonik.

Eski Yunan musikisini araştıran müellifler (kitap yazan) küçük aralıkların kullanılması adetinin Yunanlılara Asya'dan geçmiş olduğunu bildiriyor.

Yunan makamlarından bir kısmının Anadolu'dan, hatta şarka doğru daha uzak yerlerden alındığını ve yarım seste küçük aralıkların Yunanistan'a şarktan geçmiş olması ihtimalinin kuvvetli görüldüğünü yazıyor.

Fakat, Yunanlılar Asya'dan her ne almışlarsa onu değiştirip, kendi milli unsurlarına benzetmişler, yabancı unsurları temizleyerek yabancılık tadını gidermişlerdir.

Eski Yunan musikicileri sekizlinin yirmi dört müsavi kısma ayrılışını "katapiknos" tabiriyle ifade ediyorlardı.

Yunanlılardan musiki alıp almadığımızı iyice anlayabilmemiz için, Yunan makamlarını incelemek gereklidir.

Eski Yunanlıların asıl milli makamı Doristi idi. Musiki üstadları her şeyde Doristi'yi esas tutmuşlardı. hocalar, öğrencilerine musiki öğretecekleri zaman önce Doristi'yi, sonra öteki yabancı makamlara geçerlerdi. Nota yazısı Doristi için ve Doristi'ye uydurularak icat edilmişti. Genel kurallar hep Doristi'ye göre tesis olunmuştu.

Genel sanatta yalnız Doristi kullanılırdı. Tiyatrolarda, mabetlerde, alay şarkılarında, lirik tagonnilerde Atinalılar daima onu iştirlerdi. Bütün Yunanlılar Mi re do si la sol fa mi diye Doristi dizisini terennüm etmeyi bilirlerdi.

Eski Yunanlılar yarım sesleri pestte bulunan iki 4'lüden oluşan diziyi seçmişler, bizler ise yarım sesleri tizde bulunan iki 4'lüden

oluşan diziye seçmişiz.

Eski Yunan musikisinin seslerini ilk defa tespit eden ve musikiyi rakam kanunlarına dayandırarak bir ilim haline koyan kişi Pitagor'dur.

Pitagor'dan önce Yunan Musikisinde şu yedi makam vardı :

1. Miksadidisti : Si do re mi fa sol la si
2. Lidist : Do re mi fa sol la si do
3. Frigisti : Re mi fa sol la si do re
4. Doristi : Mu fa sol la si do re mi
5. İpolidisti : Fa sol la si do re mi fa
6. İpofrigisti : Sol la si do re mi fa sol
7. İpodoristi : La si do re mi fa sol la

Bunlara yedi ahenk denilirdi. Pitagor, yedi ahenkten yalnız üçünü makam mahiyetinde gördü. Çünkü, onun fikrinde bir ses dizisinin makam sayılabilmesi için tamamıyla birbirine benzeyen 4'lülerden yapılmış olması, pestten tize, tizden peste gidilirken mutlaka 4'lü, 5'li ve sekizli uyumlarını ihtiva etmesi, bir de tize çıkan 4'lü ve peste inen 4'lü arasında "ayırma sesi"nin mevcudiyeti şarttır.

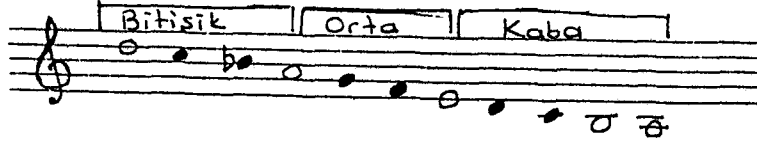
Yukardaki şartlar ise yalnız Doristi, Frigisti ve Lidisti dizilerinde görülüyor. Çünkü, bunların her birindeki 4'lüler birbirinin aynı olmakla beraber, hepsinde tizden peste ve pestten tize doğru 4'lü, 5'lü, 8'li uyumları ile iki 4'lü arasında da ayırma sesi vardır.

Fakat, bu üç hakiki makamı yedi perde üzerinde icra etmek mümkün olamıyordu; ses merdivenindeki aralıklar buna elverişli değildi. Mesela, Doristi'nin tizden peste doğru aralıkları olan :

Tam tam yarım (tam) tam tam yarım olan aralıkları la perde-sinden itibaren bulmak imkansızdı. Çünkü la'dan sonraki aralıklar tizden peste doğru.

Tam tam yarım (tam) tam yarım tam şeklinde sıralanmış olduklarından pestteki 4'lü tizdekine uymuyordu.

Pitagor si perdesini yarım ses indirmekle bu hatayı ortadan kaldırabileceğini kestirerek şöyle bir merdiven yaptı.



Bu Merdiven "Pitagor'un küçük ergin merdiveni" ismiyle anılmaktadır.

Pitagor'un ortaya koyduğu ses merdiveni bütünüyle yerinde sabittir; yalnız makamlardan bir kısmı için merdivenin kaba perdelelerinde, bir kısmı için ortalarda, bir kısmı için de tiz perdelerinde birer saha ayrılmıştır. Yani nasıl bir piyanonun içerdiği sesler değişmeksizin tuşlar üzerinde çeşitli makamlar icra edilirse onun gibi "büyük ergin ses merdiveni"nin perdeleri de kendi yerlerinde kalırlar ve Yunan musikisinin makamları o merdivenin değişik yerlerinde teşkil olunurlar.

Pitagordan sonra gelenler onun koyduğu kuralları bozdular.

Bu iş şöyle yapıldı : Pitagor'un büyük ergin merdiveninde la perdesi yerinde sabit kabul edilerek ele alındı ve bütün makamlar için temel sayıldı; makam dizilerindeki sesler la perdesine nispetle gerekli olan aralıklarda düzenlenerek, birer sekizli meydana getirildi; sonra da büyük ergin merdivenin diğer sesleri o sekizlilerin tiz veya pest tarafına eklendi.

Pitagor musikiyi rakamlara bağlayarak kuralları koymuştu. Aristokse ise her şeyi alt üst ederek, yalnız kulağa önem vermek düşüncesiyle hareket etti. O üç makamdan bahs ederek, "tam tam yarım+tam tam yarım" diye birbirinin aynı iki 4'lüden oluşan bir makamın çeşitli şedlerine yer vermiştir. Ana makam "Doristi"dir. Aristoksen makamları çoğaltıyorum derken Pitagor'un Frigisti'si ile Lidisti'sine hayat hakkı vermemek suretiyle azaltmış ve bire kadar indirmiş bulunuyor.

Milâdın ikinci asrında yaşayan Batlamyus ise musiki meselelerinde Pitagor gibi rakamlara ve Aristoksen gibi kulaklara değil, ancak ve ancak tecrübenin yardımından yararlanılacağı akla müracaat edilmesi gerektiğini savunur.

Büyük ergin merdivenindeki seslerin hem birbirine hem de la perdesine nazaran yerlerini tespit eden nispetler Batlamyus'un savunduğu görüşlerdir.

M.Emmanuel'in yazdığına göre Eski Yunanlılar beşlisi pestte bulunan makam dizilerine "doğru merdiven", beşlisi tizde bulunan makam dizilerine de"sapa merdiven" derlermiş.

Yunan musikisinde makamların durağı hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır.

Th. Reinanch, eski Yunanlılarca makam sekizlilerdeki notalardan birinin "durak dediğimiz notanın vazifesine benzer bir hizmette kullanıldığı zannettirecek sebepler vardır" diyor. Aristot ile çömezlerinin kitapları böyle bir notanın mevcudiyetinde şüphe bırakmıyor : Sekiz telli lir sazı "la"ya göre düzenlenirdi, her bir telin doğru ses çıkarılması "la" ya nazaran muayyen bir nispette bulunmayla meydana geliyordu. "La"nın düzeni bozulunca sazın bütün telleri falsa olurdu. İyi bestelenmiş her musiki parçasında "la" çok tekrar eder ve melodi "la"dan biraz uzaklaşınca hemen gene ona dönerdi.

Gavdentios, makam sekizlilerinden her birinin bir dörtlü ve beşliye ayrılması ile, dörtlü ve beşlinin birleştikleri noktayı durak kabul etmiştir.

Emmanuel ise bizim anladığımız manada durağın eski sanatta mevcut olmadığını savunur. Eski sanatta sabit bir durak yer almayıp, her merdivenin esaslı bir derecesi olduğunu söyler. Makamın temel sesine durak demez.

Dechevrens'in kitabında her makamın bir durağı, yahut son perdesi, bir de güçlüsü olduğundan ve güçlünün daima durağın üstündeki beşli olarak yer aldığından söz ediliyor.

İngiliz âlimlerinden H.S.Marran ise Yunan musikisine dair yazdığı monografide "la" perdesini daima durak olarak göstermekte, hatta la veya durak dek suretiyle ikisini bir saymaktadır.

Aristot'a göre de durak "la" perdesi olarak düşünölmüştür.

Bütün, bu açıklamalar, Yunan Musikisinin Türk Musikisi'nden farklı bir sanat olduğunu gösteriyor.

Şimdi, Yunan Musikisi ile Türk Musikisini karşılaştıralım.

Yunan Musikisinde makam dizileri dörtlülerin yanyana getirilmesiyle teşkil ediliyordu.

Türk Musikisinde böyle değildir : Bizde en eski zamanlardan beri makam dizileri hep dörtlü ile beşliden oluşur.

Hele iki dörtlünün ya bitişik yahut ayrıık şekilde birleştirilmesi ve ayrıık şekilde birleştirilen dörtlülerin arasına mutlaka "ayırma sesi" adıyla bir tanini aralığının konulması bizim musikiye hiç uymayan kurallardandır.

Çünkü, bitişik vaziyette iki dörtlüden ancak bir yedili oluşur. Bizde yedili dizi yoktur.

Ayrıık duruma gelince, makamlarımızın dizilerini zorla iki dörtlüye bölmek girişiminde bulunsak bile yine başarılı olamayız. Örneğin, karcıgar makamının dizilerini iki dörtlüye bölünce bu iki dörtlü arasında tanini yerine küçük mücennep bulunduğunu görürüz. Neveser dizisi de karcıgarınkine benzer.

Eski Yunan musikisinin temel kurallarından biri de her dörtlünün baş ve son sesleri arasında tam dörtlü nispeti bulundurulmak şartıdır. Yunanlılar dörtlünün beşli haline getirilmesinde de yine bu şarta uyarlar.

Bu kural, Türk Musikisi'ne büsbütün aykırı düşüyor. Çünkü makam dizilerimizin çoğundaki dörtlülerin ilk ve son sesleri tam 4'lü nispetinde değildir. Örneğin, saba, hüzzam, ferahnâk, neveser, nikriz gibi makamların dizilerinde pest 4'lüler tam 4'lü teşkil etmezler.

Eski Yunan musikisindeki cinsler taksimatı da musikimizin Yunan musikisiyle alâkası bulunmadığını belirten bir işarettir. Yunan musikisinde her makamın diatonik, kromatik, enarmonik diye üç cins vardı ve bestekârlar diledikleri diziyi o üç kılığa sokmakta serbesttiler.

Türk Musikisinde bu türlü cinsler taksimatı yoktur.

Durgun ve oynak sesler, Eski Yunan Musikisinde bulunur. Pitagor'un büyük ergin merdiveninde mi lâ si mi den başka ne kadar ses varsa hepsi oynaktı ve ileri geri kaydırıldı.

Türk Musikisi'nde böyle seslerin kaydırılması söz konusu değildir. Dizilerimizdeki seslerin her biri makam çerçevesi ile kendi yerine oturtulmuştur. Bir sesi kımıldatmak insana ya falso yaptırır, yahut makamı değiştirir.

Eski Yunan musikisinde renk denilen tuhaflık, Türk Musikisinde yoktur.

Eğer, musikiyi eski Yunanlılardan almış olsaydık aslı bize gelirken rengi onlarda kalmazdı.

Eski Yunan musikisinde katapiknos sekizliyi bir çizgi halinde düşünerek hayalen yirmi dört müsavi (eşit) kısma, hatta daha küçük parçalara bölmek usulü idi.

Türk Musikisinde ne çeyrek se, ne ondan daha küçük perde birimleri, ne de sekizlinin eşit aralıklara taksimi yoktur. Bizde sekizli eşit olmamak şartıyla yirmi dörde bölünmüştür.

Eski Yunan musikisinde, makamların durakları hakkında kesinlik yoktur. En çok bilinen, Doristi makamında bile en pest perdenin mi, yoksa orta sesin mi durak olduğu şüphelidir. Öteki makamlarda durak işi içinden çıkılamayacak kadar karışıktır.

Halbuki, Türk Musikisinde her makamın hiç değişmeyen ve kimsenin keyfine bağlı olmayan tek bir durağı vardır ve basit makamlarımızın hepsinde en pest perde mutlaka duraktır.

Yunan ve Türk Musikilerinin arasındaki farklardan biri de Yunan makamlarından hiçbirinin ismine bizim musikide tesadüf edilemediği, onlardan tizden peste doğru bir inicilik varken biz de birçok makamın çıkıcı olduğudur.

Görüldüğü gibi, Türk ve Yunan musikisi arasında farklı yönler çoktur. Türk musikisine benzer bir şey Yunanlılarda yoktu ki bizlere geçebilsin. Kimse başkasında bulunmayanı ondan alamaz.

IV. Bizans Musikisi

Arel, Bizans musikisini Hatherly ile beraber hatırlamaktadır.

Bir Rum papazı olan Hatherly, Guatelli Paşa'nın yayımladığı bir nota albümünden üç tane Türk halk şarkısını seçip kitaba koyarken; "Türklere aidiyeti Rumlar tarafından da itiraf edilen halk şarkıları hakikatte Rumlarındı. Türklere ferd olmak üzere hürmetle bakabilirsek de onlar bir millet olarak sanatkar değillerdir. Türklerin mimarisi ile musikisi Bizanslılardan alınmıştır" ifadelerini kullanmıştır.

Arel, Türk mimarisi ve musikisinin Türklere ait olduğunu kanıtlamıştır.

Eski Türk hakanlarının önünde her akşam çalınan nöbetlerin Bizans musikisi ile ilgisi yoktur. ninnilerde, çocuk oyunlarında, düğünlerde, eğlencelerde, güreşlerde, şöenlerde, savaşlarda, cenaze törenlerinde musikiden kendisini ayıramayan Türk Milleti, musikisini Orta Asya'dan bugünlere getirmiştir.

Hatherly, kitabının başka bir sayfasında birkaç tane Türk şarkısını örnek göstererek, Türke denilen şarkıların hepsinin hiç şüphesiz bir vakit Rumca güfteli olduğunu yazıyor.

Arel, Türk milletinin şarkıya kısay edilemeyecek derecede yüksek eserler bestelenmesinin (kâr, murabba, nakış, semâî, mevlîd, mirâciye, durak, tekbîr, münacaat, tesbih, tevşih, ilâhi, naat, celâ, temcit, mevlevi ayini) tesadüf olmadığını savunur.

Ioannos G. Zoğrafos Nikeos adında bir Rum vatandaşının kitabı ise Türk bestekârlarının eserleriyle doludur ve bütün eserler Bizans notasıyla yazılmıştır.

Bunların dışında, Rumlardan Yorgaki, Corci, Zaharyo, Çakıraki, Yani ve Ermenilerden, Markar, Manuk, Nikoğos, Oset isimli zatların Rumca veya Ermenice değil, tamamıyla Türkçe şiirler üzerine yaptıkları beste ve şarkıların Bizans işaretleriyle yazılmış notaları ve Rum harfleriyle basılmış güfteleri bulunmaktadır.

Hatherly, Bizans musikisi makamlarının isimlerini to neva, to çargah, to segâh, to düğah, to rast, to arak, to aşiran, to yegah olara belirtmiştir. To neva, to çargah gibi isimler Türkçe olmasına rağmen,

başlarına geçirilen "to" ile Bizans terimi olmuşlardır.

Hatherly sekizliyi 31 eşit olmayan aralığa bölmüş ama on iki eşit kısma ayıran işaretleri kullanmıştır.

Makam teşkilâtı da şöyledir :

Hatherly, altı türlü diatonik 4'lü tesbit ediyor :

1. Yarım tam tam
2. Tam yarım tam
3. Tam tam yarım
4. Tam tam tam
5. Yarım yarım tam
6. Tam yarım yarım

Bu altı türlü 4'lüyü ikişer ikişer birleştirerek sekizli haline getirdiğimiz zaman her bir çeşit 4'lünün tizde veya pestte bulunuşuna göre $(6 \times 6) = 36$ otuz altı tane diatonik dizi meydana gelir.

Kromatik olmak üzere de şöyle altı dörtlü 4'lü daha bulunuyor:

7. Yarım artık ikili yarım
8. Yarım yarım artık ikili
9. Artık ikili yarım yarım
10. Tam yarım artık ikili
11. Artık ikili yarım tam
12. Yarım tam yarım

Yukarıdaki 4'lülerden 4, 10, 11 numaralıları artık dörtlüdür; 5, 6, 12 numaralıların da eksik dörtlüdür.

Bu 4'lülerin ikişer ikişer birleştirilmesi ile 264 dizi ortaya çıkıyor. Fakat Hatherly 253 diziyi kabul ediyor.

Arel'e göre Hatherly'nin bu kadar çok makam dizileri bulabili-

şinde hiç bir kıymet yoktur. Bu dizilerin sesleri kağıt gıcirtısına, bostan dolabı zırlıtısına benzemektedir.

Bizans notasını icat edenler, bu nota ile yazılacak parçaları başkalarına kaptırmamak için nota işaretlerini o kadar boş ve sebepsiz zorluklara boğmuşlardır.

Hatta Bizans notasının bir hiyeroglif mi, stenografi mi yoksa sadece ses aralıklarını gösteren bir yazı mı olduğu meselesi bile halledilmemiştir.

Metropolit Khrisantos, eski Bizans notasını Mısır hiyerogliflerine benzetir. Atina Konservatuarında Bizans Musikisi Profesörü Psakhos ise eski Bizans notasının remizlerden ibaret sembolik bir stenografi olduğunu, iki üç işaretlik bir notanın uzun bir melodiye karşılık geldiğini, işaretlere ne mâna verileceğinin de üstatdan üstada ağızdan söylenen bilgiyle tayin olunacağını söyler.

Halbuki Bizans musikisi uzmanlarından Wellezs eski Bizans musikisinin, Mısır hiyeroglifleri ve stenografi ile ilgisi olmadığını savunur.

Bizans notasının öğrenilmesi çok zor olduğu için, ancak on beş sene geçmesi gerekiyordu.

Khrisantos'un açıklamasına göre; Bizanslılar pek dindar oldukları için dini tegannilerle uğraşırlardı. Bazı kimseler kilise musikisine Anadolu ve Asya musikisinin karışmış olduğunu savunuyorlar, fakat esaslı bir araştırma yapmamışlar. Kilise yani Bizans musikisi, İstanbul'un fethinden evvelki halinde saf olarak kalmıştır. Çünkü İstanbul büyük kilisesinde bu adet muhafaza edilmiştir. Türk Musikisi ile Kilise (Bizans) musikisi arasındaki benzeyiş her iki musikinin Anadolu'dan doğup gelişmiş olmasıyla açıklanabilir.

Fakat, Türkler musikiyi Anadolu'dan değil Orta Asya'dan beraber getirmişlerdir.

19. yy'ın başlangıcında Bizans musikisi artık silinmeye başlamış, Bizans notasının aralık işaretlerini ve el hareketlerini gösteren Khironomiya işaretlerini anlayan kimse kalmamıştı.

Bu durum, nota yazısının yenilenmesi fikrini ortaya çıkardı. Giridli Grigoryas ve Khrisantos bu konuda çalışmalar yaptılar. Fakat

sonuç olarak, Batı notasının alınmasıyla mesele halledildi.

Bizans musikisinde sekiz makam var deniliyor ama Bizans musikicileri bile kesin bir şey söyleyemiyor. Onlar da şimdiki makam sisteminin pek eski bir şey olmadığını itiraf ediyorlar.

Bizans kilisesinde okunan ilâhiler sekiz makama göre tasnif edilmiştir.

Wellesz'in yazdığına göre Bizans ilâhileri yüksek birer sanat ürünü değildir; çoğunun güfteleri ve besteleri halk şarkılarından alınarak kilise ihtiyacına uydurulmuştur.

Bizans musikisinin perişanlığını son haddine vardırان ve ona ölüm darbesini indiren, en önemli unsur hemen bütün müelliflerin (kitap tertip eden, yazarlar) ittifakıyla Türk Musikisidir.

Bizans musikisini araştıran müelliflerden Dechevrens'e göre bugün Rumlar'ın kullanmakta olduğu musiki sistemi, kendilerinin de itiraf ettiği gibi, artık eski sistem değildir. Yaklaşık iki üç asırdan beri bu musikiye bir takım yenilikler getirilmiştir. Yeniliklerin çoğu Türk musikisinin tesirinden ileri geliyor. Türk musikisi, kilise (Bizans) musikisinin içine girerek musiki dizisinin ilk bünyesini değiştirmiş, makamlara önceden kullanılmayan şekilleri vermiştir.

Wellesz ise 18. asrın sonlarına doğru Petcos, Bizans tios, Boreketis ve Petros Peloponision isimli zatların kilise musikisini bol bol Türk süsleriyle ve melodileriyle doldurduklarını yazmaktadır.

Dr.Batka ile Prof.Dr.W.Nagel tarafından ortaklaşa yazılmış olan musiki tarihinde Petco Lampadarios'un yaptığı bestelerle Bizans musikisine gittikçe daha fazla Türk-Arap unsurlarını katarak, musikiyi şarkılaştırmak işini bitirmiş olduğundan bahsediyor.

Tillyord, 18. asırda artık Türklerin musikisi ile Rumların musikisi arasında pek az fark kaldığını beyan ediyor.

Hugo Rieman; "bugün şark kilisesinde okunan ilâhiler yabancı, yani Arap-Türk tesirlerine maruz kalmıştır." diyor.

Bu kanıtlar, Türk Musikisi'nin Bizanslılardan alınmadığını, aksine Bizans Musikisi'nin Türk Musikisi'nden izler taşıdığını gösterir.

2.4.2. Sekizli'nin 24 Gayri Müsavi Kısma Bölünmesinin İlmî Sebebi ve 24 Sesi Elde Etmenin Yolları

Türk mûsikisinde sekizlinin yirmi dört gayri-mûsavi parçaya ayrılmasının ilmî sebebi, makamlarımızı vücuda getiren dörtlülerle beşlilerin bu taksimi zarurî kılmasıdır. Hakikaten, makam teşkiline yarayan dörtlülerle beşliler en sade bir dizinin meselâ eskilerce Uşşak ismiyle tanınan dizinin yedi sesi üzerine nakledilince her bir tanisinin pestten tize doğru bakiye, küçükmücennep, büyük mucennep olmak üzere üç parçaya bölündüğü ve 24 aralığın meydana çıktığı görülür. (Aşağıdaki açıklamalarda bunun misallerine bakınız.)

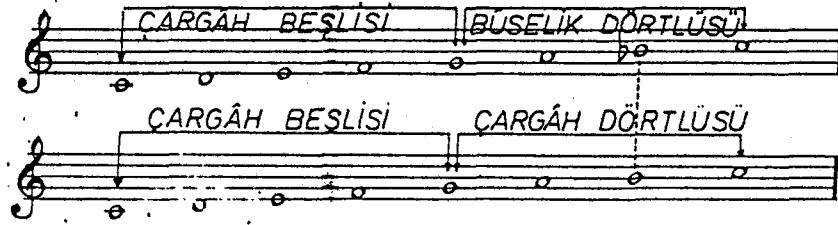
Eski mûsikîcilerin "Uşşak" adıyla kullandıkları makamın dizisi (1+II) şeklindedir; yani Çargâh beşlisine bûselik dörtlüsünün eklenmesinden hasıl olmuştur. Aralıklarının sıralanışı şöyledir :



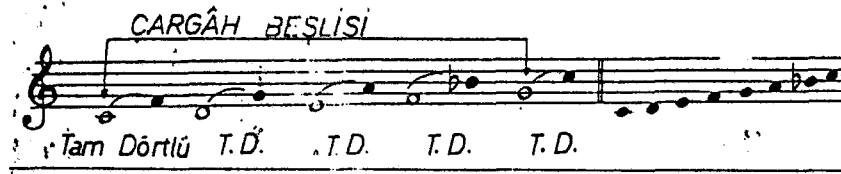
Biz bu makamı şimdi müstakil olarak tanımıyoruz ve ona ayrı bir isim vermiyoruz. Şimdi Uşşak makamı, ileride görüleceği üzere, büsbütün başkadır. Fakat bizim kullanmakta olduğumuz Çargâh makamının dizisi (1+I) şeklinde yapılmış, yani bir Çargâh beşlisine bir Çargâh dörtlüsünün katılmasıyla vücuda getirilmiş olduğundan aradaki fark, yedinci derecenin eki Uşşak dizisinde Kürdî ve bizim Çargâh dizisinde bûselik oluşundan ibarettir. Şu halde eskilerin Uş-

(1) Bu Fasıldaki Hakikatler Değerli Dostum Dr.Suphi Ezgi'nin Tetkikatiyle Ortaya Çıkmıştır.

şak deikleri makama biz "Kürdili Çargâh" adını takabiliriz (2). İki diziyi karşılaştıralım.



Önceden gördüğümüz Çargâh beşlisinin her bir sesinden itibaren tize doğru bir tam dörtlü almak suretiyle de Kürdili Çargâh dizisini elde etmemiz mümkündür.



(2) Kürdili Çarah Makamı Eski Türklerin En Çok Kullandıkları Ve Sevdikleri Makamlardandır. Hatta Meragalı Hoca Abdülkadir Bu Bakamın Şeeale Kuvvet Verdiğinden Dolayı Türklerce, Kendi Mizaçlarına Uygun Görülerek, Tercih Edildiğini Söyler. (Cami-ul-Elhan Adlı Eserinin "hÓatime"sinde 4 Ncü Fasla Bakınız.)

İşte, biraz önce de söylendiği gibi, Kürdili Çargâh dizisinin her bir perdesi üzerine altı çeşit dörtlüyü göçürürsek Türk mûsikisinde sekizliğinin 24 aralığa bölündüğü kendiliğinden ortaya çıkar :

Kaba Çargâh'ta
çargah dörtlüsü bûselik d. kürdi d. rast d. uşşak d. hicaz d.

Yegah'ta
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

Hüseyinîşiran'da
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

Acemaşiran'da
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

Rast'ta
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

Dûgâh'ta
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

Kürdi'de
ç.d. b.d. k.d. r.d. u.d. h.d.

1 5 9 10 6 2 8 4 3
13 15 12 7
17 19 16 11
18 14
23 22
21
24

(Notalardan bazılarının altındaki rakamlar 24 perdenin sekizli içindeki sıra numaralarıdır ve her bir ses ilkönce neredemeydana gelmişse numarası oraya yazılmıştır. Tekerrürler bittabi nazara alınmayacaktır. Şunu da unutmayalım ki seslerin diyezle veya bemolle göste-

rilmesi onların hüviyetlerini değiştirmez.) şu ameliye ile elde ettiğimiz 24 sesi sıraya koyalım ve seslerin hem diyezli hem bemollü şekillerini yazalım :

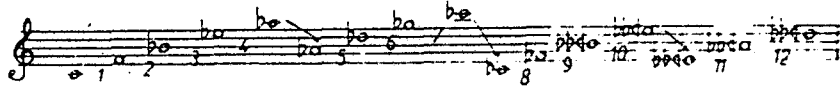
(Notalardak irakamlar, seslerin bir sekizli içindeki sıra numaralarıdır.)

Görölüyorki altı çeşit dörtlüğünün sedlerini yapabilmek için bir sekizlinin içindeki taninilerden her birini tize doğru B S K olmak üzere üç parçaya bölmek mecburiyetinde kalıyoruz ve bunu yapınca da sekizliyi 24 gayrı-müsavi kısma ayırmış oluyoruz.

Number	Letter	Name
1	B	KABA ÇARGÂH
2	F	KABA NİM-HİCÂZ
3	E	KABA HİCÂZ
4	F	KABA DİK-HİCÂZ
5	B	YEGÂH
6	F	KABA NİM-HİSÂR
7	E	KABA HİSÂR
8	F	KABA DİK-HİSÂR
9	B	HÜSEYİNİ-ŞİRAN
10	F	ACEMAŞİRAN
11	E	DİK-ACEMAŞİRAN
12	F	IRAK
13	E	GEVEŞT
14	F	DİK-GEVEŞT
15	B	RAST
16	F	NİM-ZİRGÜLE
17	E	ZİRGÜLE
18	F	DİK-ZİRGÜLE
19	B	DÜĞÂH
20	F	KÜRDİ
21	E	DİK-KÜRDİ
22	F	SEGÂH
23	E	BÜSELİK
24	F	DİK-BÜSELİK

Türk mûsikisinde sekizlinin ihtiva ettiği 24 sesi elde etmenin muhtelif yolları vardır. Bu yollardan birini gördük.

Yirmi dört sesi doğrudan doğruya tabiatten istihsal etmek en sağlam yoldur ki o do : Kaba Çargâhtan itibaren tize doğru 12 tane tam dörtlü ve on bir tane beşli almaktan ibarettir.



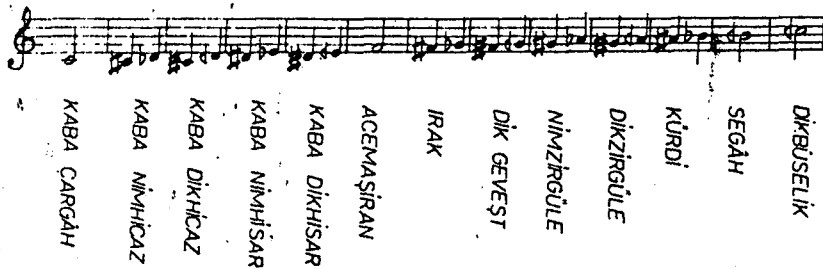
Şimdi bu elde ettiğimiz sesleri sıraya koyup pest sekizliye indirilim ve adlarını yazalım :

(Rakamlar dörtlülerin sırasını gösteriyor.)



(Rakamlar her bir sesin kaçınıcı dörtlüde çıktığını gösteriyor.)

Bu notalardaki karışık bemol işaretlerini basitleştirerek her sesi alıştırımız diyey veya bemolle yazalım :



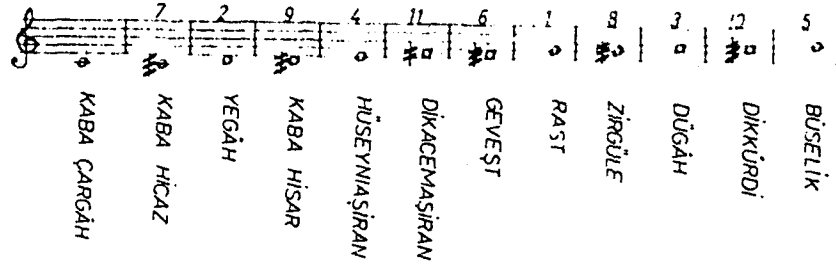
Şu suretle Kaba-Çargâhtan itibaren tize doğru iki tane tam dörtlü almakla on iki ses bulmuş olduk.

Bir kere de yine Kaba-Çargâhtan itibaren on bir tane beşli alalım :



(Rakamlar beşlilerin sırasını gösteriyor.)

Demine yaptığımız gibi bu sesleri sıraya koyup pest sekizliye indirelim ve isimlerini yazalım :



(Rakamlar her bir sesin hangi beşlide çıktığını gösteriyor.)

Dörtlünün çevrilince beşli haline ve beşlinin çevrilince dörtlü haline geldiğini daha önce görmüştür. Demek ki biraz evvel yaptığımız muamelenin tersine olarak. Kaba Çargâh perdesinden itibaren

peste doğru on iki tane tam beşli ve on bir tane tam dördlü alırsak, demin dördlülerin doğurduğu sesler bu sefer beşlilerden ve demin beşlilerin doğurduğu sesler bu sefer dördlülerden çıkacaktır.

İşte bir sekizlinin içinde Türk mûsikîsinin kullandığı bütün sesler ve bütün aralıklar bu suretle doğrudan doğruya tabiatten istih-sal edilmektedir. Gerçekten, on bir beşli ile on iki dördlünden yalnız Türk mûsikîsinin sesleri ve aralıkları doğmakta ve başka hiç bir şey doğmamaktadır.

1) Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri : 479 fıkra tutarında, yüzlerce nota örneğini muhtevi büyük bir eserdir. Muhteviyatı şudur.

1. Kitap : Perdeler, Aralıklar, Dizi teşkiline Yarıyan Tam Dördlü-ler, Dizi Teşkiline yarıyan Tam Beşliler, Diğer Bazı Dördlü ve Beşliler, Dizi ve Makam, Sekizli'nin 24 Gayri Mûsavi Kısma Bölünmesinin İlmi Sebebi ve 24 Sesi Elde Etmenin Yolları, Basit Makamlar, Basit Ma-kamların İcmâli, Ana dizi. [16]

2. Kitap : Düzüm, Ölçü, Türk Musikisi'nde Usuller, Küçük Usuller, Usuller ile Alâkadar Bazı Malûmat. [17]

3. Kitap : Geçki, Mürekkep Makamlar, Yegâh Perdesinde Du-ran Mürekkep Makamlar, Aşîrâan Perdesinde Duranlar, Acem-Aşîrâan Perdesinde Duranlar, Irak Perdesinde Duranlar, Rast Perde-sinde Duranlar, Dügâh Perdesinde Duranlar, Segâh Perdesinde Du-ranlar, Bûselik Perdesinde Durak Tek Mürekkep Makam, Mürekkep Makamların Tasnifi, Tahlili ve Tenkidi, Şed Makamlar, Basit Makam-ların Şedleri, Çârgâh'ın Şedleri, Bûselik'in Şedleri, Kürdi'nin Şedleri, Uşşak'ın Şedleri, Rast'ın Şedleri, Hüseyinî'nin Şedleri, Hicâz'ın Şedle-ri, Uzzâl'in Şedleri, Hümâyûn'un Şedleri, Zengûle'nin Şedleri, Karcı-gar'ın Şedleri, Sûznâk'in Şedleri. [18]

4. Kitap : Büyük Usuller. [19]

2.4.3. Armoni Dersleri : Türk Musikisi'nde armoni (âhenk) ders-leridir. Klasik armoni kitaplarının bütün muhteviyatı ile bu muhtevi-yatın Türk Musikisi sistemine tatbik şeklini gösterir. [20]

2.4.4. Contrepoint Dersleri : Türk Musikisi için contrepoint kitabı. [21]

2.4.5. Fugue Dersleri : Türk Musikisi için füğ kitabı. [22]

2.4.6. Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri : Türk Musikisi için yüksek solfej kitabı. [23]

2.4.7. Eski Musikisi Tarihi : Başlangıç. I.Sümer Musikisi, II.Eski Yunan Musikisi, III.Hind Musikisi. [24]

2.4.8. Kantemir Edvârı'nı Şehbâl, no. 67-85'de yayınlamıştır. [26]

2.4.9. Musiki Mecmuası'nda Çıkan Makalelerinden En Mühimleri : Bir Musiki Masalı, Türk Musikisi Nasıl İlerler?, Milli Musiki Sevgisi, Türk Musikisi Tarihine Dair, Pentatonizm Nedir?, Türk Musikisi'nde Makamlar, Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler, J.S. Bach, Spirtizma Vasıtasıyla 3.300 Sene Evvelki Mısır Musikisi, Türk Musikisi'nde Makamlar, Musiki İstılahları, Niçin Türk Musikisi'ne Tarafdârım?, Atonal Musiki Nedir?, Türk Musikisi Sistemi, Türkler'in Hayatında Musikinin Rolü, İnilti Musiki Midir?, Musiki ve Münecimlik, Geçki Zenginliği, Phon, Son Yarım Asırlık Batı Musikisi'ne Bir Bakış, Musikide Prozodi, Ses Salkımları Hakkında, Bir Kiptan Çıkan İbret Dersleri, Musiki Felsefesinin Felsefesi, Musiki Eserleri Nasıl Bozulur?, Usullerimizin Vuruluşları, Türk Musikisi'nde Saz Eserlerine Verilen İsimler, 300 Kûsur Senelik Nota Mecmuası Hakkında, Bir Musiki Kongresi Hâtırası, Türk Musikisi'nde Makamlardaki Duygu Unsuru, Musiki İstılahları Etrâfında, Musiki İstılahları, Fâtih Devrinde Türk Musikisi, Bu Bir Başka Alem, Piano İçin Nasıl Eser Yazılır?, Turkish Music in a Nutshell (bu İngilizce makale, risale şeklinde de basılmıştır). [27]

2.4.10. Prozodi Dersleri : Kullandığı başlıca müstear isimler "Bedî Mensî, Petek, Tanık, Asma Kimo"dur. Yukarıda gösterilen 35 makale içinde pek mühim olanları, memlekette hiç bilinmiyen Batı Musikisi cereyanlarından bahsedenleri, Türk Musikisi'nin istikbali hakkında fevkalâde dikkate şayan fikirler ihtivâ edenleri vardır. Bunlar, büyük bir vuzuh ve selâset, büyüleyici bir mantıkla yazılmış yazı-

lardır. Arel, pek çok konferans vermiş, bunların bazılarının metni basılmıştır. Musiki üzerinde tamamlanmamış etüd müsveddeleri bulunmuştur. [28]

Türk Musikisi Kımındır? adlı monografı, türklük mecmuasının 14 nüshasında 214 sayfa ışgal etmek üzere tefrika olunmuştur. 2.tab'ı Musiki Mecmuası'nın 16-58. nüshalarında tefrika şeklinde yapılmıştır. Bu monografıde, Türk Musikisi'ne isnâd edilen 4 sahte asıl incelenmiş ve bu musiki sistemlerinin Türk Musikisi ile ilgisi bulunmadığı isbat edilmiştir. Ancak bu monografinin bir de müsbet şekli, yani Türk Musikisi'nin gerçek menşeleri meselesi, henüz ele alınmamıştır. Bu eser, 1969'da İstanbul'da M.E.B.Türk Musikisini Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu'nun "1" numaralı yayını olarak basıya verilmiştir. [29]

Eski Musiki Tarihi, İstanbul Konservatuarı tarafından teksir edilmiştir. Musiki Mecmuası'nın 63-5, sayısından itibaren de tefrika olunmuştur. -Armoni Dersleri, aynı mecmuanın 84. sayısından itibaren tefrikaya başlanmış, fakat yarım kalmıştır.- En mühim eseri olan Nazariyat Dersleri ise Musiki Mecmuası'nın 1-83. sayılarında tefrika edilmiş, sonra aynı mecmuanın ileri sayılarında tekrar tefrika olup kitap yapılmıştır. Fakat bu eserin büyük usullere ait son kısmı, her iki tefrikada da yoktur. İleri solfej, armoni, contrepont, füğ, composition, büyük usullere ait eserleri, çeşitli talebesinde ders notları halinde kalmıştır. Bir kısım müsveddeleri Türkiyat enstitüsü'ne intikal etmiş, asıl müsveddeler de talebesinden Lâika Karabey'de kalmıştır. [30]

2.5. Arel'in Musiki Cephesi

Arel, ciddi musiki tahsiline 1890 sıralarında 10 yaşında başladı. Önce bir müzisyenden mandolin ve Batı Musikisi hakkında ilk bilgileri ve Batı notasını öğrendi. az sonra İzmir'de Şeyh Cemal Efendi'den ud ve Türk Musikisi tahsil etti. İstanbul'a dönünce bestekar Udi Şekerci Cemil Efendi'den Türk Musikisi bilgisini ilerletti. Çeşitli hocalardan ney, nusfiye, girift, keman, kemençe, alto, violonsel, bilhassa piano öğrendi. 1907-1909 arasında 3 yıla yakın ünlü bestekâr ve musiki bilgini Edgar Manas'tan armoni, contrpoint ve füğ tahsil etti. 1909-1911'de şahsi tettebbûları ile instrumentation, orchestration ve composition ile musiki tarihi öğrendi. Klasik ve dini Türk Musikisi'ni zamanın çeşitli üstatlarından, bilhassa tekke mensuplarından

meşk etti. Bunların başında Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede gelir. Son günlerine kadar Batı Musikisi'nin son cereyanlarını tetkik ve tákib etti. [31]

Büyük bir plak koleksiyonu vardı (kızına intikal etmiştir). Bu koleksiyon, Türk ve Batı Musikileri'ne ait en mühim plakları ihtiva ediyordu. Hind, Çin, Japon musikilerine ait plaklar da vardı. Türkiye'de ilk tape getirenlerdendir. Bir hayli parçayı da tape'e almıştı. [32]

Türk Musikisi için bir piano üzerinde çok düşündü ve çalıştı. Ud'da küçük bir ıslahat yaptığı gibi, kemençe'de de bir beşleme meydana getirdi. Soprano (bildiğimiz kemençe'nin 4 tellisi), alto, tenor, bas ve kontrbas kemençeler yaptırıp çaldırdı. [33]

Bugün Türkiye'de Türk ve Batı Musikileri'nde kullanılan yüzlerce terim, Arel tarafından vaz'edilmiştir. [34]

2.6. Arel'in İstanbul Konservatuarı'ndaki Çalışmaları

İstanbul Şehir Umumî Meclisi Bütçe Encümeni'nin 1943 yılı Belediye Konservatuarı bütçesine ait genelgede şunlar yazılıdır : "Ankara Devlet konservatuvar'ının tákib ettiği usul ve programın İstanbul Konservatuvar'ında da tatbiki lâzım olup olmadığı, iki konservatuvar arasında benzerlik bulunması icab edip etmiyeceği hususların tedkikine; Türk Musikisi'ni gerek nazariyat, gerek ameliyat sahalarında gençlere aşılayarak, günden güne azalan Türk musikişinaslarının yerlerini gençlerle doldurmak maksadıyla bir mütehasısın tayinine lüzum gösterilmiştir". Her iki hususun yanı Batı Musikisi öğretiminin ıslahı ve Türk Musikisi kısmının ihdâsı için, fevkalâde salâhiyetlerle İstanbul Konservatuvar'ında bir "reislik" makamı meydana getirildi. Arel, 5 yıllık bir mukavele ile bu görevi kabul etti. Türk Musikisi kısmı kuruldu ve ilk defa olarak milli musikinin çağdaş ilim seviyesine uygun bir şekilde öğretimi ele alındı. Türk Musikisi, o andaki imkanların müsaadesi nisbetinde, piyasa musikisinden farklı olarak, temiz şekilde, halka dinletilmeye başlandı. Uzun müddetten beri tehlikeli şekilde bozulan halkın musiki seviyesi yükseltilmeye çalışıldı. "A" ve "B" takımları halinde iki Türk Musikisi İcrâ Hey'eti kuruldu. "B" takımına gelişmeye müsait nisbeten genç elemanlar alınmıştı. "A" takımı ise gelişmesini tamamlamış, yeni akıma ayak uydurması zor müzisyenlerden teşkil edilmişti. İcrâ Hey'eti reisliğine, Üniversite Korosu

Şefi olan Avukat Ercüment Berker getirildi. Talebeye, Arel'in henüz kaleme aldığı Türk Musikisi nazariyatı öğretilmeye başlandı. Bu suretle ortadan kalkmak tehlikesiyle karşı karşıya gelen Türk Musikisi'ne, can kurtaran simidi atılmış oldu. Batı Musikisi kısmı da ıslah edildi. 3. sınıf bir Avrupa konservatuarı derecesine getirilebildi. Çeşitli orkestralar, saz ve ses toplulukları kuruldu. Arel, Türk Filarmoni Derneği'ni de kurarak, Klasik Batı Musikisi sevgisini canlandırmaya gayret etti. Alaylı musikîşinasların ıslahının kaabil olmadığını bilen Arel, Türk Musikisi'ni kademe kademe, yetişmiş gençlere teslim etmeyi tasarlıyordu. Bu sebeple patırdı koptu. 1948'de 5 yıllık mukavelesi biten Arel, mukavelenin uzatılmasını istemedi ve istifa etti. Bu istifa Türk Müziği'nde dönüm noktasıdır. Bundan sonra Türk Müziği piyasaclarının eline geçti. Arel'in istifanamesi aynen şu şekildedir. [35]

İSTANBUL BELEDİYESİ BAŞKANLIĞI YÜKSEK MAKAMINA

25 Şubat 1948

"TASVİR" gazetesinin 19 Şubat 1948 tarihli nüshasında intişar eden bir yazıdan bu gün haberdar oldum. Bir sureti ilişik olan o yazıda Mustafa Çağlar'a ait inhamın tarafı âlinizden usulsüz görüldüğü ve muameleye konulmıyarak hıfzedilmek üzere evrak müdürlüğüne verildiği halka ilân ediliyor.

Buna inanmadım. Çünkü :

Evvelâ-Şehir Umumi Meclisince tanzim olunan Konservatuar talimatnamesinin 16'ncı maddesinde "Konservatuara birini tâyin etmek veya birinin Konservatuarla alâkasını kesmek hususlarının Belediye Reisliğine tarafımdan bildirileceği" musarrahtır.

Sâniyen-Türk musikisi icra heyeti sırf bir sanat teşekkülünden ibaret olduğu için oraya müteallik tâyinlerin idarî mahiyette telâkki edilmesi ihtimali yoktur.

Sâlisen-Tuhtelif teşerrüflerimizde, hattâ son telâkimizde inhamları başkasına göndermeyip doğruca zât-ı devletlerine iysal etmekliğin emir buyurulmuştur.

Râbian-Şimdiye kadar tarafımdan yapılan inhâlardan hiç birinin geri çevrilmediğini teşekkürle anmaklığım bir vazifedir.

İşte bu sebeplerden dolayı Tasvir gazetesinin neşrettiği fıkraya

inanamadım. Fakat 3 Şubat 1948 tarihli arızamda bahsettiğim çirkin muhaberenin yine Tasvir gazetesinde doğru olarak intişar ettiğini ve bu hususa dair yüksek makamınızdan bir cevap almadığımı düşünerek yukarıki haberin doğru olması ihtimalini derpiş etmek mecburiyetinde kaldım. Doğruluk veya yanlışlık bittabi sizce malûmdur.

Bir hakikatı hatırlatmama müsaade buyurunuz : Hakkımda ibraz buyurduğunuz hudutsuz itimada zerre kadar halel geldiğini hissederek etmez derhal çekileceğimi daima tekrarlamıştım.

Eğer inhamın hıfza gönderildiği doğru ise artık hiç bir kuvvet beni Konservatuarda tutamayacaktır. Musikiye olan bağlılığım haysiyet ve izzetinefis duygusunu unutturamaz.

Geçenlerde mesai sistemimize uymıyan bir kaç kişiyi icra heyetinden çıkarmadan önce, mutad hilâfında keyfiyeti yüksek ıtlularınıza arzemiş ve bu muamelelerden doğması muhtemel gaileye metanetle karşı koyacağımı ilâve ederek mütalâanızı sormuştum. Bir kimseden maadası için mahzur görmediğinizi beyan buyurmanız üzerine icabedenler çıkarıldı ve tıpkı tahminim veçhile, gazetelerde hakikate büsbütün muhalif isnatlar ve iftiralar başladı. Hudutsuz itimadınıza nailiyetten emin olarak bu gürültüye metanetle karşı koydum. Hattâ bu neşriyatı tetkik için bir komisyon teşkil buyurmanızı da pek isabetli buldum. Zira ne yaptığımı, niçin yaptığımı ve her zaman müşabih vaziyetlerde aynı şeyi yapmakta tereddüt etmiyeceğimi biliyorum. Komisyonun da tetkik neticesinde bu kanaate varacağına kailim. Lâkin şunu da itiraf etmeliyim ki dost sandığım, iyi ahlâk sahibi zannettiğim, kendilerine ummadıkları şahsi iyiliklerde bulunduğum yaşlı başlı kimselerin benim aleyhimde nasıl sevine sevine iftiralar icad ettiklerini, uydurma bahanelerle şahsıma taarruz etmekten ne kadar zevk aldıklarını gördükten sonra bu işten nefet etmemekliğim mümkün olmadı. Vakıa hiç bir hücum sanat yolundaki azmimi zayıflatamaz; fakat ahlâkı kendi ahlâkımla taban tabana zıd olan bu sanatkârlarla temasa mecbur olmak da sevimli bir olay değildir.

Sanat sahasını kaplıyan çirkâbın ortasında yalnız sizin temiz itimadınıza dayanıyordum. Şimdi ise, inhamın hıfzı haberi doğru olduğu takdirde, itimad kalmamış oluyor ve sanat sahasını kendi mukadderatına terkedip hemen çekilmek en müstacel ve en mühim vecibem halini alıyor. Zaten çekilmem hiç bir yeni harekete lüzum göstermiyecektir. Zira mukavelem henüz yenilenmemiş bulunuyor.

Bugün Konservatuarda dört dersim var. O dersleri son olarak verdikten sonra bir daha Konservatuara gitmiyeceğimi arz ve mukavelemın yenilenmemesini rica eder vazifedar bulunduğum müddetçe hakikaten hudutsuz bir surette ibraz buyurduğunuz itimad ve müzaheretten dolayı en samimi teşekkürlerimi derin saygılarıma terdifen sunarım.

İstanbul Konservatuarı İlmi Kurul

Sabık Başkanı H.Sadettin Arel

Dr.Osman Şevki Uludağ gibi milletvekillerinin gayretine rağmen, Ankara Devlet Konservatuvarında Türk Musikisi bölümü açılmamıştı. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda da bu iş yapılamadı. Arel, bir müddet, bazı talebesinin kurduğu bir hususi teşekkülde 1949'dan itibaren dersler verdi. Fakat sonra, talebisinin en seçkinlerini tophıyarak, kendi evinde hususî derslerine devam etti.

2.7. Arel'in Bestekarlığı

Arel'in birhayli saz eseri 1927'de Dârüttâlim-i Mûsikî Hey'eti tarafından plağa çalınmıştır (Zeybek, Arab Oyunu, Bir İki Hikâyecik, Düğün Evinde, Fenây-ı Hayât, Bûselik-Aşırân Peşrevi, Hûzzâm ve Rast (Ferid Alnar'ın kaanûnu ile) Saz Semâileri, Hûzzâm, Tâhir, Ferahnâk, Hicâz Oyun Havaları vs.). 20 kadar saz eseri de o yıllarda aynı hey'etin konserlerinde icra edilmiştir. Sonra Musiki Mecmuası'nda 100'den fazla eserin notası yayınlandı. Fakat asıl büyük ve mühim eserleri, bugüne kadar ne basıldı, ne çalınabildi. Kendi el yazısı ile olan eserlerinin tam koleksiyonu, talebisinden Lâika Karabey'in elindedir. Bu koleksiyonun tam bir mikrofilmi de bu satırların muharriirinde bulunmaktadır. Başka hiçbir yerde-kısmî de olsa-mikrofilmi, kopyası vs. yoktur. [36]

Arel bilhassa gençliğinde Batı Musikisi için yüzlerce oda musikisi parçası, sazlar, sesler için üçleme, dörtleme, beşleme, altılamalar, piano parçaları, piano refakatinde veya refakatsız söz eserleri, koral eserler, çocuk ve mektep şarkıları, lied'ler, kanonlar, fanteziler, pekçok füğ besteledi. Bu eserlerin notalarının hepsini, parça parça, talebisinin gözleri önünde yaktı. Bu suretle Arel'in ilk devir Batı bestekârlığına ait birkaç yüz parça bugün elde yoktur. Kendisi, Batı Musikisi'nin devleri yanında, bu eserlerin intişarında mânâ görmüyordu. [37]

Daha sonra, 25 yaşından itibaren, tek sesli Türk Musıkisi parçaları bestelemiye başladı. Bunların mühim kısmını muhafaza etti; küçük bir kısmını imhâ etti. Ancak son yıllarda çoksesli Türk Musıkisi parçaları bestelemiye başladı ki, bunların hepsi elimizdedir. [38]

Arel, Türk milletinin bütün devirlerde yetiştirdiği en büyük bestekâr ve en büyük musiki bilgini'dir. Başta dehâsı olmak üzere, Batı ve Türk Musikileri'ni çok iyi bilmesi, fevkalâde umumî kültürü, çalışkanlığı, metodu, ona bu sıfatları sağlamıştır. [39]

Arel'in eserlerinde, Türk Musıkisi'nde başka hiçbir bestekârda rastlanmıyan bir musiki iklimine girilir. Bu eserlerde, musiki, en geniş mânaâsıyla telâkki edilmiş, bütün musiki imkân ve unsurlarından faydalanılması bilinmiş, şekil titizliğinin yanında, nağme zevki ve yapısındaki erişilemez dehâ ile Arel'in san'atı, mükemmel seviyeye erişmiştir. Dehâsı sınırlı değil, çok feyizli, âdetâ hayret verici bir azamettir. Bu azemet, birçoklarının gözünü kamaştırdığı gibi, daha büyük bir müzisyen zümreyi de korkutmuştur. [40]

Arel'in yalnız Mevlevi Ayinleri'nin, elimizde bulunan asırlardan beri yapılmış Mevlevi Ayinleri'nin sayısından fazla olduğunu hatırlamak kâfidir. Durak'ları da, musikimizdeki diğer bütün Durakların sayısının iki mislinin çok üzerindedir. Arel, şarkı formunda, büyük şarkı bestekârlarını (Arif Bey, Şevki Bey vs.) geçememiş, hattâ onlara erişememiştir. Beste ve Semâi formlarında klasik bestekârlarımızla mukayesesini düşünülemez. Ancak dini eserlerde olsun, saz eserlerinde olsun, Türk Musıkisi'nin diğer hiçbir bestekârı ile uzaktan dahi mukayese edilemeyecek en büyük şahsiyetidir. Ayin, Durak, İlahi ve diğer dini eserleri ile, Türk dini musiki repertuarının en büyük kısmına hâkimdir. Bu eserlerde, kemiyet berteraf, keyfiyet bakımından da, bütün seleflerinin üzerindedir. Türk Musıkisi'nin en güzel Ayin ve Durak'ları, hiç şüphe yok, Arel'inkilerdir. Yalnız İtrî'nin 3 parçasının (Salât-ı Ümmiye, Nâat ve bilhassa Tekbîr), Arel'in eserlerinin üzerinde olduğu söylenebilir. Başka hiçbir türk dini eseri Arel'inkilerden daha güzel ve değerli değildir. [41]

Arel, Gazel formunun tek bestekârı sayılabileceğinden, bu şekilde de emsalsizdir. Gazel'leri, hârikulâde lirik ve güzel parçalardır. Fakat bestekârlığının, dini eserleri dahil, en yüksek cephesi, saz eserleri bestekârlığıdır. Dini eserleri ile Arel, kendisi dışında kalan diğer bütün Türk dini bestekârlarının bugün elimizde bulunan eserlerinin

yekûnunun üzerine-keyfiyet ve kemiyet bakımlarından-çıkabilmiş değildir. Sadece en büyük, mutlak şekilde büyük dinî bestekârdır. Saz eserlerinde ise, kendisi dışında kalan bütün Türk saz bestekârlarının yekûnundan daha değerlidir. Bunun biraz da Türk Musikisi'nde saz eserlerinin, ihmal edilmiş bir dal olduğu düşünülerek tefsiri kabildir. Fakat bu tefsir, gerçeklere pek uymaz. Zira Arel, başta saz semâileri olmak üzere, her formdaki saz eserleri ile, emsalsiz bir bestekârdır. Bu saz eserlerini icrâ edebilecek, batı saz metodları ile yetişmiş, Batı sâzendeleri seviyesinde çalmaya muktedir icrakârlar yetiştiği zaman, Arel'in büyüklüğü ortaya çıkacaktır. Tıpkı Bach'ın ölümünden üç çeyrek asır sonra "keşfedilmesi" gibi. [42]

Çoksesli Türk Musikisi'nde de Arel şüphesiz çok büyük bir isimdir ve rakipsizdir. Bu yolda onu tâkip edebilecek pek az bestekâr yetişmiştir. Ancak millî musikin geleceği, şüphesiz bu yoldadır. [43]

Bir bakıma Arel'in eserlerindeki fevkalâdeliğe, emsalsiz güzelliğe bakıp, eskileri hırpalamak ve mukayesede bulunmak, haksızlıktır. Zira eskiler, zamanlarının ve ortamlarının adamlarıdır. Arel ise, hem bir XX. asır müzisyeni, hem de ortamının adamı değil, ortamından fırlamış, musikin ne demek olduğunu anlamış, bu san'atın bütün gelişmesinden faydalanabilmiş bir dâhidir. Bir XVIII. asır bestekârından, Arel'in yapabildiklerini beklemek fuzulî olduğu kadar haksızdır. Binaenaleyh. insan hislerinin her türlüşünü açıklayabilmiş, tasvirî saz eserlerinde dehâ perdesini yırtabilmiş bir Arel'i, XVII. asırda tasvirî saz eserleri yapmış bestekârlarımızla karşılaştırmak, doğru değildir. Onlar, o devir içinde kıymetli klasiklerdir. Belki Türk Musikisi, Arel çapında bir fitrî dâhi yetiştirmemiştir. Fakat Arel'in büyüklüğü bu fitî dehâ ile izah edilirse yetersiz bir açıklama yapılmış olur. O, musiki bilgi ve kültürünü en iyi kullandığı, bu bilgi ve kültürü dehâsında eritebildiği için emsalsiz olmuştur. Bu bilgi ve kültür, ona büyük malzeme sağlamış ve bu malzemeyi kullanmasını bilmiştir. Hiçbir bestekârda bu derece zengin nüanslarla yüklü bir palette tesadüf edilemez. Kullandığı malzeme ve kullanış hususiyetleri, hakkında birkaç söz söylemek, aydınlatıcı olabilir. [44]

Arel'de çarpıcı unsurlardan biri, makam zenginliğidir. Hiçbir bestekârda tesadüf edilemeyecek derecede Türk makamlarını kucaklamıştır. Her makamdan yerinde faydalanmayı bilmiştir. Türk Musikisinde her makam, hatta her şed, başlı başına bir hissi veya bir hissin nüansını, derecesini ifade ettiği için, bunu şuurlu olarak bilen ve

kullanan Arel, zafere erişmiş , birçok bestekârimızda ise makam kullanılışı, bir fantezi, bir hevesten ibaret kalmıştır.

Ancak büyük bestekârlarımızdır ki, kullandıkları makamın hangi hisleri ifadeye elverişli olduğunu sezebilmişlerdir. Musikimizin hiçbir kıymet ifade etmiyen, âdet olduğu için yapılmış mürekkep makamları tabiatıyla Arel'de yoktur. Zira onun her eseri, bir maksat peşinde bestelenmiştir. Eski bestekârların birçoğunda görülen "şu makamdan da bir eserim bulunsun" fikrine Arel'de tesadüf edilemez. Bir makam, yalnız mevkîinde değil, bütün sesler üzerinde kullanılmıştır. Arel'deki şed (transposition) zenginliğinin belki onda birine, başka bir bestekârda rastlamak mümkün değildir, belki hayaldir. Tasviri eserlerde ise, aynı makamın çeşitli perdelere ayrı nüans kazanması ile çeşitli his dereceleri ifade edilebildiği için, bu unsur son derecede mühimdir. Batı Musikisi'nde de öyledir. Hicâzkâr ile Sûz-i Dil'in tebliğ ettikleri duygu farklı olduğu gibi, sol mineur ile re mineur'de de nüans aynı derecede bârızdır. [45]

Geçki (modulation) zenginliği bakımından da Arel, yegânedir. Mahdut ve klişe halindeki geçkiler yoktur. Modern musiki anlayışının başlıca ifade unsurlarından biri olan maksat, mevzû ve hissin şiddetle ifadesi, geçki zenginliği, uzak makamlara geçmek, geçkileri sağlayan ortak sesleri tanımakla sağlanmıştır. Arel'de, Türk Musikisi'nde asla kullanılmamış ve kullanılması akla gelmemiş birçok geçkiyle karşılaşılır. [46]

Usul zenginliği de büyüktür. Bütün küçük usulleri ve büyük usullerden hususi bir âhenk ve his tebliğ edenleri kullanmıştır. Hiçbir bestekârda bu usul zenginliği yoktur. Usul geçkileri üstatça kullanılmıştır. Her usul, maksatlı olarak istimal edilmiş, âhengine kapılıp gelişigüzel seçilmemiştir. [47]

Hemen bütün eserlerinde nüance işaretleri yazılmıştır. Klasik Türk Musikisi'ni nüance edebilmenin büyük bir mesele ve muazzam kabiliyete bağlı olduğu malûmdur. Arel'in eserleri programlı parçalar olduğu için, eğer nüance'sız olsalardı, kimse içinden çıkamaz ve ifade kaybolurdu. Arel'in nüance'a kazandırdığı değer ve itibar, musikimiz için mühim bir adımdır. [48]

Arel, prozodi ve vurgu (accent) hususlarında çok titizlik göstermiştir. Türkçe'nin ihtişamı, hecelerin tam mânâsıyla değerlendirilme-

si, anlaşılabilir bir şekilde ifadesi, her vurgu'nun hakkının verilmesi, bütün eserlerinde ortaya çıkan bir hususiyettir. Klasik Türk Musikisi'nde prozodî'ye bazan hiç ehemmiyet verilmediği, bununla, bir güfteli eser için belki en büyük nakıysa teşkil ettiği malumdur. [49]

Arel'in en büyük cephesi ve onu Türk medeniyeti tarihinin en büyük dâhilerinden biri hâline koyan bir tarafı, milli musikiye çokseslilik uygulayabilmesidir. Bu husus, az aşağıda ele alınacaktır. [50]

2.8. Arel'in Talebesi

Musiki sahasında Arel'den yüzden fazla şahıs doğrudan doğruya, binlercesi de dolayısıyla faydalanmıştır. Arel'in talebesi içinde pekçok isim hatırlanabilir : Ahmed Adnan Saygun, Mes'ud Cemil, Fahri Kopuz, Rüşen Kam, Kemal Batanay, Veli Kanık, Ferid Alnar... Mes'ud Cemil'i Berlin'de ve Ferid Alnar'ı Viyana'da kendi parasıyla tahsil ettiren, Arel'dir. Her ikisi de Türk Musikisi'nde (tanbur ve kanun sazlarında) virtüöz olan bu iki müzisyenin, batı Musikisi öğrendikten sonra yurda dönüp çoksesli çağdaş Türk Musikisi'ni kuracaklarını ümid ediyordu. Halbuki o yıllarda Türk Musikisi'ne karşı cephe alınması yüzünden, birçok şahıs, bu milli sanata olan sevgi ve ilgilerini bile saklamak mecburiyetini duymuşlardır. Binaenaleyh, çoksesli Türk Musikisi'ne örnekler vermek, bizzat Arel'e düşmüştür. Ancak bu eserlerini icra edecek elemanlar bulunmaması sebebiyle, çok istemesine rağmen, bir senfoni ve bir opera yazmak külfetini göze alamamıştır. [51]

Arel'in 1945'ten sonra ders verdiği kitlenin büyük kısmını ise amatör müzisyenler teşkil eder. Bunların büyük üstattan istifadeleri, şu sebeplerle, sınırlı veya pek sınırlı kalmıştır : Hiçbirinin asıl mesleği müzisyenlik değildi; kimi doktor, kimi mühendis, kimi üniversite talebesiydi. Musikiye mahdut zaman ayırabiliyorlardı. Muntazam ve metodlu musiki tahsiline çok geç başlamışlardı. Pekazı bir yabancı dilde okuduğunu anlamaya muktedirdi, maddi imkânlar yoktu. [52]

Arel'in son talebesi içinde de bazı isimler hatırlanabilir : Süheyla Güler, Naime Batanay, Müşerref Akyüz, Macide Akkaya, Dr.Refet Kayserilioğlu. [53]

Türk Musikisi nazariyatını Arel'den tamamen öğrenen yalnız şu şahıslardır (öğrenme sırasıyla) : Lâika Karabey (1907), Ercümend Berker (1920), Haydar Sanal (1926), Yılmaz Öztuna (1930), Câhid

Atasoy (1927) ve Burhan Uysal (1930). Bunlardan bazıları, bilhassa Uysal, çoksesli Türk Musikisi eseri yazmakta, Arel'den sonra ikinci hamleyi yapmışlardır. [54]

2.9. Netice

Arel, Türk Musikisi nazariyatını (bilgisini), çağdaş ilim metodlarıyla tedvin etmiştir. Gerçi bu hususta Rauf Yektâ ve Dr.Subhî Ezgi'nin neşriyatı, Arel'e takaddüm etmektedir. Ancak bu üç bilgin, çalışmalarının ilk safhalarını zaten beraber yaptıkları gibi, Ezgi'nin 5 ciltlik büyük eserinde Arel'in payı da çok ehemmiyetli olmuştur. Her üç bilgin de "24 eşit olmıyan aralıklı" sistem üzerinde müttefik olmakla beraber, bu sistemi kusursuz bir şekilde kaleme alıp açıklıyan, Arel'dir. Fizik bahislerinde Ord.Prof.Sâlih Murad Uzdilek'in yardımını görmüştür. Onun için bugün her yerde kullanılan ve kabul edilmiş bulunan bu sisteme haklı olarak "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi" denmektedir. Bu suretle Arel, Türk Musikisi tarihinde malum en büyük musiki bilgini sıfatını taşımaktadır. [55]

Arel'in Türk Musikisi'nin nisbet kabul etmez şekilde en büyük bestekârı olduğu, yukarıda açıklanmıştır. [56]

Çokseslilik yolunu açması, Türk Musikisi sistemini bozmaksızın, ham malzeme itibariyle hârikulâde zengin bu musikiyi çoksesliliğin muhteşem imkânlarına mazhar kılacak yol ve sistem göstermesi, istikbal için belki en büyük cephesini teşkil etmektedir. Bu bakımdan ileride Türk Musikisi tarihi şüphesiz "Arel'den Önce" ve "Arel'den Sonra" diye iki devreye ayrılarak incelenecektir. Arel'den Öncesi Ortaçağ'dır, tek sesli musiki'dir. Arel'den Sonra'sı modern çağdır; çoksesli ve orkestrasyonlu musiki'dir. [57]

Burada Hüzzâm + Şedd-ı Arabân terkiibinde olan Lâle-Gül makamının Arel'in buluşu olduğunu da ilave etmek lazımdır. Yegâh perdesinde Kürdî olan Ferahnümâ'ya isim veren ve ilk defa kullanan da Arel'dir. [58]

Türk Musikisi'ni kendine has belâgat ve mantıkla şiddetle savunan Arel, bu san'atın çökmesini önlemek bakımından da büyük tarihi hizmet yapmıştır. Onun gerçek büyüklüğü ve şöhreti, eserleri çalınabildiği zaman ortaya çıkacaktır. Musikimize "Türk Musikisi" diyen ve çeyrek asırlık gayretle bu tâbiri yerleştiren bile Arel'dir. [59]

Ölümü münasebetiyle pekçok makale, şiir yazılmış, mersiyele bestelenmiştir. Bunlardan ikisini burada anabiliriz : Dr.M.Oktay Sâdık Yiğitbaş'ın Hicâz Curcuna "Arel'in Aziz Rûhuna İthâfı" (Bana herşeyden yakın elbet sensin Allaah'ım) ve Dr.Câhid Öney'in güftesi de kendinin olan Sûz-ı Dil Ağır Aksak Mersiye'si (7 beyitli bir gazel şeklinde olan bu güftenin son iki beytinde iki ayrı tarih düşünülmüştür : Çıktı "Çahid" dedi tâ cân-u gönülden şu sözüm - "Seçdi Tanrı'm yanı-mızdan seni pek erken Arel" - Yazayım bir daha târîh-ı vefâtın heyhât - "Gitti artık bu mayıs Cennet'e ustâdım Arel"). [60]



2.10. Arel'in Eserleri

a. Dini Eserler :

I. Mevlevî Ayîn-i Şerifleri :

1. Acem-Aşîrân : I,	26. Lâle-Gül,
2. Acem-Aşîrân : II,	27. Mâhûr,
3. Acem-kürdî : I,	28. Müsteâr,
4. Acem-Kürdî : II,	29. Nevâ,
5. Aşk-Efzâ,	30. Nev-Eser,
6. Beste-İsfahân,	31. Nihâvend,
7. Bestenigâr : I,	32. Nikrîz,
8. Bestenigâr : II,	33. Nişâbûr,
9. Bayatî, I	34. Nişâbûrek,
10. Bûselik,	35. Nühüft,
11. Dilkeş-Hâverân,	36. Râhatfezâ,
12. Evc,	37. Râhatülervâh,
13. Evcârâ,	38. Rast,
14. Ferahfezâ,	39. Sabâ,
15. Ferahnâk,	40. Segâh,
16. Ferahnümâ : I,	41. Sultânî-Yegâh,
17. Ferahnümâ : II,	42. Sûz-i Dil,
18. Heftgâh,	43. Sûznâk,
19. Hicâz,	44. Şedd-i Arabân,
20. Hicâzkâr,	45. Şehnâz,
21. Hüseyinî,	46. Şerefnümâ,
22. Hüzzâm,	47. Şevk-Efzâ,
23. İsfahân,	48. Tahir,
24. Karcıġar,	49. Uşşak,
25. Kürdî'li Hicâzkâr,	50. Uzzâl,
	51. Yegâh. [61]

II. Duraklar (besteleniş sırasıyle, ilk 65'i 1947-49 yılında bestelenmiştir) :

1. Sûz-i Dil (Musaffâ eyle dil levhin bugün nûr-i tecellâ'dan),
2. Nev-Eser (Bahır içinde katreyim, bahır olur hayran bana, Niyâzi),
3. Bestenigâr (Biz ol uşşâk-ı ser-bâzız, bize akl ıssı yâr olmaz),

4. Evc (Gel ey bâd-i Sabâ, lutf eyle bir dem),
5. Nevâ (Arz-ı didâr eyledikçe sâhib-i gülzâr-ı hû),
6. Müsteâr (Dermân aradım derdime, derdim bana der-
mân imiş),
7. Hüseyini (Cümle â'zâdan gelir "Allaahü Ekber" nâresi),
8. Sabâ (Sevdây-ı sivâ'dan geç, gel "hü"),
9. Nişâbürek (Câm-ı aşkı nûş edip ser-mest-ü hayrân ol,
yürü),
10. Isfahân (Tecellî oldu â'lem),
11. Hümâyûn (Bülbül-i şûrideyim, gülden nasibim var be-
nim, Derviş Osmân),
12. Heftgâh (Kalmışız deryây-ı gaflet içre bi-tâb-ü tüvân),
13. Hüzzâm (Hudâya, keşt-i cürm içre kaldım),
14. Uzzâl (Kim ki aşkın dârınâ ber-dâr olur),
15. Nikriz (İşimiz subh-u meşâ, cürm-ü hatâ),
16. Dilkeş-Hâverân (Mir'at-ı dilin jeng-i sivâ etme mugat-
tâ),
17. Bayatî (Derûnumda olan hâlet ne hâletdir, anı bil-
mem),
18. Şevk-Efzâ (Geçelim bu hevâ ile hevesden),
19. Ferahnümâ (Aşk ile nûş eylişem bezm-i ezel peymâne-
sin),
20. Şivenümâ (Hudâyâ, cümle â'lem sana a'şık, seni özler),
21. Rast (Cümle â'lem, âşnâ, ben âradâ bigâneyim),
22. Acem-Aşîrân (Hemiê bülbülün gülşende feryâdi ma-
habbettir),
23. Nişâbü (Yâ İlâhî, kıl bizê lutf-ü atâ),
24. Nihâvent (Can bu ilden göçmeden cânânı bulmak ne
güç),
25. Hicâzkâr (Bugün meydân-ı aşk içre cenânâ âşnâyız
biz),
26. Sûznâk (Eğer dost'dan belli haber sorarsan, Ahmed
Çağan'a ithâf edilmiştir),
27. Sultânî-Yegâh (İçmiyen lâ'lin şarâbın merd-i meydân
olmadı),
28. Irak (A'şıkın dili mâsivây-ı hû),
29. Acem'li Yegâh (Mest olduğun etmem aceb),

30. Beste-İsfahân (Cânâna görünür bana cânâ neye bak-
sam),
31. Segâh (Zâhidâ, dem vurma aşkdan kapıyı kakdın mı
hiç?),
32. Zengûle (Ey "cân gözün açabilsem" diyenler),
33. Bûselik (Cân-u dilê aşka mihmân eyliyen),
34. Uşşak (Der-i aşkaa düşmeyincê o dermâna nice erer?),
35. Karcığâr (Ben sanırdım â'lem içrê hiç banâ yar kalma-
dı),
36. Râhatfezâ (Andım yine ol bezmi, mestânelik elverdi),
37. Kürdî (Düşdü cânâ â'kıbet sevdây-ı aşk),
38. Hüzzâm-ı Cedid (Katre aşkın ummân oldu),
39. Pençgâh (Ey CENâb-ı Hakk'a tâlib),
40. Hicâz (Nedir bû katrelerdê bahr-ı ummân olduğun cânâ-
na?),
41. Zengûle'li Süznâk (Ehl-i derdin derdinê dermân iken
tekrâr-ı hû),
42. Revnaknümâ (Bülbül-î nâlan olup çağırırım "dost"),
43. Ferahnâk (Mevlâ'm ver aşkın bana, hayrânın olayım
senin),
44. Kürdil'li Hicâzkâr (Dehr-i dînâ dil veren, â'kıl değil, dî-
vânedir),
45. Rûy-i Irak (Kalbini bâğ-î cinân et, ravza-î tevhîd ile),
46. Yegâh (Kâbe et kalbîni sen, büt-hâne sansınlar seni),
47. Evcârâ (A'şık gitmez dilinden hiç hûy-ü hây-ı aşk),
48. Lâle-Gül (Perişân eyledim dilden gam-î dehrî, ferâğım
var),
49. Şedd-i Arabân (Ey gönül, n'eylersin sen bu cihânı?),
50. Şehnâz (Aşkın meyine ben kana geldim),
51. Uşşak : II (Geçeyim cân ile tenden, beni aşkın ile şey-
dâkıl, Kûsec Ahmed),
52. Süznâk : II (Hakk'a teslîm etmiyen cân-û dilin),
53. Bayatî : II (Buyruk senin, fermân senin),
54. Nişâbûr : II (Uyan gafletinden ey gaafil),
55. Nikrîz : II (Ey gaafil uyan, rihlet-i nâgâhı unutma),
56. Ferahfezâ (Gel vücûdün perdesin kaldır, cemâl-iyâri
gör).
57. Yegâh : II (Nûş edelden cân-ı aşkı, tâ ezelden mestâne-
yim),

58. Râhatülervâh (Andelib-i bâğ-ı hicrân olmuşum yâ Rab-benâ),
59. Şevk-Efzâ : II (Mest-i aşkız sabrimiz yok, sinemiz çâk eyleriz),
60. Beste-İsfahân : II (Vâsıl olmaz kimse Hakk'aa cümle-den dūr olmadan),
61. Nihâvend : (Genc-i aşkı ister isen dil-i virânede ara),
62. Nihâvend : III (Merd-i meydân-î Hudâ'nın kân zıkr' Ullaah olur),
63. Bestenigâr : II (Her kimin kalbinde zıkr'Ullaah olur),
64. Sultâni-Yegâh : II (Vârımî ben dosta verdim, hân-mânım kalmadı),
65. Acem-Aşîrân : II (Ey derde dermân istiyen, yetmez mi derd, dermen sana, 76.Durak ile aynı güfte),
66. Reng-i Dil (Gönül hayrân olubdur aşk elinden, 21.X.1949),
67. Aşk-Efzâ (Yâ İlâhî, kaasırım şükründe ben, 4.XI.1949),
68. Sultânî-Irak (Olmayınca senden atâ, kul n'eylesin?, 21.XI.1949),
69. Sultânî-Irak : II (A Sultânım, sen var iken ya ben kime yalvarayım?, 22.XI.1949),
70. Ferahfezâ : II (Eyâ â'lemlerin şâhî, tecellî kıl, tesellî kıl, Merkez Efendi, 25.XI.1949),
71. Hisâr-Bûselik (Mevlâ'm senin â'sıkların, 1.XII.1949),
72. Nikrîz : III (Ben dost havâsına düşdüm, 2.XII.1949),
73. Hisâr-Bûselik : II (Deldi bağrım bülbül-î bî-câre nâlâ-nın senin, 3.XII.1949),
74. Hisâr-Bûselik : III (Aşkınla yandır Sultânım Allaah, 5.XII.1949),
75. Reng-i Dil : II (Ey derdlilerin derdine dermânedenAllaah, 8.XII.1949),
76. Acem-Kürdî (Ey derde dermân istiyen, yetmez mi derd, derman sana?, 11.XII.1949, 65.Durak ile aynı güfte),
77. Hisâr-Bûselik : IV (Fer' almışken tulû'-i Kibriyâ'dan, Y.K.Beyatlı, 17.XII.1949),
78. Sabâ-Zemzeme (Perîşân eyledim dilden gam-î dehrî, ferâğım var),
79. Sabâ - Zemzeme : II (Nedir derdin senin, bu mâtemin ne?),

80. Rûhnüvâz (Gülşen-i aşka düşen bûlbülü ağlar gördüm),
 81. Isfahân II (Sıdk ile â'şık olursan, sâna yar mefkud de-
 ğil),
 82. Zengûle : II (Aşk-ı yâre dūşolaldan yârımı gördüm ıyân),
 83. Aşk-ı-Efzâ : II (Düşdüm yine bir derde),
 84. Yegâh (Söylemem râz-î derûnum, sorma, mübhemdir
 gönül),
 85. Çârgâh'da Bûselik (Dil hânesi mir'ât-ı Hak),
 86. Sultânî-Yegâh : III (Ezelden aşk oduna yanageldim),
 87. Bûselik : II (Senin â'sıkların kılmaz nazar Firdevs-i
 â'lâya),
 88. Segâh : II (Taşdı rahmet deryâsı),
 89. Evc : II (Vuslat gibi nî-met mi olur?),
 90. Uşşak : III (Çünkü bildin mü-minin kalbinde beyt'Ullaah
 var),
 91. Hüseyinî : II (Nefse uyup râh-ı Hak'dan çıkmak yol mu-
 dur?),
 92. Evcârâ : II (Dil hânesi pür-nûr olur),
 93. Isfahân : III (Vech-i yârêdûş olan, âlemde seyrân iste-
 mez),
 94. Şevk-Efzâ : III (Tıynet-î âdemde konmâsa eğer sevdây-ı
 aşk),
 95. Acem-Aşîrân'da Zengûle (Aşkınla çâk olsâ bu ten),
 97. Nişaburek : II (Sehv ile olduysa günah),
 98. Evc : III (Derd-ı Hakk'aa talib ol, "dermana erem" der
 isen),
 99. Hüzzam : II (Benim maksudum a'lemde değildir lakin il-
 la 'hû'),
 100. Kürdi'li Hümâyûn (Dil hanesi Mir'at-ı Hak, 86.Durak ile
 aynı güfte).
 101. Acem-Aşîran'da Kürdi (Cenab-ı pakine layik amel yok),
 102. Nim - Zengûle'de Bestenigar (Ya İlahi, sana geldik, bi-
 zi mahzun eyleme),
 103. Kürdi'de Buselik (Ya vasiyye'l-mağfiret),
 104. Nim-Hicaz'da Hüzzam (İlahü'l-a'leminsin Hakk-ı Ta'âlâ),
 105. Çargah'da Segah (Ey olanlar tâlib-î gencine-i esrâr-
 ı hû),
 106. Buselik'de Hüzzam (Ben harabat ehliyim, yoktur kara-
 rım ta ebed),

107. Şerefnüma (Yüce sultanım, derde dermanım),

108. Nim-Zengüle'de Hüzzam (Ben mest-i cânân oluşum).

[62]

III. İlahiler :

1. Şevk-Efza Curcuna (Ne rütbe bir kulun olsa günahı),

2-5 : Şevk-Efzâ,

6-9 : Nişâbürek,

10. Acem-Aşiran Evsat (Ey dergehi cümlelerin penahı, op. 17, no.3),

11-12 : Acem-Aşiran,

13. Bestenigar Fahte 2 ses için Tevhid (Şeb-i tehnada derler kûh eder hû, İ.H.Danişmend),

14-15 : Bestenigar,

16-18 : Bayatı,

19-21 : Hüseyini,

22. Hüzzam Evsat (Mürg-ı dil ta etmeden Cibril tahrik-i cenah, op.17, no.6),

23-24 : Hüzzam,

25. Neva Devr-i Kebir (Şöyle saklaa sırr-ı aşkı, tende canın duymasın),

26-27 : Neva,

28. Nişâbü'r Ağır Evfer (Salık-i rah-i Huda'nın kârı zikr'Ullaah olur),

29. Nişâbü'r Evsat (Âlûde olup cürm-ü güneşle her gâh),

30. Nişabûr,

31. Saba Aksak Semai 2 ses (soprano ve altı) için Kanon (Varsın, birsin Allaah'ım, tevhid, müsemmen, İ.Ali),

32-33 : Saba,

34-36 : Şedd-i Araban,

37. Şivenüma Yürük Semai (Ey gönül, cam-i fenafi'llaaha ten tâbût olur),

38. Şivenüma Yürük Semai (Katre-ı aşk-ı Huda, bir bahr-i bi-payandır),

39. Şivenüma,

40. Uşşak Aksak Semai (Dünyaya gönül verme ki, vıran olacaktır),

41-42 : Uşşak,

43-45 : Uzzal,

- 46-47 : Acem-Aşiran'da Suznak,
48. Beste-Isfahan Aksak Semai (Gelmişin vahdet elinden aşk ile mestane ben, op.17, no.4),
49. Beste-Isfahan,
- 50-51 : Ferahnüma,
52. Hümayun Semai (Haml-ı Meryem'le Mesih'in doğuşun kıl im'an, E.B.Koryürek),
53. Hümayun Evsat (Ey gönül, aşka çevir gel yüzünü, op.17, no.5),
54. Irak Yürük Semai (Mürg-ı dil pervaz edip, uçmak diler),
55. Irak Yürük Semai (Gül müdür, bülbül müdür şol zir-ü efgaan eyliyen?),
- 56-57 : Isfahan,
58. Müstear Evsat (Dünyaya gönül verme ki, viran olacaktır, 40. İlahi ile aynı güfte),
59. Müstear,
- 60-61 : Nikriz,
- 62-63 : Rast,
- 64-65 : Sultani-Yegah,
- 66-67 : Suz-ı Dil,
- 68-69 : Zengule'li Suznak,
70. Aşiran'da Bayatı,
71. Aşiran'da Gerdaniye,
72. Aşiran'da Hüseyinî,
73. Aşiran'da Muhayyer,
74. Aşiran'da Uşşak,
75. Buselik,
76. Evc,
77. Hicaz Evsat 2 ses (soprano ve alto) için kanon (Dost, dost; Zikr),
78. Hicazkar,
79. Hüzam-ı Cedid Düyek (Göster bize rahi Huda, op.17, no.7),
80. Irak'da Segah,
81. Kürdi'li Hicazkar Evsat (Nadan nazarında divane amma),
82. Lale-Gül,

83. Nev-Eser Devr-Hindi (Tende canım, canda cananımdır Allaah),

84. Rahatfeza,

85. Ruy-i Irak Devr-i Hindi (Mest-i aşkız, sabrımız yok, sinemiz çak eyleriz),

86. Segah Devr-i Hindi (Cilve-gah-i sinede devran eder, efkâr-ı hû),

87. Yegah'da Muhayyer,

88. Zengüle. [63]

IV. Ney için Taksimler (besteleniş sırasıyle) :

1. Uşşak,

2. Evcara (Devr-i Kebir, Dua : 1, op. 16, no.1, 29.X. 1950),

3. Hüseyini,

4. Rast,

5. Evcara : II,

6. Evc,

7. Neva,

8. Neva : II,

9. Hicaz,

10. Segah (Berefşan, Dua : II, op.16, no.2, 30.X.1950),

11. Saba,

12. Bayat (Muhammes, Dua : III, op.16, no.3 10.X.1960),

13. Bayati : II. [64]

b. Saz Eserleri :

I. Peşrevler :

1. Hicaz Devr-i Kebir,

2. Hümayun Firenkçin (Serzeniş),

3. Nihavend Yürük Hafif (Minimini bir Peşrev),

4. Nihavend : II.Devr-i Kebir,

5. Aşk-Efza Devr-i Revan,

6. Bayati Devr-i Kebir Karabatak,

7. Evcara Devr-Kebir (I.hanesi mülazımesız),

8. Evc Devr-Revan (1913),

9. Ferahfeza Çenber,

10. Ferahnüma Düyek,

11. Acem-Aşiran Muhammes,

12. Hisar-Buselık Devr-i Kebir (Haydar Sanal'a İthaf),

13. Hüzam Devr-i Kebir,
14. Kürdi'li Hicazkar Devr-i Kebir,
15. Mahur Devr-i Kebir (5 hane),
16. Mahur-Buselik Devr-i Kebir,
17. Nikriz Devr-i Kebir Karabatak,
18. Revnaknüma Devr-i Kebir,
19. Şehnaz Devr-i Kebir,
20. Uşşak Yürük Sofyan (işveler),
21. Sultani-Irak Devr-i Kebir,
22. Ruhnüvaz Devr-i Kebir,
23. Hüseyini Sofyan,
24. Nişaburek Yürük Sakıyl-ı Evvel (16/8) (op.24., no.1).

[65]

II. Konser Saz Semaileri (hepsi 6 hane, virtüozluk eserleri) :

- 1-12 : Hüseyini (ilki : 15.IV.1946, numaraları : op.27, no.1-16 ve op.45, no.1-6),
- 13-18. 6.Suz-i Dil (ilki : 14.VII.1945), op.28, no.1),
19. Mahur (op.10, no.5, 1948),
20. Ferahnüma (op.39. no.3),
21. Nikriz (op.10, no.9),
22. Sultani-Yegah (op.11, no.1),
23. Şevk-Efza (5 hane, op.15, no, 1949),
24. Heftgah (op.1, no.7),
25. Neva (op.1, no.6),
26. Kürdi'li Hicazkar (31.1.1950), op.11, no.2, keman için tenvirisi eser),
27. Ferahnak (1949, op.14, no.8),
28. Acem-Aşiran (1949, op.40, no.4),
29. Ruhnüvaz (op.45, no.5). [66]

III. Saz Semaileri :

1. Evcara : I, 2.Evcara : II (1949, op.12, no.3),
3. Evcara : III,
4. Evcara : IV (1949, op.12, no.5),
- 5.Kürdi'li Hicazkar : I (piano için çoksesli, of. 1, no.10),
6. Kürdi'li Hicazkar : II (op.22, no.3) (Alay),
7. Kürdi'li Hicazkar : III (27.X.1949, op.22, no.4),
8. Nihavend : I (1949, op.22, no.7),
9. Nihavend : II (1949, op.22, no.8),

10. Nihavend : III (1949, op.22, no.9, piano ile çalınabilir),
11. Nihavend : IV (1949, op.22, no.10),
12. Revnaknūma : I,
13. Revnaknūma : II,
14. Revnaknūma : III,
15. Revnaknūma : IV,
16. Bayatı : I (1949, op.45, no.7),
17. Bayatı : II (1949, op.45, no.8),
18. Bayatı : III (1949, op.45, no.9, "Alay"),
19. Karcıgar : I (1907, op.14, no.3),
20. Karcıgar : II (1949, op.14, no.4),
21. Karcıgar : III (1949, op.14, no.5, "Oyun"),
22. Mahur : II (1948, op.10, no.6),
23. Mahur : III (1948, op.10, no.7),
24. Mahur : IV (1948, op.10, no.8),
25. Saba : I (1949, op.40, no.2),
26. Saba : II (1949, op.40, no.3),
27. Saba : III (1949, op.14 no.6),
28. Uşşak : I (1908, op.14, no.9),
29. Uşşak : II (op.14, no.10, "Köyden Haber"),
30. Uşşak : III (1949, op.14, no.11),
31. Bestenigar : I (VII.1949, op.22, no.2,5 hane, keman için, "Zikir", dini),
32. Bestenigar : II ("Zikir", dini),
33. Ferahnak : I (1949, op.14, no.6),
34. Ferahnak : II (1949, op.14, no.7),
35. Ferahnak : III (1949, op.14, no.8),
36. Hisar-Buselik : I (1949, op.21, no.4 Haydar Sanal'a İthaf),
37. Hisar-Buselik : II (1949, op.45, no.2),
38. Reng-i Dil : I (17.X.1949, op.14, no.1),
39. Reng-i Dil : II (20.X.1949, op.45, no.3),
40. Sultani-Irak : I (1949, op.40, no.1),
41. Sultani-Irak : II,
42. Şehnaz : I,
43. Şehnaz : II (1948, op.15, no.7),
44. Yegah : I (19.XII.1949, op.15, no.3),

45. Yegah : II (1.1.1950, op.15, no.4),
46. Acem-Buselik (op.1, no.11),
47. Anberefşan (op.1, no.9),
48. Arazbar-Buselik (op.8, no.4),
49. Aşk-Efza,
50. Buselik : I,
51. Buselik : II (12.XI.1949, op.10, no.4),
52. Buselik'de Buselik (op.22, no.5),
53. Çargah (op.10, no.2),
54. Dilkeş-Haveran (op.8, no.1),
55. Evc (op.11, no.8),
56. Ferahnüma : I (op.3, no.2),
57. Gardaniye (2.IX.1950, op.40, no.9),
58. Hicaz (1906, op.1, no.3),
59. Hümayun (1949, op.15, no.2, "Alay"),
60. Hüzzam (op.1, no.2),
61. Hüzzam-ı Cedid,
62. Isfahan,
63. Lale-Gül (op.1, no.12),
64. Mahur-Buselik (op.8, no.5),
65. Neva-Buselik (op.10, no.3),
66. Nev-Eser (1949, op.22, No.6),
67. Nişabur (1949, op.22, no.1),
68. Nişaburek (op.1, no.5),
69. Nikriz : II (op.10, no.10, değişmeli),
70. Nim-Hisar'da Kürdi (23.X.1949, op.15, no.1),
71. Rahat-feza (1910, op.8, no.3),
72. Rast (op.10, no.1.5 hane),
73. Ruhnüvaz : I (op.45, no.4),
74. Ruy-ı Irak,
75. Segah (op.1, no.1),
76. Sultani-Yegah : I (op.8, no.2),
77. Suznâk (1906, op.15, no.8, piano için çoksesli),
78. Şevk-Efza : I (1949, op.15, no.5),
79. Tahir (op.1, no.4),
80. Uzzal (1912, op.14, no.12). [67]

IV. Oyun Havaları (Usulü Gösterimiyenlerin Hepsî Nim Sofyan'dır) :

1. I.Tahir,
2. II.Ferahnüma (op.31, no.2),
3. III: Suz-i dil,
4. IV: Ferahnak,
5. V: Hicaz (op.31, no.5, Taksim'li),
6. VI: Hicazkar (op.31, no.6),
7. VII: Acem-Aşiran (op.31, no.7),
8. VIII: Karcıgar (op.31, no.8, Taksim'li),
9. IX: Şedd-i Araban (op.31, no.9, Taksim'li),
10. X: Kürdi'li Hicazkar (op.31, no.10),
11. XI: Şerefnüma,
12. XII: Yegah (op.31, no.12, 5.IV.1946, Filiz Karabey'e İthaf),
13. I: Türk Aksağı,
14. II: Yürük Semai,
15. III: Tevr-i Turan,
16. IV: Düyek,
17. V: Yürük Aksak,
18. VI: Yürük Curcuna,
19. VII: Tek Vuruş,
20. VIII: Firenkçin,
21. IX: Şarkı Devr-i Revanı,
22. X: Devr-i Revan,
23. XI: Raksan (Oyun Havaları Suite'i bitti).
24. Eğlence : I (Şedd-i Araban Devr-i Turan, op.41, no.2),
25. Eğlence : II (Kürdi'li Hicazkar Devr-i Turan, op.41. no.2),
26. Eğlence : III (Uşşak Düyek, op.41, no.3),
27. Hoplantı : I (Aşiran'da kalan Hicaz Yürük Aksak, Taksim'li, op.2, no.4),
28. Hoplantı : II (Tahir),
29. Dügün Evinde (Hüseyin Devr-i Turan),
30. Kırdan Oyun (Sultani-Yegah Yürük Aksak, op.2, no.1),
31. Oyuncu Kız (Uzzal, op.18, no.4),
32. Kına Gecesi (Hüseyin, 1920 Taksim'li, op.2, no.3),

33. Köy Düğünü (Karcıgar Yürük Aksak, değişmeli, op.18, no.1),
34. Zeybek,
35. Zillerle Rakseden Kız (Buselik Semai, 22.V.1913, op.24, no.3),
36. Aşiran'da Çargah,
37. Aşiran-Zemzeme,
38. Çargah Türk Aksağı,
39. Hisar-Buselik : I (5.XII.1949, op.21, no.4),
40. Hisar-Buselik : II (Devr-i Hindi, 5.XII.1949, op.21, no.5),
41. Hüseyini-Aşiran'da Çargah "Küçük Bir Oyun Havası" (op.2, no.2),
42. Hicaz Şarkı Devr-i Revanı. [68]
- V. Tasviri Saz Eserleri (Hemen Hepsı Pek Uzun Parçalardır):
 1. Nihavend Fantezi : I (Yürük Aksak, değişmeli),
 2. Nihavend Fantezi : II (Yürük Aksak),
 3. Nişaburek Fantezi (Lenk-Fahte),
 4. SABA Fantezi,
 5. Suz-i Dil Fantezi (Müsemmen, Taksim'li),
 6. Fani Hayat (İlk adı : Fenay-ı Hayat) (Aşk-Efza Yürük Semai, 4 kısım, 1925),
 7. Hicran (Uşşak Fırenkçin, Peşrev).
 8. Bir Peri Masalı (Zengule Nim Sofyan, op.24. no.2),
 9. Bir Hikayecik (Hüseyini),
 10. Çınar Altında (Rast Oyun Havası),
 11. Onun Yanında İken (Tahir),
 12. Seni Seviyorum (Buselik),
 13. Karadeniz Kıyılarında : I (Buselik Devr-i Turan Oyun Havası),
 14. Karadeniz Kıyılarında II (Aşiran'da Buselik Curcuna, değişmeli, Oyun havası),
 15. Karalamalar I : Şaka (Karcıgar Yürük Sofyan Peşrev),
 16. II : Gece Münacatı (Aşiran'da Uşşak Devr-i Revan),
 17. III : Bulut-Güneş (Ferahnak Curcuna),
 18. IV : Kırlara Karşı (Kürdi Devr-i Hindi),
 19. V : Ona Söylediklerim (Hicaz Sofyan) (Bu 5 Karalama: op.19, no.1-5),

20. Bir Günüñ Hatırası (Şehnaz Sengin Semai),

21. Kendi Kendime. [69]

VI. Taksimler :

1. Hisar-Buselik (tanbur için),
2. Kürdi'li Hicazkar (tanbur),
3. Yegah (tanbur),
4. Ferahnak (violonsel),
5. Hisar-Buselik : II (tanbur),
6. Uşşak "Taksimcik",
7. Bayati "Taksimcik",
8. Ferahnüma "Taksimcik". [70]

6. Söz Eserleri :

I. Büyük Formda Eserler :

1. Çargah Devr-i Kebir Nakış Beste (Sabah-ı ömrümü bir bir getirdi hatırıma),
2. Yegah Devr-i Kebir Nakış Beste (Eylemişdik bu ahdi gülşende),
3. Uşşak Sofyan Nakış Beste (Sana el sunar mıyım, kurusun elim sunarsam),
4. Heftgah Nakış Aksak Semai (Ben ki terk eylemişim canımı cananım için, Nevres),
5. Ferahnüma Nakış Aksak Semai (Renc-i hatır vermesin feryad-ü erganlar sana, Ziya Paşa, op.44, no.1),
6. Ferahnüma Nakış Yürük Semai (Ol dilbere gel, halini arz-u beyan et, İ.F.Ertuğrul),
7. Nişaburek Nakış Yürük Semai (İştihakım mümkün değil sönmüyor, A.R.Altınay). [71]

II. Gazeller :

1. Bayati (Muradın anlarınız ol gamzenin, iz'anımız vardır, Nedim, 3 beyit),
2. Kürdi'li Hicazkar (Saba ağyardan pinhan gamım izhar et, Fuzuli, 3 beyit),
3. Hüzzam (Her gören ayb eyledi dide-i giryanımı, Fuzuli, 3 beyit),
4. Suznak (Ey melek-Sima ki senden özge hayrandır sana, Fuzuli, 4),
5. Hüseyini (Her turrasında bin şiken-i dil-rübası var, Nedim, 3),

6. Evc (Hiç sünbül, sünbül-i zülfün gibi müşgin değil, Fuzuli, 3),
7. Sultani-Yegah (Bigane gamzen a'şika, nadane aşna, Nedim, 4),
8. Uşşak (Aşka düşdüm, can-u dil, müft-i cuvanan oldu hep, Nedim, 3),
9. Kürdi'li Hicazkar : II (Cefay'ı tali'-i na-saz-karı ben-den-so, Nedim, 3),
10. Isfahan (Tahammül mülkünü yıkdın, Hulagu Han mı-sın Kafir?, Nedim, 6),
11. Acem-Aşiran (Olsa da hamus la'l işve-perdazın senin, Nedim, 3),
12. Bayatı : II (Mest-i nazım, kim büyüdü böyle bi-perva seni? Nedim, 3, 45.Gazel'in güftesi de budur),
13. Hümayün (Canımın cevheri, ol la'l-i şeker-bare feda, Fuzuli, 3),
14. Buselik (Derd-i aşkın define zahmet çeker, Fuzuli, 4),
15. Saba (Berk-ı ahım gökyüzün tutmuş, sirişkim yeryü-zün, Fuzuli, 3),
16. Hicazkar (Perişan halk-ı alem, ah-ü efğan etdiğim-dendir, Fuzuli, 5),
17. Bayatı : III (Demişler goncaya a'şıkların razın "saba" derler, Fuzuli, 5),
18. Neva (Ey turra, bağ-ı hüsnde sünbül müsün, nesin? Nedim, 4),
19. Uşşak : II (Aşyan-i mürğ-ı dil, zülf-i perişanındadır, Fuzuli, 4),
20. Acem-Aşarin : II (Benim kim bir leb-i handan için giryanlığım vardır, Fuzuli, 3),
21. Hüseyini : II (Şifay-i vasl kadrin hicr ile bimar olandan sor, Fuzuli, 4),
22. Şevk-Efza (Ey gönül, ol hançer-i müjgana eylersin he-ves, Fuzuli, 4),
23. Uşşak : III ("Afet-i can" dediler gamze-i celladın için, Nedim, 3),
24. Suznak : II (Kıldı zülfün-tek perişan halimi halin se-nin, Fuzuli, 3, 32.Gazel ile aynı güfte),
25. Evc : II (Gazal-i mihr-i felek dağdarım oldu bugün, Nedim, 3),

26. Kürdi'li Hicazkar : III (Serv eder ders-i hıram ol kaa-
met-i nazendesin, Nedim, 3),
27. Hisar-Buselik (Söz cihan içre ne gülşen, ne gülistan
almada, Nedim, 3),
28. Dilkeş-Haveran (Ey hoş ol mest ki bilmez "gam-ı
a'lem" ne imiş, Fuzuli, 3),
29. Karcıgar (Bin zebani söylersin ol çeşm-i suhan-perdaz
ile, Nedim, 3),
30. Revnaknüma (Kıl saba gönlüm perişan olduğun cana-
ne arz, Fuzuli, 3),
31. Kürdi'li Hicazkar : IV (Kıldı zülfün tek perişan halimi
halin senin, Fuzuli, 3, 25.Gazel ile aynı),
32. Muhayyer (Bir söz dedi canan ki keramet var içinde,
Nedim, 4),
33. Muhayyer : II (Göçüp gitmekde ömrün derd-ü mihnet
gibi şeylerle, Nedim, 3),
34. Kürdi'li Hicazkar : V (Su verenler naz ile ol gülbün-i
nazendeye, Nedim, 3),
35. Ferahnüma (Bus-ıla'lin şöyle sıra-i zülal eyler beni,
Nedim, 4),
36. Kürdi'li Hicazkar : VI (Gerdeni saf-u beyaz öyle ki, ka-
fur gibi, Nedim, 3),
37. Nikriz (Sinede evvel ne muhrık arzular var idi, nedim,
3),
38. Nev-Eser (Olur ruhsarına gün, la'line gül-berk-i ter
a'sık, Fuzuli, 4),
39. Ferahnak (Ben olsam, bir de mutrib, bir de cuybar,
olsa, Nedim, 4),
40. Kürdi'li Hicazkar : VII (Seni gördüm ben üzüntüyle
geçen bir günde, Dr.R.Kayserilioğlu),
41. Nişaburek,
42. Kürdi'li Hicazkar : VIII,
43. Mahur,
44. Bayati : IV (Mest-i nazım, kim büyütdü böyle bi-perva
seni?, Nedim, 4 9.X.1949, 13.Gazel ile aynı güfte),
45. Uzzal (Nedim, 3, 11.X.1949),
46. Rengi-i Dil (O şuh - ağlar bugün Kasr-i Seref - Abad'e
geldikçe, Y.K.Beyatlı, 3, 30.X.1949),

47. Mahur : II (Gördüm ol meh düşuna bir şal atıp lahur'dan, Y.K.Beyath, 5.XI.1949),

48. Sultani-Irak (Fuzuli, 3.XI.1949) (Bu gazellerin 1-6 numaraları A.Çağan'a ithaf edilmiştir, ilk Gazel'in tarihi : 8.XI.1947). [72]

III. Gazel'li Taksimler (Saz-Söz Taksimleri) :

1. Karcıgar (28.XI.1947, Nedim, 3 : Haste-i hicrim ben, efgaan-i hazinim tazedir),

2. Kürdi'li Hicazkar (Nedim,

3. Naz olur dem-beste çeşm-i nim-habından senin).

IV. Köçekçeler :

1-10 : Köçekçe Suite'i,

11. Karcıgar Oyun Şarkısı (Yürük Aksak : Gül sevdiceğim, gül yüzünün gülleri açsın, H.R.İşıl, 3.IV.1950, op.52. no.6). [73]

V. Marşlar :

1. Mahur Bayrak Marşı (Al renginle süslenir, 30.III.1950, Hasan Fehmi Süerdem),

2. İstiklal Marşı (Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen, al sancak, M.A.Ersoy). [74]

VI. Şarkılar :

1. Şevk-Efza Müsemmen (Mahv etdi beni bir saçı zer, afet efendim),

2. Gerdaniye-Buselik Yürük Aksak (Yine peymane-i hüsnünle mest oldum, figaan etdim),

3. Kürdi'li Hicazkar Curcuna (Sar kollarını boynuna bir yosma civanın),

4. Bayati-Araban Devr-i Revan (Hangi ahuya tutuldum ise nalan oldum),

5. Ferahnüma Curcuna (Ben inandım gönül, lutf eyle gel sen de inan),

6. Sultani - Yegah Düyek (Güzelliğin ufkunda açılmışsın engine),

7. Bayati Aksak Semai (Terk eyle hicabi güzelim, neş'enisar ol),

8. Uşşak Sofyan (Bir cam-ı safa çek de unut derd-i cihanı),

9. Hicaz Curcuna (Bir penbe gül adadım bugün şeyda bülbüle),

10. Karcıgar Yürük Curcuna (Pek güzeldir, gönül kapar),

11. Kürdi'li Hicazkar Curcuna (Ne cansın, fitne-i a'hır zamansın),
12. Hüseyin Devr-i Hindi (Baht-ı dün etdi beni pek bi-karar),
13. Hümayün Yürük Curcuna (Bir penbe gül adadım bugün şeyda bülbüle, no.9 ile aynı güfte) (bu 13 şarkı 14-19.VIII.1949'da bestelenmiştir, hepsinin güftesi K.E.Bara'nındır, "Bir Demet Şarkı" başlığını taşır),
14. Uşşak Müsemmen (Yakın gel, kaçma ey şuh-i cihan, hüsnün, iyan olsun),
15. Kürdi'li Hicazkar Aksak Semai (Serapa hüsn-ü ansın, dil-sitansın, naz-perversin),
16. Neva Aksak (Ey şeh-i hubanım eyle ol kad-i mevzuna sen),
17. Sultani-Yegah Aksak (Gel hele bir kerecik seyr et, göze olmaz yasağ),
18. Bayatı Aksak (Yine tehna elime geçdi hele cananım),
19. Şevk-Efza Devr-i Hindi (Sevdiğim, canım, yolunda ha-ke yeksan olduğum),
20. Hicaz Curcuna (Yeter ağlatdı firakın bu dil-i bimar) (bu 7 şarkının güftesi de Nedim'indir, "Şair nedim'den Şarkılar" başlığını taşır, 6-16.1.1950'de bestelenmişlerdir). [75]
21. Ferahnüma Curcuna (Benden ey ma'sukaam, enzarın girizan olmasın, F.A.Ozansoy),
22. Ferahnüma Aksak Semai (Ey sevgilim, sakın olmasın gamın, esefin, op.52, no.3),
23. Ferahnüma Curcuna Fantezi (Güzel kız fidan oldun),
24. Ferahnüma Aksak (Dudağından bana tattırmadı vuslat tadını, Ali Hadi, müsemmen, op.52, no.2),
25. Ferahnüma Devr-i Hindi (Sevmemiş bir sevdiğim var, anlamaz sevda nedir, F.H.Demirelli, op.52, no.1),
26. Ferahnüma Curcuna (Ey güzel, dudağıyla dudağıyla yakıver),
27. Ferahnüma Curcuna (Dedim : "çıktı mı kiraz?"),
28. Ferahnüma Türk Aksağı (Gözlerini birgün görsem o gün kalbim seslenir),
29. Ferahnüma Aksak (Gel koynuna gir, lane-i can, kendi evinde),

30. Ferahnüma Müsemmen (Derdimi ummana dökdüm, asmana ağladım, S.Nazif),
31. Ferahnüma Sofyan (Beni ister ağlat, ister sevindir),
32. Çargah Müsemmen (I) Dolsun dilen nurun, aç nikaa-
bın),
33. Çargah Devr-i Hindi (II) (Çok güzelsin, hüsn-ü anın
mahısın, 25.X.1950),
34. Çargah Türk Aksağı (III) (Dilerim buse olup kalmağı
her an dudağında, F.A.Aykaç),
35. Çargah Müsemmen (IV) (Güzel kızım, esmer kızım,
sensiz pek yapılmışım),
36. Çargah Devr-i Hindi (V) (Tar-ı kalbim, inliyor mızrabı
vurdukça nigar, Dr.Taşlızade Edhem),
37. Çargah Devr-i Hindi (VI) (Kahkâhalar aks eder bezme
ney olur),
38. Çargah Düyek (VII) (Yüzlerce arkandan ağlıyan gen-
ce),
39. Çargah Müsemmen (VIII) (Sanma cevrin güzelim gön-
lümü yıkdı, aşdı) (bu Çargah şarkılar, gösterilen sıra sayılarını taşı-
maktadırlar),
40. Nikriz Aksak Semai (Bir görüşde çeşm-i mestinle esir
etdin beni, A.R.Altınay, op.52, no.10),
41. Nikriz Devr-i Turan ("Hani aşkın" deme, maziyi bırak,
dinletme, müsemmen, op.53, no.1),
42. Nikriz (Görelî gül yüzünü kalmadı akl-ü sabrım),
43. Nikriz Devr-i Turan (Seni gördüm görelî hüsnüne
mühcezbim),
44. Nikriz Curcuna (Çamların altında sermest-i safa bir
şivekar),
45. Nikriz Devr-i Turan (Sen ne zaman giyersen kısa etek,
duramam),
46. Nikriz Müsemmen (Kaşın yay gibi ince, yüzün pençe-
pençe al),
47. Nikriz Devr-i Turan (Unuttun mu ne kadar zaman
oluyor?),
48. Buselik Aksak (Mavi bir göz beni attı bu derin sevda-
ya),
49. Buselik Curcuna (Halime bir bak da insaf et biraz),

50. Buselik Semai (Ey gözleri laciverd, bak bir lahza bu yana),
51. Buselik Yürük Sofyan (Gül sevdiceğim, güller açılsın yanağında),
52. Buselik Devr-i Hindi (Bilmem bu gönülle ben nasıl yaşıyacağım),
53. Buselik Türk Aksağı (Benim aklımı alan bir çift yeşil göz oldu),
54. Kürdi'li Hicazkar Yürük Semai (İnce bir bulut gibi siyah ipek peçesi, Y.Z.Ortaç),
55. Kürdi'li Hicazkar Yürük Semai (Bunca cevrinle gönül ülkesi virane olur,, 10.IX.1950, op.52, no.7),
56. Kürdi'li Hicazkar Yürük Semai (aynı güfte, 11.IX.1950, op.52, no.8),
57. Kürdi'li Hicazkar Yürük Curcuna (aynı güfte 12.IX.1950, op.52, no.9),
58. Uşşak Aksak (Seni gördüm hep üzüntüyle geçen bir günde, Dr.R.Kayserilioğlu, IX.1949, müsemmen, bu güfteyi gazel olarak da bestelemiştir),
59. Uşşak Curcuna (Nur görsün gözlerim, aç sineni, a.R.Altınay, müsemmen, op.53, no.9),
60. Uşşak Türk Aksağı (Kız bir ince su gibi karşımda akıp gitme),
61. Uşşak Aksak Semai (Dil lebinden, şarab-ı nab ister, 22.III.1950, op.54, no.1),
62. Uşşak Yürük Semai (Mümtezic aşkınla ruh-i cavida-nım sevgilim),
63. Kürdi Türk Aksağı (Bilmem neden "peri" koymuş ko-yan onun adını?),
64. Kürdi Müsemmen (Tar-ı kalbim inliyor mızrabı vur-dukça nigar, 20.II.1951, Dr.Taşlı-zade Edhem, aynı güfteyi Çar-gah'dan da bestelemiştir),
65. Kürdi Yürük Sofyan (Mahv olup gitti ümidim, sabr-u sâ mânım gibi),
66. Kürdi Curcuna (Gördüğüm her güzeli severim, be-nimserim),
67. Bayatı Türk Aksağı (Mücessem ruhsun, timsal-i an-sın, yamansın),

68. Bayati Aksak (Ateş-i ahımla pey-der-pey tabahhur eyleyip),
69. Bayati Curcuna (Günden güne oluyor aşkınız içime derd),
70. Hicaz müsemmen (Birkaç gündür gönlümde yeni bir hesabın var, Osman Celal, op.52, no.5),
71. Hicaz Devr-i Turan (Aşkınız gönlümde tutuştu birden),
72. Hicaz Curcuna (Giyindikçe füsununla çekersin),
73. Nişaburek Sofyan (Bir subh-ı bahârân idi, hicranla bunaldım),
74. Nişaburek Devr-i Hindi (Hani kollarla belimden sarışın?),
75. Nişaburek Yürük Semai (İştiyakın mümkün değil sönmüyor, A.R.Altınay, muhammes),
76. Şedd-i Araban Aksak Semai (Gözlerinden hıfz için a'sıkları gözlük takar, A.R.Altınay, op.53, no.3),
77. Şedd-i Araban Yürük Sofyan (Hicranımı peymane-i la'linde bıraksam, müsemmen, op.53, no.4),
78. Şedd-i Araban Semai (Gördüm seni, sevdim güzelim, gonca-i tersin, H.S.Özsever, op.53, no.5),
79. Tahir Yürük Sofyan (Yeni bir aşk-ı emel-suz ile giryan oldum, Bedri Ziya, müseddes, op.53, no.7),
80. Tahir Yürük Semai (Kim dedi sana ey kız böyle gülşende, kırda, Ahmed Nazım, op.53, no.6, muaşşer),
81. Tahir Devr-i Hindi (Bir çöl gibi ıssız geceyim, fecri görünmez, H.S.Özsever, muhammes, 25.IX.1950, op.53, no.8),
82. Bestenigar,
83. Bestenigar,
84. Hüseyini Devr-i Hindi (Hem aşkım, hem ümidim, hem de neş'emsin),
85. Hüseyini Curcuna (Çeşmi kafir, dini İslam olsa da manî değil, Nedim),
86. Isfahan,
87. Isfahan,
88. Karcıgar Curcuna (Sen durup baktın da bir an),
89. Rast Curcuna (Yüzü, gözü kapkara),
90. Rast,
91. Suz-i Dil (Hezaran a'sıkın var, 9/8),

92. Suz-i Dil,
 93. Acem - Aşiran'da Kürdi Aksak (Muhtefi zann ile her levha-i dilberde seni),
 94. Bayatı Curcuna (Güzellik şanın senin),
 95. Bayatı-Araban Nîm Sofyan (Gel yaslanayım ben de senin göğsüne dilber),
 96. Buselik'de uşşak Raksan (Bir ceylan bakışla vuruldum yine ey gönül, aşık, op.52, no.2),
 97. Evcara Türk Aksağı (Yüzüme bakıp bakıp gözünü süzme sakın),
 98. Heftgah Aksak (Cana meylin var ise, hükmeyle, teslim eyleyim, Fuzulî, op.52, no.2),
 99. Hûzzam Türk Aksağı (Solmuş yüzün artık, seni hiç kimse beğenmez),
 100. Nihavend Semai (Fırakın eyledi da'vet bu ihtirakımı-zı),
 101. Rahatülervah Curcuna (Bu ses konuşurken ne kadar güzel),
 102. Yegah Yürük Aksak (Dillerim buse olup kalmağı her an dudağında, F.A.Aykaç, op.54, no.2, aynı güfteyi Çargah'dan da bestelemiştir),
 103. Yegah'da Nikriz türk Aksağı Aşkın hem tatlı, hem zehirli),
 - 104.-105. Fatih'in 2 gazelinin bestesi (1953). [76]
- D. Çok Sesli Eserler (Oda Musikisi ve Koraller) :
1. Çargah Semai Osman Gazi Marşı (2 ses için : Selam sana ey sevgili Gaazi Osman),
 2. Hicaz türk Aksağı Şarkı (soprano ve kontralto: Anlat bana, gül bahçesi gördün mü dikensiz?),
 3. Dügah'da Çargah Fatih Marşı (2 koro için, 1953, tasarı halinde),
 4. Yegah'da Çargah Fatih Marşı (2 koro için, 1953 tasarı halinde),
 5. Buselik Curcuna Şarkı (soprano, tenor ve bas : Çok güzelsin, hüsn-ü anın mahısın),
 6. Buselik Aksak Semai Şarkı (soprano, tenor ve bas : Mümtezicdir cıvıllarla gül-tenin),
 7. Segah sofyan İlâhi (Soprano, tenor, bas : Tanrı Sevgisi, 22 ölçüde kalmış),

8. Kürdi'li Hicazkar Yürük Semai Şarkı (soprano, tenor, bas : Hep neş'eli sevda dolu peymaneler olaydım). [77]

9. Karcıgar Altılama : I (Yaylı dörtleme, tanbur, kudüm; Nim Sofyan, 24 ölçüde kalmış),

10. Karcıgar Altılama : II (aynı sazlar; Devr-i Hindi, 16 ölçüde kalmış),

11. Neva Beşleme (2 keman, altı, viyolonsel, tanbur; Türk Aksağı, 67 ölçüde kalmış),

12. Zengüle Beşleme (I) (ney, kemençe, alto kemençe, tenor kemençe, bas kemençe; Aksak Semai, 16.XII.1950),

13. Dügah'da Çargah Dörtleme (yaylı sazlar, Aksak, 377 ölçüde kalmış),

14. Kürdi'li Hicazkar Prélude : I (yaylı sazlar dörtlemesi, Sofyan Önezgi, 342 ölçüde tamamlanmış),

15. Kürdi'li Hicazkar Prélude : II (yaylı sazlar dörtlemesi, Nim Sofyan Önezgi, 24 ölçüde kalmış),

16. Aşiran'da Buselik Dörtleme (Keman, kanun, ud, tanbur; Aksak, 19 ölçüde kalmış),

17. Nihavend Dörtleme (mansur ney, 2 keman, tanbur; Düyek),

18. Zengule Dörtleme (II) (ney, 2 keman, yaylı tanbur; Ağır Aksak),

19. Çargah Dörtleme (III) (ney, 2 keman, tanbur; Aksak Semai Fughetta, 8 ölçüde kalmış). [78]

Üçlemeler :

20. Zengule Devr-i Hindi (kemençe, kanun, ud; 87 ölçüde kalmış),

21. Acem-Aşiran Aksak (keman, gitar, tanbur; 59 ölçüde kalmış),

22. Nihavend (I) Aksak (3 keman, 28 ölçüde kalmış),

23. Hüseyini Aksak (2 keman, alto; 10 ölçüde kalmış),

24. Nihavend (II) Aksak (3 keman, 75 ölçüde kalmış),

25. Uşşak Saz Semaisi : I (keman, alto, tanbur, 23 ölçüde kalmış),

26. Uşşak Saz Semaisi : II (kanun, ud, tanbur; 21 ölçüde kalmış),

27. Sultani-Yegah Aksak (2 keman, altı; 24 ölçüde kalmış),

28. Hümayûn (I) Sofyan,

29. Hümayûn (II) Türk Aksağı,
 30. Hümayûn (III) Tek Vuruş,
 31. Hümayûn (IV) Curcuna (hepsi ney, keman, ud için),
 32. Süznak Aksak (2 keman, tanbur; 17 ölçüde kalmış),
 33. Uşşak Türk Aksağı Sonatin (keman, kemençe, tanbur),
 34. Uşşak Devr-i Hindi Sonatin (keza),
 35. Uşşak Sofyan Sonatin (keza, 69 ölçüde kalmış). [79]
- İkilemeler :
36. I: Sûznâk Aksak Sonatin,
 37. II: Ferahnak Aksak Semai "Gönülden Gönüle",
 38. III: Aşk-Efza Sofyan "Dua",
 39. IV: Mahur Müsemmen 6 ölçüde kalmış "Bir Konuşma",
 40. V: Şikayet,
 41. VI: Fughetta,
 42. VII: Teşekkür,
 43. VIII: Güftesiz Durak,
 44. IX: Çifte Taksim,
 45. X: Ninni,
 46. XI: Bir Kanon,
 47. XII: Acem-Aşiran türk Aksağı Değişmeli "Bayram" (V-XI tasarı halinde kalmıştır; III keman ve alto, diğer hepsi keman ve tanbur içindir),
 48. Kürdi'li Hicazkar Emeller : I (tanbur, viyolonsel),
 49. Kürdi'li Emeller II (keman, viyolonsel),
 50. Kürdi'li Emeller : III (tanbur, viyolonsel),
 51. Kürdili Emeller : IV (keman, viyolonsel),
 52. Kürdi'li Emeller : V (yaylı tanbur, viyolonsel),
 53. Kürdi'li Emeller : VI (yaylı tanbur, viyolonsel) (6 parça da Sofyan'dır),
 54. Evc-Ara Sofyan (2 keman veya ney ve ud),
 55. Acem-Aşiran Nim Sofyan (2 keman, 36 ölçüde kalmış),
 56. Yegah'da Çargah Devr-i Hindi (viyola ve tanbur),
 57. Acem-Aşiran Nim Sofyan (2 keman),
 58. Kürdi'li Hicazkar : I Nim Sofyan (flüt, tanbur),
 59. Kürdi'li : II Ağır Aksak (flüt, yaylı tanbur),

60. Kürdi'li III Yürük Aksak (flüt, tanbur; 37 ölçüde kalmış),
61. Kürdi'li Hicazkar Yürük Aksak (2 tanbur:I),
62. Zengule Nim Sofyan (2 tanbur: II),
63. Uşşak Sonatin : I Aksak (keman, tanbur),
64. Uşşak Sonatin: II Müsemmen (keman, yaylı tanbur),
65. Uşşak Sonatin: III Türk Aksağı (keman, tanbur),
66. Uşşak Saz Semaisi (keman, tanbur: XV),
67. Kürdi'li Hicazkar Düyek (keman, tanbur : XIII),
68. Dügah'da Çargah Tek Vuruş (viyolonsel, tanbur; 6 ölçüde kalmış),
69. Acem-Aşiran Devri-i Turan (2 keman, "iki Arkadaş" 48 ölçüde kalmış),
70. Uşşak Sofyan (keman, viyolonsel, "Bir Aşk Efsanesi").

-3 çoksesli kanon İlahi ile 2 çoksesli Saz Semaisi için yk.bk. [80]

Yukarıda sayılan 712 eserde 100 makam kullanılmıştır :

- 40 Kürdi'li Hicazkar,
 36 Uşşak,
 30 Hüseyinî,
 25 Ferahnüma,
 22 Bayatî,
 18 Buselik,
 18 Nikriz,
 17 Acem-Aşiran,
 16 Karcıgar,
 16 Nihavend,
 14 Nişaburek,
 14 Suz-i Dil,
 14 Şevk-Efza,
 13 Çargah,
 13 Evc:ara,
 13 Sultani-Yegah,
 12 Hisar-Buselik,
 11 Bestenigar,
 11 Hümayun,
 11 Neva,
 11 Saba,
 11 Sûznâk ve Zengule'li Sûznâk,

- 11 Yegah,
 10 Evc,
 10 Ferahnak,
 10 Hüzzam,
 10 Isfahan,
 10 Mahur,
 10 Şedd-i Araban,
 9 Rast,
 8 Nîşabur,
 8 Tahir,
 8 Uzzal,
 8 Zengule,
 7 Aşk-Efza,
 7 Revnak-Nüma,
 7 Segah,
 6 Ferahfeza,
 6 Kürdi,
 6 Sultani-Irak,
 6 Şehnaz,
 5 Beste-Isfahan,
 5 Heftgah,
 5 Hicazkar,
 5 Nev-Eser,
 5 Reng-i Dil,
 4 Dilkeş-Haveran,
 4 Lale-Gül,
 4 Müstear,
 4 Rahatfeza,
 4 Ruhnüvaz,
 4 Şivenüma,
 3 Acem-Kürdi,
 3 Dügah'da Çargah,
 3 Hüzzam-ı Cedid,
 3 Irak,
 3 Rahatülervah,
 3 Ruy-i Irak,
 3 Şerefnüma,
 2 Acem-Aşiran'da Kürdi,

2 Acem-Aşiran'da Buselik,
 2 Acem-Aşiran'da Suznak,
 2 Aşiran'da Uşşak,
 2 Bayati-Araban,
 2 Mahur-Buselik,
 2 Muhayyer,
 2 Nim-Hisar'da Kürdi,
 2 Saba-Zemzeme,
 2 Yegah'da Çargah,

Birer Acem-Aşiran'da Zengule, Acem-Buselik, Acem'li Yegah, Anberefşan, Arazbar-Buselik, Aşiran'da Bayati, Aşiran'da Çargah, Aşiran'da Gerdaniye, Aşiran'da Hüseyini, Aşiran'da Muhayyer, Aşiran-Zemzeme, Buselik'de Buselik, Buselik'de Hüzzam, Buselik'de Uşşak, Çargah'da Buselik, Çargah'da Segah, Gerdaniye, Gerdaniye-Buselik, Hüseyini-Aşiran'da Çargah, Irak'da Segah, Kürdi'de Buselik, Kürdi'li Hümayun, Neva-Buselik, Nim-Hicaz'da Hüzzam, Nim-Zengule'de Bestenigar, Nim-Zengile'de Hüzzam, Nühüft, Pençgah, Yegah'da Muhayyer, Yegah'da Nikriz, makam gösterilmeyen parçalar : 34. [84]

BÖLÜM-III

H.SADETTİN AREL'İN BESTELERİ VE BESTELERİN ÖZELLİKLERİ

3.1. PEŞREVLER

3.1.1. Uşşak Peşrevi (İşveler)

İşveler

SOFYAN (ŞEŞ) (UŞŞAK PEŞREVİ) H.SADETTİN AREL

MULAZIME

SON.

2.

3.

4.

SON.

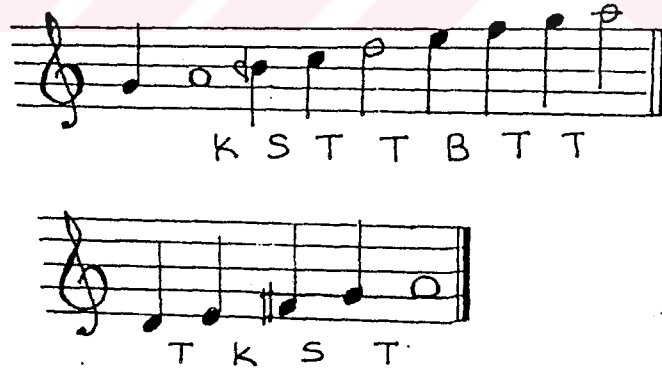
H.Sadettin Arel, bestelediği peşrevlere çeşitli isimler vermiştir. Bu peşrevlerden biri olan, uşşak peşrevi "İşveler" adını taşıyor. Bu peşrev Sofyan usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, uşşak makamını belirleyen, koma bemollü si (segah) kullanılmıştır.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde, genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle bunların arasında ve sonda pek değişmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [82]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B) [83]

Uşşak makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne neveda bir buselik 5'lisinin eklenmesinden oluşmuştur. Pest tarafta yegaha rast 5'lisi ile genişler. Durağı dügah, güçlüsü nevadır.



Peşrevin, makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, dügahtaki uşşak 4'lüsünde dolaşarak, dügahta karar verilmiş. Mülâzime-de, yine dügahtaki uşşak 4'lüsü ve yegahtaki rast 5'lisine yer verilmiş. 2. hanede, nevadaki buselik 5'lisinde dolaşarak, dügahta uşşak 4'lüsü ile karar verilmiş. 3. hanede, nevada rast ve muhayyerde uşşaklı asma karar verilerek, dügahta uşşak 4'lüsüyle karar verilmiş. 4. hanede, bakiye diyezli do (nim hicaz) ile neveda buselik 5'lisinde dola-

şılmıştır. Son olarak yine dügahta uşşak, 4'lüsü ile karar verilmiştir.

Bu peşrevde Arel, 1. 2. hane ve mülâzımede uşşak makamını kendi çatısı içinde kullanmıştır. 3. hanede nevada rast yer alırken 4. hanede, bakiye dizeyli do perdesini buselik 5'lisinin yedeni olarak kullanmıştır. Yegahta rastlı genişleme yapılmış. Dügahta, nevada asma kararlara yer verilmiştir.

Sofyan usulü, 4 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. İki tane nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin cami ve tekke ilâhilerinde, medhal (giriş)lerin bestelenmesinde, oyun havalarında ve şarkı türlerinde çok kullanılan usullerimizden birisidir. [84]

Şöyle vurulur :

Düm te ke

2 1 1

Bu peşrevde, sofyan usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün hanelerde ve mülazımede sofyan değişmemiştir.

Arel'e göre uşşak 4'lüsü, saffet, aşk, âşikane heyecan tevazû, şefkât ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. Buselik 5'lisi ise içinde kürdi 4'lüsünü de taşıdığından buselik 4'lüsünün ve kürdi 4'lüsünün manâlarını taşıyor. Buselik 4'lüsü teessür, hüzn, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkât ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. Kürdi 4'lüsü ise sükûn, hasret, gurbet acısı, iştîyak ile bu cinsten diğer hislere tercüman olmak kabiliyetindedir. [85]

Arel, bu peşrevinde Batı Müziği'nde kullanılan işaretlerden faydalanmıştır. Dinamik işaretleri dediğimiz bu işaretler, mf (orta şiddetli), f (kuvvetli) ve p (piano) ile esere renk katmıştır. Yay bağları ile duyguyu güçlendirmiştir. Ayrıca "Staccato" adı verilen notanın altına veya üstüne konulan noktalar notanın kesik kesik çalınacağını gösterir. Bu işaret ile peşreve yenilik getirilmiştir.

3.1.2. Mini-Mini Bir Nihavent Peşrevi

Mini-Mini Bir Nihavent Peşrevi

H. Sadettin Arel

1. Ağır

1. Ağır

p *mf*

Holl *p*

p *cresc.* *f*

p *mf*

2. Ş. MÜLÂZİME

2. Ş. MÜLÂZİME

f

p *mf*

f

ff

p *mf*

p *cresc.* *mf*

H.Sadettin Arel, bu peşrevine minî minî adını vermiştir. Bu isim, peşrevin ismiyle anılmasını sağlamıştır. Nihavent makamında, 32 zamanlı hafif usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, nihavent makamını belirleyen, küçük mücennep bemollü si (kürdi), küçük mücennep bemollü mi (nim hısar) perdeleri vardır.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde, genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle bunların arasında ve sonda pek değişmeden tekrarlanan mülâzime adı verilen (ge-reken şey) bölmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [86]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (B) + Mülâzime (B)
3. hane (C) + Mülâzime (B)
4. hane (D) + Mülâzime (B) [87]

Nihavent makamı, buselik makamının rasttaki şeddidir. Rastta bir buselik 5'lisine, nevada bir kürdi veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden oluşmuştur. Durağı rast, güçlüsü neva perdesidir.



Peşrevin makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, rastta buselik 5'lisi ve nevada kürdi 4'lüsünde dolaşarak, rastta buselik 5'lisi ile karar verilmiş. 2. hane (aynı zamanda mülâzime) de, nevada hicaz 4'lüsü ve rastta buselik 5'lisi ile karar verilmiştir. 3. hanede, nevada hicaz gösterilerek, gerdaniye üzerindeki buselik ile gerdaniye-de asma karar verilmiştir. 4. hanede ise, yegahta rast gösterilerek,

nevada kürdili asma karar verilmiş, sonra yegahta hicaz zirgüle ile karar verilmiş.

Bu peşrevde Arel, 1. 2. hane (aynı zamanda mülâzime) de nihavent makamını kendi çatısı içinde kullanmıştır. 3. hanede, gerdaniye üzerinde buselik 5'lisini kullanarak tizde genişleme yapılmıştır. 4. hanede ise, pest tarafta yegaha inilerek hicaz zirgüle ile genişleme olmuştur. Rastta, nevada, gerdaniyede asma kararlara yer verilmiştir.

Hafif usulü, 32 zamanlı, bileşik ve büyük bir usuldür. Mevcut 32 zamanlı üç usulün içinde en çok kullanılanıdır. İlâhi, peşrev beste yapımlarında yer almıştır. [88] Şöyle vurulur;

Düm tek tek Düm tek tek Düm te ke Düm tek tek

1 1 2 1 1 2 2 1 1 1 1 2

Düm te ke Düm Düm tek te ke Düm tek te ke

2 1 1 1 1 1 1/2 1/2 1 1 1/2 1/2

Düm ta hek te ke te ke

1 1 1 1/2 1/2 1/2 1/2

Bu peşrevde, hafif usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün hanelerde hafif usulü değişmemiştir.

Arel'e göre buselik 5'lisi içinde kürdi 4'lüsünü de taşıdığından buselik 4'lüsünün ve kürdi 4'lüsünün manalarını taşıyor. Buselik 4'lüsü, teessür, hüzn, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkât ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. Kürdi 4'lüsü ise sukûn, hasret, gurbet acısı, iştîyak ile bu cinsten diğer hislere tercüman olmak kabiliyetindedir. Hicaz 4'lüsü, üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, dindarlık, sükûn, tevekkül ile bu çeşitten v.s. duyguların ifadesi için kullanılabilir. [89]

Arel, bu peşrevinde, Batı Müziğinde kullanılan hız terimlerinden "ağır" terimini kullanarak eserin hızını belirtmiştir. Dinamik işaretlerinden p (piano), mf (orta şiddetli), f (kuvvetli) ff (çok kuvvetli) sembollerini kullanarak, esere canlılık katmıştır. Terim olarak cresc (kreşendo) güçlü çalınacağını göstermek için kullanılmıştır. Bütün bu işaretlerle peşrevin anlatmak istediği duygu rahatça ortaya çıkabilmiştir.

3.1.3. Hısr-Pusellik Peşrevi

HİSAR-PUSELİK PEŞREVI
(SADETTİN AREL)

1.

mf

mf

p

mf

p

arco

mf

f

mf

p

8 Müzâzime

f

p

mf

p

mf

p

mf

f

1.

2.

p

mf

2.

f

Musical score for a piece titled "MUSIKI MECMUASI No. 23". The score consists of 12 staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three main sections: a first section (staves 1-6), a second section (staves 7-9), and a third section (staves 10-12). The first section includes dynamics like *mf*, *p*, *cresc.*, *f*, and *tr*. The second section includes dynamics like *f*, *mf*, *p*, and a "Molaxime" marking. The third section includes dynamics like *mf*, *f*, *più f*, *p*, and a "Molaxime" marking. The score also features various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

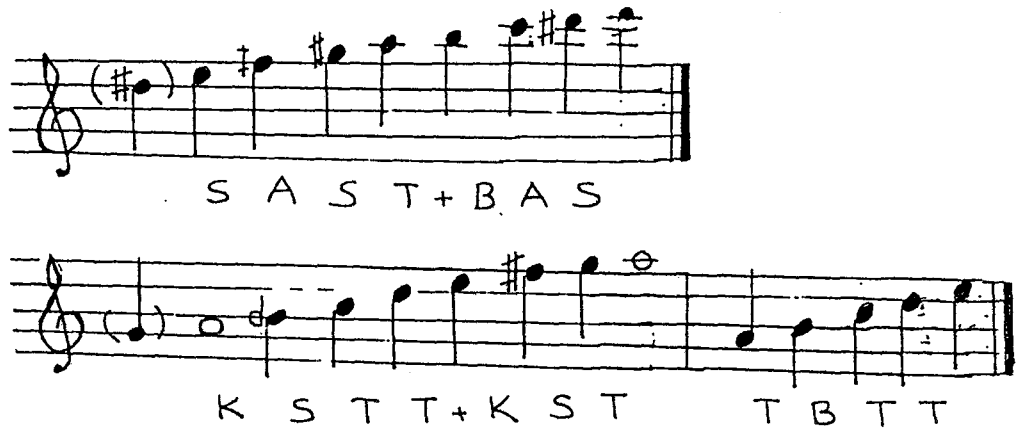
H.Sadettin Arel, bu peşrevine özel bir isim vermemiştir. Bu nedenle, peşrevi hisar-puselik peşrevi olarak bilinir. 28 zamanlı Devr-i Kebir usulünün 1. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Hisar-buselik makamında hüseyini dizisi tamamen kullanılmadığına göre hiç bir işaret yazmamak daha doğru olur. Çünkü, hüseyini perdesi üzerindeki uşşak 4'lüsü kısa sürelidir. Gerekli diğer değişiklikler eser içinde gösterilir.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle, bunların arasında ve sonda pek değişmeden tekrarlanan, mülâzime adı verilen (gerekten şey) bölmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [90]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B) [91]

Hisar-puselik makamı, hüseyinide zirgüleli hicaz, yerinde (dügahta) hüseyini dizilerine buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı dügah, güçlüsü hüseynidir.



Peşrevin makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, hüseyinide zirgüleli hicaz dizisinde dolaşarak hüseyinide, buselikte, rastta, muhayyerde asma kararlar verilmiştir. Mülâzime, hüseyinide uşşak 4'lüsü ve dügahta buselik ile asma karar verilmiştir. Hüseyinideki zir-

güleli hicaza geçilerek çargahta, buselikte asma kararlarla dügahta buselikli karar verilmiştir. 2. hanede, donanım değişerek şedaraban makamına geçiş yapılmıştır. Bakiye dizeyli fa (evîç), bakiye bemollü mi (hisar) bakiye bemollü la (zirgüle) sesleri gösterilmiştir. Yegahta, rastta, nevada, gerdaniyede, hüseynde asma kararlar yapılmıştır. 3. hanede, donanım hicaz humayun donanımıdır. Zirgüleli hicaz ile başlayıp hüseynde asma karar verilmiştir. Sonra buselik makamına geçilerek hüseynde, nevada asma karar verilmiştir. Hanenin sonuna doğru hüseyndeki zirgüleli hicaza dönüşmüştür. 4. hanede ise, donanım küçük mücennep dizeyli fa (mahur) bakiye diyezli fa (evîç) ve bakiye dizeyli do (nım hicaz sesleri ile nişaburek makamına geçiliyor. Dügahta rastlı, hüseynde rastlı asma kararlar yapılmıştır. Hanenin sonunda buseliğe geçilerek, hüseynde asma karar verilmiştir.

Arel, bu peşrevde 1. hane ve mülâzimedeki hisar-puselik makamını, kendi çatısı içinde kullanmıştır. 2. hanede şedaraban, 3. hanede hicaz humayûn, 4. hanede ise nişabûrek makamlarına geçilmiştir. Hane sonlarında buselikli karar verilmiştir. Dügahta, hüseynde, yegahta asma kararlara rastlanır.

Devr-i Kebir usulü, 28 zamanlı bileşik ve büyük bir usuldür. Bilhassa, peşrev yapımlarında çok kullanılmıştır. Dinî musikimiz formlarından Mevlevî musikisinde önemli bir yeri vardır. Büyük dönüş, büyük devir anlamına gelir. Şöyle vurulur : [92]

Düm	Düm	tek	Düm	tek	te	ke	Düm	tek	tek	tek
2	2	2	1	1	1/2	1/2	1	2	2	2

Düm	Düm	ta	hek	te	ke	te	ke
2	2	2	2	1	1	1	1

Bu peşrevin usulü bütün hanelerde ve mülâzemedede aynı kalmıştır.

Arel, bu peşrevinde 2. 3. 4. hanelerden sonra mülâzimeye geçiş için özel ölçüler kullanmıştır. Mülâzimeyi ve 4. haneyi dolaplı yazmıştır.

Batı Müziği'nde kullanılan dinamik işaretleri mf (orta şiddetli), p (piano), f (kuvvetli), bu peşrevde de sık sık yer almıştır. Staccato (kesik çalış) mülâzimedeki ve son hanede esere duygu katmıştır.

3.1.4. Eviç Peşrevi

Evic Pesrevi

(1913)

WREYAN (♩ 192) 1.

H. SADETTI IN ARRE

VRİREVAN (No. 192) 1. H. SADATT IM JARL

2. poco rit.

3. p dolce

4.

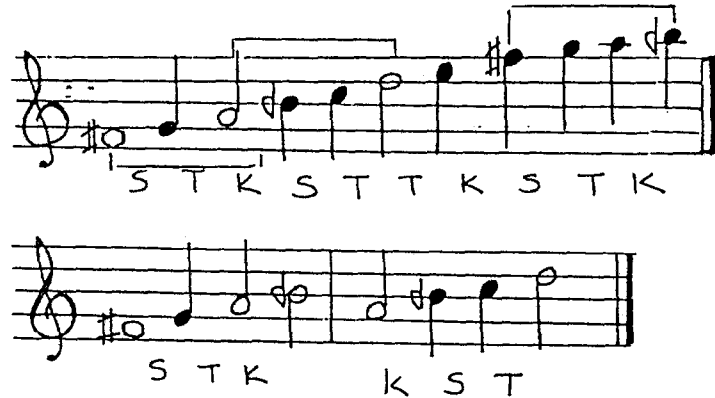
H.Sadettin Arel, bu peşrevine özel bir isim vermemiştir. Bu nedenle, peşrevi "eviç peşrevi" olarak bilinir. 14 zamanlı Devr-i revan usulünün 1. mertebesi olan 8'likle yazılmıştır. Donanımında, eviç makamını belirleyen, koma bemollü sı (Segah) ve bakiye dizeyli fa (eviç) vardır.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde, genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle, bunların arasında ve sonunda pek değişmeden tekrarlanan, mülâzime adı verilen (gereken şey) bölmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [93]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B) [94]

Eviç makamı, eviçte segah 4'lüsü, nevada rast, nimhicazda hicaz 4'lüsü, dügahta uşşak 4'lüsü, ırakta segah 4'lüsünden meydana gelmiştir. 1. derece güçlü eviç, 2. derece güçlü dügahta perdesidir. Bazen neva da güçlü olabilir. Seyri inicidir. Donanımında koma bemollü si (segah) ve bakiye diyezli fa (eviç) perdeleri vardır.



Bu peşrevin makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, eviçte segah 4'lüsü ve nim hicazda hicaz 4'lüsü gösterilerek eviçte asma karar verilmiş. Mülâzime, eviçte müstear ve eviçte segah gösterilerek, dügahta uşşak, ırakta segah ile karar verilmiş. 2. hanede, yegah-

ta rast ile dügahta asma karar verilerek, dügahta uşşak 4'lüsü, nevada rast ile muhayyerde durulmuştur. 3. hanede, muhayyerde rast göstererek, tiz nevada asma karar verilmiş. Daha sonra eviçte segah 4'lüsü ile eviçte asma karar yapılmış. 4. hanede, donanım değişerek hicaz donanımına geçiliyor. Burada zirgüleli hicaz gösterilerek, nim hicazda, dik kürdide, dügahta, nevada asma kararlar verilerek, dügahta karar verilmiş.

Bu peşrevde Arel, eviç makamını 1. hanede kendi çatısı içinde kullanırken, mülâzime, eviçte müstear, 2. hanede yegahta rast, 3. hanede muhayyerde rast, 4. hanede, hicaz zirgüle ile kullanmıştır. Eviçte, muhayyerde, dügahta tiz nevada, nim hicaz, dik kürdide asma kararlara yer verilmiştir.

Devr-i Revan usulü, 14 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usule aynı zamanda Mévlevi Devr-i Revanı ismi de verilmiştir. Bu ismin verilışı ayinlerin birinci selâmları bu usulle bestelenmiş olmasındandır. Dini musikimizde ilâhilerin bestelenmesinde az da olsa kullanılmıştır. Dini olmayan eserlerden sayı adedi küçük usullerden olmasına rağmen beste yapımında kullanılmıştır. [95]

Şöyle vurulur :

Düm	Düm	tek	Düm	tek	tek
3	2	2	3	2	2

Bu peşrevde, Devr-i Revan usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün hanelerde ve mülâzime, usul değişmemiştir.

Arel'e göre segah 4'lüsü dini duyguları telkin eder. Hicaz 4'lüsü üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, dindarlık, sukûn, tevekkül ile bu çeşit duyguların ifadesi için kullanılabilir. Uşşak 4'lüsü, saffet, aşk, aşikâne heyecan, tevazû, şefkat ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. Rast 4'lüsü, ciddiyet, kibarlık, nahvet, ağırbaşlılık, nezaket, hürmet ile bunlara yakın hislerin tasvirine hizmet eder. [96]

Arel, bu peşrevinde Batı Müziği'ndeki dinamik işaretlerinden, mf (orta şiddetli), f (kuvvetli), p (piano), ff (çok kuvvetli) gibi sembolleri kullanarak esere canlılık vermiştir. Cresc, dolce, pocorit gibi terimlerle manayı güçlendirmiştir. Yay bağlarını bu peşrevinde de kullanarak eserin akıcılığını sağlamıştır.

3.1.5. Beyati Karabatak Pesrevi

Beyati Karabatak Pesrevi

Düet KEBİR (J = 96) 1.

R. Sadettin Arel

The musical score is written on ten staves. The first staff is a single melodic line with a *mf* dynamic. The second and third staves are for *Mızraplar* (Mizraplar) and *Vaylar* (Vaylar), with dynamics *p* and *cresc.* respectively. The fourth staff is for *Hepberaber* with a *f* dynamic. The fifth staff continues the *Hepberaber* part with a *mf* dynamic. The sixth staff is for *2. Vaylar* with a *mf* dynamic. The seventh staff is for *Mızraplar* with a *p* dynamic. The eighth staff is for *Hepberaber* with a *f* dynamic. The ninth staff is for *Vaylar* with a *mf* dynamic. The tenth staff is a final melodic line with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3. Yaylar

Mızraplar

Yaylar

4. Yaylar

Mızraplar

Hepberaber

Yaylar

Mızraplar

Hepberaber

Mızraplar

Yaylar

H.Sadettin Arel, bu peşrevine "karabatak" adını vermiştir. Beyati makamında, 28 zamanlı Devr-ı kebir usulünün 2. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) kullanılmıştır.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde, genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle, bunların arasında ve sonda pek değişmeden tekrarlanan, mülâzime adı verilen (gereken şey) bölmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [97]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B) [98]

Beyati makamı, uşşak makamının inici-çıkıcı şeklidir. Durağı düğah, güçlüsü neva, yedeni rast perdesidir. Donanımında koma bemollü si (segah) vardır.



Bu peşrevin makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, beyati makamının güçlüsü neva civarından başlanarak nevada buselik rastta rast ile asma karar verilmiş, nevada rast ve segahta eksik ferahnâk gösterilmiş. Mülâzime, beyati makamının tiz tarafında dolaşarak nevada asma karar verilmiş. Çargahta nikriz gösterilerek düğahta karar verilmiştir. 2. hanede, 1. ve 2. portede rastta nikriz yapılarak rastta, nevada buselik ile nevada, düğahta hicaz ile düğah-

ta asma karar verilmiş. 3. portede, yegahta hicaz gösterilmiş. 4. portede, segahta segah makamı ile 5. portede, segahta asma karar verilmiş. 3. hanede, 1. ve 2. portede, muhayyerde hicaz 5'lisinde dolaşarak, muhayyerde asma karar verilmiş. 3. ve 4. portede, saba makamına geçilmiştir. 5. portede, pest tarafta kürdi ile dügahta asma karar verilip, uşşak 4'lüsü ile dügahta karar verilmiş. 4. hanede, hüseyini üzerinde uşşaklı asma karar verilerek dügahta inilmiş, gerdaniyede hicaz renk ile hüseyiniye inilmiş. 3. ve 4. portede hüseyini aşıranda karar verilerek suz-i dil makamına geçilmi, 5. portede, rastta hicaz 5'lisi ile nevada asma karar verilmiş. 6. portede, çargahta nikriz ile asma karar 7. portede de nevada hicaz ile, rastta rast karar verilmiş.

Arel, bu peşrevde, 1.2. hane ve mülâzimedey beyatı makamının çatısı içinde dolaşmış. 3. hanede saba makamı ile muhayyerde hicaz 5'lisi ile genişleme yapılmıştır. 4. hanede de sūz-i dil makamı, gerdaniyede hicaz renk kullanılmıştır. Dügahta, rastta, segahta, nevada, yegahta, hüseyini aşıranda, gerdaniyede asma kararlara raslanmıştır.

Devr-i Kebir usulü, 28 zamanlı bileşik ve büyük bir usuldür. Bilhassa, peşrev yapımlarında çok kullanılmıştır. Dini musikimiz formlarından Mevlevi musikisinde önemli bir yeri vardır. Büyük dönüş büyük devir anlamına gelir. [99]

Şöyle vurulur :

Düm Düm tek Düm Tek te ke Düm tek tek tek

2 2 2 1 1 1/2 1/2 1 2 2 2

Düm Düm ta hek te ke te ke

2 2 2 2 1 1 1 1

Bu peşrevin usulü bütün hanelerde ve mülâzimedey aynı kalmıştır.

Arel'e göre, uşşak 4'lüsü saffet, aşk, aşikâne heyecan, tevazu, şefkât ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. [100]

Arel, bu peşrevinde, Batı Müziği'ndeki dinamik işaretlerinden f (kuvvetli), mf (orta şiddetli), p (piano)'yi kullanmıştır. Yenilik olarak karşımıza çıkan bir özellik ise, eserin belli bölümlerinde, belli sazların kullanılmasıdır. Bu saz grupları, yaylar, mızraplar şeklinde belirtil-

miştır. Her saz grubu kendi karakterine uygun bölümde yer almıştır. Bu durum, peşrevdeki duyguyu ve manayı güçlendirmiştir. Ayrıca, cresc, poco rit. v.s. gibi terimleri ve yay bağlarını kullanarak esere renk katmıştır.



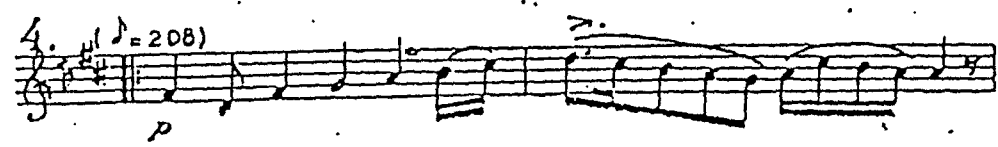
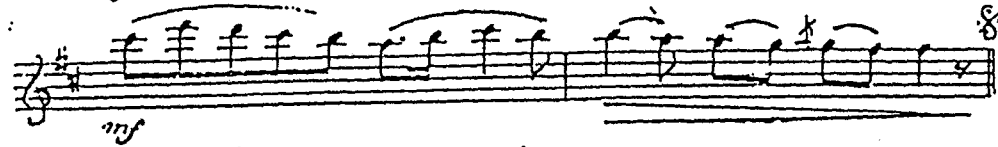
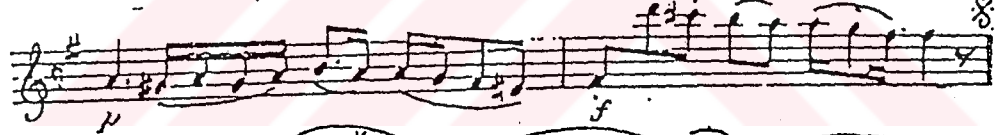
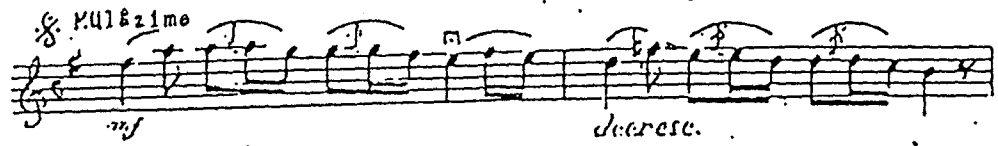
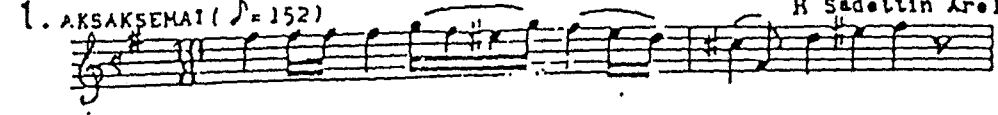
3.2. SAZ SEMAİLERİ

3.2.1. Eviç Saz Semâisi

Eviç sazsemaisi

1. AKSAKSEMAİ (♩ = 152)

H Sadettin Arel



Bakiye dizeyli fa (eviç) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) kullanılmıştır. Tiz neva civarında dolaşarak eviçte ferahnâklı asma karar verilmiştir. 4. hanede, donanım, hicaz makamının donanımı gibidir. Hicaz makamında dolaşarak, dügahta, dik kürdide asma kararlar vermiş. Sonra, ırakta karar verilmiş.

Arel, bu saz semâisinde, eviç makamını 1. hanede kendi çatısı içinde kullanmış. Mülâzimedede, rast perdesine inerek rast, 2. hanede, ırakta müstear, eviçte ferahnâk, 3. hanede, ferahnâk makamı, 4. hanede hicaz makamını kullanmıştır.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevî bir Türk-Aksağı ile birinci nevî bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [102]

Şöyle vurulur :

Düm	te	ka	Düm	tek	tek
2	1	2	2	2	1

Bu saz semâisinin usulü bütün hanelerde ve mülâzimedede aynı kalmıştır. Aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır.

Arel, bu saz semâisinde, dinamik işaretleri f (çok kuvvetli), mf (orta şiddetli), p (piano) sembollerini kullanarak, esere canlılık getirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. Mülâzimenin 1. ölçüsünde puandork kullanarak eseri monotonluktan çıkarmıştır.

3.2.2. Hıcaz Saz Semâisi

Hıcaz saz semâisi

1. AKSAK SEMÂİ (♩=120)

(1906)

H. SÂDETTİN ÂREL

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature. It consists of three main pieces, each with multiple staves of music.

1. AKSAK SEMÂİ (♩=120) (1906)
 The first piece is marked with a tempo of 120 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *tr*, *mf*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

2. MÜLAZİME
 The second piece is marked with a tempo of 96 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *tr*, *mf*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

3. CURCUNA (♩=96)
 The third piece is marked with a tempo of 96 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *tr*, *mf*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Hicaz makamında, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye diyezli fa (eviç) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) vardır.

Peşrevler, semâi usulleriyle bestelendiğinde (bilhassa semâi ve yürük semâiler) saz semâisi adını alırlar. Saz semâileri fasılın sonunda, yürük semâinin hemen ardından icra edilirler. Yapı bakımından aynen peşrevler gibi hanelerden ve mülâzimedan meydana gelirler. [103]

Bu saz semâisinin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B)

Hicaz makamı, dügahta bir hicaz 4'lüsüne, nevada bir rast 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı dügah, güçlüsü neva, yedeni rast perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) vardır.



Bu saz semâisinin makam analizini yapacak olursak, 1. hane- de, rastta nikrız ile başlanarak, dügahta hicaz, nevada buselik ve rast 4'lüsü ile asma kararlar verilmiş. Mülâzimedan, nevada buselik ile nim hicazda, dik kürdide asma kararlar verilerek, dügahta hicazlı karar verilmiştir. 2. hanede, hüsynide uşşaklı, asma karar verilerek, dik kürdide, rastta duruluyor. Hüseyni aşıranda hüseyni 5'lisi ile dügah-

ta hicaz ile nevada asma karar yapılmıştır. 3. hanede, donanımdaki sesler naturelleşmiştir. Hüseyini üzerinde zirgüleli hicazı göstererek, muhayyerde, şehnazda, hüseyinde, nevada rast ile nevada asma kararlar verilmiş. 4. hanede, hicaz 4'lüsü, buselik ile nevada ve muhayyerde asma karar verilmiş. Dik kürdi ve nim hicaz seslerinin natural olmasıyla dügahta karar veren buseliğe geçilmiştir. Sonra, hicaz makamına dönülerek, 1. dolapta, nim hicazda, 2. dolapta nevada asma kararlar verilmiştir.

Arel, bu saz semâisinde, hicaz makamını 1. hane ve mülâzime de kendi çatısı içinde kullanmıştır. 2. hanede hüseyini aşıranda hüseyini 5'lisi ile genişleme yaparken, 3. hanede hüseyini üzerinde zirgüleli hicaz gösterilmiş. 4. hanede ise buselik makamına geçilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birinci nevi bir Türk-Aksağı'nın yan yana gelmesinden oluşmuştur. [104]

Şöyle vurulur :

Düm	te	ka	Düm	tek	tek
2	1	2	2	2	1

Bu saz semâisinin usulü, 4. hanede curcuna olarak değişmiştir. Curcuna, aksak semâi usulünün birinci mertebesidir.

Arel, bu saz semâisinde, dinamik işaretleri ; f (çok kuvvetli), mf (orta şiddetli), p (piano) sembollerini kullanarak esere canlılık getirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. 3. hanede "puandork" ile eseri monotonluktan çıkarmıştır.

3.2.3. Tahir Saz Semâisi

Tahir sazsemaisi

1. AKSAKSEMAİ (♩ = 120)

H. Sadettin Arel

mf

f

p

mf

SON

2.

3.

p

mf

4. CURCUNA

mf

f

mf

p

cresc.

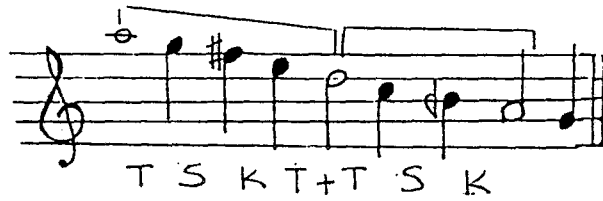
Tahir makamında, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) ve bakiye diyezli fa (evîç) vardır.

Peşrevler semâi usulleriyle bestelendiğinde (bilhassa semâi ve yürük semâiler) saz semâisi adını alırlar. Saz semâileri, fasılın sonunda yürük samâinin hemen ardından icra edilirler. Yapı bakımından aynen peşrevler gibi hanelerden ve mülâzimedan meydana gelirler. [105]

Bu saz semâisinin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B)

Tahir makamı, neva makamının inici şeklidir. Durağı düğah, 1. derece güçlûsü muhayyer, 2. derece güçlûsü neva, yedeni rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) ve bakiye diyezli fa (evîç) vardır.



Bu saz semâisinin makam analizini yapacak olursak, 1. hane-
de, muhayyer civarından başlanarak muhayyerdeki uşşak genişleme-
yi göstermiştir. Munayyerde asma karar verilmiş. Mülâzimedan, neva-
da rast 5'lisi ile muhayyerde, nevada buselik ile nevada, asma
kararlar verilerek düğahda uşşak 4'lüsü ile karar yapılmış. 2. hanede,
nim hicaz perdesini yeden olarak kullanarak nevada asma karar ve-
rilmiş. Nevadaki rasta geçilerek tekrar nevada asma karar yapılmış.

3. hanede, muhayyer üzerindeki uşşak ile tiz çargahta asma karar, muhayyerde saba renk verilerek muhayyerde, tiz segahta, eviçde asma kararlar verilmiş. Nevadaki rast 5'lisi ile tahir makamına geçilmiş. 4. hanede, muhayyer üzerinde uşşak genişleme, nevada buselik ile dügahta uşşak karar verilmiştir.

Arel, bu saz semâisinde tahir makamını 1. 2. hane ve mülâzîmede, muhayyer üzerinde uşşak, nevada buselik ile kullanırken 3. hanede saba 4'lüsüne geçiş yapmıştır. 4. hanede tekrar tahir makamında dolaşmıştır. Pest tarafta, genişleme yapılmamıştır. Muhayyerde, nevada, dügahta asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birinci nevi bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [106]

Şöyle vurulur :

Düm	te	ka	Düm	tek	tek
2	1	2	2	2	1

Bu saz semâisinin usulü, 4. hanede curcuna olarak değişmiştir. Curcuna, aksak semâi usulünün 1. mertebesidir.

Arel, bu saz semâisinde, dinamik işaretleri f (kuvvetli), mf (orta şiddetli) p (piano) gibi sembollerle esere canlılık getirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. Cresc. decresc. işaretleri esere yenilik getirmiştir.

3.2.4. Hırsar Buselik Saz Semâisi

HİRSAR BÜSELİK SAZ SEMAİSİ Hüseyn Sadeddin Arel

Aksak Semaî

(P=124)

1. *mf* *p* *p* *decresc.*

2. *f* *f*

mf *molto poco ritard.*

2. *à tempo* *mf* *f*

p *mf*

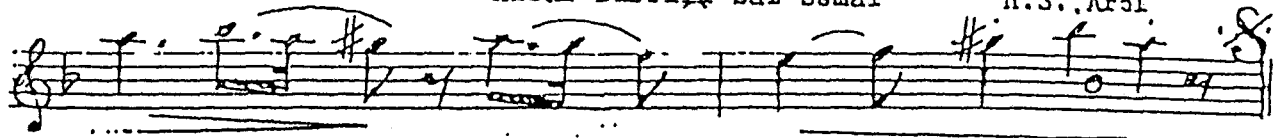
p

3. *p* *mf*

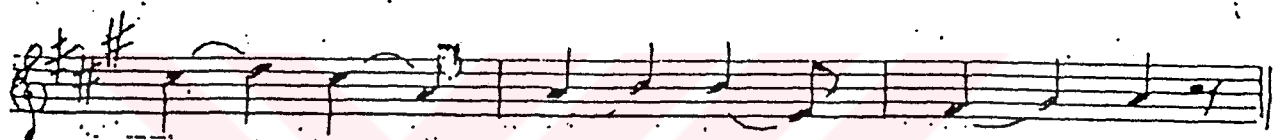
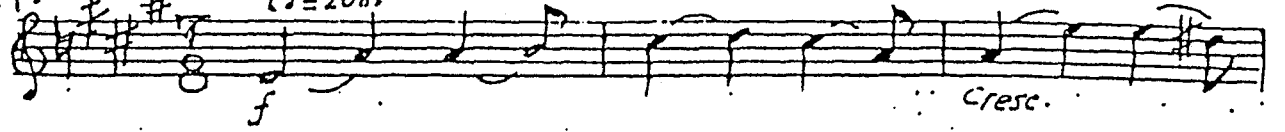
crase.

Hicaz Düsêlik Saz Semai

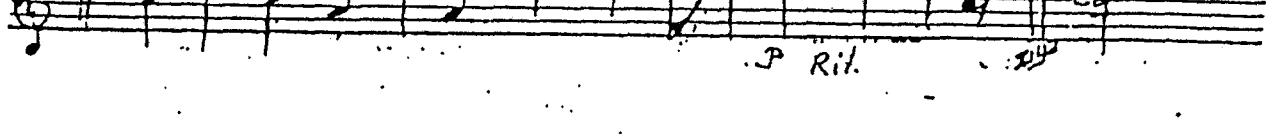
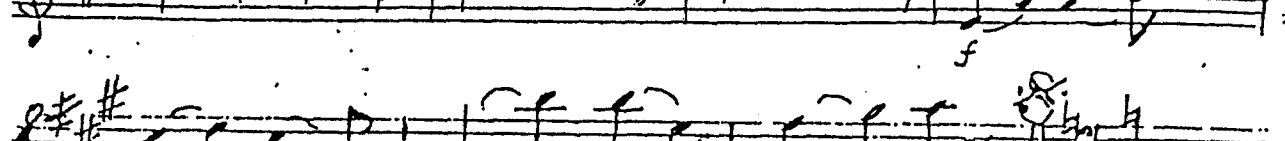
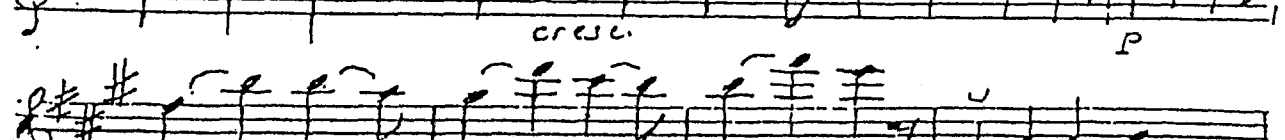
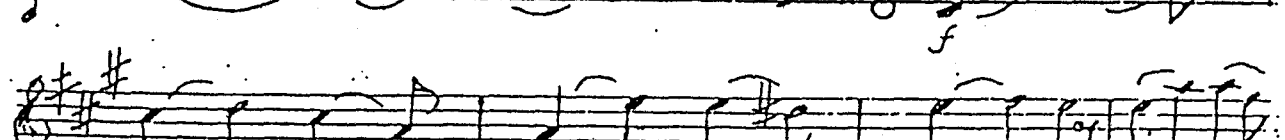
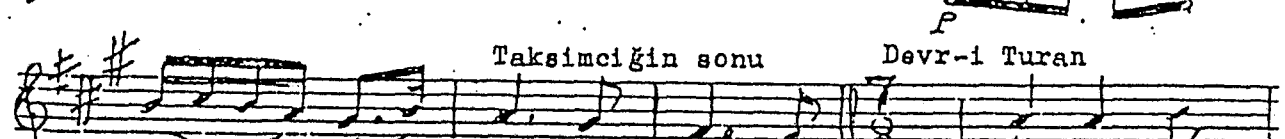
H.3., Arsl



4. Devr-i Turan (♩=208)



Nim Sofyan • Taksim (♩=178)



Hisar buselik makamında, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, hiç bir işaret yoktur.

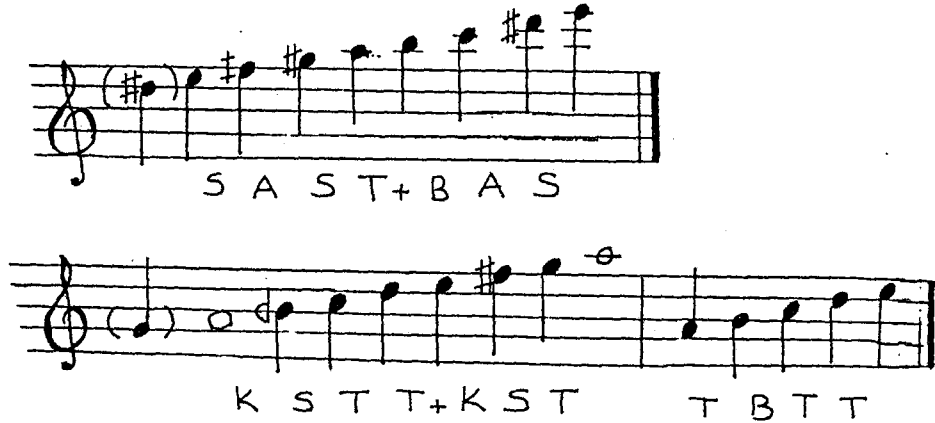
Peşrevler semâi usulleriyle bestelendiğinde (bilhassa semâi ve yürük semâiler) saz semâisi adını alırlar. Saz semâileri fasılın sonunda yürük semâinin hemen ardından icra edilirler. Yapı bakımından aynen peşrevler gibi hanelerden ve mülâzimedan meydana gelirler. Bazı saz semâilerinde mülâzimenin yerini, her hane sonunda bulunan teslim almıştır. [107]

Bu saz semâisinin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Teslim (B)
2. hane (C) + Teslim (B)
3. hane (D) + Teslim (B)
4. hane (E) + Teslim (B)

Arel, diğer bestekârlardan farklı olarak 4. hanede "taksimcik" bölümünü kullanmıştır.

Hisar buselik makamı, hüseyinde zirgüleli hicaz, dügahta hüseyini 5'lisi ve dügahta buselik 5'lisinin birleşmesinden meydana gelmiş bileşik bir makamdır. Durağı dügah, güçlüsü hüseyini, yedeni rast perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında koma bemollü si (segah) kullanılabilir. Fakat, hüseyini dizisi tamamen kullanılmadığına göre hiç bir şey yazmamak daha doğru olur. Çünkü, hüseyini perdesi üzerindeki uşşak 4'lüsü kısa sürelidir. Gerekli diğer değişiklikler eser içinde gösterilir.



Bu saz semâisinin makam analizini yapacak olursak, hüseyni-de zirgüleli hicaz dolaşılarak hüseyni aşırana inilmiş, tekrar hüseyni-de zirgüleli hicaz ile hüseynide asma karar verilmiştir. Teslimde, hüseynideki zirgüleli hicazda dolaşılarak buselikte asma karar verilerek, buselik makamına geçilmiş, dügahta buselik 5'lisi ile karar verilmiştir. 2. hanede, buselik makamında dolaşılarak hüseynide asma karar verilmiş. 3. hanede, hüseynideki zirgüleli hicazda ve buselik 5'lisinde dolaşılarak muhayyerde asma karar verilmiştir. 4.hanede, donanım değişerek, küçük mücennep diyezli fa (mahur), bakiye diyezli fa (eviç) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri kullanılmıştır. Böylece, nişabûrek makamına geçilerek hüseynide, tiz hüseynide ve dügahta asma kararlar yapılmıştır. Taksimcik bölümünde ise, nişabûrek makamına devam edilerek, hüseyni de asma karar verilmiş. Hüseyni aşırana kadar genişleme yapılmıştır.

Arel, bu saz semâisinde, hisar buselik makamını, 1. 2. 3. hane ve teslimde makamın çatısı içinde kullanmıştır. 4. hane ve taksimcik bölümünde ise nişabûrek makamına geçilmiştir. Pest tarafta hüseyni aşırana inilerek genişleme yapılmıştır. Tizde ise tiz mahura kadar çıkılmıştır. Hüseynide, dügahta, tiz hüseynide asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birinci nevi bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [108]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu saz semâisinin usulü, 4. hanede Devr-i Turan taksimcik bölümünde nim sofyan olarak değişmiştir. Devr-i Turan, 7 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. İki nim sofyan ile bir semâiden oluşmuştur. Bu saz semâisinde 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır.

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

2 2 3

Nim sofyan usulü, basit ve küçük bir usuldür. Bu saz semâlsinde 2. mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır.

Şöyle vurulur :

Düm tek

1 1

Arel, bu saz semâlsinde, diğer bestekârlardan farklı olarak ses aralıklarını çok açmıştır. 2. hanenin sonunda ve taksimcik bölümünde oktavı kullanmıştır. Her zaman kullandığı dinamik işaretlerini f (kuvvetli), mf (orta şiddetli), p (piano), cresc, poco rit., a tempo gibi terimlerle esere canlılık getirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.



3.2.5. Evcârâ Saz Semâisi No.1

EVCÂRÂ SAZ SEMAİSİ No.1

H. Sadettin Arel

AKSAK SEMÂİ (YÜRÜKLİ) (♩ = 150)

mf *p*

mf *p* *mf*

f *mf* *p* (Fine)

(2) *mf* *mf*

f *p* (3)

morendo *f*

(4) YÜRÜK AKSAB (♩ = 72)

mf

TAKSİM (A RUCERE)

UDU CE ESPRESS.

İKİNCİ DEĞA TAKSİMİZ MÜLZİMİZ

UDU CE ESPRESS.

Evcârâ makamında, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz), bakiye diyezli la (kürdi) perdeleri vardır. Eser içinde, gereken yerlerde bakiye diyezli mi (acem aşiran) kullanılmıştır.

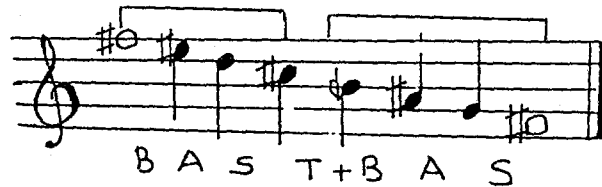
Peşrevler, semâi usulleriyle bestelendiğinde (bilhassa semâi ve yürük semâiler) saz semâisi adını alırlar. Saz semâileri fasılın sonunda, yürük semâinin hemen ardından icra edilirler. Yapı bakımından aynen peşrevler gibi hanelerden ve mülâzimedan meydana gelirler. [109]

Bu saz semâisinin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B)

Arel, 4. hanenin sonuna taksim bölümünü ekleyerek bu forma yenilik getirmiştir.

Evcârâ makamı, zirgüleli hicazın ıraktaki şeddidir. Durağı; ırak, 1. derece güçlüsü eviç, 2. derece güçlüsü nim hicaz, yeden acemaşiran (bakiye diyezli mi) seyri inicidir. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz), bakiye diyezli la (kürdi), bakiye diyezli mi (acemaşiran) perdeleri vardır.



Bu saz semâisinin makam analizini yapacak olursak, 1. hanede, eviç civarından başlanarak nim hicazda segahta hicazlı asma kararlar verilmiştir. Mülâzimedede, evcârâ makamının pest tarafında dolaşarak ırakta hicaz ile karar verilmiştir. 2. hanede, donanım değişerek, bakiye bemollü sı (dık kürdi), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) yazılmıştır. Hicaz makamına geçilerek, dügahta hicaz 5'lisi, nevada buselik ile eviçte segahlı asma karar verilmiştir. 3. hanede, evcârâ makamının tiz tarafında dolaşarak ırakta hicazlı asma karar verilmiştir. 4. hanede, evcârâ makamında dolaşarak, pestte kaba kürdiye inilerek genişleme yapılmıştır. Taksimcik bölümünde ise, eviç civarında dolaşarak nim hicazda, segahta, dügahta kaba nim hicazda asma kararlar verilmiştir.

Arel, bu saz semâisinde evcârâ makamını makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. 2. hanede hicaz makamına geçilmiştir. Pestte kaba segaha, tizde tiz hüseyniye kadar genişleme yapılmıştır. Eviçde, nim hicazda, segahta asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birinci nevi bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [110]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu saz semâisinin usulü, 4. hanede aksak olarak değişmiştir. Aksak usulü, bir sofyanla birinci nevi bir Türk-Aksağından meydana gelmiştir.

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 2 1

Bu saz semâisi, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. 4. hanede, aksak usulünün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır.

Arel, bu saz semâisinde, dinamik işaretleri mf (orta şiddetli), f

(kuvvetli), p (piano) gibi sembollerle esere canlılık getirmiştir. Özellikle 4. hanede "staccato" dediğimiz kesik çalış uygulayarak saz semaisine yenilik getirmiştir. Bitişi "fine" terimi ile belirtmiştir.



3.2.6. Hüzam Saz Semâisi

(D=120) Hüzam Saz Semâisi : Sadettin Arel

The musical score is written on ten staves. The notation is a form of musical shorthand, likely a simplified version of a more complex notation. It includes various symbols such as vertical lines, dots, and slurs, which represent notes and musical phrases. The score is marked with dynamics like 'f' (forte), 'p' (piano), and 'sw' (sustained). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a continuous, flowing style with many slurs and ties. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page. The score is numbered (D=120) at the top left and (120) at the bottom left. The title 'Hüzam Saz Semâisi' and the composer's name 'Sadettin Arel' are written in the top right. The page number '105' is at the top center.

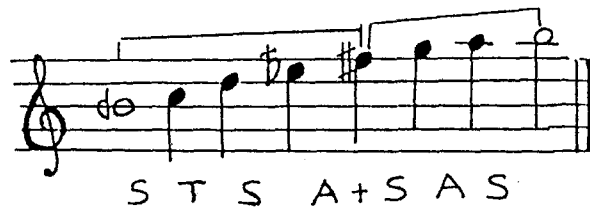
Hüzzam makamında, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında koma bemollü sı (segah), bakiye bemollü mi (hisar), bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır.

Peşrevler, semâi usulleriyle bestelendiğinde (bilhassa semâi ve yürük semâiler) saz semâisi adını alırlar. Saz semâileri fasılın sonunda yürük semâinin hemen ardından icra edilirler. Yapı bakımından aynen peşrevler gibi hanelerden ve mülâzimedan meydana gelirler. [111]

Bu saz semâisinin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülâzime (B)
2. hane (C) + Mülâzime (B)
3. hane (D) + Mülâzime (B)
4. hane (E) + Mülâzime (B)

Hüzzam makamı, segahta hüzzam 5'lisine eviçte bir hicaz 4'lüsünün eklenmesinden oluşmuştur. Durağı; segah, güçlüsü; neva, yedeni; bakiye diyezli la (kürdi) perdeleridir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında, koma bemollü sı (segah), bakiye bemollü mi (hisar) ve bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır.



Bu saz semâisinin makam analizini yapacak olursak, 1. hane-
de, segahtaki hüzzam 5'lisinde, nevada hicaz humayunda dolaşarak
nevada asma karar verilmiş. Mülâzimedan, eviçte hicaz, gerdaniyede
buselik ile tiz nevada, segahta hüzzam 5'lisi ile hisarda eviçte hicaz
4'lüsü ile gerdaniyede, gerdaniyede buselik ve segahta hüzzam 5'lisi
ile segahta asma karar verilmiş. 2. hane-
de, çargah 4'lüsü ile rastta,

segahta, gerdaniyede buselik ile muhayyerde, hisarda, çargahta asma kararlar yaparak, rastta çargah ile karar vermiştir. 3. hanede, donanım değişerek nihavent makamına geçilmiştir. Yegaha hicaz ile genişleme yapılarak, rasttaki buselik 5'lisinde dolaşılıyor. Gerdaniyede asma karar veriliyor. 4. hanede, hüzzam makamına dönülüyor. Segahta hüzzam 5'lisinde dolaşarak nevada, gerdaniyede buselik ile gerdaniyede, eviçte hicaz ile nevada, çargahta nikriz ile çargahta, segahta hüzzüm 5'lisi ile segahta asma kararlar verilmiştir.

Arel, bu saz semâisinde, hüzzam makamını, 1. hane, 4. hane ve mülâzımede kendi çatısı içinde kullanarak, hevada hicaz humayun ve gerdaniyede buselik ile genişleme yapmıştır. 2. hanede, koma bemollü si (segah) naturalleşerek nastta çargah kullanılmıştır. 3. hanede nihavent makamına geçilmiştir. Yegaha hicazlı inilerek pestte genişleme yapılmıştır. Segahta, nevada, gerdaniyede, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birinci nevi bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [112]

Şöyle vurulur :

Düm	te	ka	Düm	tek	tek
2	1	2	2	2	1

Bu saz semâisinin usulü 4. hanede, yürük semâi olarak değişmiştir. Yürük semâi, bazan iki tane semâiden, bazan da üç tane nimsöfyandan meydana gelir.

Şöyle vurulur :

Düm	tek	tek	Düm	tek
1	1	1	1	2

Bu saz semâisi aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. 4. hanede, yürük semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır.

Arel, bu saz semâisinde, 4. haneyi diğer hanelerden uzun olarak yazmıştır. Usulü değiştirerek, esere hareket kazandırmıştır. Batı

Müziği'ndeki dinamik işaretleri mf (orta şiddetli), f (kuvvetli), p (piano), ff (çok kuvveli) sembollerini kullanarak esere canlılık getirmiştir. 3. hanede "staccato" (kesik çalış) uygulayarak yenilik getirmiştir.



3.3. OYUN HAVALARI

3.3.1. Hırsar Buselik Oyun Havası

HİSAR - PUSELİK OYUN HAVASI
(SADETTİN AREL)

(NİM GOPYAN) $\text{♩} = 138$

f

mf

p

f

p

f

mf

mf

mf

mf

p

f

mf

f

f

H.Sadettin Arel, değişik formlarda çok sayıda eser bestelemiştir. Diğer bestekarların rağbet etmedikleri formları kullanarak, musikimize yeni eserler kazandırmıştır. Arel'in kullandığı değişik formlardan biri de oyun havasıdır.

Arel'in hisar-buselik oyun havası, nim sofyan usulünün 2. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Oyun havası, insanlarda coşku uyandıran, yalnızca sazların çaldığı saz eserleridir. Arel, oyun havasındaki hareketi düşünerek daha çok nim sofyan usulü ile besteler yazmıştır. [113]

Bu oyun havasında, giriş, taksim ve son bölüm kullanılmıştır. Son bölümden sonra tekrar giriş bölümüne geçmiştir. Giriş bölümü ile esere son vermiştir.

Hisar buselik makamı, hüseynide zirgüleli hicaz, dügahta hüseyni 5'lisi ve dügahta buselik 5'lisinin birleşmesinden meydana gelmiş bileşik bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyni, yedeni; rast perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında, komâ bemollü si (segah) kullanılabilir. Fakat, hüseyni dizisi tamamen kullanılmadığına göre hiç bir şey yazmamak daha doğru olur. Çünkü, hüseyni perdesi üzerindeki uşşak 4'lüsü kısa sürelidir. Gerekli diğer değişiklikler eser içinde gösterilir.

Bu oyun havasının makamı analizini yapacak olursak, eserin giriş bölümünde, dügahta hüseyni 5'lisinde ve buselik 5'lisinde dolaşarak hüseyni aşırana inilmiştir. Hüseynide zirgüleli hicazda gezilerek dügahta buselik 5'lisi le segahta asma karar verilmiştir. Pest tarafa kaba sol perdesine hicaz ile inilerek dügahta karar verilmiştir. Taksim bölümünde hüseynideki zirgüleli hicazda dolaşarak nim şehnazda, buselikte, nevada, çargahta, muhayyerde asma kararlar verilerek, buselik 5'lisi ile dügahta karar verilmiş. Son bölümde, donanım değişerek, küçük mücennep diyezli fa (mahur), bakiye diyezli do (nim hicaz) ve bakiye diyezli sol (nim şehnaz) perdeleri kullanılmıştır. Nişabürek makamına geçilerek hüseynideki rast 4'lüsünde dolaşılmış. Hüseynide asma karar verilmiştir. Dügahta rast ve pest tarafta kaba nim hicaza genişleme yapılarak, tekrar dügahtarast ile dügahta karar verilmiştir.

Arel, bu oyun havasında hisar buselik makamını, giriş ve tak-

sim bölümünde makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Son bölümde ise, nişabûrek makamına geçilmiştir. Tizde genişleme yapılmamış, Pest tarafta kaba rasta inilmiştir. Hüseyinde, dügahta, segahta, nim şehnazda, nevada, çargahta, asma kararlara yer verilmiştir.

Nim sofyan usulü 2 zamanlı basit ve küçük bir usuldür. Nim sözcüğü yarı anlamına geldiğinden nim sofyan değiminden dört zamanlı sofyan usulünün yarısı anlamını da çıkarabiliriz. Bu usulün birinci ve ikinci mertebesi şarkı formlarında çok kullanılmıştır. [114]

Şöyle vurulur :

Düm tek

1 1

Bu oyun havasında, nim sofyan usulünün 2. mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır.

Arel, Batı Müziği'ndeki işaretlerden "puandork" işaretini bu eserde çok kullanmıştır. Sık sık kullandığı işaretlerden biri olan "Staccato" (Kesik çalış) bu oyun havasına değişik bir renk vermiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. Dinamik işaretleri f (kuvvetli), mf (orta şiddetli), p (piano) sembolleri ile esere canlılık getirmiştir.

3.2.2. Oyun Havaları No.4 Ferahnâk

OYUN HAVALARI

No. 4 — FERAHNÂK

H.İSADETTİN AREL

YÜRÜK ($\text{♩} = 176$) *S.*

p

mf

p

mf

p

cresc

p

mf

BURADAN SON SATIRA

p

Ad lib. conzando

mf

sf

f

sf

p

f

rallentando...

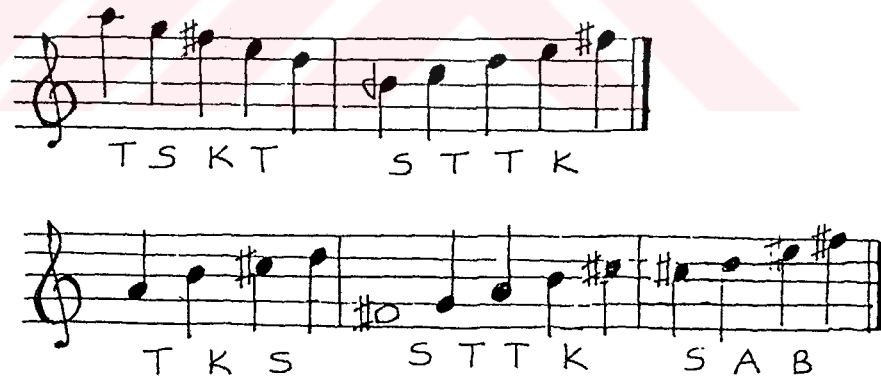
H.Sadettin Arel, bestelediği oyun havalarından bazılarını numaralarla tespit etmiştir. Bu eseri 4 numaralı ferahnâk oyun havasıdır. Nim sofyan usulünün, ikinci mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında, bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır. Eserin başında, eserin gidişini belirleyen yürük terimini kullanmıştır.

Oyun havası insanlarda coşku uyandıran, yalnızca sazların çaldığı saz eserleridir.

Arel, oyun havasındaki yürük hareketi düşünerek nim sofyan usulünü uygun görmüştür. [115]

Bu oyun havasında Arel eseri belli bölümlere ayırmamıştır.

Ferahnâk makamı, nevada rast 5'lisi, segahta ferahnâk 5'lisi, dügahta rast 5'lisi, ırakta ferahnâk 5'lisinin birleşmesinden oluşmuştur. Çok kere bunlara bir de nim hicazda hicaz 4'lüsü de eklenir. Durağı; ırak, 1. derece güçlüsü eviç, 2. derecede güçlüsü dügah, yeden ; bakiye diyezli mi (acemaşiran) perdeleridir. Seyri inicidir. Donanımında bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır.



1. portede, nevada rast 5'lisi gösterilerek, dügahta rast 5'lisi ile asma karar verilmiş. Neva civarında dolaşarak, 2. portede, dügahta rast ve ırakta ferahnâk gösterilmiş. Muhayyer üzerindeki buselik 5'lisinde dolaşmış. Neva civarına inilerek, 3. portede nim hicazda durulmuş. Dügahta rast ile nim zirgüle yeden olarak kullanılmış. Hüseyini aşıranda asma karar verilmiş. Nevada rast 5'lisi ile eviçte yarım karar verilmiş. 4. portede, dügahta rast gösterilerek, ırakta ferahnâk yapılmış. 5. portede, bakiye diyezli la ve bakiye diyezli re notaları süs olarak kullanılmış. ırakta eksik ferahnâk gösterilmiş. 6. portede, yegah perdesine inilmiş.

Nevada buselik ve rast gösterilmiş. 7. portede, dügahta rast ve ırakta ferahnâk ile karar verilmiş. 8. portede, pest tarafta dolaşarak, hüseyini aşıranda hicaz humayunu kullanmıştır. 9. portede, pest tarafta dolaşmaya devam etmiştir. 10. portede, hüseyinide hicaz humayun gösterilerek hüseyinide asma karar verilerek dügaha hicazla inilmiştir. 11. portede, nevada rast 5'lisi ile eserin başına dönülmüştür. Kodalı kısımda, eviç üzerinde tize bir genişleme ve peste inilerek ırakta ferahnâk ile karar verilmiştir.

Arel, bu oyun havasında, ferahnâk makamını, diğer bestekârlardan farklı kullanmıştır. Son üç portede, hicaz hümayun dizisini hüseyini aşıranda ve hüseyinide kullanması dikkati çeker. Tiz tarafta eviç üzerinde tiz hüseyiniye kadar, pest tarafta da kaba dügaha kadar genişlemesi pek görülmemiştir.

Nim sofyan usulü, 2 zamanlı basit ve küçük bir usuldür. Nim sözcüğü yarı anlamına geldiğinden, nim sofyan değiminden dört zamanlı sofyan usulünün yarısı anlamını da çıkarabiliriz. Bu usulün, birinci ve ikinci mertebesi şarkı formlarında çok kullanılmıştır. [116]

Şöyle vurulur :

Düm tek

1 1

Bu oyun havasında, nim sofyan usulünün ikinci mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır.

Arel, bu oyun havasında, ses aralıklarını açık olarak kullanmıştır. Diğer bestekârlardan farklı olarak, batı müziği motiflerine yer vermiştir. Özellikle sondan bir önceki portede 4 ölçü boyunca aynı ölçü tekrar edilerek esere değişik bir renk getirilmiştir. Batı Müziği'nde kullanılan Dolce Contando, rallentande, crosc., mf, f, p gibi semboller eseri tamamlamıştır.

3.3.3. Oyun Havaları No-2 Ferahnüma

OYUN HAVALARİ
No — 2 FERAH NÜMA
H. SADETTİN AREL

NİM SOFYAN. S. (YÜRÜKCE). ♯=184

[illegible]

H.Sadettin Arel'in bestelediği 2 numaralı ferahnüma oyun havasıdır. Nim sofyan usulünün 2. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) ve küçük mücennep bemollü mi (nim hisar) perdeleri vardır. Eserin başında, eserin gidişini belirleyen yürükçe terimini kullanmıştır.

Oyun havası, insanlarda coşku uyandıran, yalnızca sazların çaldığı saz eserleridir. Türk Musikisinde ritm unsuru önemli olan bir şekildir. Küçük usullerle ölçülmüş olan oyun havaları mahalli dans ve oyunlar için de yazılmıştır. [117]

Çifte telli, zeybek, longa, sirto, horon, hora, bar, halay, köçekçe gibi pek çok şekilleri vardır. [118]

Arel, bu oyun havasını belli bölümlere ayırmadan kullanmıştır. Oyun havasındaki yürükçe hareketi düşünerek nim sofyan usulünü uygun görmüştür.

Ferahnüma makamı, kürdi makamının yegah perdesindeki şeddidir. Durağı; yegah, güçlüsü; düğah, yedeni; kaba çargah perdeleridir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) ve küçük mücennep bemollü mi (nim hisar) perdeleri vardır.



Bu oyun havasının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, neva üzerinde kürdi ile genişlemesi kullanılarak gerdaniyede, acemde asma kararlar verilmiş, 2. portede, tiz nevaya kadar çıkılarak çargahta buselik ile asma karar verilmiş, 3. portede, makamın pest tarafında kürdi 5'lisi ile dolaşarak yegahta karar verilmiş, 4. portede, neva üzerindeki kürdi 5'lisinde dolaşarak, dügahta buselik gösterilmiş, 5. portede, nevada rast ile hüseyini aşıranda asma karar verilmiş, 6. portede, dügahta buselik, hüseyinde kürdi gösterilmiş, 7.

portede, ferahnüma makamının tiz tarafındaki kürdi 5'lisinde dolaşarak, ırağa inilmiş, 8. portede, neva üzerinde kürdi 5'lisinde ve 9. portede hicaz dolaşarak muhayyerde asma karar verilmiş, 10. portede, hicaz makamına geçilmiş, ırakta karar verilmiş, 11. portede, hicaz makamına devam edilerek, 12. portede, ferahnüma makamının tiz tarafındaki genişleme ile başa dönmüştür.

Arel, bu oyun havasında, ferahnüma makamını kullanarak, diğer bestekârlardan farklı bir yol izlemiştir. Genellikle neva üzerindeki kürdi 5'lisini kullanmıştır. Buselik ve hicaz makamlarına geçmesi eseri tekdüzelikten çıkarmıştır. Daha çok tizdeki neva üzerinde genişleme yapmıştır. Pest tarafta ise genişlemeyi kullanmamıştır. Nevada, dügahta, hüseyini aşıranda, ırakta, muhayyerde asma kararlara yer verilmiştir.

Nim sofyan usulü, 2 zamanlı basit ve bileşik bir usuldür. Nim sözcüğü yarı anlamına geldiğinden, nim sofyan değiminden dört zamanlı sofyan usulünün yarısı anlamını da çıkarabiliriz. Bu usulün, birinci ve ikinci mertebesi şarkı formlarında çok kullanılmıştır. [119]

Şöyle vurulur :

Düm tek

1 1

Bu oyun havasında nim sofyan usulünün ikinci mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır.

Arel, bu oyun havasında, ses aralıklarını açık olarak kullanmıştır. Batı Müziği'ndeki motiflerden yararlanarak, bu motifleri tekrar etmiştir. Eser parlak nağmelerle süslenerek, Türk ve Batı Müziği'nin sentezini teşkil etmiştir. 4. 5. 6. 7. porteler buna iyi bir örnektir. Ayrıca, Batı Müziği'ndeki Cresc, Da Capo, Fine gibi terimlerle, dinamik işaretleri kullanılmıştır.

3.3.4. Kırdan Oyun

KIRDA OYUN

H. SADETTİN AREL

YÜRÜK AKSAK

mf p

mf f

mf p

f mf

mf f

p f p f

p cresc. mf

p f

f p cresc. f

Handwritten musical score on page 119, featuring ten staves of music. The notation includes various dynamics (mf, f, p, sf) and articulations (accents, slurs). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is organized into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic contrasts. A large, faint red watermark is visible across the center of the page.

Staff 1: *mf*

Staff 2: *mf*, *f*, *mf*

Staff 3: *p*, *mf*, *mf*, *f*

Staff 4: *mf*, *p*, *mf*

Staff 5: *f*, *mf*

Staff 6: *f*, *mf*, *f*, *mf*

Staff 7: *f*, *p*, *mf*

Staff 8: *f*, *p*, *mf*

Staff 9: *mf*

Staff 10: *f*, *p*, *f*

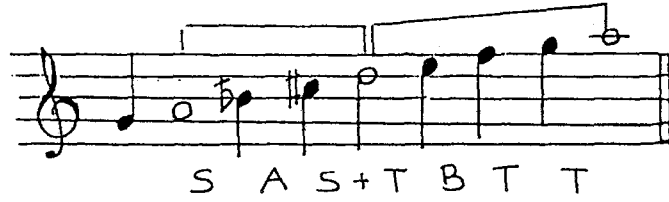
H.Sadettin Arel, bu oyun havasına "Kırda Oyun" adını vermiştir. Bu eser, hicaz humayun makamında, aksak usulünün ikinci mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında bakiye bemollü si (dik kürdi) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır. Eserin başında, eserin gidişini belirleyen yürük terimi kullanılmıştır.

Oyun havası, insanlarda coşku uyandıran, yalnızca sazların çaldığı saz eserleridir. Türk musikisinde ritm unsuru önemli olan bir şekildir. Küçük usullerle ölçülmüş olan oyun havaları mahalli dans ve oyunlar için de yazılmıştır. [120]

Çifte telli, zeybek, longa, sirto, horon, hora, bar, halay, köçekçe gibi pek çok şekilleri vardır. [121]

Arel, bu oyun havasını belli bölümlere ayırmadan yazmıştır. Oyun havasındaki yürük hareketi düşünerek aksak usulünün 2. mertebesini (8'lik) kullanmıştır.

Hicaz humayûn makamı, dügahta hicaz 4'lüsüne, nevada buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı; dügah, güç-lüsü; neva, yedeni; rast perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır.



Bu oyun havasının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügahta hicaz 5'lisi ile dolaşarak, yegaha buselik ile genişleme yapılmış. 2. portede, donanım değişerek, küçük mücennep diyezli fa (mahur), küçükmücennep diyezli do (nim hicaz) kullanılmış. Yegaha genişleme yapılarak, neva üzerinde tiz tarafta dolaşmıştır. 3. portede, yegahta çargah, dügahta buselik ve kaba çargaha kadar genişleme yapılmış. 4. portede, neva üzerinde tiz nevaya kadar çıkılmıştır.

Hicaz makamına dönülerek yegahta rast gösterilmiş. 5. portede, nevada buselik dügahta hicaz ile dolaşarak dügahta asma karar verilmiş. 6. portede, yegahta buselik gösterilerek, donanım değişmiş. Nişabûrek makamına geçilmiş. 7. portede, pest tarafa yegaha iniliyor. Mahur perdesi üzerinde duruluyor. 8. portede evcârâ makamına geçilerek ırak perdesine inilmiş. Tiz tarafta dolaşarak, tiz buselikte asma karar verilmiş. 9. portede, bu makama devam edilerek, segahta, hicazda asma karar verilmiş. 10. portede, donanımda küçük mücennep bemollü fa (mahur) ve küçük mücennep bemollü do (hicaz) sesleri yer almıştır. Buselik üzerinde durularak, dügahta, geveşte asma kararlar verilerek kaba geveşt perdesine kadar inilmiş. 11. portede, kaba dügaha inilerek tiz tarafta neva üzerinde dolaşılmış. 12. portede, yegahta çargah, dügahta buselik gösterilmiş, kaba dügaha kadar inilmiş. 13. portede, çargaha inilmiş, hicaz humayun makamına dönülerek, yegahta rast nevada buselik kullanılmış. 14. portede, neva üzerinde durularak nim hicazda, dügahta hicaz ile dügahta asma karar verilmiş. 15. portede, yegahta buselik genişleme kullanılarak donanım naturalleşmiş. 16. portede, küçük mücennep bemollü la (nim zilgüle) ve küçük mücennep bemollü si (kürdi) perdeleri kullanılarak kürdili hicazkar ve küçük mücennep bemolü ile re (nim hicaz) perdesi ile saba renk yapılmış. Rastta kürdi gösterilerek hüseyini aşırana inilmiş. Çargahta asma karar verilmiş. 17. portede gerdaniyede kürdi ile çargaha inilmiş. 18. portede, dügahta kürdi ve nim hicaz perdeleri ile hicaza hazırlık yapılmış. 19. portede, neva üzerinde durularak, dügaha hicaz 4'lüsü ile inilmiş yegahta buselik ile genişleme yapılmış. 20 portede, kaba dügaha inilip, neva üzerindeki buselik ile dolaşılmış. Nevada asma karar verilmiş.

Arel, bu oyun havasında, hicaz humayun makamını, geleneksel kullanılışının dışında kullanmıştır. Küçük mücennep diyezlerini kullanması ve pest tarafta kaba dügaha kadar olan genişlemeleri dikkati çeker. Kürdili hicazkâr makamını ve saba rengini göstermesi, esere yenilik getirmiştir. Pest tarafta yegahta buselik ile genişleme yaparken tiz tarafta tiz nevaya kadar çıkmıştır. Dügahta nevada, nim hicazda, acemde asma kararlara yer vermiştir.

Aksak usulü, bir sofyanla birinci nevi bir Türk-Aksağından meydana gelmiştir.

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 2 1

Bu oyun havasında aksak usulünün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır.

Arel, bu oyun havasında ses aralıklarını açık olarak kullanmıştır. Diğer bektekârlardan farklı olarak, pestte ve tizde genişlemeye önem vermiştir. Batı Müziği'ndeki işaretlerden, mf (orta şiddetli), f (kuvvetli), p (piano) gibi işaretlere yer vererek esere canlılık kazandırmıştır.



3.4.1. Kürdili Hicazkâr Şarkı

"Serâpa hüsn-ü ansın"

Kürdili Hicazkâr Şarkı

«Serâpa hüsn-ü Ansın»

H. Sadettin A R E L

AKSAK SEMAİ

Sİ. RA. PÂ HÜS NÜ AN. SİN DİL-Sİ TAN. SİN NÂZ. PİR.

YER. SİN Cİ. YA Nİ MİH. Rİ BAN. SİN SÜN-

(S - A Z)

SİN NA- ZEN- DE DİL- BER SİN (SON)

NA Zİ. RİN YOKİ. HAN- DA NÜS- Nİ. LE MİH. Rİ NÜ- NİY.

YER. SİN BA- NA OL- MAZ SA- NA CA- NA A CEB

PA- Kİ- ZE GEY- HER-

ARA NAÇMESİ

SİN

(b)

7.

2.

Güftesi :

Serâpa hüsn-ü ansın, dilsitansın, nâz-perversin
 Cuvan-ı mihrîbansın, şûhsun, nâzende dilbersin
 Nazîrin yok cihanda, hüsn ile mihr-i münev-
 versin
 Bahâ olmaz sana, cânâ, acep pakîze gevhersin.

(NEDİM)

Bu şarkı, kürdili hicâzkar makamında, aksak semai usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi), küçük mücennep bemollü mi (nim hisar), küçük mücennep bemollü la (nim zirgüle) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış, bir edebi formdur. Beyit esasına dayanan Divan Edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikiimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [122]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [123]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra gerek makamın gerek şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi yada hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan, miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [124]

Ayrıca, kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine "şarkının aranağmesi" denilir. [125]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Şarkının sonunda da aranağmesini ekleyerek, eserin güdük bir şekilde bitmemesini, duygusal bitişin sağlanmasını amaçlamıştır.

Kürdili hicazkâr makamı, rast perdesinde, kürdi makamının seddidir. Durağı; rast, güçlüsü; çargah, yedeni; acem perdesidir. Seyri inicidir. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi), küçük mücennep bemollü mi (nim hisar ve küçük mücennep bemollü la (nim zirgüle) perdeleri vardır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, çargahtaki buselik 5'lisinde dolaşarak gerdaniyede, nevada asma kararlar vererek, kürdi 4'lüsüne inilmiştir. 2. portede, rasttaki kürdi 4'lüsünde dolaşarak hüseynide, rastta uşşak ile rastta asma kararlar verilmiş. 3. portede, rasttaki kürdi 4'lüsü ile kaba nim hisara inilmiş. Çargahta buselik 5'lisinde ve rastta kürdi 4'lüsünde karar verilmiş. 4. portede, rastta hicaz 5'lisi gösterilerek, 5. portede nevada asma karar verilmiş. Rastta uşşak, 6. portede, kaba nim hisarda, çargahta buselik 5'lisi ile dolaşarak gerdaniyede asma kararlar verilmiştir.

Aranağme bölümünde, 1. portede kürdi makamı hatırlatılarak, 2. portede nevada hicaz ile düğaha inilmiş. son portede, ratta kürdi 4'lüsü ile karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda, kürdilihicazkar makamını, saf olarak ve hicazkarlı şeklini kullanmıştır. 1, 2, 3. portelerde, saf olarak, 4. portede hicazkârlı karşımıza çıkar. Rastta uşşak, nevada hicaz geçgiler yapılmıştır. Pest tarafta kaba nim hisara kadar, tizde ise muhayyere kadar genişleme yapılmıştır. Gerdaniyede, hüseynide, rastta, kaba nim hisarda, nevada asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı basit ve bileşik bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk-Aksağı ile birince nevi bir Türk-Aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. [126]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu şarkı, aksak semâî usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır.

Şarkının Güftesi :

Serâpa hüsn-ü ansın, dilsitansın, nâz-perversin

Cuvan-ı mihribansın, şûhsun, nazende dilbersin

Nazirin yok cihanda, hüsn ile mihr-i münevversin

Bahâ olmaz sana, cânâ, acep pakize gevhersin

NEDİM

Yabancı Kelimeler :

Dilsitan : Gönül alan

Perver : Besleyen, yetiştiren, velinimet, koruyan manâsında birleşik kelimeler yapılır.

Cuvan : Taze genç

Mihriban : Merhamet ve şefkât sahibi. Muhabbetli sevimli, yumuşak huylu ve güler yüzlü.

Mihr : Aşk, şefkat, muhabbet.

Bah : Kıymet, değer.

Pakize : Temiz, pak, lekesiz, hâlis, saf, katıksız.

Gevher : Akıl ve edeb. Asıl ve neseb. Bir şeyin künhü ve esası, elmas, cevher, mücevher.

Münevver : Kur'anî ve İmânî eser okumakla ve ibadet ve taatle nurlanmış.

Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşla-

ıyla vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [127]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak "dilsitansın" kelimesinde "sı" hecesi vurgulu ve tizdedir. "sın" hecesi ikinci derece vurguludur. Mihribansın kelimesinde "rı" hecesi vurgulu ve tizdedir. Nazende kelimesinde de "de" hecesi vurgulu ve tizdedir. Vurgulu olan hecelere usulün kuvvetli olan "düm" darbı geçerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri, her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkılmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurunun ise karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin, günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [128]

Arel, bu güftedeki, virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, esler getirerek manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, diğer bestekârlardan farklı olarak eserlerinde vurguyu temel olarak almıştır. Besteleyeceği şiirin veznini incelemiş, prozodi kurallarını uygulamıştır.

Arel'in bu şarkıda, 32'lik notaları kullanmasıyla dikkati çeker. Yay bağları ile şarkının akıcılığını sağlamıştır.

3.4.2. Kürdili Hicazkâr Şarkı

"Ne cansın, fitne-i âhir zamansın"

Kürdili Hicazkâr Şarkı

«Ne cansın, fitne-i âhir zamansın»

H. Sadettin A R E L

ŞARKI (P=208)

NE CANSIN FIT-NE İ A-HİR ZAM-AN-SIN (SAZ-)

YA-HAN-SIN GEŞ-Mİ FET-TA NİM (SAZ- YA-HAN-SIN

PE-Rİ-VEŞ Dİ-OL-DEM (SAZ- ---) GÂ-Hİ Nİ-HAN-SIN PE-Rİ-VEŞ Dİ-CE

DEN (SAZ- GÂ-Hİ Nİ-HAN-SIN TA-HAN-SIN (ARANAGNESİ) GEŞ-Mİ FET-TA-

NİM (SAZ- YA-HAN-SIN SIN

Güftesi ;

Ne cansın, fitne-i âhir zamansın
 Yamansın, çeşmü fettanın, yamansın
 Perî-veş dideden gâhi nihansın
 Yamansın, çeşmü fettanım yamansın.

(KEMÂL EMİN B A R A)

Bu şarkı, kürdili hicazkâr makamında, curcuna usulünde yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü sı (kürdi) küçük mücennep bemollü mi (nîm hîsar), küçük mücennep bemollü la (nîm zirgüle) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [129]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [130]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mıranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [131]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. Çok kere bu aranağmeler belli bir şarkıya ve o şarkının bestekarına ait olmayıp genellikle usta sazendeler tarafından şarkının ait olduğu makamın faslında kullanılmak üzere bestelenmiş ve daha başka şarkılarda da kullanılabilmesi mümkün olan parlak ezgilerdir. [132]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmıştır. Şarkının sonunda da, ara nağmesini ekleyerek, bestenin güdük bir şekilde bitmemesini ve duygusal bitişin sağlamasını amaçlamıştır. Şarkıya özel ve uygun olarak bestelenmiştir.

Kürdili hicazkâr makamı, rast perdesinde kürdi makamının şeddidir. Durağı; rast, güçlüsü; çargah, yedeni; acem perdesidir. Sey-

ri inicidir. Donanımında, küçük mücennep bemollü sı (kürdi) küçük mücennep bemollü mi (nim hisar), küçük mücennep bemollü la (nim zirgüle) perdeleri vardır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, çargah üzerindeki buselik 5'linde dolaşarak gerdaniyede nevada uşşak gösterilerek nevada asma karar yapılmış. 2. portede, dügahta kürdi, nevada buselik ve rastta kürdi 4'lüsü ile karar verilmiş. 3. portede, rastta kürdi ile nevada, kürdide asma karar verilerek, çargahta buselik 5'lisi gösterilmiş. 4. portede, kürdide çargah, çargahta nikriz, dügahta kürdi gösterilmiştir. 5. portede, çargahta buselik, rastta kürdi gösterilmiştir.

Aranağme bölümünde, 1. portede, nevada kürdili asma karar verilmiş. 2. portede, çargahta buselik ile asma karar verilmiştir. Rastta kürdi 4'lüsü ile karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda, kürdili hicazkâr makamını saf olarak ve arazbarlı kullanmıştır. Pest tarafta acem perdesine, tiz tarafta ise muhayyere çıkmıştır. Gerdaniyede, nevada, hüseyinide, çargahta, kürdide, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Arel, curcuna usulünü aksak semâi usulünün birinci mertebesi olarak tanımlamıştır. Fakat, bazen curcunanın tıpkı aksak semâi gibi ikinci mertebede yazılıp sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayırd edildiğini belirtmişti. [133]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu şarkı, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Hareketinin yürüklüğü ile curcuna usulü kabul edilir.

Şarkının Güftesi :

Ne cansın, fitne-i âhir zamansın

Yamansın, çeşm-i fettanım, yamansın

Peri-veş dideden gâhi nihansın

Yamansın, çeşm-i fettanım, yamansın

Kemal Emin Bara

Yabancı Kelimeler :

Fitne-i âhir zaman : Ahir zamandaki fitne.

Çeşm-i fettanım : Fitneci, Kurnaz. Fitne çıkaran, Karıştıran.

Peri-veş : Peri gibi göz, güzel kimse.

Gâhi : Arasıra, zaman zaman.

Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [134]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak "âhir" kelimesinde "a" hecesi vurgulu ve tizde, "zamansın" kelimesinde "man" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır. Vurgulu olan hecelere usulün "düm" darbı gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri, her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkılmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin, günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [135]

Arel, bu güftedeki, virgöl ve nokta yerlerine bestede de saz payları, uzun sesler, esler getirerek manalı kelime gruplarını birbirinden ayırd etmiştir.

Arel, diğler bestekârlardan farklı olarak eserlerinde vurguyu temel olarak almıştır. Besteleyeceğı şılın veznini incelemiş, prozodi kurallarını uygulamıştır.



3.4.3. Karcıgar Şarkı

"Pek güzeldir, gönül kapar"

Karcıgar Şarkı

«Pek güzeldir, gönül kapar»

H. Sadettin A R E L

PEK GÜ-ZEL-DİR GÖ-NÜL KA- PAR VA'DE-DER DE BAŞ-DAN A. TAR GÖ-NÜLÜS KAP-
DER- DE CA- TAR ÖY. LE DİL. BAZ ÖY. LE NE. KÂR
Nİ. İSRET- Tİ BA- NA NE. LER Rİ- CA Nİ- YAZ
ET. MEZ E- SER HİMAL- DA- TIR (SAZ- HEM DE GÜ- LER (SAZ-))

Güftesi :

Pek güzeldir, gönül kapar
Va'deder de baştan atar
Gönül veren derde çatar
Öyle dilbaz, öyle mekkâr.

★

Neler etti bana, neler
Rica, niyaz etmez eser
Hem aldatır, hem de güler
Öyle dilbaz, öyle mekkâr.

(KEMÂL EMİN BARA)

Bu şarkı, karcıgar makamında, curcuna usulünde yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü sı (segah), bakiye bemollü mi (hisar), bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [136]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [137]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [138]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. Çok kere bu aranağmeler belli bir şarkıya ve o şarkının bestekarına ait olmayıp genellikle usta sazendeler tarafından şarkının ait olduğu makamın faslında kullanılmak üzere bestelenmiş ve daha başka şarkılarda da kullanılabilmesi mümkün olan parlak ezgilerdir. [139]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmıştır. Şarkının sonunda da, ara nağmesini ekleyerek, bestenin güdük bir şekilde bitmemesini ve duygusal bitişin sağlamasını amaçlamıştır. Şarkıya özel ve uygun olarak bestelenmiştir.

Karcıgar makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, nevada bir hicaz 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; neva, yeden; irak perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Do-

nanımında, koma bemollü sı (segah), bakıye bemollü mı (hısar) ve bakıye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügahta uşşak, nevada hicaz ile nevada asma karar verilerek, nevada hicaz ve dügahta uşşaklı dolaşılmış. 2. portede, dügahta uşşak, nevada buselik ve hicazlı dolaşılarak nevada asma karar verilmiş. 3. portede, saba 4'lüsünde dolaşılarak, nevada buselik yapılmış. 4. portede, hüseynde uşşaklı asma karar verilerek, dügahta uşşak ve nevada buselik gösterilmiş. 5. portede, tiz neva üzerine çıkılarak, rastta rast, nevada hicaz, gerdaniyede buselik yapılmış. 6. portede, nevada hicaz dügahta uşşak 4'lüsü ile karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda, karcıgar makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Geçgilere fazla yer vermemiştir. Saba 4'lüsü ve nevada buselik kullanılarak esere renk katılmıştır. Pest tarafta ırağa inilerek, tiz tarafta ise muhayyere çıkılarak makam kullanılmıştır. Gerdaniyede, nevada, hüseynde, rastta asma kararlara rastlanır.

Arel, curcuna usulünü aksak semâi usulünün 1. mertebesi olarak tanımlamıştır. Fakat, bazen curcunanın tıpkı aksak semâi gibi 2. mertebede yazılıp, sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayırd edildiğini belirtmiştir. [140]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu şarkı, aksak semâi usulünün 1. mertebesi olan 16'lıkla (curcuna) ile yazılmıştır.

Şarkının Güftesi :

Pek güzeldir, gönül kapar

Va'deder de baştan atar

Gönül veren derde çatar

Öyle dilbaz, öyle mekkâr

Neler etti bana, neler

Rica, niyaz etmez eser

Hem aldatır, hem de güler

Öyle dilbaz, öyle mekkâr

Kemal Emin Bara

Mekkar : Hilebaz, düzenbaz.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [141]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "gönül" kelimesindeki "nül" hecesi vurgulu ve tizdedir. "Dilbaz" kelimesindeki "dil" hecesi vurgulu ve tizdedir. Vurguları olan heceye usulün kuvvetli darbı olan "düm" gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkılmamalıdır. [142]

Arel, bu güftedeki virgül ve nokta yerlerine esler, uzun sesler getirerek manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

3.4.4. Karcıgar Şarkı

"Gül sevdiceğim, gül yüzünün gülleri açsın"

Karcıgar Şarkı

«Gül, sevdiceğim, gül yüzünün gülleri açsın»

H. Sadettin A R E L

YÜRÜK AKSAK

GÜL SEV-Dİ CE-ĞİM GÜL YÜZÜ-NÜN GÜLLERİ AÇ-SIN (SAZ-

SIN (SAZ- GÜLLER ŞU KA-RAN-LIK GÖ-NÜ-LE İR-RUNU SAÇ-

SIN (SAZ- NURU-NU SAÇ- SIN (SAZ- GENÇLERE-LA-RA

RU-HUN İ-LE NEŞ-E VE-RİA-KEN (SAZ- - - -) SEN GENÇLERE-LA-RA

NU RUNİ-LE NEŞ-E VE RİA-KEN NEŞ-E VE-RİA-KEN

Güftesi :

Gül, sevdiceğim, gül yüzünün gülleri açsın
 Güller şu karanlık gönüle nûrunu saçsın
 Sen gençlere rûhun ile neş'e verirken
 Güller şu karanlık gönüle nûrunu saçsın.

(HÜSEYİN RİFAT)

Bu şarkı, karcıgar makamında, aksak usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye bemollü mi (hisar) ve bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [143]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [144]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [145]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. [146]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmış aranağme yazılmamıştır.

Karcıgar makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, nevada bir hicaz 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; neva, yeden; irak perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye bemollü mi (hisar), bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, nevadaki hicaz 5'lisinde dolaşarak, dügahta uşşak, gerdaniyede buselik ile nevada asma karar verilmiş. 2. portede, çargahta nikriz, nevada buselik ve nevada hicaz gösterilmiş. 3. portede, çargahta nikriz, dügahta uşşak ve yegahta buselik gösterilmiş. 4. portede, dügahta uşşak, nevada rast, dügahta uşşak yapılmış. 5. portede, dügahta uşşak, nevada buselik gösterilerek nevada asma karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda karcıgar makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Geçgilere pek yer vermemiş eseri sade bırakmıştır. Nevada buselik ve nevada rast, gerdaniyede buselik kullanılarak esere renk katmıştır. Pest tarafta yegaha buselik ile inilmiş, tiz tarafta nevada hicaz ile muhayyere çıkılmış. Nevada, çargahta, dügahta asma kararlara rastlanır.

Aksak usulü, 9 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bir sofyanla birinci nevi bir Türk aksağından oluşmuştur.

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 2 1

Bu şarkı, aksak usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Aksak usulünün 9/8'lik birinci mertebesine aksak veya yürük aksağı ismi verilmiştir. Bunun biraz yürükçe vurulmasına çifte sofyan veya aydın ismi verilir. 9/4'lük ikinci mertebesine ağır aksak denir. Bunun biraz yürük vurulmasına ise orta aksak denildiği gibi ağır aydın da denir. [147]

Şarkının Güftesi :

Gül, sevdiceğim, gül yüzünün gülleri açsın

Güller şu karanlık gönüle, nûrunu saçsın

Sen goncalara rûhun ile, neş-e verirken

Güller şu karanlık gönüle, nûrunu saçsın

Hüseyin Rıfat

H.Sadettin Arel'e göre prozodî, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [148]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "sevdiceğim" kelimesinde "ce" hecesi vurgulu ve tizedir. "Yüzünün" kelimesindeki "zü" hecesi vurgulu ve tizedir. "Güller" kelimesindeki "ler" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan heceye usulün kuvvetli olan darbı "düm" gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısra da aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [149]

Arel, bu güftedeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, saz payları getirerek mana prozodisini uygulamıştır.

Arel, diğer bestekarlardan farklı bir yol izleyerek prozodiye önem vermiş, vurguyu esas olarak almıştır. Onun gözünde, Türk müziği eserlerinin hiç birinde vurguyu temel alan kurallar yoktur. Bestecilerimiz, besteleyecekleri şiirin veznini bile incelememekte, hatta çoğu böyle bir incelemede aciz kalmakta ve dolayısıyla kurallar oluşturulmasına imkan bulunmamaktadır.

Arel, bu şarkıda aranağmeyi kullanmamıştır. Küçük ve sade bir eser yazmıştır. Her mısra sonundaki saz payları şarkıya canlılık vermiştir.

3.4.5. Yegâh Şarkı

"Dilerim puse olup kalmağı her an dudağında"

Yegâh Şarkı

Dilerim puse olup kalmağı her an dudağında

Usul : Aksak

H. SADETTİN AREL

Dİ LE RİM BU SE O LUP KAL PA GI HER AN DU DA GIN -

DA (SAZ - YA ŞA MAX İS TE Yİ SİM ÖL ME Kİ ÇİN

Dİ KU CA GIN - DA (SAZ - YA ŞA MAX İS TE Yİ Şİİ

ÖL ME Kİ ÇİN DİR DU DA GIN DA (SAZ - ŞU FE LÂ

KET DOLU ÖM RÜN BU KA DAR GAM LI ÇA GIN DA (SAZ

ŞU FE LÂ KET DOLU ÖM RÜN BU KA DAR GAM LI ÇA GIN

DA

Dilerim puse olup kalmağı her an dudağında
Yaşamak isteyişim ölmek içindir kucağında
Şu felâket dolu ömrün bu kadar gamlı çağında
Yaşamak isteyişim ölmek içindir kucağında

Bu şarkı, yegah makamında, aksak usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [150]

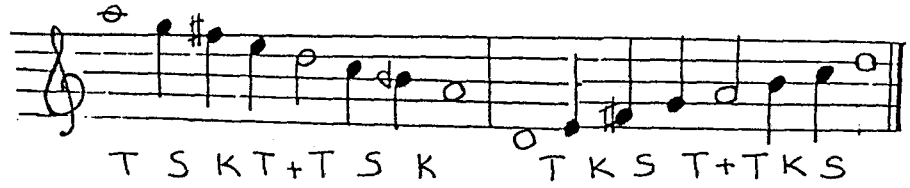
Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [151]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [152]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. [153]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmıştır. Bu şarkıda, aranağme yer almamıştır.

Yegâh makamı, neva makamı ile, yegâh perdesindeki rast makamından meydana gelmiştir. Durağı; yegâh, güçlüsü; düğah, yedeni; kaba çargah perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır. Seyri : Çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, neva makamının güçlüsünde asma karar verilerek, dügahta rast ve nevada rast gösterilmiş. 3. portede, hüseynide asma karar verilerek, dügahta buselik ile yegaha inilmiş. Neva perdesi üzerinde durularak, 3. portede, nevada rast ve dügahta uşşak ile dügaha inilmiş. 4. portede, dügahta uşşak, yegahta rast kullanılarak yegaha inilmiş. Donanım değiştirilerek hicaz makamına geçilmiş. 5. portede, yegaha inilerek asma karar verilmiş. Tize çıkılarak nim şehnaz perdesi ile çargaha inilmiş. Son portede yegah makamına dönülerek nevada rast yapılmış.

Arel, bu şarkıda, yegah makamını 1.2.3. portede, makamın kendi çatısı içinde kullanırken 4. portede hicaz makamına geçilmiştir. Pest tarafta yegaha inilirken, tiz tarafta da muhayyere kadar çıkılmıştır. Nevada, dügahta, hüseynide, yegahta asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak usulü, 9 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bir sofyanla, birinci nevi bir Türk aksağının birleşmesinden oluşmuştur.

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 2 1

Bu şarkı, aksak usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Aksak usulünün 9/8'lik 1. mertebesine aksak veya yürük aksak, 2. mertebesine aksak, 3. mertebesine ağır aksak denmiştir. [154]

Şarkının Güftesi :

Dilerim puse olup kalmağı, her an dudağında

Yaşamak isteyişim ölmek içindir kucağında

Şu felaket dolu ömrün bu kadar gamlı çağında

Yaşamak isteyişim ölmek içindir kucağında

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [155]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "kucağında" kelimesinde "gın" hecesi vurgulu ve tizde, "isteyişim" kelimesinde "te" hecesi vurgulu ve tizde, "gamlı" kelimesinde "lı" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbi olan "düm" gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısradaki aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [156]

Arel, bu güftedeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, esler, sazlar getirerek manayı güçlendirmiştir.

Arel, diğer bestekarlardan farklı bir yol izleyerek prozodiye önem vermiş, vurguyu esas olarak almıştır. Onun gözünde, Türk müziği eserlerinin hiç birinde vurguyu temel alan kurallar yoktur. Bestecilerimiz, besteleyecekleri şiirin veznini bile incelememektedir.

Son yıllarda, Arel'in gösterdiği yolda, konservatuarımızda prozodi konusunda çalışmalar yapılmaya başladı. Konuşma sırasında kullandığımız vurgular bestelerde yansıtıldı.

3.4.6. Buselik Şarkı

"Çok güzelsin hüsn-ü anın mâhısın"

P U S E L i K

Ş A R K I

(H.Sadettin Arel)

Turcuna

Çok gü-zel-sin hüsn-ü an- nın mâ-
 hı- rın hı- sâ züh-re-sin pâyâ ce-
 mal ol-lu- mî- (S A Z) sâ
 hı- rın ya r-ri- sâ
 ya sa- nemler sa- hı- rın
 sâ (SON) Sub-hâ üm- mid er-di-rip ek-sâ-
 (S A Z) mî da hâc-re-ti zul-
 fân- le git- rân de şa- ma da
 Bâ-y-le der ben-le be-râ- ber mî- me
 (S A Z) de me de

Bu şarkı, buselik makamında, curcuna usulünde yazılmıştır. Donanımında, hiç bir işaret yoktur.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şîirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [157]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [158]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynan tekrar edilebilir. [159]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. [160]

5 mısralı şarkılara "muhammes", 6 mısralılara "müseddes", 7 mısralılara "müsebbâ", 8 mısralılara "müsemmen" denir. [161]

Genellikle 5 mısralı şarkılarda miyan genişleyerek 3. ve 4. mısrayı da içine almaktadır. 6 mısralı şarkılarda da bazen bu şekilde hareket edilmekte, bazende ilk 4 mısraı normal bir şarkı gibi bestelendikten sonra son 2 mısrada usul geçgisi de yapılarak değişik nağmelere geçilebilmektedir. Özellikle 4 mısradan az yada fazla mısralı şarkılarda yapı bakımından çok değişik şekillere rastlamak mümkündür. [162]

Arel, bu şarkadı 6 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. İlk 4 mısrası normal bir şarkı gibi bestelendikten sonra son 2 mısrada değişik nağmeler göstermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmış, aranağme yazılmamıştır.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseynde bir kürdi 4'lüsünün veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyni, yedeni; nım zirgüle perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.

Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügahta buselik 5'lisi, hüseynde uşşak, hüseynde kürdi 4'lüsü dolaşmış. 2. portede 1. dolapta, hüseynde asma karar, 2. dolapta nevada rast ile gerdaniyede asma karar verilmiş. Gerdaniyede hicaz renk ile 3. portede, nevada rast ve gerdaniyede asma karar verilmiş. Pest tarafta yegaha rast 4'lüsü ile inilmiş. 4. portede dügahta buselik 5'lisi ile dolaşarak buselikte asma karar verilmiş. Hüseyni aşırana kürdi 4'lüsü ile inilerek dügahta asma karar verilmiş. 5. portede, dügahta buselik 5'lisi ile dolaşarak, güçlüsü hüseyni aşırana gösterilmiş. 6. portede, dügahta buselik ile karar verilmiş, hüseyni aşırana uşşak ile inilmiş. 7. portede dügahta buselik 5'lisi ile dügahta asma karar verilerek hüseyni aşırana üzerinde durulmuş, nevada rast gösterilmiş. 8. portede, dügahta hicaz ve hüseynde uşşaklı asma karar verilmiş. 9. portede, hüseynde kürdi ve dügahta buselik 5'lisi ile dolaşmış. Hüseyni aşırana inilmiş. 10. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak hüseyni perdesine çıkılmış.

Arel, bu şarkıda, buselik makamını genellikle makamın çatısı içinde kullanmıştır. Dügahta hicaz, hüseynde uşşak, nevada rast ile şarkıya renk katmıştır. Pest tarafta hüseyni aşırana kürdi 4'lüsü ve uşşak renk ile inilmiş. tiz tarafa muhayyere kadar çıkılmıştır. Hüseynde, gerdaniyede, dügahta, hüseyni aşıranda asma kararlara yer verilmiştir.

Arel, curcuna usulünü aksak semâi usulünün 1. mertebesi olarak tanımlamıştır. Fakat bazen curcuna tıpkı aksak semâi gibi ikinci mertebede yazılıp sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayrılmıştır. [163]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu şarkı, aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Hareketinin yürüklüğü ile curcuna usulü kabul edilir.

Şarkının Güftesi :

Çok güzelsin hüsn-ü ânın mâhısın.

Zühresin güya cemal Allâhısın.

Yarısın, yasanemler şâhısın.

Subh-u ümmid erdirip akşamada,

Hasreti zülfünle gitmemde şamada,

Böyle der benle beraber hamede.

Yabancı Kelimeler :

Hüsn : Güzellik, iyilik, eksizsizlik

Mâh : Gökteki ay. Kamer

Zühre : Çoban yıldızı, Sabah yıldızı

Subh : Sabah vakti, şaban, tan vakti, şafak zamanı

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [164]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "yarısın" kelimesindeki "rı" hecesi vurgulu ve tizde, "gitmem" kelimesindeki "mem" hecesi vurgulu ve tizde gösterilmiştir. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbı olan "düm gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mü-

kemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [165]

Arel, bu güftedeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, sazlar payları getirerek manalı kelime grupları birbirinden ayrılmış. Böylece, mana prozodisi uygulanmıştır.

Arel, diğer bestekârlardan farklı olarak pozorodiye önem vermiş, vurguyu esas olarak almıştır.



3.4.7. Buselik Şarkı

"Hâlime bir bak da insaf et biraz"

P U S E L i K S A R K I

(H. Sadettin Arel)

Curcuna

Hu- di- me bir bak da in- saf
 et hi- raz ye- ter (S---A---Z)
 ci- di- ğin her Se-ni bira- go-
 ruş- de o ren- be be- yaz yü- zu- ne (S A Z)
 Ben da- lıp da- lıp gi- de- rim
 Sa- ğı- nı um- zu- nı ğı- zıp a-
 tar- sın Bu- ğı- nı göl- sü-
 me ko- yub yü- tar- sın Sen ken- di- ni- ni
 her- sa- tar- cın Ben bul- du- ğu- lar- ға- lın lı- cın
 Son

Bu şarkı, buselik makamında, curcuna usulünde yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikiimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [166]

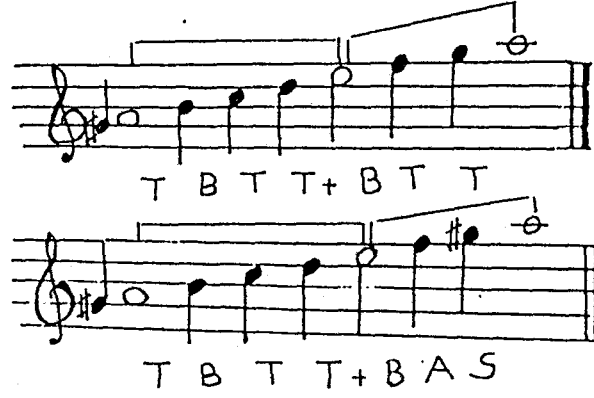
Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [167]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [168]

Mısralar arasında bağlantıları sağlamak amacıyla saz payları bulunur. Kıtalar arasında, şarkının başında yada sonunda yer alan ve bazen uzun cümleler teşkil edebilen saz bölümlerine ise "şarkının ara nağmesi" adı verilir. Çok kere bu aranağmeler belli bir şarkıya ve o şarkının bestekarına ait olmayıp genellikle usta sazendeler tarafından şarkının ait olduğu makamın faslında kullanılmak üzere bestelenmiş ve daha başka şarkılarda da kullanılabilmesi mümkün olan parlak ezgilerdir. [169]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında bağlantıları sağlamak için saz payları kullanılmıştır. Ara nağme yazılmamıştır.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseyride bir kürdi 4'lüsünün veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyri, yedeni; nim zirgüle perdesidir. Donanımında, hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, buselik makamının durağından başlanarak güçlüsü hüseynde asma karar verilerek hüseynde kürdi 4'lüsü ile dolaşılmış. 2. portede, hüseynde asma karar verilerek, hüseynde kürdi, dügahta buselik 5'lisinde dolaşmıştır. 3. portede, dügahta rast ile nevada, asma karar verilerek, güçlü civarında dolaşmıştır. 4. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak buselikte asma karar verilmiş. Hüseyni aşırana inilerek, dügahta buselik 4'lisi ile nevaya çıkılmış. 5. portede, dügahta buselik 5'lisinde ve güçlü olan hüseyni civarında dolaşmıştır. 6. portede, hüseyni aşırana inilerek, dügahta buselik 5'lisinde dolaşmıştır. 7. portede, ırakta ferahnâk, dügahta rast gösterilmiş. 8. portede, dügahta rast, ve yeden ile hüseynde dema karar verilerek nevada kürdi, dügahta buselik yapılmış. 9. portede, hüseyni aşırana inilerek, dügahta buselik yapıp, güçlü civarında dolaşmıştır. 10. portede, nevada kürdi ve dügahta buselik 5'lisi ile yedenli olarak dügahta karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda, buselik makamını, genellikle makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Dügahta rast ve ırakta ferahnâk geçgileri yer almıştır. Pest tarafta hüseyni aşırana kadar genişleme yapılırken, tiz tarafta muhayyere kadar çıkılmıştır. Dügahta, hüseynde, buselikte, nevada, hüseyni aşıranda asma kararlara yer verilmiştir.

Arel, bu şarkıda, buselik makamını, genellikle makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Dügahta rast ve ırakta ferahnâk geçgileri yer almıştır. Pest tarafta hüseyni aşırana kadar genişleme yapılırken, tiz tarafta muhayyere kadar çıkılmıştır. Dügahta, hüseynde, buselikte, nevada, hüseyni aşıranda asma kararlara yer verilmiştir.

Arel, curcuna usulünü aksak semâi usulünün 1. mertebesi olarak tanımlamıştır. Fakat, bazen curcuna tıpkı aksak semâi gibi 2.

mertebede yazılıp, sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayrılmıştır. [170]

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu şarkı aksak semâi usulünün 2. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Hareketin yürüklüğü ile curcuna usulü kabul edilmiştir.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [171]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "halime" kelimesinde "me" hecesi vurgulu ve tizde, "biraz" kelimesinde "raz" hecesi vurgulu ve tizde, "etdiğin" kelimesinde "ğın" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbı olan "düm" gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [172]

Arel, bu güftedeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, saz payları, esler getirerek manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmış. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelerek şiir simetri bakımından kalıp gibi oturtulmuştur.

Arel, diğer bestekarlardan farklı bir yol izleyerek prozodiye önem vermiş, vurguyu esas olarak almıştır. Onun gözünde, Türk müziği eserlerinin hiç birinde vurguyu temel alan kurallar yoktur. Bestecilerimiz, besteleyecekleri şiirin veznini bile incelememektedir.

Arel, bu şarkıda curcuna usulünü aksak şemâi usulünün 2. mertebesi olarak (8'lik birimle) kullanmasıyla dikkati çeker, Ayrıca,

buselik makamını, diğer bestekarlardan farklı olarak çok sayıdaki eserinde kullanmıştır. Yay bağları ile eserin akıcılığını sağlamıştır. Eserin bitişini "son" kelimesi ile belirtmiştir. Eserlerinden bir kısmında bitiş "Fine" terimi ile kullanan Arel, bu eserinde yabancı başka bir terim kullanmamıştır.



3.4.8. Buselik Şarkı

"Ey gözleri lacivert"

P U S E L İ K Ş A R K I

(H.Sadettin Arel)

Semai (Yürük)

Ey gözle-ri lâ-ci-vert

Bak bir lah-za bu ya-nâ ol

bir parça-cık cö-mert Aş-kın-
dan ağ- la-ya-nâ Kaç- ma bu-
cak bu- ca- ga Gel yas-
lan bu ku-ca- ga Der-
din le ya-nâ ya-nâ

Di- şin beyaz bir in- ci Ke- gu- zel-
sin ne'ci-ci A- man co-nı-mın l- çı

Kur-ban g- layım şa- na

Bu şarkı, buselik makamında, semâi usulünün 2. mertebesi olun 4'lük ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebî bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [173]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [174]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [175]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında saz payları ve aranağme kullanılmamıştır.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseyini de bir kürdi 4'lüsünün veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güclüsü; hüseyini, yedeni; nim zirgüle perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursa, 1. portede, buselik makamının güçlüsü olan hüseyinden başlanarak güçlü civarında dolaşarak, dügahta buselik 5'lisi ile karar verilmiş. 2. portede, çargahta, buselikte, hüseyinde, acemde, dügahta asma kararlar yapılmış. 3. portede, buselikde asma karar verilerek yedenle dügahta inilmiş. Hüseyinde ve yedenli olarak dügahta terar asma karar yapılmış. 4. portede, hüseyini aşırana inilip, çargahta, buselikte, dügahta asma karar verilmiştir. 5. portede, hüseyinde asma karar verilerek buselikte uşşak gösterilmiş. 6. portede, hüseyinde, asma karar verilerek dügahta buselik ve rastta nikriz gösterilmiş. 7. portede, dügahta buselik ile hüseyinde, gerdaniyede asma karar verilmiş. 8. portede, hüseyinde acemde asma kararlarla dügahta buselik 5'lisinde dolaşılmış. 9. portede, hüseyinde, acemde asma kararlarla dügahta buselik 5'lisine yedenli olarak inilmiş. Tekrar hüseyinde asma karar verilmiş. son portede, nim zirgülede, buselikde, hüseyini aşıranda asma karar dügahta yedenli olarak karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda buselik makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Buselikte uşşak, rastta nikriz geçgilere yer ermiştir. Pest tarafta, hüseyini aşırana kadar genişleme yapılırken, tiz tarafta, muhayyere kadar çıkılmış genişleme yapılmamıştır. Hüseyinde, dügahta, buselikte, acemde çargahta, gerdaniyede asma kararlara yer verilmiştir.

Semâi usulü, 3 zamanlı küçük ve basit bir usuldür. Daha ziyade 2. mertebesiyle kullanılır ve öteki usullerin terkbine 1. mertebesiyle girdiği zaman bazı kere (2+1) veya (3) yahut da (1+2) şeklini alır. [176]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

1 1 1

Bu şarkı, semâi usulünün 2. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Şarkıda 2/4'lük ve 3/4'lük notalar çoğunluktadır.

Şarkının Güftesi :

Ey gözleri lacivert,

Bak bir lâhza bu yana,

Ol bir parçacık cömert,
Aşkından ağlayana.

Kaçma bucak bucağa,
Gel yaslan bu kucağa,
Derdinle yana yana,
Aşkından ağlayana.

Dişin beyaz bir inci,
Ne güzelsin ne cici,
Aman canımın içi,
Kurban olayım sana.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [177]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "gözleri" kelimesinde "ri" hecesi vurgulu ve tizde, "lacivert" kelimesinde "ci" hecesi vurgulu ve tizde, "kurban" kalemisendi "ban" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbı olan "düm gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [178]

Arel, şiirdeki virgöl ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, esler getirerek mana prozodisini uygulamış, bestedeki manâyı güçlendirmiştir.

Arel, diğer bestekârlardan farklı olarak, prozodiye önem vermiş, eserlerinde vurguyu esas olarak almıştır.

Arel, bu şarkıda, buselik makamını ve semâi usulünü kullanması ile dikkatı çeker. Özellikle, hüseyinî perdesindeki asma kararlar ve güçlü civarında dolaşılması esere farklı bir yorum kazandırmıştır. Yay bağları ile esere yumuşaklık ve akıcılık sağlamıştır.



3.4.9. Buselik Şarkı

"Gül sevdiceğim güller açılsın yanağında"

P U S E L İ K Ş A R K I

(H. Sadettin Arel)

Sofyan

Gül sev-di-ce-ğim gül-ler a-çı-l-sın ya-na-ğın-da sev-da-mı-zın el-ha-na u-çuş-sun du-ca-ğın-da Ağ koy-nu-nu gül han-den-i-le gön-lü-mü gül-dür mü gül-dür Ben ça-ğ-la-ya-nak can ve-re-yim ku-ca-ğın-da ku-ca-ğın-da

Bu şarkı, buselik makamında, sofyan usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikiimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [179]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [180]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [181]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında saz payları ve aranağme kullanılmamıştır.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseyini de bir kürdi 4'lüsü veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyini, yedeni; nim zirgüle perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, makamın güçlüsü olan hüseyinî perdesinden başlanarak, nîm zirgülede buselik 5'lisi ile asma karar verilmiş. Sonra, hüseyinî aşırana inilip, dügahta buselik 5'lisinde dolaşmış. 2. portede, hüseyinî civarında dolaşarak hüseyinîde asma karar verilmiş. 3. portede, hüseyinî civarında dolaşmış dügahta buselik 5'lisi gösterilmiş, tekrar hüseyinî civarında dolaşmış. 4. portede, dügahta yedenli, rastta hicaz renkli asma kararlar verilmiş. nevada hicaz renk yapılmış. 5. portede buselikte, nevada hicaz ile gerdaniyede ve hüseyinîde asma kararlar yapılmış. 6. portede, hüseyinî üzerindeki kürdi 4'lüsünde ve dügahtaki buselik 5'lisinde dolaşarak, son portede dügahta buselik 5'lisi ile yedenli karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda buselik makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Rastta hicaz renk yer almıştır. Pest tarafta hüseyinî aşırana inilerek genişleme yapılırken, tiz tarafta da gerdaniye perdesine çıkılmıştır. Muhayyer perdesinin kullanılmaması dikkati çeker. Hüseyinîde, dügahta, nîm zirgülede, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Sofyan usulü 4 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. 2 nîm sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin cami ve tekke ilâhilerinde, medhallerin (giriş) bestelenmesinde, oyun havalarında ve şarkı türlerinde çok kullanılan usullerimizden biridir. [182]

Şöyle vurulur :

Düm te ke

2 1 1

Bu şarkı, sofyan usulünün 1. mertebesi olan 4'lükle yazılmıştır.

Şarkının Güftesi :

Gül sevdiceğim, güller açılsın yanağında.

Sevdamızın elhânı uçuşsun dudağında.

Aç koynunu gül handen ile gönlümü güldür,

Ben çağlayarak can vereyim kucağında.

H.Sadettin Arel'e göre prozodî, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [183]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "güller" kelimesinde "ler" hecesi vurgulu ve tizde, "gönlümü" kelimesinde "mü" hecesi vurgulu ve tizde, "yanağında" kelimesinde "ğın" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbi olan "düm" gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [184]

Arel, bu şarkıda, son portenin son ölçüsünde "puandork" işaretini kullanmış. Esere duygusal bir bitiş sağlamıştır.

3.4.10. Buselik Şarkı

"Bilmem ben bu gönlümle nasıl yaşayacağım"

P U S E L İ K Ş A R K I

(E. Sadeddin Arel)

Devri-Hindî

Bil-mem ben bu gön-lüm-le nasıl ya-şa-ya-
ca-ğım O ha-la genç ya-şın-
dı be-nim se-ğen-di ca-ğım
Ay- rıl-mak mümkün ol- du
du- ra- kıp ku- ça- ca-
ğım çim Fa-kal yu-
zık ki ar- tık e- lin de o- yun-
ca-ğım (SOK)

Bu şarkı, buselik makamında, devr-i hındi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, hiç bir işaret yoktur.

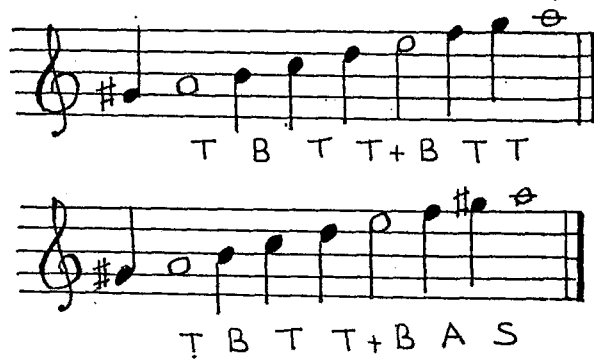
Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebî bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [185]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [186]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [187]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında saz payları ve aranağme kullanılmamıştır.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseyini de bir kürdi 4'lüsünün veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyini, yedeni; nim zirgüle perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, hüseyini aşirandan esere başlanarak, dügahta asma karar verilmiş. Dügahtaki buselik 5'lisinde ve hüseyini civarında dolaşmış. 2. portede, hüseyinide hicaz 4'lüsü ile asma karar verilmiş. Sonra hüseyini civarında dolaşmış. 3. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak buselikte asma karar verilmiş, yeden nim zırgüle ile hüseyiniye çıkılmış, dügahta karar verilmiş. 4. portede, hicaz renk yapılarak kürdide asma karar verilmiş. 5. portede, segah geçgisi yapılmış. 6. portede, buselikte asma karar verilere, 7. portede dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak yedenli olarak dügahta karar verilmiştir.

Arel, bu şarkıda buselik makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanırken hicaz ve segah geçgilere yer vermiştir. Pest tarafta hüseyini aşirana inilerek genişlemiş, tiz tarafta ise acem perdesinden yukarı çıkılmamıştır. Gerdaniye ve muhayyer perdelerinin kullanılmaması dikkati çeker. Dügahta, hüseyinide, buselikte asma kararlara yer verilmiştir.

Devr-i hindi usulü, 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan oluşmuştur. Dini musikimizin ilâhi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de kullanılmıştır. [188]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu şarkı, devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır. Eserin ilk ölçüsünde eksik ölçü kullanılmıştır.

Şarkının Güftesi :

Bilmem ben bu gönlümle, nasıl yaşayacağım,

O hâlâ genç yaşında, benimse geçti çağım.

Ayrılmak mümkün olsa, bırakıp kaçacağı,

Fakat yazık ki artık, elinde oyuncağım.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [189]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "bilmem" kelimesinde "mem" hecesi vurgulu ve tizde, "ayrılmak" kelimesinde "mak" hecesi vurgulu ve tizde, "yazık" kelimesinde "zık" hecesi vurgulu ve tizdedir. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darbeleri gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [190]

Arel, şiirdeki vurgu ve durak yerlerine uygun olarak bestede de uygun sesler getirmiş. Musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını uzun sesler ve eslerle ayırmıştır.

Arel, bu şarkıya eksik ölçü ile başlamış ve hüseyini aşırıan perdesini kullanması ile dikkati çeker. Eserin, 1.2.3 portesi makamın geleneksel seyri dikkate alınarak yazılmış, 4. ve 5. portelerde değişik geçgiler, okuyucuları şaşırtacak kadar çarpıcı olmuştur. Sadece 3. mısırda dolap yapılmış. Diğer mısralar dolapsız bırakılmış. Arel, eserin bitişini "son" kelimesiyle belirtmiş. Ayrıca, şiirin simetrisine önem verdiği için, vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir.

3.4.11. Buselik Şarkı

"Benim aklımı alan bir çift yeşil göz oldu"

P U S E L İ K Ş A R K I
(H. Sadettin Arel)

Türk-Akmaç

Be-nim ak-lı-mı a-lan
bir çift ye-şil göz ol-du
sev-da-sı yü-re-ğim-de
de-rin-leş-di göz ol-du
de-rin-leş-di göz ol-du
Göz-le-rim kan ep-la-dı
yü-re-ğim göz göz ol-du
göz göz ol-du i-ki gen-cin
sev-da-sı u-le-me
göz ol-du

Bu şarkı, buselik makamında, Türk aksağı usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır.

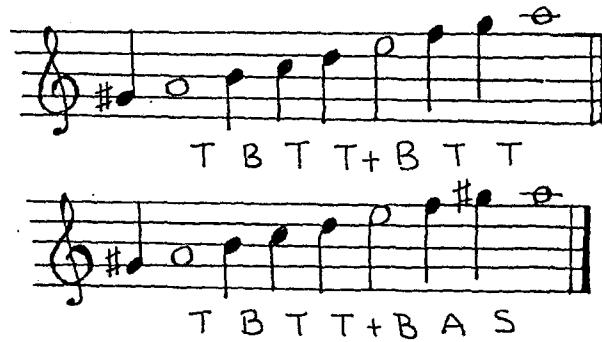
Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şîirlerin bestelenmesiyle musikiimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [191]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [192]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısraında aynen tekrar edilebilir. [193]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında saz payları ve aranağme kullanılmamıştır. Ayrıca 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmemiştir.

Buselik makamı, dügahta bir buselik 5'lisine, hüseyini de bir kürdi 4'lüsünün veya hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; hüseyini, yedeni; nim zirgüle perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, nım zirgüle ile esere başlanarak, dügahta buselik 5'lisinde dolaşılmış. 2. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak, hüseyini aşırana inilmiş. Hüseyinde asma karar verilmiş. 3. portede, nevada buselik ve rast gösterilerek, çargahta çargah ile asma karar verilmiş. 4. portede, hüseyinde asma karar verilerek, dügahta buselik 5'lisinde dolaşılmış, buselikte kürdi asma karar yapılmış. 5. portede, hüseyinde ve dügahta buselik ile dügahta asma karar verilmiş. 6. portede, dügahta rast renk ile çargahta asma karar verilirken kromatik sesler kullanılmış. 7. portede, nım zirgüle ile ırağa genişleme yapılmış, nım hicaz perdesi kullanılarak asma karar verilmiş. 8. portede, dügahta buselik 5'li ile hüseyinde asma karar verilerek, güçlü olan hüseyini civarında dolaşılmış. 9. portede, dügahta buselik ile dolaşarak buselikte, hüseyinde asma karar verilmiş. Son portede, dügahta buselik ile nım zirgüleli karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda buselik makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Nım hicaz perdesi ile geçici geçki yapılmış. Pest tarafta hüseyini aşırana genişleme yapılırken, tiz tarafta muhayyere çıkılmıştır. Nevada buselik ve rast geçgileri yapılmıştır. Hüseyinde, dügahta, çargahta, buselikte, ırakta nım hicazda asma kararlara yer verilmiştir.

Türk Aksağı usulü 5 zamanlı, küçük ve bileşik bir usuldür. Bu usul, bir nım sofyana bir semaiden oluşmuştur. Şarkı formunda 5/8'lik birinci mertebesi kullanılmıştır. [194]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

2 2 1

Bu şarkıda, türk aksağı usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler, usul kalıbına uygun olarak (2+3) şeklinde sıralanmıştır. Şarkının ilk ölçüsü eksik ölçü olarak yazılmıştır.

Şarkının Güftesi :

Benim aklımı alan, bir çift yeşil göz oldu.

Sevdası yüreğimde, derinleşti öz oldu.

Gözlerim kan ağladı, yüreğim göz göz oldu.

İki gencin sevdası, elâleme söz oldu.

H.Sadettin Arel'e göre prozodî, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [195]

Bu şarkıda, "benim" kelimesinde "nım" hecesi, "aklını" kelimesinde "lı" hecesi, "gözlerim" kelimesinde "rim" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli darblar gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [196]

Arel, şiirdeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler, esler getirerek manalı kelime gruplarını, musiki cümlelerini birbirinden ayırmıştır. Böylece bestede vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yana olduğu için vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir.

Bu şarkıya eksik ölçü ile ve buselik makamının yedeni olan nim zirgüle ile başlanması yeniliktir. Usulün başında "esler" getirilerek son darbtan usule girilen ölçüler vardır. 2. mısradaki, "derinleşti öz oldu" kelimeleri tekrar edilmiş. 3. mısırda dolap kullanılarak eser tek düzelikten çıkartılmıştır. Kromatik aralık kullanılarak esere renk katılmıştır. Yay bağları ile akıcılık sağlanmıştır.

3.4.12. Kürdî Şarkı

"Mahv-olup gitti ümidim, sabr-u sâmanım gibi"

K Ü R D İ Ş A R K I

(H. Sadettin Arel)

Sofyan

Mahv-olup git-ti ü-mi-dim. sab-rü
sa-ma-nım gi-bi in-le-yor des-tim-de u-
dur. ru-hi na-lâ-nım gi-bi Hâ-li-re Fah-
met-mi-yor gön-lüm de câ-nâ-nım gi-bi
in-le-yor des-tim-de u-
dum ru-hi na-lâ-nım gi-bi
in-le-yor des-tim-de u-dum ru-hi
Hâ-li-re nım gi-bi

Bu şarkı kürdi makamında, sofyan usulünün birinci mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) perdesi vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [197]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [198]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [199]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. 2. mısra, değişik bir nağmeyle tekrar edilmiş, 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir. Mısraların arasında saz payları ve ara nağme kullanılmamıştır.

Kürdi makamı, dügahta bir kürdi 4'lüsüne, nevada bir buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; neva, yedeni; rast perdesidir. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) perdesi vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, güçlü olan neva civarından başlanarak dügahta kürdi 4'lüsü ile asma karar verilmiş. 2. portede, çargahta bakıye bomellü re (hicaz) sesi ile renk yapılarak, asma kaar verilmiş. Neva üzerinde bakıye bemollü sol (geveşt) perdesi ile renk yapılmış. 3. portede, kürdide hicaz perdesi ile asma karar verilerek acemaşırana geveşt perdesi ile genişleme yapılmış. 4. portede, nevada asma karar verilerek nevada buselik ile dolaşmış, nevada kürdi ile asma karar yapılmış. 5. portede, kürdide kürdi ile asma karar verilerek, acemaşırana genişleme yapılmış. 6. portede, nim zirgülede çargah ile asma karar verilerek, hüseyini aşırana inilmiş. 7. portede, çargahta hicaz ve 8. portede kürdide nikriz ile asma karar verilmiş. Acemaşıran perdesine geveşt perdesi ile inilmiş. Sonra nevada kürdili asma karar verilmiş. 9. portede, nevada, buselik gösterilerek muhayyerde asma karar yapılmış. 10. portede, dügahta kürdi 4'lüsü ile karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda, kürdi makamını, gençlerle beraber kullanmıştır. Çargahta hicaz, kürdide nikriz geçgilerini çok kullanmıştır. Pest tarafta hüseyini perdesine inilmiş, tiz tarafta muhayyere çıkılmıştır. Acemaşıran perdesi geveşt perdesi ile kullanılmıştır. Nevada, dügahta, çargahta, kürdide, nim zirgülede özellikle acemaşıran perdesinde verdiği asma kararlar esere yenilik getirmiştir.

Sofyan usulü, 4 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. 2 tane nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin câmi ve tekke ilâhilerinde, medhal (giriş)lerin bestelenmesinde, oyun havalarında ve şarkı türlerinde çok kullanılan usullerimizden biridir. [200]

Şöyle vurulur :

Düm te ke

2 1 1

Bu şarkıda, sofyan usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (2+2) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Mahv-olup gitti ümidim, sabr-ü sâmanım gibi :

İnliyor destimde udum, ruh-i nalânım gibi

Hâlime rahmetmiyor gönlümde canânım gibi

İnliyor destimde udum, ruh-ı nalânım gibi

H.Sadettin Arel'e göre prozodî, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [201]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "halime" kelimesinde "me" hecesi, "rahmetmiyor" kelimesinde "met" hecesi, "ümidim" kelimesinde "dim" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli veya uzun darbları gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [202]

Arel, vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir. Bestede, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, 2. mısırda manayı güçlendirmek için bu mısrayı değişik birnağmeyle tekrar etmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamış.

3.4.13. Heftgâh Şarkı

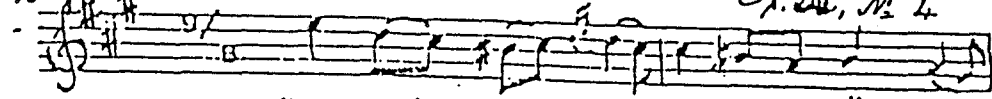
"Canâ meylin var ise hükm eyle teslim eyleyim"

HEFTGÂH ŞARKI

(H. Sadettin Arel)

Aksak (♩ = 132)

Op. 28, No. 4



Bu şarkı, heftgâh makamında, aksak usulünün 2. mertebesi olan 8'likle yazılmıştır. Eserin içinde usul değişerek curcuna usulüne geçilmiştir. Donanımında, bakiye diyezli fa (evîç), bakiye diyezli do (nim hicaz) ve bakiye diyezli sol (nim şehnaz) perdeleri vardır.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebî bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [203]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [204]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısranın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısraında aynen tekrar edilebilir. [205]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. 2. mısra değişik bir nağmeyle tekrar edilmiştir. Mısraların arasında saz payları ve ara nağme kullanılmamıştır.

Heftgâh makamı, segah makamının nim hicaz perdesindeki şeddidir. Durağı; nim hicaz, güçlüsü; nim şehnâz, yedeni; çargah perdesidir. Donanımında, bakiye diyezli fa (evîç), bakiye diyezli do (nim hicaz) ve bakiye diyezli sol (nim şehnâz) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, nîm hicaz üzerinde segah 5'lisinde dolaşarak dügahta buselik ile inilmiş. 2. portede, ırak perdesine genişleme yapılarak, ırakta buselik ve nîm hicazda segah ile asma karar verilmiş. Dügahta rast ile dügahta asma karar verilmiş. 3. portede, ırağa genişleme yapılarak, nîm hicaz civarında dolaşarak hüseyinde asma karar verilmiş. 4. portede, dügahta rast ile asma karar verilmiş. İrağa inilerek, nevada rast yapılmış. 5. portede, nîm hicazda segah ile asma karar verilmiş. Şarkının usulü değişerek curcuna olmuştur. Hüseyin civarında dolaşarak hüseyinde asma karar verilmiş. 6. portede, dügahta buselik ve hüseyinde asma karar yapılmış. 7. portede, hicaz renk ve dügahta rast gösterilmiş. 8. portede, nîm hicaz civarında dolaşarak ırağa genişleme yapılmış, hüseyinde asma karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda, heftgâh makamını makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Dügahta rast, ırakta, buselik geçgileri yapılmıştır. Pest tarafta ırağa inilerek, genişleme yapılırken, tiz tarafta acem perdesine kadar çıkılmıştır. Makamın tiz tarafının kullanılmaması dikkati çeker. Daha çok pest taraf ve genişleme olarak yazılmıştır. nîm hicazda, dügahta, nevada, hüseyinde asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak usulü, 9 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir sofyanla bir türk aksağından meydana gelmiştir. 9/8'lik, 2. mertebesine aksak veya yürük aksak 9/4'lük, 3. mertebesine ağır aksak denir. [206]

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 2 1

Bu şarkıda, aksak usulünün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. 5. portede, usul geçgisi yapılarak curcuna usulüne geçilmiştir. Curcuna, aksak semai usulünün 1. mertebesidir. Bu şarkıda, curcuna usulü, tıpkı aksak semai gibi, 2. mertebede yazılıp sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayırd edilmiştir.

Şarkının Güftesi :

Canâ meylin var ise hükm eyle teslim eyleyim

Şah sensin, ben senin bende-i fermanınım

Gonca kılmaz şad, gül açmaz tutulmuş gönlümü

Arzumendi ruh-i al-ülebi handanınınım.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [207]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "teslim" kelimesinde "lim" hecesi, "senin" kelimesinde "sen" hecesi, "kılmaz" kelimesinde "maz" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere usulun kuvvetli veya uzun darbları gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [208]

Arel, vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir. Bestede, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, 2. mısırda manâyı güçlendirmek için bu mısrayı 2 ölçü aynı nağmeyle, 2 ölçü farklı nağmeyle tekrar etmiştir.

Arel, diğer bestekarlardan farklı olarak heftgâh makamını kullanmıştır. Şarkıda usul geçgisi yaparak yeni bir eser ortaya çıkarmıştır. Türk Müziği eserlerinin geleneksel makamları ve usulleri dışına çıkılarak yenilik getirilmiştir.

Batı Müziği işaretlerinden biri olan "puandork" eserde uzun heceye ve durak yerine getirilerek kullanılmıştır. Şah kelimesinde uzun heceye, şad kelimesinde ise durak yerine konulmuştur.

3.4.14. Çargâh Şarkılar No.4

"Dilerim buse olup kalmayı her an dudağında"

Ç A R G Â H Ş A R K I L A R No. 4

(H. Sakettin Arel)

Türk Akınları (Ağırca)

Di-le-rim bu-se o-lup kal-ma-yı her an dü-da-ğın-da

Di-le-rim bu-se o-lup kal-ma-yı her an dü-da-ğın-da

Ya-ş-a-mak is-te-yi-şim öl-mek i-şin-dir ku-ca-ğın-da

da -- Yu-ş-a-mak is-te-yi-şim öl-mek i-şin-dir ku-ca-ğın-da

Şa-fe-lâ-ke-l do-lu öm-rün bu ka-dar can-lı çu-şın-du

Bu şarkı, çargâh makamında, türk aksağı usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [209]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [210]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [211]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısralar arasında saz payları ve ara nağme kullanılmamıştır. İlk 2 mısra, 2 kere değişik nağmeyle yazılmıştır. 4. mısra, 2. mısra ile aynı olup, aynı nağmeyle bestelenmiştir.

Çargâh makamı, kaba çargahta bir çargah 5'lisine, rastta bir çargah 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; kaba çargah, güçlüsü; rast, yedeni ; kaba buselik perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, makamın güçlüsü rast perdesi ile esere girilerek çargah 4'lüsünde dolaşmış. Rastta asma karar verilmiş. Hüseyini aşiran perdesine inilmiş. 2. portede, tız tarafta çargah ve gerdaniye arasındaki rast 4'lüsünde dolaşarak hüseyinde asma karar verilmiş. 3. portede, hüseyini aşirana kürdi 4'lüsü ile inilerek asma karar verilmiş. 4. portede, rastta çargah 4'lüsünde dolaşarak, çargahta çargah 5'lisiyle asma karar yapılmış. 5. portede, çargah ve gerdaniye perdeleri gösterilerek çargahta buselik yapılmış. 6. portede, kürdide kürdi ve rast perdesine buselik ile iniliyor. 7. portede, çargahta asma karar verilerek çargahta çargah 5'lisinde dolaşmış. Kürdi sesi gösterilmiş. 8. portede, irak, nim hisar perdeleri ile kürdide çargah 5'lisi ile asma karar verilmiş. 9. portede, krematik aralık kullanarak rastta uşşak ile kürdide asma karar verilmiş. 10. portede, acemde asma karar ile, acemde hicaz renk katarak hüseyini perdesinde asma karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda, çargah makamını, geçgilerle beraber kullanmıştır. Kürdi ve hicaz renklere rastlanmıştır. Pest tarafta genişleme yapılmamış, tız tarafta muhayyer perdesine çıkmıştır. Çargah üzerinde çargah 5'lisi ile genişleme yapılmıştır. Rastta, çargahta, acemde, kürdide asma kararlara yer vermiştir.

Türk aksağı usulü, 5 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bu usul, bir nim sofyarla bir semâiden meydana gelmiştir. Şarkı formunda 5/8'lik birinci mertebesi kullanılmıştır. [212]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

2 2 1

Bu şarkıda, türk aksağı usulünün birinci mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (2+3) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Dilerim buse olup, kalmayı her an dudağında

Yaşamak isteyişim, ölmek içindir kucağında

Şu felaket dolu ömrün, bu kadar gamlı çağında

Yaşamak isteyişim, ölmek içindir kucağında.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [213]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "dudağında" kelimesinde "ğın" hecesi, "isteyişim" kelimesinde "yi" hecesi, "yaşamak" kelimesinde "mak" hecesi vurgulu ve tizde yer almıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [214]

Arel, vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir. Bestede, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, ilk 2 mısrayı manayı güçlendirmek için değişik nağmelerle tekrar etmiştir. Çargah makamını diğer bestekarlardan farklı olarak değişik renk notaları ile kullanmıştır.

Batı Müziği işaretlerinden biri olan "puandork" işaretini kullanarak eserin manasını güçlendirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.

3.4.15. Çargah Şarkı No.6

"Târ-ı kalbim inleyor mızrabı vurdukça nigâr"

Ç A R G A H

Ş A R K I

No. 6

(H. Sadettin Arel .)

Devrihindi

Tâ- ri kal- bim in-le-

yör mız- ra- bı vur- duk- ça ni- gâr

Saç pe- ri- şan si- ne ür- yan el- de ü- di

nâ- le- kar Kim bu hâ- li

seyr e- der de ak- lı olmaz ta- rumar

Saç pe- ri- şan si- ne ür- yan

el- de ü- di nâ- le kar Kim bu hali-

seyr e- der de ak- lı ol- maz ta- rü mar

Târ- ı kalbim inleyor mızrabı vurdukça nigâr

Saç perişan, sine üryan, elde uo- i nâlekâr

Kim bu hali seyr eder de aklı olmaz tar- u mar

Saç perişan, sine üryan, elde uo- i nâlekâr

Kim bu hali

(Devrihindi)

Bu şarkı, çargah makamında, devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'likle yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

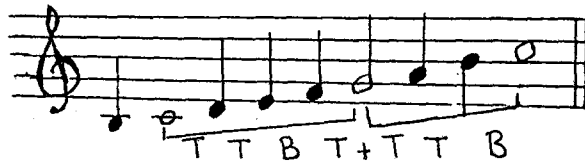
Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [215]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [216]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısrasında aynen tekrar edilebilir. [217]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. Mısraların arasında saz payları ve ara nağme kullanılmamıştır. 4. mısra, 2. mısra ile aynı olup, aynı nağmeyle bestelenmiştir.

Çargah makamı, kaba çargahta bir çargah 5'lisine rastta bir çargah 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; kaba çargah, güçlüsü; rast, yedeni; kaba buselik perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşarak, süs notası mahur perdesi gösterilmiş. 2. portede, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde ve rast üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşarak, hüseyini aşırın perdesine inilerek kürdili asma karar veriliyor. 3. portede, süs notası nım zirgüle perdesi ile rasta inilmiş. Çargah üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşarak, gerdaniyede asma karar verilmiş. 4. portede, çargahta nikrizli asma karar verilerek, koma bemollü mi (dik hisar) perdesi ile 5. portede gerdaniyede asma karar verilmiş. Dügaha buselik inilerek 6. portede rastta çargah 4'lüsü ile asma karar verilmiş. Güçlü civarında ve çargah üzerinde çargah 4'lüsünde dolaşılmış. 7. portede çargah nikrizli asma karar verilerek düğah üzerinde durulmuş. 8. portede, hüseyinde asm karar verilerek düğaha inilmiş. Son portede, çargahta asma karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda, çargah makamını, geçici geçgilerle beraber kullanmıştır. Nikriz 5'lisini kullanarak çargahta asma karar yapmıştır. Pest tarafta, hüseyini aşırın perdesine kadar tiz tarafta ise muhayyere kadar çıkılmıştır. Çargah üzerinde ki çargah 5'lisi çok kullanılmıştır. Hüseyini aşıranda, rastta, çargahta, hüseyinde, gerdanyede asma kararlara rastlanır.

Devr-i hindi usulü, 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin, ilâhi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de kullanılmıştır. [218]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu şarkı devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Tar-ı kalbim inleyor, mızrabı vurdukça nigâr

Saç perişan, sine üryan elde üdi nâlekâr

Kim bu hâli seyr eder de, akli olmaz tar umar

Saç perişan, sine üryan elde üdi nâlekâr.

Yabancı Kelimeler :

Târ : Karanlık. Tel. Saç teli

Nâlekâr : İnleyen, figan eden.

H.Sadettin Arel'e göre prozodî, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [219]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "mızrabı" kelimesinde "ra" hecesi, "hali" kelimesinde "li" hecesi, "eder" kelimesinde "der" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısradaki aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [220]

Arel, şiirdeki vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine, bestede de uzun sesler, esler getirerek, musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Bu şarkıda, çargah makamı, diğer bestekârlardan farklı olarak kullanılmıştır. Geçici, renk notaları sıkça yer almıştır.

3.4.16. Çargah Şarkı No.9

"Sanma cevrin güzelim gönlümü yakdı aşdı"

Ç A R G A H Ş A R K I L A R No. 9
(H. Sadettin Arel)

San- ma cev- rin gü- ze- (S a z)
 lık gön-lü-mü yak-dı aş- dı
 Cev-rin artlık- ca i- nan
 her- de- ki sev- da laş- dı
 Cev- rin artlık- ca i- nan her- de- ki sev-
 da laş- dı Ben se- nin hec-
 rin i- le vas- lı- nı tef- rik i- le-
 kem Şu ga- rip gön-lü- me nec-
 nua i- le ley- la aş- dı
 Gül a- çıl koy-num- da ru- hum sev- di

(5 a z)



 Ein Gül-ler gi-bi Saç dağıt ka-

 kül-le- ri- ni gök- sümde

 sün- bül-ler gi-bi Neç-e-den

 hâz- dan ka-pan- dık-ca i-lâ-hi göz-le-

 rin Vecde gel-sin şakra-sın gör-

 lüm-de Vec-de gel- sin şak-ra-

 sin gön-lüm de bül-büllergı-bi

Bu şarkı, çargah makamında, müsemmen usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

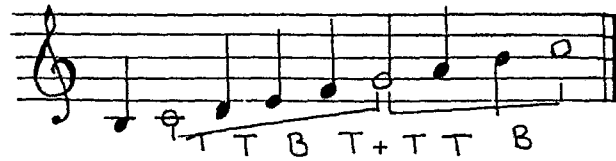
Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [221]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [222]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1. mısra a "zemin" adı verilir. 2. mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3. mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" yada kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısranın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısranın sözleri diğer kıtaların da son mısraında aynen tekrar edilebilir. [223]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. 2. kıtanın 1. mısrasından sonra saz payı kullanılmıştır. Ara nağme yazılmamıştır. 2. mısra ve 2. kıtanın 4.mısraı değişik bir nağmeyle tekrar edilmiştir.

Çargâh makamı, kaba çargahta bir çargah 5'lisine, rastta bir çargah 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; kaba çargah, güçlüsü; rast, yedeni ; kaba buselik perdesidir. Donanımına hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1. portede, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşarak gerdaniyede asma karar verilmiş. 2. portede, rast üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşmış, çargah üzerindeki çargah 4'lüsü gösterilmiş. 3. portede, gerdaniyede kürdi renk yapılarak, nevada kürdili asma karar verilmiş. 4. portede, nevada kürdi renk ile rastta hicazlı karar yapılmış. 5. portede, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşarak, nevada asma karar verilmiş. Rastta çargah 4'lüsü gösterilmiş. 6. portede, nevada hicaz 5'lisi ile muhayyerde asma karar verilmiş. 7. portede, çargah civarında dolaşarak çargahta asma karar verilerek, çargan 5'lisinde dolaşmış. 8. portede, acemde asma karar verilerek, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşmış, gerdaniyede asma karar verilmiş. 9. portede, rast üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşarak çargahta asma karar verilmiş. 10. portede, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşarak, gerdaniyede rasttaki çargah 4'lüsünde dolaşarak rastta asma karar verilmiş. 11. portede, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşarak gerdaniyede asma karar verilmiş. Gerdaniyede kürdi gösterilmiş. 12. portede, nevada kürdili asma karar yapılarak, nevada kürdi ile dolaşmış. 13. portede, hicazkâr renk yapılarak rastta asma karar verilmiş. Donanîma koma bemollü si (segah) perdesi yazılarak uşşak renk yapılmış. 14. portede, nevada asma karar verilerek, nevada hicaz renk gösterilmiş. 15. portede, muhayyerde asma karar verilerek, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşmış. 16. portede, çargahta asma karar verilerek, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşmış. 17. portede, rast üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşarak, çargah üzerindeki rast 4'lüsüne geçilmiştir.

Arel, bu şarkıda, çargah makamını, geçgileri az olarak, çargah üzerindeki genişleme ile kullanmıştır. Hicazkar, kürdi renklere rastlanmıştır. Pest taraftaki yani kaba çargahtaki çargah 5'lisi hiç kullanılmaması dikkati çeker. Tiz tarafta ise makam çoğu kez çargah üzerindeki çargah 4'lüsü ile olan genişlemesi yer almıştır. Rastta, çargahta, nevada, acemde, gerdaniyede asma kararlara rastlanır.

Müsemmen usulü, 8 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. bir semâi ile bir nim sofyan sonra yine bir semâiden meydana gelmiştir. Bu usule, bazan katakofti yahut, katikofti denilmekte ise de Arel'e göre yabancı bir ismin kullanılmasında isabet yoktur. [224]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

3 2 3

Bu şarkıda, müsemmen usulünün 1. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler, usul kalıbına uygun olarak (3+2+3) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Sanma cevriñ güzelim, gönlümü yakdı.

Cevriñ arttıkça inan, bendeki sevda taşdı.

Ben senin hecrist ile, vasilını, tefrik idemem.

Şu garip gönlüme, mecnun ile leyla şaşdı.

Gül açıl koynumda, ruhum sevdiğim güller gibi,

Saç dağıt kâküllerini, göğsümde sümbüller gibi.

Neş'e den hazdan, kapandıkça ilâhi gözlerim.

Cevde gelsin, şakrasın gönlümde bülbüller gibi.

Yabancı Kelimeler :

Vasil : Ulaşan, erişen, kavuşan

Tefrik : Birbirinden ayırmak, seçmek.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır. Asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [225]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "cevriñ" kelimesinde "riñ" hecesi, "gönlüme" kelimesinde "me" hecesi, "leyla" kelimesinde "lâ" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere usulün kuvvetli zamanları gelerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak

yerleri her mısradaki aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [226]

Arel, vurgu ve durak yerleri her mısradaki aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir. Bestede, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, 2. mısra ve 4. mısrayı manâyı güçlendirmek için değişik nağmelerle tekrar etmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. Çargah makamının pest tarafındaki çargah 5'lisi hiç kullanılmamıştır.



3.4.17. Çargah Şarkı

"Kahkahan aks eder bezme mey olur"

Ç A R G Â H Ç A R K I

(H. Sadettin Arel)

Devri hindi

Kah- ku- han aks e- der bez-me mey o-
 lur Si- nem-de neş- e- ler
 pey- der- pey o- lur Gon- lümden süzü-
 lür aş- kın mey o- lur
 Gon- lüm-den sü- zü- lür aş- kın
 mey o- lur Hep se- ni i- çe-
 rim sahi- ba la- rim- da
 Hep se- ni i- çe- rim sahi- ba la-
 rim- da

Gonlüm-den süzülür aşkım, mey olur
 Hep seni içerim çalılışlarımda

Bu şarkı, çargah makamında, devr-i hindi usulünün 1 mertebes olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

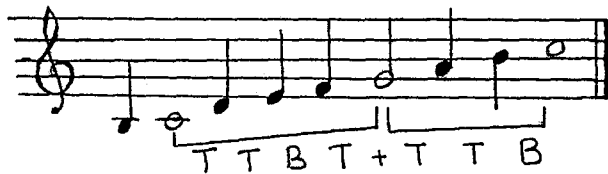
Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyat formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bu türde, yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizdeki şarkı formu ortaya çıkmıştır. [227]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [228]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristi giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1 mısra a "zemin" adı verilir. 2.mısra, makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve "nakarat" adını alır. 3.mısra da makam geçişi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi "miyanhane" ya da kısaca "meyan", "miyan" adını alır. 4. mısra, 2. mısraın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısraın sözleri diğer kıtaların da son mısraında aynen tekrar edilebilir. [229]

Arel, bu şarkıda, 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır Zemin, nakarat, meyan bölümlerine yer vermiştir. 3. ve 4.mısralar değişik bir besteyle tekrar edilmiştir. Mısraların arasında saz payları ve ara nağmen kullanılmamıştır.

Çargah makamı, kaba çargahta bir çargah 5'lisine, rastta bir çargah 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı : düğah, güçlüsü : rast, yedeni : kaba buselik perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının makam analizini yapacak olursak, 1.portede, çargah makamının güçlüsü olan rast perdesinden başlanarak, çargahla birlikte, çargah üzerindeki çargah 5'lisinde dolaşmış 2.portede, çargahta asma karar verilerek, rastta buselik yapılmış. 3.portede, çargah üzerindeki çargah 4'lüsünde dolaşarak çargahta asma karar verilerek, çargah ve gerdaniye perdeleri üzerinde durulmuş. 4.portede, kürdide çargahlı asma karar verilmiş. 5.portede, kürdi ve neva sesleri üzerinde durularak, neva üzerinde hicaza hazırlık yapılmış. 6.portede, nevada hicazlı asma karar yapılmış. Acem ve hüseyin perdelerine dönülerek, 7.portede, hüseyinde nim hicaz sesi ile ve gerdaniyede eviç perdesi ile asm karar verilmiş. 8.portede, rast ve çargah perdeleri üzerinde durularak acemde asma karar yapılmış. Son portede, çargahta çargah 5'lisi ile asma karar verilmiş.

Arel, bu şarkıda çargah makamını, değişik geçgiler ve süs notaları ile kullanmıştır. Rastta buselik ve nevada hicaz geçgileri yaparak nim hicaz ve eviç perdelerini süs olarak göstermiştir. Pest taraftaki çargah 5'lisi kullanılmazken, tiz tarafta çargah üzerindeki çargah 5'lisi olan genişleme sıkça yer almıştır. Rastta, çargahta, nevada, acemde, gerdaniyede asma kararlara rastlanır.

Devr-i hindi usulü, 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semai ile bir sofyandan, yani bir semai ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin, ilahî formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de kullanılmıştır. [230]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu şarkı, devr-i hindi usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Kahkahan aks eder, bezme mey olur.

Sinemde neş'eler, peyder pey olur.

Gönlümden süzülür, aşkın mey olur.

Hep seni içerim, sahbalarımda.

H.Sadettin Arel'e göre prozodî güfteli eserlerde sözü besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodini temelli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruluşların vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [231]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "kahkahan" kelimesinde "han" hecesi, "bezme" kelimesinde "me" hecesi, "gönlümden" kelimesinde "den" hecesi vurgulu ve tizedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, vurgu şablonunun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [232]

Arel, vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelen güftelerden birini seçmiştir. Bestede, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki virgül ve nokta yerlerine, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, 3.ve 4.mısrayı manayı güçlendirmek için değişik nağmelerle tekrar etmiştir. Diğer bestekarlardan farklı olarak, makamı değişik geçgiler ve süs notaları ile kullanmıştır. Gereken yerlerde yay bağlarını göstermiş esere akıcılık sağlamıştır.

3.5. ÇOK SESLİ ESERLER

3.5.1. Hicaz Şarkı (İki Ses İçin)

İki ses için

HICAZ ŞARKI

(H. Sadettin Ayrı)

Soprano

Kontralto

AN- LAT BA- HA GÜL BAH- ÇE- Sİ

AN- LAT BA- HA GÜL BAH- ÇE- Sİ

GÜL- DÜR MÜ Dİ- KEN- SİZ

GÜL- DÜR MÜ Dİ- KEN- SİZ

SİZ GÜL KENK- Lİ YÜ- ZÜH BEN-

SİZ GÜL KENK- Lİ YÜ- ZÜH BEN-

Lİ DE GÜL- SÜH Nİ- Yİ BEN-

Lİ DE GÜL- SÜH Nİ- Yİ BEN-

SİZ BİR GİZ- Lİ TE- ES- SÜR

SİZ BİR GİZ- Lİ TE- ES- SÜR

YA- KI- YOR GÜN- LÜ- MÜ SEN

YA- KI- YOR GÜN- LÜ- MÜ SEN

SİZ HİC- RİN- İ- LE HÜ- HÜM Ö- LÜ-

SİZ HİC- RİN- İ- LE AD- HÜM Ö- LÜ-

YOH SAK SAK ME- JEN

YOR SAK / KI PE- DEN

SİZ DEN - SİZ

SİZ DEN - SİZ

Anlat bana gül bahçesi gördün mü dik-naz ?

Gül renkli yolları herli de göğün nîz henüz ?

~~Her gün gördüm gördüm gördüm gördüm~~

~~Her gün gördüm gördüm gördüm gördüm~~

Bu şarkı, hicaz makamında, türk aksağı usulünün 1.mertebesi olan 8'likle yazılmıştır. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye diyezli fa (eviç) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır.

Bu şarkı, Arel'in bestelediği çok sesli eserler arasında yer alır. 2 sesli (soprano ve kontralto) olarak bestelenmiştir.

Şarkı, edebiyatımızda halk sanatının tesiriyle ortaya çıkmış edebi bir formdur. Beyit esasına dayanan divan edebiyatı formlarına mukabil, kıtalardan oluşan bir türde yazılmış şiirlerin bestelenmesiyle musikimizde şarkı formu ortaya çıkmıştır. [233]

Klasik şarkılar, 4 mısralı kıtalardan meydana gelirse de daha az veya daha çok sayıda mısralardan oluşan şarkı kıtaları da mevcuttur ve bunlar özel isimlerle de anılır. [234]

4 mısralı bir şarkıda, birinci mısra makamın karakteristik giriş ezgisiyle bestelenir. Şarkılarda her mısraın tekrar edilmesi adettir. 1.mısra a "zemin" adı verilir. 2.mısra makamın ve şarkının en çarpıcı nağmeleriyle örülür ve nakarat adını alır. 3.mısra da makam geçgisi ya da hiç değilse genişlemesi yapılır. Bu mısra, diğer formlarda olduğu gibi miyanhne ya da kısaca "meyan" "miyan" adını alır. 4.mısra, 2.mısraın nağmeleriyle bestelenmiştir ve yine nakarattır. Hatta çok kere bu mısra sözleri diğer kıtaların da son mısraında aynen tekrar edilebilir. [235]

Arel, bu şarkıda 4 mısralı şarkı formunu kullanmıştır. "Zemin", "nakarat", "meyan" bölümlerine yer vermiştir. Mısraların arasında saz payları ve aranağme kullanılmamıştır.

Hicaz makamı, dügahta bir hicaz 4'lüsüne nevada bir rast 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı : dügah, güçlüsü : neva, yedeni : rast perdesidir. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye diyezli fa (eviç) ve bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu şarkının, makam analizini yapacak olursak, 1.portede, durak ve güçlü ile esere başlanarak dügahta hicaz, nevada buselik gösterilmiş. 2.portede, nevada rast ve buselik yapılmış. 3.portede, nevada asma karar verilerek, hicaz ile dügahta asma karar verilmiş. 4.portede, dügahta uşşak ve yegaha kadar rast 5'lisi gösterilerek, راستا çıkılmış. 5.portede, hüseynde asma karar verilerek sūz-i dil makamına geçilmiş. 6.portede, çargahta buselikte asma kararlar ile hicaz renk yapılmış. 7.portede, nevada asma verilerek, dügaha hicaz 4'lüsü ile inilmiş. 7.portede, dügahta uşşak, yegaha rast ile hicaz 4'lüsü gösterilerek dügaha çıkılmış. Son portede, dik kürdide asma karar verilerek, dügahta karar yapılmış.

Arel, bu şarkıda, hicaz makamını genellikle kendi çatısı içinde kullanmıştır. Sūz-i dil makamına, dügahta uşşak geçgilere rastlanır. Pest tarafta yegaha kadar rast 5'lisi ile genişleme yapılırken, tiz tarafta genişleme yapılmamış, makamın tiz durağı muhayyere kadar çıkmıştır. Dügahta, nevada, hüseynde, çargahta asma kararlara rastlanır.

Türk Aksağı usulü, 5 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir nim sofyanla bir semaiden meydana gelmiştir. Şarkı türlerinde 5/8'lik mertebesi kullanılmıştır. [236]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

2 2 1

Bu şarkıda, türk aksağı usulünün 1.mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (2+3) şeklinde sıralanmıştır.

Şarkının Güftesi :

Anlat bana gül bahçesi gördün mü dikensiz?

Gül renkli yüzün benli de göğsün niye bensiz?

Bir gizli teessür, yakıyor gönlümü sensiz.

Hicrin ile ruhum ölüyor sanki bedensiz.

H.Sadettin Arel'e göre, prozodî güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [237]

Bu şarkıda, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "anlat" kelimesinde "lat" hecesi, "bana" kelimesinde "na" hecesi, "teessür" kelimesinde "es" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısra da aynı yere gelmelidir.

Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin, vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [238]

Arel, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, bu şarkıda soprano ve kontralto seslerini kullanarak 2 sesli bir eser yazmıştır. Diğer bestekarlara ve gelecek bestekarlara yol göstermeyi amaçlamıştır. Türk Musikisinin çok sesliliğe müsait olduğunu belirten Arel, bestelediği eserleriyle bunu kanıtlamıştır.

3.6. TASVİRİ SAZ ESERLERİ

3.6.1. Karalamalar "Şaka" Op. 19 N.1

A.P.

Op. 19, N. 7

ŞAKA

ŞAKA

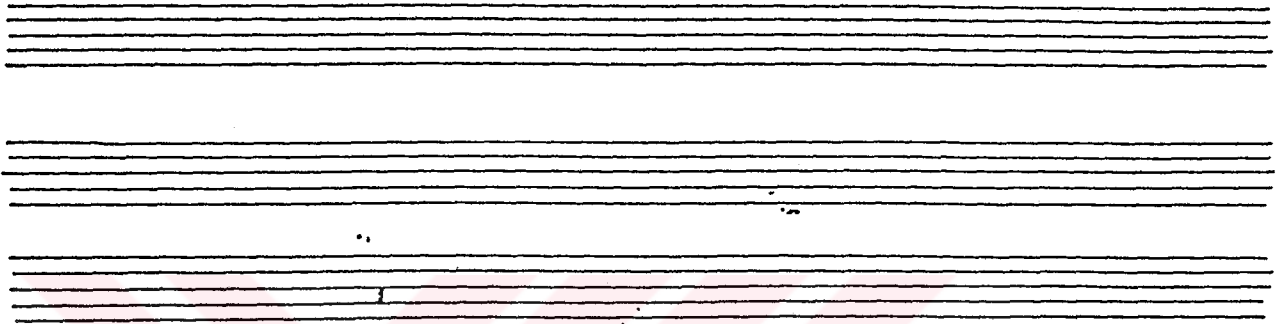
حیدر علی خان
Op. 19, N. 7

قارالار : ۱ - شادا

صوبان ابرور (ج)

Handwritten musical score for "Qaralar: 1 - Shada" by Voban Abur (J). The score is written on ten staves in a single system. It features a variety of musical notations including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "f" (forte). The notation is in a style typical of handwritten musical manuscripts, with some notes beamed together and others written as individual stems. The staves are connected by a single horizontal line, and the overall layout is dense with musical symbols.

Handwritten musical score on three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including triplets and slurs. The second staff is in bass clef and also contains triplets and slurs. The third staff is in bass clef and features a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Dynamic markings include *mf*, *f cresc.*, *mf decresc.*, *f*, and *p*. The notation is fluid and appears to be a working draft or a personal manuscript.



Bu peşrev, karacığar makamında, sofyan usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye bemollü mi (hisar) ve bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır.

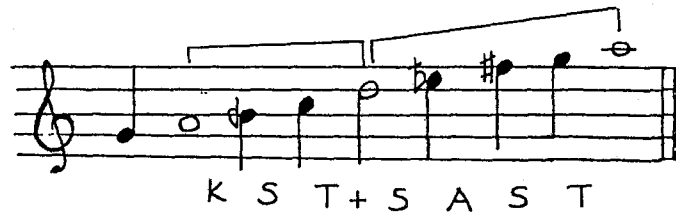
Bu peşrev, tasviri saz eserleri formunda, karalamalar ismini taşıyan 1 numaralı eserdir. Arel, bu peşreve özel bir isim koyarak "şaka" demiştir.

Belli başlı saz eseri formlarından biri olan peşrev, farsça önde giden demektir. Musikimizde genellikle büyük usullerde bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşan ve hane adı verilen bölmelerle bunların arasında ve sonda pek değişmeden tekrarlanan, mülazime adı verilen (gereken şey) bölmeden meydana gelmiş bir saz eseridir. [239]

Bu peşrevin şemasını şu şekilde gösterebiliriz :

1. hane (A) + Mülazime (B)
2. hane (C) + Mülazime (B)
3. hane (D) + Mülazime (B)
4. hane (E) + Mülazime (B) (240)

Karcığar makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne nevada bir hicaz 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı : dügah, güçlüsü : neva, yedeni : rast perdesidir. Donanımında koma bemollü si (segah), bakiye bemollü mi (hisar) ve bakiye diyezli fa (evic) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu peşrevin, makam analizini yapacak olursak, 1.hanede, dügahta uşşak, nevada hicaz 4'lüsünde dolaşarak, rastta rast ile nevada hicaz ile asma karar verilmiş. Nevada hicaz humayun ile muhayyere çıkılmış. Nevada hicaz 5'lisi ile asma kaar verilmiş. Mülazimede, nevada hicaz 5'lisi ve nevada buselik, dügahta uşşak gösterilerek, muhayyer ile dügah arasındaki karcıgar makamı ile dügahta karar verilmiş. 2.hanede, rast makamına geçilmiş, rastta rast 5'lisi nevada rast 4'lüsünde dolaşarak gerdaniyede asma karar verilmiş. Yegah perdesi gösterilerek, rast makamında dolaşılıp, nevada asma karar verilmiş. 3.hanede, kürdi makamına geçilmiş, nevada buselik gösterilerek muhayyerde asma karar verilmiş, tiz nevaya kadar genişleme yapılarak acemde, çargahta asma kararlarla, dügahta kürdi ile hüseynde ve dügahta asma kararlar yapılmış. 4.hanede, tekrar rast makamına geçilmiş, yegahta rast 5'lisi ile genişleme yapılmış, Nevada buselik ile nevada, çargahta, segahta, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Arel, bu peşrevde karcıgar makamını 1.hane ve mülazimede kendi çatısı içinde, kullanmış.2. hanede rast, 3.hanede kürdi, 4.hanede rast makamlarına geçmiştir. Pest tarafta yegaha inilmiş, tiz tarafta tiz nevaya çıkılmış. Böylece makam 2 oktavlık bir saha içerisinde kullanılmıştır. Dügahta, nevada, çargahta, segahta, rastta, gerdaniyede, hüseynde asma kararlara yer verilmiştir.

Sofyan usulü, 4 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. İki tane nim sofyardan meydana gelmiştir. Dini musikimizin cami ve tekke ilahilerinde, medhal (giriş)lerin bestelenmesinde, oyun havalarında ve şarkı türlerinde çok kullanılan usullerimizden birisidir. [241]

Şöyle vurulur :

Düm te ke

2 1 1

Bu peşrevde sofyan usulünün 1.mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün hanelerde ve mülazimede soyfan aynı kalmıştır. Arel'e göre uşşak 4'lüsü, saffet, aşk, aşikane heyecan, tevazu, şefkat ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. Hicaz 4'lüsü, üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, dindarlık, sukün, tevekkül ile bu çeşitten vs.duyguların ifadesi için kullanılır.[242]

Arel, bu peşrevin Batı Müziği'nde kullanılan dinamik işaretlerinden faydalanarak esere canlılık katmıştır. Me (orta şiddetli), f (kuvvetli) ve p (piano) sembolleri ile yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. Cresc.ve de cresc.ile manayı güçlendirmiştir.

Peşrevlerde genellikle büyük usuller kullanılmasına karşın, Arel bu peşrevinde sofyan usulünü kullanarak esere hız kazandırmıştır. Yürük terimini esere uygun görmüş, eserin yürük çalınacağını belirtmiştir.



3.6.2. Karalamalar Op.19 N.4

KIRLARA KARŞI

M.P.

Op.19 N.4

قارالامالار

ج

قيرلره قارشى

حبيبه عدايه آره

تقاریر الیہ مبارک : ج = (تقریر المرحوم) (تقریر)

دور ہندو

8.

mf

pp cresc.

p cresc.

(Tina)

mf

f

mf

f

mf

p

pp

mf

3 cresc.

f

mf

1.

2.

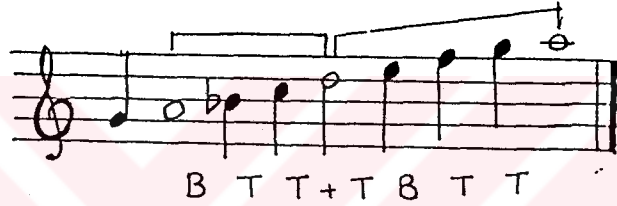
8.

Da capo al fine

Bu eser, kürdi makamında, devr-ı hındi usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) perdesi vardır.

Bu eser, tasviri saz eserleri formunda, karalamalar ismini taşıyan 4 numaralı eserdir. Arel, bu esere "kırlara karşı" adını vermiştir. Serbest tarzda yazılmıştır.

Kürdi makamı, dügahta bir kürdi 4'lüsüne, nevada bir buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı : dügah, güçlüsü : neva, yedeni : rast perdesidir. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi) perdesi vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1.portede, neva üzerindeki buselik 5'lisinde dolaşarak gerdaniyede asma karar verilmiş, bakiye diyezli fa (evîç) ve bakiye diyezli do (tiz nim hicaz) perdeleri geçici olarak kullanılmış, 2.portede, hüseyinde, dügahta kürdi ile kürdide çargahlı asma karar verilmiş. Dügahta buselik geçgi yapılmış. 3.portede, nevada buselik ve dügahta kürdi ile karar verilmiş. Hüseyini aşırın perdesine genişleme yapılmış. 4.portede, pest tarafta kaba nim hicaza inilerek acemaşıranda, yegahta rast genişleme ile kürdide asma karar verilmiş. 5.portede, rastta nikriz gösterilmiş. Kromatik aralıklar ile mahur sesine çıkılmış. Nevada buselik yapılmış. 6.portede, dügahta buselik 5'lisi ile dolaşılmış. 7.portede, hüseyini aşırana inilerek süz-i dil makamına geçilmiş. Son portede de, dügahta buselik ile karar verilmiş.

Arel, bu eserde, kürdi makamını geleneksel kullanılışının dışında değişik geçgilerle ve renklerle göstermiştir. Süz-i dil makamına geçilmiş, buselik 5'lisi ile dügahta karar verilmiştir. Mahur ve nim hisar perdeleri geçici olarak yer almıştır. Pest tarafta kaba kaba nim hi-

caza inılmış. Yegahta rast ile genişleme yapılmış. Tiz tarafta tiz hüseyniye kadar çıkılmıştır. Dügahta, kürdide, nevada, buselikte asma kararlara rastlanmıştır.

Devr-ı Hindi usulü, 7 zamanlı küçük ve birleşik bir usuldür. Bir semai ile bir sofyandan, yani bir semai ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini müsikimizin, ilahi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de kullanılmıştır. [243]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu eser, devr-i hindi usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

Arel'e, Kürdi 4'lüsü sükun, hasret, gurbet acısı, iştıyak ile bu cinsten diğer hislere tercüman olmak kabiliyetindedir. Buselik 5'lisi ile içinde kürdi 4'lüsünü de taşıdığından buselik 4'lüsünün ve kürdi 4'lüsünün manalarını taşıyor. Buselik 4'lüsü teessür, hüzün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. (244)

Arel, bu eserinde Batı Müziğinde kullanılan terimlerden "Da capo al fine", decresc, cresc.gibi terimleri kullanark, esere canlılık vermiş, tekdüzelikten kurtarmıştır. Dinamik işaretlerinden, mf (orta şiddetli), f (kuvvetli), p (piano) gibi sembollerle esere yeni bir yorum kazandırmıştır. Yay bağları ile akıcılığı sağlamış.

Op. 24

فناى حیات

حیدر علی خان

شادی بھارت

Op. 24, No. 4

آنجید (۱۶۰ = آر)
 جمہوریہ ہندوستان پر پرکاش

mf f ff p pp

اور تازا بندہ

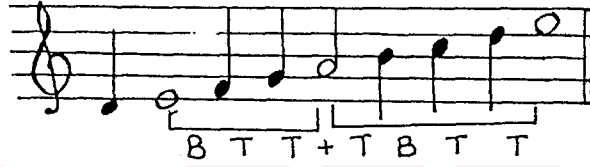
mf f ff

mf p mf p mf f

mf p pp

Bu eser, aşk-ı efza makamında, yürük semai usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Bu eser tasviri saz eserleri formunda, 4 numaralı eserdir. Arel bu esere "Fenây-ı Hayat (Fânî Hayat) adını vermiştir. Aşk-ı efza makamı, kürdi makamının hüseyini aşırandaki şeddidir. Durağı : hüseyini aşiran, güçlüsü : dügaht, yedeni : yegah perdesidir. Donanımında hiç bir işaret yoktur. Seyri, çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1.kısımda, hüseyini perdesi ile başlanarak dügahta buselik ile asma karar verilmiş. Hüseyini üzerindeki kürdi 4'lüsünde dolaşarak hüseyinde asma karar yapılmış. Dügahta buselik ile çargahta, buselikte asma kararlar verilerek, hüseyini aşırandaki kürdi 4'lüsünde dolaşarak hüseyini aşıranda karar verilmiş. 2.kısımda, dügahta buselik ile dügahta ve hüseyinde asma karar yapılarak çargaha inilmiş. Buselikte, çargahta asma karar yapılmış. Hüseyini aşıranda kürdi 4'lüsü ile dügahta, rastta, acemaşıranda asma kararlarla hüseyini aşıranda karar verilmiş. 3.kısımda, rastta çargah ile rastta ve hüseyinde kürdi ile hüseyinde, gerdaniyede çargah ile gerdaniyede asma karar verilip, hüseyinde kürdi dizisi gösterilmiş. Dügahta buselik ile dolaşarak, çargahta, buselikte asma kararlar yapılmış. Hüseyini aşıranda kürdi 4'lüsü ile rastta, acemaşıranda asma kararlar vererek hüseyini aşiran perdesinde karar edilmiş. 4.kısımda, dügahta buselik ve hüseyini üzerindeki kürdi 4'lüsünde dolaşarak tiz çargaha çıkılmış. Muhayyerde buselik ile tiz çargahta asma karar yapılmış. Hüseyini üzerindeki kürdi 4'lü de ve dügahtaki buselik 5'lisi ile dügahta asma karar verilmiş. Hüseyini aşırandaki kürdi 4'lüsü ile rastta, acemaşıranda asma kararlar verip, hüseyini aşıranda karar yapılmış.

Arel, bu eserde aşk-ı efza makamını kullanarak, diğer bestekarlardan farklı bir yol izlemiştir. Bestekarlar tarafından pek fazla rağbet görmeyen bu makam Arel, ile hayat bulmuştur. Arel, bu makamı, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Pest tarafta, makamın durağı olan hüseyini aşırın perdesine kadar inilirken, tiz tarafta, tiz nevaya kadar genişleme yapılmıştır. Dügahta, hüseyinde, muhayyerde, gerdaniyede, rastta, acemaşiranda, çargahta, buselikte ve hüseyini aşıranda asma kararlara rastlanır.

Yürük Semaî usulü, 6 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bu usul, bazan iki tane semaiden, bazan da üç tane nim sofyandan meydana gelmiştir. Türk Musikisinin hemen hemen her form ve türünde kullanılmıştır. Dini musikimizde özel bir yeri olan mevlevî ayinlerinin üçüncü selamlarının ikinci yarısı ile ilahilerin yapımında kullanılmıştır. Klasik fasıllarımızın son sözlü eserleri olan bütün yürük semailer bu usulle bestelenmiştir. Saz semailerinin de çoğunlukla dördüncü hanelerinde ve şarkı formunda da çok kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü mertebelerine sengin semai (ağır semai) denir. (24)

Şöyle vurulur :

Düm	tek	tek	Düm	tek
1	1	1	1	2

Bu eser, yürük semai usulünün 1.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Yürük semai usulünün (3+3) şekli kullanılmıştır. Arel'e göre, kürdi 4'lüsü, sükun, hasret, gurbet acısı, iştirak ile bu cinsten diğer hislere tercüman olmak kabiliyetindedir. Buselik 5'lisi ise, içinde kürdi 4'lüsünü de taşıdığından buselik 4'lüsünün ve kürdi 4'lüsünün manalarını taşıyor. Buselik 4'lüsü, teessür, hüznün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. [246]

Arel, bu eserinde, Batı Müziğinde kullanılan çarpmaları (apojetürleri) ile esere farklı bir yorum kazandırmıştır.

Dinamik işaretlerinden, mf (orta şiddetli), f (kuvvetli), p (piano) gibi sembolleri kullanarak esere canlılık getirmiştir. Cresc.ve deresc. işaretleri ve yay bağları manayı güçlendirmiştir.

3.6.4. Sûz-i Dil Fantezi op.9 N.1

سوز دل فانتی

صیحه عبدالعزیز آرمیل

Op. 9, N. 1

سوز دل طاهر زکی

(۱. ۱. ۱. = مشق)

A handwritten musical score for a piece titled "سوز دل طاهر زکی" (Suz-e Del-e Taher-e Zaki), Op. 9, No. 1. The score is written on ten staves of five-line music paper. The notation is in Persian style, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is written on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings like *mf*, *f*, and *ff* are present throughout the piece. The score is marked with a large, stylized watermark in the center.

A handwritten musical score consisting of 11 staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano) are used throughout. The score is written in a fluid, cursive style, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). The tempo markings include *al tempo* and *allegro rall.* (allegro rittardando). The score is written in a single system across ten staves. The first staff begins with a *f* dynamic. The second staff has *pp*, *p*, and *mf* markings. The third staff has *f* and *mf* markings. The fourth staff has *mf* and *f* markings. The fifth staff has *f* and *mf* markings. The sixth staff has *al tempo*, *p*, *rit.*, and *allegro rall.* markings. The seventh staff has *p* and *f* markings. The eighth staff has *mf* and *rit.* markings. The ninth staff has *mf* and *f* markings. The tenth staff has *f* and *mf* markings. The score is written in a single system across ten staves.

(انقباض صوت)

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system across ten staves. The notation includes treble clefs, key signatures with one sharp (F#), and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes). Dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *decresc.* (decrescendo), and *cresc.* (crescendo) are used throughout. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of slurs and ties. The handwriting is in black ink on a white background.

Handwritten musical score on page 222. The score consists of two staves of music, followed by three empty staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The first staff contains a series of notes, including a triplet of eighth notes, and is marked with a *mf* dynamic. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp, and is marked with a *mf* dynamic. The music continues with various note values and rests. The bottom of the page features a large, stylized, light pink watermark that reads "XX".

Bu eser, sūz-i dil makamında, müsemmen usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yortur.

Bu eser, tasviri saz eserleri formunda 1 numaralı eserdir. Arel, bu esere "sūz-i dil fantezi" adını vermiştir.

Bir olayı, tabiattaki herhangi bir hadiseyi veya bir duyguyu müzik diliyle anlatan saz eserlerine "tasvir" denir. [247]

Çok geniş kapsamlı olmasına rağmen, çok az yazılan tasvir türü eserlerin usulü, ritmi bestekârın arzusuna kalmıştır. Peşrev ve saz semaileri gibi belirli haneleri yoktur. Konunun durumuna göre birden fazla haneleri bulunabilir. [248]

Bu eser, belirli kısımlara yada hanelere ayrılmadan yazılmıştır.

Sūz-i dil makamı, zirgüleli hicazın hüseyini aşırandaki şeddidir. Durağı; hüseyini aşırın, güçlüsü; buselik, yedeni; kaba nim hisar perdesidir. Donanımında hiç bir işaret konulmadığı gibi, bakiye diyezli sol (nim şehnaz) ve bakiye diyezli re (nim hisar) perdeleri kullanılabilir. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde gezilerek hüseyini aşırana inilmiş, güçlü ci-varında dolaşmış. 2. portede, hüseyinde asma karar ile muhayyer çıkılmış. Tekrar hüseyini aşırana inilmiş. Buselikte asma karar verierek, tiz nevaya kadar genişleme yapılmış. Yedenli olarak 3. portede hüseyinde asma karar verilmiş. Buselik üzerinde durularak nim hicaz perdesi sūs olarak gösterilmiş. Hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisi ile güçlü olan buseliğe, daha sonra da hüseyini aşırana inilerek karar verilmiş. 4. portede, buselikte asma karar verilerek nim hicaz perdesi

ile nım hicazda durulmuş. Tiz hüseyiniden, hüseyini aşırana kadar inilerek asma karar verilmiş. Hüseyini perdesi belirtilmiş. 5. portede, buselikte, hüseyini aşıranda asma kararlar verilerek, tiz hüseyini perdesine kadar genişleme yapılmış, tiz nım hicaz pedesi süs olarak kullanılmış. 6. portede, tiz gerdaniye perdesine çıkmış, hüseyini üzerindeki hicaz 4'lüsünde dolaşarak, küçük mücennep diyezli do (hicaz) ve küçük mücennep diyezli fa (mahur) perdeleri ile buselikte asma karar verilmiş, hüseyini aşırana inilmiş. 7. portede, bu perdelere küçük mücennep diyezli sol (zirgüle) perdesi de eklenmiş, hüseyini üzerinde buselik gösterilmiş. 8. portede, geveşt, dik kürdi hicaz perdeleri ile hüseyiniye çıkılmış. 9. portede, rastta çargah ve mahur perdesi ile mahur renk yapılmış. 10. portede, mahur makamına devam edilerek gerdaniye üzerinde genişlemeye yer verilmiş. Tiz buselikte asma karar yapılmış. 11. portede, gerdaniye üzerinde tiz gerdaniyeye kadar mahur perdesi ile genişleme yapılmış. 12. portede, hisar, mahur, zirgüle perdeleri ile kaba nım hisara inilerek. 13. portede, pest tarafta kaba zirgüleye kadar inilmiş. 14. portede, bu diziye devam edilerek, 15. portede, tiz tarafta dolaşılmış. 16. portede, süzidil makamına dönülerek, hüseyinide, nım hisarda asma kararlar verilerek hüseyini aşırana inilmiş. Hüseyini aşırandaki hicaz 5'lisi ile bu şekilde karar verilmiş. 17. portede, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisi ile tiz çargahta, hüseyini aşırandan pest tarafa inilerek kaba buselikte, tiz buselik civarında dolaşılarak tiz nevada asma kararlar verilmiş. 18. portede, hüseyinide, çargahta, nım hicaz ile nevada asma kararlar verilmiş, hüseyini civarında dolaşılmış. 19. portede, hüseyini aşıranda, çargahta, nevada asma kararlar ile tiz gerdaniyeye kadar genişleme yapılmış. 20. portede, hüseyini aşıranda, hüseyini ve buselik gösterilerek buselikte, acem aşıranda, tekrar hüseyini aşıranda asma kararlar verilmiş. 21. portede, hüseyini üzerindeki hicaz 4'lüsü ile hüseyinide, çargahta, dügahta ve hüseyini aşırana inilerek hüseyini aşıranda asma kararlar verilmiş. 22. portede, gerdaniyede asma karar verilerek, gerdaniyede hicaz renk yapılmış. 23. portede, nevada rast ve gerdaniyede hicaz gösterilmiş. 24. portede, tiz tarafta dolaşılarak tiz hüseyiniye kadar çıkılmıştır. 25. portede, hüseyini üzerinde durularak hüseyinide buselikte asma kararlar verilip hüseyini aşırana hicazlı inilmiş. 26. portede, hisar ve hicaz sesleri ile gerdaniyede asma karar verilmiş. Tiz çargah üzerinde durarak, bu civarda dolaşılmış. 27. portede, buselik dizisiyle inilmiş, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşılarak tiz buselikte asma karar verilmiş. Tiz nevaya kadar çıkılmış. 28. portede, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşılarak tiz buselikte as-

ma karar verilmiş. Pest tarafa inilerek rastta asma karar yapılmış. 29. portede, rastta, hüseyini aşıranda asma kararlarla kaba çargahta karar verilmiş. 30 portede, rastta buselik ile buselik üzerindeki hicaz 4'lüsünde dolaşılmış. Muhayyerde asma karar verilerek, tiz nevaya çıkılmış. 31. portede, pest tarafa kaba çargaha inilmiş, muhayyere çıkılarak tekrar peste inilerek kaba nim hisara inilmiş. 32. portede, geveşt, dik kürdi, hicaz perdeleri kullanılarak düğaha inilmiş. 33. portede, aynı seslerde tiz tarafta dolaşılmış. 34. portede, aynı perdelerle muhayyer civarında dolaşılmış. 35. portede, aynı perdelerle pest tarafta hüseyini aşırana inilerek dolaşılmış. 36. portede, hüseyini civarında hicazlı dolaşılarak düğaha inilmiş. 37. portede, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşılarak acemde, tiz çargah civarında dolaşılarak tiz buselikte asma karar verilmiş. 38. portede, tiz hüseyini civarında dolaşılarak düğaha inilmiş. 39. portede, hüseyini üzerindeki zirgüleli hicazda dolaşılarak buselikte asma karar verilmiş. 40. portede, pest tarafta nim hicaz perdesi ile dolaşılarak acemaşıranda asma karar yapılmış. 41. portede, çargahta nikriz renk yapılarak nevada hicaz gösterilmiş. Buselikte asma karar verilmiş. 42. portede, rastta hicaz, gerdaniyede hicaz gösterilmiş. 43. portede, saba ve gerdaniye hicaz gösterilerek, gerdaniyede kürdi gösterilmiş. 44. portede, kürdili hicazkar makamında dolaşılarak pest tarafa inilmiş. 45. portede, aynı dizi ile dolaşılarak, gerdaniye üzerinde durulmuş. 46. portede, kürdili hicazkar makamına devam edilmiş. hüseyini, civarında dolaşılarak nim hisarda, hüseyinide asma karar verilmiş. 47. portede, hüseyinide hicazlı asma karar vererek hüseyini aşırana inilmiş. Tiz tarafa çıkılarak tiz buselikten nevaya inilmiş. 48. portede, hüseyini aşırana inilerek, nim zirgülede asma karar verilmiş. Son portede de hüseyini aşıran perdesinde hicazlı karar verilmiş.

Arel, bu eserde, sûz-i dil makamını, kullanarak diğer bestekarlardan farklı bir yol izlemiştir. Sûz-i dil makamının dışında, kürdilihicazkar, sâba gibi makamlara geçmiştir. Sûs notası olarak nim hicaz, nim hisar, zirgüle perdelerine yer verilmiştir. Pest tarafta kaba rastta kadar tiz tarafta, tiz hüseyiniye kadar genişleme yapılmıştır. Hüseyini aşıranda, rastta, buselikte, çargahta, hüseyinide, nim hisarda, acemde, gerdaniyede, muhayyerde asma kararlara yer verilmiştir.

Müsemmen usulü, küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semâi ile bir nim sofyan, sonra gene bir semaiden meydana gelmiştir. Bu usule, bazen "katakofti" yahut "Katıkofti" denilmekte ise de, yabancı bir ismin kullanılmasında isabet yoktur. [249]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek

3 2 3

Bu eser, müsemmen usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+2+3) şeklinde sıralanmıştır.

Arel'e göre hicaz 4'lüsü, üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, din-darlık, sukûn, tevekkül ile bu çeşitten v.s. duyguların ifadesi için kul-lanılır. [250]

Arel, bu eseri, uzun olarak ve müsemmen usulü ile yazması ile dikkatî çeker. Birbirine benzer motifleri olan ölçüler çok kullanılmış-tır. Staccato (kesik çılış), mf (orta kuvvetli), f (kuvvetli), ff (çok kuvvet-li), p (piano) gibi terimler esere canlılık getirmiştir. Yay bağları ile akı-cılığı sağlamıştır.

3.7. AYIN-I ŞERİFLER :

3.7.1. Isfahan Ayin-i Şerif

1 AYIN-I-ŞERİFLER
(ISFAHAN)

[BİRİNCİ SELAM]

Devri hindi (♩:112)

H. Soadettin Arel



SE MAĞ A RA MI CA NI A ŞI KA NEST KE
SI DA NED KI O RA CAN CA NEST HU SU SA HAL
KA İ KEN DER SE MA END HE MI GIR DEN DÜ KÂ BE
DER MI YA NEST ÇÜ İN SUL TA NI MA RA BEN DE BA
ŞI HE ME GIR YEN DÜ TÜ DER HAN DE BA ŞI E
GER BER GAM ŞE VED ET RA FI A LEM TÜ ŞA DÜ HUR
RE MÜ FER HUN DE BA ŞI SE BÜK BER CEH KI CA Yİ
İN Tİ ZA REST ÇÜ MER Dİ ÇENK KI BAN KI TABL BİŞ NE
VED DER AN SA AT HE ZAR EN DER HE ZA REST ÇÜ
MER Dİ ÇENK KI BAN KI TABL BİŞ NE VED Şİ Nİ Dİ BER
KE Şİ DÜ ŞEM Mİ Şİ Rİ KI CA NI TÜ Gİ LA FI ZÜL Fİ
KA REST HU ŞEM BİN GER BE LA Yİ A Bİ FEK

REV Kİ AB İM RUZ Zİ Tİ Gİ AB DA RİST MEN

EZ İK Lİ Mİ BA LA YEM SİR Rİ A

LEM NE Mİ DA NEM NE EZ A BEM NE ... EZ.

HA KEM SİR Rİ A DEM NE Mİ DA

... NEM ... SİR Rİ A DEM NE Mİ DA ... NEM ... DER

AN ŞER BET Kİ CAN SA ZED DER AN ŞER BET

Kİ CAN SA ZED Dİ Lİ MÜŞ TA Kİ CAN

BA ZED Dİ Lİ MÜŞ TA Kİ CAN BA

ZED YAR YÜ RE ĞİM YAR GÖR Kİ NE LER VAR

... YAR YÜ RE ĞİM YAR GÖR Kİ NE LER VAR ... GÖR Kİ NE LER...

VAR GÖR Kİ NE LER VAR GÖR Kİ NE LER ... VAR ... GÖR Kİ NE LER

VAR GÖR Kİ NE LER VAR GÖR Kİ NE LER VAR

GÖR Kİ NE LER VAR GÖR Kİ NE LER VAR NE BA ŞED SA

Dİ İ Bİ MİH NE TÜ GAM Kİ DERİN ÖMR GÜ LÜ HA

REST BA HEM DE RİN MEC LİS Çİ RA HUR REMNİ Şİ

NEM Kİ HOD AYŞ MÜ DA Mİ OST YEK DEM İ

LA Hİ MEN GÜ NEH KÂ REM GA FUR TÜ Yİ CE

LİL TÜ Yİ Zİ RAH ME TET Ü MİD VA REM

A ZİZ TÜ Yİ CE MİL TÜ Yİ A ZİZ TÜ Yİ CE

MİL TÜ Yİ TEN A SA Nİ Zİ DÜN YA KEY TÜ VAN

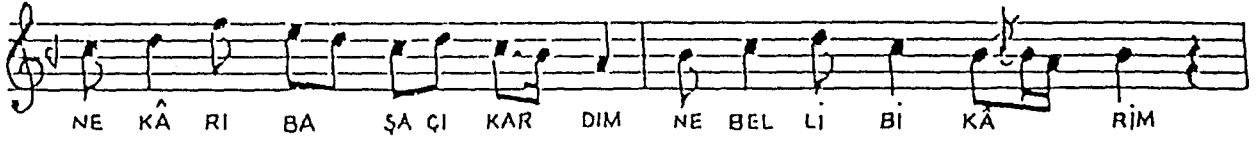
YAFT Kİ TA ZAH Mİ NE ZED NEN HAD MER HEM SA

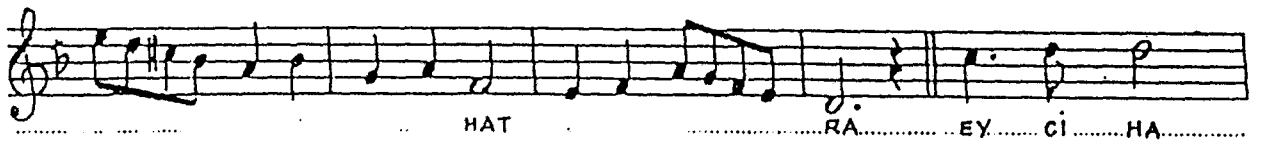
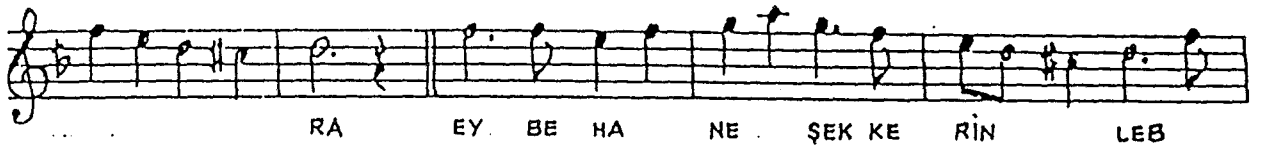
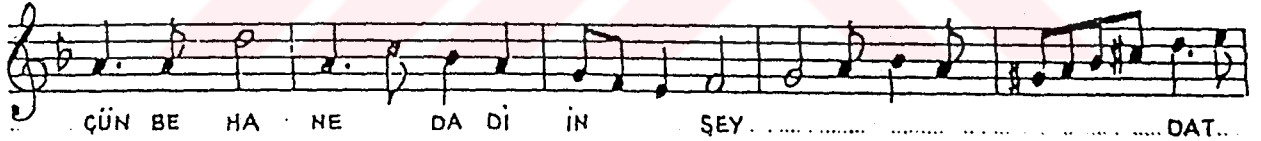
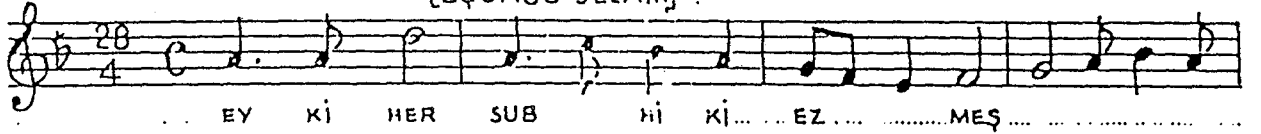
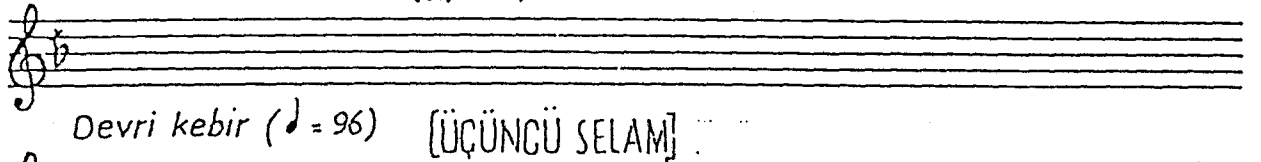
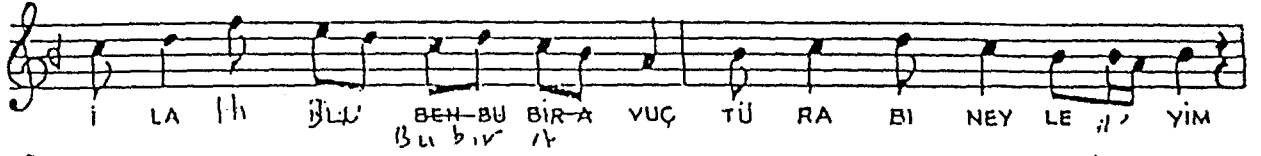
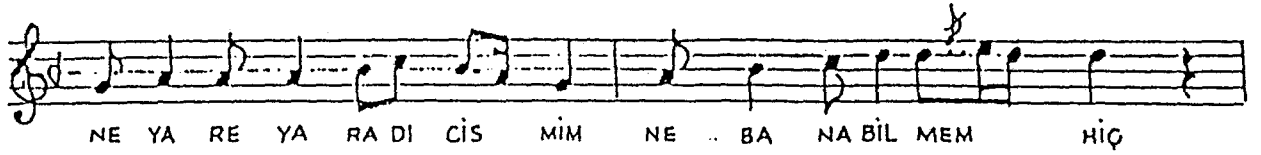
A DET AN KE Sİ BÜRD EZ ZE MA NE Kİ PİŞ EZ

MERK MÜR DÜ ZİST HUR REM

[İKİNCİ SELAM]

Frenkçin (♩=132)





GAN Şİ NEV ŞER Hİ GÜL

BÜĞ ZA Rİ EZ BEH Hİ

HU DA ŞER Hİ BÜL BÜL GÜ Kİ ŞİA EZ ..

GÜL CÜ DA EZ GA MÜ

ŞA ... Dİ NE BA ŞED ... CU ... Şİ ...

MA BA HA YA LÜ VEHM NED VED ...

HU Sİ MA HA LE Tİ Dİ GER BÜ ...

VED KÂN NA Dİ REST ...

TÜ ME ŞEV MÜN KİR Kİ HAK BES

KA Dİ REST ... TÜ Kİ YAS ... EZ ... HA ... LE ...

Tİ İN ... SAN ... ME ... KÜN ... MEN Zİ ... LEN ...

DER CEV RÜ DER İH SAN ME KÜN

CEV RÜ İH SAN REN CÜ ŞA Dİ... HA

Dİ REST HA Dİ SAN Mİ REN DÜ HAK ŞAN

VA Rİ REST

Aksak semai (♩=144)

10 8 AŞK EST BER A SÜ MAN PE Rİ ... DEN SAD PER DE BE HER NE..

11 12 8 Aksak (144)

FES DE Rİ DEN FES DE Rİ DEN GÜF TEM Kİ Dİ

LÂ MÜ BE RE KET BAD DER HAL KA İ

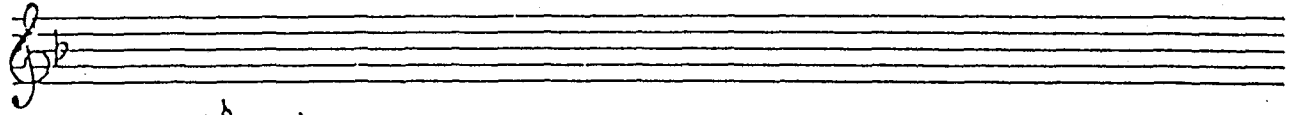
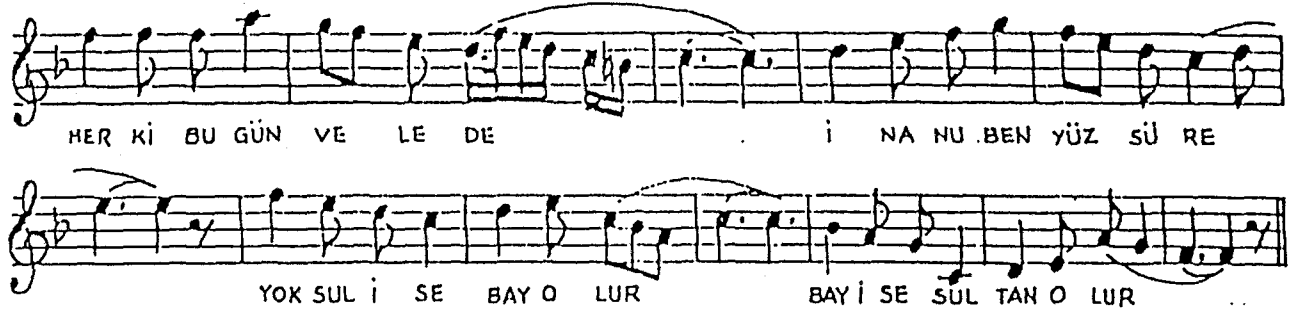
1 2 A Şİ KAN RE Şİ DEN DEN

Aksak semai (♩=144)

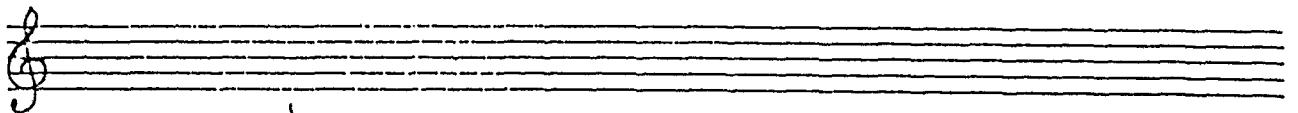
10 8 EZ NEŞ VE İ AŞK Dİ LEM BU RU ZEST ŞEV DA Yİ TÜ DER SE

REM FÜ RU ZEST HER DEN BE NE ŞA Tİ AN SA İ DEM

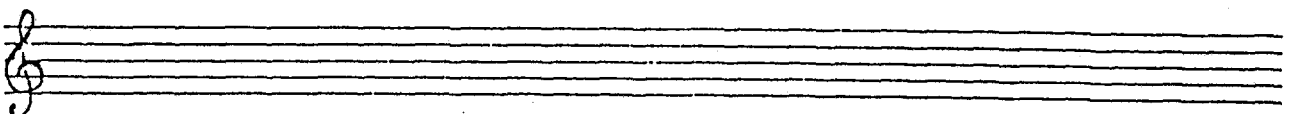
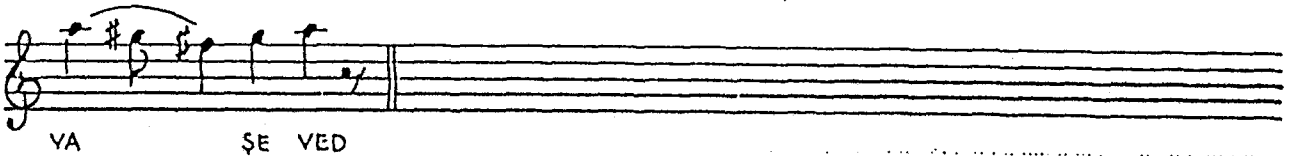
HUR Şİ Dİ RU HAT ÇE RA Gİ RU ZEST



Curcuna (♩=168)



Aksak semiâî (♩=132)



Curcuna (♩=168)

BAZ KÜ ŞA Gİ RİH Gİ RİH BEN Dİ KA BA Kİ HEM ÇÜ NİN.

GER Zİ ME SİH PÜR SE DEF MÜR DE Çİ GÜ NE ZİN DE KERD

Aksak semai (♩=144)

BU SE Bİ DİH BE Pİ Şİ O BER LE Bİ MA Kİ HEM ÇÜ NİN

BU SE Bİ DİH BE Pİ Şİ O BER ... LE Bİ MA Kİ ... HEM ... ÇÜ NİN ...

Evfer (♩=92) [DÖRDÜNCÜ SELAM]

SUL TA Nİ ME Nİ SUL TA Nİ ME Nİ

VEN DER Dİ LÜ CAN İ MA Nİ ME Nİ

VEN DER Dİ LÜ CAN İ MA Nİ ME Nİ

DER MEN Bİ DE Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

YEK CAN Çİ ŞE VED SAD CA Nİ ME Nİ

YEK CAN Cİ ŞE VED SAD CA Nİ ME Nİ

Yürük semai (♩-120)

EY Kİ İE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL TAN O LUR
 KU LU O LAN Kİ Şİ LER HÜSRE VÜ HÂ KAN O LUR
 SEN MA LI NA TAP MA ĞİL AŞK VE SA RAY
 YAP MA ĞİL OL ÇA LI ŞUP YAP DI ĞİN
 SON U CU Vİ RAN O LUR RAN O LUR ŞOL Kİ Şİ KİM
 BU LUR SAN MA Kİ DEV LET BU LUR
 DEV LE Tİ BU LAN Kİ Şİ AL LA HI BU LAN O LUR
 SA NA DE RİM EY DE DE SAL MA DE Vİ DÜN YE DE
 NEF Sİ DE VİN ZABTE DEN DİN DE SÜ LEY
 MAN O LUR MAN O LUR HER Kİ BU GÜN
 VE LE DE İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE
 YOK SUL İ SE BAY O LUR BAY İ SE SUL TAN O LUR

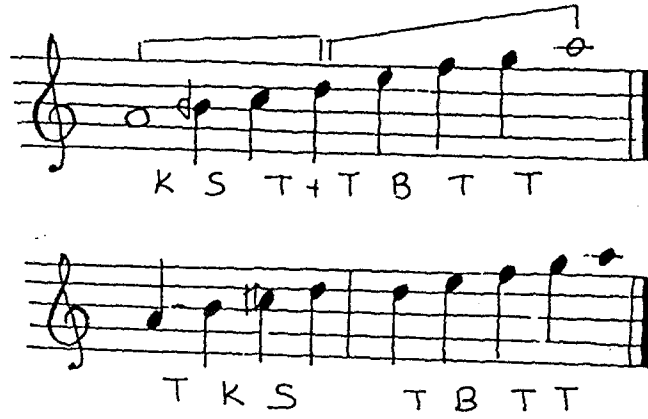
Bu ayin-i şerif, ısfahan makamında, selâmlarına göre değişen farklı usullerde bestelenmiştir. Donanımında, hiç bir işaret yoktur.

Mevlevî Ayini baştan sona, tasavvîfî remz'lerle doludur. Mevlevî musikisinin en mühim aleti olan ney'in neyi ifade ettiği hakkında sayfalarca yazı yazılabilir. Hazreti Mevlâna'nın (k.s.) pek sevdiği Rebâb'ın inleyişinde, cennet kapılarının açılış sesi duyulur. Sinesî döğülen kudümler, ibrişimleri okşanan çeng'ler, tanbur'lar, halile'ler, ud'lar, kânûn'lar hep aynı ilâhî aşkı ve ayrılık acısını dile getirir. Daha III.Sultan Mustafa devrinde, Avrupa'dan piano getirip deneyecek, fakat bu âletle Türk Musikisi icra'nının mümkün olmadığını görüp vaz geçecek kadar ileri görüşlü olan Mevlevîler, günümüzde de violonsele müsamaha ile bakabilmektedir. [251]

Mevlevî Ayini'nin müzikal yapısı, 4 selâmdan meydana gelir. 1. selâmlar, umumiyetle, Devr-i Revân, bazan da düyek usulüyle bestelenmiştir. Önce, Ayin'in esas makamı ortaya konur. Sonra, istenirse, münasib geçgiler de yepilir. 1. selâm, bazen bir saz terennümüyle bazan da doğrudan doğruya 2. selâma bağlanır. 2. selâm, umumiyetle evfer usulündedir. Bu selâmda evferden başka bir usul nadiren kullanılmıştır. Çok kere de evferin son beş darbından söze başlanır. 3. selâma bazan bir saz terennümüyle, bazan da doğrudan doğruya geçilir. 3. selâm, Ayin'in en uzun kısmıdır ve umumiyetle birkaç bölmeden meydana gelir. Başlangıcı, çok kere, Devr-i Kebir usulündedir. Frenkçin, düyek, evsât gibi usullerde de olabilir. Nisbeten ağırca icra edile bu kısım, Aksak semâi usulünde bir saz terennümü veya bir saz semâisi ile devam eder. 4. selâm, 2. selâm gibi, evfer usulündedir ve ağır icra edilir. [252]

Bu âyin-i şerif'de 1. selâm, devr-i hindi usulünde, 2. selâm, frenkçin usulündedir. 3. selâm, devr-i kebir ile başlayıp, aksak semâi, curcuna, aksak semâi, curcuna ve aksak semâi usullerine geçgilerle bestelenmiştir. 4. selâm, evfer ile başlayıp yürük semâi usulüyle sona ermiştir.

İsfahan makamı, beyati makamı, dügahta rast 4'lüsü, nevada buselik dizisinin bir kısmından meydana gelmiştir. Durağı; dügah, güçlüsü; neva, yedeni; rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi kullanıldığı gibi hiç bir işaret konulmadığı da görülebilir. Seyri inici-çıkıcıdır.



Bu âyin-i şerifin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügahta rast 4'lüsü ile dolaşarak nevada asma karar verilmiş. 2. portede, nevada buselik ve dügahta rast ile dolaşarak nevada asma karar yapılmış. 3. portede, nevada buselik ile buseliğe inilerek buselikte asma karar verilerek, dügahta uşşak 4'lüsü gösterilmiş. 4. portede, dügahta rast ile dolaşmış. 5. portede, nevada asma karar ile, nevada buselik, dügahta rast gösterilerek tekrar nevada asma karar verilmiş. 6. portede, nevada buselik ile buseliğe inilerek buselikte, nevada rast ile 7. portede, nevada asma karar verilerek, segah renk yapılmış. 8. portede, nim hicazda segahlı asma karar verilerek, ırakta ferahâk gösterilmiş. 9. portede, eviçte asma karar yapılarak, nim hicazda segah renk ile asma karar verilmiş. 10. portede, ırakta segah renk ile asma karar yapılmış. 11. portede, nim zirgülede hicazlı kalış yapılarak, dügahta hicaz gösterilmiş. 12. portede, hicaz makamında dolaşarak hüseynide asma karar yapılmış, dügahta nim zirgüle ile karar verilmiş. 13. portede, irak perdesine inilerek yegahta rast 5'lisi ile genişleme yapılmış. 14. portede, nevada rast ile hüseynide asma karar verilmiş. 15. portede, dügahta rast ile nim zirgüle perdesine inilip buselikte asma karar verilmiş. Nevada rast ile nim hicaza inilmiş. 16. portede, dügahta rast ile dügahta asma karar verilerek, ırakta ferahnâk gösterilmiş. 17. portede, hüseyniden ve tiz buseliğe çıkılarak, nim şehnaz ve eviç perdeleri ile dügahta rasta inilmiş. 18. portede, nim hicazda, nim zirgülede saba renk ile asma karar verilmiş. Kaba nim hicaza genişleme yapılmış. 19. portede, pest tarafta dolaşarak nim hicazda asma karar verilmiş. 20. portede, nim zirgülede asma karar verilerek pest tarafta kaba nim hicaza kadar, irak ve nim zirgüle ile inilmiş. 21. portede., kaba nim hicazda, nim zirgülede asma karar verilerek, buselikte nim hicaz ve kürdî perdeleri ile durulmuş.

22. portede, nim hisar perdesinde asma karar, nim hicaz ve eviç perdeleri ile çargahta asma karar verilmiş. 23. portede, buselikte, nim zirgüle ile kürdide, nim hisarda asma kararlar verilmiş. 24. portede, kürdi ile nim zirgülede, nim şehnaz ile hüseyride, nim şehnazda asma kararlar yapılmış. 25. portede, nim hisar, eviç, nim hicaz perdeleri ile buselikte nim zirgüle ve nim hicaz le nim zirgülede asma karar verilerek hüseyri aşırana inilmiş. 26. portede, dügahta buselik ile asma karar verilerek, dügahta buselik 5'lisi ile dolaşılmış. 27. portede, dügahta buselik ile dolaşılmış. 28. portede, irak perdesi ile hüseyri aşırana inilerek, hüseyri aşıranda uşşak ile dolaşılmış. 29. portede, muhayyerde asma karar verilerek muhayyer civarında dolaşılmış, hüseyride uşşak gösterilmiş. 30. portede, nim hicaz ile hüseyride, gerdaniyede çargah 5'lisi ile eviçte asma karar verilerek, nevada rast yapılmış. 31. portede, nevada rast ile muhayyerde asma karar verilerek, nevada rast ile dolaşılmış. 32. portede, pest tarafa yegahta rast 5'lisi ile genişleme yapılırken, nevada buselik gösterilmiş. 33. portede, nevada asma karar verilerek, nevada buselik, dügahta rast gösterilmiş. 34. portede, nevada buselik ile buseliğe inilmiş, dügahta uşşak 4'lüsü yapılmış. 35. portede, dügahta uşşak ile dügahta karar verilmiş. 36. portede, 2. selâma geçilmiş, donanıma koma bemollü si (segah) perdesi eklenmiş. Rastta rast ile dügahta uşşak gösterilerek nevada asma karar verilmiş. 37. portede, dügahta uşşak 4'lüsünde dolaşılarak segahta asma karar yapılmış. 38. portede, rastta rast 4'lüsü ve dügahta uşşak 4'lüsü gösterilmiş. 39. portede, nevada hicaz ile dolaşılarak gerdaniyede asma karar verilmiş. 40. portede, gerdaniyede buselik ve nevada hicaz dolaşılarak, çargahta çargah ile asma karar verilmiş. 41. portede, nevada hicaz ile dolaşılarak nevada asma karar verilmiş. 42. portede, nevada buselik ve dügahta uşşak 4'lüsünde dolaşılarak segahta asma karar verilmiş. 43. portede, rastta rast ve dügahta uşşak gösterilmiş. 44. portede, saba makamına geçilerek çargahta asma karar verilmiş. 45. portede, saba makamının tiz tarafında gerdaniyede hicaz ile dolaşılarak gerdaniyede asma karar yapılmış. 46. portede, gerdaniyede hicaz renk ve nevada buselik gösterilmiş. 47. portede, nevada buselik ve kürdide çargah gösterilmiş. 48. portede, rastta rast 4'lüsü ile dügahtaki uşşakta dolaşılarak nevada asma karar verilmiş. 49. portede, dügahta uşşak 4'lüsü ile dolaşılarak segahta asma karar yapılmış. 50. portede, rastta rast 4'lüsünde dolaşılarak dügahta uşşak 4'lüsü ile karar verilmiş. 51. portede 3. selama geçilmiş, donanıma bakiye bemollü si (dik kürdi) perdesi getirilmiş. Dügahta kürdi ile hüseyri aşırın perdesine inil-

miş. 52. portede, dügahta hicaz 4'lüsü, nevada buselik ile nevada asma karar verilmiş. Muhayyer civarında dolaşmış. 53. portede, dügahta hicaz 5'lisi ile hüseyini aşırana inilerek dik kürdide asma karar verilmiş. 54. portede, dügahta hicaz 4'lüsünde dolaşarak. hüseyini aşırana inilmiş. Yeden nim zirgüle ile hicazlı hüseyiniye çıkılmış. 55. portede, nevada buselik ile asma karar verilmiş. Nevada buselikte dolaşmış. 56. portede, dügahta hicaz ve hüseyini ile yegahta asma karar verilmiş. 57. portede, dügahta uşşak 4'lüsü ile rastta inilmiş. Nevada buselik yapılmış. 58. portede, nevada asma karar verilerek gerdaniyede rast 4'lüsünde dolaşmış. Nevada buselik yapılmış. 59. portede, acemaşiran ile neva arasında dügahta uşşak ile dolaşmış. Dügahta uşşak ile segahta asma karar verilmiş. Neva civarında dolaşarak 60. portede, dügahta uşşak 4'lüsü, rastta çargah 4'lüsü ile acem ve gerdaniyeye çıkılmış. Nevada hicaz gösterilmiş. 61. portede, çargahta buselik ile asma karar verilerek, dügahta uşşak ile dolaşmış. 62. portede, acemden dügaha inilerek nevada asma karar verilmiş. 63. portede, dügahta uşşak 4'lüsü ile rastta inilmiş. nevada buselik gösterilmiş. 64. portede, nevada asma karar verilerek, gerdaniyede çargah 4'lüsü, nevada buselik ile segaha inilmiş. 65. portede, dügahta uşşak ile nevada, çargahta, segahta asma kararlar verilmiş. Dügahta uşşak 4'lüsüyle dolaşmış. 66. portede, rastta rast ile aceme çıkılmış. çargahta nikriz ile dolaşarak çargahta asma karar verilmiş. 67. portede, dügahta uşşak ile rastta inilmiş. Neva-acem arasında dolaşmış. 68. portede, dügahta uşşak ile dügahta, nevada asma kararlar verilmiş. 69. portede, hüseyini aşırana kadar genişleme yapılarak dügahta hicaz 4'lüsü, nevada buselik ile nevada asma karar verilmiş. Acem üzerinde durulmuş. 70. portede, nevada buselik, dügahta hicaz ile hüseyini aşırana inilerek dik kürdide asma karar verilmiş. 71. portede, hüseyini aşırana kadar genişleme yapılmış, dügahta nim zirgüle ile hicaz 5'lisi gösterilmiş. 72. portede, acem ile neva arasında, nim hicaz ile nevada asma karar verilmiş. Nevada buselik ve dügahta hicaz gösterilmiş. 73. portede, hüseyini aşırana, buselik ile yegaha inilmiş. 74. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak, nim hisar yedenli hüseyinide asma karar verilmiş. Hüseyini muhayyer arasında dolaşmış. 75. portede, nim zirgülede, dügahta asma kararlar ile çargah civarına çıkılmış. 76. portede, argah, acem arasında dolaşarak, çargahta nikriz yapılmış. Neva ile rasta inilmiş. 77. portede, rastta çargah 5'lisi rastta buselikte dolaşarak yegaha inilmiş, hüseyini aşıranda asma karar verilmiş. 78. portede, dügahta buselik 5'lisinde dolaşarak nim hisar yedenli hüseyinide asma karar

verilmiş. Muhayyere çıkılarak buseliğe inilmiş. 79. portede, nim zirgülede, dügahta buselik 5'lisi ile nim hisar yedenli hüseynde asma karar yapılmış. 80. portede, muhayyerden dügaha kadar olan sahada buselik gösterilerek, nim zirgüle yedenli dügahta karar verilmiş. 81. portede, muhayyere çıkılarak, hüseyni üzerinde buselik ile çargahta asma karar verilmiş. Nevada buselik ile 82. porteden hüseynde asma karar verilerek, dügahta kürdi 5'lisi ile çargahta asma karar yapılmış. Kaba çargah genişleme ile acem aşıranda karar verilmiş. 83. portede dügahta rast 5'lisi ile dolaşılmış, nevada rast gösterilerek 84. portede, nevada nim hcaz yedenli asma karar verilmiş. Hüseynde uşşak 4'lüsünde dolaşılıp, muhayyerde nim şehnaz ile asma karar verilmiş. 85. portede, nevada rast 4'lüsü ile, dügahta rast 5'lisi ile asma kararlar yapılmış. 86. portede, nevada rast ve buselik gösterilerek nim hicaz yedenli asma karar verilmiş. Uşşak renk yapılmış. 87. portede, dügahta ile acem neva arasında nevada nim hicaz yedenli asma karar yapılmış. 88. portede, muhayyer civarında, nim şehnaz yedenli dolaşılmış. 89. portede, muhayyerde asma karar verilmiş. 90. portede, dügahta hicaz ile dolaşılıp, nevada rast ve bulesik gösterilerek nevada asma karar yapılmış. 91. portede, nevada rast 5'lisi ve nim şehnaz yedenli olarak muhayyer civarında dolaşılarak, nevada rast ile asma karar verilmiş. 92. portede, dügahta hicaz 4'lüsünde, nevada rast ve buselikte dolaşılarak nevada asma karar yapılmış. 93. portede, nevada rast ve buselik, rastta buselik ile, nevada rast ve dügahta hicaz ile asma karar verilmiş. 94. portede, 4. selâma geçilmiş. Nevada buselik renk ile rast 5'lisi gösterilerek nevada asma karar verilmiş. 95. portede, muhayyerde uşşak ve nevada rast gösterilerek, nevada buselik ile segahta asma karar yapılmış. 96. portede, nevada buselik renk ile, nevada rast 5'lisi gösterilerek, dügahta uşşaklı karar verilmiş. 97. portede, eviçte segah renk yapılarak buselik perdesine inilmiş, eviçte segah ile asma karar yapılmış. 98. portede, nim şehnaz perdesi geçici olarak kullanılarak eviçte asma karar yapılmış. Daha sonra, nim hicazda hicaz gösterilmiş. 99. portede, dügahta rast ile rast perdesine inilerek, ırakta ferahnâk ile karar verilmiş. 100. portede, çargahta çargah 5'lisi ile çargahta asma karar verilerek çargah civarında dolaşılmış. 101. portede, hüseynde, çargahta çargah 4'lüsü ile karar verilerek, pest tarafa inilmiş. Kaba çargahta çargah gösterilmiş. 102. portede, acemde asma karar verilerek, dügahta buselik renk ile yegaha buselik 5'lisi ile inilmiş. 103. portede, çargahta kürdili, dügahta kürdili dolaşılarak, nim zirgüleli karar verilmiş. 104. portede, dügahta kürdi ve yedenli olarak 1. dolapta çargahta, 2. dolapta dügahta karar verilmiş. Acem perdesi üzerinde durularak, 105. portede, saba maka-

mına geçilerek, tiz tarafta dolaşılmış. Çargah üzerindeki zirgüleli hicaz gösterilmiş. 106. portede, kürdide çargah ile asma karar verilerek, nim hicaz ve irak perdeleri ile aceme inilmiş. 107. portede, acem aşıranda, nevada kürdi ile nim hicaz yedeni kullanılarak acemde asma karar verilmiş. Nevada kürdi ile dolaşılmış. 108. portede, gerdaniyede asma karar ile dolaşarak nevada kürdi ve nim hicaz perdesi kullanılmış. Kürdide asma karar verilmiş. 109. portede, muhayyerde, 2. dolapta nevada kürdi ile asma karar verilmiş. 110. portede, nevada kürdi, dügahta kürdi ile acem aşırın perdesine inilmiş. Çargahta kürdi ile çargah civarında gezilerek çargahta karar yapılmış. 111. portede, dügahta buselik ve dügahta kürdi gösterilerek nim zirgülede asma karar verilmiş. Son olarak, dügahta kürdi 5'lisi ile nim zirgüle yedenli karar verilmiş.

Arel, bu Ayin-i Şerif'de ısfahan makamını, 1. selâmda, beyatı makamı ve dügahta rast 4'lüsü ile 2 selâmda, beyatı makamı ve nevada kürdi ve hicaz olarak, 3. selâmda, hicaz makamı, dügahta beyatı dügahta rast, nevada rast ve buselik ile 4. selâmda, dügahta rast, nevada rast ve buselik, irakta ferahnâk, sabâ, nevada ve dügahta kürdi ile kullanmıştır. Pest tarafta kaba çargaha, tiz tarafta tiz çargaha kadar genişleme yapılmış. 2 oktav içerisinde dolaşılmış. Dügahta, segahta, çargahta, nevada, hüseyride, acemde, gerdaniyede, muhayyerde asma kararlara rastlanır.

Devr-i hindi usulü, 7 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin, ilâhi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de kullanılmıştır. [253]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu Ayin-i Şerif'de birinci selâm devr-i hindi usulün, 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

Frenkçin usulü, 12 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. İki semâi ile üç nim sofyandan oluşmuştur. Üç nim sofyan bir yürük semâi demek olduğuna göre Frenkçin usulü, iki semâi ile bir yürük se-

mâiden meydana gelmiştir. Küçük usullerden olmasına rağmen, büyük usuller gibi ele alınmış ve ikinci, üçüncü mertebeleri kullanılmıştır. Dini musikimizde kullanılmış usullerimizdendir. [254]

Şöyle vurulur :

Düm	Düm	Düm	Düm	te	ke	te	ke	te	ke
1	2	1	2	1	1	1	1	1	1

Bu Ayın-i Şerifde ikinci selâm frenkçin usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına (3+3+2+2+2) uygun olarak sıralanmıştır.

Devr-i Kebir usulü, 28 zamanlı bileşik ve büyük bir usuldür. Bilhassa, peşrev yapımlarında çok kullanılmıştır. Dini musikimiz formlarından Mevlevi Musikisinde önemli bir yeri vardır. büyük dönüş, büyük devir anlamına gelir. [255]

Şöyle vurulur :

Düm	Düm	tek	Düm	tek	te	ke	Düm	tek	tek	tek
2	2	2	1	1	1/2	1/2	1	2	2	2
Düm	Düm	ta	hek	te	ke	te	ke			
2	2	2	2	1	1	1	1			

Bu Ayın-i Şerifde üçüncü selâm devr-i kebir usulünün 2. mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak sıralanmıştır.

Aksak semâi usulü, 10 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, üçüncü nevi bir Türk Aksağı ile birinci nevi bir türk aksağının yan yana gelmesinden oluşmuştur. Dini musikimizde Mevlevi ayınlarındaki saz bölümlerinden (çok kısa) başka yerde kullanıldığı görülmemiştir. bütün saz semâileri (dördüncü haneleri hariç) bu usulle bestelenmiştir. [256]

Şöyle vurulur :

Düm	te	kâ	Düm	tek	tek
2	1	2	2	2	1

Bu Ayın-ı Şerifde üçüncü selâmda usul geçgisi yapılarak, aksak semâi usulüne geçilmiştir. Bu usulün 2. mertebesi olan 8'lik kullanılmıştır. Bütün ölçüler, usul kalıbına uygun olarak yazılmıştır.

Arel, curcuna usulünü aksak semâi usulünün 1. mertebesi (16'lık) olarak tanımlamıştır. Fakat, curcuna tıpkı akak semâi gibi 2. mertebede (8'lik) yazılıp, sırf hareketinin yürüklüğü ile ondan ayrılmıştır. [257]

Şöyle vurulur :

Düm te kâ Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu Ayın-ı Şerifde üçüncü selâmda usul geçgisi yapılarak aksak semâi usulünden curcuna usulüne geçilmiştir. Bu usulün, aksak semâi gibi 2. mertebede (8'lik) ile yazılan şekli yer almıştır.

Evfer usulü, 9 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bir sofyanla, üçüncü nevi bir türk aksağından meydana gelmiştir. Aksaktan farkı, terkiğinde sofyandan sonra gelen türk aksağın 2 2 1 şeklinde değil 2 1 2 şeklinde oluşundan ibarettir. Birinci mertebesine sadece evfer, ikinci mertebesine evfer veya ağır evfer denilir. Birinci mertebesi nadir kullanılmaktadır; ikinci mertebesini bilhassa mevlevi âyinlerinin ikinci ve dördüncü selâlarında kullanmak adet olmuştur. [258]

Şöyle vurulur :

Düm te ke Düm tek tek

2 1 1 2 1 2

Bu Ayın-ı şerifde, dördüncü selâm, evfer usulünün 2. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak sıralanmıştır.

Yürük semâi usulü, 6 zamanlı bileşik ve küçük bir usuldür. Bu usul, bazan iki tane semaiden, bazan da üç tane nim-sofyandan meydana gelir. Türk Musikisinin hemen hemen her form ve türünde kullanılmıştır. Dini musikimizde özel bir yeri olan mevlevi âyinlerinin üçüncü selâmlarının ikinci yarısı ile ilâhilerin yapımında kullanılmıştır. [259]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 1 2

Bu Ayın-i Şerifde, dördüncü selâmda yürük semai kullanılmıştır. Bu usulün 1. mertebesi olan 8'lik yer almıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+3) şeklinde sıralanmıştır.

Arel, diğer bestekârlardan farklı olarak "İsfahan Ayın-i Şerifde, 1. selâmda, devr-i hindi usulünü, 2. selâmda frenkçin usulünü kullanmıştır. 3. selâma devr-i Kebir usulüyle başlayarak, aksak semai, curcuna usullerine geçgiler yapılmıştır. 4. selâmda, evfer ve yürük semai yer almıştır.



3.8. DURAKLAR

3.8.1. Sûz-i Dil Durak No.1

SUZİDİL DURAK

(No - 1)

H. S. A R E L

Durak evferi (ağır)

AH MU- SAF- PA EY- LE
 DİL LEV- HİN
 BU GÜN NO- Rİ TE-CEL- Lİ-
 DAK CE-KA- LİN GÖS- Tİ
 RİR AL- LAH ÇÜ MİR- A-
 Tİ MÜ-CEL- Lİ- DAK NA- ZAR GA- Hİ HU- DA-
 DİR DİL VE-Lİ SAN- KA CÜ- Dİ-
 DİR DİL - U-ÇAR MİS- Lİ HÜ-KA- DİR DİL GE- ÇER
 AR- Şİ MU-AL- Lİ- DAN

rall.....

Bu durak, sūz-i dil makamında, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'lükle yazılmıştır. Donanımında hiç bir işaret yoktur.

Bu eser, dini eserler arasında, durak formundadır. Durak, muftelif tarikâtda, zıkr arasında umûmun istirahatini sağlamak maksadıyla, çok kere zakirbaşı veya yardımcısı tarafından okunan, tasavvufi bir şiirin kıraat revişinde bestelenmesinden oluşan musiki eseridir. [260]

Sūz-i dil makamı, zirgüleli hicazın hüseyini aşırان perdesindeki şeddidir. Durağı; hüseyini aşırان, güçlūsü; buselik, yedeni; kaba nım hisar perdesidir. Donanımında hiç bir işaret konulmadığı gibi, bakiye diyezli sol (nım şehnaz) ve bakiye diyezli re (nım hisar) perdeleri kullanılabilir. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, hüseyini ile düğah arasında, hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşarak 2. portede buselikte asma karar verilmiş. hüseyini üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşmış. 3. portede, düğahta nikriz 5'lisi gösterilerek, düğah civarında dolaşmış, nım zirgüle ile pest tarafa inilmiş. 4. portede, hüseyini aşıranda asma karar verilmiş. Hüseyini aşırان üzerindeki hicaz 5'lisinde ve düğahta rast ile dolaşarak çargahta ve nım hicazda asma karar verilmiş. 5. portede, hüseyini aşıranda hicaz 5'lisi gösterilerek, düğahta rast ile dolaşmış. Nim hicazda asma karar verilmiş. 6. portede, hüseyini aşıranda hicaz 5'lisi ile karar verilerek, rastta hicaz renk yapılmış. 7. portede, hisar perdesi kullanılarak asma karar verilmiş. Rastta hicaz gösterilmiş, ırak perdesi de kullanılarak, 8. portede, buselikte asma karar verilmiş. düğahta hikriz 5'lisi ile karar verilmiş. 9. portede, hüseyini aşırان üzerindeki hicaz 5'lisinde dolaşarak hüseyini aşıranda karar verilmiş.

Arel, bu durakta s  z-i dil makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Dügahta rast ge  gi  i dışında, hisar, zirgüle perdeleri geçici olarak kullanılmış. Pest tarafta genişleme yapılmazken, tiz tarafta muhayyer perdesine kadar   ıkulmı  . Hüseyini   zerindeki hicaz 5'lisi kullanılmıştır. Dügahta, hüseynide, buselikte, çargahta, hüseyini aşıranda, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Durak evferi usulü, 21 zamanlı büyük ve bileşik bir usuldür. Tıpkı darb-ı türki usulünde olduğu gibi durak ve naatların bestelenmesinde kullanılmıştır. Bu usulün velvelesi yapılmamıştır. Usulün başındaki ilk 2 vuruş olan (te ke) yerine aynı değerde ve aynı vuruş şeklini muhafaza eden yalnızca sözcüğü değişik olan (D  m tek)   ekli de görülmektedir. [261]

Şöyle vurulur :

Te ke te k   D  m D  m tek tek

1 1 1 2 4 4 4 4

Bu eserde, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'l  k kullanılmıştır. Bütün   l   ler, usul kalıbına uygun olarak (5+4+4+4+4)   eklinde sıralanarak, bölümlere ayrılmıştır.

Durağın Güftesi :

Musaffa eyle, dil levhin.

Bugün nur-i, tecell  dan.

Cem  lin gösterir, All  h.

    mir  t-ı m  cell  dan.

Nazarg  hı hud  dır.

Dil veli, sanma, c  d  dır.

Dil uçar, misli h  m  dır.

Dil geçer, ar  -ı muall  dan.

Yabancı Kelimeleri :

Musaffa : S  file  mi  . Temizlenmiş. Süslenmiş. [262]

Levh : Görünen ibretli manzara, Ayet hadis veya büyüklerin ders verici sözleri. [263]

Tecellâ : Görünme. Bilinme. Kader. Allah'ın (C.C.) lütfuna uğrama. [264]

Mirât : Ayine. Ayna. Meşhur bir cins lâle. [265]

Mücellâ : Parlak, cilâlı, cilâlanmış. [266]

Huda : Rabb. Sâhib. Cenâb-ı Hak, Hâlık. [267]

Cüdâ : Ayrılık. Ayrılmış. [268]

Hümâ : Devlet kuşu. Saadet, mutluluk. [268]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodnin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [270]

Bu durakta, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "tecellâ" kelimesinde "cel" hecesi, "nazar" kelimesinde "zar" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bonu anlamalarını hayal eder. [271]

Arel, bu durakta, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini birbirinden ayırmıştır.

Bu eserde Arel, durak evferi usulünü "ağır" terimiyle beraber kullanmıştır. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.

3.8.2. Neveser Durak

Neveser Durak

DURAK EVFERİ (J. = 100)

H. SADETTİN AREL

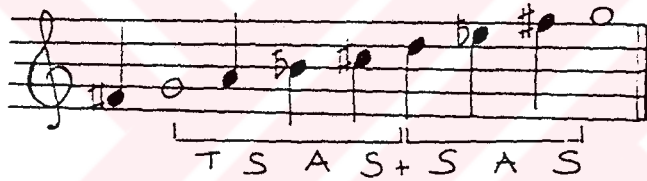
Ah. Bahr i-çin- de kat-
 ra-yım bahr o-lur hay- ran
 ba- na Fersi-çin- de
 zer- re-yim arşo-lur sey-
 ran ba- na Dost gö-rün.
 dü çün i-yan kal- ma-
 dı bir şey ni- han Tu-fan o-
 lur- sa ci- han birkat-
 ra tu- fan ba- na na

Bahr içinde katrayım bahr olur hayran bana
 Ferş içinde zerreyim arş olur seyran bana
 Dost görüldü çün iyan kalmadı bir şey nihan
 Tufan olursa cihan bir katra tufan bana

Bu durak, neveser makamında, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'lükle yazılmıştır. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye bemollü mi (hisar), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır.

Bu eser, dini eserler arasında, durak formundadır. Durak muhtelif tarikâtde, zikr arasında umûmun istirahatini sağlamak maksadıyla, çok kere zakirbaşı veya yardımcı tarafından okunan, tasavvufî bir şiirin kıraat revişinde bestelenmesinden oluşan musiki eseridir. [272]

Neveser makamı, rastta bir nıkız 5'lisine, nevada bir hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı; rast, güçlüsü; neva, yedeni; ırak perdesidir. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye bemollü mi (hisar), bakiye diyezli fa (eviç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır. Seyri çıkıcı ve inici-çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, neva civarından başlanarak, nevada hicaz gösterilmiş. 2. portede, nevada asma karar verilerek, dügahta uşşak yapılmış. 3. portede, nevada asma karar ile neva civarında dolaşmış. 4. portede, nevada asma karar verilerek rast civarında dolaşmış. Rastta rast gösterilmiş. 5. portede, rastta perdesinde asma karar verilerek, donanım değiştirilmiş. Segah makamına geçilmiş. Segah civarında dolaşarak segahta asma karar verilmiş. 6. portede, segah makamının tiz tarafında eviç civarında dolaşmış. Pest tarafta yeden kürdi perdesi ile segah 4'lüsü gösterilmiş. 7. portede, nevada hicaz gösterilerek asma karar verilmiş. Neveser makamına dönmüş. Neva civarında dolaşmış. 8. portede, nevada hicaz ile nevada asma karar verilerek rast perdesine inilmiş. 9. portede, rastta buselik ile 1. dolapta nevada, 2. dolapta rast ile karar verilmiş.

Arel, bu durakta, neveser makamını, genellikle makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. segah makamına geçilmiş, rastta buselik ile karar verilmiştir. Pest tarafa genişleme yapılmazken, tiz tarafta muhayyer perdesi kullanılmıştır. Nevada, rastta asma kararlara rastlanır.

Durak evferi usulü, 21 zamanlı büyük ve bileşik bir usuldür. Tıpkı darb-ı türki usulünde olduğu gibi durak ve naatlerin bestelenmesinde kullanılmıştır. Bu usulün velvelesi yapılmamıştır. Usulün başlangıcı olan ilk 2 vuruştaki (te ke) yerine aynı değerde ve aynı vuruş şeklini muhafaza eden yalnızca sözcüğü değişik olan (Düm tek) şeklinde görülmektedir. [273]

Şöyle vurulur :

te ke te kâ Düm Düm Düm Düm

1 1 1 2 4 4 4 4

Bu eserde, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (5+4+4+4) şeklinde sıralanarak bölümlere ayrılmıştır.

Durağın Güftesi :

Bahr içinde katrayım, bahr olur hayran bana

Ferş içinde zerreyim, arş olur seyran bana

Dost göründü çün iyan kalmadı bir şey nihan

Tufan olursa cihan, bir katra tufan bana

Niyazî-i Mısri

Yabancı Kelimeler :

İyan : Aşıkâr. Belli. Herkesin bilebileceği ve görebileceği.
[274]

Bahr : Deniz. büyük göl veya nehir. [275]

Ferş : Yer. Yeryüzü. Döşeme. Yaymak. [276]

Çün : Gibi. zira, çünkü, madem ki, nasıl, nice. [277]

Katra : Damla. Su damlası. Bir damla olan şey. [278]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [279]

Bu durakta, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "seyran" kelimesinde "ran" hecesi, "hayran" kelimesinde "ran" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek, usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [280]

Arel, bu durakta, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Bu eserde Arel, durak evferi usulünü kullanarak durakların usulünü belirtmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.

3.8.3. Uşşak Durak

UŞŞAK
(Durak)

147

DURAK EVFERİ
(♩ = 100)

H. SADETTİN AREL

Ah Ge çe yim can
le ten den
be ni aş kın la şey
da kıl Ha her dar
o la yım sır dan
be ni aş kın la
şey da kıl
Ko dum mey da nı
aşk iç re ne kim var
gay rı mağ şuk

dur Bu Sa za ri ma nah
 bel de
 be ni aş kın la şey
 da kıl Si yeh ru
 ben de ler za Rab se
 nin (:) fun di
 ler ler hep
 se nin dir kuv ve tũ kud
 ret be ni aş
 kın la şey da

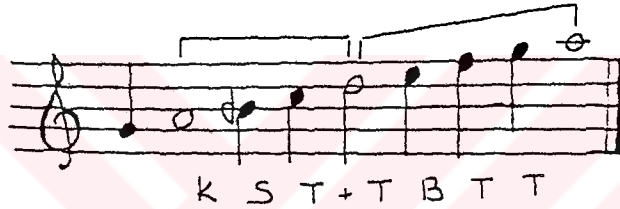
kıl Re va dır
 a şı kın cā nı
 fe da ıl ma i re hi aşk
 da Gü ru hi
 sa li kan iç re
 be ni aş kın ia
 sey da kıl
 Se ma ü vec dü ha let le bu der
 vis Ah me de ya
 Rab

Gin ce hal
ka i zik re
be ni aş kın la şey
Y.Ömürlü
da kıl

Bu durak, uşşak makamında, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'lükle yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır.

Bu eser, dini eserler arasında, durak formundadır. Durak muhtelif tarikâtda, zikir arasında umûmun istirahatini sağlamak maksadıyla, çok kere zakirbaşı veya yardımcı tarafından okunan, tasavvufî bir şiirin kıraat revişinde bestelenmesinden oluşan musiki eseridir. [281]

Uşşak makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, nevada bir buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı; dügaht, güçlüsü; neva, yedeni; ırak perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır. Seyri, çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügaht civarında dolaşmış. 2. portede, yeden (ırak) perdesi gösterilerek, dügahta uşşak 4'lüsü ile segahta asma karar verilmiş. 3. portede, neva civarında dolaşarak nevada buselik 4'lüsü ile dügahta uşşak gösterilmiş. 4. portede, dügahta uşşak ile çargahta asma karar verilerek, hicaz perdesi kullanılmış. 5. portede, dügahta uşşak ile dolaşarak nim hicaz perdesi ile gerdaniyeye çıkılmış. 6. portede, segahta asma karar verilerek, nevada buselik 4'lüsü ile dolaşmış. 7. portede, dügahta uşşak ile dolaşarak dügahta karar verilmiş. 8. portede, ırakta asma karar verilerek, yegah perdesine kromatik ırak ve acem ile inilmiş. 9. portede, dügahta uşşak yedenli olarak gösterilerek neva üzerinde durulmuş. 10. portede, nevada buselik 5'lisi ile neva civarında dolaşmış. 11. portede, çargahta asma karar verilerek hicaz perdesi gösterilmiş. Dügahta sabâ 4'lüsü kullanılmış. 12. portede, nim hicaz perdesi ile, nevada buselik 4'lüsü gösterilmiş. Segahta asma karar yapılmış. 13. portede, nim hicaz perdesi ile nevada asma karar verile-

rek nevada buselik, dügahta uşşak 4'lüsü gösterilmiş. 14. portede, dügahta uşşak ile dügahta karar verilerek, hüseynde asma karar yapılmış. 15. portede, hüseynde uşşak gösterilerek, çargah civarında dolaşmış. 16. portede, gerdaniyede asma karar verilerek, hüseynde uşşak gösterilmiş. 17. portede, neva civarında dolaşarak, çargahta asma karar verilmiş. 18. portede, çargahta asma karar verilecek, buselik perdesi kullanılmış. 19. portede, hüseynde uşşak ile asma karar verilerek, hüseyni üzerinde durulmuş. 20. portede, hüseyni civarında dolaşarak, dügahta uşşak gösterilmiş. 21. portede, dügahta karar verilerek, nevada hicaz gösterilmiş. 22. portede, hisar perdesinde asma karar verilerek, rastta hicaz gösterilmiş. Nevada asma karar verilmiş. 23. portede, nevada hicaz gösterilmiş. 24. portede, çargahta nikriz ile asma karar verilerek, neva üzerinde durulmuş. 25. portede, dügahta kürdi ile nevada asma karar verilmiş. 26. portede, acemde asma karar verilerek, hüseyni civarında dolaşmış. 27. portede, dügahta kürdi ile dolaşarak, acem aşiran perdesine inilmiş. 28. portede, acem aşiran üzerinde durularak, dügahta uşşak gösterilmiş. 29. portede, dügahta neva civarında dolaşarak, nevada asma karar verilmiş. 30. portede, segahta hüzzam gösterilmiş. 31. portede, dügahta uşşak ile dügahta sabâ gösterilmiş. 32. portede, nim hicaz perdesi kullanılarak, nevada buselik gösterilmiş, segahta asma karar verilmiş. 33. portede, nim hicaz perdesi ile nevadabuselik, dügahta uşşak dolaşmış. 34. portede dügahta uşşak ile asma karar verilmiş.

Arel, bu durakta, uşşak makamını, dügahta saba nevada hicaz, segahta hüzzam, çargahta nikriz, hüseynde uşşak göstererek kullanmıştır. Pest tarafta yegaha kadar genişleme yapılırken, tiz tarafta genişleme yapılmamıştır. Dügahta, segahta, çargahta, nevada, hüseynde, acemde, gerdaniyede asma kararlara yer verilmiştir.

Durak evferi usulü, 21 zamanlı büyük ve bileşik bir usuldür. Tıpkı darb-ı türki usulünde olduğu gibi durak ve naatlerin bestelenmesinde kullanılmıştır. Bu usulün velvelesi yapılmamıştır. Usulün başlangıcı olan ilk 2 vuruştaki (te ke) yerine aynı değerde ve aynı vuruş şeklini muhafaza eden yalnızca sözcüğü değişik olan (Düm tek) şeklinde görülmektedir. [282]

Şöyle vurulur :

te ke te kâ . Düm Düm Düm Düm

1 1 1 2 4 4 4 4

Bu eserde, durak evferi usulünün 2. mertebesi olan 4'lük kullanılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (5+4+4+4) şeklinde sıralanarak bölümlere ayrılmıştır.

Durağın Güftesi :

Geçeyim can ile tenden, beni aşkınla şeyda kıl.
 Haberdar olayım sırdan beni aşkınla şeyda kıl.
 Kodum meydanı aşk içrene kim var gayrı mağşukdur.
 Bu gazar-ı mahabbetde beni aşkınla şeyda kıl.
 Siyehru bendeler ya Rab senin lütfun diler hep
 Senindir kuvvetli kudret, beni aşkınla şeyda kıl.
 Revâdır aşkın cânı feda olmak reh-i aşkda
 Güru hisali kan icre, beni aşkınla şeyda kıl.
 Sema ü vecd ü haletle bu derviş Ahmed'e ya Rab
 Girince halka-i zikre, beni aşkınla şeyda kıl.

Yabancı Kelimeler :

Şeyda : Tutkun, divâne. Çok sevgiden hâsıl olan hâl [283]

Gazar : Bir cins güvercin. Çok fazla. [284]

Reva : Lâyık, uygun. Meydana gelmek. Gidici. [285]

Reh : Yol, kaide, tarz, usul. [286]

Hisal : Hasletler, huylar, tabiatlar. Ahlâk. [287]

Vecdi : Aşk, muhabbet. Kendinden geçecek, unutacak kadar ilâhi bir aşk hali. Yüksek heyecan. İştîyâkın galebesi. [288]

Halet : Suret. Hâl. Keyfiye. [289]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [290]

Bu durakta, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "tenden" kelimesinde "den" hecesi, "muhabbetde" kelimesinde "de" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısradaki aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [291]

Arel, bu durakta, vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Bu eserde Arel, durak evferi usulünü kullanarak durakların usulünü tespit etmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır. "Puan-dork" işaretini sık sık kullanarak eseri tek düzelikten çıkarmıştır. Çarpma notaları ile eseri süslemiştir.

3.9. İLAHİLER

3.9.1. Neveser İlahi

NEVESER İLÂHİ (H. Sadettin Arel)

Devri hîndî (Aârca)

Ten- de ca- nım cân- de ca-na-

nım- dır Al-lah Hu di-

yen Dil-de sîr- rım ser- de sub-hâ-

nım- dır Al- lah

Hu di- yen Des- ti kud-

ret- le şa- zîl- miş yu-zü- ne

a- ya- tî Hak .

Gön- lü-mün tah- tın- da sul- ta-

nım- dır Al- lah

Hu di- yen

Bu ilâhî, neveser makamında, devr-i hindiusulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, bakiye bemollü si (kürdi), bakiye bemollü mi (hîsar), bakiye diyezli fa (evîç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır.

Bu eser, dinî eserler arasında ve ilâhî formundadır. İlâhî, dinî musikide en çok kullanılan formdur. Dinî ve tasavvufî şiirler üzerine bestelenmiş dinî şarkılara ilâhî denir. Tasavvufî edebiyatda bir nazım şekline de aynı ad verilir. İlâhiler küçük veya büyük usullerle besteleyebilirler. Yapıları genellikle dinî dışı şarkılar gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat biçimindedir. [292]

Neveser makamı, rastta bir nikriz 5'lisine nevada bir hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı; rast, güçlüsü; neva, yedeni; ırak perdesidir. Donanımında, bakiye bemollü si (dik kürdi), bakiye bemollü mi (hîsar), bakiye diyezli fa (evîç), bakiye diyezli do (nim hicaz) perdeleri vardır. Seyri çıkıcı ve inici-çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, neva civarından başlanarak rastta nikriz 5'lsi gösterilmiş. 2. portede, nevada hicazlı asma karar verilerek pest tarafa kaba çargah perdesine nikriz ile inilmiş. Yegahta hicaz ve dügahta hicaz gösterilmiş. 3. portede, nevada asma karar verilerek, neva civarında dolaşmış. Rastta nikriz gösterilmiş. 4. portede, nevada hicazlı asma karar verilerek, rast civarında dolaşmış. 5. portede, rastta nikriz ile asma karar verilmiş. Donanımındaki bütün perdeler naturalleşerek, rastta geçici karar verilmiş. 6. portede, kaba dik hisar perdesine inilerek, rastta rastlı geçici karar yapılmış. 7. portede, rastta rast, dügahta uşşak ile segahta asma karar verilerek neveser makamına dönmüş. 8. portede, neva civarında dolaşarak, rastta nikriz gösterilmiş. 9. portede,

nevada hicazlı asma karar ile rast civarında dolaşılmış. Son portede, rastta nikriz 5'lisi ile karar verilmiş.

Arel, bu ilâhîde, neveser makamını, genellikle makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Rast ve uşşak geçgillere yer vererek, neveser makamına dönmüştür. Pest tarafta kaba çargaha inilerek nikriz 5'lisi ile genişleme yapılırken, tiz tarafta makamın dışına çıkılamamıştır. Rastta, nevada asma kararlara yer verilmiştir.

Devr-i Hindi usulü; 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin, ilâhi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de çok kullanılmıştır. [293]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu ilâhi, devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

İlâhinin Güftesi :

Tende canım cânda cânânımdır, Allah Hû diyen

Dilde sıırım serde subhanımdır, Allah Hû diyen

Dest-i kudretle yazılmış, yüzüne ayet-i Hak

Gönlümün tahtında sultanımdır, Allah Hû diyen

Yabancı Kelimeler :

Ser : "Başkan, baş" anlamlarına gelir ve birleşik kelimeler yapılır. [294]

Subha : Nur ve azamet. [295]

Dest : El, yed. Mc : Kudret, fayda, nusret, galebe. Düstur. [296]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün besteye

taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [297]

Bu ilâhîde, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "canda" kelimesinde "da" hecesi, "yüzüne" kelimesinde "ne" hecesi, "serde" kelimesinde "de" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [298]

Arel, bu ilâhîde vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Bu ilâhîde, devr-i hindî usulü "ağırca" terimi ile beraber kullanılmıştır. Yay bağları ile akıcılık sağlanmıştır. Nefes alınması gereken yerler "virgöl" ile eserin içinde belirtilmiştir. Çarpma notaları ile eser süslenmiştir.

3.9.2. Irak İlahi

55

I R A K İ L A H I

(H. Sadettin Arel)

Yürük semai (♩-120)

Göl- mü- dür bü- l- bül- mü- dür şol
 ra- ru ef- cân ey-le- yen Ten- ni- dir
 ya cân- ni- dir ken er- şî se- y- raneyle-
 yen Na- ru ba- dü a- bü ha- kin
 gel ha- ber ver as- li- ni
 ver as- li- ni Ey ni- ya- zi
 kim vü- cu- dun terk e- der- se
 ol du- rur Cüm- le yüz- ler iç- re
 ol bir yü- zü se- y- ran ey- le-
 ran ey- le- yen

Bu ilâhi, ırak makamında, yürük semâi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında koma bemollü si (segah) ve bakiye diyezli fa (eviç) perdeleri vardır.

Bu eser, dini eserler arasında ve ilâhi formundadır. İlâhi, dini musikide en çok kullanılan formdur. Dini ve tasavvufi şiirler üzerine bestelenmiş dini şarkılara ilâhi denir. Tasavvufi edebiyatda bir nazım şekline de aynı ad verilir. İlâhiler küçük veya büyük usullerle besteleyebilirler. Yapıları genellikle dini dışı şarkılar gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat biçimindedir. [299]

Irak makamı, ırakta bir segah 4'lüsü, dügahta bir uşşak 4'lüsünün birleşmesinden meydana gelir. Bazen bunlara neva perdesindeki buselik 4'lüsü de ilâve edilir. Durağı; ırak, güçlüsü; dügah, yedeni; acem aşiran perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (eviç) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügah civarından başlanarak, dügahta uşşak gösterilmiş. Neva perdesinde asma karar verilmiş. 2. portede, dügahta uşşak gösterilerek, acem aşiran (yeden) ile dügahta asma karar ile nevada geçici karar verilmiş. 3. portede, nevada rast gösterilerek, dügahta uşşak ile ırağa inilmiş. 4. portede, nevada, acemde asma kararlar ile buselikte uşşaklı asma karar verilmiş. 5. portede, dügahta rast gösterilerek, ırağa buselik ile inilerek dügahta ve nevada asma karar verilmiş. 6. portede, dügahta nim zırgüle ile karar verilerek, dügahta nim hicaz perdesi kullanılarak asma karar verilmiş. 7. portede, neva civarında dolaşarak, nim hicaz perdesi gösterilerek ırağa segah 4'lüsü ile inilmiş. 8. portede, dügaha nim hicaz ile inilerek asma karar verilmiş. Pest tarafa yeden acem aşiran perdesine inilerek dügahta uşşak gösterilmiş. 9. portede, nevada asma karar verilerek, rastta rast ile ırağa inilmiş.

10. portede, 1. dolapta, yegaha inilip dügahta asma karar verilmiş. 2. dolapta yegaha inilip ırak perdesinde karar verilmiş.

Arel, bu ilâhide, ırak makamını makamın çatısı dışında, buse-likte uşşak, dügahta rast ile kullanmıştır. Pest tarafta genellikle yedenli karar ile yegaha inilmiş, tiz tarafta nevada rast ile genişleme yapılmıştır. Dügahta, nevada, buselikte, acemde asma kararlara yer verilmiştir.

Yürük semâi usulü, 6 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bu usul, bazan iki tane semâiden, bazan da üç tane nim sofyandan meydana gelmiştir. Türk musikisinin hemen hemen her form ve türünde kullanılmıştır. Dini musikimizde özel bir yeri olan mevlevî ayinlerinin üçüncü selâmlarının ikinci yarısı ile ilâhilerin yapımında yer almıştır. Klasik fasıllarımızın son sözlü eserleri olan bütün yürük semâiler bu usulle bestelenmiştir. Saz semâilerinin de çoğunlukla dördüncü hanelerinde ve şarkı formunda da çok kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü mertebelerine sengin semâi (ağır sengin semâi) denir. [300]

Şöyle vurulur :

Düm	tek	tek	Düm	tek
1	1	1	1	2

Bu eser, yürük semâi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+3) şeklinde sıralanmıştır.

İlâhinin Güftesi :

Gül müdür bülbül müdür, şol rarü efgan eyleyem

Ten midir ya can mıdır hem arşı seyran eyleyen

Narü badü abüha kın, gel haber ver aslını

Ey niyazi kim vücudun, terk ederse oldurur

Cümle yüzler içre ol, bir yüzü seyran eyleyen

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin

vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [301]

Bu ilâhîde, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "yüzler" kelimesinde "ler" hecesi, "efgan" kelimesinde "gan" hecesi, "seyran" kelimesinde "ran" hecesi vurgulu ve tizedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısırda aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [302]

Arel, bu ilâhîde vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Bu eserde Arel, 3. mısırda ve son mısırda dolap kullanmıştır. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.

3.9.3. Rûy-i Irak İlâhî

RUY-İ İ R A K İ L Â H İ (H. Sadettin Arel)

Devri hindi

Mes- ti as- kız sab- rı- mız

yok, si- ne- miz çâk

ey- le- riz Der- di aş- kıy-

le de- ma- den çeş- mi men- nak

ey- le- riz

Görmek i- çün şa- hi- di mak- su-

du çeş- mi can i- le

Kası- va- dan kal- bi- miz a- yı- ne-

sın pâk ev- le- riz

Bir a- cül Ka- lût verir

Bu ilâhi, rûy-i irak makamında, devr-i hindî usulünün, 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah), koma bemollü mi (dik hisar) ve bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır.

Bu eser, dini eserler arasında ve ilâhi formundadır. ilâhi, dini musikide en çok kullanılan formdur. Dini ve tasavvufî şiirler üzerine bestelenmiş dini şarkılara ilâhi denir. Tasavvufî edebiyatda bir nazım şekline de aynı ad verilir. İlâhiler küçük veya büyük usullerle besteleyebilirler. Yapıları genellikle dini dışı şarkılar gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat biçimindedir. [303]

Rûy-i Irak makamı, segah makamının irakta segah 4'lüsü ile karar vermesine denir. Segah makamı, segahta bir segah 5'lisine, eviçte bir segah 4'lüsünün yada hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı; irak, güçlüsü; neva, yedeni; acem aşiran perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah), koma bemollü mi (dik hisar) ve bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır. Seyri çıkıcı ve inici-çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1. portede, segah perdesinden başlanarak, irakta segah gösterilmiş. Segahta asma karar verilmiş. 2. portede, neva civarında dolaşarak nevada asma karar verilmiş. Eviçteki segah 4'lüsünde dolaşmış. 3. portede, segahta segah ile neva civarında dolaşarak nevada asma karar verilmiş. Irakta segah gösterilmiş. 4. portede, kürdi perdesi ile segahta asma karar verilerek, neva civarında ve eviçte segah ile dolaşmış. 5. portede, irakta segah ile acem aşiran yedeni kullanılarak karar verilmiş. Donanımda, kom bemollü mi (dik hisar) perdesi naturalleştirilmiş. 6. portede, eviçte segah ile, acem perdesi gösterilerek dolaşmış. 7. portede, irakta segah, nim zirgülede segah ile acemde asma karar veril-

miş. 8. portede, acemde asma karar ile eviçte segah gösterilmiş. 9. portede, ırakta segah ve segahta segah ile nevada asma karar verilmiş. Son portede, ırakta segah ile segahta asma karar verilerek, neva civarında dolaşılmış.

Arel, bu ilâhîde rûy-i irak makamını, makamın kendi çatısı içinde kullanmıştır. Pest tarafta ve tiz tarafta genişleme yapılmadan makamın sınırları aynı kalmıştır. Segahta, ırakta, acemde, nevada asma kararlara yer verilmiştir.

Devr-i hindi usulü, 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin ilâhî formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de çok kullanılmıştır. [304]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu ilâhî, devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

İlâhînin Güftesi :

Mest-i askız, sabrımız yok, sinemiz çâk eyleriz.

Derd-i aşkıyle demadem, çeşm-i nemnâk eyleriz.

Görmek için şahidi maksudu, çemş-i can ile

Masivadan kalbimiz ayinesin, pâk eyleriz.

Yabancı Kelimeler :

Ask : Lazım olmak, lüzumlu olmak. [305]

Çâk : İyi, güzel, sıhhatli, şişman. Yarık, çatlak. Kılıç, bıçak gibi şeylerin sesleri. Sabah vakti beyazlığı. Hazır. [306]

Nemnâk : Nemli, yaş, ıslak. [307]

Masiva :Ondan gayrısı (Allah'tan) başka her şey hakkında kullanılan tâbîrdir. Dünya ile alâkalı şeyler. [308]

Ayine : Ayna. Mir'at. [309]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodî güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [310]

Bu ilâhîde, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "sabırımız" kelimesinde "mız" hecesi, "Masivadan" kelimesinde "dan" hecesi vurgulu ve tizdedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısra da aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [311]

Arel, bu ilâhîde vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, bu eserde, diğer bestekârlardan farklı olarak rûy-ı irak makamını kullanmıştır. Nefes alınması gereken yerler "virgöl" ile eserin içinde belirtilmiştir. Yay bağları ile akıcılık sağlanmıştır.

3.9.4. Uşşak İlahi

U Ş Ş A K İ L Â H İ

(H. Sadettin Arel)

Devri Hindi Ağırca (D- II6)

Ben dost he-va-sı-na düş-ün
 Gay-ri he-ni ne-me ge-rek
 Dost
 Ba-şım-da dost şev-da-sı var öz-ge sev-da ne-me ge-rek
 Dost
 Ey za-hi-di dün-ya pe-rest var züh-dü-nü arz-ey-le-me Ben a-şı-ki şu-ri-

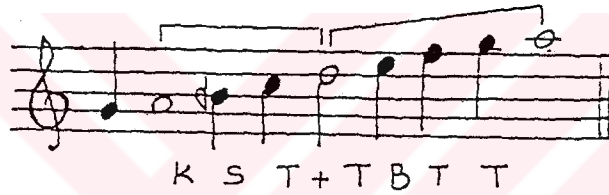
de yim zer-ku ri-ya ne-me ge-rek
 Ben uy-lu-mu fikr et me-zim düş gö-rüp ta'-bir et-me-zim Dost
 Dost Ben Gît-me-zim ben Gel-me-zim fena be-ka ne-me ge-rek
 Dost, Dost

Ben a-şı-ki şu-ri-

Bu ilâhi, uşşak makamında, devr-i hindi usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır.

Bu eser, dini eserler arasında ve ilâhi formundadır. İlâhi, dini musikide en çok kullanılan formdur. Dini ve tasavvufî şiirler üzerine bestelenmiş dini şarkılara ilâhi denir. Tasavvufî edebiyatda bir nazım şekline de aynı ad verilir. İlâhiler küçük veya büyük usullerle besteleyebilirler. Yapıları genellikle dini dışı şarkılar gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat biçimindedir. [312]

Uşşak makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, nevada bir buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı; dügah, güçlüsü; neva, yedeni; rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin, makam analizini yapacak olursak, 1. portede, dügahtan başlanarak, dügahta uşşak ile asma karar verilmiş. 2. portede, dügahta uşşak ve nevada buselik ile nevada asma karar verilmiş. 3. portede, nevada buselik gösterilerek, hisar perdesi renk olarak kullanılmış. Çargahta asma karar verilmiş. 4. portede, dügahta uşşak ile dügahta karar verilmiş. Donanıma bakiye diyezli fa (eviç) perdesi eklenmiş. 5. portede, gerdaniyede asma karar ile nevada buselik gösterilerek dolaşılmış. 6. portede, neva civarında dolaşarak gerdaniyede asma karar verilmiş. Rastta rast gösterilmiş. 7. portede, dügahta uşşak ile yegaha rast 5'lisi ile genişleme yapılmış. Gerdaniyeden dügaha nevada rast ve dügahta uşşak ile inilmiş. 8. portede, rastta rast gösterilerek, donanıma koma bemollü si (dik hisar) perdesi eklenerek segah makamına geçilmiş. Segahta asma karar ile, neva dügah arasında dolaşılmış. 9. portede, nevada, acemde asma kararlar ile güçlü neva civarında dolaşılmış. 10. portede, neva civarında dolaşarak ne-

vada asma karar ile dügahta uşşak gösterilmiş. 11. portede, rastta rast ile asma karar verilerek dügahta buselik renk yapılmış. Dügahta hicaz 5'lisi ile karar verilmiş. Donanımda, koma bemollü sı (segah) bırakılarak, uşşak makamına dönülmüş. 12. portede, rast-gerdaniye gösterilerek gerdaniyede asma karar verilmiş. Gerdaniye civarında dolaşarak nevada rast gösterilmiş. 13. portede, nevada asma karar, nevada buselik, nevada hicaz gösterilmiş. 14. portede, nevada hicaz ile çargahta, dügahta uşşak ile dügahta asma karar verilmiş. Dügahta uşşaklı dolaşılmış. 15. portede, dügah-muhayyer gösterilerek muhayyerde asma karar verilmiş. Muhayyer üzerinde durularak, nevada rast gösterilmiş. 16. portede, nevada asma karar ile, nevada hicaz gösterilmiş. 17. portede, çargahta nikriz ile çargahta, dügahta uşşak ile dügahta asma karar verilerek, dügahta uşşaklı dolaşılmış. 18. portede, dügahta karar verilmiş.

Arel, bu ilâhide uşşak makamını değişik geçgilerle beraber kullanmıştır. Nevada hicaz, nevada rast ile segah makamına yapılan geçgilere çokça yer verilmiştir. Pest tarafa, uşşak makamının geleneksel genişlemesi olan yegahta rast ile inilmiş, tiz tarafta ise genişleme yapılmamıştır. Dügahta, nevada, çargahta, gerdaniyede, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

Devr-i hindî usulü, 7 zamanlı küçük ve bileşik bir usuldür. Bir semâi ile bir sofyandan, yani bir semâi ile 2 nim sofyandan meydana gelmiştir. Dini musikimizin ilâhi formlarında kullanıldığı gibi şarkı bestelenmesinde de çok kullanılmıştır. [313]

Şöyle vurulur :

Düm tek tek Düm tek

1 1 1 2 2

Bu ilâhi, devr-i hindî usulünün 1. mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak (3+4) şeklinde sıralanmıştır.

İlâhinin Güftesi :

Ben dost hevâsına düştüm, gayri hevâ neme gerek

Başımda dost sevdası var, özge sevdâ neme gerek

Ey zahid-i dünya perest, var zühdünü arz eyleme

Ben âşık-ı şurideyim, zerk u riya neme gerek

Ben uykumu fikr etmezim, düş görüp ta'bir etmezim

Ben gıtmezim ben gelmezim, fena beka neme gerek

EŞREF OĞLU RUMİ

Yabancı Kelemiler :

Hevâ : Yer ile gök arası. Hafif yel. Bir yerin hâli ve sıhhat bakımından durumu. [314]

Zahid : Borç olan ibadetlerden, aslî vazifelerden başka, dünya süs ve mâkamlarından feragat eden kimse. [315]

Perest : Tapanlar, tapınanlar, taparcasına sevenler. [316]

Şuride : Perişan, karışık. Tutkun, âşık, meftun. [317]

Zerk : Aldatmak. [318]

Beka : Devamlılık. Evvelki hâl üzere kalma. Daim ve sabit olma. [319]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün beste-ye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. [320]

Bu ilâhide, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "hevasına" kelimesinde "va" ve "na" heceleri, "sevda" kelimesinde "da" hecesi, "fena" kelimesinde "ha" hecesi vurgulu ve tizdedir. Vurgulu olan hecelere, usulün kuvvetli zamanı olan "Düm" getirilerek usul-vurgu uyumu sağlanmıştır.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkma-

malıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [321]

Arel, bu ilâhîde vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, bu eserde, uşşak makamını segah ile kullanmasıyla dikkati çeker. Eserdeki tüm geçgileri büyük bir ustalıkla gerçekleştirmiştir. Devr-i hindi usulünü (ağırca) terimi ile beraber kullanmıştır. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.



3.9.5. Nişabûr İlâhî

K İ Ş A E U R

İ L Â H İ

(E. Sadeddin Arel)

Evsat 26/4

Â- lû- de b- lup cûr-
 mü gü- nah- la her
 gâh Biy- hu-
 de gü- zer et- me- de öm-
 rûn ey- vah
 Sad bar ne- da- met- le de- rim
 şâ- nû se- her Lâ- havle ve- lâ- kuv-
 ve- te il- lâ bil- lâh Lâ- havle ve
 lâ kuv- ve- te il- lâ bil- lâh

Arel, bu ilâhîde nişabûr makamını makamın kendi çatısı içind kullanırken, dügahta hicaz ile hüseyinî aşıranda kürdi geçgilere yer vermiştir. Pest tarafta yegaha kadar inilmiş, tiz tarafta ise muhayyere kadar çıkılmıştır. Buselikte, nevada, gerdaniyede, dügahta asma kararlara yer verilmiştir.

Evsat usulü, 26 zamanlı, büyük ve bileşik usuldür. Kelime anlamı orta demektir. Dini musikimizin ilâhi türlerinde pek çok kullanılmıştır. Dini olmayan musikimizde ise bu usulle besteler yapılmıştır. [323]

Şöyle vurulur :

te ke te kâ Düm tek Düm Düm tek tek kâ

1 1 1 2 2 2 2 2 2 1 2

Düm Düm

4 4

Bu ilâhi, evsat usulünün 1. mertebesi olan 4'lük ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak, kesik çizgilerle bölümlere ayrılmıştır.

İlâhinin Güftesi :

Alûde olup cürm-ü günahla her gâh.

Biyhûde güzer etmede ömrüm eyvah

Sadbar nedametle derim şâm seher

La havle ve lâ kuvvete illâ billâh

Lâ havle ve lâ kuvvete illâ billâh

Yabancı Kelimeler :

Alûde : Karışmış, karışık. Bulaşmış. [324]

Cürm : Kabahat, kusur. Hatâ. İsyan. Günah. [325]

Gâh : Yer. [326]

Sadbar : Yüz kere. [327]

Nedamet : Pişmanlık,nedamet etmek. [328]

Şâm u seher : Akşam sabah. [329]

H.Sadettin Arel'e göre, prozodi güfteli eserlerde, sözün beste-ye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimele-rin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurgula-rın hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla, vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesi-dir. [330]

Bu ilâhide, vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "olup" kelimesinde "lup" hecesi, "eyvah" kelimesinde "vah" hecesi, "seher" kelimesinde "her" hecesi vurgulu ve tizedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve du-rak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çık-mamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla geli-şeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [331]

Arel, bu ilâhide vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla be-lirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manâlı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, bu eserde, diğer bestekârlardan farklı olarak nişabûr makamını kullanmasıyla dikkati çeker. Bu makam, bestekârlar tara-fından rağbet görmemiş, dolayısıyla pek fazla eser bestelenmemiştir. Aynı şekilde evsat usulü de pek kullanılmamıştır.

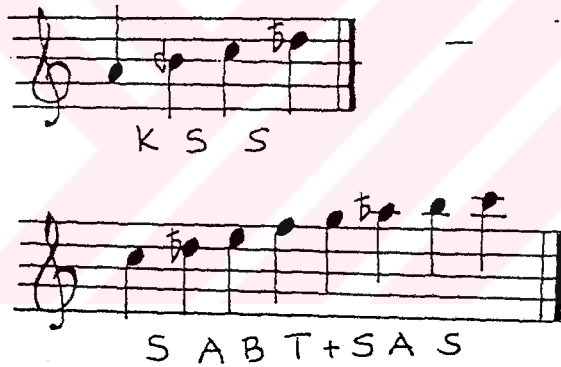
3.9.6 Sabâ İlâhî

[illegible]

Bu ilahî, saba makamında, aksak semai usulünün 2.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) ve bakiye bakiye bemollü re (hicaz) perdeleri vardır.

Bu eser, dini eserler arasında, ilahî formunda iki sesli (soprano ve kontralto) kanon olarak bestelenmiştir. İlahî, dini musikide en çok kullanılan formdur. Dini ve tasavvufî şiirler üzerine bestelenmiş dini şarkılara ilahî denir. Tasavvufî edebiyatda bir nazım şekline de aynı ad verilir. İlahiler, küçük veya büyük usullerle bestelenebilirler. Yapıları genellikle, din dışı şarkılar gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat biçimindedir.[332]

Saba makamı, dügahta bir eksik saba 4'lüsüne, çargahta zirgüleli hicaz dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Durağı : dügahtah, güçlüsü : neva, yedeni : rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) bakiye bemollü re (hicaz) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin, makam analizini yapacak olursak, soprano partisinde, 1.portede dügahta saba ve çargahta hicaz ile dolaşılmış. 2.portede, çargahta zirgüleli hicaz ile acemde asma karar verilmiş. Çargahta hicazlı dolaşılmış.3.portede, segahta asma karar verilerek, dügahta saba ile dolaşılmış.4.portede, dügahta karar verilmiş. 5.portede, donanım değiştirilmiş. Koma bemollü si (segah) ile bakiye diyezli fa (evic) perdeleri ile hüseyinî civarında dolaşılmış, nevada rast gösterilmiş. 6.portede, neva civarında dolaşılarak nevada rast ile acemde asma karar verilmiş. 7.portede, nevada rast ve dügahta uşşak gösterilmiş. 8.portede, hüseyinî civarında dolaşılarak, saba makamına dönmüş. 9.portede, dügahta saba ile karar verilmiş.

Arel, bu ilahide saba makamını makamın kendi çatısı içinde

kullanmıştır. Hüseyinî makamına geçiş yaparak eseri tek düzelikten çıkarmıştır. Pest tarafta kontralto partisinde genişleme yapılırken, tiz tarafta, muhayyer perdesine çıkılmıştır. Dügahta, segahta, nevada, acemde asma kararlara yer verilmiştir.

Aksak semai usulü, üçüncü nevi bir Türk aksağı ile birinci nevi bir Türk aksağının yan yana gelmesinden olmuştur. Dini musiki-mizde Mevlevî ayinlerindeki saz bölümlerinden (çok kısa) başka yerde kullanıldığı görülmemiştir. Bütün saz semaileri (dördüncü haneleri hariç) bu usulle bestelenmiştir. Klasik faslımızın bestelerden sonra okunan sözlü eser olan Ağır Semailerin çoğu bu usulle bestelenmiştir. [333]

Şöyle vurulur :

Düm te ka Düm tek tek

2 1 2 2 2 1

Bu ilahi aksak semai usulünün 2.mertebesi olan 8'lik ile yazılmıştır. Bütün ölçüler usul kalıbına uygun olarak sıralanmıştır.

İlahinin güftesi :

Varsın birisin Allahım Hû

Sensin benim penâhım Hû

Sensin eden varı var

Bu herkese aşikâr

Yabancı Kelimeler :

Penâh : Sığınma, sığınacak yer. Dayandığı nokta.[334]

Aşikâr : Belli, meydanda, açık. [335]

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. Dolayısıyla konu, usullerin zayıf ve kuvvetli vuruşlarıyla vurguların sağlıklı bir şekilde uyuşturulması meselesidir. (336)

Bu ilahide vurgunun hissettirildiği birkaç örnek verecek olursak, "varsın" kelimesinde "var" hecesi, "penâhım" kelimesinde "na" hecesi, "aşıkâr" kelimesinde "şi" hecesi vurgulu ve tizedir.

Arel, şiir konusunda sıkı kalıplardan yanadır. Vurgu ve durak yerleri her mısrada aynı yere gelmelidir. Şiir simetri bakımından mükemmel olmalı, kalıp gibi oturmalı, şablonun dışına kesinlikle çıkmamalıdır. Geleceğin şiirinin vurgu unsurunun işe karışmasıyla gelişeceğine inanır ve şairlerin günün birinde bunu anlamalarını hayal eder. [337]

Arel, bu ilahide vurgu ve durak yerlerini uygun notalarla belirtmiştir. Şiirdeki noktalama işaretlerine uygun olarak, bestede de uzun sesler ve esler getirerek musiki cümlelerini, manalı kelime gruplarını birbirinden ayırmıştır.

Arel, bu ilahide iki sesli kanon kullanarak, Türk Müziği'ne yenilik getirmiştir. Yay bağları ile akıcılığı sağlamıştır.

3.10. GAZELLER :

GAZELLER Op.4 No.1

3.10.1. (1. Beyati)

Op.4, № 1
(K. Sadettin Arel)

G A Z E L L E R
(1. Beyati)

(Ad Alitum)

Al

Mu- ra- din

ol

gar- de- nin

in' le- ni- miz

var-

dar

Pa- li

Pa- til-me- niz

a- me bi- raz

ir- fa- ni-

dar

dar

O su- hun

can- bu- ru

vey-

can- na- yi

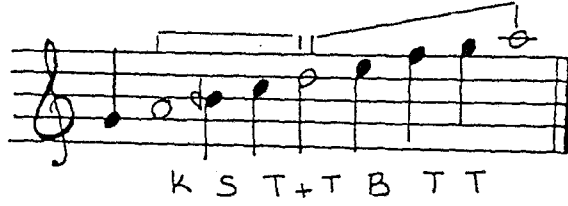
red

et-me-yiz bel A-nan-ı: köy-lä-ce
bird et-mi-siz
pey-er-äli-miz var-dır
gü-zel rev-mek de zä-hid
müs-ki-lin var i-se bir-den sor
Bi-zim ol fen-de çok
.teh-kıy-kı-mız it-ke-ni
miz var-dır Ah

Bu gazel,beyati makamında yazılmıştır. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır.

Gazel, belli bir usule bağlı olmadan, belirli bir makam çerçevesinde bestelenmiş eserlere denir.

Uşşak makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, nevada bir buselik 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Duracağı : dügah, güçlücü : neva, yedeni : rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) perdesi vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin, makam analizini yapacak olursak, 1.portede, neva ile esere başlanarak rast perdesine inilmiş. Nevada buselik gösterilerek nevada asma karar verilmiş. 2.portede, neva civarında dolaşarak nevada asma karar verilmiş. Nevada buselik gösterilmiş. 3.portede, gerdaniye segah arasında dolaşarak, nevada rast gösterilmiş. Muhayyerde asma karar verilmiş. 4.portede, nevada buselik ile asma karar verilerek, dügahta uşşak gösterilmiş. 5.portede, rastta rast, dügahta uşşak gösterilmiş. Donanım değiştirilerek, hicaz makamına geçilmiş. 6.portede, neva civarında dolaşarak, nevada buselik ve rast gösterilmiş. 7.portede, acemde ve hüseynide uşşak ile hüseynide asma karar verilmiş. 8.portede, dügahta hicaz ile karar verilerek, dügahta hicaz 5'lisi ile dolaşılmış. 9.portede, dügahta hicaz gösterilerek, dügahta karar verilmiş. Donanım değişerek bütün sesler naturalleşmiş. Nim zirgüle perdesi ile dügahta asma karar yapılarak yegah perdesine inilmiş. 10.portede, dogahta buselik 5'lisi gösterilmiş. Nim hisar perdesi ile aceme çıkılmış. 11.portede, nim zirgüle, nim hicaz, nim hisar perdeleri kullanılarak hüseynide cuma karar verilmiş. 12.portede, hüseyni aşıranda, dügahta rast ile hüseynide asma karar verilmiş. 13.portede, nevada nikriz ile dügahta rast gösterilmiş. 14.portede, irak perdesi ile yegaha inilerek rastta asma karar

verilmiş. Hüseyini aşıranda da karar yapılmış. Donanım değiştirilerek ferahnak makamına geçilmiş. 15.portede, nevada rast gösterilerek çargah perdesi kullanılmış. 16.portede, ırakta ferahnak, dügahta rast ile hüseyinde asma karar verilmiş. 17.portede, uşşak makamına geçilerek, nevada buselik gösterilerek segahta asma karar verilmiş. Hısar perdesi süs olarak kullanılmış. 18.portede, çargahta, nikriz, gerdaniyede buselik ile nevada asma karar verilmiş. 19.portede, çargahta nikriz dügahta uşşak ile muhayyerde asma karar yapılmış. 20.portede, dügahta uşşak gösterilerek karar verilmiş.

Arel, bu gazelde, uşşak makamını, değişik makamlar ve geçgilerle beraber kullanmıştır. Hicaz, buselik, ferahnak makamlarına geçmiştir. Pest tarafta, yegah perdesine, tiz tarafta tiz buseliğe kadar çıkmıştır. Dügahta, segahta, nevada, hüseyinde, acemde, muhayyerde asma kararlara yer verilmiştir.

H.Saaddettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün beste-ye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. prozodinin temeli, kelimele- rin vurgularına dayanmaktadır ve asıl olan beste içerisinde vurgula- rın hissettirilmesidir. [338]

Bu gazelde, vurgunun hissettirildiği bir kaç örnek verecek olursak, "vardır" kelimesinde "var" hecesi, "bizim" kelimesinde "zim" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, diğer bestekarlardan farklı olarak, gazel formunu kullanmıştır. Kendinden sonra gelecek, Türk bestekarlarına örnek olarak yenilik getirmiştir.

GAZELLER

Op.4 N:2

3.10.2 (2. -Kürdili hicazkar)

G A B B L L E R

Cf. 4, v. 13-2

(H. S. Gattin Noel)

(2. - Kûrdili hicazkâr)
(Ad libitum)

(Ad libitum)

Ah Sa-ha

ah-yar-dan pin-han go-han

dil-dâ-re ha-

har et va-har-ris

yâ-rî-mî ha-lî ha-ra-bim-

dan ha-ber-dâr

et Ge-tir yâ-dim

g-nin yâ-nin-dâ

ger gör-sen ki kahr ey-ler

gâ-lân ol-ur yâ-râ

lūg- a-mi tak- ri-li-le

tek- rar et

Si- ri- ta- ri ga-mi sak c- la-li

ū- vā- re- i dok- rim

ga- mi aq- ka be- ni tun-

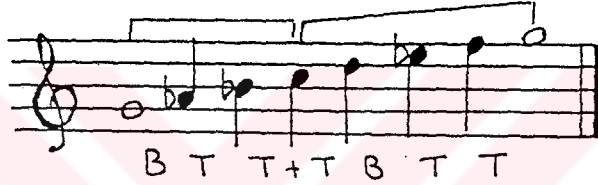
dan be- ter

si- ri- ta- et

Bu gazel, kürdili hicazkar makamında yazılmıştır. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi), küçük mücennep bemollü mi (nim hisar) ve küçük mücennep bemollü la (nim zirgüle) perdeleri vardır.

Gazel, belli bir usule bağlı olmaksızın, belirli bir makam çerçevesinde bestelenmiş eserlere denir.

Kürdili hicazkar makamı, kürdi makamının rast perdesindeki şeddidir. Durağı : rast, güçlüsü : çargaah, yedeni acem aşiran perdesidir. Donanımında, küçük mücennep bemollü si (kürdi), küçük mücennep bemollü mi (nim hisar) ve küçük mücennep bemollü la (nim zirgüle) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin, makam analizini yapacak olursak, 1.portede, gerdaniye perdesinden esere başlanarak gerdaniyede kürdi gösterilmiş. Nevada asma karar verilmiş. 2.portede, çargahta buselik ile gerdaniyede, çargahta buselik ile çargahta asma karar verilmiş. 3.portede, rast perdesine inilerek çargahta buselik ile asma karar verilmiş. 4.portede, rastta kürdi gösterilerek gerdaniyede asma karar verilmiş. Donanım değişerek, naturalleşmiş. Gerdaniyede buselik gösterilmiş. 5.portede, gerdaniyede kürdi gösterilmiş. 6.portede, çargahta buselik ile asma karar verilerek, nevada hicaz ve uşşak gösterilmiş. 7.portede, nevada uşşak ile asma kararlar verilmiş. 8.portede, acem civarında dolaşarak hüseynde asma karar verilmiş. 9.portede, rastta uşşak ile dolaşarak, rastta asma karar verilmiş. 10.portede, rastta hicaz ile nevada hicaz gösterilerek nevada asma karar verilmiş. 11.portede, acem üzerinde durularak, nevada saba gösterilmiş Hüseynde asma karar verilmiş. 12.portede, nevada ve segahta asma kararlar verilmiş. 13.portede, segah ve dik hisar perdeleri ile dolaşarak, gerdaniyede asma karar verilmiş. 14.portede, nevada hicaz ile

gerdaniyede asma karar yapılmış. 15.portede, nevada hicaz ile dolaşmış. 16.portede, eviçte, çargahta buselik ile nevada asma kararlara yer verilmiştir. 17.portede, nım hisar üzerinde durularak, çargahta buselik, rastta kürdi ile dolaşmış. 18.portede, gerdaniyede kürdi ve rastta kürdi ile karar verilmiş.

Arel, bu gazelde, kürdili hicazkar makamını arazbar ve kürdili hicazkar makamına yapılan geçgilerle beraber kullanmıştır. Pest tarafta kaba dik hisar perdesine, tiz tarafta tiz buselik perdesine kadar çıkılmıştır. Gerdaniyede, nevada, çargahta, rastta asma kararlara yer verilmiştir.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde, sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli kelimelerin vurgularına dayanmaktadır ve asalı olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir.[339]

Bu gazelde, vurgunun hissettirildiği bir kaç örnek verecek olursak, "haberdar" kelimesinde, "ber" hecesi, "yarimi" kelimsinde "rı" hecesi, "getir" kelimesinde "tir" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, diğer bestekarlardan farklı olarak gazel formunu kullanmıştır. Kendinden sonra gelecek Türk bestekarlarına örnek olarak yol göstermiştir.

GAZELLER Op.4 No:5

3.10.3. (5. -Hüseyin)

G A Z E L L E R Op.4 No:5
 (H. Sadettin Arel)

Ad-libitum (5. - Hüseyin)

Ah Ah

Fer tur-re-sin-

de bin şı-ke-ni

dil- ru-ha- sı var Ah

Her bir şı-ken-ci tur-re-

de bin mütte-le sı

var Yâr e-

man Bir pür ne-mek si-

ris- ne-ri bir tatlı

han-de-si Bir şek-ke-yin te-

kel- lă- mî bir hăş e- da- si

var Bir geomi var ki bir

ni- ce bin li- sân bi- li-

Ah Yâr

Bin ham-ge-bă- nî hem

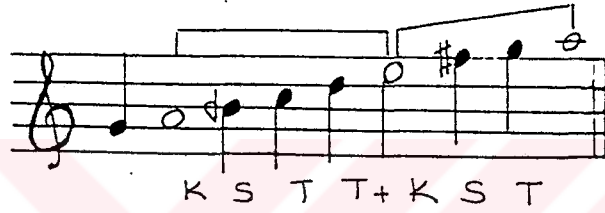
da- ni bin si- na- si

var Ah

Bu gazel, hüseyini makamında yazılmıştır. Donanımında koma bemollü si (segah), bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır.

Gazel, belli bir usule bağlı olmaksızın, belirli bir makam çerçevesinde bestelenmiş eserlere denir.

Hüseyini makamı, dügahta bir uşşak 4'lüsüne, hüseynide bir hüseyini 5'lisinin eklenmesinden meydana gelmiş basit bir makamdır. Durağı : dügah, güçlüsü : hüseyini, yedeni : rast perdesidir. Donanımında, koma bemollü si (segah) bakiye diyezli fa (evîç) perdeleri vardır. Seyri çıkıcıdır.



Bu eserin makam analizini yapacak olursak, 1.portede, hüseyini perdesinden esere başlanarak, hüseynideki hüseyini 5'lisinde dolaşarak segah perdesine inilmiş. Muhayyer perdesine çıkılmış. 2.portede, hüseyini üzerindeki hüseyini 5'lisinde dolaşarak hüseynide asma karar verilmiş. Hüseyini civarında dolaşılmış. 3.portede, hüseynideki hüseyini 5'lisinde dolaşarak hüseynide asma karar verilmiş. Hüseyini civarında dolaşılmış. 4.portede, hüseyini üzerinde dolaşarak hüseyini perdesinde asma karar verilerek, hüseyini civarında dolaşılmış. 5.portede dügahta uşşak 4'lüsü ile hüseynide asma karar verilmiştir. Tiz tarafta dolaşılmış. 6.portede, acemde asma karar verilerek, hüseyini 5'lisinde ve uşşak 4'lüsünde dolaşılmış. 7.portede, rastta rast, dügahta uşşak ile hüseynide asma karar verilerek, hüseyini 5'lisinde dolaşılmış. 8.portede, dügahta uşşak 4'lü gösterilerek, saba 4'lüsü yapılmış. 9.portede, saba makamının tiz tarafındaki hicaz'da dolaşarak hüseynide asma karar verilmiş. 10.portede, dügahta hicaz gösterilerek, acemaşiran perdesine inilmiş. 11.portede, dügahta kürdi ile çargahta, saba makamının tiz tarafında dolaşarak, dügahta kürdi ile karar verilmiş. 12.portede, acem aşiran perdesine inilerek, donanımına küçük mücennep bemollü si (kürdi),

küçük mücennep bemollü mi (nim hisar) perdesi getirilmiş. Kürdi civarında dolaşmış. 13.portede, nevada hicaz, rastta buselik 5'lisi ile karar verilmiş. 14.portede, gerdaniyede buselik, nevada hicaz gösterilerek, gerdaniyede asma karar verilmiş. Hüseyini makamına dönülerek hüseyini civarında dolaşmış. 15.portede, nevada asma karar verilerek, hüseyinde hüseyini 5'lisi gösterilmiş. Dügahta uşşak 4'lüsü ile 16.portede, hüseyini de hüseyini 5'lisi gösterilmiş. 17.portede, hüseyinde asma karar verilmiş. Hüseyini 5'lisinde dolaşarak, çargahta asma karar verilmiş. 18.portede, dügahta uşşak 4'lüsü ile karar verilmiş.

Arel, bu gazelde, hüseyini makamını, saba, ve nihavent makamına geçgilerle beraber kullanmıştır. Pest tarafta acem aşiran perdesine, tiz tarafta muhayyer perdesine kadar çıkılmıştır. Dügahta, hüseyinde, çargahta, gerdaniyede asma kararlara yer verilmiştir.

H.Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir. Prozodinin temeli, kelimelerin vurgularına dayanmaktadır, ve asıl olan beste içerisinde vurguların hissettirilmesidir. [340]

Bu gazelde vurgunun hissettirildiği bir kaç örnek verecek olursak, "mübtela" kelimesinde "te" hecesi, "handesi" kelimesinde "de" hecesi, "lisan" kelimesinde "san" hecesi vurgulu ve tizdedir.

Arel, diğer bestekarlardan farklı olarak gazel formunu kullanmıştır. Kendinden sonra gelecek Türk bestekarlarına örnek olarak yol göstermiştir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

H.Sadettin Arel, Türk Musikisi'nin hemen hemen bütün yönlerine katkıda bulunmuş büyük bir musiki bilgindir. Musiki Mecmuası'nda yayınlanan sayısız makalelerinde Türk Musikisi'ni aydınlatmıştır. Eserlerinde kullandığı değişik formlarla da Türk Musikisi'ni ileriye götürecek çalışmalar yapmıştır.

Arel'in eserleri bize kalan muhteşem bir mirastır. Bu eserlerden bir bölümünün incelenmesi sırasında, Arel'in diğer bestekârlardan çok farklı olarak, değişik makam ve usulleri kullanması dikkatimi çekti. Bestelerin içinde kullandığı değişik geçgiler ve asma kararlar ile farklı bir yol izlemiştir. Ayrıca, çok sesli besteleri ile Türk Musikisi'nin ilerlemesini hedeflemiş ve kendinden sonra gelecek bestekârlara örnek olabilecek eserler bırakmıştır. Türk Musikisi ile Batı Musikisi sentezini bestelerine uygulayan Arel, Batı Musikisinin'de kullanılan terimleri eserlerine ekleyerek, manayı güçlendirmiştir. Aynı makamdaki ve aynı formdaki bestelerine numaralar vermiştir. Bunlardan başka, Musiki Mecmuası'nda yayınlanan makaleleri ile prozodî konusunu incelemiş ve bestelerine uygulamıştır.

Görülüyor ki, Arel, dehâ sahibi bir bestekâr ve musiki bilgindir. Yeni yetişen bestekârlar, Arel'i anlayarak Türk Musikisi'ni ileriye götürecek eserler bestelemelidir.

REFERANSLAR

- (1) Öztuna Yılmaz, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1. Baskı, Ankara, Ağustos 1986, s. 46
- (2) İbid. s. 46
- (3) İbid. s. 46
- (4) İbid. s. 46
- (5) İbid. s. 47
- (6) İbid. s. 47
- (7) İbid. s. 47
- (8) İbid. s. 47
- (9) İbid. s. 48
- (10) İbid. s. 48
- (11) İbid. s. 48
- (12) İbid. s. 48
- (13) İbid. s. 48
- (14) İbid. s. 49
- (15) İbid. s. 49
- (16) İbid. s. 49
- (17) İbid. s. 49
- (18) İbid. s. 49
- (19) İbid. s. 50
- (20) İbid. s. 50
- (21) İbid. s. 50
- (22) İbid. s. 50
- (23) İbid. s. 50

- (24) Ibid. s. 50
- (25) Ibid. s. 50
- (26) Ibid. s. 50
- (27) Ibid. s. 50
- (28) Ibid. s. 50
- (29) Ibid. s. 50
- (30) Ibid. s. 50
- (31) Ibid. s. 50
- (32) Ibid. s. 50
- (33) Ibid. s. 50
- (34) Ibid. s. 50
- (35) Ibid. s. 50
- (36) Ibid. s. 51
- (37) Ibid. s. 51
- (38) Ibid. s. 51
- (39) Ibid. s. 51
- (40) Ibid. s. 51
- (41) Ibid. s. 52
- (42) Ibid. s. 52
- (43) Ibid. s. 52
- (44) Ibid. s. 52
- (45) Ibid. s. 52
- (46) Ibid. s. 52
- (47) Ibid. s. 52
- (48) Ibid. s. 52
- (49) Ibid. s. 52
- (50) Ibid. s. 53

- (51) Ibid. s. 53
- (52) Ibid. s. 53
- (53) Ibid. s. 53
- (54) Ibid. s. 53
- (55) Ibid. s. 53
- (56) Ibid. s. 53
- (57) Ibid. s. 53
- (58) Ibid. s. 53
- (59) Ibid. s. 53
- (60) Ibid. s. 53
- (61) Ibid. s. 53
- (62) Ibid. s. 54
- (63) Ibid. s. 55
- (64) Ibid. s. 55
- (65) Ibid. s. 55
- (66) Ibid. s. 55
- (67) Ibid. s. 56
- (68) Ibid. s. 56
- (69) Ibid. s. 56
- (70) Ibid. s. 57
- (71) Ibid. s. 57
- (72) Ibid. s. 57
- (73) Ibid. s. 57
- (74) Ibid. s. 57
- (75) Ibid. s. 57
- (76) Ibid. s. 58
- (77) Ibid. s. 59

- (78) İbid. s. 59
- (79) İbid. s. 59
- (80) İbid. s. 59
- (81) İbid. s. 60
- (82) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992 S.10"
- (83) İbid. s. 11
- (84) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat-Müzik Dizisi / 33-1, Ankara, 1993, 2. Baskı. S.79"
- (85) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1. Baskı, Sayı 49 s.5"
- (86) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, S.10"
- (87) İbid. s.11
- (88) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.199"
- (89) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1. Baskı, sayı 49 s.5"
- (90) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.10"
- (91) İbid. s. 11
- (92) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.180"
- (93) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992. s.10"
- (94) İbid. s. 11
- (95) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.101"
- (96) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1. Baskı, sayı : 49, s.5"
- (97) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.10"
- (98) "İbid. s. 11"
- (99) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.180"

- (100) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1. Baskı, sayı : 49, s.5"
- (101) "Tura Yalçın, Form bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (102) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (103) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (104) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (105) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (106) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (107) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (108) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (109) "Tura Yalçın, Form bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (110) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (111) "Tura Yalçın, Form bilgisi Ders Notları, 1992, s.13"
- (112) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (113) "Yılmaz Zeki, Türk Musikisi Dersleri, Kardeşler matbaası, İstanbul 1988, s.184"
- (114) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.11"
- (115) "Yılmaz Zeki, Türk Musikisi Dersleri, Kardeşler matbaası, İstanbul 1988, s.184"
- (116) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.11"
- (117) "Yılmaz Zeki, Türk Musikisi Dersleri, Kardeşler matbaası, İstanbul 1988, s.184"

- (118) İbid. s. 184
- (119) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.11"
- (120) "Yılmaz Zeki Türk Musikisi Dersleri Kardeşler matbaası, İstanbul 1988, s.184"
- (121) İbid. s. 184
- (122) "Tura Yalçın, Form bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (123) İbid. s. 9
- (124) İbid. s. 9
- (125) İbid. s. 9
- (126) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (127) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (128) İbid. s. 9
- (129) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (130) İbid. s. 9
- (131) İbid. s. 9
- (132) İbid. s. 9
- (133) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"
- (134) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (135) İbid. s. 9
- (136) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (137) İbid. s. 9
- (138) İbid. s. 9
- (139) İbid. s. 9
- (140) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.93"

- (141) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (142) İbid. s. 9
- (143) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (144) İbid. s. 9
- (145) İbid. s. 9
- (146) İbid. s. 9
- (147) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.46"
- (148) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (149) İbid. s. 9
- (150) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (151) İbid. s. 9
- (152) İbid. s. 9
- (153) İbid. s. 9
- (154) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.89"
- (155) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (156) İbid. s. 9
- (157) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (158) İbid. s. 9
- (159) İbid. s. 9
- (160) İbid. s. 9
- (161) İbid. s. 10
- (162) İbid. s. 10
- (163) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.89"

- (164) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (165) İbid. s. 9
- (166) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (167) İbid. s. 9
- (168) İbid. s. 9
- (169) İbid. s. 9
- (170) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.94"
- (171) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (172) İbid. s. 9
- (173) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (174) ibid. s. 9
- (175) İbid. s. 9
- (176) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.78"
- (177) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (178) İbid. s. 9
- (179) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (180) İbid. s. 9
- (181) İbid. s. 9
- (182) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.18"
- (183) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.8"
- (184) İbid. s. 9
- (185) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"

- (186) İbid. s. 9
- (187) İbid. s. 9
- (188) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.34"
- (189) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (190) İbid. s. 9
- (191) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (192) İbid. s. 9
- (193) İbid. s. 9
- (194) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.20"
- (195) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (196) İbid. s. 9
- (197) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (198) İbid. s. 9
- (199) İbid. s. 9
- (200) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.18"
- (201) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (202) İbid. s. 9
- (203) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (204) İbid. s. 9
- (205) İbid. s. 9
- (206) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.90"
- (207) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"

- (208) İbid. s. 9
- (209) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (210) İbid. s. 9
- (211) İbid. s. 9
- (212) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.20"
- (213) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (214) İbid. s. 9
- (215) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (216) İbid. s. 9
- (217) İbid. s. 9
- (218) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.34"
- (219) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (220) İbid. s. 9
- (221) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (222) İbid. s. 9
- (223) İbid. s. 9
- (224) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.88"
- (225) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (226) İbid. s. 9
- (227) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (228) İbid. s. 9
- (229) İbid. s. 9
- (230) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.34"

- (231) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (232) İbid. s. 9
- (233) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (234) İbid. s. 9
- (235) İbid. s. 9
- (236) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.34"
- (237) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (238) İbid. s. 9
- (239) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (240) İbid. s. 11
- (241) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.18"
- (242) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1 Baskı, sayı: 49, s.5"
- (243) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.34"
- (244) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1 Baskı, sayı: 49, s.5"
- (245) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.25"
- (246) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1 Baskı, sayı: 49, s.5"
- (247) "Yılmaz Zeki, Türk Musikisi Dersleri, Kardeşler Matbaası, İstanbul, 1988, s. 181"
- (248) İbid. s. 181
- (249) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.88"
- (250) "Anon, Musiki Mecmuası, Akşam matbaası, İstanbul, 1948, 1 Baskı, sayı: 49, s.5"

- (251) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (252) İbid. s. 9
- (253) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.34"
- (254) İbid. s. 85
- (255) İbid. s. 180
- (256) İbid. s. 66
- (257) "Arel Sadettin, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müzik Dizisi / 33,1, Ankara, 1993, 2. Baskı, s.94"
- (258) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.53"
- (259) İbid. s. 25
- (260) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"
- (261) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.145"
- (262) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Türedav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 679"
- (263) İbid. s. 562
- (264) İbid. s. 960
- (265) İbid. s. 650
- (266) İbid. s. 693
- (267) İbid. s. 387
- (268) İbid. s. 164
- (269) İbid. s. 402
- (270) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (271) İbid. s. 9
- (272) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.9"

- (273) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.145"
- (274) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tüldav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 80"
- (275) İbid. s. 90
- (276) İbid. s. 274
- (277) İbid. s. 173
- (278) İbid. s. 508
- (279) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (280) İbid. s. 9
- (281) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s. 36"
- (282) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s. 145"
- (283) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tüldav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 914"
- (284) İbid. s. 297
- (285) İbid. s. 828
- (286) İbid. s. 823
- (287) İbid. s. 373
- (288) İbid. s. 1040
- (289) İbid. s. 325
- (290) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (291) İbid s. 9
- (292) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (293) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.34"

- (294) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tükdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 70"
- (295) İbid. s. 169
- (296) İbid. s. 780
- (297) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (298) İbid. s. 9
- (299) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (300) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s. 25)
- (301) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (302) İbid. s. 9
- (303) "Tura Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (304) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.34"
- (305) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tükdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 70"
- (306) İbid. s. 169
- (307) İbid. s. 780
- (308) İbid. s. 591
- (309) İbid. s. 81
- (310) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (311) İbid. s. 9.
- (312) "Turan Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (313) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üsküdar, 1981, s.34"

- (314) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tûrdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 366"
- (315) İbid. s. 1059
- (316) İbid. s. 806
- (317) İbid. s. 920
- (318) İbid. s. 1070
- (319) İbid. s. 105
- (320) "Arel Sadettin, Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (321) İbid. s. 9
- (322) "Turan Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (323) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.168"
- (324) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tûrdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 49"
- (325) İbid. s. 167
- (326) İbid. s. 289
- (327) İbid. s. 843
- (328) İbid. s. 774
- (329) İbid. s. 902
- (330) "Arel Sadettin Prozodi Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"
- (331) İbid. s. 9
- (332) "Turan Yalçın, Form Bilgisi Ders Notları, 1992, s.36"
- (333) "Ungay Hurşit, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, Üs-küdar, 1981, s.66"
- (334) "Yeğin Abdullah, Badıllı Abdülkadir, Hekimoğlu İsmail, Çalım İlham, Osmanlıca, Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat, Tûrdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayi A.Ş., Ziya ofset, İstanbul, 1992, s. 805"

(335) İbid. s. 72

(336) "Arel Sadettin, Prozodî Dersleri, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaası, Temmuz 1992, 1. Baskı, s.8"

(337) İbid. s. 9

(338) İbid. s. 8

(339) İbid. s. 9

(340) İbid. s. 8



DİĞER KAYNAKLAR

Akdoğu Onur : Türk Müziğinde Eser Analizleri, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yayını No: 08, 1. Baskı, İzmir, Haziran 1993.

Öztuna Yılmaz : Sadettin Arel, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları : 668, Feryal Matbaacılık San. ve Tic.Ltd.Şti., 1. Baskı, Ankara, Ağustos 1986.



GEÇMİŞ GÜNLERİN ÖNÜNDEN GEÇİŞ

Bütün canlılığı ile geçmişe dair, daha dünden uzaklara doğru hatırlıyabildiklerimden, birazcık olsun ana hatlarıyla yazmak istiyorum.

Bu suretle, onlardan arayıp bulabildiklerimi ortaya çıkarmış olacağım.

İstanbul Belediye Konservatuarı'nda, İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nda, İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nda, Şişli'deki evde, muhtelif konferanslarında... hocamız merhum Hüseyin Sadettin Arel'in yanında geçmiş ve onun havası içinde yaşadığımız muazzam günlerimiz vardır :

Bunlar içinden, en tadına doyum olunmuyan gün ve saatlerinde başta derslerine ait olanları gelir. Salı ve Cumartesi sabahları hiç ara vermeden, ders yapardık. Hocamız talebeleri ile bir bir meşgul olurdu. En ileri, son sınıf olarak, dört-beş arkadaş kalmıştık. İşte bu zamanda ise her birimizin üzerinde ayrı ayrı duruşu daha uzun olmuş ve çok daha iyi öğrenmemiz gerçekleşmişti.

Bir defa, Türk ve Batı Musikisi nazariyatlarını, en kuvvetli bir şekilde öğrenir hale gelmiştir. Sonra armoniye başlamış, kontrpuan ve fügen bitirmiştik. Vefatından bir sene evvel de, fügen derslerinin tamamlanmasından sonra, orkestrasyon ve kompozisyona umumi bir bakışla malümatlarımızı genişletmişti.

Salı sabahları, önceleri, derslerimizi Beşiktaş Hayrettin İskelesindeki binada; sonraları ise, o semt Halkevi'nde görmekte idi. Hocamız tam vaktinde gelirdi. Başlama saatimiz, ne bir kala olurdu; ne de bir geçerci. Üstadımız, daima yoklama yapardı. Derslerine, kendisinden aldığımız disiplin neticesi, geç kalmazdık. Devamsızlığımız, hemen hemen, hiç vuku bulmazdı.

Burada tek ve çok sesli nazariyat çalışmaları yanında aynı gün son bir saat içinde, Türk ve Batı Musikisi Tarihi anlatılırdı.

Cumartesi sabahları ise Hocamız, evinin kütüphanesinde bizlere solfe okutmakta idi. Bu yüksek-ileri bir solfejdi. Bu bahsin esaslarını, kendisinden en ilmi bir şekilde öğrenmemiz mümkün olmuştu. Esasen, o, diğer derslerinde de talebelerine tek ve çok sesli egzersizler yaptırırdı. Bu yoldan da gittikçe deşifrelerimiz kuvvetlenmişti.

Bu solfej dersleri bittikten sonra, bu defa aynı gün ve saatte, Beşiktaşda görmekte olduğumuz dersleri yapmaya başlamıştır.

Üstadımız Arel, her cumartesi, öğleden sonrası toplantılarını dostlarına tahsis etmişti. Oraya öğretim müesseselerimizin en ileri gelenleri ve münevver bildiğimiz bir çok kimseler geliyordu. Bu zaatlar arasında, hatırladıklarımın başta Dr. Suphi Erzi vardı. Hüseyin Saadettin Arel ve O, iki candan arkadaş idiler. Bir çok musiki mes'eleleri üzerine uzun yıllar beraberce eğilmişlerdi. Yine, unutamadığım kimseler olarak Ord.Prof. Salih Murad Uzdilek, merhum Kemal Emin Bara, Dr. Osman Şevki Uludağ, Prog. Mustafa İnan, Avnu Zaimler.... vardı. Ençok güvendiği bir kaç talebesi ise, daima bulunurdu. Ayrıca yeni yeni simalar eksik olmazdı.

Mevzi olarak siyasete pek yer yoktu. Tarihi, siyasi tarafından ele almaya kalkanlar; günümüzün siyasi havasından konuşmak isteyenler çıkardı. Fakat Hocamız, o tatlı tebessümü ile, "gelelim semiz otunun faziletine" diyerek, sözün mecrasını değiştirir ve san'at-müzik bahislerine intikal ettirirdi. Hani bugün bir çok kimselerin kullandıkları, gelelim sadece manasına, şu semiz otunun fazileti tekerlemesi de ilk defa Hocamız kullanmıştı. Hiç unutmam. Yaza doğru idi. Biz kütüphanede derse koymuştuk. Tam bu sırada, sefirlikler yapmış bir zat geldi. Bir şey sormak istiyordu. Bir oturdu bir konuştu ki, saat dayanmıyordu beyefendiye. Üstadığımızın, bir kaç saatimizin böylesine alınmasından canı sıkıldığı, yüzünden belli oluyordu. Lakin nezaketi müsaade etmiyordu. İşte bu sırada, karşı tarafın bir açık kapısı, Hocamıza bu smiz otunun fazileti sözünü kullandı idi... Bu deyim bilhassa Cumartesi toplantılarında asıl işe yarar olmuştu. Onun sayesinde konuşmalar hemen san'at ve müzik Mecvasına girmekte idi.

Bu cumartesi toplantıları bir bakıma, Türk Musikisi Mukadderat Kongreleri sayılır. Bu arada musiki sohbetleri yapılır, olup biten

musiki hareketleri ele alınırđı. Varsa, ses makinesine bir Şey geçirilir, yok hafta içinde bir Şey olup bitmiŐse bu defa o dinlenirdi. İki sesli, u sesli, dört sesli Türk Musikisi eserleri alınıp söylenirdi.

O gün'e, batı San'at dünyasına mensup ecnebler de, zaman zaman gelirdi. Bunlar, oturur sorarlar-görüp-iŐitirler ve öğrenip tatmin olmuş bir halde giderlerdi.

Kkbahe Sokak No : 3'deki o ev, Türk Muskisi'nin genel kurmay yeri idi. Bugün yıkılmıŐ ve yerine başka bir inŐaat yapılmış olan orasının Türk Musikisi Müzesi olarak muhafaza edilemiyiŐine herhalde önümüzdeki kuŐaklar çok hayıflanacaklardır.

Konferanslarına gelince; bunlardan hatırlıyabildiklerim : İstanbul niversitesi ve Teknik niversitesi'ndekiler; Eminönü ve Şişli Halkevleri'ndekiler ve Muallim Mektebinde verilenlerdir.

Bütün bunlar münakaŐalı ve tatbikatlı yapılrđı. Dinleyiciler her defasında olsun, Türk Musikisine inanmıŐ olarak toplantıdan ayrılırlardı.

Üstadımız röportaj yapmak üzere gelenleri de evirmezdi. Kendisinden istenen yazıları hazırlayıp verirdi. Ecnebi San'at mecmuaları ondan, san'at makaleleri istemekten geri kalmazlardı.

Teknik niversite ve İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Laboratuvarlarında Ord.Prof. Salıh Murad Uzdelik ve Dr. Suphi Ezgi ile beraber çalıŐmıŐlardır. Fizik profesrmzn "İlim ve Musiki" kitabını yazmasında, amil olmuştur. Onlar en son olarak; konuşma lisanımızla-ses sistemimizin arasında bir münasebet olup olmadığını ve çıkar-ken-inerken seslerin birbirlerini ekip çekmediklerini araŐtırıyorlardı.

Ankara'da toplanan Maarif Kongreleri'ne Őeref davetlisi olarak katılır ve san'at-musiki komisyonlarında başkanlık ederdi. Türkiye'de yalnız Batı Musikisi görüŐünü savunanları orada ve sair zamanlarda fikirlerindeki yanlışlığa ikna etmişti. Bugün, onların nezdinde, çok taraflı düŐünce yer almıŐsa, sırf bunu Arel'in sayesinde elde ettiğimiz muhakkaktır.

Devrinden evvel gelmiş bulunmaz bir insandı O
EŞsiz bir san'at adamı idi
Büyük bir mütefekkir, hukukçu, edipti O

Ölümü ile yurdun ufuklarında en büyük güneşlerden biri daha sönmüş oldu.

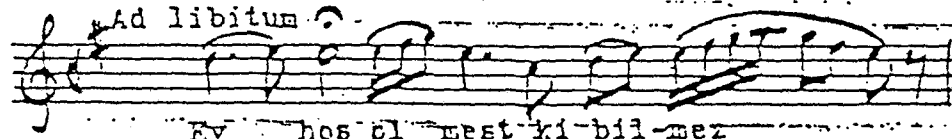
Onu, değil yalnız yıldönümlerinde, hiç bir zaman hatırdan çıkarmamak lazımdır. Bunun için de Türk Musikisi davası yolunda durmadan çalışmak, çalışmak icap etmektedir. Mekani cennet olsun.

Cahit ATASOY



G A Z E L L E R

Op. 6, № 9.

No. 29. - Dilkeş Hâveran
(H. Sadettin Arel)

ve- rañ Var a- nın mec- li si ne

gör ki Ce- hen- nem ne i- miş

Ah... Ah

Ah

G A Z E L L E R

No. 27.- Kürdili hicazkâ:

(H. Sadettin Arel)

Op. 6, No. 7

Ad libitum

Sery e-der der- si hi- ram

ol ka- Le- ti nâ-

zen- de- sin Meşk e-der

kû- kû-yi kû- ri ka- hi ka- hi

han- de- sin Cün-bi- şî

nab- za ne ha- cet

iz- ti-re- bin fehî e-der

Has-te- i aş- kın gö-ren-ler

sa- îdî ler- zen-de- sin

Böy- le ib- ra kî pey en- derpey-le

ol sa- ki- i şuh Kor-ka-
rım küs- tah ey-ler
â- şı-kl şer-men- de- sin
Ah:

G A Z E L L E R

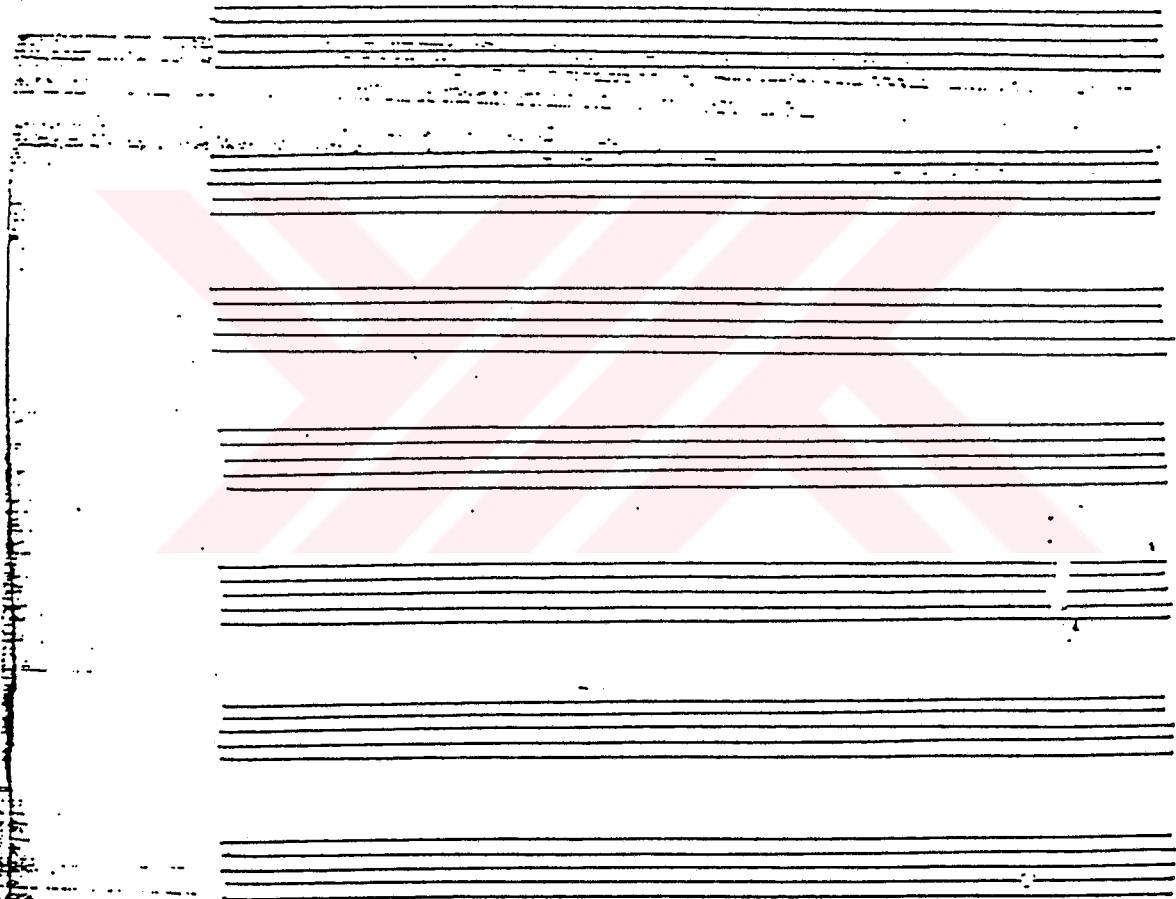
Op. 6, No. 6

No. 26.- Evic

Ad libitum.

(H. Sadettin Arel)

Ah Ge-ze-li mih-ri se-lek
de-er-er-er-er ol-du bu gün
Hi-bey-le sür-me-li
â-hu şî-kâ-rık ol-
du bu gün Pi-yâ-le çek-
me-den ev-ri o çeş-mi mah-
mû-run Ki-gâ-hî mes-ti i-lâ-
ci hu-ma-rim ol-du bu gün
Hi-ra-mî nâz i-le hoş hoş ge-lüp
o meh-pa-râ Te-le-fi-i e-le-



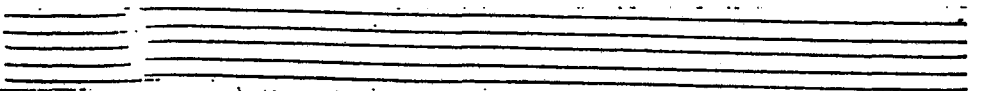
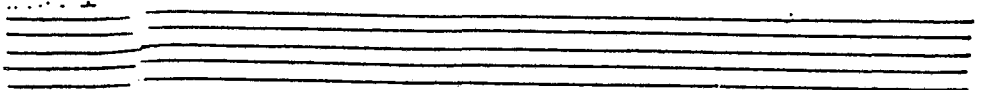
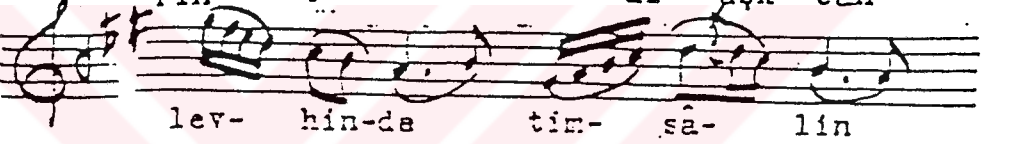
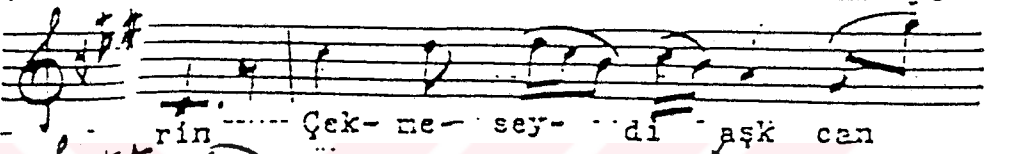
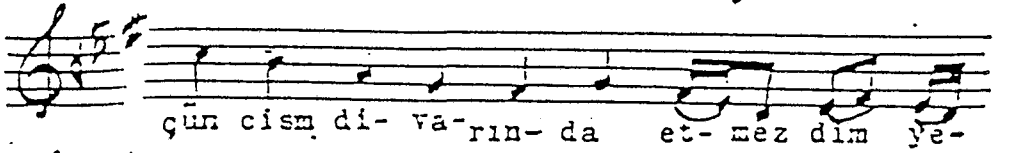
G A Z E L L E R

No. 25.- Sûzînel

Ad libitum

(H. Sadettin Arel)

Ah
 Eh
 fün tek pe-ri şan ha-lî-nî
 Kha- lîn se- nin Bir
 gün ey bîy derd sor-maz- sîn
 ne- dir- hâ- lîn se- in
 Ah Git-di ba- şın- dan
 gö- nül
 cl serv kad-dîn se-
 yo- sı Aâ- la kîn lâ-



G A Z E L L E R

Op. 6, № 4

No. 24.- Uşşak

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

th Ah

A- fe- ti can

de- di- ler gam- ze- i cel-

le- din i- çin neh-li gül

söy-le- di- ler ka- me- ti şim-

şâ- din i- çin ... Yaz- dı çün kil- ki ka-

za fit- ne vü â- şub em-

rin a- ra-yi-ri-ni a-çık koy- du

se-nin a- din i- çin çeş- mü eb-

ye ka- fa- dar cın



ev zül- fi si- yeh Sen de ka- fir-
sin o ka- fir-le- re im- da- din
i- şin Ah

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff concludes the phrase with a double bar line. Below the three staves, there are five sets of empty five-line staves, each with a red 'X' watermark across them.

G A Z E L L E R

No. 23.- Serkefzâ

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum.

Op. 6, No. 3

Ah Ah
 By gö-nül ol han-çe-ri
 mül- sa- ne ey- ler- sin he-
 ves Kaada can et-
 din be- ka- yı. An- lar- den
 Pey- vand kes Çek-me gur-
 bet ez- mi- ne ey târ- bân- nî
 mah-mil sa-kin kim bu yol-da biy-mî
 gur- bet- den- dir ef- sa-nî ce-
 ves

Ha-li zâ-rım-se-ni
fer-yâ-dî-a-gah ey-le-di
Şükr lîl-lah ol-du
fer-yâ-dîm ba-na fer-yâd
res Bir bi-ri-ne
san-cı-lup her yan te-nîz-de
ok-la-rı
Mür-gu rû-hum kay-dî-na
ol-muş mü-ret-teb-tîr
kâ-pâ Ah

G A Z E L L E R

No. 22 - Hüseyin

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah şî- fê- yi
 Vâsî kad- rîn hec-î- le biy- lâr o- lan-
 dan sor Ah Zû- lâr- lî
 zerk şev- kin deş- ne- î dîy-
 dâr o- lan- dâr sor Ah
 Le- bin sı- r- rîn- ge- lûp
 şûf- lâ- re ben- den
 öz- ge- den sor- ma Bu pîn- han
 nök- te- yi bir vâ- kî- fî es-
 râr o- lar, dan sor

Gö-zü yaş-li-la-rın hâ-lîn ne
 bil-sin mer-dü-mi sa-rıl
 Ke-va-kib-sey-ri-ni-şeb-tâ-se-
 her biy-dâr o-lan-dan sor
 Ah Ha-ber-siz ol-ma
 fet-tân göz-le-rin key-din çe-
 ken-ler-den Ha-ber-siz
 mest-ler biy-da-dî-ni-huş-
 yâr o-lan-dan sor Ah

G A Z E L L E R

21.- Acem. asiran

(H.Sadettin Arel)

Op.6, № 1

Ad libitum

Ah

Ah

Be-nim kim bir le-bi handan i-çin

Çir-yan-lı-ğım var-

dır Pe-ri-şan tur-re-

ler dev-rin-de ser ger

den-li-ğım vai dir

Ba-şım tah-tı re-

van- dir ta-cl zer-rin

su'-le-i â- hân gö-rün kim

dev-le-ti as-kıy-le ne sul- ten- lı-

Kim var- dir

Ah Yu-mulmaz eşk tug-

yâ- nın-dan an- sız çeş-mi hur ba-

Ha- ya- lı sü- re- ti

câ- ne hoş hayran-lı-şım

var- dir Ah

G A Z E L L E R

No. 20. - Uşşak

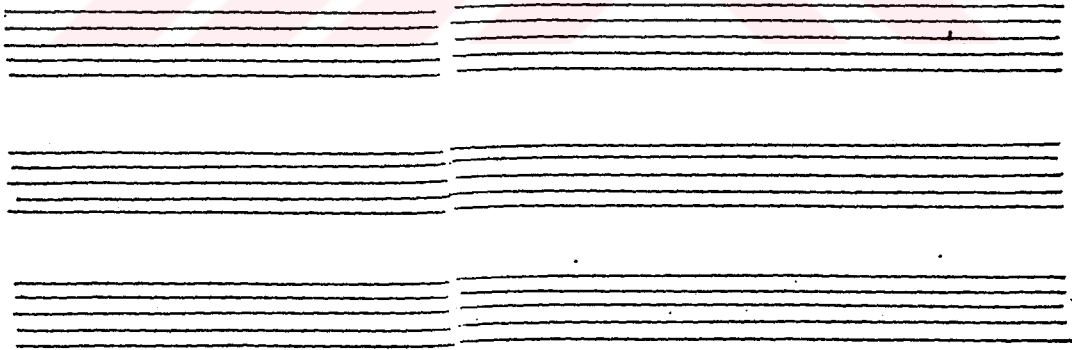
Op. 5, No. 10

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah A-şı-ya-nı mür-şü dil zül-fü-pe-ri-şan-ın da-dır Men-de ol-ey pe-ri gön-lüm re-nin ya-nın da-dır Ah
 Aşk der-di-yi-le ho-şum el çek i-lâ-cım dan te-bib Kıl-ma der-ma-nım kim ha-lâ-kim
 zeh-ri Ger-ee-nan-çe-dir Çek-me dâ-men naz e-düp üs-tâ-ge-ler-den ve kıl

Gök-le- re a- ғыl- ma-sun el-ler ki
 dâ- nâ- nin- da- dır Ah
 Göz- le- rîm ya-
 şın gö- rüp şûr et- me nef- ret kim bu
 hem Ol ne- mek den dir ki la'-
 li şek-ker ef- şa- nin- da- dır
 Ah



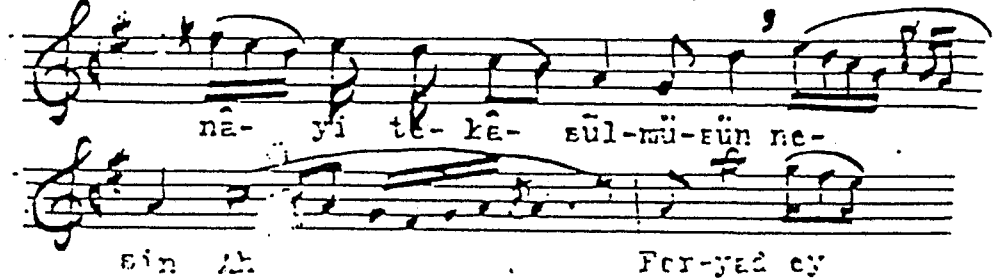
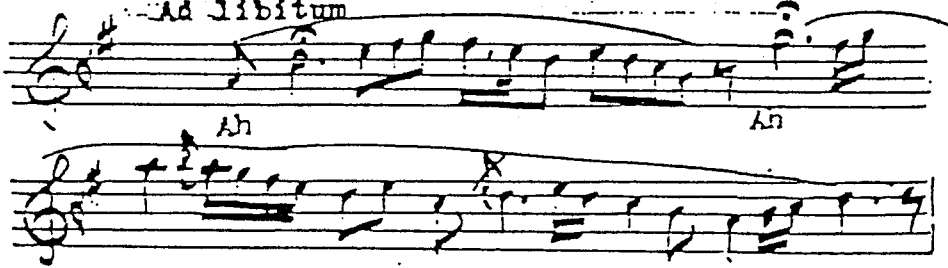
Op. 5, № 9

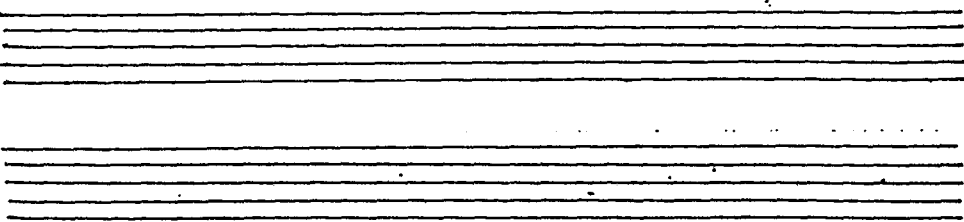
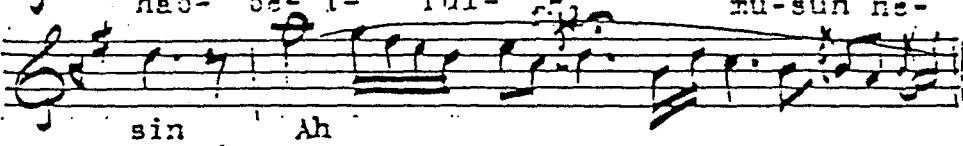
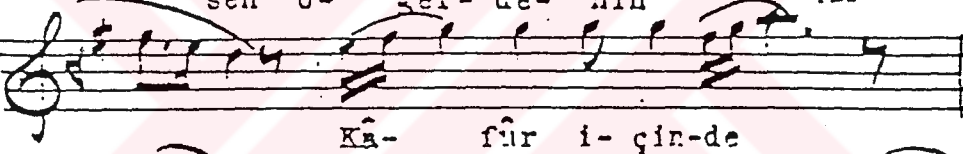
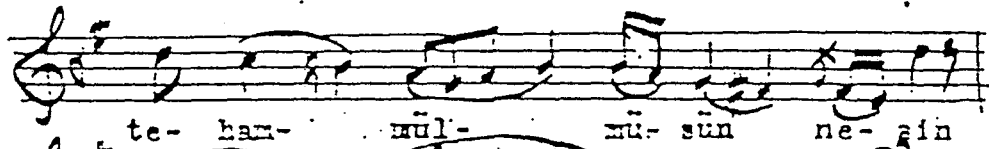
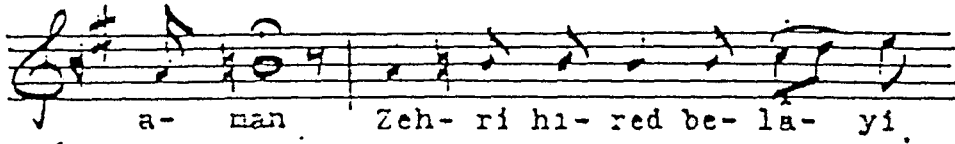
G A Z E L L E R

19.- Kervâ

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum



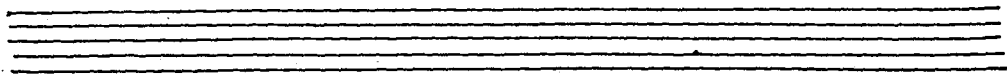
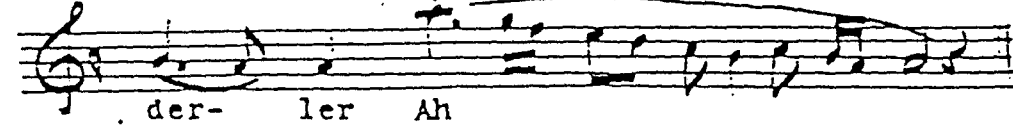
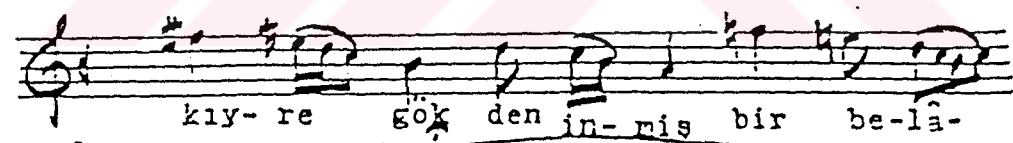
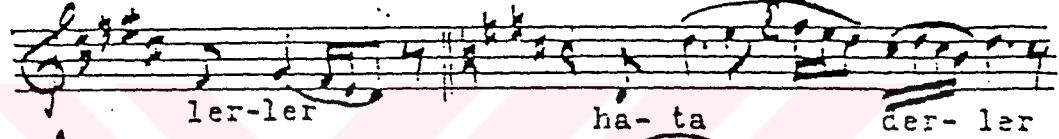
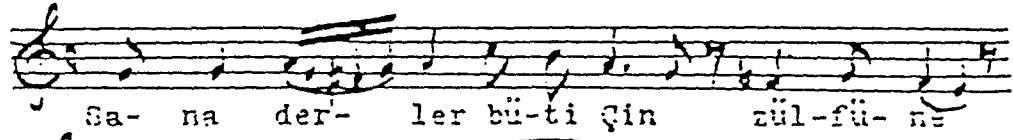


G A Z E L L E R

Op. 5, No. 18 -- Beyâti
(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah de-miş her gon-ca-ya
 â- şık-lı Ğim râ- zın
 sa-bâ der- ler El aġ- zın tut-mak ol-
 maz kor-ka-rım ey Ğul sa-na der-
 ler E-si- ri der- di
 aġ- ku-mes-ti pâ-ma şevk çok an-ma
 bi- ziz meş- hul o- lan Ley-lâ sa-na
 nec- nün ba- na der ler Se- nın mih-
 rü ve- fâ gös-terdi- Ğin aġ- yâ-re
 çok gör- düm Ga- lat- dır kim se-ni biy-



G A Z E L L E R

Op. 5, No. 17 - Hicazkâr
(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah Pe-ri şan hal-ki ş- len e- hu
 ef- ş an et-di- ğim-den- dir Pe-ri-
 ş an ol- du- ğum hal-ki pe-ri- ş an
 et- di- ğim-den- dir Di- li za-
 rım-da der-di aşk gün- ğünden
 fü- zün ol- mak ye- ten , biy- der-
 de tek- bir i- le der- kan
 et- di- ğim-den dir Gö- züm kim
 bağ- ır- mın ka- nın dö- ker bu kan
 Gan o ka- ne Da- ma- dem er- zü-

yi. lâ'li câ- nân et-di-ğim-den- dir

De-ğil biy-hû- de ger yağ- sa

fe- lek- den, ba-şı- ma taş- lar

Bi- nâ- sîn- tiy-şe-i â- hım-la vi-ran

et- di- ğim den- dir Na- çan rüs-

va- o- lur- dum kan yu- dup

bân- e- de- şî- eey- dîm Ah

Ke- lâ- met-gekdi- ğim

biy- hû- de ef- zan et-di-ğim-den

dir

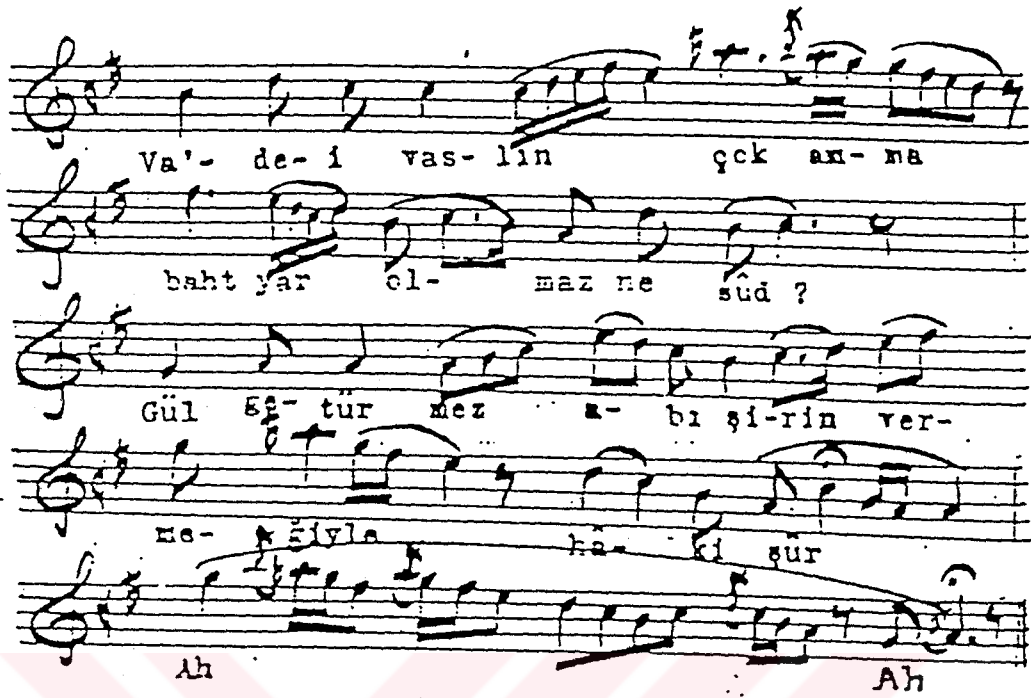
G A Z E L L E R

Op. 5. No. 5
16.- Saba

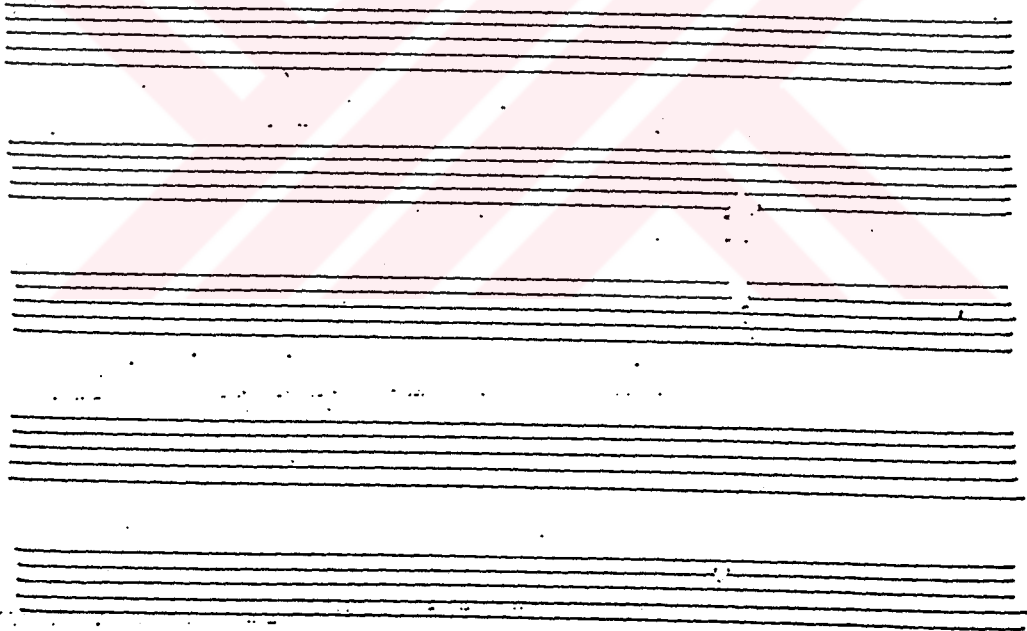
(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah Ber-ki â- han gök yü-
 zün tut- muş si- riş kin ver yü-
 zün Suh-be-tim-
 den hem ru- hûş ey-
 ler te-nef- für hem tu-
 rûr Ah Aşk
 rez- mi ger bu dur müş- kil ye-ler
 der- mâ- ne derd Derd eh-li
 biy- ze-bân biy- derd-ler kee-ti
 gu- rûr Ah



Va'- de-i vas- lın çok an- na
baht yar ol- maz ne sūd ?
Gül e- tür mez a- bı şı- rın ver-
me- şâyile hâ- ki şür
Ah Ah



G A Z E L L E R

Op. 5, No. 5
No. 15.- Puselik

Ad libitum

(H. Sadettin Arel)

Ah Der-di aş-kın, def' i- ne
 zah- met çe- ker dâ-im ta- hib şûkr kim
 ol- muş e- ne zah- met be- ne
 râ- hat ne- eib Ah
 Ah
 Bir ze- ban- dır ser- hi gam
 tak-ri- ri- ne her ber-ki gül
 Ey-le- mez biy-hu- de gül gör-
 dük- de ef- kan an-de- lib Eil- se
 zev- kin vârl- gam for- kat- de ef- zun

ol- du- ğun Dem be- dem

men- in ra- va gör-

mez- di reş- kin- den-

ra- kıyb Ta'-nı gaf-let dır pe- ri

tal- at- le- re iz- ha- rı hâl

San- ma kim ah- bab ha- lın- den o-

lur ga- fil ha- bib

Ah

G A Z E L L E R

Op. 5, No. 4

No. 14.- Hümâyûn

Ad libitum

(H. Sadettin Arel)

Ah
 Ce-ma-lün
 cev-ke-ri ol lâ'-lî
 se-ker-bâ-re fe-dâ Öm-rü-
 mün ha-sî-lî ol şîy-re-i
 ref-tâ-re fe-dâ Ah
 Ah Derd çek-miş se-rim ol
 hâ-lî si-yeh kur-bâ-nî
 Tâb gör-müş te-nim ol turre-i
 tâ-re-re fe-dâ
 Ah Ah

Göz-le-rim-den dö-kü-len

kat-re-i eş-kim sü-he-

ri Leb-le-rin-den sa-çı-

lan lü-lü ü seh-vâ-

re fe-dâ Ah

Ah

G A Z E L L E R

Op. 5, No. 3
13.- Beyati
(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah

Ah

kes-ti nâ- zım

kim bü-yüt- dü böy-le biy per- rā

se- nî Kim ye- tiş-dir- dî bu gū-

ne berr- den bā- lā se- nî

Büy- dan hoş renk-den pā- ki- ze-

dir nā- zik te- nin Bes- le- miş

koy- nun- da gū- ya kim gū- lî

raā- nā bē- nî

Gül- lü dîy-bū Aiy- dîn amēā

kor-ka-rım â- zâr e- der

Nâ- ze- niy- nîm sa- ye- i hâ- rî gü- lî
(Curcuna)

dî- bâ se- nî Bir e- lînde

gül - bîr el- de câm gel-
(Yine usulsüz olarak)

dîn sâ- kî-yâ Kan- gî- sîn

al- sam gû- lû ya- hut kî

ca- mî ya- se- nî

Ah

G A Z E L L E R

No. 12.- Acem aşîran

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Cl- sa da hâ- mûs lâ'- Ji iş-ve per- dâ-
zin se- nin lâl e- der Hâ-
rû- tu çeş- mâ- ni cû- han- sâ- rân se-
nin Me- ra- 1 - nev- zûn dur -
am- ma nâ- re- sâ- dâr ser- vi bâr
Ev- le- ye tiz- min ke- fer
kâd- di ser- ef- ra- zîn se- nin
Â- şî- ka ke- san rû- mî-yan ol- ma- mak

müm- kün mü- dür Ol ni-ga-
hi sad- ze- ban- dır gün- ki
gam- es- zin se- nin
Ah Ah

G A Z E L L E R 10.-Kürdili hicazkâr

Op. 10-10
(E. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ce- fâ- yi tâ- li-i nâ- zâr-
 Ka- rî ten- den sor
 A- den e- den si-te-mi rûz-
 Gâ- rî ben- den sor
 Ah
 Dû- şup ün-mi-de ne-ler çek-di-ği-
 mi ben bi-li- rim
 Se- lâ- yi keş-me- ke- şî
 İn- ti- câ- rî ben- den sor
 Bir i- ki cû- ce ne cû-

dâr- . . . lîk- la-rın gör- düm

Fe- lek de- dik- le- ri nâ- şa-

dâ- . . . ben- den

sor- Ah

G A Z E L L E R

Op. 4, 12 9

No. 9.- Uşşak

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Aş- ka düş- düm

cân-ı dîl mûf- ti cû-râ- nân ol- du

hep Sab-ru ta- ket mes- ra-fî çe-ki

gi- riy- bân ol- du hep

Aş- mış ol dem siy- ne- sîn

bir ker- re a- ra- mû sū- kûn Siy- ne-

den bil- mem ne hâ- let dir gi-riy-

sân ol- du hep

Ah Ah
 Hâl kâ- fir zülf kâ- fir
 geşm kâ- fir el- a- man
 Ser- be-ser ik-
 li- mi nün kâ- fi- ristan
 ol- du hep Ah
 Ah

Op. 4. № 8

G A Z E L L E R

8.- Yegâh

(H. Sadettin Arel)

Ad libitum

Ah ka-yâ hî- şen a-
lan zeh- ze- ne-i
çenr mi- dir Yok- su de-
tin- de- ki pey- mâr ne-i
renk-mi dir Ah
ah
Nağ-ne-ne- tiy- ri- ni-geh pişşrev cl-
muk- da ne- şer kut-rib et- rû
da ke- ma- nın- la hen- â- henk mi-
dir Ah

Lâ-â-li handan mî

ya- hüt kü-çe- i ver-di ter- da

Des- ti tâ- ra- cî sa- bâ-

dân gö- zülen denk- mî dir

Bir ni- hân ce te- bessüm de mî

siğ- maz câ- nâ Ah

Söy-le bil- lâr de- he-nin tâ-

ka- dâr tenk mî dir Ah

ÖZGEÇMİŞ

1972 yılında Erzurum'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Lüleburgaz'da tamamladı. 1988 yılında, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. 1993 Haziran döneminde bitirme ödevi olarak, H.Sadettin Arel'in "Türk Musikisi'ne Getirdikleri" isimli eseri sundu. İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nı 4. olarak bitirerek, Türk Sanat Müziği Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya hak kazandı. 1995 Ocak döneminde yüksek lisans tezi olarak bu çalışmayı sundu.