İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİR İLİŞKİSEL ÜRETİM SÜRECİ OLARAK MÜZİKAL YARATIM; ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE VE HÜSEYİN SADETTİN AREL ÖRNEĞİ

DOKTORA TEZİ

Sami DURAL

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

OCAK 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİR İLİŞKİSEL ÜRETİM SÜRECİ OLARAK MÜZİKAL YARATIM; ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE VE HÜSEYİN SADETTİN AREL ÖRNEĞİ

DOKTORA TEZİ

Sami DURAL
(414122003)

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK

OCAK 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414122003 numaralı Doktora Öğrencisi Sami DURAL, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "BİR İLİŞKİSEL ÜRETİM SÜRECİ OLARAK MÜZİKAL YARATIM; ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE VE HÜSEYİN SAADETTİN AREL ÖRNEĞİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ali ERGUR** .....
Galatasaray Üniversitesi

Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Aydan TURANLI .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Namık Sinan TURAN .....
İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi : **Aralık 2018**
Savunma Tarihi : **Ocak 2019**

Annem Halime Dural ve Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu'nun aziz ruhlarına…

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti, müzikal yaratım özelinde *farklılık* olgusunun kendisini ortaya koyduğu yaşanmışlıklar sergilemektedirler. Bahsedilen coğrafyayla ve alanla ilgili çalışmaların yer aldığı literatürde bu yaşanmışlıkların, düşünce sistemleri noktasında, tarihsel, toplumbilimsel, felesefî vurgularla etkileşim içerisinde disiplinlerarası ilişkilerle ele alındığı çalışmalara rastlamak güçtür. Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) ve Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) örneğinde görüldüğü üzere birbirinden oldukça *farklı* ve aynı zamanda referans müzikal yaratımlar, literatür içerisinde çoklukla determinist bir tınıda gerçekleştirilen *gelenek, öz, hakikat, klasik, modern* yorumlamaları dahilinde değerlendirilmiştir. Bahsedilen bu bakış açılarından ayrı bir yerde konumlanan doktora çalışması, tüm bu belirlenmişliği ayraç içine alarak, Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımlarına ve bu doğrultuda an itibarıyla ortaya konulan yaratımlara kendi eylem ve düşünce dünyasıyla muhatap olmak niyetindedir. 2012 tarihinde kaleme almış olduğumuz "Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami" adlı yüksek lisans tezinde, müzikal yaratım *Hafız Sami* ve *meşk* olguları üzerinden değerlendirilmişti. Çözümleme üzerinden yürütülen bu çalışmanın yöntemi ise yapısal bir heyecan barındırmıştı. Hafız Sami'nin bireysel üretimi, bütünsel bir gerçekliğe sahip addedilen meşk zemininin sosyal niteliğine referansla anlamlandırılmaya ve sınırlandırılmaya çalışılmıştı. Saussare'ün *langue* ve *parole* karşıtlığında kurmuş olduğu ve somut sözün arka planında daima ana amaç olarak varlığını sürdüren soyut bir yapının izini süren bakış açısından heyecanla, söz konusu yüksek lisans çalışmasında Hafız Sami'nin müzik pratiği ve tekniği de kendi içerisinde evrensel renge büründürülen meşk gösterge dizgesinin bir nevi *göstereni* olmuştu. Buna göre *gösterilen* ise meşkin sosyal yapıda, bilinçte ve bilinçdışında tezahür ettirmekte olduğu *hakikati-gerçekliki* idi. Burada ayrıca, Lévi-Strauss'un insan aklının evrensel yapısına yapmış olduğu vurgudan bir etkilenim de mevcuttu. Buna göre, Hafız Sami'nin tüm müzikal pratiği ve ilişkisi kavramsal bir zemine dayanmaktaydı. Meşkin işaret ettiği *gerçeklik*e, Hafız Sami'nin grupetto, portamento gibi kavramlarla isimlendirilen pratik eylemlerinden ulaşılabilirdi. İnsan aklının evrenselliğiyle irtibatlandırıldığı bu noktadan itibaren artık meşk de, belirli bir kültürün sınırlarını aşarak, *özne*nin eylemelerini şekillendirme kudretini haiz olan yapısal tümelliğin modeli olmaktaydı. Söz konusu yüksek lisans tezinin yazıldığı coğrafya itibarıyla bu tümelliği anlamlandırmış olan okur kitlesi de; ahlakî, siyasî, ereksel ve teolojik ideallerin söylem inşalarını yaratan zihin yapısına sahiptir. An itibarıyla kaleme alınmış olan doktora tezinde ise müzikal yaratımın değerlendirildiği bakış açısı tamamen farklılaşmıştır. İnsan eylemeleri ve düşünceleri; tarihsel, toplumsal ve bireysel parametreler dahilinde *sorgu*lanmakta, *öz*sel, *kavram*sal, *metafizik*sel ve ayrıca *pozitivizm* ve *modernizm* tınılı belirlenimciliklerin kayıtları dışında ve fakat bunlarla etkileşim içerisinde ele alınmaktadırlar. Bu bakımdan Nâsır Dede ve Arel'in gerçekleştirmiş olduğu *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı,* toplumsal örgütlenmeleri, bireysellikleri tezin sorgulama sürecinde başat

role sahiptirler. Bu tezin yazım sürecinde, *Arel'in Makam Yaklaşımı Örnekleminde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "Milli Vizyon" Çerçevesinde Yaratımın İzinin Sürülmesi*, *Müzik Eğitiminde "Düşünmek" ve "Eylemek": Platon, Aristoteles ve Abdülbâkî Nâsır Dede* başlıklı bilimsel sunumlar yapılması, üretilmiş olan fikirlerin *paylaşım*a sokulmasında ve böylelikle bakış açısının eleştirel boyutunun oluşturulmasında katkılar sağlamışlardır.

Yazım sürecinde literatür tarama, kaynak toplama, kütüphane ve lisan çalışmaları gibi hususlarda yanımda olan ve benden katkılarını esirgemeyen birçok kıymetli isim oldu. Yönlendirmeleriyle müzikoloji alanınında yoğnulaşmama vesile olan, birikimlerini ve heyecanını her fırsatta paylaşan, akademik desteğiyle yanımda olan sevgili danışman hocam İ.T.Ü Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müdürü merhum Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU'na, jüri komitemde bulunan, müzikal ve tarihsel çalışmaları ve birikimleriyle lisans bitirme çalışmamdan itibaren akademik gelişimimde payı bulunan değerli danışman hocam Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK'a, jüri komitemde bulunan ve müziği ekonomi-politik ve sosyolojik anlamda değerlendirip lisans üstü akademik hayatımda yeni bir başlangıç yapmama vesile olan ve ufkumu açan Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ali ERGUR'a, yine jüri komitemde bulunan ve araştırmam süresince konuyla ilgili fikirlerini benimle paylaşıp desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI'ya en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Disiplinlerarası çalışmalarıyla, tarihsel ve kültürel zemindeki birikimleriyle akademik olgunlaşma sürecinde bana örneklik teşkil eden ve desteklerini ve rehberliğini her aşamada hissettiren İstanbul Ünversitesi Uluslararası ilişkiler ve Siyaset Bilimi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Namık Sinan TURAN'a, tez savunma jürimde bulunup felsefe alanında çok önemli yönlendirmeler ve katkılarda bulunan İ.T.Ü Fen-Edebiyat Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Aydan Turanlı'ya, lisan çalışmaları ve evrak okuma konularında çok kıymetli birikimlerini paylaşan ve zamanını ayıran İ.M.Ü Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Musikisi Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Öğr. Ü. Erdal Kılıç'a, müzik sırdaşlığı ve ilim yoldaşlığı yaptığımız dostum Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ'a, yaşanılan coğrafyanın müzikal, bilimsel ve kurumsal yapısında kader ve gönül birlikteliği yaptığımız dostum Prof. Dr. Ali TAN'a teşekkür de benim için yerine getirilmesi gereken zevkli bir görevdir.

Ayrıca, haklarını asla ödeyemeyeceğim, en büyük destekçilerim Nail Dural, Halime Dural, Özden Dural ve Muhsin Tuğla'ya hürmetlerimi zikretmek isterim…

Ocak 2019 Sami DURAL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
KISALTMALAR ..... **xi**
ÖZET ..... **xvii**
ABSTRACT ..... **xxi**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Çalışmanın Amacı 14
1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı 17
1.3 Çalışmanın Kuramsal Temeli 22
2. ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE **39**
2.1 Toplumsal ve Bireysel Olguların Çok Boyutluluğu; III. Selim, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Toplumsal Örgütlenme 39
2.2 Yaşananlar ve Yazılanlar Dahilinde III. Selim ve Nizâm-ı Cedîd Vizyonuna Sahip Toplumsal Örgütlenmenin ve Bununla Etkileşimde Olan Bireysel Olguların İlişkiler Akışı ve Düşünceler Paylaşımı 46
2.2.1 III. Selim'in ilişkide bulunduğu Avrupa coğrafyasında yaşananlar ve yazılanlar 47
2.2.2 III. Selim'in toplumsal örgütlenmesindeki düşünceler paylaşımı; Nizâm-ı Cedîd 50
2.2.3 Mevlevi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede ve Nizâm-ı Cedîd padişahı III. Selim'in müzikal yaratımı: *Hüzzam'*da kullanılan yeni perdeler ve planlar; *Hüzzâm-ı Cedîd* 61
2.3 Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Hakikat* ile Kurduğu İlişki; *Tedkîk u Tahkîk* 65
2.4 *Hakikat*in Çoklu Yüzü: Abdülbâkî Nâsır Dede'den Önceki Yaklaşımlar; Antik Yunan, Helenistik Dönem ve İslam Coğrafyası Toplumsal Örgütlenmelerinden Bireysel Yaratımlar 68
2.4.1 Platon; *güzellik sevgisi* olarak müzik 69
2.4.2 Aristoteles: *Oussia;* var olan müzik 72
2.4.3 Aristoksenos: *Bilgelik ve harmonia*; müzikal pratiğin öncülüğündeki teori 76
2.4.4 Plotinus: Müzikal yolculuk; pratik, teori, Exstasis ve *Bir* 78
2.4.5 Augustinus: Tanrı-İnsan'ın aşkın iradesi; *müzik ve teslimiyet* 80
2.4.6 Fârâbî: Amelî ve nazarî bir ilim olarak musiki; *Faal Akıl'*dan Yaratıcı'ya yükseliş 81
2.4.7 Tel, aralık, oran, cetvel, nağme gibi olguların nasıllıkları üzerinden *uyum* (*harmonia)* ile kurulan ilişki; *Urmevî'nin sistemi* 85
2.4.8 Türkçe müzik kitapları; amelî ve nazarî mirasın değerlendirilişi 88

2.4.9 Bilimsel düşünce zeminiyle irtibatlı fakat bu zeminden ayrı bir diyarda *teknik*in gündoğumu; Ali Ufkî ve Kantemiroğlu.....90
2.5 Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzikal Yaratımı; Yeni Düzende (Nizâm-ı Cedîd) Bir Mevlevi Şeyhi.....96
2.5.1 Abdülbâkî Nâsır Dede'de *elhân*ın cüzleri: Yeni bir toplumsal ve bireysel olgunun üretimi olarak; *esrâr*ın perdeleri.....96
2.5.2 *Yeni düzenin (Nizâm-ı Cedîd)* Mevlevi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede'de; *elhân, müzeyyin-i lâzım, makam, terkîb*.....103
3. HÜSEYİN SADETTİN AREL.....111
3.1 Süreklilik ve Süreksizliğin Etkileşimi; Avrupa'dan *Tanzimat İnsanına*, *Türk Milletinden* Hüseyin Sadettin Arel'e.....111
3.1.1 Avrupa'daki müzikal yaratım olgusunun Hüseyin Sadettin Arel ile olan etkileşimi.....114
3.1.2 Avrupa ile ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı gerçekleştirmiş olan Tanzimat insanının, Hüseyin Sadettin Arel ile olan etkileşimi.....120
3.2 Hüseyin Sadettin Arel'in Toplumsal ve Bireysel Olgusunun Sorusu; *Milli* Musikinin Mahiyeti Nedir?.....130
3.2.1 Hüseyin Sadettin Arel'in toplumsal örgütlenmesinin sosyo-politik zeminle kurduğu ilişkiler akışı.....134
3.2.2 *İlişkiler akışı*nı gerçekleştiren bireysel olguların *düşünceler paylaşımı*; farklı yaklaşımlar.....139
3.3 Hüseyin Sadettin Arel'in Bireysel Olgusu ve Yaratımı; *Milli Vazife* ve *Milli Musiki*.....145
3.3.1 Hüseyin Sadettin Arel'in yaşanmışlıkları ve var olmanın *milli* tezahürü; *Türk musikisi*.....145
3.3.2 Melodi ve kavramların *milli*liği.....151
3.3.3 *Hakikat*in kurulduğu zemin: *İnsan duygularını ifade etme*; Türk musikisinin üstünlüğü.....155
3.3.4 Hüseyin Sadettin Arel'in iktidar odakları ile olan ilişkiler akışı.....160
3.4 Hüseyin Sadettin Arel'in *Aydınlanmışlık*ı ve *Romantikli*ki.....165
3.4.1 Müziğin *özerk(siz)liği*; söz mü, melodi mi, yoksa *milli* bir bestekârın iradesi mi?.....165
3.4.2 *Tabiat*tan istihsal edilmiş bir müzik; Türk musikisi.....175
3.4.3. Hüseyin Sadettin Arel'de; *polifoni, bestekâr, insan duygularını ifade etmede farklı çeşnilerin kullanımı ve tüm bunlara uygun aralıklar-arıza işaretleri* gibi parametrelerin milli bir olguda birleşimi; *Türk musikisi makamları*.....179
3.4.4. Ütopya mı, bulunduğu zamana ve yaşanılan ana yaratım heyecanı aşılamış olan bir hayat mı?.....188
4. SONUÇLAR.....195
KAYNAKLAR.....207
EKLER.....227
ÖZGEÇMİŞ.....277

KISALTMALAR

Ar.	:	Arapça
Bkz	:	Bakınız
BOA	:	Başbakanlık Osmanlı Arşivi
CHP	:	Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	:	Çeviren
DP	:	Demokrat Parti
Fr.	:	Fransızca
HAT.	:	Hatt-ı Hümâyûn
Haz.	:	Hazırlayan
IRCICA	:	Research Center for Islamic History, Art and Culture (İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi).
İ.DUİT.	:	Dosya Usulü İradeler Tasnifi
İ.T.Ü	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
İ.Ü.	:	T. C. İstanbul Üniversitesi
La.	:	Latince
MF. MKT.	:	Maarif Nezareti Mektubi Kalemi
Os.	:	Osmanlıca
s.	:	Sayfa
S.D.	:	Sami Dural
TBMM	:	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı
T.M.D.K	:	Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TS.MA.d.	:	Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Defterleri
Tr.	:	Türkçe
vb.	:	Ve benzer
vr.	:	varak / varaklar
Y. EE.	:	Yıldız Esas Evrakı
Yu.	:	Yunanca

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Tahrîriyyetü'l-mûsikî 8
Şekil 1.2 : Sazkâr Semâî Mûsî'nin..... 9
Şekil 2.1 : Tedkîk u Tahkîk, Müellif Nüshası..... 97
Şekil 2.2 : Dîvân-ı Eş´âr 98
Şekil 3.1 : Joseph Marx 30 Kasım 1932'de Eminönü Halkevi'nde Konferans Verirken 133
Şekil 3.2 : Arel'in Musiki Lügatçesi Adlı Çalışmasından Bir Bölüm, Arel'in El Yazısı..... 154
Şekil 3.3 : Arel'in Musiki Kamusuna Derc Edilecek Bazı Kelimeler Adlı Çalışmasından Bir Bölüm..... 154
Şekil 3.4 : Türk Musikisi Ahenk Dersleri..... 156
Şekil 3.5 : Kemençe Beşkemesi 1..... 158
Şekil 3.6 : Kemençe Beşlemesi 2..... 158
Şekil 3.7 : Arel'in Kendi El Yazısıyla Belirttiği Şekliyle; 1948'de İleri Türk Musikisi Konservatuarı'na Levha Asılırken 161
Şekil 3.8 : Arel'in 1948'de İstanbul Belediyesi Başkanlığı'na Yazmış Olduğu İstifa Dilekçesinden Bir Bölüm..... 161
Şekil 3 9 : Arel'in Türk Musikisi İçin İleri Solfej Dersleri Çalışması Adlı Eserinden Bir Bölüm, Arel'in El Yazısı..... 162
Şekil 3.10 : Arel'in Santur Metodu Adlı Eserinden Bir Bölüm, Arel'in El Yazısı..... 163
Şekil 3.11 : Arel'in Yazmış Olduğu Gına Dersleri Adlı Eserden Ses Tekniği Çalışmaları, Arel'in El Yazısı 163
Şekil 3.12 : Arel'in 1954'te Eminönü Öğrenci Lokali'nde, Fetih Toplantısında Yapmış Olduğu Konuşma 164
Şekil 3.13 : Arel'in 1948'de Eminönü Halkevinde Yapmış Olduğu "Türk Musikisinin Hüviyet ve Kıymeti (Tatbiki) Adlı Konuşmasının Bulunduğu Afiş 164
Şekil 3.14 : Arel'in 1946'da Şişli Halkevi'nde Yapmış Olduğu "Türk Musikisi Nasıl İlerler" adlı Konuşmasının Bulunduğu Afiş 165
Şekil 3.15 : Arel'in, Şehbal Dergisi'nde Aktarmış Olduğu Hüseyni Saz Semai 168
Şekil 3.16 : Arel'in İkilemeler Bayram Eserinden Bir Bölüm 170
Şekil 3.17 : Arel'in Ney, İki Keman ve Tanbur İçin Bestelemiş Olduğu Dörtlemeden Bir Bölüm 190
Şekil 3.18 : Arel'in, Tercih Ettiği Ses Sistemi Müzik Yazısı Dahilinde Bas Kemençe, Tenor Kemençe, Alto Kemençe, Soprano Kemençe ve Ney İçin Yazdığı Beşlemeden Bir Bölüm 191
Şekil 3.19 : Arel'in Keman ve Tanbur İçin Yazmış Olduğu İkileme 193
Şekil B.1 : Tedkîk u Tahkîk, Müellif Nüshası..... 231
Şekil B.2 : Tedkîk u Tahkîk 231
Şekil B.3 : Tedkîk u Tahkîk 232
Şekil B.4 : Tedkîk u Tahkîk 232
Şekil C.1 : Musiki Lügatçesi, Arel'in El Yazısı..... 233
Şekil C.2 : Basit ve Mürekkep Makamların İsimleri, Arel'in El Yazısı 233

Şekil D.1 : 1718 tarihli Şer´iyye Sicili'nde Bir Yeniçeri Ağası'nın, Kadı'ya Malumat Arz Etmesi 234
Şekil D.2 : III. Selim'in Kaymakam Paşa'ya Yazdığı Hatt-ı Hümâyûn 235
Şekil D.3 : Françe İmparatoru'nun Tasvîri Hakkında III. Selim'in Hatt-ı Hümâyûn'u 236
Şekil D.4 : Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Sefâretnâmesinden Bir Bölüm, Ali Suâvî Tab'ı 236
Şekil D.5 : Mûsikî Encümeni ve Dârü'l-Elhân Ta´lîmâtı Sûreti, Birinci ve İkinci Fasıllar 237
Şekil D.6 : Doznizetti'nin Marşının Osmanlı Marşı Olarak Kabulünü Beyan Eden Belge 238
Şekil D.7 : III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd Hakkında İstediği Layihaya Dair Bir Müsvedde 239
Şekil D.8 : Gülhâne Hatt-ı Hümâyûn'u Gereği Yapılan Yeni Kanuni Düzenlemerin Kutlanması Amacı İle Bir Toplantı Yapılması ve Abdülmecid'in Davet Edilmesi 240
Şekil D.9 : İngiltere'deki Osmanlı Tacirlerinin Teşekkürnâmelerinin Takdimi 241
Şekil D.10 : İstanbul Belediyesi'nce Konservatuvar İçin Viyana'dan Getirilmiş Olan Joseph Marx'a Verilecek Ücrete Ait Kambiyo Tedariki 242
Şekil D.11 : Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi'nin Tatbiki 243
Şekil D.12 : Necil Kazım Akses'in Modern Türk Müziğini Tanıtmak Üzere Prağa Gönderilmesi 244
Şekil D.13 : Kapı Kethudası Mustafa Efendi'nin III. Selim'in Hal`i ve Bununla İlgili Gelişmeler Üzerine Kaleme Almış Olduğu Mektup 245
Şekil D.14 : Devlet-i Aliyye ile Rusya Arasında 5 Temmuz 1774 Tarihinde Kaynarca Antlaşması'ndaki Maddelerle İlgili Suretten Bir Bölüm 246
Şekil D.15 : Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilatı Kanun Layihası 247
Şekil D.16 : Ankara ve 14 Vilayette Halkevi Açılmasına Dair 248
Şekil E.1 : Tahrîriyyetü'l-mûsikî, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı Sûz-i Dilârâ Mevlevi Ayini 249
Şekil E.2 : Abdülbâki Nâsır Dede'nin Acem Bûselik Ayin-i Şerîfi 249
Şekil E.3 : Sûz-i Dilârâ Mevlevi Ayini Bende-i Sâlis'ten Bir Bölüm 250
Şekil E.4 : Hisar Bûselik Taksim, Arel'in El Yazısı 250
Şekil F.1 : Arel'in Besteciliği, Berker'in El Yazısı 251
Şekil F.2 : Hukukta Arel, Berker'in El Yazısı 251
Şekil F.3 : Arel'in Besteciliği, Berker'in El Yazısı 252
Şekil F.4 : Ercümend Berker'in TMDK Öğrenci Oda Orkestrası, Berker'in El Yazısı 252
Şekil F.5 : Ercümend Berker'e göre Arel'in Türk Musikisine Getirdikleri 1 253
Şekil F.6 : Ercümend Berker'e göre Arel'in Türk Musikisine Getirdikleri 2 254
Şekil G.1 : Arel, 1936 255
Şekil G.2 : Arel 1938'de Bandırma Vapurunda 255
Şekil G.3 : 1940 Yeşilköy, Mehmet Bey'in Köşkü 256
Şekil G.4 : Arel'in 1943'te Üniversitede Verdiği Konferans 1 256
Şekil G.5 : Arel'in 1943'te Üniversitede Verdiği Konferans 2 257

Şekil G.6 : Arel, Laika Karabey ve Talebeler, 1948'de İkinci Armoni Ders Günü Hatırası 257
Şekil G.7 : Arel, Emin Ongan, Laika Karabey, ve Talebeler, 1948'de Laika Karabey'in Türk Musikisi Nazariyatı Talebelerinin Hazırladığı Konser 258
Şekil G.8 : Arel, Suphi Ezgi, Laika Karabey ve Talebeler; 1952'de Arel'in evinde 258
Şekil G.9 : Arel, Ferit Zühtü, Pakize Arel, Laika Karabey, İsmail Bey; 1954'te Büyükada'da bir Otelde 259
Şekil G.10 : Arel'in Cenaze Merasimi 1 259
Şekil G. 11 : Arel'in Cenaze Merasimi 2 260
Şekil G. 12 : Arel'in Kabri, 8 Mayıs 1955 260
Şekil H.1 : Arel'in 1946'da Şişli Halkevinde Verdiği Türk Musikisi Nasıl İlerler Adlı Konferansıyla İlgili. 261
Şekil H.2 : Arel'in 1948'de Eminönü Halkevinde Vermeyi Düşündüğü Türk Musikisinin Hüviyet ve Kıymeti (Tatbiki) Adlı Konferansıyla İlgili 262
Şekil H.3 : Arel'in 1953'te Teknik Üniversite'de Türk Musikisinin Kıymeti ve Türk Musikisini Benimsemek Gerilik midir? Adlı Konferansıyla İlgili Çeşitli Gazetelerde Çıkan Haberler 263
Şekil H.4 : Arel'in Fatih Devrinde Müzik adlı Konuşmasını Yaptığı Fetih Kutlamalarıyla İlgili Haber 264
Şekil I.1 : 1946'da Şişli Halkevi tarafından Arel'e Gönderilen Konferans İsteği 265
Şekil I.2 : Arel'in Kendisinden İstenen Konferans Dolayısıyla, 1947'de Eminönü Halkevi Başkanlığı'na Gönderdiği Yazı 266
Şekil I.3 : Arel'in 1951'de Eminönü Halkevi Konferans Salonunda Vereceği Türk Musikisinin Mazisi, Hali ve İstikbali Adlı Konferansı Hakkında Yazışma. 267
Şekil I.4 : Arel'in 1951'de Teknik Üniversite'de Vereceği Konferansla İlgili Yazışma 268
Şekil I.5 : 1953'te Teknik Üniversite'de Vermiş Olduğu Konferans İçin Teşekkür Yazısı 268

BİR İLİŞKİSEL ÜRETİM SÜRECİ OLARAK MÜZİKAL YARATIM; ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE VE HÜSEYİN SAADETTİN AREL ÖRNEĞİ

ÖZET

Eyleme ve düşünme söz konusu olduğunda ister tözsel-metafiziksel ister varoluşsal-yapısökümcü yaklaşımlar olsun insan olgusu, bu isim altında tanımlansın ya da tanımlanmasın, *ilişkisel* boyutuyla dikkatleri kendine çekmeyi başarmıştır. Bu eyleme ve düşünme düzlemine ait olan yaratım ise çeşitli yaklaşımlarca kimi zaman epistemolojik kimi zaman ontolojik kimi zaman da antropomorfik-antropolojik yönelimlerle mite, hakikate, hakikat oyununa, iktidar-tahakküm kurgulamalarına, tarihsel-tinsel belirlenimlere konu edinilmiştir. Yeni Çağ düşünce melekesiyle birlikte yaratımın anlamlandırılmasında özne-nesne düalizmi ve bunun söküme uğratıldığı kritisizm söz sahibi olmuş ve böylece analizin, yorumun, çözümlemenin ve bunların eleştirilerinin oluşturduğu literatür yaşanılan an ile girilen ilişkide belirleyici bir rol üstlenmiştir. Artık ilgilenilen alan dahilinde ilişki kurulan her yaratım bu literatürün konusu olmak ve bu literatürle belirli paylaşımlar gerçekleştirmek durumundadır. Söz gelimi, müzikal yaratımın referans isimlerinden olan Beethoven, romantizmin kavramsal dünyasıyla ve ayrıca bunun eleştirisiyle iç içe geçmiş bir haldedir. Yine müzikal yaratım bakımından referans isimlerden biri olan, Beethoven'la aynı dönemi paylaşmış ve fakat farklı toplumsal ve bireysel bağlamda yaşamış olan Abdülbâkî Nâsır Dede'yle kurulacak ilişkide de bahsedilen bu literatür etkileşim ve paylaşım isteğini gündemde tutmaktadır.

Burada dikkat edilecek husus yaşanılan an içerisinde gerçekleştirilen yaratımın (tez çalışmasının özeli olması itibarıyla müzikal yaratımın) literatürle yani hali hazırda sözlü-yazılı tarihsel metodolojiyle, sosyal bilimsel reflekslerle ve ayrıca düşünce sistemi tarihiyle gerçekleştireceği etkileşimin niteliğinin belirlenimidir. Tez çalışmasının konusu olmaları itibarıyla Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel'in yaratımlarının, yaşanılan andaki yaratımla *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* düzleminde etkileşiminin *sorgul*anması yukarıda bahsedilen literatürün form ve biçimiyle kabül-retler dahilinde etkileşim içerisinde olunmasını netice vermektedir.

Bu etkileşim süreci, müzikal yaratımın salt modernleşmenin, bireyselleşmenin, gelenekçiliğin, klasizmin, sosyal bilim ve tarihselliğin vb. kavramsallaştırma zeminlerinin hegemonyaları dahilinde değerlendirildiği bir yapıda işlememiştir. Fakat bununla birlikte bu spekülatif düzlemlerle ortak paydaya sahip olunabilecek kümeler göz önünde bulundurulmuştur. Bu doğrultuda Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımları, an itibarıyla tecrübe edilen yaratımlar dikkate alınarak kendi toplumsal ve bireysel olguları içerisinde *sorgul*anmış, analiz ve çözümleme metodlarının aksine sentez-tez, neden-sonuç diyalektikleri referans düzlemler olarak tebarüz etmemişlerdir. Bu bakımdan belirtilene kıyasla bizatihi *sorgul*amaya, *ilişki*lere ve *paylaşım*lara konsantre olunmuştur. Bu bahsedilen bakış açısı, literatürün sınırları dışında, fakat yine de bu sınırla etkileşimi gündeminden çıkartmayan bir konumdadır.

Bu perspektife göre hem Nâsır Dede hem de Arel'in müzikal yaratımları süreklilik-süreksizlik olgusunu ve bununla birlikte ele alınabilecek *farklılık* durumunu karşımıza çıkartmaktadırlar. Bu noktada bu iki ismin yaratımlarının karşılaştırılması önemli farkındalıkların elde edilmesine zemin hazırlayacak niteliktedir.

1801-1821 yılları arasında Yenikapı Mevlevihanesi'nde şeyhlik görevinde bulunmuş olan Abdülbâkî Nâsır Dede, bu süre boyunca müntesibi olduğu tasavvuf perspektifinin anlam dünyası ve zihinsel manada bu dünyaya intisab etmiş birçok üst tabaka insanla kurduğu *ilişkisellik* neticesinde müziği, varlık ve bilgiyle kurulması gereken muhataplığın zemininde tanımlamıştı. Müzik, hal ehli olarak müşahede edilebilecek yani sırların keşf edilmesinde, seyr-i sülûkda tadılabilecek bir olguydu. Bu seyr-i sülûk her iki dünya için de geçerliydi; gayb aleminin izdüşümü bu şehadet alemiydi, bu itibarla şahit olunan bu alem maddi manevi dirlik içinde olmalıydı. Bu bakımdan kendisinin de bizatihi yakınlık temin ettiği dönemin padişahı III. Selim ulu`l-emr idi ve onun buyruğu müziğin de anlamını kazandığı varlık düzleminde ittiba edilmesi gereken bir şeydi. III. Selim -teolojik ifadeyle- her iki alemde de dirlik içinde olabilmek için ya da -bürokratik ifadeyle- merkeziyeti kuvvetlendirmek adına müziğe de bakış atfetmiş ve onun yazıya dökülmesini istemişti. Sırların mazharı olan elhân bundan böyle halen ve kalen paylaşılmalıydı. Bu itibarla Nâsır Dede müziği ameliyyesini nazariyyesinin önüne alarak, siyâgat-ı musiki olanları merkeze alarak yani halin öncülüğünde şekillenen bir sistemle yazıya aktardı. Bu yazı, sırların elhânla temaşasının imkanıydı. Bu bakımdan müzikal sistem, perdeler, işaretler hep bu düzlem doğrultusunda yaratılmıştı.

Hüseyin Sadettin Arel ise, 1943'te hem ilmi kurul reisliğini üstlendiği İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda hem de buradan ayrıldıktan sonra kurmuş olduğu İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği'nde bilimsel söylemin kıstaslarına uygun ve bu itibarla ulus-devletin vatandaşları tarafından pedagojik eğitim-öğretim düzleminde paylaşılabilecek olan ve yine bu bağlamda insanın merkezi konumunun dahilinde onun duygularını muhatap almada yetkin kompozitörler yani sanatsal yaratımın en nihayetinde bulunan bireyler doğurabilecek bir müzik inşa etmeyi hedeflemişti. Bu bakımdan Türk musikisi olarak adlandırdığı müziği pozitivist ve rasyonel frekanslarla etkileşime girerek doğa kanunlarına, idealist ve romantik frekanslarla etkileşime girerek de tarihsel zemin ve ilerleme-gelişim mottolarına dayandırdı. Türk müziğine duyduğu ve mistik bağlamda anlamlandırılabilecek aşk duygusu bile bu bahsedilen *ilişkisel* zeminle etkileşim içerisindeydi. Bunlardan hareketle Türk müziğinin makamsal yapısıyla birlikte armoniye -özellikle hali hazırdaki Avrupa müzik yazısı nota tarafından formal ve içeriksel mahiyeti belirlenmiş olan- Batı müziği de dahil diğer dünya müziklerine kıyasla daha çok uyumlu olduğunu belirtmişti. Bunun neticesinde de günümüzde halen kullanılmakta olan ses sistemi ve müzik yazısını ortaya koydu.

Bu tezde, yukarıda bahsedilen iki ismin müzikal yaratımları, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*na konsantre olunarak, yaşanılan andaki yaratımla etkileşim dahilinde *sorgulama*ya tabi tutulmuş ve bu *sorgulama* ile birlikte eylemsel ve düşünsel üretimlerin *ilişkisellik*i muhatap alınmaya çalışılmıştır. Netice itibarıyla Nâsır Dede ve Arel ile, *farklı* eylem ve düşünce düzlemlerinde ve bu bağlamda kendilerine ait heyecan, araç ve tanımlamalarla üretimler yapmış olan bireyler olarak karşılaşılmıştır. Bu üretimlerle, olabildiğince, spekülatif kavramsallaştırmaların sınırıları dışında muhatap olunmaya çalışılmış, bu süreçte müzikal yaratımın *ilişkisel* ve *paylaşımsal* boyutu yön belirleyici olarak tayin edilmiştir. Böylelikle müzikal yaratımın devingenliği ya da durağanlığıyla etkileşime girilecekse bunun diğer perspektiflerle

birlikte *ilişkisel* üretim süreci bağlamının da göz önünde bulundurulması yoluyla yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

MUSICAL CREATION AS A RELATIONAL PRODUCTION PROCESS; EXAMPLES OF ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE AND HÜSEYİN SAADETTİN AREL

ABSTRACT

When it comes to action and thinking, considering from either substantial-metaphysical or existentialist- deconstructive approaches, the human fact, whether or not it is defined under this name, achieved to attract attention through its *relational* aspect. The creation which belongs to this action and thinking level have been subjected to myth, reality, realistic game, power-dominance fictions, historic-spiritual determinations through various approaches which are sometimes epistemological, sometimes ontological, sometimes anthropomorphic-anthropologic tendencies. Subject-object dualism and the criticism which deconstructs this had a voice in defining the creation through New Age thinking faculties, and therefore, the literature consisting of analysis, interpretation, assessment and their criticism had a determining role in the relationship with the moment lived. Now, each creation related with the field of interest has to become the subject of this literature and has to share certain issues with such literature. For instance, Beethoven who is one the of reference points of musical creation, is engaged with conceptual world of romanticism and also its criticism. This said literature also keeps its agenda of interaction and sharing up to date in the relation to be established with Abdülbâkî Nâsır Dede who is another point of reference for musical creation and who lived in the period with Beethoven but in different social and individual context.

The matter to be considered here is determining the nature of interaction which the creation realized within the lived moment (musical creation since it is the subject of thesis study) has with literature, meaning currently verbal-written historic methodology, social scientific reflexes and also the history of thinking system. *Interrogating* the interaction of creations of Abdülbâkî Nâsır Dede and Hüseyin Sadettin Arel on the level of *flow of relations and share of ideas* in the creation in the moment lived, as they are subject to thesis study, results in being in contact with forms and shapes of the aforementioned literature in the lived moment within acceptances-objections.

This process of interaction did not work in a structure where musical creation is assessed within hegemonies of conceptualizations such as pure modernization, individualization, traditionalism, classism, social science and historicalness etc. However, clusters which may have common grounds with such speculative levels were taken into consideration. In this respect, musical creations of Nâsır Dede and Arel were *questioned* within their own social and individual facts considering the creations experienced as of now, and contrary to analysis, assessment methods, synthesis-thesis, reason-result dialectics did not become clear as reference points. Therefore, directly *interrogation*, *relations* and *sharing* were concentrated on. This point of view mentioned is outside the borders of literature, but also in a position which does not put this interactions with borders out of its agenda. According to this perspective, musical

creations of both Nasır Dede and Arel puts forward both the fact of continuity-discontinuity and the situation of *difference* which may be handled with this. At this point, comparing the creations of these two persons may provide grounds for obtaining significant awareness.

Abdülbâkî Nâsır Dede, who had the position of sheikh in Yenikapı Mevlevihanesi (Lodge) between 1801-1821, defined the music on the grounds of relation with existence and knowledge as a result of *relationality* established with many upper-class persons on the grounds of addressing to be established with existence and information. Music was a fact which can be observed by the competent, meaning a fact to be enjoyed in the course of maturity while discovering secrets. This course of maturity was valid for both worlds; the projection of invisible universe was this world of witnessing; so that this universe witnessed as such must be in material and immaterial peace. Thus, the Sultan of the period, Selim III, to whom he himself was so close, was the supreme power and his order was something to be followed on the existence level where music also finds meaning. Selim III also expressed his opinions on music and wanted it to be written down in order to -in theological expression – to be in peace in both universes or -in bureaucratic expression – to strengthen the centralization. The sounds which reveal secrets must be shared verbally and at heart from now on. Therefore, Nasır Dede wrote down the music considering its practice before theory, and taking the siy-aqat (alphabet) of music on the center, meaning in a system pioneered by heart. This letter was the opportunity to meet secrets with sounds. Thus, musical system, frets, marks were all created on this platform.

Hüseyin Sadettin Arel, on the other hand, aimed to construct a music which can raise compositors, meaning individuals at the top of artistic creation, who can be shared on the level of pedagogical education-study and in this manner who are competent to address feelings of human taking it as the center by citizens of this nation-state and in accordance with criteria of scientific perspective in 1943 both at Istanbul Municipality Conservatory where he held the office of scientific chairman of the board and at the Advanced Turkish Music Conservatory Association he founded after leaving the former. In this regard, he based the music, he called as Turkish music, on laws of nature by interacting with positivist and rational frequencies, and on historical grounds and advance-development mottos by interacting with idealist and romantic frequencies. Even his feeling of love towards Turkish music, which can be defined in mystic sense, was also in interaction with this mentioned *relational* ground. Thus, he stated that Turkish music is more compliant with harmony together with its mode (maqam) structure compared to other kinds of world music including Western music – especially whose formal and contextual nature were determined by the current European musical writing. As a result, he put down the sound system and musical writing which is being used currently.

This thesis concentrates on musical creations of two persons named above, their *flow of relations and share of ideas*, and interrogates them within the interaction of creation in the lived moment and tries to address to *relationality* of actional and ideal productions together with this *interrogation*. Consequently, Nasır Dede and Arel were met on *different* action and thinking levels and as individuals who produced with their own excitement, tools and definitions in this context. These productions were tried to be addressed as much as possible outside the borders of speculative conceptualism, and the *relational, sharing* aspect of musical creation was assigned as determinant. Therefore, if dynamism or stability of musical creation is to be contacted, it was

concluded that this must be done through considering the *relational* production process aspect together with other perspectives.

1. GİRİŞ

Müzikal yaratımı muhatap almada *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*na yaptığı vurgularla kendine has bir heyecana sahip olan bu doktora çalışması, *sorgulama*ya ağırlık vermesi itibarıyla, vurguya konu olan olguları başka coğrafyalardaki yaratım sahiplerinden farklı düzlemlerde şekillendirmiştir. *İlişki*yi gündemine alan bu yaratım sahiplerinin en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Georg Simmel'dir. Simmel, "yaşam ve form" arasındaki trajediye dikkat çekmiş ve bu noktada yaşamın dinamik yönü olan "tekil insan"ın ilişkiler olgusundan uzaklaşılarak ortaya çıkan "nesnelleşme" ve "kültür"leşmenin "yabancılaşma"yı (Jung, 1995, s. 147, 148) doğurduğunu belirtmiştir. Ancak yine Simmel'e (1995) göre, bu yabancılaşmanın dayattığı kültür yaşamının alternatif bir seçeneği vardır; yaşam ve form diyalektiğini "kökten özerk" (s. 137) olan "sanat" dahilinde gerçekleştirmek. İlişkiler içerisinde şekillenen tekil insan işte sanat yoluyla "nesnel, şeyleşmiş kültür dünyası"nın sıradanlığı ve yabancılığından kurtulacak, yaşamın kendisiyle muhatap olabilecektir. Tam da bu noktada "karşılıklı etki" yani "*ilişki*" olgusu başat bir role sahiptir. Simmel'e göre yine tam da bu olgu sosyal bilimin anlam dünyasında bir şekilde yer edinmelidir. Simmel'in *Tarihsel Anlamanın Özü Üzerine* "adlı denemesindeki bulmaca metaforu" (Jung, 1995, s. 132) *ilişkisellik* dahilinde yoğurulan sanatın *yabancılaşarak nesnelleşmeye* alternatif olarak *yaşamın kendisine ait olan nesnelleşmeye* nasıl imkan tanıdığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> Anlaşılması gereken bir tinsel yaratı, yaratıcısının çözümü oluşturan belli bir sözcüğü içine zaten sokmuş olduğu bir bulmaca ile karşılaştırılabilir. Bulmaca çözen bir kimse, örneğin tam olarak uygun çözümü oluşturan ikinci bir sözcük bulmuş ve nesnel bakıldığında bu ikinci sözcükle aynı mantıksal ve şiirsel başarıya ulaşmışsa, bu, tıpkı şair tarafından esere önceden sokulmuş olan çözüm sözcüğü gibi, tamamen "doğru" bir çözüm olur ve bu çözüm şairin öngördüğü çözüm veya ilkece sınırsız sayıda bulunabilecek diğer çözümler önünde en az ölçüde bile bir önceliğe sahip değildir. Bir yaratma süreci bir kez artık nesnel tin formunu buldu mu, bir yaratı bir kez artık herkesin değerlendirmesine açık olacak şekilde nesnelleşti mi, her türlü ve çok sayıda anlama tarzları, her biri kendi içinde tutarlı, sağın, nesnel, tatmin edici olacak ölçüde eşdeğer olurlar. (Jung, 1995, s. 132)

Böylece Simmel'in (2005) Rembrandt'ı değerlendirirken ifade ettiği şekliyle; "tekil yaşantı anlarının formal sürekli değişikliğinin hayatın doğasını oluşturuyor" (s. 7) olması gündeme gelir. Yukarıdaki metafor üzerine Werner Jung (1995) şöyle der; "Bu nedenle büyük sanat eseri (bulmacanın diğer mümkün çözümlerine halel getirmeden) tarih felsefesi içinde şifre olarak okunabilmiş bir özel durumun görülür kılınmış nesnelleşmesidir" (s. 133). Bu aktarımlardan da anlaşılacağı üzere Simmel ile, zamana bağlı *ilişkisellik*in "doğru forma" ve doğru nesnelleşmeye tabiri caizse zamansızlığa ulaşması ve bu itibarla yaşamın nitelikli değerlendirilme potansiyeli sosyal bilimin anlamlandırma düzlemine dahil edilmeye çalışılmıştır. Simmel (2016) *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi* adlı eserinde de yukarıdaki düşünce düzlemi doğrultusunda, "insanlar arasındaki bütün ilişkilerin birbirleri hakkında bildikleri ön koşula" (s. 5) dayandığının ve gizliliğin bu bakımdan "evrensel bir sosyolojik form"[1] olduğunun, "içeriğinin ahlaki değerlendirilişiyle hiçbir ilgisi"nin (s. 25) olmadığının altını çizmiştir. *Birey*in odak noktası haline getirilmesiyle birlikte onun yaşamındaki *karşılıklı etkileşim*lerin soyutlama potasından geçirilerek bir yönüyle *toplumsal bağlam*dan aşkın bir evrene nakli ve bu doğrultuda ulaşılan evrensel boyut, doktora çalışmasının hem şekillendirdiği hem de onlar tarafından şekillendiği *ilişki, paylaşım, toplumsal-bireysel bağlam* olgularına ait olan düşünce zemininden farklı bir perspektifi temsil etmektedirler. Tez çalışmasını oluşturan bu olgular, *sorgulama* eylemi dahilinde toplumsal-bireysel bağlamla ve burada müşahede edilebilen *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*yla kurulabilen muhataplığa dikkat çekmektedirler. Bu ise sanatsal (tez çalışmasının özelinde müzikal yani Nâsır Dede ve Arel'e ait olan) yaratımların konu edinilmesinde, yaşanılan an ile birlikte *ilişki*ye ve *paylaşım*a imkan veren tüm perspektiflerin *bizatihi kendileriyle heyecanlanılması* anlamına gelmektedir.

Yine Simmel'in dönemdaşı olan Edmund Husserl de *yaşanılan*a yönelen ve *ilişki*yi fenomenolojik düzlemde ele alan bir diğer önemli isimdir. Husserl'in *saf bilinci*nin anlamlandırdığı ve eylemlerde *belirişe* gelen *yaşam*ı, özne-nesne düalizminden ve

[1] Martin Slattery (2010); "sosyolojiyi daha analitik, bilimsel ve matematikçiler ve dilbilimcilerinkine benzer biçimde akademik açıdan daha formel kılma düşüncesi"nin (s. 51) Simmel'e kadar götürülebileceğini dile getirir. Slattery, Simmel'in; "makro düzeyde çalışma eğiliminde olan işlevselcilik ve Marksizm'de olduğu gibi, büyük boy toplumsal düzen ve değişme teorileri geliştirmeye çalışan geleneksel sosyolojinin aksine, duyguları, ruhu, gündelik hayat ve ilişkilerin ayrıntılarını yakalayan bir 'saf' sosyoloji, gerçekliği sosyolojik hayatın temel 'biçim'i ve içeriğine göre yorumlayabilecek bir bilgi sosyolojisi oluşturmaya" (s. 52) çalıştığını ifade eder.

dahî bu düalizmi yapı sökümüne uğratan yaklaşımlardan ayrı bir yerde konumlanan doktora çalışmasının *yaşam*ından farklıdır. Husserl'e göre bilinç alanına nüfuz edebilmek, Simmel'in formal yaklaşımının sosyal bir bilim olması gerektiğini belirtmesi gibi ancak bir bilim olarak ortaya konulacak olan bir fenomenolojinin vasıtasıyla mümkündür. Bir bilim olarak konumlanması gereken fenomenolojiye göre ise "*epokhe-dünyanın varlık savının ayraç içine alınması"* (Husserl, 1995, s. 109) ve böylelikle "*redüksiyon-saf bene ait olmayan herşeyden arınma*" (Husserl, 1995, s. 113) şarttır. İşte bu noktadan itibaren *yönelimsellik* devreye girer ve *öz*ün elde edilmesinin anahtarı olan *bilinç, ilişkisellik*e anlam verir ve onu yapılandırır. Bu itibarla *ilişki* olgusu fenomenolojik bir yöntemin araçsallığını yerine getirmiş olur ki bu da doktora çalışmasının *ilişki* ve *paylaşım* olgularının hiçbir şekilde yüklenmedikleri bir tanımlamadır. Husserl'in (2003) ifadesiyle; "Her zihinsel yaşantı ve her tür yaşantı, -gerçekleşir gerçekleşmez- saf bir görme ve kavramanın nesnesi yapılabilir ve bu görmede yaşantı, saltık verilmişliktir" (s. 57). Husserl'in fenomenolojik yönteminde *ilişki*nin *anlamlandırılması* ve *yapılandırılması* bilince *verilmişlik*i bakımından bilinçle ilgili olan olgular olarak şeylerin kendilerine gitme ile olanaklı iken doktora çalışmasında *ilişki*nin *sorgulanması* bu *saf-mutlak* diyarlara ulaşma çabasının dışında gerçeleşmekle ve bu itibarla *paylaşım*ın ve *ilişki*nin akışkanlığına konsantre olunmakla olanaklıdır. Ayrıca bu olanak, natüralist ve pozitivist anlamlandırmaların hiçbir amaç ve aracını kullanmamaktadır.

Tez çalışması içerisinde, *ilişki* ve *paylaşım*ın bağlamında *sorgulanan* müzikal yaratım, "Felsefe, felsefelerden değil, şeylerden hareket etmeli, fenomenlere dönmeli" (Husserl, 1995, s. 10) ifadesiyle yeni ontolojik ve varoluşçu düşünce düzlemlerine kapı aralayan ve bu itibarla *yaşam*ı ve *ilişki*yi "öze ilişkin bilginin olanak"lılığı (Öktem, 2005, s. 28) dahilinde değerlendiren Husserl'in *refleksiyon*undaki gibi bilinç edimlerinin merkeziyetinde anlamlandırılan bilinç varlığının içkin (immanent) niteliğinin kendisinin dışında tanımlanan özne-nesne aşkınlıklarını aşan transandantal yapısı dahilinde ele alınmamaktadır. Bu itibarla tez çalışmasının sorunsalı dahilinde bulunan sistematik kavramsallaştırma, spekülatif düşünce tarzının pratikle diyalektiği ve tüm bunlarla etkileşimde olan müzikal yaratım; bağlamın, yaşanılanın, olayın, estetiğin *akış*kanlığında sorgulanmaktadır. Yaratımda karşılaşılmış olan herhangi bir eylem ya da düşünce serüveni, tez içerisinde, kendisi konu edinen, soruşturan ve bunlarla yetinen bir ilgiyle muhataptır. İşte bu ilginin yüz yüze geldiği *ilişki* ve

*paylaşım*ın *akışkanlık*ları, yine bu *akışkanlık*ın adres olmadığı, mutlaklığa dönüşmediği bir zeminde, heyecan duyulacak, üzerine düşülecek, konuşulacak, yazılacak, üretilecek, sunulacak şeyin kendisi olarak tebarüz etmektedirler. Bu eylem ve düşünce düzlemleri konumları itibarıyla, felsefesi içerisinde kendilerine yer vermiş diğer bir önemli isim olan Heidegger'in anlamını sorunsallaştırdığı *varlık* zemininden de ayrı bir platformda bulunmaktadırlar.

Husserl'in öğrencisi sayılmak ve fenomenolojik vizyondan etkilenimler barındırmakla birlikte yaşamı "*olmak*" ile kavrayan Heidegger, kullanmanın (pratik tavır), betimlemenin (teorik tavır), varlık sorusunu sorma imkanı olan Dasein'in yani "*olanlar*"ın *ilişkisel* düzlemiyle birlikte "*varlığın anlamı*"nın sorulabileceğini belirtmiştir. Bu noktada Heidegger'in, tüm *ilişkisel* oluşumu geleneksel-klasik düşünce katmanlarından ayrı bir konumda değerlendirmeye, bu katmanların tarihini *destrüksyon*a uğratmaya niyetlendiği açıktır. Ortaya koyduğu fundamental ontoloji anlayışıyla eylem ve düşünceyi ve bunlara ait paylaşımları statik-durağan bir kaynağa dayandırmaktan kaçınmaktadır.

> Sokrates ve Platon, daimi-olarak-süregiden-şeyi, kalıcı-olan-şey (Bleibende) olarak, olup biten her şeyde inat ve ısrarla kendisini sürdüren şeyde bulurlar. Onlar kalıcı-olan-şeyi, görünümde (ei-dos, idea, Aussehen), örneğin "ev" ideasında keşfederler. "Ev" ideası bir ev olarak biçimlendirilen herhangi bir şeyin ne olduğunu gösterir. Buna karşılık tikel, gerçek ve mümkün evler, "idea"nın değişken ve gelip geçici türevleridir ve bu yüzden süregitmeyen şeye aittirler. Fakat süregitmenin, yalnızca ve tek başına Platon'un idea olarak düşündüğü şeye ve Aristoteles'in to ti en einai (herhangi bir tikel şeyin daima olmuş olduğu şey) olarak düşündüğü şeye veya metafiziğin en çeşitli yorumlarında essentia olarak düşündüğü şeye dayandığı, asla hiçbir şekilde temellendirilemez. (Heidegger, 1998, s. 75, 76)

Tüm eylem ve düşünce paylaşımlarının geleneksel-klasik dayanağını eleştiren Heidegger bu paylaşımların anlamını elde edebileceği zemin olarak "*zaman*" ve bundan doğan "*zamansallık*"la ilişkili olan "*hiçlik*"i ve bu "*hiçlik*"in imkan verdiği "*dünyasallık*", "*mekansallık*", "*kaygı*" ve "*ölüme yazgılılık*" olgularını öne sürmüştür. Tez çalışmasında zaman olgusu, Heidegger'in varlığın anlamıyla bir düşündüğü bu düşünce sisteminin tanımlamalarından farklı düzlemlere ve şekillendirmelere tabidir.

Heidegger'in (2004) bahsedilen bu anlayışına göre zaman, "kendini göstermek demek olan *φαινεσται* eylem sözcüğünden" (s. 55) türeyen fenomen terimiyle anlam kazanır. Heidegger fenomen terimini şu şekilde açıklar:

> "Kendini gösteren", "açıkta-olan" demektir; *φαινεσταιν*in kendisi *φαινω*dan bir orta türetmedir ve "gün ışığına çıkarmak", "ışığa getirmek" demektir; *φαινω* sözcüğü *φα-* köküne aittir, - *φως,* "ışık", "parlak olan" gibi, e.d. birşeyin onda açıkta olabileceği, kendinde görülebilir olabileceği şey gibi. Öyleyse "fenomen" anlatımının imlemi olarak "kendini-kendinde-gösteren"e, "açıkta-olan"a sarılmak gerekir. (s. 55, 56)

İşte *olanlar* içerisinde bulunan, varlık sorusunu sorma-kendi kendiyle ilişki kurabilme poyansiyelini haiz, var olanlar dahilinde değerlendirilen, Heidegger tarafından *orada olan* olarak isimlendirilen ve bu özelliğiyle varlığın anlamını ortaya çıkarma kudretine sahip olan Dasein, "dünya içindeki zamansallığında" (Kılıç, 2014, s. 17) yine *açıkta olan, orada olan* fenomen ile irtibatlıdır. Dasein, fenomen ve zamanın bu özellikleri tüm yapıp etmelerin anlamını belirleyecek olan mercidir. Ve bu anlam, *orada olan* olarak sürekli ertelenen ve bu bakımdan geleneksel-klasik düşünce sisteminin varlık olarak tanımladığı adresin var-yok ikililiğinden ayrı bir düzlemde şekillenen *hiçlik*de kendini göstermektedir.

Dasein *orada olan*a yönelerek onu *el-altında olan*a getirir. "*El-altında olmak*"lık ise "*uzak[sız]laştırma"* (Heidegger, 2004, s. 114, 158) ile yani "niceliksel olarak ölçülebilirlikle değil de bir şey için bakışla kullanıma hazır hale gelmek" (Kılıç, 2014, s. 22) ile gerçekleşir. Heidegger, ilişki olgusunun gündeme geldiği her yerde yukarıda bahsedilen yönelme, erteleme, hiçlik ve bunlarla irtibatlandırdığı zamansallık ve mekansallığı göz önünde bulundurur. *Varlık ve Zaman* (2004) adlı eserinin muhtelif yerlerinde verdiği örnekler de bu durumu gözler önüne serer:

> … yürüme için gereç olarak sokak… Yürürken her adımda ona dokunuruz ve görünürde genel olarak el-altında-bulunan herşeyin en yakın ve en reel olanıdır, ve bir bakıma belirli beden bölgeleri, ayak tabanları boyunca kayar. Ve gene de böyle bir yürüyüşte "sokakta" yirmi adım "uzak"tan karşılaşılan tanıdık birşeyden çok daha uzaktır. Çevresel olarak en yakından el-altında-bulunanın yakınlığı ve ıraklığı konusunda sağgörülü tasa karar verir. Bu tasanın önceden onun ortasında kaldığı şey en yakın olandır ve uzak[sız]laştırmaları bu denetler. (s. 162)[2]

[2] Heidegger (2004) verilen bu örneği şu şekilde açıklar; "Eğer oradaki-Varlık tasa içinde birşeyi kendi için yakınına getirirse, bu bedenin herhangi bir noktasından en küçük aralıkta olan bir uzay-konumundaki birşeyin saptanması demek değildir. "Yakında olmak" sağgörü için en yakından el-altında-bulunanın erimi içinde olmak demektir. Yaklaştırma beden-donatılı Ben-Şeye değil, ama tasalı dünyadaki-Varlığa yönelmiştir, ki bunda her durumda en yakından karşılaşılana yönelmiş olmak demektir. Buna göre oradaki-Varlığın uzaysallığı bir cisim-Şeyin el-önünde-bulunuş konumunun bildirilmesi yoluyla belirlenmez. Hiç kuşkusuz oradaki-Varlığın bile her durumda bir yer doldurduğunu söyleriz. Ama bu "doldurma" ilkede bir bölgenin bir yerindeki el-altında-bulunan-Varlıktan ayırdedilmelidir. Yer-doldırma çevresel olarak el-altında-bulunanın önceden sağgörülü olarak açığa çıkarılmış bir bölgeye doğru uzak[sız]laştırılması olarak kavranmalıdır" (s. 162).

Yine bir başka yerde çekiç örneği üzerinden şunları dile getirir:

> Sağın olarak alındığında, bir gereç hiçbir zaman "yoktur." Bir gerecin Varlığına her zaman bir gereç-bütünü aittir ki, onda gereç o olan bu gereç olabilir. Gereç özsel olarak "... -mek için birşey"dir. "-mek için"in hizmet edebilirlik, işe yararlık, kullanılabilirlik, kullanışlılık gibi değişik kipleri bir gereç-bütünlüğü oluştururlar… Çakmanın kendisi çekicin özgün "kullanışlılığını" ortaya çıkarır. Gerecin Varlık-türüne -ki onda kendini kendiliğinden açıkça gösterir- el-altında-bulunuş diyoruz… Şeylere salt "kuramsal" bakış el-altında-bulunuşun anlaşılmasından yoksun kalır. Ama kullanan ve el işi yapan işgörme kör değildir; kendi bakış türü vardır ki, el işine yol gösterir ve ona kendine özgü güvenliğini sağlar. Gereç ile işgörme kendini "-mek için"in göndermeler-çoklusuna alt-güdümlü kılar. Böyle bir kendini uydurmanın görüşü sağgörüdür. (s. 118, 119)

Dasein'in yönelmişliğiyle anlamlanan mekansallık ve bu bağlamda klasik, hesaplanabilir niteliğinden uzaklaşarak ele alınan zamansallık ölüme yazgılılıkla irtibatlandırılmıştır. Bu bakımdan tüm edimler ölüme yazgılılığın kaygısal zemininde, varlığın anlamı dahilinde tanımlanır. Tez çalışmasında ise eylem ve düşünceler, varlıksal-anlamsal bir zemin içerisinde ele alınmaktan ziyade *akış* ve *paylaşım*ın bizatihi kendilerine konsantre olunduğu bir bakış açısından değelendirilmektedirler. Bu bakış açısı, *ilişki* ve *düşünce*leri sosyal bilimin, özne-nesne düalizminin yahut da varoluşsal, varlıkbilimsel tanımlamaların duyduklarından farklı bir heyecan içerisinde değerlendirmektedir. İlgi alanını yaşanılan an ile birlikte ele alınabilecek tüm *ilişki* ve *düşünce*lerin *akış*ı ve *paylaşım*ı oluşturmaktadır. Müzikal yaratımın sorgulanmasında da bu şekilde düşünülen *ilişkisellik*i ve bunun *süreklilik-süreksizlik* içerisinde gözler önüne serdiği *farklılık* ile karşılaşmaktadır. Ancak buradaki *farklılık*, herşeyin kendisine dayandırılabileceği, süreklilik niteliğine sahip veyahut tözsel ya da varoluşsal-epistemolojik bir şey değil ancak *karşılaşılan* bir olgudur. Bu bakımdan tez çalışması, yazıldığı an itibarıyla *ilişki*li olduğu iki yaratım sahibini kendine konu edinmiştir. Bu iki isimden biri hali hazırdaki müzik sistemi ve yazısının sahibi olan Hüseyin Sadettin Arel, diğeri ise Arel'in de etkileşimler yaşadığı bir dönemin ilk doğum sancılarını içeren ve bununla birlikte kendisinden önceki yaratımları da yetkin bir şeklide değerlendirmeyi başarabilmiş ve Nizâm-ı Cedîd döneminin *ilişkisellik*inde yoğrulmuş Abdülbâkî Nâsır Dede'dir.

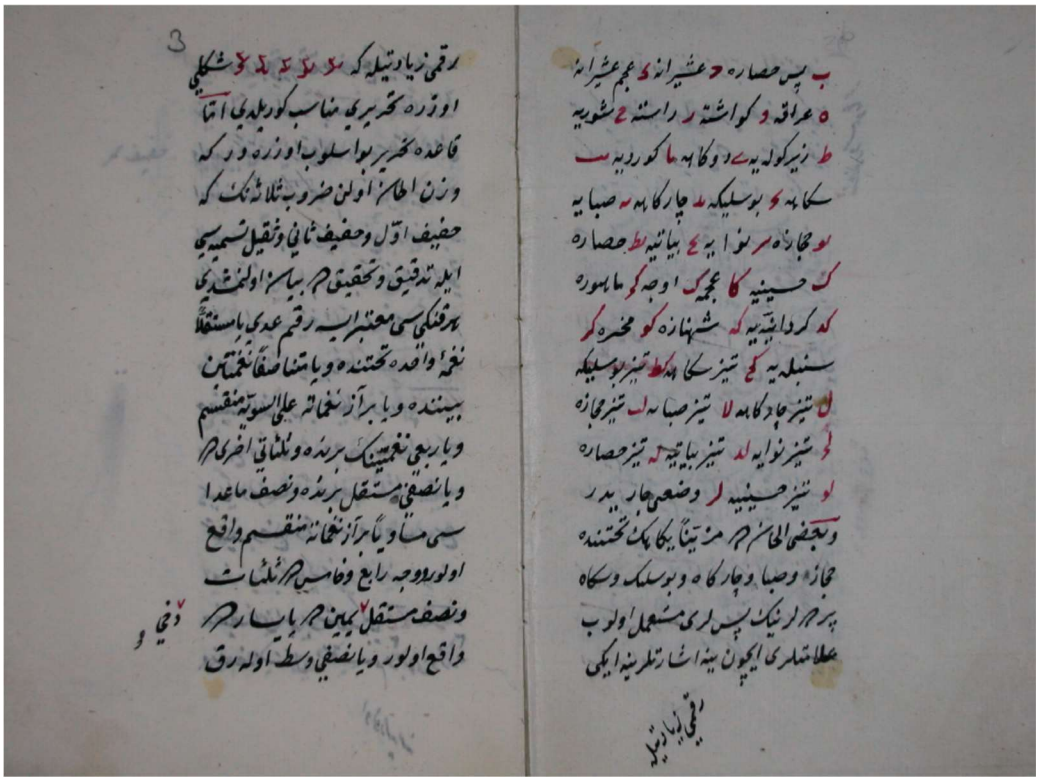
Ayrı diyarlarda, mekanlarda, zamanlarda *yaratım* sergilemiş ve bu doktora çalışmasının konu edindiği iki isimden biri olan Nâsır Dede'ye göre, yeni ve farklı bir şeyler söylemek "kavimlerin adetinden" idi. Bu bakımdan kendisinin makamlara,

perde isimlerine yaklaşımı çok *farklı*ydı. O, yeni bir dönem yani Nizam-i Cedîd ile etkileşimde olan bir bireydi. Ayrıca Yenikapı Mevlevihanesi'nde şekillenmiş; dededen, babadan, ağabeyden tevarüs eden bir şeyhlik vüsatine sahipti. Neyin sırlı dünyası, bilgiyle muhataplığında başat bir rol üstleniyordu. III. Selim'in Nizam-i Cedîd'i ise bu sırlar dünyasının zuhur mahalli olan bir düzendi. Bu yeni düzende sırlar artık kalemle, eserle, müzik yazısıyla paylaşılmalıydı. "Mukabele-i bi'l misl" kaidesince yer yüzündeki diğer kavimler nezdinde de temsil edilmeliydi. Bu bakımdan Nâsır Dede; makamı yeni bir düşünce ve ifade düzlemiyle anlattı, müziği farklı bir yazıyla yazdı. Nâsır Dede'nin bu yeni müzik yazısızı, hem kendisinden öncekilerin hem de dönemdaşı olan ve yine farklı bir şekilde müziği yazıya dökmeye çalışan Hamparsum'un yaratımları gibi kendine has hususiyetler taşımaktaydı. İkisinin de III. Selim'in yeni düzeninin toplumsal örgütlenmesiyle etkileşim içerisinde olmaları hasebiyle, Nâsır Dede ve Hamparsum'un müzik yazılarında gerçekleştirmiş oldukları yaratımlarına muhtasaran da olsa değinmek yerinde olacaktır.[3]

Nâsır Dede, *Tahrîriyyetü'l-mûsikî* (1794) olarak isimlendirdiği eserinin başlangıcında, *lahn*in yazımını; bu olgunun ilk maddesi olan *nağamât*ın yani perdelerin yerine harflerin, sonra bunların altlarına vuruşu gösteren rakamların ve son olarak da gerekli yerlere sözlerin konulmasıyla tarif etmiştir (s. 2). *Hitâm* kısmında ise, *lahn* ile etkileşimli olan *siyâgat* zemininin bağlamında; müziğin üretilmesinde sınırsız olasılıkların mevcudiyetini ve "ehl-i amel beyninde kiminin meşhur kiminin indî" olduğunu ve bu bakımdan bu olasılıkların tümünün yazıya geçirilme kaygısının yerinde olmayacağını dile getirir. Buna göre bir "üstaddan bi'l-ahz-ı teallüm ve tahsîl" cümleden akdemdir. Siyâgat ehlinin *elhân*la ilişkisini meşk etmiş ve bunu hal edinmiş, giyinmiş ve daha sonra sazında iyi çalışıp, beste yapmakta ilerleme göstermiş bireyler müziği yazmayı bir öğreticiden öğrenebilir ve ancak bu şekildeki bir hiyerarşi zemininde başarı elde edebilirler. Bunun aksi durumunda müzik yazımını öğrenmek ilgili bireye zarar mahiyetindedir (s. 15, 16, 17). Binaenaleyh, son söz *siyâgat-ı musiki*nin yani *elhân*ın bütün esrarına vakıf müzik yaratıcılarınındır. Bu düşünce ve eylem düzleminde Nâsır Dede, perdeleri Şekil 1.1'de görüldüğü üzere yazıya aktarmıştır (bkz. Şekil 1.1). Buna göre, ebced sisteminden mülhem 37 adet simge;

[3] Burada, toplumsal örgütlenme ile etkileşim dahilinde ortak paydalarda kesişmelere sahip olan iki ismin müzik yazılarının teknik bakımdan kısa bir karşılaştırması yapılmaktadır. Ortaya çıkan farklılığın bireysel zeminleri ise Nâsır Dede nezdinde bu doktora çalışmasında sorgulanmaktadır. Hamparsum açısından ise bu zemin, kendisi doktora tezinin konusu olmadığı için ve bu itibarla sınırların aşılmamasına dikkat edilerek sorgulamaya tabi tutulmamıştır.

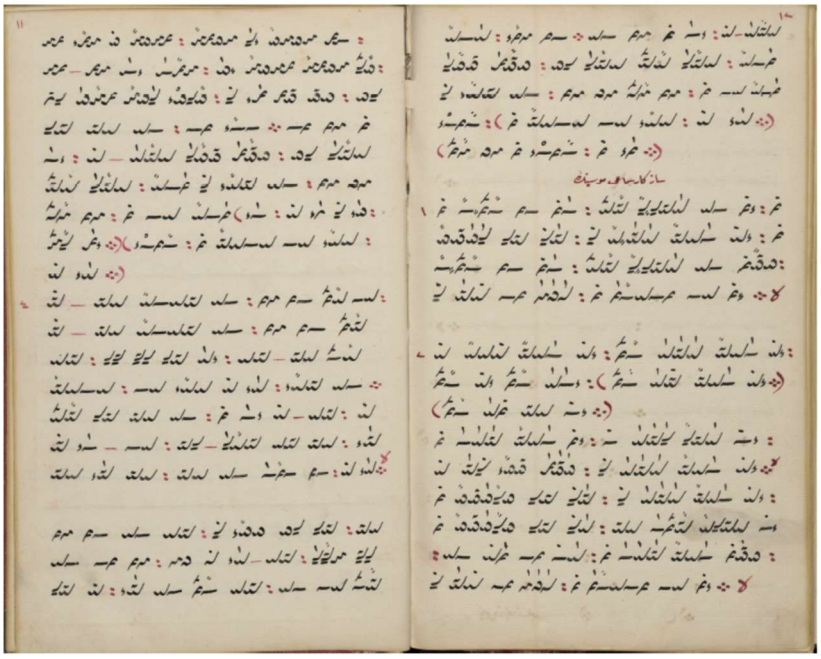
yegâh, pes beyâtî, pes hisar, aşiran, acem aşiran, ırak, gevaşt, rast, şûrî, zirgüle, dügâh, kürdi, segâh, buselik, çargâh, saba, hicaz, neva, beyâtî, hisar, hüseyni, acem, evc, mahur, gerdaniye, şehnaz, muhayyer, sünbüle, tiz segâh, tiz buselik, tiz çargâh, tiz saba, tiz hicaz, tiz neva, tiz beyâtî, tiz hisar, tiz hüseyni perdelerini karşılamıştır.



Şekil 1.1 : Tahrîriyyetü'l-mûsikî Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, nr: 2898.

Yukarıda bahsedilen ikinci isim olan Hamparsum ise müziği arap alfabesinden ziyade tabiri caizse St. Gallen neumlerinden mülhem oluşturmuş olduğu[4] 7 temel im üzerinden yazmayı tercih etmiştir. Hamparsum bu 7 temel imin altına çizgi çekerek oktavları da oluşturur ve böylece 18 ana perdeyi elde etmiş olur. Ara perdeleri ise, bu ana peredelerin üstüne çekilen eğri çizgilerle belirtir. Bu muhtasar bilgiler ışığında dahi, kendisinin ortaya koymuş olduğu yazı perspektifinin, Nâsır Dede'ninkinden ne kadar farklı bir yapı arz ettiği ve başka vurgu noktalarını gündemine aldığı aşikardır. Bu ayrı konumlardaki perspektiflerin, makamlarda kullanmayı tercih ettikleri aralıklar da *farklılık* gösterebilmektedir. Bunun için Hamparsum'un aktarmış olduğu *Sazkâr Semâî Mûsî'nin* (Y 207/5, s. 12) adlı eser ile Nâsır Dede'nin Sazkâr makamı tanımı güzel bir örnek teşkil eder (bkz. Şekil 1.2).

[4] Hamparsum'un imlerinin şekil itibarıyla St. Gallen neumlerine benziyor olması itibarıyla; yukarıdaki yorumda, kendisinin oluşturduğu imlerin neumlere öykünülerek üretildiği olasılığı göz önünde bulundurulmuştur.



Şekil 1.2 : Sazkâr Semâî Mûsî'nin, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y 207/5 Numaralı Hamparsum Defteri.

Hamparsum, bu *Semâî*'yi aktarırken eser boyunca segâh perdesinden sonra gelen perde için çargâh imini değil, segâhla çargâh arasında olan imi kullanmayı tercih etmiştir. Bu, Hamparsum'un Sazkâr makamında segâh perdesinden sonra çargâha nisbetle daha yakın bulunan bir perdeyi ve bu doğrultudaki bir aralık duyumunu tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Nâsır Dede ise Sazkâr makamını tanımlarken, kendi oluşturmuş olduğu müzik yazısı doğrultusunda çargâh perdesini kullanmıştır. Kendisinin Sazkâr makamı tanımı şu şekildedir:

> Sâzkâr; Segâh âgâze idüb, Rast perdesinde karar ider. Ve mâyesî reviş dahî kâidesindendir. Bu terkîb müteahhirîn-i selef ihtirâıdır. (Abdülbâki Nâsır Dede, Tedkîk u Tahkîk, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, nr: 1242/1, s. 32a; İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 5572, s. 34; İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 9824, s. 60)[5]

Bu tanımdan hareketle Segâh ve Maye makamlarına da bakılması ilzam eder. Buna göre:

> Segâh; perde-i segâhdan âgâz idüb, dügâh ve rast perdesi yine avded idüb, dügâh ve segâh ve çârgâh ve nevâ perdesine su´ûd, ba´dehû nevâdan çârgâh ve segâh ve kürdî perdesine hübût

[5] Doktora çalışması süresince, Tedkîk u Tahkîk'ten yapılan alıntınlar, müellif nüshası başta olmak üzere İstanbul üniversitesindeki ve ayrıca kimi yerlerde Topkapı Emanet Hazinesi'ndeki istinsah nüshalarıyla karşılaştırmalı olarak şekillendirilmiştir. Çalışmanın geri kalan kısmında alıntı gösterimi "nr." ve "s." şeklinde devam edecektir.

> idüb, kürdî perdesinden döner. Segâh perdesi gösterüb ânda karar ider. Ammâ nevâ perdesinden yukaru hüseynî ve evc ve gerdâniye ve muhayyer ve tiz segâh perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşîrân ve yegâh perdesine dek seyri vardır (nr: 1242/1, s. 10a-10b; nr: 5572, s. 11; nr: 9824, s. 17-18). Mâye; Segâh âgâze idüb, dügâh perdesinde karar ider. Bu kudemâ-i mütekaddimînin ihtiriâıdır. (nr: 1242/1, s. 29b; nr: 5572, s. 31; nr: 9824, s. 55-56)

Bu verilerden hareketle, dönemdaş olan Nâsır Dede ve Hamparsum'un müzik yazısı yaratımlarının birbirinden *farklı*, kendilerine has hususiyetler taşıdığı görülmektedir. Düşünce ve eylem perspektifleri, aynı dönemde yaşamış olsalar dahi *farklılık* arz etmektedir. Dönemdaş olmayıp, bu bireylerden iki asır sonra müzikal yaratım sergilemiş ve bu doktora çalışmasının konu edindiği ikinci isim olan Arel ise, artık müzik ve yazısıyla ilişkisini çok başka zeminler ve *ilişki*ler etkileşimi dahilinde gerçekleştirecektir.

Arel, standart, rasyonel ve dahî romantik taleplerin, yaşamın tüm alanlarıyla etkileşim içerisinde oldukları bir toplumsal örgütlenmeye aitti. Bireyselliğini şekillendirdiği bu toplumsal olgunun bağlamında müziği kağıt üzerine aktarmak, bunu yaparken de pedagojik yönelimleri ve en nihayetinde hümanist-istenç sahibi modern yaratıcı bireyin yani bestekarın gündeme getirilmesini sağlamak durumundaydı.[6] Bu bakımdan müziği yazdı, Türk müziğini Batı müziği öncülüğünde olmak üzere çağdaş ve irtibatlı olunma potansiyeline sahip diğer birçok müzikle muhatap kılmak istedi. Böylece bir Türk bestekarının müziği evrensel anlamda yer edinecek ve dış kültürler tarafından farkında olunabilecekti. Bu bakımdan yukarıda bahsedilen ve kendisinden önce müziği kağıda aktaran iki isimden çok *farklı* teknik işaretler, kavramlar ve pratikler uyguladı. Türk müziği makamlarını, yine bu müziğe göre yeniden şekillendirdiği Avrupa müzik yazısı nota ile gösterdi. Bu anlayışa göre, Avrupa müzik yazısında kullanılan arıza işaretleri, bu işaretlere ve onların gelişmiş, daha da ilerlemiş versiyonunu ortaya koymuş Türk müziği kullanımı ile evrensellik yolunda daha ileri bir safhayı temsil etmekteydi. Merkezdeki insanın (sanatçının) bu merkeziyeti itibarıyla en önemli dereceye yükselen duygularının ifadesinin en donanımlı hali bu yeni yazıyla taslak olarak da ortaya konulabilen ve makamsal yapısıyla birlikte çok

[6] Bu noktada dikkat edilmesi gereken şey; *standart, rasyonel, romantik, hümanist* vb. tüm bu kavramsallaştırmaların, tez çalışmasının şekillendirdiği biçimde yeni hüviyetler kazanmış olduklarıdır. İlerleyen bölümlerde de görüleceği üzere; bu kavramlar toplumbilim ve tarihselliğin onlara yüklemiş oldukları belirlenmişlikler dahilinde değil Arel'e ait *rasyonellik, romantiklik* vb. bağlamında değerlendirilmişlerdir. Bu andan itibaren ise *ilişkisellik* dahilinde ortaya konulabilecek bir mahiyet içeriyor olmaktadırlar.

sese ve boyuta zemin oluşturan Türk müziği idi. Artık müzikal yaratım, bestekarın elinde özgürce kanat çırpabilirdi. Bu itibarla Arel *yaratım*ın toplumsal ve bireysel tanımlamasında son sözü *bestekâr*a vermekteydi. Bestekârın yaratımla olan ilişkisini şöyle ifade etmekteydi;

> Yaşayan sanat mutlak değişir. Onun yaşaması değişmesiyle kaimdir. Sanat için durmak ölmek demektir. Bugünün icaplarına uygun eserler bir müddet sonra, üslup ve kalıp bakımından eskiyecek ve modası geçmiş bir vaziyete düşecektir. Musiki sanatını değiştirenler bestekârlardır. Zaten denilebilir ki musiki tarihinin başlıca vazifesi bestekârların yerleşmiş nizamlara karşı isyanlarını kaydetmekten ibarettir. (Arel, 1950a, s. 4)

Artık burada mevzu bahis olan; "*ilmin, sanat tohumlarının, fennin"* (Arel, 1950a, s. 3) temsilcileri olan bestekârların, duyguların dünyasını keşfetmeleriydi. Arel bu tespitine ulaşma sürecinde, kimi dönemlerde, toplumsal olgusu doğrultusunda etkileşim içerisinde olduğu diğer bireylerle birlikte "Batı musikisine meftunluk sıtması ile hasta olduklarını" dile getirmiştir. Arel bu dönemlerinde, Batı müziğinin hem duygulara hem akılsallığa kucak açışına hayrandır. O derece ki; "Dünyada musiki namına her ne kıymet tasavvur edilebilirse tamamının Batı musikisinde mevcut olduğuna kani"dir. Bu bakımdan o dönemlerde "Türk makamlarını Batı gözlüğüyle tahlil etmek, Batı tamperamanının kabülüne temayül duymak gibi günahlar işlemiştir" (Arel, 1950b, s. 3). Ama yine de "Türk musikisini istihfaf etmek yahut eski musiki parçalarını sahiplerinin hatır hayalinden geçmeyen kılıklara sokup hırpalamak tarzındaki hataları" (Arel, 1950b, s. 3) da yapmamıştır. Zamanla görgüsü gelişen, muhtelif dillerde okuduğu kitaplarla gözü açılan ve "amelî, tatbiki faaliyetlerle Türk musikisini ve Batı musikisini tecrübe eden" Arel'in (Arel, 1950b, s. 3) bu bireysel olgusu,[7] müzikal pratiğinin şekillendirmesiyle oluşan yeni teorik düşünce düzlemi[8] vasıtasıyla sıtmayı

---

[7] Refet Kayserilioğlu'nun (1955) aktardığına göre Arel, müziğe "10 yaşında" başlamıştır. "Önce mandolin, sonra ud" öğrenmiştir. "Daha sonra ney, keman, kemançe, tanbur, viola, violonsel ve bilhassa piyano üzerinde" çalışmıştır. "1907-1909 senelerinde Edgar Manas Efendi'den armoni, kontrpuan ve füg" öğrenmiş, "bilahare kendi çalışmalarıyla kompozisyon, orkestrasyon, enstrumantasyon ve prozodi ilimlerini" iktibas etmiştir. "bununla kalmayıp bütün bu ilimleri Türk musikisine tatbik edip bunlar üzerine kitaplar" yazmış, "talebeler" yetiştirmiş ve "eserler" vermiştir (s. 482).

[8] Tez çalışmasının dikkat çektiği önemli hususlardan birisi de söz konusu düşünce düzleminin, müzikoloji alanının tarihsel-sistematik, icrasal-eylemsel eğitim-öğretim müfredatıyla etkileşim içerisinde ele alınması gerektiğidir. Arel gibi isimlerin müzik bilimi bağlamında ele alınması, icrasal ve düşünsel bakımdan ciddi bir müzikal yeterliliği gerektirmektedir. Arel, bir çok yazma müzik eserini edinip bunlar üzerinde çalışmış, "müellif nüshası mevcut ve fazla bulunmayan kıymetli eserleri istinsah edip" (Zeren & Güleç, 2009, s. XVII) bilim literatürüne kazandırmış, bunları müzikal pratik ve yönelim heyecanıyla da irtibatlandırabilmiş bir isimdir. Bu bakımdan Arel'in yukarıda bahsedilen bilimsel hassasiyet dahilinde ele alınması, müzik alanında gerçekleştirilecek olan yeni üretimlerin nitelikli perspektiflerine zemin hazırlayacaktır.

yenmesine vesile olmuştur. Artık Arel "Türk olmaya yeltenen ve piano ile çalınan bitmez-tükenmez uzunlukta kanonlar, fügler bestelememekte, Hicaz, Suzinak, Evc, Uşşak gibi makamlardan piano için valsler" (Arel, 1950b, s. 4) yazmamaktadır. Bundan sonra Arel, "Türk makamlarının duygu ifade etmek hususundaki pek mütenevvi kabiliyetini" kavrayan, bu müziğin "bünyesindeki tükenmez zenginlik hazinesini" (Arel, 1948a, s. 5) ve "Batı musikisinden on kat medeni" (Arel, 1949a, s. 4) olduğunu farkeden ve *farklı* yaratımlar için "muazzam bir tarihi zemin"e (Arel, 1948b, s. 3) sahip oluşunu müşahede eden bir simadır.

Makamlardaki duygu unsurunu vurgularken sarfettiği düşünceler, *modernleşme*den ziyade döneminin *modernlik* mottosunu kavrayan bir Arel'i karşımıza çıkarmaktadır. Arel dönemi itibarıyla, modern Batı musikisinin atonal ve polytonal gibi yaklaşımları doğurduğunu ve duygu unsuru merkezli yapıdan farklı bir bakış açısına yöneldiğini belirtmiştir. Ancak Türk musikisi çağdaşlığını ve modernliğini tam da bu "duygu unsuru" üzerine kurmaktadır (Arel, 1951a, s. 3). Ve Arel'e göre Türk müziği, bu konuda majör ve minör üzerinden şekillenmiş Batı musikisine nispetle çok daha vüsatli bir yapıya sahiptir. Ayrıca; "Makam tanımayan, atonal veya politonal sistemle, yahut da daha başka sistemlerle eser yazmak isteyen bestekarlar ise emin olabilirler ki onların hürriyetlerini hiçbir Türk musikisi taraftarı ihlal etmeyecektir" (Arel, 1949a, s. 5) ifadelerini sarfeden Arel'e göre bu yapısı itibarıyla Türk musikisi atonal vb. yaklaşımları da topraklarından dışlamaz. Bu bakımdan Arel her coğrafyanın kendi toplumsal ve bireysel olgularını gündemine almakta, çağdaşlığının ve hayata bağlılığının şartlarının, milli bilimsel fenomenlerin evrensel düzeyde temsil edilebilme potansiyeline bağlı olduğunu bilmektedir.

Arel'in müzikal yaratımı bağlamında "doğadan iktibas edilerek" Türk musikisi ses sistemini oluşturan "24 tane gayri müsavi" ses; çargâh, buselik, kürdi, rast, uşşak, hicaz şeklinde altı türlü dörtlü meydana getirir. "Dörtlülerin her biri kendi terkibine giren aralıkların hem mahiyetine (sıklık, genişlik gibi), hem de tertibine (sıralanış) göre duygu ifade ederler" (Arel, 1952a, s. 4).[9] "Bu dörtlülere bir tam aralık eklenerek

[9] Arel (1952a), duygu ifade etmede çeşnilerin ve içerdikleri aralıkların mahiyet ve sıralanış etkilerini şu şekilde örneklendirir; "Çargâh dörtlüsündeki birinci tanininin komşuları onun üstünde bulunan ikinci tanini ile daha üstte oturan bakiyyedir. Halbuki Kürdi dörtlüsündeki ilk tanininin komşuları, altta bulunan bakiyye ile üstte oturan öteki taninidir. Demek ki Çargâh dörtlüsünün birinci taninisi başka başka komşularla görüşerek ayrı ayrı tabiatler edinmiş oluyorlar. Misal olarak gösterdiğim iki tanini arasındaki fark bundan ibaret değil: bir de topluluğun bütününden gelen tesirler var. Zira Çargâh dörtlüsünün teşkil ettiği (T+T+B) topluluğunun gerek hüviyeti, gerek kucakladığı aralıklara tesiri Kürdi dörtlüsündeki (B+T+T) topluluğunun hüviyetine ve tesirine müsavi olamaz. Zaten bu

oluşturulan beşliler, dörtlüdeki duygudan büyük bir hisse almakla birlikte yeni ses ilişkileri sağladıkları için farklı duygulara zemin oluşturmaktadırlar" (Arel, 1952b, s. 99, 100).[10] Mesela "Çargâh makamı dizisinde Rast dörtlüsü ile Rast beşlisi, Uşşak dörtlüsü ile Uşşak beşlisi, Hicaz Dörtlüsü ile Hicaz beşlisi yoktur. Birbirine kenetlenmiş olarak on tane buselik dörtlüsü, sekiz tane buselik beşlisi, on tane kürdi dörtlüsü, dört tane de kürdi beşlisi vardır" (Arel, 1952c, s. 163). Bu şu manaya gelmektedir; "Çargâh makamı kendi dizisi çevresinde dörtlüsü ile beşlisinin çok tekrar etmesi ve böylece sadelik, basitlik, şenlik, cesaret, azimkarlık gibi manaları vurgulamadaki kudreti sebebiyle ana dizi itibar edilmelidir" (Arel, 1952d, s. 134). Arel'in bir makama ait diziyi ana dizi kabul etmesi, yukarıda bahsedilen rasyonel ve romantik yönelimler bağlamında duygular ve milli heyecanlarla etkileşim içerisinde olan *düşünceler paylaşımı* ve *ilişkiler akışı*yla ve en nihayetinde kendisinin toplumsal ve bireysel olgusuyla alakalıdır. Buna göre Türk milletinin müzik estetiğiyle şekillenen bir dizi yani Çârgah, doğaya ve insana uygunluğuyla evrensellik bakımından en muteber müzikal araçtır. Arel bu söylemleriyle, majöre atfedilen kapsayıcılığı milli bir malzeme olan Çârgah'a yönlendirmektedir. Arel'in toplumsal örgütlenmesindeki Türk musikisi; "*pek az tanınan, hatta hiç tanınmayan, harikulade terakki ve inkişaf kabiliyetini haiz"* (Arel, 1950a, s. 3) bir olgudur. Bu farkındalığa erişmiş Arel bundan sonra "*Türk musikisini Türk memleketinde Türklere karşı müdafa etmek"* (Arel, 1950a, s. 3) durumundadır.

Bu itibarla tez çalışmasında, Arel'in makam yaklaşımı üzerinden sergilemiş olduğu yaratımı; *Türklere ait olan milli bir sanat* olgusu bağlamı, kendisinin Cumhuriyet'e geçiş ve Cumhuriyet dönemlerinde içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmesi, eğitim aldığı ve verdiği kurumlar, etkilendiği ve etkilediği kişiler bakımından *ilişkiler akışı* ve yine tüm bunlarla birlikte pratikleri ve yazılarıyla dillendirdiği veriler üzerinden *düşünceler paylaşımı* ve bağlamsal ifadeler doğrultusunda ele alınmıştır. Yazdığı yazılarda, "*daima ilmin ve yüksek sanatın taraftarı"* olduğunu dile getiren ve bu

imceliklerden dolayıdır ki her hangi bir dizide bulunan şu veya bu aralık başka bir dizide görülen aynı aralığın daima tam eşi sayılmaz" (s. 5).

[10] Arel'e göre aralık ne kadar küçük olursa sıkıntı ve darlık, ne kadar geniş olursa ferahlık ve serbestliği tasvir eder. "Türk musikisinde ferahlık bakiyeden büyük mücennebe gidildikçe artar" (Arel, 1952e, s. 4). Bu aralıklardan oluşan dörtlülerden "çargâh sadelik, buselik teessür, kürdi hasret, rast ciddiyet, uşşak şevkat, hicaz serzeniş gibi duyguları tasvir edebilir". Fakat son kertede dörtlüler ve beşliler bestekârın elinde, Arel'in sübjektif olarak tanımladığı hallerinden farklı olarak "başka duygular için de kullanılabilme potansiyeline" sahiptirler (Arel, 1952a, s. 5). "Fakat bununla birlikte Türk musikisinde bulunan bazı makamlar, ne olursa olsun, keskin duyguları içlerinde barındırmaktadırlar; saba makamının dini duyguları muhatap alması gibi" (Arel, 1952e, s. 3).

doğrultuda "*Türk musikisini kötü nüfuzlardan esirgeme gayretinde olduğunu"* (Arel, 1950a, s. 3) belirten Arel'in bu ifadeleri; bireysel yaşanmışlıklarından, müzikal öğelerden, toplumsal örgütlenmesinden ve bağlamından ayrı düşünülürse, kendisiyle kurulacak ilişki çarpık bir şekilde ele alınan insan bilim, toplum bilim ya da transandantal yönelimler bağlamında anlamlandırılmak zorunda kalacaktır.

Giriş bölümü dahilinde zikredilen tüm müzik yaratımı sahibi bireyler ve toplumsal örgütlenmeler, tez çalışması süresince, yaşanılan bu an ile bağlantılı olan *ilişkisel* ve *paylaşımsal* zeminlerde mevzu bahis edilmektedirler. An itibarıyla gerçekleştirilen her yaratım, etkileşim sınırları içerisinde, *ilişki* kurabileceği ve *paylaşım*larda bulunabileceği bu yaşanmışlıkları barındırmaktadır. İcra edilen müzikal formlar, stiller, estetik ve kavramsallaştırmalar bu etkileşimin sınırlama faaliyeti yahut biganeliğiyle muhataptırlar. İşte bu noktada da tez çalışmasının heyecanı başlar; "müzikal yaratımın *ilişkisel* üretim süreci".

1.1 Çalışmanın Amacı

Müzikal yaratımın tez çalışmasında şekillenen *ilişkisellik* dahilinde değerlendirilmesi, dikkatleri spekülatif kavramsallaştırmaların belirlenimleri yerine yaşanılan an ile beraber irtibatlı olunan eylemselliğle ve düşünselliğe çeker. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel gibi üretim sahipleri ve dahî günümüzde yaratım heyecanına sahip olmayı tercih eden bireysel oluşumlar bugüne kadar bahsedilen bu eylemsellik ve düşünsellik düzleminde değerlendirilmemiş aksine tinsel boyutların ereksel zeminlerinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. 18. yüzyıl sonlarına doğru kendisinden önceki makam anlatımlarının ve müzik yazılarının sınırlamalarından apayrı çerçevelere sahip olan Nâsır Dede'nin müzikal yaratımının, *ilişkisel* üretim sürecinin özellikle antropolojik, sosyolojik, klasik-geleneksel spekülatif ve lineer-tarihsel okumalara nisbetle referanslık niteliğinin ortaya konulmasında yadsınamaz bir rolü vardır. Bununla birlikte kendisi hakkında yapılan ve niceliksel olarak az olan makale, yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora çalışmaları ilgi alanlarını tez çalışmasında tartışıldığı üzere bir *ilişkisellik* sürecine yönlendirmemişlerdir. Aynı durum Arel için de söz konusudur. Türk müziğinin yazıya aktarılmasında bir dönüm noktası olarak değerlendirilen ve bu yazı ve ses sistemiyle ilk defa repertuvarın geniş toplumsal konsensüse erişimini sağlayan Arel, müzikal yaratım bağlamındaki önemine rağmen spekülatif ve tinsel kavramsallaştırmaların anlam dünyalarının dışında ele alınmamıştır. Hakkında yapılan değerlendirmelerin büyük çoğunluğu ya dogmatik ve

sloganvârî taraftarlık içeren söylem inşalarıyla ya da sekülerleşememiş ve bu itibarla geleneksel-klasik zihniyet yapısıyla modernliği algılamakta yetkinlik sağlayamayan ve dahî bu bakımdan modernliğin eleştirisini de tecrübe edemeyen düşünce yapılarıyla gerçekleştirilmiştir. Bu doktora çalışmasıyla Nâsır Dede ve Arel, yaratımın devingenliğinde ve bu olgunun *ilişkisel* bağlamının, Yeni Çağ düşünce yapısının -loji (-logic, -logos) sınırına nisbetle öncü kabul edildiği bir düzlemde sorgulanacaktır. Bu bakımdan burada ana hipotez yerine *sorgulama*nın heyecanı geçmekte, bu da Nâsır Dede ve Arel'de karşılaşılan ve ayrıca yaşanılan an itibarıyla tecrübe edilen müzikal yaratımların, farklılıkların, *ilişki akış*ları ve *düşünce paylaşım*larının bizatihi kendileriyle yetinilmesini salık vermektedir. Bu yetinme aynı zamanda, bahsedilen isimlere yönelik kaynakların, evrakın ve arşivin bugüne kadar yapılanın aksine kuramsal bakış açısıyla ele alınmasını ve bununla da kalınmayıp bu bakış açısının eleştirisi üzerinden başka perspektiflere ulaşılmasını talep etmektedir.

Tez çalışmasında amaçlanan, Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımını, yaşanılan an itibarıyla tecrübe edilen yaratımla düşünsel düzlemde etkileşim içerisinde olarak, *ilişkisel* üretim süreci üzerinden *sorgulamak*tır. Böylece Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımları, kuramsal-tarihsel bakış açılarıyla etkileşim içerisinde fakat onların hegemonya sınırlarının ötesinde ele alınacaktır.

*İlişkisellik*in muhatap alınmasında toplumsal ve bireysel olguların *akışkanlık*ının önemi büyüktür. Bu *akışkanlık*a hasredilen konsantrasyon yaşanılan an öncülüğünde, tarihi, tarihselliği, kuramı ve bunlara yüklenilen anlam ve tanımlamaları yeniden ele alır. İşte bu bakımdan etkileşim gerçekleştirmiş olur ve bunun üzerine tüm bu tanımlamalara konu edinilmiş olgularla farklı bir düzlemde paylaşımlar gerçekleştirir. Tez çalışmasında Nâsır Dede'nin şeyhlik statüsü, III. Selim ile irtibatı, dönemin Nizam-ı Cedîd ve karşıtı perspektifleri, Mevleviler-Kadızadeler gibi çeşitli toplumsal örgütlenmeler ve Hamparsum gibi farklı bireysel oluşumlar evrak üzerinden müşahede edilebilen şeylerdir. Fakat bu müşahedenin karşılaştığı olgu *ilişki* ve bunun tebarüz ettirdiği *farklılık* olmuştur. III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd anlayışıyla etkileşimde bulunmuş olan Nâsır Dede ve Hamparsum müzik ile ilgili üretimler yapmışlardır, bunun neticesinde *farklı* anlam dünyalarına ve pratiklere ait müzikal amaç ve araçlar ortaya çıkmıştır.

Bu durum tez çalışmasının diğer önemli ismi Arel ile Nâsır Dede karşılaştırılınca daha da ilginç boyutlara ulaşır. Ortaya koydukları üretimler hasebiyle günümüz Türk

müziğinin referans[11] alabileceği isimler olan Nâsır Dede ve Arel müzikal amaç, araç ve pratikler bakımından birbirlerinden tamamen *farklılık* arzederler. Ve karşılaşılan bu *farklılık* hiç de -*loji*lerin ve eleştirilerinin kuram olarak kabul edip kendisi üzerinden okuma yaptıkları çeşitli *farklılık* kavramsallaştırmaları ile uyum içermez. Nâsır Dede'nin III. Selim'le de paylaştığı düşünce düzlemi *akışkanlık*ıyla müziği yazıya dökme iştiyakı kendisinin, modernizmin ve modernitenin düzleminde anlamlanan neden-sonuç ikiliğinin tanımlamalarının sınırlarına kapatılmasına karşı çıkar. Bu durum, diğer bütün tanımlama ve ifade etme biçimleri yanında eylem ve düşünce dinamizminin kaynağının Türk müziğine duyduğu aşktan kaynaklandığını dile getiren Arel için de geçerlidir.

Arel, aydınlanma-romantizm ile etkileşim içerisindedir ama kendi *aydınlanmışlık*ı ve *romantiklik*i dahilinde. Bu itibarla bu kavramlar apayrı hassasiyetlere sahip olmuş olurlar. Bu hassasiyetler Arel'i ele alırken determinist tınıları değil *ilişki akışı* ve *düşünce paylaşımı*nın bizatihi kendilerini adres gösterir. Arel'e son nefesine kadar her cumartesi müzik toplantıları yaptıran, zamanın en vüsatli kütüphanelerinden birini oluşturtan, Türk müziği operası hayalleri kurduran, kemençe beşlemesi için organolojik, tarihsel ve besteleme teknikleri çalışmaları yaptıran kuramsal-tarihsel belirlenimlerin gereklilikleri değil *ilişkisellik* dahilinde sorgulanan *akışkanlık*ın neticesinde *karşılaşılan* şeydir. Bu "şey"lik Arel'in lineer (çizgisel) ilerleyen evrimsel, tarihsel-toplumsal bir yaşamın bozguncusu olarak tanımlanmaktan ve oraya hasredilmekten ziyade çok boyutlu bakış açılarının muhatap olabileceği bir yaratım sahibi olduğunu ihsas ettirir.

Bu şekilde ortaya çıkacak olan bakış açıları, Nizâm-ı Cedîd, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş ve Cumhuriyet dönemselleştirmeleri, modernleşme gibi süreç tanımlamalarını, algılamada yetersizlik göstermeden değerlendirme kudretini haiz olacak ve bunlarla etkileşim içerisinde bulunan hali hazırdaki müzikal yaratımı Nâsır Dede ve Arel gibi simalarla irtibatlandırabilecektir. Bu irtibat ise yaşanılan andaki nitelikli müzikal yaratımların tinsel, spekülatif, ereksel, geleneksel, modern düzlemler tarafından aforoz edilmediği ve heyecan duymanın gündeme alındığı üretim süreçlerini doğrucaktır. Nâsır Dede referans alınacak bu heyecan doğrultusunda III.

[11] Yukarıdaki bakış açısı doğrultusunda bu "referans" almaklığın niteliği üzerinde düşünmek gerekmektedir. Tez çalışmasında referansa konu edilecek şeyden maksat; bahsedilen yaratım sahiplerininin çizgisel bir boyutta tanımlanan geleneksel süreklilikleri değil süreklilik ve süreksizliki bünyesinde barındıran ve *farklılık*ın karşılaşıldığı bir boyutta *sorgulanan* müzikal yaratımlardır.

Selim döneminde ortaya koyulan yaratım ve üretimleri gönül dünyası kirlenmemiş olanların idrak edebileceğini dile getirmiştir. Arel de yine bu heyecan dahilinde inşa ettiği üretimlerin bizzat çağdaş-modern Türk aydınları yahut yine çağdaş-dogmatik Türk muhfazakarları tarafından yok edilmek istendiğini belirtmiştir.

Günümüz Türk müziği bakımından müzikal yaratımlarının etkilerini teorik ve pratik bağlamlarda hissettiren Nâsır Dede ve Arel, yaşanılan andaki üretimle muhatap olunabilmesi için *sorgulama*ya tabi tutulması gereken isimlerdir. Bu itibarla, çalışmaya konu edinilen referans üretim sahipleriyle -*ilişkisellik*in *sorgu*landığı bir düzlemde- etkileşim içerisinde olunarak yaşanılan andaki yaratım heyecanın taze tutulmasına vurgu yapmak bu tezin en temel amacıdır.

1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı

Tez çalışmasında tarihsel yönelimlerle (çalışmanın kendi şekillendirdiği bir tarihsel yaklaşım perspektifi ile) el yazmaları, arşiv belgeleri, kişisel arşivler, dönemsel süreli yayınlar ve gazetelerin incelenmesinin yanı sıra benimsenen sorgulama heyecanıyla ilişkili olan felsefe ve sosyoloji gibi diğer disiplinlerle ilgili çalışmalar yapılmış ve bahsedilen bu iki edimin ortak paydası olarak da Arapça, Farsça, İngilizce dilleriyle ve Osmanlıca ile irtibatlı olunmuştur. Yazılı tarih zeminin araçlarıyla muhataplık kurularak Nâsır Dede ve Arel'in ilişkisel zeminleri *sorgu*lanmaya çalışılmıştır. Ayıca bu *sorgulama* girişiminde, müzikal üretimin bizatihi içinde olunmasının, Nâsır Dede'nin *Tahrîriyyetü'l-mûsikî*'de aktarmış olduğu Sûz-i Dilârâ mevlevi ayininin Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık'ın sanat yönetmenliğinde icra edilmesinin ve bunun yanı sıra Arel'in çeşitli eserlerinin seslendirilmesinin eylemsel ve düşünsel bağlamda elde ettirdiği müzikal tecrübe, yazılı kaynaklarla girişilen bu muhataplığa eşlik etmiştir. Yukarıda bahsedilen literatür taraması sırasında Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İBB Atatürk Kitaplığı, Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eser Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Süleymaniye Kütüphanesi, Tarih Vakfı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ercümend Berker Kütüphanesi, Ercümend Berker'in kişisel arşivinde araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte Nâsır Dede'nin 1801-1821 yılları arasında şeyhlik yaptığı ve bugün Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi'nin Topkapı Yerleşkesi olarak kullanılan Yenikapı Mevlevihanesi'nde, "Uluslararası Öğrenci Akademisi"ne ait organizasyon dahilinde *Müzik Mekan İlişkisi* başlıklı bir sunum gerçekleştirilmiş ve bu vesileyle yazılı evrak

üzerinden takip edilmiş olan mekansal düzlem, günümüz koşulları çerçevesinde bizatihi tecrübe edilmiş ve bu tecrübenin etkilenimleri katılımcılarla paylaşılmıştır.

Tez çalışması, disiplinlerarası etkileşimi göz önünde bulunduran bir heyecana sahiptir. Çalışmada ele alınan meseleler bu etkileşimi kendilerini tümdengelim ya da tümevarım içerisinde anlamlandıran kuramsal-kavramsal-tarihsel yapıların analiz, çözümleme ve metodolojileriyle değil *ilişki*ye ve *paylaşım*a konsantre olan bir *sorgulama* üzerinden yürütürler. Bu itibarla çalışmanın *Giriş* bölümünün alt başlıkları olan *Çalışmanın Amacı*, *Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı* ve *Çalışmanın Kuramsal Temeli* kısımlarında yukarıda bahsedilen bu *ilişkisellik* ve *sorgulama*, müzikal yaratım özelinde, disiplinlararası etkileşim içerisinde değerlendirilmeye tabi tutulmaktadır. Bu değerlendirme, *ilişkisellik*e kendi düşünce sisteminde yer vermiş ve onu farklı düzlemlerde ifade etmiş referans isimlerin yaklaşımlarının *sorgu*lanmasını ve sonuç itibarıyla tez çalışmasının konumlandığı farklı bakış açısının paylaşılmasını içermektedir. Bu bakımdan bahsi geçen bölümlerde özellikle Yeni Çağ düşüncesinin mimarları ve eleştirmenleri olan Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Foucault, Simmel, Husserl ve Heidegger gibi isimlerin yaklaşımlarına yer verilmiştir. Tez çalışmasının farklılığını ifade ettiği düşünce düzlemleri arasında; Descartes'in *res cogitans*ı ve bundan hareketle varlık bulabilen *res extensa*sının anlamlandırdığı özne-nesne düalizmi, Kant'ın bilgiyle kurulacak olan ilişkide adres olarak *sentetik a priori yargıla*rı göstermesi, Hegel'in idealizmini kurup yapıp-etmeleri bunun içerisinde inşa ettiği *köle-efendi diyalektiği*ni içeren tinsel-ereksel çizgisel düzlemi, Nietzsche'nin soykütüksel yaklaşımıyla tüm bu rasyonalist, idealist, tinsel perspektifleri bir bakıma romantik bir damarla eleştirerek fakat yine de onların sınırlarında dolaşarak bütün ilişkiselliği *güç istenci*ne dayandırması, Foucault'nun özellikle Nietzsche'den aldığı heyecanla şekillendirdiği ve *söylem analizi*yle aşikar kıldığı *özne ve iktidar* kavramsallaştırmalarıyla kendinden önceki merkezleri kritize edişi, Simmel'in ilişkisellikin konu edildiği *formal sosyoloji*si, Husserl'in Descartes ve Kant'ın yarım bıraktıkları işi tamamlama misyonuyla kurmaya niyetlendiği *fenomenoloji*si, bu fenomenolojiyi miras alarak bunun üzreinden farklı bir yol çizip *varlığın anlamı*nı soran ve ilişkiselliki-ilişkisizliki bu yolla yorumlayan Heidegger'in *fundemantal ontolojisi* ve tez çalışmasının yazıldığı coğrafyada bulunup bahsedilen tüm bu yetkin düşünsel üretimlerle sağlıklı iletişim kurmakta zorluk çekmiş olan akıl sahiplerinin *klasik-gelenek-öz-doğru-hakikat* tanımlamaları gibi yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu

bakımdan bu bölümün kaynakları arasında; Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*, Nietzsche'nin diğer birçok eseriyle birlikte *Güç İstenci*, Foucault'un yine diğer eserleriyle birlikte *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, Simmel'in *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art* ve *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi*, Husserl'in *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* ve *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* ve *Tekniğe İlişkin Soruşturma* adlı eserleri ve bunun yanı sıra Eric Hobsbawm, Leopold Von Ranke vb. gibi isimlerin de görüşleri yer almaktadır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, yukarıda değinilen bakış açılarından ayrı bir konumda ve ayrıca onlarla etkileşim içerisinde, *ilişkisellik* ve *paylaşım*a konsantre olunarak, ilgilenilen müzikal olgunun referans isimleri niteliğinde karşılaşılan müzik yaratıcılarından ilki olan Abdülbâki Nâsır Dede ele alınmıştır. Çalışma tarafından şekillendirilen *ilişkisellik*e yoğunlaşılarak değerlendirme yapılması itibarıyla toplumsal ve bireysel olguların çok boyutluluğu gündeme gelmiş ve Nâsır Dede içinde bulunduğu çeşitli *paylaşım* katmanları dahilinde *sorgu*lanmıştır. Bu katmanlar arasında Yenikapı Mevlevihanesi, III. Selim ve Nizâm-ı Cedîd'i, bu yeni düzenin etkileşim içerisinde olduğu Avrupa coğrafyası topumsallık ve bireysellikleri bulunmaktadır. Yaşananlar ve yazılanlar dahilinde muhatap alınan Nâsır Dede, bu bakımdan kendisinden önceki düşünce ve eylem düzlemleri bakımından da *sorgu*lanmıştır. Kendisinin eserinde bizzat zikrettiği Safiyyüddîn gibi İslam coğrafyası müzik yazarları veyahut Aristoteles gibi Antik Yunan düşünürlerinin yaratımları, müzikle kurdukları ilişkileri de mercek altına alınmıştır. Buradan hareketle Platon'un *güzellik ideası*nda anlamlandırdığı, Aristoteles'in kategorisel düzleminde *varlık*ın *ne*liğini işaret eden, Aristoksenos'un pratiğe önem veren *bilgelik*ini inşa ettiği, Plotinus'un *bir*e yönelik yolculuğunun aracı, Augustinus'un *teslimiyet*ini dile getirişinin mazharı, Fârâbî'nin ameliyyeden nazariyyeye sınıflandırdığı ilimlerinin *faal akıl*la irtibatının bir basamağı, Safiyüddîn'in gerilmiş tel üzerinden kapattığı *sistem*i, ilk Türkçe müzik kitabı yazarlarının kendilerinden önceki mirası *kozmolojik* bir anlamlandırma zemininde değerlendirmeleriyle irtibatlı olan, bilimsel söylemin kurduğu yeni hakikat dünyasıyla etkileşimde olup bu dünyayı başka bir coğrafyada oranın rengine göre yeniden şekillendiren Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nun repertuvar aktarımlarına konu olan müzikal yaratımların Nâsır Dede'yle gerçekleştirdikleri muhtemel etkileşimler masaya yatırılmıştır. Bu noktadan itibaren ise Nâsır Dede'ye

ait olan ve bu çoklu hakikat kurulumlarının sınırlarının ötesinde kendine ait nitelikler barındıran müzikal yaratımın eylemsel ve düşünsel *farklılık*ı üzerine yoğunlaşılmıştır. Bu yoğunlaşma neticesinde *karşılaşılan* şey ise müzikal yaratımın, *esrâr*ı bünyesinde barındıran *elhân* ile, hal ehli olanların referanslığında, ney sazına nefesini üfleyen *siyâgat-ı musiki*lerin *perde*leriyle ile gerçekleştirilmiş olduğudur. Yukarıdan itibaren bahsedilen isimler dolayısıyla bu bölümün ilgilendiği kaynaklar arasında şunlar zikredilebilir; Platon-*Devlet*, *Kratylos*, *Phaidon*, *Theaitetos*, Aristoteles-*Politics*, *De Anima*, *Metafizik*, Aristoksenos-*The Element of Harmony*, Plotinus-*Enneads*, Augustinus-*Confessions*, Fârâbî-*İlimlerin Sayımı, El-Medinetü'l Fâzıla*, Safiyyüddîn-*Edvâr*, *Şerefiyye*, Ali Ufkî-*Haza Mecmua-i Saz ü Söz*, Kantemiroğlu-Edvâr, Nâsır Dede-*Tedkîk u Tahkîk*, *Tahrîriyyetü'l-mûsikî*, *Dîvân-ı Eş'âr*.

Hüseyin Sadettin Arel'in, kendi dönemi ve öncesinden *farklı* nitelikler içeren Nâsır Dede'nin müzikal yaratımından *farklılık* arz eden *milli musiki*si üçüncü bölümün vurgu noktasını teşkil etmektedir. Artık bu noktadan itibaren müzikal yaratımın tüm amaç ve araçları yer değiştirmiştir. Bu yer değiştirmenin akışkan *ilişki*ler düzlemi olarak da Avrupa Yeni Çağ düşüncesiyle etkileşim içerisinde olan Tanzimat simaları, onların anları ve geçmişleriyle süreklilik-süreksizlik içerisinde almayı tercih ettikleri konumlar ve en nihayetinde ortaya çıkan çok boyutlu *düşünceler paylaşımı*yla *karşılaşılmıştır*. Bu paylaşımların kesiştiği ve farklı yaklaşımlarla ele aldığı olgu ise *milli*liktir. Böyle bir toplumsal örgütlenmeyle *ilişkiler akışı* gerçekleştiren Arel de müziği ve müzikal yaratımı *milli* karaktere sahip olan ve bununla birlikte Yeni Çağ'da ayrı bir merkeziyet kazanan insanın-ona ait duyguların ve doğanın-ona ait olan referanslık zemininin düzlemlerinde değerlendirilen bir şey olarak ele almıştır. Buna göre üzerinde yoğunlaşılması gereken Türklere ait milli bir sanat olarak ele alınabilecek ve bu karakteristik özelliğiyle evrenselliğe namzet bir müzikal düzlem kurulumudur. Bahsedilen özellikleriyle Türk müziği Avrupa müzik yazısı notaya ve bu sistemle formalleşen yatay-dikey çok sesliliğe diğer tüm müziklerden daha uygundur. İnsan duygularını muhatap almada çok sesliliğin tam anlamıyla kendini bulacak olduğu makamsal yapısı, ilerleyen-gelişen insanlık tarihinde içinde bulunulan çağdaş söylemle birebir uygunluk arz etmektedir. Arel'in günümüzde de halen kullanılmakta olan, aralık, dörtlü-beşli, makam anlatımları, arıza işaretleri, müzik yazısı vb. yaratımları bu düşünsel paylaşımlar nezdinde gerçekleşmiştir. Bu bakımdan Arel'deki müzikal yaratım, teknik bilimle anlam kazanan melodi ile, pedagojk

eğitimcinin referanslığında, malzemesini doğadan iktibas eden teorisyen ve bestekarların ses aralıklarıyla irtibatlı bir olgudur. Bahsedilen bu konularla doğru orantılı olarak bu bölüm içerisinde irtibatlı olunan kaynakların arasında şunlar yer almaktadır; Rousseau-*Toplum Sözleşmesi*, *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, Henry Morgan-*Eski Toplum*, Galilei-*Dialogue on Ancient and Modern Music*, Ziya Gökalp-*Kültür ve Medeniyet*, *Türkçülüğün Esasları*, *Tasvir-i Efkar*, *Aşiyan*, *Dağarcık, Dârü'l-Elhân Mecmuası* vb. gibi süreli yayınlar, Enrico Fubuni-*Müzikte Estetik*, Şerif Mardin-*The Genesis of Young Ottoman Thought*, Hilmi Ziya Ülken-*Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ernest Gellner-*Uluslar ve Ulusçuluk*, Benedict Anderson-*Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Eric Hobsbawm-*Milletler ve Milliyetçilik*, Rauf Yekta Bey-*Türk Musikisi* ve Hüseyin Sadettin Arel'in *Musiki Mecmuası* ve diğer tüm platformlarda gerçekleştirmiş olduğu yaratımları.

Yukarıda kapsamları aktarılmaya çalışılan bölümleri içeren, müzik özelinde ve müzikoloji alanında kaleme alınan bu doktora tezinin temel başvuru kaynakları arasında ise Glen Haydon'un *Introduction to Musicology*, James W. Pruett ve Thomas P. Slavens'in *Research Guide to Musicology*, D*,* Ruth M. Stone'nin *Theory for Ethnomusicology*, John A. Kimmey'in *A Critique of Musicology* adlı kitaplar yer almaktadır.

Ayrıca tarihsel verilerin değerlendirilmesinde Osmanlıca-Türkçe kelime ilişkilerinin barındırdığı yazım/ifade problemleri de tez çalışmasının gündeminde yer almıştır. Örneğin çalışma için önemli kaynaklardan biri olan *Musiki Mecmuası*'nda Arel, "musiki" kelimesini uzatma işaretleri olmaksızın kullanmışken, Osmanlıca'dan Türkçe'ye yapılmış olan ve yine literatür için önem arz eden transkripsiyonların birçoğunda bu kelime bahsedilen işaretlerle birlikte yazılmıştır. Bu itibarla tarihsel veriler bakımından Osmanlıca kaynaklarla da ilişkili olan tez çalışması, yazım kurallarının tespit edilmesi noktasında, TDK'nın yazım kılavuzu ve etimolojik zeminle de etkileşim içerisinde kalarak fakat bununla birlikte içinde bulunduğu alanın gerçeklerini dikkate alan bir yöntem dahilinde hareket etmiştir. Bu bağlamda; çalışmada geçen makam, çeşni ve perde adları, alan literatürünün çeşitli kullanım tarzlarına uygun olarak şekillendirilmiş ve yalın ifade tarzı tercih edilerek yapılandırılmıştır. Buna göre, Uşşak makamı ve hisar perdesi gibi adlandırmalardaki "a" sesli harfleri uzatma işareti kullanılmadan yazılmışken, segâh, şûrî, beyâtî gibi kelimelerdeki sesli harflerde ise bu işaret göz önünde bulundurulmuştur. Ve dahî bazı

kısımlarda aynı makam adları, “neva” / “nevâ”, olarak iki farklı şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte yukarıda görüldüğü üzere makam-çeşni adları büyük, perde adları küçük harflerle başlatılmıştır.

“Hatt-ı Hümâyûn” gibi Osmanlıca tamlama yapıları söz konusu olduğunda ise tamlama içerisinde yer alan terkip ve uzun heceler gösterilmiştir. Kelimenin ortasında ve sonunda bulunan ayn harfleri “ ʻ ” şeklinde gösterilmiş, başında bulunanlar ise belirtilmemiştir. Hemze ise “ ` ” işaretiyle karşılanmıştır. Kendi başlarına bir anlam ifade etmeyen “fî, bî” gibi kelimeler önlerine getirilen “ - ” işaretiyle bağlı oldukları kelimelerle irtibatlandırılmışlardır. Osmanlıca metinlerde okunamayan kelimeler aslına uygun olarak orijinal haliyle yazılmış olup köşeli parantez içerisinde [ ] gösterilmişlerdir. Okunmasından emin olunamayan kelimeler ise yanında parantez içinde soru işareti (?) konularak gösterilmişlerdir. Gerekli görülen yerlerde Osmanlıca bazı kelime ve terkiplerin Türkçe çevirileri veyahut açıklamalar tarafımızdan yapılmıştır, (S.D.) şeklinde gösterilmiştir.

Ayrıca verilerin değerlendirilmesinde, çalışmanın ana kaynakları içerisinde yer alan ve Nâsır Dede’ye ait olan *Tedkîk u Tahkîk*’in Süleymaniye Kütüphanesi Nâfız Paşa nr: 1241/1’de bulunan müellif nüshasında sayfa takibinin yapılabilmesi amacıyla daha önceden konulan “2a, 3b” vb. sayfa numaraları dikkate alınmış ve kaynak gösteriminde “s. 2-a” vb. şeklinde kullanılmıştır.

1.3 Çalışmanın Kuramsal Temeli

Bu tez çalışması, makam anlayışı, icrası alanında yaratımın[12] tecrübe edilmesi heyecanını[13] gündeme almaya çalışmışken bu heyecana hayat hakkı tanımak istemeyen söylemlerle karşılaşılması sonucunda ortaya çıkmış olup, şimdiki zamana ait olan bir yaşanmışlığın-sorunsalın, müzikal tecrübe dahilinde, geçmişteki yaşanmışlıklarla karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi üzerinden gerçekleştirilen bir *sorgulama* girişimidir. Bu girişim, tarihsel yaklaşımla yani olgunun şahsiyetinde,

[12] Yaratım kavramı, çalışmada, zihindeki tasarı-plan manasına *conceive*, özellikle teolojik zeminde şekillendirilmiş aşkın bir kaynak tarafından varlığa getirme manasına *create* ya da خلق kelimelerinin anlam dünyalarından ayrı bir perspektifen ele alınmış ve bu itibarla toplumsal ve bireysel olguların çok boyutluluğu içerisinde insan, zaman ve mekan ile muhatap olması, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* üzerinden hakkında konuşulabilmesi hasebiyle değerlendirilmiştir.

[13] Burada, “*makam anlayışı, icrası alanında yaratımın tecrübe edilmesi heyecanı”* ifadesinden, makam bulmak (ihtira etmek) kastetilmemektedir.

bağlamsal ifadeleri[14] dikkate alarak, toplumsal örgütlenmelerdeki[15] *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Olgu dahilinde deneyimlenerek[16], müzik üzerinden edinilmiş olan düşünce biçiminin sunduğu perspektifle, *yasa* ortaya koyabilecek ve *büyük teoriler* üretebilecek nitelikte bir kavramsal yaklaşım olabildiğince tercih edilmemiştir.[17]

Bu bakış açısı doğrultusunda makam anlayışı alanında yaratımla ilgili geçmişe doğru bir *sorgulama* yapıldığında, anlatımlar ve algılayışlar bakımından *farklılıklar*la karşılaşılmaktadır. Bu *sorgulama* aynı zamanda bu alanda gerçekleştirilen yaratımın da; bahsedilen bu *farklılıklar* üzerinden, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda, kökene ve tarih dışı bir özneye dayandırılmadan, toplumsal, bireysel ve tarihsel bakımdan izinin sürülebilecek, *süreklilik* ve *süreksizlik*in hüküm sürdüğü bir olgu olduğunu göstermektedir.

---

[14] *Bağlamsal ifade* ile anlatılmak istenen; öngörüler, inançlar, ön kabuller gibi olguları eş zamanlı olarak hem etkileyen hem de bunlardan etkilenen, bu bakımdan akışkan vasıflı yapısıyla *hakikatler*in, *doğrular*ın, *bakış açıları*nın dillendirilmesidir.

[15] *Toplumsal örgütlenme* derken; belli bir dönemde, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* bakımından belli reflekslere, reaksiyonlara, deneyimlere ve bunların sonucunda oluşabileceği düşünülen pozitiflik ve negatifliklere sahip bir olgu kastedilmektedir.

[16] Çalışmada deneyim kavramı; nelerin yaşanmakta olduğu ve yaşanabileceğini öngörmeyi, aklın bilgi formları noktasında yasalara bağlayan Kant'ın (Kant, 1999, s. 16-18), (Heimsoth, 2007, s. 65-77) ya da duyu verilerinin bir birikimi olarak algılayan empiristlerin vizyonlarında değil; tarihsel yaklaşım içerisinde bağlamsal ifadeyi, toplumsal örgütlenmeler dahilindeki *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda oluştuğu düşünülen perspektifi ifade etme noktasında kullanılmıştır. Ayrıca, deneyimin a priori koşullarının gündeme alınması bağlamında Kant'tan etkilenen isimler olarak fakat bu koşulları aklın bilgi formlarından ziyade *formal* olanla ve kendini *bilinç*te barındıran *öz*lerle ilişkilendiren Georg Simmel ve Edmund Husserl'in, doktora çalışmasından farklı yerde konumlanan düşünce zeminleri için bkz. Giriş bölümü, s. (1).

[17] Çalışmada gerçekleştirilen *sorgulama*nın niteliği; toplumsal ve bireysel yapının malzemeleri (dil, kavram vb.) üzerinden *anlama* etkinliğini hayata geçiren ve böylelikle somutluklar arkasındaki varlığın kendisinin idrak edilmesini hedefleyen *hermenötik*inkinden de farklıdır. *Hermenötik,* toplumsal ve bireyselliğin tarihsel zeminlerinin farklılıkları içinde *anlama*nın yani gerçekliğe erişimin varlıksal boyutunu konu edinir. Bu süreçte kavramsal kurulumun sınırlarını, yine bu kavramsallığın tarihsel üretilmişlik nosyonunu vurgulayarak, *varlık*ın anlama gelmesi adına aşmaya çalışır. Çalışmada, tarihe yapılan vurgu ise; içinde bulunulan an dahilinde geçmişteki ve şimdiki bağlamla, bireyle, toplumla, yaşanmışlıklar ve yazılanlarla kurulan *ilişki akışına* ve *düşünceler paylaşımı*na münhasırdır. Ve bu münhasır olunan araçların neticesinde karşılaşılan *farklılık*la olan muhataplığın dile getirilmesidir. Burada söz konusu olan, *ilişki*nin kurgusallığı ya da olgusallığı değil, gerçekleşmekte oluyor olmasıdır. Böylelikle çalışmanın kendi oluşturmuş olduğu araçlar olan *akış ve paylaşım* olguları; tarihsel bir veriye şimdiki andan bakılarak, yeniden yorumlamayla birlikte, *varlık*ın *anlam*sal yapısı üzerinden hakikatin elde edilebilecek bir şey olup olmamasını ve bunun çeşitliliğini ya da ilgilenilen tarihsel yaşanmışlık ve dilin kendi bağlamlarına ait *anlam*larından bahsedilip bahsedilemeyeceğini ve bu bakımdan geçmişin ancak temsil edilebilir bir mahiyette değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini konu edinmez, bunun yerine kendi konusunu oluşturan olgular üzerinden *akışkanlık* vasfına yoğunlaşır. Yani yaratımın; yorum, hakikat ya da karşıtı kurgusallık zeminlerindeki kurulumunun *ilişkiler akışı*ndaki durumunu gündemine alır. Bu bakımdan Nâsır Dede ve Arel'in ifadeleri ve yaşadıkları; bir yorumun *varlık*ı kavrama adına yaklaşım getirmesi gereken kurgusallıklar ya da olgusallıklar olarak ele alınmamıştır. Bunlardan ziyade, gerçekleştirmiş oldukları *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımları*nın somut doneleri olarak sorunsallaştırılmışlardır.

*Sorgulama*ya geçmeden önce; tarihsel ve toplumbilimsel kimi yaklaşımları, yukarıda bahsedilen bakış açısıyla ve tanımlanan şekliyle bir tarihsel yaklaşımla, oluşturulan araçlarla ve yöntemle farklarının daha net anlaşılabilmesi bakımından, konunun ele alınışıyla ilgili olabilecek noktalar doğrultusunda genel hatlarıyla paylaşmak gereklidir.

Kuramsal ve tarihsel bakış açılarının seyrine bakıldığında, birey ve özellikle toplum bazında kuşatıcı yaklaşımlarla tikel olgulara dikkatin birbiriyle anlaşmazlık içinde oldukları görülür. Kuramsal yaklaşım kuşatıcı nitelikteki teori[18] üretimiyle elde ettiği kazanımları genele şamil kılma noktasında tehlike arz ediyorsa, tarihsel yaklaşım da belli verileri, toplumları ya da bireyleri değerlendirmeye alma ve olguyu[19] buna hasretme bakımından tehlike arz etmektedir.

Bu çalışma, tarih ile ilişkisini 18. yüzyılda gündeme gelmeye başlayan *toplum* kavramı ve çözümlemeleri üzerinden kurmamaktadır. Bu çözümlemeler ciddi bir literatür ve bilimsel teamül oluşturmuş önemli üretimlerdir. Bununla birlikte gösterilmeye çalışılan durum; farklı bir bakış açısına ve vurgu noktasına sahip olunduğudur. Bahsedilen literatürde *toplum* kavramını ilk gündeme getiren isimlerden biri olan Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society* adlı eserinin insan doğasının genel karakterini çözümlediği birinci bölümünde; insanoğlunun gruplar dahilinde değerlendirilebileceğini, bireyin geçmişiyle ilgili her araştırmanın "*individual"* üzerinden değil "*society"* üzerinden okunması gerektiğini (Ferguson, 1995, s. 8) belirtmiştir. Çağdaşı Voltaire tarihle ilgilenmiş ancak bu ilgiye adetler üzerinden vurgu yaptığı toplum olgusunu ekleyerek ayrı bir soluk sağlamıştır. Voltaire Türkmenlerin tıpkı Franklar, Normandyalılarla Gotlar gibi, egemenliklerine giren ülkeler ahalisinin din ve adetlerine uyduklarını belirtmiş; Türklerin, Arapların hem dinini hem de dilini benimsediğini söylemiştir (Voltaire'den aktaran Yenseni, 1975, s. 47).

---

[18] Toplumsal düzenin, ekonomik, siyasal, ideolojik vb. unsurlar bağlamında çözümlemelere hasredilmesi söz konusu kuşatıcılığa güzel bir örnektir. Buna göre, birey, toplum ve ikisi arasındaki ilişki bahsedilen unsurların teorik çerçeveleri dahilinde anlamlandırılabilir kabul edilmektedir.

[19] *Olgu* kavramı, çalışmada, tarihteki gerçekliği dile getirmesi bakımından yani gerçekte ne olduysa onu yansıtan bir şey olması bakımından değil, toplumsal ve bireysel *ilişki akışları*nın ve *düşünceler paylaşımları*nın *sorgu*lanması hasebiyle karşılaşılan bir şey olarak düşünülmektedir. Bununla birlikte bu; kronolojik, döngüsel ya da ilerlemeci yaklaşımların vurgularının ağırlıklarını hissettirdikleri bir zemin bağlamında ortaya çıkabilecek *kurgu* kavramının oluşturacağı bakış açısından da farklı bir konumdadır.

Bir sonraki yüzyıla damgasını vuran Comte ise sosyoloji anlayışını; toplum tarihini din çağı, metafizik çağı ve bilim çağı gibi kavramlarla tasnif ederek şekillendirmiştir. Ve ayrıca bu hamlesine, karşılaştırmalı yöntemi içeren bir *evrim* vizyonunu da ekleyerek tarihsel bir renk vermiştir (Burke, 2014, s. 8). Sosyal hayata da geçerli kılınan bu evrimsel yaklaşımın önemli isimlerinden olan Spencer; bitki ve hayvanların karakteristik özelliklerinin türün durumunu belirlediğini ve karşılaştırma yaparak bu durumun geçmişten itibaren var olan kabileler (tribes) ve milletler (nations) için de geçerli olduğunu (Spencer, 1873, s. 49-51) iddia etmiştir. Guido Adler ise etnografik amaçlarla müzik biliminde *karşılaştırma* yöntemini gündeme getiren isimdir (Stone, 2008, s. 24). Antropolojiden ödünç alınan bu yöntem, her toplumun bir ilerleme sürecinde olduğu ve kimisinin daha *uygar* kimisinin ise daha *ilkel* sayıldığı evrimsel modelle kaynaştırılmıştır. Ve yine bu doğrultuda Avrupa düşünce ikliminde *etnosentrik* yaklaşımlar kendilerine yer bulmuşlardır. Bu doktora çalışmasının bakış açısına göre, sayılan bu yaklaşımlar tarihsel (klasik anlamda değil çalışmanın tanımladığı şekliyle; içinde bulunulan anla eş zamanlı bir şekilde, ilgili olgu bazında toplum ve bireyin *sorgu*landığı ve çok boyutluluğunun ortaya çıktığı) olarak belli koşul ve koşutlarda üretilmiştir. Buna göre çalışmada yapılan karşılaştırmalar*, evrim* modeli ve *etnosentrik* yaklaşımların kullandığı yöntem olarak bir *karşılaştırma* değil, *sorgulama*nın biçimlendirdiği *farklılık, ilişki, akış, düşünce, paylaşım* gibi araç ve yöntemlerden sadece biridir. Bu araç ve yöntemlerle olan ilişki, bir kuram ya da model ortaya koymak amacını gütmez, ancak *sorgulama*nın etkileşimde olduğu olgular olarak değerlendirilmelidir.

Spencer'la aynı dönemde yaşamış olan Durkheim da evrimsel ilerlemenin sosyal olgular için geçerli olduğuna inanmakla birlikte, sosyal evrim sürecinde temel neden olarak Comte ve Spencer gibi insan doğasını referans almamıştır. Bunun yerine bilinçlerin bir araya gelmesinin ve belli bir biçimde birleşmesinin gerektiğini; toplumsal hayatın bu birleşmeden doğduğunu ve dolayısıyla bütün bu süreci açıklayacak olanın da yine bu birleşme olduğunu dile getirmiştir (Durkheim, 2014, s. 127, 131). Yani karşımızda birey üzerinde zorunlu bir etki meydana getiren, mutabakata dayanan bir sosyal hayat anlayışı vardır. Mutabakatın karşı bloğunda ise; sosyal sınıfların çatışmasını diyalektik olarak ele alan ve bunu da ekonomik değişkenlerle irtibatlandıran bir çözümleme ortaya koyan Marksist bakış açısı konumlanmıştır.

Çalışmanın, kısaca aktarılan bu toplumsal çözümlemelerle aynı konumda bulunmayan bakış açısı ve vurgu noktası, 19. yüzyılda tarihsel yaklaşımın yükümlülüklerini, belli bir amaç doğrultusunda, olayın verilerini ve biricikliğini önemseme[20] ya da siyasi veya bürokratik yönlerini dikkate alma[21] olarak belirleyen anlayışlarla da aynı değildir, *farklı* olunan noktaların toplumsal ve bireysel olguların *sorgu*lanması dahilindeki çok boyutluluğudur. Yani *farklılık* ve *çok boyutluluk sorgulama* neticesinde *karşılaşılan* şeylerdir, yoksa yapılan şey *farklılık* ve *çok boyutluluk* üzerinden sorgulama değildir. Bu *farklılık* ve *çok boyutluluk*un *karşılaşıldığı* yer ise ontolojik veya metafizik bir zemin değil, *ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı*nın yaşandığı, toplumsal ve bireysel olguların barındığı toplumsal örgütlenmedir. Bu bakımdan *farklılık*a yapılan bu vurgu, tarihle ilişkisini kuram üzerinden kurmuş Eric Hobsbawm'la aynı konumda bulunmamaktadır. Hobsbawm "*icad edilmiş gelenek"* (Hobsbawm, 1983, s. 1-2) gibi bir terimi kuramsal hasletlere sahip olabilecek bir şekilde oluşturmuş; tarihsel geçmişle süreklilik sağlama noktasında hem Britanya parlamentosunun 19. yüzyılda yeniden inşa edilmesi sırasında Gotik üslubunun bilinçli olarak seçilmesini ve hem de devrimlere, ilerici hareketlere örnek olarak verdiği 1789 Fransız İhtilali'ni bu aynı terim altında değerlendirmiştir. Bu anlamda örnek olarak gösterilebilecek bir diğer isim de Edward Thompson'dur. Thompsun'nun bununla birlikte bir uyarısı da vardır, kendisinin de yararlanmış olduğunu belirttiği "tarihsel materyalizm kuramının başarısının, aynı zamanda ortaya çıkmış olan keskin anlaşmazlıklar ve karmaşık problemleri" de (Thompson, 1995, s. 1-2) göz önünde tutarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Çalışmanın, *farklılıklar*ı vurgulayan tarihsel yaklaşımı içerisinde elde edilen veriler ve olgular zaman, mekan, genel ve özel bağlamla irtibatı noktasında bir kıymete sahiptir. Ve bu olgular bütünü temsil etme ya da tek başına öneme sahip olma özelliklerini içermemektedirler. Yani *farklılık* genel bir kural, formül, kuram olarak ele alınmamıştır. *Farklılık*; müzikal tecrübe nispetinde nağmeyle olan *ilişki*nin; nağmeleri

[20] Şanbey, Leopold von Ranke'nin tarihçiye iki vazife yüklediğini belirtir. Biri her olayı kendi özellik ve şartları içinde anlamaya çalışmak, diğeri de her ayrı olayda mevcut olan umumiliği kavramak (Şanbey, 1960, s, 276). Ranke bunları bir i*de* zemininde, her tarih diliminin bu umumilik içerisinde ama aynı zamanda biricikliğe sahip olmasında değerlendirmeyi salık veriyordu. Bunu gerçekleştirmek için de resmi belgeleri ve arşivciliği kullanarak *Büyük Devletler* adlı kitabını yazmıştı.

[21] Ahmed Cevdet Paşa, Ranke'den farklı bir düşünsel zeminde olmakla birlikte *Tarih-i Cevdet* adlı 12 cildlik eserinin ilk cildinin (Ahmed Cevdet, 1858) mukaddime kısmında *ilm-i tarihin lüzumunu* anlattıktan hemen sonra "*devletlerin etvarı ve aksamı"* hakkında bilgiler verir ve oradan da "*devlet-i aliyyenin mebde-i zuhuruna"* geçer.

bilginin konusu olan *sırların anahtarı* olarak değerlendiren Nâsır Dede ile, *milli* var oluşun muhatabı ve kişisel hayranlığın öznesi olarak değerlendiren Arel ile, ayrıca yaşanılan dönemdeki diğer bireyler ve toplumsal örgütlenmeler ile birlikte ele alarak *sorgulama*lar gerçekleştirilmesi sonucunda *karşılaşılan* şeydir. Bu bakımdan bahsedilen bakış açısı; klasik tarihsel yaklaşım, toplumsal tarih, sosyoloji ya da kuramsal yaklaşım temelli bir zemine sahip değildir. Bu olguların sınırları dışında değerlendirilebilecek bir şekilde, toplumsal ve bireysel olgular doğrultusunda *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nı *sorgu*layan ve bunu yukarıdaki disiplinlerle ve kuramla etkileşim içerisinde olan bir tarihsel yaklaşım yoluyla gerçekleştiren bir konumdadır. Bu bakımdan *merkez, üst tabaka, toplumsal örgütlenme, Rönesans, Aydınlanma, modern, modernizm, modernite, modernleşme* vb. kavramlar ve *karşılaştırma* vb. yöntemler çalışma içerisinde kendi oluştukları klasik kuramsal zeminlerinin dışında ayrı bir yerdedirler. Yani kavramlar ortaya çıktıkları düşünce dünyaları ile eş zamanlı olarak çalışmaya konu olan olgu üzerinde toplumsal ve bireysel yaşanmışlıklar içerisindeki değerlendirmeler noktasında da kullanılmakta, böylece farklı anlamlar ve işlevlere sahip olmaktadırlar. Mesela bu noktada *modern* kelimesinden türeyen kavramsallaştırmaların çalışma için ne anlam ifade ettiği değerlendirilebilir. Avrupa literatürü içerisindeki klasik *insan* ve *doğa* algısını; birincisini düşünceye hasrederek, ikincisini ise makineleştirerek merkezden kaydırma niyetinde olan bir düşünce şekli olarak *modernizm,* yine *doğa* üzerinde tasarruf gücünün sağlanması için aletler yapmayı, toplumsal bağlamda ihtilaller yaşamayı, sanayileşmeyi temsil eden bir yaşama durumu olarak *modernite* ile birebir irtibatlıdır. *Modernleşme* ise bu düşünme ve yaşama olgularıyla birlikte ele alınabilecek bir süreçtir. Ayrıca çalışmada kullanılan *modern'leş'me* kavramı ise, başka toplum ve bireylerin bu bahsedilen kültürün *düşünme* ve *yaşama*sıyla ürettiği kavramlara öykünmeler, kabuller ya da reddiyeler gerçekleştirmelerinin özgün(süz)lük durumunu temsil etmektedir. Bu bakımdan doktora tezi içerisinde, Arel'in Türk müziği alanındaki yaratımlarının; yukarıda tanımlandığı şekliyle *modernizm, modernite, modernleşme, modern'leş'me* olgularıyla olası ilişkileri göz önünde bulundurulmakta fakat bununla birlikte bu yaratımların bahsedilen kavramsallaştırmaların dışında başka vurgularla ele alınmasını gerektirecek veriler barındırdığı da öncelenmektedir. Toplumsal ve bireysel hareketler de böyle bir anlayışla ele alınmakta, Nâsır Dede ve Yenikapı asitanesinin iktidarla ilişkileri, Arel'in ulus-devlet kadrolarıyla yaşadıkları; değişmeyen, sabit hakikatler ve bununla bağlantılı toplumsal yapı veya sadece bir

kuramın kapsayabileceği yaşanmışlıklar dahilinde düşünülmemekte, *sorgulama*ya tabi tutulmaktadır. Mesela Arel'in müzikte gösterdiği *milli* hassasiyetler, milliyetçiliği her şeyden önce politik bir vurguyla değerlendiren milliyetçilik tanımlamalarının (Hechter, 2000, s. 6) anlam dünyalarından ayrı bir pencereden değerlendirilmiştir. Ya da *sorgulama*; antropolojik bir ruhla milliyetçiliği, hayal edilmiş bir topluluk olarak düşünülen ulus olgusu dahilinde değerlendiren ve bu itibarla bireyin davranışlarının bu hayal edilmişlikle alakalı olan eylemeler olduğunun altını çizen bir bakış açısının[22] (Anderson, 1993, s. 20) sınırlarında kalmayı tercih etmemektedir. Ve dahî Arel'in düşünceleri ve eylemleri sadece; sosyal mühendislik neticesinde oluşturulmuş, yapay ve icat edilmiş modern bir kurgu olan ve sürekli değişen *millet* olgusu (Hobsbawm, 2014, s. 24) altında değerendirilebilecek ve bu bakımdan bireyselliğinden tamamen soyutlanabilecek bir yapı arzetmemektedir. Arel'in *milli* hassasiyeti yukarıda bahsedilen milliyetçilik tanımlamaları ve modern kurguların vurguladığı noktalarla irtibatlandırılabilir nitelikle olmakla beraber çalışma boyunca; Türk müziği aşkı, Batı müziği sevdalısı olmasının müsebbibi olan estetik yönelimleri, babası ve ağabeyisiyle olan eğitim tecrübesi, işgal kuvvetleriyle olan yaşanmışlıkları, hayatta kalma isteği (bedensel ve düşünsel olarak), spritizmayla ilgilenmeye istidatlı iç dünyası gibi olguların, *ilişki*de olunan bir toplum olan Avrupa'ya ait bir yaşam vizyonu olan modernlik (yaşam biçimi olarak modernite ve düşünce sistemi olarak modernizm) ile etkileşiminin sonucu olarak konuşulabilecek; coğrafyasının geçmiş ve anının *süreklilik* ve *süreksizlik* ilişkisi, müziğin insan duygusuyla muhataplığını gündeme alması, rüşdiye eğitimi, dillere olan merakı, hukuk eğitimi ve bürokrat olarak kurmuş

[22] Benedict Anderson, milliyetçiliği "mühendislik" ile değil "hayal" ve "yaratımla" anlamlandırıp siyasal ideolojilerden ziyade "kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu" iki büyük kültürel sistem olan "dinsel cemaat" ve "hanedanlık mülkü" ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışır. Anderdson'a (1993) göre ulus; "hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaatir" (s. 20). Anderson şöyle bir soru sorar; "… ulus, bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca insanın, birbirlerini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu kardeşlikti. Bu ölümler bizi aniden milliyetçiliğin sorduğu en merkezi soruyla yüz yüze bırakıyor: Yakın tarihin (iki yüzyıldan azıcık uzun) daralmış hayallerinin bu kadar devasa fedakarlıklara kaynaklık edebilmelerini sağlayan şey ne?" (s. 22). Yine kendisine göre bu sorunun cevabının aranacağı yer; milliyetçiliğin, insanlık tarihinde "sorgu sual gerektirmeyen inandırıcılıklara" (s. 26) sahip olan dinsel cemaat ve hanedanlık mülkü ile kurduğu ilişkidedir.

olduğu ilişkileri, rasyonel eğitim şartlarını salık veren metot yazıcılığı gibi olgularla olan *ilişki*leri nezdinde değerlendirilmiştir.[23]

Çalışmada kullanılan *merkez* kavramı da bahsedilen bu saikler doğrultusunda değerlendirilebilecek bir olgudur. McNeill, Osmanlı toplumunun (society) 16. yüzyıldaki durumunu; güç ve zenginliklerini sultana bağımlı olarak gören köle (slave) bireylerin ve bunların meydana getirdiği oluşumların sonucunda, itaatkar ve iyi donatılmış asker gücüne sahip olan otorier bir padişahın ve elde ettiği merkeziyetçi kudretin (McNeill, 1964, s. 63-64) üzerinden okumaktadır. Shils ise *merkez*i, inanç ve değer sistemlerinin bir fenomeni olarak ele almış, toplumu (society) yönetenin de bu değer ve inançların iktidar yetkilileri ile bütünlüğü ve bu iki olgunun birbirlerini desteklemesi olduğunu (Shils, 1961, s. 117-118) ifade etmiştir. Bu gibi düşünsel zeminlerde işlerlik kazanmış olan *merkez* kavramı, çalışma içerisinde; Nâsır Dede'nin inanç değerlerinin sadece merkez ile olan birlikteliğinden ziyade; şeyhliği, temayülleri, hayalleri, şairliği, müzisyenliği, estetik algısının teorik ve pratik bilgisel zeminle irtibatı, mutluluğu-üzüntüsü, iç dünyası (burada psikanalizin ya da psikoloji kuramının modelleriyle ve yöntemleriyle bir çözümlemeden bahsedilmemektedir), kutsal metinle ve ritüellerle kurduğu ilişkileri, mistik yönelimleri, yaşayışı, iktidar ilişkileri, bireysel ilişkileri, yetişme şartları, ifadeleri gibi olguların yine yukarıda bahsedilen ve başka bir toplumun hassasiyetlerine göre şekillenen bir yaşanmışlık olan *moderniteyle* etkileşim yaşamış olan toplumsal olgu (özellikle üst tabaka nezdine) ile gerçekleştirmiş olduğu düşünceler paylaşımı içerisinden değerlendirilmiş, böylece klasik kuramsal zeminine ait özellikler dışında ayrı bir bağlamsal içerik kazanmıştır. Yani bununla bağlantılı olarak III. Selim'in merkezi kuvvetlendirme çalışmaları *merkez modeli* üzerinden değil çok boyutlu *ilişki akışı* içerisindeki olgulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna göre; III. Selim merkezi kuvettlendirmelidir; çünkü hem babası III. Mustafa'ya göre eşref saatte doğmuş ve dedeleri I. Selim ve II. Selim gibi cihan padişahlığına aday bir *ulu`l-emr*dir, hem de etkileşimde olduğu Avrupa toplumundaki iktidar etme olgusunun, öncesinden farklılaşmaya başlayan modern yönelimleriyle muhataptır. Bu bakımdan konuyla ilgili bölümlerde dillendirilen *merkez*, *üst tabaka* gibi kavramlar model olarak değil, sorgulanan olgu

[23] Bu bakımdan, ortaya konulmuş olunan *yaratım*ın sorgulanmasıyla ilgilenen çalışmanın vurgu noktası, hem Arel'de hem de Nâsır Dede'de görüleceği üzere; modernlik vb. bir olgunun getirimlerinin bu şahıslar üzerinde olan belirlenimleri değil, bu şahısların gerçekleştirmiş oldukları *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımları*nın, yine modernlik vb. olguların getirimleriyle olan etkileşimleri de gözden kaçırılmayarak, kendilerine has olan nitelikleridir.

özelindeki tikel bir durumu ifade etmek ve bu tikel durumun *ilişki akışı*nda bulunduğu toplumsal örgütlenmelerin içerisindeki birer katman olması amacıyla kullanılmıştır. Ne bir çatışmayı ne de bir mutabakatı ifade eder. Bu bakımdan çalışmanın vurguladığı biçimde bir *üst tabaka* ifadesi ne Marx'ın üretim merkezli oluşturmuş olduğu sınıf kavramına[24] (ki bu kavram *kabile, köle, feodal, kapital, sosyalist, komünist* sıralamasını kat eden ve aynı zamanda diyalektik bir süreçle ve devrimsel bir hamleyle ortaya çıkan bir olgu olarak Marx'ın takipçileri tarafından da yaşadıkları dönem ve kendi toplumsal örgütlenmeleri zemininde düşünülmüştür), ne de Weber'in doğumda edinilen ve yasalarla tanınan statü gruplarına (Burke, 2014, s. 63) bağlıdır. Ve ayrıca tikel ve örneklem olguları sadece Nâsır Dede ve Arel üzerinden şekillendirilmiş, diğer şahısları temsil edecek bir mahiyette düşünülmemiş, bir model ya da kuram boyutuna taşınmamıştır. Başka bir ifadeyle tikelliğe yapılan vurgu, mikro tarih penceresinden ya da herhangi bir model üzerinden genelleme yapma niyetini içermemektedir. Patrona Halil gibi toplumsallık ve bireysellik dahilinde değerlendirilen ayaklanmalardan bahsedilmesi de bu bakımdan Afrika köyleri üzerinde yaptığı saha çalışmalarında sosyal yaşantıyı *sosyal drama* dediği analizle değerlendiren ve teatral bir zemine (Turner, 1982, s. 9) vurgu yapan Victor Turner gibi isimlerden farklı bir bakış açısıyla ele alınmış olmaktadır. Yani insan eylemelerinin ve düşüncelerinin; güçlünün hayatta kalması, ilkelden gelişmişliğe doğrusal bir ilerleme, tin uğruna diyalektik ilişki (materyal ya da metafizik), rekabet gibi araçları içeren bakış açılarıyla alakalı olabilmesinin imkan dahilinde olmasının yanı sıra, *sorgulama* girişimi neticesinde karşılaşılan, insanla ilişkili olarak toplumsal ve bireysel çok boyutlulukla alakalı olan bir bakış açısıyla da irtibatlı olabileceği düşünülmektedir.

Yine ayrıca çalışmada, tüketime vurgu yapılarak örnek gösterilen III. Ahmed'in merkeziyeti kuvvetlendirmek adına Lale Devri'nde hatırı sayılır, nüfuzlu kesimi tüketim ortaklığıyla iktidarına çekmesi, bir bakıma bunu siyasal, kültürel bir boyuta

[24] Bu noktada, Marx'ın sınıfsal olguya adreslediği insan düşünce ve eylemlerini miras alarak bunu "bilgi modelleri" ve "veçhesel yapılar" bağlamında "kuşaklara, yaşam çevrelerine, ekollere" (Mannheim, 1995, s. 294) vb. yapılara genişleten Karl Mannheim'ı anmak yerinde olacaktır. Mannheim'ın bilgi sosyolojisi bağlamında şekillendirdiği ilişkiselci zeminin amacı toplumsal yapılanmada düşünce biçimlerinin ortaya çıkış koşullarını ve değişim süreçlerini çözümlemeye yönelik bir yöntem geliştirmekti. Doktora çalışması boyunca ilişkisellik dahilinde heyecanı duyulan şey ise, bizzat ele alınan iki referans ismin müzikal yaratımlarının sorgulanmasıdır. Bu sorgulamada, konu edilen iki ismin yaratımları, sosyal bilimin tanım sınırları içerisindeki bir bilgi olgusu tarafından değerlendirilmez. Bu bakımdan bahsedilen sosyal bilimsel çözümlemeden farklı heyecana sahip olan sorgulama girişimi, vurguladığı toplumsal bağlam, tarih, birey vb. olguları Mannheim'ın adres gösterdiği *toplumsal belirlenim* zemininde değil *akışkanlık* tınısında ele almaktadır.

dönüştürmesi, genel bir kuram olması noktasında teori vasfıyla zikredilmemiştir. Toplumsal örgütlenmenin diğer katmanlarıyla birlikte düşünülebilecek saiklerden sadece birisi olması hasebiyle ve bağlamın toplumsal ve bireysel ilişkileri dahilinde değerlendirilmiştir. Bu, çözümleme aracı olarak sadece *iktidar* ve bununla bağlantılı *seçkinler* gibi modelleri kullanmak yerine, yaşanmışlıkları toplumsal ve bireysel *ilişki akışları* içerisinde *sorgu*lamak anlamına gelir. Bu bakımdan çalışmada, tarihin kurama uydurulması veya kuramın tarihselleştirilmesi mevzu bahis değildir. Veblen ise *The Theory of the Leisure Class* adlı çalışmasında barbar olarak nitelendirdiği feodal Avrupa ve feodal Japonya örneklerinde (ki vahşi toplumlarda bu sınıfın olmadığını belirtir) *leisure class* dediği sınıfın vasıflarını bir teori dahilinde genellemelerle anlatmayı tercih etmiştir. Buna göre *leisure class "*endüstriyel işlerde çalıştırılmaz, yönetim ve dinle ilgili görevler alırlar, bu sınıfta erkeğin yaptığı iş kadınınkinden üstün"dür. "Modern anlamda yapılan endüstriyel olan ve olmayan ayrım da bu barbar iş tanımlamasının bir dönüşüm"üdür. Bu itibarla eğlence, politika vb. olgular özenli bir çalışma gerektiren emek boyutundan daha kıymetlidir. Bu noktada artık "rekabet ve bunun içerisinde düşünülebilecek ödül, ganimet, saldırganlık ve haliyle tüketim gibi olgular emeğin ve üretimin üstünde"dir (Veblen, 2005, s. 19-31).

Aynı zamanda bu tez çalışması, tarih bilimi yöntemlerini eleştirerek alan çalışmalarına -hem kendi toplumu hem de diğer toplumlar üzerine (şehir hayatı, köy hayatı, farklı toplumsal kesimler, farklı birey davranışları) yapılan- önem veren bilimsel perspektifin yaklaşım tarzının sınırıları dışında yer almaktadır. Tarih; geçmişten ibaret bir şey olarak görülmemekte, bizzat yaşanılan an ile irtibatlı, geçmişin resmi-gayrı resmi, yazılmış-yazılmamış yaşanmışlıkları ve bunlarla eş zamanlı olarak değerlendirmeye alınan şu anki toplumsal ve bireysel olguları olarak ele alınmaktadır. Bu ontolojik olarak hakikati veya ilgilenilmeye değer olan her şeyi insan örgütlenmesinde görmek değildir, hümanistik bir üst başlık da içermez; vurgu noktasını *sorgulama*sının yapılması tercih edilen olgulara yönlendirmektir. Bu düşünce doğrultusunda toplum da birey de olayların baş müsebbibi olarak karşımızda duran şeyler değil, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* içinde *sorgu*lanabilecek olgulardır. Neden veya nasıl soruları da bu *sorgulama* süreci dahilinde anlam kazanmaktadırlar.

Tarihsel yaşanmışlıkları, kendi toplumsal değişkenleri ve kavramsallaştırmalarıyla, *sürekli oluşum (Nietzsche'nin vurgu noktası), farklılıklar*, *dönüşümler* ve *kopuşlar*

(Foucault'un vurgu noktası) üzerinden okuyarak bu konuda yoğunlaşmış, önemli çalışmalar gerçekleştirmiş iki düşünürün yaklaşımlarını da bu noktada ayrıca zikretmek gerekmektedir. Nietzsche ve Foucault geçmişe tutsak olunmaması ve geçmişin şimdiye ve geleceğe hizmet etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Foucault kendi zamanındaki bir sorundan yola çıkıp bunun soybilimini yapmanın çabası içerisinde olduğunu belirtmiştir. Bunun anlamı soykütüksel analizin şimdiki zamana ait bir sorudan yola çıkarak yürütülmesidir (Foucault, 2014, s. 91-92). Bu bakımdan, tarihi ilerleyen bir süreç olarak ele alan bütüncül bir tarih anlayışı yerine[25]; *ayrım*a vurgu yapan, *tek*leri önemseyen, kronolojik yaklaşımdan ziyade, insanların anlatı ve değerlendirmeleriyle ilgilenen, kendi ifadeleriyle, *soykütüksel bir araştırma* anlayışını tercih etmişlerdir (Nietzsche, 2014a, s. 13), (Nietzsche, 2010a, s. 18-54), (Foucault, 2011, s. 92). Bu bağlamda Foucault, Nietzsche'ci bir tarih anlayışına[26] dayanarak, olguları tüm yönleriyle açıklama iddiasına, kapsayıcı çözümleme kalıplarına ve kavramsallaştırmalara karşıdır. Çünkü her kavram yeni örgütlenmeler ışığında sürekli olarak yeniden yorumlanmakta ve dolayısıyla üretilmektedir.[27]

Bu yaklaşım, tarihsel süreç içerisinde kavramlarda mutlak bir hakikat[28] ifadesinin, bir özün aranmasına karşı çıkar. Bunun yerine; kavramların süreçlerin çeşitliliği

---

[25] Hegel'e göre tarihsel ilerleme, zıt olan olguların birbirlerindeki eksiklikleri ortadan kaldırarak (eksik olanın ortadan kalkmasıyla) olgunlaşmaya varır. Bir başka ifadeyle tin, karşıtını ortadan kaldırarak kendini tamamlar. "Karşıtlar uzlaşarak gelişirler ama varılan her uzlaşmada yine bir karşıtlık vardır". Tez-anti tez-sentez şeklinde ifade edilebilecek bu süreç, "tinin kendi bilincine varıp özgürlüğüne erişmesine kadar devam eder" (Bumin, 2013, s. 36-40), (Hyppolite, 2010, s. 55-62).

[26] Hegel'den sonraki bu düşünürler tarih ve insanla kurdukları ilişkilerde her ne kadar tamamen farklı konumlarda bulunsalar da, tarihi insan ve zaman düzleminde mevzu bahis etme noktasında Hegel'in adımlarına çok şey borçludurlar. Bu noktada bu doktora çalışması da bağlamsal ifade, olgu vb. kavramları tarihsellik içerisinde zamansal ve mekânsal bakımdan değerlendirmektedir. Her ne kadar tarih; şimdiki anın ele alabileceği kadarıyla sorgulanabilen ve bu anı ve mekanı paylaşan birey ve toplumlar tarafından değerlendirilebilen bir nitelikte olsa da, yani gerçekte ne olduysa onu yansıtan bir şey olmaktan farklı bir şey olma potansiyelini taşıyor olsa da, bu şimdiki anla birlikte muhatap olunabilecek elde edebildiğimiz geçmişe ait yaşanmışlık bilgileri, yazı (yazılı kaynak, evrak vb.) ve söz dağarcığını bünyesinde barındırmasıyla, çalışmanın vurgu noktası addettiği *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* bakımınıdan önem arz etmektedir. Bu bakımdan çalışma, yaratımı; mitolojik, metafiziksel, teolojik, idealist vb. zeminlerden değerlendirmek yerine, şimdiki anın alan bilgisiyle birlikte tarihsel verilerin eş zamanlı *ilişki*sinin kurulabildiği bir perspektifte ele almayı tercih etmiştir.

[27] Nietzsche, "sabit hiçbir şeyin olmadığı" ve "her şeyin sürekli bir akış halinde olduğu" anlayışını öne sürerek; soyut kavramsallaştırmalar sonucu oluşan hakikat söylemleri yoluyla olguları statik bir yapıda anlamlandırma çabalarına karşı çıkar (Nietzsche, 2014b, s. 13-14). Nietzsche'ye göre insan üretimleri olması hasebiyle, yukarıda bahsedilen sürekli akış haline ayak uyduramayan, statik yapıdaki bu kavramlar belli bir zaman sonra bireylerin ve toplumların yaşama yabancılaşmasına sebep olmaktadırlar.

[28] Becermen'in (2010) *Nietzsche'de Güç İstemi ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasında belirttiği gibi; "Nietzsche'ye göre hakikat bulunacak ve keşfedilecek bir şey değil, yaratılacak bir şeydir. Bilgi denen her şey de insana ait olan perspektifli hakikatlerle, sonuna kadar bilinemeyecek hakikatlerle ilgilidir. Mutlak bir hakikat olamayacağı için, bir hakikate sahip olmak

içerisindeki durumlarına dikkati çekerek "çoklu bakış açılarını (perspektifi)" ve "yorumlamayı" (Nietzsche, 2010b, s. 326) ikame eder. Bu perspektivist anlayışa göre hakikat hakkında elde edebileceğimiz tek şey, onun yorumudur. Nietzsche'nin kendi ifadesiyle "Doğrudan olgular yoktur, sadece yorumlar vardır" (Çörekçioğlu, 2014, s. 39). Nietzsche'ye göre bu yorumlama yetisi, bireyi; statik bir yapıda mutlak hakikatler yaratıp, bunlara bağlanarak kendi değerlerini ortaya koyamamak tehlikesinden kurtarır.

Bu soykütüksel araştırma anlayışını Nietzsche'den alarak, kendi bakış açısına göre şekillendirip kullanan Foucault (Foucault, 2014, s. 256-258) ise, güç istemenin kendisini gösterdiği hakikat istemi ve buna bağlı olarak bir iktidar söyleminin bilgi ile ilişkisini çözümlemek (Foucault, 2012, s. 203-221) için; modern dönemin disiplinci ve düzenleyici iktidar yapılarının, modern öznenin incelenmesi gerektiğini öne sürer. Foucault'a göre özne, iktidar[29] tarafından *hakikat* ile ilişkilendirilir ve böylece hükmetmenin uygulanabilirliği sağlanmış olur. Bu anlamda Foucault, iktidar olgusunu *hukuksal iktidar*ın ve devletin dışında incelemek eğilimindedir.

Foucault'a göre "*hukuksal iktidar"*, "toprağı baz alan" ve hükmetme uygulamalarını bu olgu üzerinden şekillendiren bir iktidardır. Mallar, zenginlik gibi ekonomik değişkenler bu hükmetme biçiminin konsantre olduğu parametrelerdir. Emek olgusu ve bu olgunun teorik zemini ve praksis deneyimi bu hükmetme biçiminin keşfetmiş olduğu sahalar değildirler (Foucault, 2003a, s. 13-14). Fakat Foucault XVIII. yüzyılın sonu itibarıyla, *hukuksal iktidar* anlayışı için yabancı diyarların gün doğumunda, yeni hükmetme tarzlarının doğuşunu "*disiplinci"* ve "*düzenleyici"* dediği kavramlarla saptamaya, sabitlemeye çalışır. Artık "Hükümdar" ya da "Leviathan" olmak iktidar uygulamaya yetmemektedir, bunun için başka bir takım "mikro-iktidar mekanizmalarına" gereksinim duyulmaya başlanmıştır (Foucault, 2003a, s. 34).

---

belirli bir perspektife sahip olmak demektir. Mutlak hakikat söylemini eleştirip perspektifli hakikat görüşünü geliştiren Nietzsche, perspektifi yorumla bağlantısı içerisinde ele alır. Ayrıca Nietzsche'ye göre bu hakikat söylemi ve buna bağlı olarak bir iktidar söylemi, güç isteminin kendisini gösterdiği söylemlerdir" (s. 361).

[29] Urhan'ın (2007) da *M. Foucault ve Bilgi/İktidar İlişkisinin* Soykütüğü adlı çalışmasında belirttiği gibi; "Foucault iktidarı, bir bireyin öteki bireyler üzerindeki, bir grubun öteki gruplar üzerindeki homojen bir egemenliği olarak ele almaz ve egemenliği elinde bulunduranlar ile ona sahip olmayanlar, ona katlananlar arasında paylaşılan bir şey olarak düşünmez. Bu bakımdan, ona göre, iktidar yeri belirlenemez olan, hiçbir zaman birilerinin elinde bir zenginlik ve bir mal gibi sahiplenilebilir olmayan, sadece dolaşımda olan ve işleyen bir şey olarak çözümlenmelidir. Bu açıdan bakıldığında, bireyin iktidarın karşısında durduğunun değil, onun hem etmeni hem de aracısı olduğunun ve iktidarın kendisini oluşturan bireyler aracılığıyla yayıldığının düşünülmesi gerekir" (s. 104).

Bu yeni *disiplinci* hükmetme tarzı ise *bedenler*e yoğunlaşır, bu bakımdan artık *emek* ilgi odağı olmaya hak kazanmıştır fakat yeniden tanımlanma şartıyla. Bu hükmetme stratejisi *emek*e değer verir, çünkü iktidarının hem *nesne*si hem de *makine*sidir. Bir önceki *hukuksal* hükmetme tarzında emek *vergi* yoluyla tabiiyyete muhataap kılınırken, "*disiplinci"* tarzda "*daha iyi yaşaması, daha üretken olması"* gibi olgularla biata hak kazanmaktadır (Foucault, 2003a, s. 35-36). Disiplini; "bir insanın gözetlenmesi, davranışlarının ve becerilerinin denetlenmesi, performansının pekiştirilmesi, yeteneklerinin geliştirilmesi, dolayısıyla onun en yararlı hale getirilmesi" (Foucault, 2014, s. 149-150) olarak tanımlayan Foucault, bu disiplinci iktidarın en iyi şekilde askeri, eğitim vb. alanlarda gerçekleştirilebileceğini söyler. Bu disiplinci iktidar, hukuksal iktidardan düzenleyici iktidara geçiş sağlamaktadır.

Foucault bahsedilen bu süreçte, bedenin ve emeğin bu konuma getirilebilmesi için bazı kurumlara ve toplumsal yeni rollere ihtiyaç duyulduğunu düşünür. "Okulların", "askeri eğitim merkezlerinin", "tıp birimlerinin" kurulması kurumsal ihtiyaçları karşılamıştır (Foucault, 2014, s. 150-151). Diplomatik ve bürokratik ilişkilerin belirlenmesi, göç, doğum ve yerleşim gibi olguların ekonomi söyleminin sahasına çekilmesi ve bu doğrultuda nüfus olgusunun *beden* üzerinden inşaası toplum ve birey bazında yeni rollerin mevcudiyetini gerektirmiştir. Foucault'nun "*biyo-iktidar"* olarak adlandırdığı bu yeni iktidar da; "doğumların, ölümlerin ve üremenin oranı, nüfusun doğurganlığı" vb. bir süreçler bütününü kontrol ederek işler. "Eski egemen iktidarın simgelediği ölüm gücü artık yerini bedenlerin yönetilmesine ve yaşamın hesaba dönük işletilmesine bırakır" (Foucault, 2003a, s. 239-265) .

Özetlemek gerekirse; Nietzsche özellikle *Zur Genealogie der Moral* eserinde "*soykütüğü"* kavramını kullanarak; sabit hiçbir şeyin olmadığı ve her şeyin sürekli bir akış halinde olduğu anlayışını benimseyerek; soyut kavramsallaştırmalar sonucu oluşan hakikat söylemleri yoluyla olguları statik bir yapıda anlamlandırma çabalarına karşı çıkar, ahlakın soykütüksel izini sürer. Bu iz sürüşünde Nietzsche eleştirdiği filozofların tarih duygusu eksikliğini; *kendini aşma*,[30] *gücü isteme*,[31] *bengi dönüş*,

[30] Nietzsche, hayatın olduğu yerde güce ulaşma iradesi ve arzusunun olduğunu dile getirir. Canlılar iyi ve kötünün geçici olduğu bir dünyanın içerisindedirler. Bu dünyada iyi ve kötü daima birbirini aşar. Bu bakımdan bilgelerin değerleriyle oluşturduğu iyi ve kötü kavramsallaştırmaları aşılmalıdır. Bunun için de ilk önce bireyin kendi dünyasında değerleri parçalaması daha sonra iyi ve kötünün yaratıcısı olması yani kendini aşması ve en nihayetinde güç istencini gerçekleştirmesi gerekmektedir (Nietzsche, 2014c, s. 130, 131).

[31] Nietzsche, filozofların yani bilge kişilerin iyi ve kötüden, erdemden bahsettiklerinde bile bunun gücü istemeyle alakalı bir şey olduğunu belirtir. Yani varlığın kendilerine eğilmesini istemektedirler

amor fati[32], *üst insan* gibi kavramların içinde değerlendirilebilecek *decadence*[33] vizyonuyla birlikte ele almıştır.[34] 19. yüzyıl Avrupa kültürü içerisinde, toplumsal ve bireysel olgusunun doğrultusunda kendisinin rahatsızlık duyduğu konuları çöküş, çürüme, dejenerasyon, yabancılaşma olarak nitelemiştir. Kendisi bu tespitlerinde fizyolojik (psijik etkenleri de içerir bir şekilde) olguları vurgulamıştır (Baykan, 2000, s. 17-22). Tabiatta, toplumda ve bireyde *decadence*ın analizini yapmış; ahlak,[35] din, sanat,[36] siyaset ve felsefe gibi alanların dayandığı zemini *gücü isteme* olarak görmüştür.

Foucault ise *kopuş*ları ifade etmek için arkeoloji metaforunu kullanarak araştırmalarda bulunmuştur. Foucault'nun arkeolojik kazısı, bilgiyi; "bilimsel söylemler arasındaki ilişkiler ağı üzerinden, tarihsel a priori dahilinde, her türlü bilimsel, ahlaksal, siyasal söylemin ötesinde" betimlemeye çalışan bir çözümleme yaklaşımıdır (Foucault, 1971, s. 178-195). Bu doğrultuda Foucault tıbbi algının arkeolojisini gerçekleştirdiği *Kliniğin Doğuşu* adlı eserinde; "klinik deneyin bir bilgi biçimi olarak mümkün hale gelebilmesi" için hastanın yani bireyin toplumdaki konumunu yeniden tanımlandığına, "kolektif ve homojen bir mekana" dahil edildiğine, yardım, deney ve bilgi arasında kurulan belli bir ilişkiye dikkat çekmiştir (Foucault, 1973, s. 196). *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinde benzerliğin diyarı Rönesans, klasiğin temsil şiarı, XVII. yüzyılın akıl hamlesi, XIX. yüzyılın tarihsel ve en nihayetinde bilimsel yaklaşımı; biyoloji, dilbilim, iktisat, psikoloji gibi insan bilimlerinin kendilerinden önceki söylemsel yapılarla

---

bilgeler; o bitmez tükenmez, doğurgan hayat arzusu sahip gücü istemenin zemininde (Nietzsche, 2014c, s. 128, 129).

[32] Yaşamın buyurganlığına, kendisine karşı katlanamamışlığın neticesinde üretilmiş ülküler, değerler bir aldatmacadır Nietzsche'ye göre. Bir insanın büyüklüğünü belli eden ise bunlardan yüz çevirip *amor fati*yi yani kader sevgisini tercih etmesidir. Nietzsche'nin *amor fati*si insanın hiç bir şeyi geçmişte, gelecekte, sonsuza dek başka türlü istememesidir. Zorunluluğu, uydurulmuş erdemlerle süslemekten ve çarpıtmaktan ziyade sevmesidir (Nietzsche, 2014d, s. 63). Eğer insan erdemleri tercih edecek olursa; kendisi için zararlı olanı tercih etmiş olacaktır. Çünkü erdemler; insanı en soylu bencilliğinden, en üst düzeydeki bağımsızlığından yoksun bırakan içgüdülerdir (Nietzsche, 2003, s.56).

[33] Nietzsche'ye göre decadence; yaşam karşıtlığıdır, fizyolojik ve psişik bakımdan yaşamı değersizlemektir (Nietzsche, 2005, s. 43, 44). Fakat bununla birlikte decadence yaşamın içindeki bir fenomendir, tıpkı artış gibi. Bu noktada ayıplanması gereken yaşamsal süreçte doğal olan *decadence*ın kendisi değil, bu süreç sonucunda ortaya çıkan tükenmişliğin toplum ve birey hayatından atılamamasıdır ve bunun sonucunda yaşamın inkar edilmesine, tükenmişliğe zemin oluşturan *erdem*in söz sahibi olmasıdır (Nietzsche, 2010, s. 46, 57).

[34] Nietzsche'nin, belirli bir düşünce serüveni içerisinde oluşturduğu kavramları, birbiriyle karşılaştırmak suretiyle inceleyen bir çalışma için bkz. (Baykara, 2000).

[35] Nietzsche'ye göre ahlak; ta başından beri, dünya üzerinde insanlar konuşup, ikna ede geldikleri süre içinde, baştan çıkarmanın en büyük ustasıdır (Nietzsche, 2014e, s. 13).

[36] Sanat Nietzsche için bilgiden yani soyutlamadan, kavramdan daha güçlüdür güç istenci yolculuğunda, çünkü ikincisi nihai hedef olarak yaşamsallığı durağan hale getirip yok etmeyi tercih ederken, birincisi bilakis hayatın, yaşamın kendisini istemektedir (Nietzsche, 2009, s. 13).

gerçekleştirdikleri yer değiştirmelerle ilişkilendirilmiş, arkeolojik kazı ve bilgi üzerinden ele alımıştır (Foucault, 2015a). *Deliliğin Tarihi* adlı eserinde ise aklın tarihini deliliğin arkeolojik kazısını yaparak ele almışır. Buna göre, "Orta Çağ'ın gündelik yaşamında kendine yer bulan delilik", pozitivist dönemde artık bir tehlike olmuş, kapatılmıştır. "Deliliğin nesnel olarak ele alınışı", ona ilişkin olarak formüle edilen her gerçek, onun her tanınması bizzat akıl olmuş, yabancılaşmanın bağı aklın zaferiyle çözülmüştür (Foucault, 2015b, s. 676). Foucault'un gerçekleştirmiş olduğu bu arkeolojik kazılar ve vurguladığı ilişkiler ağı olgusu da, soykütüksel alan içerisinde, bireylerin hakikatle ilişkileri bağlamında kendilerini bilgi nesneleri olarak, iktidarla ilişkileri bağlamında kendilerini başkaları üzerinde iktidar uygulayan özneler olarak ve en nihayetinde kendileriyle ilişkileri bağlamında kendilerini özneler olarak kurmaları, yani "*iktidar ilişkileri, stratejik ilişkiler"* üzerinden gerçekleşir (Foucault, 2014, s. 204).

Foucault yukarıda da görüldüğü üzere bulunduğu toplumsal örgütlenme zemininde, Batı Avrupa Fransa'sı ölçeğinde insan yapıp etmelerini iktidar üzerinden okumuş, bunu da mikro siyaset ölçeğinde hapishaneler, okullar, hastaneler, aileler ve beden zemininde çözümlemiştir. *Hapishane'nin Doğuşu* kitabında "görünmez olan bir tek gardiyanın her şeyi gördüğü ideal bir hapishane" olan Panoptikon'u metafor olarak kullanıp (Foucault, 1977, s. 305-306), modernleşmenin uygarlaştırıcı, ilerleyici söylemlerinin aksine "yeni toplumda gerçekleşen şeyin baskının tarz değiştirmesi" olduğunu ve böylelikle "disiplinli toplum yapısının ortaya çıktığını" belirtmiştir (Foucault, 1977). *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde ise iktidarı; cinselliğin özel yaşam yani aile ilişkilerinde değer kazanması, kişinin nefsiyle ilişkilerindeki yoğunluk üzerinden kendini arındırması, dönüştürmesi gibi olgularla "bireyin bilgi nesnesi haline gelmesi" bakımından değerlendirmiştir (Foucault, 1986, s. 41-43). Bu değerlendirme, *özne*nin tarihsel perspektifte ele alınarak, bilgi, iktidar ve söylem dahilinde anlamlandırılmasıdır.

Görüldüğü üzere Foucault kendi toplumsal örgütlenmesi zemininde vurgu noktasını *yer değiştirmelere*, *kopuşlara* yapmış ve bunları gerçekliği inşa eden *söylem* (discourse) (ki bu söylem kavramını; bireyin ifadelerini kendi düşüncelerini yansıtması bakımından değil, "ortaklaşa bir yapılanma" (Burke, 2014, s. 102) olması bakımından ele alır) dahilinde gündemine almıştır. Ve bu itibarla Foucault'un ifadeleri, kendi modeli ve olgusu nispetinde kavramsallaştırma ve genelleme

olgularını içerir bir nitelikte bulunmaktadır. Aynı zamanda bu model, düşünce sistemlerinin arkeolojisinde gerçekleştirdiği üzere bir inançlar ağına vurguyu içermektedir. Ama bu noktada *bireyin* niyetinin ve eylemlerinin, insanın ölümünün gerçekleştiği bu genel ağ ile olan ilişkisinde *nasıl* sorusuna muhataplığı kendisinin vurgu noktası dışındadır.

Doktora çalışmasında gerçekleştirilen *sorgulama*lar dahilinde ise toplumsal ve bireysel bazda çok boyutluluklarla karşılaşılmış ve vurgu noktası *ilişkiler akışı* dahilindeki paylaşımlar olmuştur. Bu bakımdan Nâsır Dede ve Arel'in ifadeleri de bir ağ içerisinde değil bu *akış* dahilinde değerlendirilmiştir. Bu isimler kolektif bir düşünce sistemi içerisinde ele alınmamışlardır. Ayrıca *farklılık* olgusu ile ilgili *sorgulama*; *kendini aşma, gücü isteme, bengi dönüş, amor fati, üst insan* gibi diğer kavramlarla birlikte *decadence* vizyonunu içinde değerlendirilebilecek *gücü isteme* etrafında şekillendirmeyle veya *dönüşümü, kopuşu* arkeolojik kazıyla keşfedilen bilimler arası *ilişkiler ağı* ve özneyi *hukuksal iktidar, disiplinci iktidar, biyo iktidar* vizyonları dahilinde *iktidar ilişkileri* gibi kavramsallaştırmalarla ifade etmeye dayanmamaktadır. Bu bölümün girişinde tanımlandığı şekilde bir tarihsel yaklaşımla, müzikal tecrübe dahilinde, olgunun şahsiyetinde, bağlamsal ifadeler noktasında, toplumsal ve bireysel olguların, toplumsal örgütlenmeler dahilindeki *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nın çok boyutluluğu, sabit bir şekilde ifade edilemezliği açısından gerçekleştirilmiştir.

2. ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE

2.1 Toplumsal ve Bireysel Olguların Çok Boyutluluğu; III. Selim, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Toplumsal Örgütlenme

Abdülbâkî Nâsır Dede, eserinin ismini; bir şeyin gerçek olup olmadığını, hakikatini araştırmayı, incelemeyi vurgulayan kavramlardan yani *tedkîk* ve *tahkîk*ten oluşturmuştur.[37] Ve ayrıca isminin başına; "Seyyid Abdülbâkî el-Mevlevî bin eş-Şeyh es-Seyyid Ebûbekir Dede Efendi el-Mevlevî…" (nr: 1242/1, s. 2-a; nr: 5572 s. 3; nr: 9824, s. 4) ifadesinden de görüleceği üzere, kutsal bir soy zincirini belirten *seyyid* ünvanını eklemiş ve böylece Peygambere bağlılıkla ve aidiyetle ifade edilen bir statüyü vurgulamıştır. Bu bireysel olgusu, kendisinin içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin (*kitabî İslam*ın[38] söylemlerinin ve Batı Avrupa uygarlığında gerçekleşen *merkeziyetçi vizyon*un aynı anda kullanıldığı bir yapı) *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*yla irtibatlı bir durumdur.

Nâsır Dede'nin içinde bulunduğu bu toplumsal örgütlenmenin *sorgu*lanabilmesi bakımından; 1787-1792 Osmanlı-Rus-Avusturya savaşlarından sonra başarısızlığa sebep olan sorunların giderilmesi (Uzunçarşılı, 1988), (Shaw, 2008), (İnalcık, 2013) ve bunun için sunulan layihalar önem arz etmektedir.[39] Ve aynı zamanda Batı Avrupa

---

[37] "…Tedkîk u Tahkîk tesmiye eyledim" (nr: 1242/1, s. 2-a; nr: 5572 s. 2; nr: 9824, s. 2).

[38] *Kitabî İslam* ifadesiyle, İslam'ın kutsal kitabı olan Kur`ân-ı Kerîm'in buyruklarının Nâsır Dede, III. Selim ve içerisinde bulundukları toplumsal örgütlenme tarafından algılanış şekilleri kastedilmektedir. Burada söz konusu olan dini anlayış ve yaşayışların bireysel ve toplumsal platformlarda büründüğü renklerdir. Osmanlı coğrafyası özelinde, belirli bir dönemde, bireysel ve toplumsal bazda, merkezle, iktidarla yakın ilişkiler kurmayı ve bunları muhafaza edebilmeyi başarabilmiş bir dini anlayış ve yaşayış çeşitliliğidir. Binaenaleyh çalışma içerisinde, yukarıdaki mevzular nezdinde; başka toplumların değişkenleri üzerinden şekillendikleri ve bu bakımdan ilgilenilen coğrafyanın nüanslarını tam anlamıyla ifade edemeyecekleri ve dahası bu nüansları bu başka toplumların yaşanmışlıkları içinde eritme tehlikesini içinde barındırdıkları için *ortodoks-heterodoks* gibi kavramlar, kullanım açısından pek tercih edilmemiştir.

[39] Doktora çalışmasında, Nâsır Dede'nin yaratımları *sorgu*lanırken; siyasî, diplomatik ve bürokratik *ilişki*ler de dikkate alınmıştır. Ancak *sorgulama*, sadece bu olguların belirlenimleri dahilinde yani siyasal tarih penceresinden gerçekleştirilmemiştir. Bu bakımdan çalışmanın dikkatini verdiği yerler Nâsır Dede ve kendisinin *paylaşım*larda bulunduğu toplumsal örgütlenmedir. Bununla beraber bir yüzyıl başlığı altında 18. Asır siyasi düşünce zemininin araştırılması gündeme alınacaksa, Ortaylı'nın (2017) belirttiği üzere, sadece "Müslüman topluma ait ve Türk dilindeki düşünce ve raporlar" yeterli olmayacaktır. Ortaylı bu tespitini şu şekilde ifadelendirmektedir; "İmparatorluğun 18. yüzyılı, sadece Türk "etni"sinin diliyle anlaşılamaz, zira imparatorluğu oluşturan kitlelerin bazıları değişimden, ulustan, tarihten söz etmeye başlamıştı. Sanıldığı gibi sadece Hellenler değil, bağımsız ulus fikrindeki Hıristiyan kitlelerin hepsi benzer program ve görüşlerle ortaya çıktılar.

başkentlerinde daimi elçiliklerin kurulmasıyla bu toplumların kültürel, ekonomik, yönetimsel yapılarıyla tanışılması gibi gelişmeler, merkezi otoritenin muhafazası için gündeme girmeye başlayan olgulardır. Tabi bu *merkeziyetçi vizyon;* radikal yenilikler yapan II. Mahmud'un icraatları veya hukuki üstünlük, kişisel özgürlük fikirlerini taşıyan Ali, Fuat ve Mithat Paşa gibi Tanzimat üst tabaka isimlerinin girişimleri niteliğinde değil; *cihan-nümâ* bir padişahın otoritesini sağlamlaştırma yolunda artık patrimonyalizmden uzaklaşıldığı yeni bir müzakere sistemine geçildiği, toplantı meclisleri ve layihalar istenmesi[40] yollarıyla fikir paylaşımına ortam sağlama niteliğinde bir vizyondur. Bununla birlikte aynı süreç dahilinde, içeride İslamî kavramlarla ve dışarıda da Osmanlı'nın Avrupa'nın sahip olduğu vizyona yakın durduğunu gösterebilecek yeni söylemlerle meşruluk zeminleri oluşturulmaya çalışılmıştır.

III. Selim, tebaası indinde halkı Müslüman olan Kırım'ın ilhakından duyduğu derin teessürle, yaşlı ve hasta olarak ölen I. Abdülhamid'in yönetiminden sonra genç bir cihan padişahı ve aynı zamanda Müslümanların hamisi olarak tahayyül ediliyordu. III. Selim'in bu kurguyu nasıl içselleştirdiği ve kullandığı kendisinin Rusya-Avusturya ordularına karşı savaşan askerlerinin cesaretini artırmak için yaptığı nutkundan anlaşılmaktadır. III. Selim artık kutsal bir amaç uğrunda ölmek yerine hayatın zevkleri için yaşamayı gündeme getiren bir topluluğun muhatabıydı. Yeniçeri[41], ulemâ[42] gibi

---

Mehitarist-Katolik Ermeniler, Bulgarlar, Romenler, Sırblar da Hellenleri izledi. Balkan halkları bu asırda yeni bir tarz-ı hayatın içine girmiştir… Velhâsıl, Osmanlı tarihinin bu dönemini siyasî, kültürel yönden bir *konglomera* [karmaşık birleşim] olarak incelemek gerekmektedir (s. 101-102).

40 "… Nizâm-ı Cedîd'in sûret-i icrâsına dâir birer layiha kaleme alınmasını… emr-ü fermân buyurmuş olduklarından…" (BOA. Y.EE. 36.119.001) şeklindeki ifadelerin geçtiği ve III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd hakkında layiha istemesine dair bir müsvedde için (bkz. Şekil D. 7).

41 Bu yeni topluluğun Yeniçeri olgusunun niteliğindeki farklılaşmalar, aşağıda 47. dipnotta belirtildiği üzere, İnalcık'ın "Klasik Çağ" olarak nitelendirdiği süreçten sonra belirgin olarak dillendirilmeye başlanmıştır. Bu bakımdan, 1718 tarihli Şer´iyye Sicili'nde bir Yeniçeri Ağası'nın, Kadı'ya şu şekilde malumat arz etmesi bahsedilen duruma güzel bir örnek teşkil etmektedir; "Şeri'at-ı şi'âr Akçaabâd kadısı efendi -zîde fazluhû- dürer-i tahiyyât-ı vâfire iblâğıyla inhâ olunur ki; memâlik-i mahrûsede dergâh-ı âlî yeniçerileri kulları umûmen askerî tâifesinin mümtâzı olup lakin ahd-i karîbde ricâl-i devletten ba'zılara müte'allık ve intimâ ve ricâlarıyla açık serdârlık mektubı alınup kadîmden abâ-an-ceddin rüsûm-ı ra'iyyet viregelen re'âyâdan celb-i mâl için siz askerî oldınız deyü ta'zîr ile rüşvetlerin alınup himâyet olunduğundan nizâm-ı ahvâl-i memleket ve tahsîl-i rüsûm-ı ra'iyyet muhtell olmağın…" (Trabzon Şer´iyye Sicili, 1718, no: 63). (bkz. Şekil D. 1).

42 Nizâm-ı Cedîd döneminde Yeniçeri Ocağı'nın yerine hiç olmazsa teknik bakımdan Avrupa vizyonuyla tanışmış alternatif oluşumlar gerçekleştirilirken ulemâ kesimi için bu gibi faaliyetlerin gündeme getirilebilmiş olduğunu söylemek zordur. Ulemâ özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren usulsüzlükler yapmakta, adam kayırmakta ve haksız gelir temin etmekteydi. Bu, III. Selim döneminde artık merkezi otoritenin ciddi bir şekilde sarsılmasına sebep olan amillerden biriydi. III. Selim çeşitli önlemler almak ve bu durumu düzeltmek istiyordu. İlk olarak kadıların seçiminde imtihan uygulamasını gündeme getirdi. Daha sonra özellikle Mehmet Arif Efendi'nin şeyhülislamlığı döneminde atama usulünde düzenlemeler yaptırdı. Şeyhülislam Ataullah Efendi

toplumsal kesimler *bozulma* olarak nitelendirilen bir şekilde farklılaşmış, refleksleri ve eylemleri de bu farklılığa göre şekillenmişti. III. Selim artık hükümet etmenin değiştiğinin farkına varmaya başlamıştı. Fakat problemin çözümünü bireysel olarak ve özellikle kurumsal yapısıyla muhatap olduğu Avrupa vizyonunun düşünce sistemiyle derinden bir ilişki içerisinde olmak biçiminde görmemişti.[43]

Bu bakımdan sözü geçen nutukta;

> Ve ol gâzîler ve dilâverler padişahlarını manevî baba gibi bilüp; -Ey iman edenler! Allah'a itaat edin. Peygamber'e itaat edin ve sizden olan ulu`l-emre de-[44] âyet-i kerîmesi mûcibince emrine mûtî ve rızâsını tahsîl ve düşman karşısında timurdan ve dîvâr gibi durup ve şiddetlere ve mihnetlere sabr ü tahammül ile Allah u Teâlâ ve şerîat-ı Muhammediye uğrunda arslanlar gibi a´dâya hücûm etmeleriyle Rabbü`l-alemîn muvaffak edip kıyamete dek adları hayr ile yad olunmaktadır… Elhamdülillah bizim zamanımızdaki asâkîrimiz dahî ânlar gibidir ve belki içlerinde yiğitler vardır ki şecâatte selefde geçenlerden ziyâdedir… asker-i islâm gazâya teveccüh eylediklerinde dünyalık celbini derûnlarından ihrâç ve dîn-i mübîn gayreti için çıkmalıdır. (Karal, 1942, s. 25-26)[45]

ifadelerini kullanarak çözümü ve merkezi otoriteyi kuvetlendirmeyi, İslamî düşünce sisteminin referans noktalarına temas ederek gerçekleştirme niyetindeydi.

Bu noktadan itibaren, siyasetname/nasihatnamelerde vurgu yapılan "*dâire-yi adliye, gazâ"* gibi kavramlar yerine, "*dîn ü devlete hizmet, ulu`l-emre itaat"* gibi merkeziyetçi

---

döneminde ise bu uygulamalar sekteye uğradı ve etkisini gösteremedi. III. Selim ordunun başına geçmelerini, devletin mali krizi için maddi yardım yapmalarını istemesi gibi hususlarda ulemâyla sorunlar yaşamış, bu gelişmeler kendisine "Anlardan gelecek Allah'tan gelsün, Hüdâ-yı müte´âl anlara muhtaç eylemesün" dedirtmişti. Nizâm-ı Cedîd döneminde ulemânın durumu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Ahmed Cevdet Paşa, 1858-83, s. 171-183), (Yurdakul, 2010, s. 105-129), (İnalcık, 2013, s. 47-57), (Karal, 1942, s. 29-34), (Belge, 2008, s. 175-199, 211-233). Ulemâ gibi dönemin özellikle üst tabaka toplumsal örgütlenmesindeki birçok kesimi rahatsız eden maddi yardımlar hususunda III. Selim tahta çıktığında "Padişahın dârât ve debdebesine lüzûmu kadar raht ve levâzım-ı sâire bırakılarak bunlardan mâadası salâtin ile vüzerâ ve ulemâ ve ricâl-i devletin ve sâir nâsın sîm ü zer avânîsi Darbhâne'ye irsâl olunmak ve taraf-ı meşîhatden tezyînât-ı nisvâna mahsûs mevâddan mâada gümüş ve altın avânî isti´mali şer´an memnu´dur" şeklinde bir fetvâ çıkarttırmıştır. Fetvânın burada geçen kısmı için bkz. (Baykal, 1944, s. 36).

43 Bununla birlikte Uzunçarşılı'nın da 1938 yılında "Selim III'ün Veliahd İken Fransa Kralı Lui XVI. ile Muhabereleri" adlı makalesinde belirttiği gibi; III. Selim yine de Avrupa ahvalini öğrenmek için Fransa kralı XVI. Louis ile yazışmaktan geri kalmamıştır (s. 191-246).

44 III. Selim'in yukarıdaki nutkunda geçen ayet; Kur`ân-ı Kerîm'in Nisa Suresi'nin 59. ayetidir Meali için bkz. (Kur`ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli, 1993, s. 86).

45 Nutkun devamında ise fütühatın da İslamî düşünce sisteminde şekillendirilen merkezi otorite dahilinde elde edilebileceği şu şekilde dile getirilmiştir: "Ve biri dahî a`dâ ile mukâbeleye gidildikte Serdâr-ı Ekrem'e ve zâbitlerine derûnî itaat edip dur dedikleri yerde durmak ve yürü dedikleri yerde yürümektir. Ve biri dahî ecel bir olduğunu ve ecel gelmedikçe kimesne ölmiyeceğini ve eceli yetişen döşeğinde bile halâs bulmayacağını bilip cenk günlerinde sebât ve metânet veya şehitlik veya gazilik deyip merdâne muhârebeye ikdâm etmektir. Bu şartlar yerine getirildikte Rabbim elbette fütuhât ihsân eder… Düşman elinde esir düşen bu kadar kızcağız ve hatunlar ve anasından ve babasından ayrılmış eftâl ve sıbyân dîvân-ı mahşerde cümlemizin yakasına yapışırlar, âhirette azap müşküldür."

vizyona uyarlanabilecek söylemler tercih edilmişti (Şakul, 2005, s. 120). Bu eserlerin yazarlarından biri olan Mahmud Raif Efendi yaşadığı şehir olarak değil de etkileşimde bulunduğu Batı Avrupa kültürü vizyonu doğrultusunda "vatanıma faideli hizmetlerde bulunmak arzusunu şiddetle duymaya başladığım" (Beydilli & Şahin, 2001, s. 21) şeklinde ifadelerle söyleminde vatan kavramını vurgulamıştı.

Statüsü itibarıyla bu yaşananların merkezinde bulunan III. Selim de, bireysel olgusuyla birlikte yukarıda bahsedilen toplumsal olguyla çok boyutlu, *akış*kan *ilişki*ler ve etkileşimler içerisindeydi. Selim'in babası III. Mustafa astronomiye- ilm-i nücûma ilgisi olan bir padişahtı. III. Selim'in doğumu da yıldızların seyrine göre ayarlanmış, veliaht-şehzade cihangir bir padişah olma misyonuyla yüklenmişti. Buna göre eşref saatte doğan III. Selim, ismini taşıdığı dedeleri I. Selim ve II. Selim gibi "cihan padişahı" olacaktı. Bu toplumsal ve bireysel olguların mevcudiyetinde dünyaya gelen III. Selim ilk tahsilini ise adet üzere beş yaşında, ulemâ elinden Kur`ân-ı Kerîm öğrenerek gerçekleştirmiş, *kitabî İslam*la tanışmıştı. Bu sırada devlet işlerinin kötü gidişatının farkında olan III. Mustafa topçu sınıfının ıslahı, Tophane'nin tanzimi, Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un tesisi konularında, Avrupalı uzmanlardan da destek alarak girişimlerde bulunmuştu. III. Selim ise babasının yanında bu fikir alışverişlerine ve gelişmelere tanıklık etmişti (Karal, 1942, s. 1-18), (Shaw, 2008, s. 16-23). Bu doğrultuda III. Selim tahta çıktığında bu girişimleri gerçekleştirme yolunda, Berr-i Hümayun'u kuracak, gemiler inşa ettirecek ve bahriye mektebini ıslah ederek eğitimli eleman yetiştirmeye çalışacaktı. Ve ayrıca bahsettiğimiz bu çok perspektifli zeminde yetişen III. Selim, inşa ettirdiği gemiler denize indirilirken müneccimin eşref saatini gösteren zâyçesi hakkında şunları söyleyecektir; "Her gün Cenâb-ı Allah'ın günüdür. Benim asla nücûma itikâdım yoktur. Tevekkeltü alallâh ne gün münâsip görürseniz donanma çıksın. Cenk dahî ne gün münâsip ise olsun" (Karal, 1941a, s. 204).[46]

Kitabî İslam vizyonu, kafes hayatında edindikleri, padişah olan babasının ve içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin anlam dünyaları, tanıklık ettiği gelişmeler III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd düşüncesini şekillendirmişti. Bu doğrultuda yeni bir şeyler yapmanın gerekliliğini bilen, yabancı ve yerli simalarla *ilişki*ler kuran III. Selim daha

[46] Nâsır Dede'nin müzik anlatımında kendine yer bulamayan kozmolojik yorumun bu perspektifi görüldüğü üzere III. Selim'in yaklaşımlarında da yoktur. Ayrıca III. Selim dönemi tersane ve gemilerin durumu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Tatarcık Abdullah Efendi, 1910, s. 330-339). Bu konuda modern bir inceleme için bkz. (Zorlu, 2008).

şehzadelik döneminde XVI. Louis'le gerçekleştirmiş olduğu mektuplaşmada, kralın savaş teknikleriyle ilgili yaptığı vurguları hissetmekle birlikte (ki bu vurgular kendi değişkenleri içinde şekillenen Avrupa vizyonu doğrultusundaydı), kendisini bir cihan padişahı olarak görüyor ve nasihate ihtiyacı olmadığını söylüyordu. Yukarıda bahsedildiği şekliyle çözüm yolunu hükümet etmede İslamî ifadelerin kullanımında arıyordu. Böylece kraldan Kırım maddesinde ve Ruslarla savaşta sadece yardım isteği talebinde bulunmuştu.[47]

Sadrâzam Yusuf Paşa'nın Sadâret'te ibkâ edildiği, harbe devam olunması ve herkesin vazîfesine sâdıkâne sarılması hakkında Kaymakam Paşa'ya yazdığı ilk Hatt-ı Hümâyûn'unda III. Selim:

> Bi-emrillâh ammim Sultan Abdülhamid Han ecel-i müsemmâsıyla azîm-i dâr-ı cenân olup nevbet-i hilâfet ü saltanat bi`l-ırsî ve`l-istihkâk…cülûs-ı hümâyûn vâki´ olmakla, SadrâzamYusuf Paşa Sadâret-i uzmâda ibkâ olunup…Moskov ve Nemçe keferelerine ilây-i kelimetullâh için…muvaffak eyleye. Benim duam sizin iledir, devlete sadâkat idenler iledir. Sadâkat idenleri Allah-ı zülcelâl saîd eylesin. (BOA. HAT. 1025/42739-G) (bkz. Şekil D. 2)

ifadeleriyle içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin reflekslerini dile getirmekteydi. Kaymakam Salih Paşa'ya gönderdiği bir başka Hatt-ı Hümâyûn'unda *dîn ü devlet-i aliyye*sinden bahsetmiş, ordunun tertibatına, asker sevkiyatına, Boğazların takviyesine vurgu yapmakla birlikte din düşmanı olan kâfirleri yenmek için Peygamber hürmetine yaratıcıdan tevfikler dilemişti (Karal, 1942, s. 20). Yine tahta çıkışını bildirmek için Anadolu kadılarına gönderdiği Hatt-ı Hümâyûn'unda "*inna cealnake halifetün fil arz"* ayetini zikrederek, kendisine verilen atiyye-yi rabbâniyeyi ilan etmişti (Karal, 1942, s. 23). III. Selim'in bireysel olgusu ile toplumsal örgütlenmesinin bu çok boyutlu *ilişki*si; *kitabî İslam*ın söylemlerinin ve Batı Avrupa uygarlığında gerçekleşen *merkeziyetçi vizyon*un aynı anda kullanıldığı bir yapı içerisinde yaratımlarını gerçekleştirmiş olan Nâsır Dede ile olan *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nı da şekillendirmiştir.

Nâsır Dede, eserinin daha giriş kısmında müziği *kitabî İslam*a dayanan tasavvufî bir ıstılahla anlamlandırmaya çalışmaktaydı. Nâsır Dede'nin; "Hamd-i bî-gâye ve şükr-i lâ nihâye Hüdâ-yı müte´âle ki, şükr-i letâif-i elhânı tût-i câna gıdâ ve def-i gumûm ve âlâma devâ ve saykalı âyine-i safâ kıldı ve dem-be-dem her nağmeyi gülistân-ı ferâhtan bir der-i cânfezâ ve belki neşe-i behiştden dimâğ-ı câna bû-resân eyledi" (nr:

[47] Mektuplaşma metni ve bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Karal, 1942, s. 13-16).

1242/1, s. 1-b; nr: 5572, s. 1; nr: 9824, s. 1) ifadelerine göre *elhân* -ki kendisinin makam anlatımlarında makamı oluşturan en önemli olgudur- "insanın safâ aynasını cilalayarak dimağına bir başka diyar, öteki alem, bu bağlamda duyular üstü olan *cennet* bahçelerinden etkiler getirmekte yani onu hakikate ulaştırmaktaydı" (Dural, 2017, s. 501). Nâsır Dede bu söylemlerini, "*iki alemin"* de resulü olduğunu söylediği ve "*seyyid"* olarak kendisinin de bir soy zinciriyle bağlı bulunduğu peygambere ait olduğunu düşündüğü (ve aynı zamanda inandığı) bir buyruğa;[48] "...Kurân-ı nağmelendirerek okumayan bizden değildir (Leyse minnâ men lem yeteğanne bi`l-Kur`âni) hadîs-i şerîfi gevher-nisârları ile ârâste eyledi" (nr: 1242/1, s. 1-b; nr: 5572, s. 1-2, nr: 9824, s. 1) şeklinde vurgu yaparak, İslamî bir zeminle bağlantılandırmaktadır. Kendisinin bu tasavvufî söyleminden anladığımız şekliyle de, içinde bulunduğu toplumsal ve bireysel olgular doğrultusunda, yaratıcıyla irtibatlandırılan akıl olgusu; bilginin bazı hallerine kavramsallaştırmalar ve soyutlamalarla değil, keşf ve hal durumlarıyla erişildiği düşünülen bir anlam dünyasında değerlendirilmektedir.

Nâsır Dede *merkûz* kelimesiyle[49] müziği oluşturan olguların, müziğin kendisinin insana konulduğunu, yerleştirildiğini söylemektedir. Bağlamsal ifadeye göre yaratıcı tarafından yerleştirilen bu olgu; yaratıcı tarafından insana üflenen, yaratıcıya ait bir şey olan ruha ait işaretler, yaratıcı katından haberler vermekte ve yaratıcının hiçbir şekilde nitelenemeyen mutlak hakikatinin ışıltılarını getirmektedir.

Nâsır Dede, bu özelliklere sahip, yaratıcı tarafından konulmuş müziği *akıl sağlığı* yerinde olanların anlayabileceğini belirtmektedir. "Bir *akıl hastalığı* olarak tarif ettiği; yaratıcı ve müzik (diğer bütün olgular) arasındaki ilişkiyi inkar etme durumunu ise hakikatten ve doğrudan sapma olarak nitelendirir. Bu doğrultuda aklın kriterleri yaratıcının hakikate erişme noktasında insana verdiği "*elhân"* gibi olgularla irtibatlandırılarak konumlandırılmaktadır" (Dural, 2017, s. 501). Nâsır Dede bu söylediklerini temsilen kutsal bir beyit aktarır; "Mutrıbâ esrâr-ı mârâ bâz-gû/Kıssahâ-yı cân-fezârâ bâz-gû- Ey sâzende bizim sırlarımızı anlat/Gönül ferahlatan hikayeleri anlat" (nr: 1242/1, s. 3-a, 3-b; nr: 5572, s. 4; nr: 9824, s. 5). Beyitte sazendenin yaratıcı

[48] Bu noktada tez çalışması açısından önemli olan; böyle bir hadîs-i şerîfin olup olmaması değil, toplumsal örgütlenmedeki *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda, bağlamsal ifadeler noktasında böyle bir İslamî söylemin kullanılmış olmasıdır.

[49] Rkz (Ar.), siğası; ism-i meful, dikilmiş, saplanmış.

tarafından konulan hakikate yani sırlara *elhân* ile, *saz* ile, *perde* ile yani müzikle erişebileceği vurgulanmaktadır:

> Ma´lûm-ı erbâb-ı dânişdir ki, gınâ ve telezzüz-i isti´mâ-ı elhân cemî´ insanın tabiatında alâ merâtib-i isti´dâdihim merkûzdur. Hattâ ferâh veya hüzünden birinin urûzu sebebi ile bazı hînde insan âgâzeye (nağme ile okumaya başlamak S. D.) mâildir. Eğerçi ehl-i mûsikî değil ise de, dihkânı dahi haddince âgâze eyler ve isti´mâından hazzı vardır. Meğer ol kimseler kim illet-i inkâr ile dimâğ-ı tabiatları ihtilâl-i a´râz kesb itmiş ola (ne´ûzu billâhi an hâzâ ve estağfirullâhi`l-azîm). Zîrâ zevk-ı isti´mâ-ı elhân sıhhat-i dil ve candan ve bazılarına şemîm-i ruhâniyyet ve bazılarına haber-i bâr-gâh-ı izzet ve hikâyet-i lem´ân-ı hüviyettir (tasavvufta; Cenab-ı Hakkın hiçbir şekilde nitelenemeyen mutlak hakikati, S.D.). Beyt-i Şerîf; Mutrıbâ esrâr-ı mârâ bâz-gû, Kıssahâ-yı cânfezâ bâz-gû.Veya zevk-i elhân hilkatinde olmaya; ammâ sınıf-ı evvel alîl ekall-i kalîl ve sınıf-ı sânî dahî adem rütbesindedir. (nr: 1242/1, s. 3-a, 3-b; nr: 5572, s. 3-4; nr: 9824, s. 4-5)

Nâsır Dede müziğin hakikatle olan bu irtibatını *siyâgat-ı*[50] *musiki* olarak nitelendirmiş ve bu durumun Âdem peygamberden itibaren mevcut olduğunu söylemiştir. Bu doğrultuda müziğin üretiminin ve iletişiminin araçları olan ud, davul gibi enstrümanların kökenlerini de Âdem peygambere yakın zamana kadar götürmüştür (nr: 1242/1, s. 3-b).

Nâsır Dede, devrinde müzik alimleri olsa bile bunların çok az olduğunu belirtmiştir. Müzik ameliyyesi ve nazariyyesi hakkında kitap yazmak ister, yani bu bilgileri yazarak saptamak ve aktarmak, bilgileri belli bir toplumsal örgütlenme içinde de olsa bu yolla dolaşıma geçirmek niyetindedir. Bu noktada ameliyyeyi nazariyyenin önüne alarak[51] özet dediği kitabını yazar. Müzik ile alakalı bu kitabı yazma hususunda, Musahip Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'nın aracılığıyla Nâsır Dede'yi cesaretlendiren ise III. Selim'dir (nr: 1242/1, s. 2-a, 2-b). Bu cesaretlendirme kendisinin müziği sevmesi, iyi bir müzisyen (çok çeşitli formlarda ve makamlarda yaratımda bulunabilen) olması, hayatı algılayışı (cihan padişahı ve müslüman olan bir kişilik) ve bilginin dolaşımını merkezi otoritesinin kuvvetlenmesi için gerekli görmesiyle yakından ilişkilidir. Bu saiklerden biri olan bilginin dolaşımı (sadece üst

---

[50] *Siyâgat* kelimesi Al-mawrid'de (1999) *goldsmithery, goldsmithing*, (s.704.), İngilizce-Osmanlıca (1880) sözlükte ise *the art of occupation of casting gold or silver; the trade of a goldsmith or silversmith* olarak geçmektedir http://www.ingilizceosmanlica.com/osmanlica-ingilizce-sozluk-madde-40006.html. Bu kelime Yeni Lügat'te (1973) de *kuyumculuk* olarak gösterilmiştir (s. 630). Nâsır Dede'nin bağlamsal ifadesinde ise bu kelime, yukarıda da bahsedildiği üzere, müziğin hakikatle olan irtibatı noktasında değerlendirilmiştir.

[51] Nâsır Dede'nin makam algılayışında yani bilgiyle kurduğu ilişkide ameliyyeyi öne alması; kendisinin müziği ilk önce icra ederek öğrenmiş olmasıyla ilişkili olmakla birlikte aynı zamanda keşf ve hal ile irtibatlandırılan akıl olgusu durumuyla da alakalıdır.

tabaka gibi belli bir kesim için de olsa) ehil ve otoriteye bağlı insanların yetki almalarını sağlayacak, görevin kötüye kullanılmasını, haksız kazanç ve güç elde etme olgusunu engelleyecektir. Bu bakımdan III. Selim hem bireysel hem de kurumsal olarak Avrupa'yla ilişki içerisinde bulunmak istemiş, bu kültürün eserlerinden çeviriler yaptırmış, matba kurdurmuş, mühendishane açtırmış, daimi elçilikler kurarak ve elçiler göndererek layihalar kaleme aldırmış ve dahi Nâsır Dede gibi alanında yetkin ve statü sahibi kişilere uzman oldukları konularda eserler yazdırmıştır.

2.2 Yaşananlar ve Yazılanlar Dahilinde III. Selim ve Nizâm-ı Cedîd Vizyonuna Sahip Toplumsal Örgütlenmenin ve Bununla Etkileşimde Olan Bireysel Olguların İlişkiler Akışı ve Düşünceler Paylaşımı

1768'de başlayan Osmanlı-Rus savaşı, 1774 Küçük Kaynarca antlaşması,[52] Kırım krizi, Osmanlı-Avusturya ilişkileri, Ziştovi ve Yaş antlaşmaları gibi gelişmelerin etkilerini hisseden Sultan III. Selim, merkeziyeti güçlendirecek olan yeni buluşların gerçekleştirilmesini sağlamak istemişti. 18. yüzyıl Avrupa'sı, hem toplumsal hem de bireysel refleksler bazında bir taraftan sözleşmeye ve yasanın üstünlüğüne dayanan, diğer taraftan da dini ve tek kişilik despotizmi reddedip merkezi otoritenin elini yasayla kuvvetlendirecek, hükümet etmeyi kolaylaştıran yönetim biçimine geçme girişimlerinin sancılarını yaşamaktaydı.

18. yüzyılda Fizyokratlar, kalıtsal kralların kişisel çıkarlarının ulusun yararına uygun düştüğüne inanıyorlardı. Krallar gerçek ulusal çıkarların sağlanması için despot olmak zorundaydılar. Buradaki despot yaklaşımı onlar için olumsuz anlamda değil, Rönesans İtalya'sının hayırhah güçlü adamları geleneğinde despotluktu. Aydın despot, Tanrı'nın yaptığı doğal yasaları bulacak ve ilerlemeyi engelleyen yapay yasaları temizleyecekti. Bu aydın despotluk programı Avrupalı hükümdarlar katında coşkulu bir karşılık bulmuştur. Buna şaşırmamak gerekir çünkü bu şekilde hem krallık yetkilerini mutlak hale getirme konusundaki mücadelede saf kazanıyor hem de ahlakın ve ilerlemenin

[52] Fetih imparatorluğu olan Osmanlı tarafından, Kaynarca Antlaşmasıyla birlikte artık barış ve emniyet olguları gündeme alınmaya başlanmıştı. (BOA. TS.MA.d. 7014.0001.00)'da kayıtlı bulunan ve antlaşma maddelerini barındıran belgedeki ifade ve maddeler bu durumu yansıtmaktadır; "Murâd-ı merkûme üzere akd ü temhîd olunan sulh ve salâh… taraf-ı hümâyûnumuzdan dahî mukarrer ve mu`teber tutulup hatt-ı hümâyûn-ı şevket-makrûnumuz ile fermân-ı âlişânımız sâdır olmağın tuğrâ-yı cihân-arâmız ile müşerref ahid nağme-yi hümâyûn saadet- meşhûnumuz şerefyâfte-i sudûr ve lafzan be-lafzin murâd-ı sulh ve salâh makbûl-i hümâyûnumuz olmakdan nâşî yerli yerinde riâyet… olunması için işbu madderlerdir ki ayniyle zikr ü beyân ve şerh ü iyân kılınır. Evvel ki madde; iki devlet beyninde… her dürlü ilelebet muhûr izâle olunup gerekü´l-emn harbiyye ve gerek sair takrîbiyle tarafından amel…".

baş savunucuları gibi görünüyorlardı. 18. yüzyılda aydın despot geçinenler Avrupa tahtlarını doldurmuştu. Prusya'da Büyük Friedric, Avusturya'da II. Joseph, Rusya'da Büyük Katerina, İspanya'da III. Carlos, İsveç'te III. Gustavus ve daha niceleri yalnızca despotluk kuramının değil aydınlanmanın bütün programının da kanıtlandığı yerlerdi. Avrupa'da yaşanan Veraset Savaşları, Yedi Yıl Savaşı gibi çatışmalar İngiltere ve Fransa arasında Yeni Dünya'daki emperyal paylaşımlar konusunda yeni bir düzen ortaya çıkarırken, Avusturya ve Prusya düzleminde Orta Avrupa'da siyasi sınırları yeniden belirlemiştir. Bunun yanı sıra tarımsal yapılarda dönüşüm, teknolojik buluşlar, sanayinin erken izlerinin üretimde ortaya koyduğu sonuçlar kapitalizmin yeni bir boyutunu ve burjuva toplumunun yükselişini de haber veriyordu. Nitekim Avrupa tarihinin bundan sonraki boyutu burjuva ve eski rejimin temsilcileri arasında yaşanan gerilimle biçimlenecek ve yeni bir tarihsel kesiti doğuracak olan devrimler çağının kapısı aralanacaktır. Fransız Devrimi ve artçıları 1821, 1830 ve 1848 devrimleri Avrupa tarihinde yeni bir siyasal ve sosyoekonomik düzeni inşa edecektir.[53]

2.2.1 III. Selim'in ilişkide bulunduğu Avrupa coğrafyasında yaşananlar ve yazılanlar

17. yüzyılın son çeyreğinde İngiltere'deki ayaklanmaları gerçekleştiren toplumsal örgütlenmelerin üst tabakasının girişimleriyle kurulan parlamentoda Mary ve William çiftine taht teslim edilmiş, *İngiliz Hakları Bildirgesi* kabul ettirilmiş ve böylece yönetimde bir kişinin ve dinin statüsü tartışılmaya başlanmıştı.

1776'da *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* Kral III. George'a karşı ayaklanan koloniler ile üst tabaka teorisyenlerin birlikteliğinden doğup;

> İnsanları ilgilendiren olayların akışı içinde, bir halkın kendini bir başka halka bağlayan siyasal bağları koparmak ve doğa kanunlarının ve Tanrı'nın ona dünya güçleri arasında bağışladığı ayrı ve eşit yeri almak gereğini duyduğu zaman, insanlığın fikirlerine duyduğu yerinde saygı, o halkı bu ayrılmaya zorlayan nedenleri açıklamakla yükümlü kılar. Tüm insanların eşit yaratıldığını, yaratanları tarafından kendilerine devredilemez hakların verildiğini ve bu hakların yaşam, özgürlük ve mutluluğa erişme haklarının bulunduğu gerçeklerinin apaçık

[53] Avrupa tarihini bu dönemi toplumsal sarsıntılar ve yeni bir burjuva kültürünün yükselişiyle biçimlenmiştir. Burjuvazi sınıfsal olarak yalnızca üretimle değil şehirlerin yapısının değişimiyle, kültürel kurumların ve sanat anlayışının yeni bir mantıkla kurgulanmasına da katkı sağlamıştır. Bu dönem ile ilgili Roberts, J., M. (2010). Avrupa Tarihi, (F., Aytuna, Çev.). İstanbul: İnkılap Yayınları. s. 372, 409. Ayrıca bkz. Davies, N. (2006). Avrupa Tarihi (M., A., Kılıçbay, Çev. Ed.). Ankara: İmge Yayınları. s. 723, 805.

> ortada olduğunu kabul ediyoruz. Bu hakları güvence altına almak amacıyla insanlar arasında adil, güçlerini yönetilenlerin onayından alan yönetimler kurulur. (Alatlı, 2014a, s. 1010)[54]

şeklinde ifadeler barındırarak ulus oluşturma ve yasa kurma yolunda önemli bir farkındalık niteliği taşımaktaydı.

1789 Fransa'sında[55] ise toplumsal hareket yeni bir meclis oluşturma düşüncesine sahip olarak, III. Selim'in de irtibatlı olduğu XVI. Louis'in hükümdarlığının devam etmesini kabul etmekle birlikte *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*'nde;

> İnsanlar, özgür ve eşit haklarla doğar ve yaşarlar. Sosyal farklılıklar ancak kamu yararına dayandırılabilir. Bütün siyasal birliğin amacı, insanın doğal ve daimi haklarını korumaktır. Bu haklar özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya karşı direnme haklarıdır. Egemenlik ilkesi esas olarak ulustadır. Hiçbir kuruluş veya hiçbir birey açıkça ulustan kaynaklanmayan bir yetkiyi kullanamaz. (Alatlı, 2014a, s. 1013-1014)

gibi maddeleri yazarak artık ulus, ulusal egemenlik, eşitlik, bağımsızlık, mülkiyet hakkı gibi olguları dillendirmeye başlamıştı.

Devrim süreci Fransa'nın ve Avrupa'nın tarihini inkar edilemeyecek biçimde etkilediği gibi modern dünya tarihinin şekillenmesinde de büyük ölçüde belirleyici olmuştu. Yeni bir toplumsal örgütlenme modeli, siyaset anlayışı, ekonomi üzerindeki denetim araçları ve bunların tarafları yeniden tanımlandılar. Bireyin zuhuru ve kendini toplumsal alanda konumlandırma biçimi değişmiş oldu. Devrim aynı zamanda farklı dünyalar olabileceğine dair politik yaklaşımlar da üretmişti.[56]

Bu tür gelişmelere birçok düşün ve faaliyet insanı, içinde bulundukları toplumsal örgütlenmelerin ve bireysel olgularının çok boyutlu ilişkisi dahilinde oluşturdukları söylemleriyle yön vermekteydiler. Bunların arasında sayılabilecek ve ayrıca yukarıda

---

[54] Bu ifadelerin devamında ise, yukarıda bahsedilen hedef için bir araç olan yönetimin bozulması durumunda halkın tutumunun ne olması gerektiğine şu şekilde değinilmiştir; "Her hangi bir yönetim biçimi bu hedefler için zararlı olmaya bu yönetimi değiştirmek ya da feshetmek ve güvenliklerini ve mutluluklarını etkilemesi kendilerine en muhtemel görünen bir şekilde güçlerini düzenleyerek ve yönetimin temelini o tür ilkelere dayandırarak yeni bir yönetim kurmak halkın hakkıdır". Amerikan devrimi denen bu süreç daha sonra Avrupa'daki burjuva rejimlerini de tetikleyecektir. Bkz. (Ponting, 2011, s. 655-656). Ve bu konuda başka bir geniş değerlendirme için bkz. (Ateş, 2012, s. 81-91).

[55] Fransız Devrimi'nin yarattığı yeni toplumsal bilinç ve örgütlenme biçimiyle ilgili olarak bkz. (Timur, 2016), (Musulin, 1983, s. 96-98).

[56] Roberts (2010) bu konuda şunları dile getirmektedir; "Fransız Devrimi'nin siyasal ve toplumsal tavırlar için bir turnasol kağıdı işlevi görmeye başladığı sıralarda *liberaller* ve *muhafazakarlar* siyaset sahnesine çıktı. Kağıdın bir yüzünde cumhuriyetçilik, yaygın bir seçme hakkı, birey hakları, serbest konuşma ve yayın yapma hakkı vardı. Diğer yüzünde ise düzen, disiplin, kanunun belirlediği haklardan çok görevlere inanma, hiyerarşinin toplumsal işlevini kabul etme ve piyasa güçlerini ahlak değerleriyle ıslah etme arsuzu bulunuyordu" (s. 426-427).

bahsettiğimiz *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* tasarı komitesinde de bulunmuş olan İngiliz John Locke için din ve metafizik artık bilgiyle kurulacak ilişkide referans alınamazdı. Bunun yerine *aydınlanmış akıl* referans alınmalıydı (Locke, 1999, s. 684) ve bu akıl, *deneyim*in sağladığı şeylerle şekillenen bir yapı arz etmekteydi (Locke, 1999, s. 47-48). Bunu gerçekleştirebilecek bir toplumsal zemin kurabilmek için de bir siyasi örgütlenme modeli gerekmekteydi. Artık merkezî otorite birey özgürlüğünü, yaşam ve mülkiyet gibi hakları korumayı ahdetmiş ve toplumsal olarak alınan karar neticesinde seçilmiş bir *devlet* elinde olmalıydı (Locke, 1988, s. 25).

İngiliz yaklaşımlarını yakından takip eden ve etkilenen Fransız düşünür Voltaire ise edindiği bu vizyonu kendi şartlarına göre şekillendirerek, ansiklopedi çalışmalarına ağırlık verme yoluyla geniş halk kitlelerine yayma çabası içerisindeydi.[57] Newton'u ve onun yaklaşımlarını tüm skolastik iddiaların yok olduğu bir dönemde ve ülkede gerçekleştiğini belirtiyor ve yüceltiyordu (Alatlı, 2014a, s. 823). Kartezyenlerin doğayı açıklarken *tahrik kuvveti*ni vurguladığını ancak Newton'un *çekim gücü* kavramını geliştirmiş olduğunu büyük bir hayranlıkla anlatmaktaydı (Voltaire, 2006, s. 56, 116). Voltaire'e göre insan da tüm diğer yaratıklar gibi doğa kanunlarına tabi idi (Alatlı, 2014b, s. 1099).

Bir başka Fransız isim Jean-Jacques Rousseau da ansiklopedi çalışmalarına katılmış ve özellikle "toplum sözleşmesi" olgusuna getirdiği farklı yaklaşımıyla üretimlerde bulunmuştu. Rousseau'ya göre insanlar toplum içinde yaşamak zorundaydılar. Çünkü kendi kendilerine yetme potansiyelleri mevcut değildi. Bununla birlikte Rousseau, tarihle kendine has bir ilişki kurarak *doğal* hal olgusunu ortaya atmaktaydı. Buna göre

[57] 18. yüzyılda Fransızca, Avrupa ulusları arasında benimsenmiş ve diplomasi dili haline gelmişti. XIV. Louis'in politikaları ve Racine, Corneille, Moliére aracılığıyla Fransızca edebi dil olma özelliğini geliştirmişti. Bu durum Ortaçağdan beri kaybolmuş olan Avrupa'daki kültürel birliğin yeniden doğmasını sağlamıştı. Aynı dönemde Paris'in gittikçe renklenen ve içerik olarak zenginleşen kültür yaşamının merkezi haline gelen *salon*lar aydınlanmacı düşünür ve yazarların da biraraya geldiği entelektüel alanlara dönüştü. İlk fasikülü 1751 yılında yayınlanan *Encyclopédie* aydınlanma düşüncesini merkezden çevreye yayan bir aktarıcı rolü üstlenmişti. "Encyclopédie" Denis Diderot (başkan), Montesquieu, Rousseau, Concordet, Turgot gibi isimler tarafından hazırlanmıştı. Yazarların amacı nesnel, tarafsız bilgi üretmekten ziyade yaşadıkları yüzyılın batıl inanç ve hoşgörüsüzlüğünü gözler önüne sermekti. Düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırmak istiyorlardı bu itibarla da Hümanistlerden ayrılıyorlardı. Bilim ve edebiyatın dar bir seçkin grup içinde kalmasını tercih eden Hümanistler matbaanın gelişmesine karşı çıkmışlardı oysa aydınlanmacılar için halka ulaşmak önem taşıyordu. "Okuma alışkanlıklarındaki değişiklikler yazarların ve yayıncıların toplumsal durumlarındaki büyük değişimlerle de yakından ilişkiliydi. Tüm ülkelerin yazarları topluca ideal bir "Edebiyat Cumhuriyeti'nin" vatandaşları olarak tanımlanıyordu" (Outram, 2007, s. 36, 37). Ansiklopedistlere en büyük tepki onları materyalist bir felsefe yapmakla suçlayan kiliseden geldi. Onların dini hoşgörü konusundaki ifadeleri kiliseyi rahatsız eden diğer etkendi.

insan doğal durumunda özgür ve eşitti. Aydınlanmış toplumda beraberce yaşama durumunda ise işte bu özelliklerinden feragat etme durumunda kalmaktaydı. Hem doğal hal durumunun korunması hem de toplum halinde beraberce yaşamanın gerçekleşebilmesi ise Rousseau'ya göre aklın kriterleri bağlamında belirlenmekle birlikte toplumu oluşturan bireylerin kendi arzularıyla oluşturacakları yasa dahilinde ortaya çıkacak olan *toplum sözleşmesi* ile mümkündü (Rousseau, 2012, s. 14, 15, 18).

Montesquieu gibi bir isimle birlikte artık yasama, yürütme ve yargı ayrı birer başlık olarak tebarüz ediyor, kuvvetler ayrılığı vizyonu iyice ağırlığını hissettiriyordu. Montesquieu'nün devletinde bu kuvvetler farklı ellerde bulunmalıydı. Yürütme Kral'a, yasama meclise verilmeliydi. Böylelikle Montesquieu iktidar gücünü dengelenmekte fakat bir yönüyle de aristokratik bir hava içerisinde kalarak seçilenlerin seçenlere karşı özgürlük içerisinde olması gerektiğini vurgulamaktaydı (Montesquieu, 1989, s. 157, 159, 161).

Dönem coğrafyasında Osmanlı'yla ilişki içerisinde olan Avrupa'da meydana gelmiş olan bu gelişmelerden hareketle şunu söyleyebiliriz ki; III. Selim elinden geldiği nispette Avrupa'daki ve özellike Fransa'daki gelişmeleri takip etmekte ve merkezî otoritenin devamı için yerine getirilmesi gereken şeylerin farklılaşmakta olduğunu hissetmekteydi.[58] Bununla birlikte kendisinin icraatları yukarıda bahsettiğimiz Avrupa'daki gelişmelerden farklı bir niteliktedir. Bu farklılığı gerektiren paradigmalar III. Selim'in miras aldığı gelişmeler içerisinde gözlemlenebilir.

2.2.2 III. Selim'in toplumsal örgütlenmesindeki düşünceler paylaşımı; Nizâm-ı Cedîd

16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyıllar itibarıyla Osmanlı merkezi otoritesi büyük coğrafi alanlara hükmetme ve nüfus artışı gibi olguların sorun teşkil etme durumuyla muhatap olmaya başlamıştı. Bu gibi olgular merkezi otoritenin dışında alternatif *kapı*lar ortaya çıkmasına sebep oluyor; Beylerbeyi gibi üst tabaka insanları, bu değişen iktidar

[58] III. Selim'in Avrupa'da yaşanan gelişmeleri takip etme konusunda kullandığı araçlar çeşitlidir. Uzunçarşılı, Fransa Kralı ile olan yazışmalarını yayınlamıştır. Bunun yanısıra 1793'den itibaren Avrupa'nın çeşitli başkentlerinde görev yapmış olan Osmanlı sefirlerinin hazırladığı raporlar ve sefaretnamelerdeki aktarımlar da III. Selim'in projeleri için ilham kaynağı oluşturmuştur. Bu sayede mali, askeri ve teknik anlamda eğitimin modernleşmesi alanında ilk önemli adımları atabilmiştir. Niyazi Berkes, reformlara ilham oluşturan metinler arasında belki de en önemlisini 1793 yılında Viyana'ya gönderilen Ebu Bekir Râtip Efendi'nin sefaretnamesi olduğuna dikkat çeker. Bu metin Tatarcık Abdullah Molla'nın projesini tamamlar nitelikte bir rapordur. Bkz. Berkes, N. (2017). Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul: YKY. s. 99.

ilişkileri içinde statüsünü artık yükseltebileceğini düşünen toplumun alt tabaka kısmı için önemli fırsatlar sağlıyorlardı. Bu durum da üst tabakanın maiyetinde silahlı kuvvetler barındırabilmesine olanak hazırlıyor, iktidar olgusu ve toplumsal ilişkiler farklı boyutlar kazanıyordu. Müsadere gibi teamüller sebebiyle toprak sahibi olamayan bu üst tabaka artık kendi kapısından yetişme imkanı bulan bireyler yoluyla merkezi otoritede söz sahibi olabilecek bir duruma gelmenin yollarını aramaya başlamıştı. İktidarı elinde tutan bireylerin niteliklerindeki bu gibi farklılaşmalar, tımar ve vergi sistemi düzgün izlense de, Osmanlı merkezi otoritesi, bürokrasisi ve toplumsal ilişkiler düzleminde sorunların çıkmasına sebep olmuştu.[59] Koçi Bey gibi bir isim yeni bir soluk getirmese de durum tesbiti niteliğinde ve sorunların *ıslah* edilebileciği ve önceki günlerdeki gibi kudret sahibi olunabileceğine dair ümidiyle risalesinde şunları dile getirmekteydi;

> … ahvâl-i âlemin bu gûne tağyîr pezîr ve şerr ü şerr ve fitne vü fesâdın bîrûn hadd-i takrîr olmasının esbâb ü illetin mülâhaza edip sem´i hümâyûn-ı şehriyâriye îsâle fırsat cevâ idik…evvel ma´lûm-ı hümâyûn ola ki ba´is-i intizâm mülk ve millet ve sebeb-i istihkâm kavâid-i dîn ü devlet hablü`l metîn şer´i Muhammediye teşebbeşdir…me`muldur ki kâr-gâh-ı saltanât-ı aliyye fevkü`l hadd-i nizâm ve intizâm bulup gülşen-i devlet ve ikbâl ke`l evvel ter ü tâze ola. (Koçi Bey Risalesi, 1885, s. 7, 8)

Toplumsal ilişkiler düzleminde ise tasavvuf dervişleri ve Kadızâdeliler gibi birbirine tamamen zıt iki dini güruh, farklılaşan bu iktidar ilişkilerinde oldukça faal konumlara sahiptiler. Mevleviler kendilerine sunulan imkanlar yoluyla büyük sanatkarlar ve ilim adamları yetiştirebilirken, Kadızâdelilerin hocaları da Ayasofya Cami baş vaizliğine getirilebiliyordu. Bu iki damar izleyen süreç içerisinde etkisini farklı tınılarda hep hissettirecekti. Mevlevi dervişleri İslamî vizyonlarını, özellikle İstanbul asitaneleri, otoritenin yanında konumlandıracaklar ve sanat, ilim gibi alanlarda yaratımları sahiplenecekler; Kadızâdeliler ise İslamî yorumlarıyla Celali, Patrona Halil ve Kabakçı Mustafa gibi görece halk ayaklanmalarını besleyen söylemleri üreteceklerdi.[60]

---

[59] Söz konusu süreç Halil İnalcık tarafından *Klasik Çağ* olarak tanımlanan Osmanlı tarihsel döneminin sonuna da işaret etmektedir (İnalcık, 2009, s. 196-197). Ayrıca bu dönemin sosyo-ekonomik gelişmeleri ve yaşanan yapısal değişimin Osmanlı toplum düzenindeki sonuçlarını değerlendiren analitik yaklaşım için bkz. (İnalcık, 1995, pp. 41-52).

[60] 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun buhranlı döneminde ortaya çıkan dini bir hareket olarak görebileceğimiz Kadızâdeliler hareketinin amacı ilk bakışta dinde bir tasviyeye gitmek, bu yolla devleti kurtarmaktır. Ancak hareketin içeriği ayrıntılı incelendiğinde gerçekte köklü bir dini tasviyecilikle ilgisi bulunmadığı anlaşılmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak'a (2011a) göre Kadızâdeliler hareketi; "müsait ortamdan faydalanarak, tasviyeciliğin paravanası ardında bazi dini çevrelerin

Bahsedilen tüm bu yaşananlarla bağlantılı olarak bir de 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça'da kaybedilen itibar, hükmetme stratejilerini de farklılaştırmakta, artık toplumsal ve bireysel bazda refleksler ortaya çıkarmakta, padişah meşruiyetini savaş meydanlarında değil üst tabakaya kendi şartları içerisinde tanıdığı maddi-manevi imtiyazlar dahilinde sağlamak durumundaydı.[61] Dış ilişkilerde de bu etkisini gösteriyor artık Osmanlı otoritesi kendine güvenini, savaşlarda muzafferiyet gösteren şanlı geçmişiyle değil bir Avrupa temsili olan Paris'e iki yıllığına bir elçisini, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'yi göndererek hem düşmanı tanımak hem de Avrupai "mağrifetlerden dahî İstanbul'u hissedâr eylemek" (Ali Suâvî, 1872, s. 2) gibi olguları elde etme girişimleriyle sağlamaya çalışıyordu.[62] Yukarıda bahsettiğimiz ayaklanmalardan biri olan Patrona Halil ayaklanması da iç ve dış ilişkilerde yaşanan bu farklılaşmalar ve buna karşı üretilen toplumsal-bireysel refleksler sonucunda ortaya çıkmış bir ayaklanmaydı.

18. yüzyıl başı itibarıyla yaşanan bu gelişmeler yani belli bir üst tabakanın zenginleşmesi, halk tarafından bu duruma karşı tepki, fakat aynı zamanda kuvvetlenen bu yeni üst tabakanın *kapı*sında statü değiştirebilme olanağının değerlendirilmesi en nihayetinde *ayan, eşraf* zümresinin ön plana çıkmasına sebebiyet vermişti. Yüzyıl başında üst tabakaya tanınan imtiyazlar bağlamında benzer sebeplerle yoğurulan Fransız coğrafyası toplumsal algılayış bakımından yaşamsal ve yönetimsel değişikliklere sahne olup 1789'da devrimi gerçekleştiriyorken, Osmanlı coğrafyası ancak bastırılabilir ve ayrıca entelektüel bir alt yapıya sahip olmayan ayaklanmalar çıkarıyor ve bunun da sonrasında sarayla iktidar ilişkisine giren üst tabakanın himayesinde yaşam olanakları gündeme geliyordu. Bu durumun meydana çıkışında müsadere usulü gibi olgular doğrultusunda; toprak hakimiyetinin özellikle Avrupa örneklerinde olduğu gibi ekonomik, bürokratik ve kültürel alanlarda tam verimli bir şekilde değerlendirememesi gibi bir etkenin de katkı payının olması muhtemeldir.[63]

Fakat bununla birlikte merkezi otoritenin yanında bulunan Mevlevi asitanelerinde yetişen Itrî gibi isimler de bu toplumsal ve bireysel birikimleriyle kuvvetli ifade

---

mevcut nüfus ve iktidar mücadelesine katılması ve bundan menfaat sağlanması" şeklinde yorumlanabilir (s. 218-237).

61 48. dipnot, kaybedilen bu itibarın, yaklaşık bir asır sonraki bir antlaşma metnine nasıl yansıdığını gözler önüne sermektedir.

62 Ali Suâvî'nin, bahsedilen bu takrîr metninden yaptığı "tab´" dan bir bölüm için (bkz. Şekil D. 4)

63 "Modern öncesi dönem" kavramsallaştırması dahilinde Osmanlı toplum düzeni ve kapitalist üretim tarzı arasındaki tezatlığın yapısal niteliğine yönelik bir tartışma için bkz. (Özyüksel, 1997, s. 127-133). Bu yapısal niteliği ele alan diğer bir yaklaşım için bkz. (Kılıçbay, 1985, s. 401-427).

tarzlarına sahip sanat eserleri ortaya koymaktaydılar. Ve ayrıca bu çok değişkenli yapı içerisinde bir çok isim bireysel bazda farklılaşmanın etkilerini yansıtan çalışmalar çıkarıyorlardı. Boğdan Voyvadası Kantemiroğlu gibi bir isim dil, müzik vb. çeşitli alanlarda yeni ifade tarzları üretiyor, Humbaracı Ahmet Paşa bir çeşit el bombası geliştirerek askeri alanda yeni konular gündeme getiriyordu.[64]

18. yüzyıl boyunca *ayan*laşıp aynı zamanda ayaklanmaları kontrol etmede de aktif olan kuvvet, bunun yanında ulemâ ve yeniçeri gibi güç merkezleri III. Selim döneminde belli bir gelenek edinmişlerdi. III. Selim bu durumu, yeni bir düzeni yani *Nizâm-ı Cedîd'*i gündeme getirerek merkezi otorite lehine çözmek istiyordu. Kendisi de artık yeni hükmetme stratejileri geliştirmek gerektiğinin farkındaydı. Bu farkındalık kendisinden sonraki padişah II. Mahmud'da daha da şiddetini artırmış, padişah, Alemdar Mustafa Paşa'nın desteğiyle gelmiş[65] ve Sened-i İttifak'ı kabul etmiş olmasına rağmen bunu daha sonra siyasi bir hamleyle yok etmiş, Alemdar'ın ve ayanların kudretini kırmayı başarmıştır.[66]

III. Selim'in girişimleri, radikal yenilikler yapan II. Mahmud'un icraatları veya hukuki üstünlük, kişisel özgürlük fikirlerini taşıyan Ali, Fuat ve Mithat Paşa gibi Tanzimat üst tabaka isimlerinin girişimleri niteliğinde değil; *cihan-nümâ* bir padişahın otoritesini sağlamlaştırma yolunda yeni siyasal araç ve yöntemler belirleme ve bunlara meşruiyet kazandırma yöntemini benimseyeceklerdir.[67]

---

[64] Burada söz konusu olan, toplumun ve bireyin determinist yaklaşımlar içerisinde değerlendirelemeyecek farklılıkta çok boyutlu ve birbiriyle hem uyuşan hem de zıtlaşan üretimleridir.

[65] Kapı Kethüdası Mustafa Efendi'nin Haleb valisi Yusuf Ziya Paşa'ya yazmış oldupu mektup; Alemdar Mustafa Paşa'nın III. Selim'i tekrar tahta geçirmek için gösterdiği çabalar, IV. Mustafa'yı hal´edişi ve II. Mahmud'un tahta geçişi ile ilgili bilgiler içermektedir. Mektupta geçen kimi ifadeler şu şekildedir; "... Tuna beyi serasker… veliyyünniam Mustafa Paşa hazretleri işbu mâh-ı cemâziye`l âhirin beşinci hamsîn günü saat iki sularında câb-ı âliye teşrîf ve çavuşbaşı dîvân-ı hümâyûn utûfetlu Mehmed Muhsin Efendi'ye emr u irâde buyurup mühr-i hümâyûn Sadrazam Çelebi Mustafa Paşa'dan ahz olunduktan sonra Çarıkçı Ali Paşa vesâir bazı asâkir… müşârun ileyh… Davut Paşa sahrâsında mensûb… irsalden sonra serasker müşârun ileyh… hümâyûnda Ak Ağalar kapısına kadar varıp hüdâvendigâr-ı sâbık Sultan Mustafa Efendimizin hal `i murâd olundukta ol esnâda bâb-ı mezkûr sedd olunup hüdâvendigâr-ı sâbık Sultan Selim Han Efendimizi bî-haber olarak… Sultan Mustafa Han'dan bazı… vukûf olmakla müşârun ileyh hazretleri ol… içerüye duhûl buyurmuşlar ise de kaza ve kader… encâma reşide etmiş olmağın… fiil-i müte`âl âmme-yi enâm mâtem-i padişah müşârun ileyhten… kıyamından bir alâmet olup şehzâde-yi civânbaht şevketmeâb Sultan Mahmud Han ahiruzzaman yevm ü mezkûrun saat dokuzda iken... Osmânî üzre hâmûş(?) buyurmalarıyla" (BOA. TEMA.E.00299) (bkz. Şekil D.). Bahsedilen bu bahis hakkında diğer tarihi vesikalar için bkz. (Öz, 1941, s. 20-29).

[66] Bu konu hakkında ayrıntılı bir analiz için bkz. (Ortaylı, 1999).

[67] III. Selim'in miras aldığı hükmetme teamülünde padişah icraatlarını sadrıazam, şeyhülislam, ulemâ gibi üst tabaka isimlerine danışma mecburiyeti içerisindeydi. III. Selim bu olguyu artık layihalar isteme yoluyla, fikirlerin ifadesine ve pratik çözümleme girişimlerine olabildiğince olanak tanıyarak

Bu doğrultuda III. Selim iç ve dış dengeyi muhafaza etme, kontrolü sağlama adına Fransa'daki cumhuriyet hükümetinin tanınmasını gerekli görmekte;

> Benim vezîrim, çünki Venedik tasdîk eylemiş bize dahî tasdîk iktizâ eder mi etmez mi erbâb-ı şûra ile bir kerre müzâkere edesin zîrâ her tarafdan işlere mülâyemet gelüp her devlet maslahatlarına evkâf musâlaha oldukça biz geru kalırız. Tamâm vakit ve fırsattır. Mülâhaza olunsun ve bu günlerde Françelû tarafına izhârı meyl etmemiz lâzımdır. (Karal, 1942, s. 159)

ifadelerini içeren Hatt-ı Hümâyûn'unu yazarak, vezirinin bu konuyu görevli üst tabaka ile tartışmasını istemekteydi.

Bununla birlikte III. Selim kendisine bağlı adamlarından Ebu Bekir Râtıb Efendi'yi[68] elçi olarak Viyana'ya göndermişti. Râtıb Efendi, burada yapmış olduğu araştırmaları *Büyük Layiha'*sında toplamış ve III. Selim'e sunmuştu. Padişah bu araştırmaları kendi düşünce süzgecinden de geçirerek, başta sadrâzam olmak üzere 22 önemli devlet adamının[69] da fikirlerini alarak 72 maddelik bir program[70] hazırlamıştı. Onun Osmanlı politik literatürüne kazandırdığı Nizâm-ı Cedîd kavramı III. Selim döneminin bütün reformlarını kapsayacak bir üst başlık olarak benimsenecekti.

"Avrupa'dan askerin eğitilmesi amacı ile uzmanlar getirilmesi, talimnâmelerin ve teknik kitapların tercümesi, gereken âlet ve edevâtın tedâriki; Avrupa'ya birinin

---

gerçekleştirmek niyetindeydi. Bu pratik ve amelî tarz kendisini Nâsır Dede'de de göstermektedir. Bu konuda İlber Ortaylı (2001) da "Aslında Lütfü Paşa'nın Asafname'si (16. yüzyıl) veya Gelibolulu Mustafa Ali'nin Nasihat'un Selatin'i (16. yüzyıl sonu) gibi eserler ve 17. yüzyılın Koçi Bey, Selanikli Tarihi, Hızr-ul Mülük ve Mustafa Naima Tarihi'ndeki ve Katip Çelebi'deki fikirler, 19. yüzyılda ortaya çıkan paralel bir ıslahat modeli öngörmüştür. Bu kuvvetli eserlerde İbn-i Haldun'cu bir çöküş teorisi takip edilirken, Osmanlı'ya özgü bir düzelmenin mümkün görülüp padişahlara tavsiye edildiği açıktır. Ancak 18. yüzyılın siyasi literatürünü teşkil eden layihalar ve sefaretnameler bu doğrultuda değerlendirilemez. Vakıa 18. yüzyılın siyasi düşüncesi, daha önceki asrın yazarları gibi kuvvetli şahsiyetler tarafından temsil edilmez. Layihalar açıkçası bir teoriye dayanmaz; kaleme alanlar Naima, Katip Çelebi, Selanikli gibi Osmanlı tarihi müesseselerinden derinlemesine haberdar değildir. Daha ziyade uygulamacı ve bizzat sivil-asker idareci zümresindendir. Mesela Defterdar Sarı Mehmed Paşa'nın eseri, amelî görüşlü ve bürokratik tecrübeye dayanan bir layihadır. Sefaretnamelerdeki tavsiye ve tahliller derin malumattan çok, somut gözleme ve yaşamın içinden edinilen tecrübelere dayanır…Ama bunlar ıslahat ve toplumsal değişimin sancısını çeken 19. yüzyılın mütefekkirane eserleriyle mukayese edilemez" ifadeleriyle III. Selim dönemi layihalarının nitelik farkını vurgulamaktadır (s. 38). Ahmet Yaşar Ocak (2011b) da Ortaylı gibi Osmanlı bunalım çağı yazarlarını "ürettikleri çözümler açısından orijinal olmaktan çok ideal olarak gördükleri bir düzeni yeniden kurmaya çalışan kişiler" olarak tanımlar. Aslında bunun önemli nedeni onların Osmanlı yönetimiyle olan ilişkileridir. Osmanlı siyasal düşünürlerinin bir çoğunun bürokrat oluşu yaşanan meselelere bakışlarını da etkilemiştir. Ürettikleri çözümler bu nedenle günü kurtarmaya yönelik, derin bir felsefi zemine dayanmayan düşünceler niteliğini taşımaktadır (s. 147-166).

[68] Ebu Bekir Râtip Efendi'nin katkıları hakkında bir yazı için bkz. (Karal, 1956, s. 347-355).

[69] Layiha sunan bu kişilerin isimleri için bkz. (Karal, 1941b, s. 415).

[70] Karal (1941b) bu programın sadece ordu ve donanma alanında değil; daha geniş kapsamlı olduğunun altını çizer ve Yayla İmamı'nın, eserinde III. Selim'in 72 maddede cemiyete yeni bir düzen vermek istediğinden bahsettiğini belirtir (s. 414).

gönderilerek talimli asker husûsunu incelemesi ve disiplinin nasıl sağlanmakta olduğunun araştırılması uygulamaya konulacak tekliflerdendir" (Beydilli, 1999a, s. 177). Nizâm-ı Cedîd[71] vizyonunun Avrupa'dan derinlemesine olmasa da ilk aşamada alabildiği, içinde bulunduğu şartlar itibarıyla algılayabildiği olgu, merkezi otoritenin güçlendirilmesi idi. Bu bakımdan bir Osmanlı üst tabaka memuru görevini yerine getirirken; "… Çünki bir devletin kemâl-i kuvvet ü miknet ü revnâk ü ziyâ vü behçeti, asâkîrin kesret ve tertîb ü nizâm ve itâati ile müyesser ve bu husûs dahî haza`in-i mîriyyenin vüs´at ve bereketi ile mutasavver olduğu…" (Yeşil, 2010, s. 241) gibi ifadelerle raporunu bu iki temel bölüm yani askeri ve iktisadi yenilenme üzerine kurmuştur. "Eğitimli asker ve disiplinin sağlanması yanında Avrupa'daki iktisadi ve bazı noktalarda diplomatik konular ile ilgili olarak katedilen gelişmeler ve yapılmış olanlar, Ebu Bekir Râtıb Efendi'nin *Büyük Lâyıha*sı'nın konusunu teşkil etmiştir" (Beydilli, 1999a, s. 177).

III. Selim ve toplumsal örgütlenmesi, Osmanlı payitahtı İstanbul'da konuşulan dilin yazı literatürüne girmesinin, kıymet kazanmasının[72] ve kazanılan yeni teknik gelişmeleri karşılayacak kavram üretimine müsaitliğinin bütünlüğü ve birliği koruma yolunda önemli olacağının farkındaydı. Özellikle üst tabaka nezdinde yabancı kitapların çevrilmesi ve yabancı dilde kitaplar yazılmaya başlanması teşvik gören bir hareketti.

İşte bu girişimlerden birisi olan ve dışarıya Osmanlı'nın sahip olduğu yeni vizyonu göstermek adına Fransızca kaleme alınan ve yeni kurulan matbaada basılan önemli iki risâleden biri Mahmud Râif Efendi'ye aittir. Mahmud Raif Efendi risalesinde Nizâm-ı Cedîd doğrultusunda Osmanlı'nın sahip olduğu bu yeni vizyonu, gerçekleştirilen farklılıkları ve bunların gerekliliği üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Mesela Nizâm-ı

---

[71] Bernard Lewis bu ifadenin III. Selim'in Fransa'daki devrimin sonucunda ortaya çıkan *yeni düzen* olgusundan etkilenmesiyle ortaya çıkmış olabileceğini belirtmektedir. Bu tesbitini desteklemek için de III. Selim'in şehzadeyken XVI. Louis'le mektuplaşması, İstanbul'da bulunan eğitilmiş subayların Fransızlardan ve Fransızca yazılmış kitaplardan eğitim görmeleri gibi olguları örnek göstermektedir. Bkz. (Lewis, 1953, s. 105-125), (Lewis, 1984, s. 57-58). Kahraman Şakul de yenileşme projesinin sadece askerî konularla sınırlandırılmadığını, 1792-1800 arasında projeye ilk şeklini veren layıhaların ve sefâretnâmelerin tıpkı daha önceki dönemler gibi her şeyden önce devlet ricâline seslendiklerini, bir sonraki dönemin ise Napolyon Savaşları'ndan kaynaklanan güvensizlik ortamında dış propaganda amaçlı yazılan ve projeyi toplumsal harekete dönüştürmeyi hedefleyen eserlere tanıklık ettiğinin altını çizmiştir. Bkz. (Şakul, 2005, s. 124-125).

[72] III. Selim, bu noktada çalışmalar yapan bireyleri desteklemekteydi. Mütercim Âsım Efendi gibi bir isim, Muhammed Hüseyin b. Halef-i Tebrîzî'ye ait olan ve içerisinde "Farsça kelimelerle birlikte astronomi, astroloji, felsefe, tasavvuf ve hendese gibi ilimlere ait bilgilerin de" bulunduğu sözlüğün tercümesini yapmakta ve bunun üzerine "padişahtan ihsan ve atiyyeler" alabilmekteydi (TDV, 2006, s. 200-202).

Cedîd'e dair yazdığı eserinin *Nizam-ı Zahayir* kısmında; önceden savaşta ordunun durduğu yerlerde yeterli zahirenin sağlanamadığını, fakat III. Selim'in Tuna sahilleri boyunca zahire depoları ve anbarları inşa ettirerek çözümler getirdiğini yazmıştır:

> Fi`l-asl seferlerde ordugâh olan mahallerde ve taraf taraf asâkîr içtimâ´ eden mevaki´de müstevfâ zahâyir bulunamayup…gerek ser-haddât ve Tuna boyu gerek Âsitâne-i Sâadet anbarları ecnâs-ı zahâyir ile mâl-â-mâl kılınmağa, bir taraftan dahî işbu zahîre cem´ini ve münâsip mahallerde anbarlar inşâsı husûslarına ikdâm u ihtimâmda tecvîz-i kusûr olunmamasına nazr-ı müşârun-ileyh cânib-i celîlü`l-merâtib-i zıllullâhîden me`mûrdur. (Mahmud Raif Efendi, nr. Y-51, v. 6-7)

Diğer eserde ise Seyyid Mustafa, özellikle müsbet ilimlere olan "meclûbiyetini" ve verdiği önemi dile getirir. Euclides daha önceleri bilinmekle berbaber, Pascal, Wollf, Ozanam ve Belidor gibi çağdaş düşünürlerin isimleri ilk defa onun risalesinde zikredilir.[73]

Yukarıda da görüldüğü üzere Ebu Bekir Râtip Efendi gibi dönemin toplumsal örgütlenmesinin *ilişkiler akışı* içersinde bulunan bir ismin çizdiği harita doğrultusunda *askeri ve iktisadi* alanlarda hamle gerekliliği; bozulmanın ve görevi kötüye kullanmanın da gündeme getirdiği *eğitim* olgusunun önemini daha da çok öne çıkartmıştır.

Ahmed Vasıf Efendi'nin, Mehasinü'l-asar ve Hakayık'ul-ahbar adlı Vasıf Tarihi eserinin[74] Binây-ı Kütüphâne-i der Saray-ı Galata başlıklı kısımda aktardığı:

> Âsitâne-i Saâdet'te bazı kibâr-ı mücerred terbiye ve iktisâb-ı meârif için eflâz-ı ekbâdları olan olan evladlarını hezâr niyâz ile Galata Sarayı'na çerağ ittirüp leyl ü nehâr muhâfazadan ve hallerini mülâhazadan olup meârifden behre-yâb olanları sevk kadr ile Saray-ı Cedîd'e alınıp fi`l-hakîka ekseri derece-i isti´datlarına göre feyzi-yâb ve gûn-â-gûn nâ nepâre ile ilâ âhiri`l-ömr vâreste-i kayd ihtiyaç ve ıztırâb olurlar idi ancak fakîrü`l-hâl olanlar tahsîl-i kitâba kâdir olamayıp kitâbet ve kırâette zahmetkeş ve kayd-ı isti´âre-i ketb ile hâlî müşevveş olup âlât gerek itmeğe tahsîl-i kemâlât [75] ve vufkunca isti´dâdı var ise dahî fıkdân-ı âlât-ı adem vusûl-ı matlaba illet olduğunu padişah attâr [دقطت][76] nur-ı kerâmetle teferrüs idüp saray-ı mezkûrede bir kütüphâne ve dershâne binası fermân buyurup büyük oda mukâbilinde bir mahal münâsip tahsîs ve esâsı tersîs olunup üç mah zarfında itmâma karîn ve ervây-ı atâ`is için yemîn u yesârında iki adet çeşme-sâr yapılıp dershâneye müderris ta´yîn ve talebe-i ulûmun esbâb-ı

---

[73] Seyyid Mustafa'nın eseri ile ilgili bu tespitler Beydilli'ye aittir, bkz. (Beydilli, 1999b, s. 34-35).

[74] III. Selim Hatt-ı Hümâyûn'unda bu eserden "Vasıf tarihi güzel yazılmış" (Karal, 1942, s. 167) diye bahsetmiştir.

[75] Vâsıf yazarı bu kelimeden sonra "*" şeklinde bir işaret kullanmıştır. Bu işaretin, yukarıda aktarılan kısım bakımından her hangi bir manaya delalet edip etmediği anlaşılamamıştır.

[76] Bu kelime bir manaya mebni olarak çözümlenememiştir.

> tahsilleri teshîl ve tehvîn ve fi`l-hakîka bir eser-i cemîl olup hakân-ı zamânın defter-i hasenât ve cerâiyid-i a´mâllerine ser-levhay-ı ünvân olsa şâyândır. (Ahmed Vasıf, s. 23)

şeklindeki bilgilerden de anlaşıldığı üzere, belli bir zümre için de olsa, III. Selim eğitimin kolaylaştırılması bakımından önemli adımlar atmaktaydı.

Askeri alanda Avrupa vizyonu referanslı eğitimli bir orduya olan ihtiyaç için İslamî ifadeler de meşruluk zemini olarak kullanılmıştır. *Koca Sekbanbaşı Risâlesi*'nde, Yeniçerilerin İstanbul'u savunmaktan aciz olduğu, Nizâm-ı Cedîd birliklerinin ise Karadeniz Boğazı Kaleleri'ni savunmak için kurulmuş ve Napolyon'u bile yenmiş bir ordu[77] olduğu belirtilmiştir. Ve bu tespit doğrultusunda yeniçeriler din ü devlet işlerine yaramaz, taharetten habersiz, meyhanelerde yaşayan kişiler olarak gösterilmiştir:[78]

> İşbu esnâlarda ise evliyâ-i umûrun merhametleri ve bazı mülâhazaları hasebiyle bir kimseye siyâset olunmadığından, ciğeri bir akçe etmez ve sefer ve hazarda dîn ü devlet umuruna yaramaz; sanki hemen dünya boş kalmasın için yaratılmış gibi bir alay hizem-i nâ-temîz meyhâne ve kârhâne ve kahvehânelerde Devlet-i Aliyye'yi fasl ve mezemmette emsâl-i sâbıklarına fâik ve râcih olmuşlardır. Bu makûle müdebbirler eğerçi zâhirde Müslüman olup, lâkin mesele-i tahâretlerinden habersiz manav, bakkal, kayıkçı ve balıkçı, hammâl ve emsalleri makûleleri devlet umûruna ağız açtıkları için nicelerinin te`dîbi ve belki nizâm-ı âlem için siyâsetleri lâzımeden ise dahî hasbe`l-iktizâ tecâhül ve tegâfül olunmaktadır. (Uçman, 1974, s. 32)

Yenilenmenin zaruretini öne çıkartıp, bu faaliyetleri müdafaa eden isimler arasında yer alan Kuşmâni, risalesinde yoğun bir şekilde talim ve çağdaş harp ilminin gerekliliğini savunarak trampetin, yeni ordunun bir haberleşme vasıtası olduğunu, dolayısıyla askere "ber-mutaza-yı hâl davranmasını ihbâr eden, ahvâlât-ı cengi talî, ve hud`at-ı harbî tefhîm eden, umûr-ı cengin rûhu mesâbesindeki bir âlet" (Beydilli, 1999b, s. 36) olduğunu savunmuştur. Bu görüşlerini de Kur`ân-ı Kerîm'den ayetler ve peygamberden hadislerle destekleyerek yine bir İslamî meşruluk zemini içinde gerçekleştirmiştir:

> … ve cihâd efdâlü`l a´mâl olduğu misillü ilmi dahî ecmelü`l-hısâl olup âlem îcâd olalı a´dâ-i dîn ü devlete "O halde size tecâvüz edene, size tecâvüz ettikleri gibi tecâvüz edin" âyet-i

---

[77] Gençoğlu (1994) *"III. Selim'in Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri ve Terkip Etmiş Olduğu Makamlar"* adlı tezinde; Sultan III. Selim tarafından bu yeni orduya yedi kişilik bir mehter takımı eklendiğini belirtmiştir (s. 16). Tanrıkorur (2003) *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* adlı yazısında; mehter teamülünün köklerini Hunlar zamanındaki askeri mızıka okuluna kadar götürmüştür (s. 22). Böyle bir teamüle sahip, Selçukluların ve Osmanlıların da diplomasi ve toplumsal konjöktürde kullandığı bir aidiyet aracı III. Selim'in de ilgisini çekmiş olacak ki, kendisi bu olguyu kullanarak yeni ordusuna meşruluk zeminleri oluşturmaya çalışmıştır.

[78] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Şakul, 2005), (Uçman, 1974).

> kerîmesi mefhûmunca zâhiren mukâbele bi´l-misil ve bâtınen gayret-i İslâmiyye ve recâ-i sevâbıyla mansûr u muzaffer olageldikleri ecilden… "harp hiledir" hadîs-i şerîfi mazmûnunca küffârı bed-fercâmdan ahz-ı intikâm rasadıyla emkine-i mükerrerede kârhânehâ-yı âlât-ı gazâ ve mesâkîn-i guzât ve emâkîn-i mücahidîn ve ta´limgâhlar müheyyâ edip. (İşbilir, 2006, s. 6)

Bununla birlikte Fransız asıllı Brentano yenilikler için sunduğu layihada başarının "…yeniçerinin me´lûf oldukları tüfengleri ref´le Avrupa'da müsta´mel olan tüfengleri isti´malde kesb-i i´tiyâd ve ıtlâk itdirmeğe me´mur olduğum… Devlet-i Aliyye'nin vücûhla zâhir ve bedîdâr olan esbâb-ı miknet ve satvetine nazaran umûr-ı harbiyesinde nizâm ve intizâm cârî olsa a´dâsına gâlib geleceği meczûmdur…tanzîm ve kılâ ve bikâ ve suğûr ve hudûdu Avrupa kavâi´di üzre tahsîn…" (Çağman, 2010, s. 24-25) gibi ifadelerle yeni kuvvetli silahların temini, askerin eğitimi, kale ve sınırların Avrupa tarzında iyileştirilmesiyle elde edilebileceğini; fakat aynı zamanda "… Avrupa askerine müşâbehet zahîresi olan mevâddan ibtidâ-yı emrde ictinâb ve mübâ´adet… kavâ´id-i kadîmelerinin ta´tîl ve ibtâlinden mümkin mertebe ictinâb ile şimdilik mazarrâtı eşedd olan mezâhîri ta´dîl…" (Çağman, 2010, s. 29) gibi söylemlerle de bunun Yeniçeriler yerine başka bir askeri kuvvet koyarak ve Avrupalı askerlere benzetmek adına İslam askeri görünümünden çıkarmakla değil, mevcut askeri gücün ıslahıyla sağlanabileceğini ileri sürmekteydi.

İmparatorluk sınırları içerisinde merkeziyeti güçlendirecek birçok yenilikleri gerçekleştirmek isteyen Sultan III. Selim, dış ilişkilerde de yeni yaklaşımların ve uygulamaların geliştirilmesi için girişimlerde bulunmuştu. III. Selim Londra, Paris, Berlin ve Viyana gibi şehirlerde daimi elçilikler açtırmış ve buralarda Ebu Bekir Râtip Efendi, Yusuf Agah Efendi gibi isimleri Avrupa gelişmelerini yerinde gözlemlemek, bürokratik ilişkilerin yapısını anlamak ve aktarmak noktasında büyük yetkilerle görevlendirmişti. Artık *cihana meydan okuma* olgusu yerini *güç dengesini koruma* olgusuna bırakmış, Fransa ve Rusya gibi güçlerle olan ilişkiler bu hassasiyete göre şekillendirilmeye başlanmıştı. [79]

[79] Yalçınkaya (2010), III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd'inin bu yeni yaklaşımlarının, "Türk hariciyesinin ilke ve usulleri"ni belirlenmesine ve böylece "Avrupa devletleri arasında cârî olan diplomasi kurallarının Osmanlılar tarafından da" kabul görmesine vesile olduğunu belirtmektedir (s. 593). Uçman da (2010), dış ilişkilerdeki bu yeni zemin doğrultusunda açılan elçiliklerin, III. Selim tarafından "o ülkelerin sosyal, kültürel ve ekonomik durumlarının daha yakından incelenmesi" ve bu itibarla "devletin işine yarayacak bilgilerin edinilmesine" vesile olmaları bakımından önemsendiğini aktarmaktadır (s. 626). Bürokratik ilişkiler, diplomasi, elçilikler ve elçiler konularında ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. (Shaw, 1971, s. 180-210), (Turan, 2014, s. 286-291).

III. Selim'in gerek diplomaside, gerekse bilim ve kültür alanlarındaki bu tutumu içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin sanatla olan ilişkisinde de önemli farklılıklar yaratmış ve sanatın bir çok dalı yeni işlevlerle, tekniklerle ve anlayışlarla ele alınmıştı. 18. yüzyılda ıslahat hareketlerini şekillendiren isimlerin en önemlilerinden biri olan sadrâzam Halil Hamid Paşa'nın Fransız ressamlarına kara kalem resmini yaptırması gibi yaklaşımları III. Selim diplomasi alanına taşımış ve portresini Avrupa'da bastıran ilk padişah olmuştu. Böylelikle yağlı boyasıyla, gravürüyle cihan padişahı misyonunu ve aynı zamanda Avrupa kültürüyle ilişkisini gündemde tutmaya çalışmış, resmin imgeyle olan ilişkisini bürokratik sahada kullanma girişimleri sergilemiştir. Hatt-ı Hümâyûn'unda yer alan aşağıdaki ifadeler, bu girişimlere örnek olarak gösterilebilir:

> Benim vezîrim
>
> Françe İmparatoru'nun hediyelerinden mahzûz oldum. Husûsan tasvîrinden gâyet haz aldım. Bana tasvîrini irsâl eylemek pek büyük dostluk ve hulûs izhâr eylemektir. Avrupa'da dost dosta tasvîrini hediye eylemek gayet mu´tenâ âdettir. Sen bilmezsin. Hele bu mu´âmelesinden memnûnum. Benim dahî mahsûs yaptırdığım kendi tasvîrim vardır. Büyük levhadır. Ânı İmparator dostuma irsâl eyleyeceğim. Acaba elçiye teslîm eylesek irsâl edebilir mi? İstifsâr ve istişâre eylesün. Reis Efendi tercümânı çağırıp söylesün. Elçi Sebastinî dostumuz vâsıtasıyla gitse güzel olur. (Karacakaya & Yücedağ, 2014, s. 72) (bkz. Şekil D. 3)[80]

III. Selim mimari alanda da bu türlü girişimlerde bulunmuş, kendisini aynı zamanda III. Ahmed çeşmesi önünde Bâb-ı Hümâyûn'dan çıkan tören alayı içerisinde gösteren bir resmi çizmiş olan Melling'i Beşiktaş Saray'ını yapmakla görevlendirmiştir. Farklı bir mimari ve estetik anlayışla Padişah'ın kız kardeşinin oturduğu sarayı yapan yine Melling'dir. Üstünlükten vazgeçilip mütekabiliyet kurmak yolunda atılan adımlar artık Melling gibi isimlerin *doğu* ile kurdukları ezoterik ilişkilerle aynı masadadır.[81] Yine aynı doğrultuda padişahın huzurunda yabancı gruplar temsiller sergilemekte,[82]

---

[80] 9 Mart 1807'e ait olan bu Hatt-ı Hümâyûn'un Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki numarası; BOA. HAT. 257/14805'tir.

[81] Bu dönemde resim sanatıyla ilgili ayrıntılı bilgi, III. Selim'in portresi, yağlı boyası, gravürü ve Halil Hamid'in kara kalem resmi için bkz; (Renda, 2010, s. 652), (Topkapı Sarayı. Sergi Kataloğu, kat.no.1-3, 6-14), (Terzioğlu & Hüsrev, 1988, s. 21), (Genim, 2016, s. 10-47), (Perot & Hitzel & Anhegger, 2001).

[82] III. Selim'in Sırkâtibi Ahmed Efendi Tarafından Tutulan *Ruzname*'de geçen; "Ferdâsı yirmialtıncı cum'a ertesi günü yukaru soffa-i Hümayûna teşrif ve sünnet odasında mûsikî fasıllarıyle eğlenilüp ahşâma aşağı harem-i mülûkhanelerine nüzûl buyuruldu. Ertesi yirmiyedinci pazar günü freng hokkapâzı getürdülüp Mahbûbiyye Dîvanhânesinde temâşâ ve hitâmında Kasr-ı İncülü'ye şeref-bahşâ buyurulup ârâm ve istirahat ve vakt-i grûbda bağçe-i hassa derûnunda geşt ü güzâr birle Topkapu harem-i Hümayûnlarına avdet buyuruldu" (Arıkan, 1993, s. 151) ifadesinden III. Selim huzurunda yabancı grupların temsiller sergilediği anlaşılmaktadır

opera ilk olarak Topkapı Sarayı'nda bir Osmanlı padişahı nezdinde temsil şansını yakalayabilmektedir.[83]

Padişahın merkeziyetçi ve yenilikçi yaklaşımıyla birlikte aynı zamanda veliaht-şehzâdelik-kafes yıllarını müzik ve edebiyatla derinlemesine ilgilenerek değerlendirmiş olmasından kaynaklanan bireysel oluşumunun[84] müzik alanına etkisi, kendisinin de bizatihi iyi bir müzik adamı olmasından ötürü, diğer alanlara nispetle daha yüksek olmuş ve döneminde müzik kuramı, yazımı ve uygulaması bakımından birçok farklılıklar yaşanmıştır.

III. Selim bir topluluk meydana getirmiş ve Enderûn'a mensup mûsikî sevenler onun döneminde sarayda mûsikî talimi yapabilmişlerdir (Özata, 1983, s. 40). Enderûn-ı Hümâyûn dâiresi onun zamanında kurulmuştur. Kendisinin tanbur hocası İzak, Vardakosta Ahmed Ağa, Arif Mehmed, Hızır Ağa, Abdürrahim ve Sâdullah Ağa gibi isimler III. Selim'in meclisinde sürekli bulunan sanatçılardır (Şardağ, 1982, s. 243).

Bu dönemde öne çıkan kompozisyon formları, kullanılan usûl, makam, üslup farklılıkları da III. Selim ve toplumsal örgütlenmesinin *ilişkiler akışını* ve *düşünceler paylaşımı*nı gösterme noktasında dikkat çekicidir. Kendisinden önceki döneme göre (özellikle Ali Ufkî repertuvarına, Kantemir'in repertuvarına ve fasıl tanımlamalarına bkz.) paylaşıma daha açık yapı özellikleri taşıyan bir vizyon hakimdir. Artık belli bir

---

[83] Bu konuda Bülent Aksoy (2003) şunları aktarmaktadır: "Sultan III. Selim zamanında Topkapı Sarayı'nda ilk opera sahneye konulmuştur: Belgelere göre Türkiye'de ilk kez opera seyreden ve Batı mûsikîsi dinleyen padişah III. Selim'dir. Padişahın adı bilinmeyen sır kâtibi bu olayı defterine şöyle kaydetmiştir; "Zilkade'nin altısı çiharşenbih günü Topkapı'ya nüzulve dün gece Topkapı'da Ağa yerinde opera nam müzahref mülaabe-i efrenc, ızhar eyleyen çend nefer Frenklerin temaşa ettirdikleri mel'abe-i çengiyane ve etvar-ı efrencaneleri, sohbetleri ve dimağı zükam eyleyen is ve pasları ve taklidleri tezkar ile eğlenildi." (s. 204). Aksoy daha sonra III. Selim'in opera seyrettiğine ilişkin yabancıya ait bir anektod aktarır: "Mora konsolosu Fransız Pouqueville şu bilgileri veriyor bu konuda; "Fransa ile savaştan bir yıl önce sultan, sarayında bir komedi gösterisi seyretmek istedi. Bunun için Pera'dan bazı İtalyanları bir oyun sahnelemek üzere davet etti. Anlaşılan, İtalyan mûsikîsinin tatlılığı, çekiciliği Selim'i pek etkilememiştir. Avrupa dansları hiç de onun zevkine göre bir şey değildi." Söz konusu gösterinin bir komik opera olduğu anlaşılıyor. Savaşın bir yıl öncesinden söz ettiğine göre, tarih 1797'dir; dolayısıyla padişahın sır kâtibi ile Pouqueville büyük ihtimalle aynı gösteriden söz etmektedirler. Verilen iki bilgi birbirini tamamlamakta, sır katibi eserinin bir opera olduğunu kaydederken, Pouqueville buna gösterinin bir İtalyan operası olduğunu eklemektedir" (s. 205). Aksoy'un "bilinmeyen sır katibi" olarak aktardığı yazar aslında Ahmet Efendi'dir. Bu eserin yayını için bkz. (Arıkan, 1993, s. 248).

[84] "III. Mustafa'nın yerine tahta geçen I. Abdülhamid, veliahd-şehzâdelerin kafes arkasında yaşamaya mecbur oldukları hapis hayatının ağır şartlarını Sultan III. Selim'e uygulamamıştır (Halil Hamit Paşa'nın azlinden sonra bu durum değişmiş, kontrol sıkılaştırılmıştır) ve Sultan III. Selim bu dönemde şiirle ilgilenmiş, Kırımî Ahmed Efendi, Ortaköylü İshak gibi isimlerden müzik öğrenmiştir" (Karal, 1942, s. 10), (Aksüt, 1993, s. 86). "Bir divânı vardır. Şiirlerinde *İlhâmî* mahlasını kullanmıştır. Ayrıca bir çeşit ta'lîk yazı icad edebilecek mertebede hattatlıkta da mahâret sâhibi olmuştur" (Sürelsan, 1984, s. 4).

hiyerarşik *ilişki* yapısını içeren fasıl ortaklaşa bir şekilde üretilmekte, besteleme *paylaşımı*yla belli bir makam ve fasılda yani merkezde düşünceler karar kılmaktadır.[85] Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tahrîriyyetü'l-mûsikî*'deki aktarım şekli de bu doğrultudadır; Suz-i Dilârâ makamı merkezinde peşrev Musahip Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'ya, Mevlevi ayini III. Selim'e aittir. Bu eğilim güfte mecmuası yazımı için de yeni bir anlayışa vesile olmuştur. Birden fazla bestekârın eserlerinin güftelerini bir araya getiren güfte mecmualarının aksine tek bir bestekârın, Sultan III. Selim'in eserlerinin güftelerinin kaydedildiği *Sultânî* bir güfte mecmuası oluşturulmuştur.[86]

2.2.3 Mevlevi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede ve Nizâm-ı Cedîd padişahı III. Selim'in müzikal yaratımı: *Hüzzam*'da kullanılan yeni perdeler ve planlar; *Hüzzâm-ı Cedîd*

Mimaride, resimde vb. alanlarda yaşanan mütekabiliyet girişimleri müzik alanında daha derinlemesine bir yapı kazanmış, sadece merkeziyetçiliği vurgulama noktasında değil bireysel yönelimleri de etkileyecek şekilde insan ruhuna ve bedenine ait olguların öncelenmesine zemin hazırlamıştır. Bu bakımdan lirizm açısından ifade kuvvetini haiz bir form olarak erken 18. yüzyıldan itibaren, Tanburi Mustafa Çavuş gibi isimlerin etkileriyle de, önemini artıran şarkı ilgi odağı olmaya devam etmiş, bedene ait vurguları yani dansı önceleyen köçekce ve tavşancalar da bu duruma eşlik etmişlerdir.[87]

III. Selim bu yeni duyguları ve yaklaşımları ifade edebileceği *makamsal zeminler* yaratmak istemiştir. Rauf Yektâ'nın da belirttiği gibi "Selîm-i Sâlis'in mûsikîdeki terakkîsi pek serî olmuş ve bu terakkî, mevcut makâmât-ı mûsıkîyeye terâkîb-i cedîde

---

[85] Şehvar Beşiroğlu (2010), III. Selim'in terkîbi olan Pesendîde makamındaki faslın peşrev, saz semâisi ve murabba bestesinin III. Selim tarafından bestelenmiş olduğunu, Ağır Semai ve Yürük Semai formlarındaki eserlerin ise Küçük Mehmed Ağa ve Hamamizâde İsmail Dede tarafından bestelenerek bir "ortak fasıl" oluşturulduğunu aktarmaktadır (s. 659).

[86] Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'nde, Y.1088 numarasıyla kayıtlı bulunan bu güfte mecmuasını Keskiner (2012) "Musıkişinas" dergisinde yayınlamıştır (s. 51). Keskiner eserde III. Selim'in Suz-i Dilârâ, Rast-ı Cedîd, Pesendîde, Büzürk, Mâhur, Arazbâr, Şehnaz, Muhayyer Sünbüle, Bûselik, Şehnaz Bûselik, Tahir Bûselik, Hüzzâm, Şevkutarâb, Şevkefzâ makamlarında klasik mûsikî formlarında yirmi bir eserin güftelerinin kaydedildiğini belirtmiştir. İhsanoğlu (2003) da eserden şu şekilde bahsetmektedir: "Hamişleri çok güzel çiçek motifleriyle süslüdür. Başında güzel bir serlevha, bunun altında III. Selim'in tuğrası vardır. Nüshası: Yapı Kredi, Sermet Çifter, nr. 1088: sanatkârane nesihle 27 yaprak, 10 yaprağında metin var. Sonrası beyaz. Bütün sayfaların hemişleri renkli, çok güzel çiçek motifleriyle süslü, 17.29(9.15) cm, iki sütunlu, str. Muhtelif. Katalog, s. 430" (s. 129).

[87] Gençoğlu (1994) bu dönemde genellikle yedi zamanlı Devr-i Tûran, sekiz zamanlı Düyek, dokuz zamanlı Aksak, on zamanlı Aksak Semai, on üç zamanlı Nim Evsât ile on dört zamanlı Devr-i Revân usûllerinin şarkılarda kullanılan usûller arasında görülmekte olduğunu, şarkı formu yanında dans müziği ile ilgili olarak bestelenen köçekçe ve tavşancalara çokça rastlandığını belitmektedir (s. 24).

ve nâ-şinîde (yeni ve işitilmemiş terkîbler, S.D.) ilâvesine iktidâr hâsıl edecek derecelere kadar varmıştır" (Rauf Yektâ, 1915, s. 310). Dönem musikişinasları arasında en fazla makam terkîb eden bizzat III. Selim olmuştur. Bunlar arasında Arazbâr Bûselik, Dilnevâz, Evcârâ, Gerdâniye Kürdî, Hicâzeyn, Hüzzâm-ı Cedîd, Isfahânek-i Cedîd, Nevâ Kürdî, Nevâ Bûselik, Pesendîde, Rast-ı Cedîd, Suz-i Dilârâ, Muhayyer Sünbüle, Şevkefzâ, Şevkutarâb, Şevk-i Dil gibi makamlar sayılabilir.[88] Yukarıda bahsedilen gelişmelere doğru orantılı olarak bu dönemde başta Hamâmizâde İsmail Dede Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzade Sâlih Efendi, Dellalzade İsmail Dede Efendi olmak üzere Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa, Tanburi Salih Ağa, Hânende Enis Ağa, Hânende Hacı Hasan Ağa, Nakkârazen Mehmed Ağa, Zurnazen Seyyid İbrahim Ağa, Bozokcu İbrahim Ağa, Neyzen Emin Ağa, Ömer Efendi, Hânende Ali Ağa, Dilhayat Kalfa, Zenne Mustafa Ağa, Zenne Ali Ağa, Kemânî Romanyalı Miron, Hânende Nevres Ağa, Hânende Ahmed Ağa, Hânende Nesip Osman Ağa, Sadullah Ağa, Mevlevî Yümnî Dede gibi kıymetli birçok musiki adamı yetişmiştir.

III. Selim'in sanatla olan ilişkisi dini müzik alanında da etkisini hissettirmiştir. Kendisinin bir Mevlevî olduğu bilinmektedir.[89] Özellikle Yenikapı mevlevihanesi şeyhleri Ali Nutkî Dede, Nâsır Dede ve Galata mevlevihanesi şeyhi Galip Dede ile arası çok iyidir. Şeyh Galip, tekkesinin tamir olması gerektiğini yazıyla Bâbıâli'ye iletmiş ve padişahın onayıyla tamirat gerçekleştirilmiştir. Şeyh Galip yapım tarihini tekke binasına yazdığı şu beyitle belirtmiştir; "Yaptı bu dergahı pek ve hem cedîd/Bin iki yüz altıda Sultan Selim".[90] O döneme kadar bilinen Mevlevî âyinlerinin sayısından çok daha fazla Mevlevî âyininin bestelendiği bu dönemde III. Selim'in Sûz-i Dilârâ makamında, Nâsır Dede'nin Acem Bûselik (bkz. Şekil E. 2) ve Isfahan makamlarında ayinleri bulunmaktadır.[91]

---

[88] Abdülbâki Nâsır Dede tarafından III. Selim'in terkîbi olduğu belirtilen makamlar: "Arazbar Bûselik, Dilârâ, Evcârâ, Gerdâniye Kürdî, Hicâzeyn, Hüzzâm-ı Cedîd, İsfahânek-i Cedîd, Nevâ Bûselik, Nevâ Kürdî, Sûz-i Dilârâ, Şevk-i Dil"dir (nr: 1242/1). Hâşim Bey Mecmuası'nda ise III. Selim'in terkîblerine ilâve edilen makamlar "Pesendîde, Rast-ı Cedîd ve Şevkefzâ"dır (Beşiroğlu, 1993, s. 25).

[89] Sultan III. Selim tasavvufa olan ilgisiyle Mevlevîliğe intisap etmiş ve Şeyh Gâlip, Ali Nutkî Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede gibi mevlevî büyükleriyle yakın münâsebette bulunmuştur (Koç, 2003, s. 1), (Gölpınarlı, 1983, s. 173), (Gawrych, 1987).

[90] III. Selim'in Galata mevlevihanesiyle ilişkisi, mevlevihanenin tamiri hakkında ayrıntılı bilgi ve Şeyh Galib'in beyti için bkz. (Özcan, 1998), (Ahmed Cevdet Paşa, 1858-83, s. 108), (Dilçin, 1992).

[91] Abdülhalim Ağa Irak, Isfahan, Hicâz makamlarında, Ali Nutkî Dede Şevkutarâp makamında, Abdurrahim Künhî Dede Hicâz makamında, Hamâmizade İsmail Dede Bestenigâr, Isfahan, Ferahfeza, Hüzzâm, Nevâ, Sabâ, Sabâ bûselik makamlarında mevlevî âyinleri bestelemişlerdir. Bu

Nâsır Dede için Sultan III. Selim; âlemde yaratıcının halifesidir, şahlar şahıdır, saadetin koruyucusudur. Bu bağlamda Nâsır Dede, Sultan III. Selim'in iktidarını kıyamete kadar düşünür, sonsuzluk bağlamında ele alır. Müzik ilmiyle ilgilenen ve kitap yazmak isteyen Nâsır Dede, Musahip Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa'nın meclisinde düşüncesini söyler, sonra da padişahtan "kutsal, şerefli, mübarek istek (kabul)" çıkar:

> … hazret-i kişver-i hüner ü ma'arif perver, şehinşah-ı muazzam, halifetullah-ı fil alem, hadimül haremeyneş-şerifeyn, es-sultan bin sultan Sultan Selim Han bin sultan Mustafa Han bin Sultan Ahmed Han (halledallahu hilafetehu ve eyyede saltanatehu ile ahiri'z-zaman) cenab-ı hümayunlarının (hükümdarlıklarının, padişahlıklarının S.D.) maarif-i addede (belli başlı, ilim ve tekniğin öğrenilmesiyle elde edilip insanlığın yararına kullanılan hüner, sanat ve bilgiler S.D.) ve bahusus bu fende sahib-i yed-i tula olup ehl-i magrifete rağbeti ve kadirdanlığı bu fakiri dahi teşvik idüb, nazariyye ve ameliyye-i musikide tahrire arzu düşürdü. Ve bu fikirde iken musahib-i haslarından Seyyid Ahmed Ağa'nın meclisinde bir sohbet-güzer eyledikde, ol dahi padişah-ı saadet penahın (saadetin koruyucusu S.D.) rağbet-i şerifleri (kutsal, mübarek, şerefli istekleri, kabulleri S.D.) ile şüru'a teşvik ve badehu emri hümayunları ile te'kid eyledi. (nr: 1242/1, s. 2-a, 2-b; nr: 5572, s. 3; nr: 9824, s. 3)

Yukarıda anlatılan ayrıntılar dahilinde, yaşanan bu olayın, yaratımın; hem padişah, hem bürokrat, hem alim nezdinde, toplumsal ve bireysel olguların, toplumsal örgütlenmeler dahilindeki *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nın çok boyutlu etkileşimi içerisinde şekillenmesi olduğu söyleyenebilir.

Bu etkileşim müzik özelinde Nâsır Dede'nin aktardığı Hüzzâm-ı Cedîd makamı üzerinden gözlemlenebilir. Nâsır Dede makamı şu şekilde tanımlamıştır; "Hüzzâm-ı Cedîd; Şedd-i Arâbân âgâze edip rast perdesine geldikde dügâh perdesi gösterip Irâk karâr eder. Bu terkîb hoş-edâ sâhib-i ihtirâ-ı mâkâm-ı Sûz-i Dilârâ o mâden-i ma´rifetin ihtirâıdır" (nr: 1241, s. 21-b, 22-a; nr: 5572, s. 23; nr: 9824, s. 40).

Bu tanımı ve aralıkları daha iyi anlamak için aynı eserdeki Şedd-i Arâbân anlatımına bakmak gerekir; "Şedd-i Arâbân; Hüzzâm[92] ba´dehû Nihâvend âgâze edip rast perdesine yegâh perdesine dek Hicâz karâr eder. Bu müteahhirînin ihtirâı olması

ayinlerin tespitleri için şu kaynaklara bkz; (Gençoğlu, 1994, s. 24), (Beşiroğlu, 2010, s. 659-660), (Beydilli, 1998, s. 425).

[92] Nâsır Dede aynı eserde Hüzzâm tanımlarını *terkîb* başlığı altında vererek şu şekilde yapmaktadır: "Hüzzâm-ı Kadîm; Evc perdesini acem perdesine tebdil ile Uzzâl âgâze idüp, uzzal perdesine geldikde ânda karar ider. Bu terkîb Selef ihtirâı olması münasiptir", "Hüzzâm; Gerdâniye perdesinden Hicâz-ı Kudemâ âgâze idüp nevâ perdesine geldikde nevâ perdesinden segâh perdesine dek Irak karar ider. Bu terkîb müteahhirîn ihtirâıdır" (nr: 1241, s. 21-b).

münâsiptir" (nr: 1241, s. 21-b, nr: 5572, s. 23; nr: 9824, s. 40). Bu terbikde bulunan makamlara bakıldığında:

Nâsır Dede Hicaz makamını, nevâ perdesinden hareket eden bir nağme ile başlatmıştır. Sonra hicaz, segâh perdelerini zikrederek dügâh perdesinde karar ettirmiştir. Makamın sahip olduğu nağmeler olan bu dört perde üzerinden, belli bir plan dahilinde makamı anlattıktan sonra "*amma"* diyerek ek nağmelere yani süsleyici perdelere geçmiştir. Burada da "*ba'îd-i lâzım"* olanları ehlinin tercihine bırakarak bahsetmeden, "*müzeyyin-i lâzım"* ve "*gayr-ı lâzım"* olan süsleyici perdeleri anlatmıştır. "*Amma"* ifadesinden sonra ilk olarak hüseyni, evc ve gerdaniye perdelerini, daha sonra da rast perdesini zikretmiştir (nr: 1242/1, s. 12-a, 12b). [93]

Nâsır Dede, Nihâvend makamını da nevâ perdesinden başlatır. Sonra çargâh, nihâvend, dügâh perdelerini zikredip rast perdesinde karar ettirir. *"Amma"* diyerek beyâtî, hüseyni, acem ve gerdâniye perdelerini zikreder (nr: 1242/1, s. 13-a).

Bu noktada aynı eserden, Hüzzâm'ın "gerdaniye perdesinden eski Hicaz" ile başladığı, eskilerin Hicaz'ın üçüncü perdesini saba, ikinci perdesini de segâh bastıkları, Nihâvend'in de rast, dügâh, nihâvend, çargâh, beyâtî, hüseynî, acem, gerdâniye perdelerini içerdiği bilgilerini ediniyoruz.

Bütün bunlardan hareketle, Hüzzâm-ı Cedîd tanımının "Şedd-i Arâbân şeklinde başlayıp rast perdesine geldikten sonra" ibaresinden; segâh, sabâ aralıklarını içeren, ancak nevâ üzerine alınmış bir Hicâz'ın; bu doğrultuda nevâ ile önündeki perdenin daha geniş (hisar perdesi) ve bu perde ile bir önündeki perdenin (eskilerin Hicaz'ından ötürü saba perdesi kullanımı, burada mahur perdesinden daha pes; evc perdesi) arasının dar ve daha sonrasında Nihâvend gösterirken beyâtî perdesinin kullanılmasıyla da nevâ ile önündeki perdenin bir önceki kullanımdan daha dar düşünüldüğü anlaşılmaktadır.

Hüzzâm-ı Cedîd tanımının geri kalan kısmı "dügâh perdesini gösterip Irak karar verir" şeklinde devam etmektedir. Aynı eserin Irak tanımına baktığımızda; dügâh perdesinden başladığını, rasta ve ırak perdesine inerek orada karar verdiğini, *amma* ifadesinden sonra ilk olarak segâh, çargâh, nevâ, hüseynî ve evc perdelerinin daha sonra da aşîran ve yegâh perdelerinin anlatıldığını görürüz (nr: 1242/1, s. 13-a, 13-b).

[93] "*Amma, müzeyyin-i lâzım, gayr-ı lâzım, ba'îd-i lâzım"* gibi kavramların Nâsır Dede'de ne ifade ettiklerinin tetkiki için bkz. (Aşağıda s. 97-100).

Buradan da makamın ırak perdesinde, tanımda bahsedilen perdeler ve aralıklar kullanılarak, karar edeceği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu tanımlamalar ışığında Hüzzam-ı Cedîd'in, Nâsır Dede'nin; "iki ya daha ziyâde *muhtelifü`t-tabaka* makâm biri evvel biri âhir mâ-bâkîsi vasat tertîbi üzre izâfe ya makâm üzre nağme zammolub dahî bir revîş-i (yürüyüş, yol, akış, S.D.) mahsûs-ı cüz, ya bu enva´a makâm ya nağme zammola" (nr: 1242/1, s. 15-a) olarak ifade ettiği *terkîb-i izâfî* olduğunu söyleyebiliriz.

Böylelikle III. Selim kendinden önceki Hüzzâmların aralıklarını haiz, bununla birlikte farklı aralık kullanımlarını da içeren ve bu yapısıyla geçmişi ve gününü bütünleyen, birliği yani merkeziyeti kuvvetlendiren yeni bir ifade tarzı ortaya koymaktaydı. III. Selim'in bu makam tanımını aktaran Nâsır Dede de padişahını "*marifet madeni"* olarak vasıflandırmıştı. Kendisinin de *Ta'biri Şahidi* üzerinden şerhini yaptığı Muğlalı İbrahim'in *Tuhfe-i Şahidi* adlı eserinde ise "İlm ü kemâl ü mağrifet ârife özge işdur" (Muğlalı İbrahim, v. 17) diyerek marifeti; arife özgü bir iş olarak tanımlanmıştı. Yine aynı eserdeki "Mürşîd-i kâmil âdemi câm-ı cihân-nümâ eder/ Câm-ı cihân-nümâ nedir âyine-i Hüdâ eder" (Muğlalı İbrahim'den aktaran Kılıç, 2007) mısraında, marifet yoluyla kemale ermiş kimselerin insanları yaratıcının ayinesi haline getirebilecekleri ifade edilmekteydi.

2.3 Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Hakikat* ile Kurduğu İlişki; *Tedkîk u Tahkîk*

Nâsır Dede *Tedkîk u Tahkîk* adını koyduğu eserinin üç bölümden oluştuğunu belirtir. Birinci bölüm nağmelerle ve bunun sonucunda makamlarla ilgilidir. İkinci bölüm başlı başına "*birleşmeler sonucu oluşan yeni şeyler"* anlamında terkîblerle ilgilidir. Sadece 14 makam anlatılmasına rağmen 125 adet terkîb zikredilmiştir.[94] Bizzat III. Selim'in de icad ettiği oluşumlar ve zamanındaki yeni yaklaşımlar ağırlıklı olarak bu birleşmeler sonucunda yeni şeyler üretmeye imkan sağlayan terkîbat bölümündedir. Nâsır Dede yaratımları ve yenilikleri vurguladığı bu kitabında "*Billâhi'l iane ve't-tevfik"* ifadesiyle başarısının yaratıcı tarafından gelen yardımla gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Görüldüğü üzere dönemin toplumsal örgütlenmesinin *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* müziğin bölümlenmesinde ve anlatımında da kendini hissettirmektedir:

[94] Söz konusu eserin III. Selim'in isteği üzerine yazılmış olan ek kısmında 11 adet terkîb daha zikredilmiştir.

> Fakir dahî ameliyyesini nazariyyesi üzre takdîm edib, ameliyyede bu muhtasarı tahrîr ve bir Mukaddime ve üç Bâb ve bir Hâtime üzerine tertîb kıldım. Mukaddime ve Hâtime biraz fevâide müştemil ve Bâb-ı evvel mehâric-i negâmat ve makâmat ve Bâb-ı Sânî terkîbât (birleşme sonucunda meydana gelen şey, birkaç şey birleşip yeni bir şey meydana getirme S. D.) ve Bâb-ı sâlis usûlat beyânında olub Tedkîk u Tahkîk tesmiye eyledim. Billâhi`l-iâne ve`t-tevfîk. (nr: 1242/1, s. 2-b; nr: 5572, s. 4;, nr: 9824, s. 5-6)

Nâsır Dede'ye göre yaratıcının koyduğu, ona ait olan ilim ve bu bağlamda müzik, insanın sezici konumuyla baştan yetenekle, kuralsız bir şekilde sezilirken, zamanla *riyâzâtla*[95] incelikli, sınıflandırmalı, kurallı bir şekilde sezilmeye başlanır. Burada ortaya konmuş, sezilmesi beklenen ve belli şartların yerine getirilmesiyle elde edilebilecek gerçeklikler; *hakikat*[96] karşımıza çıkmaktadır. Ve bu *hakikat,* "Pythagoras, Aristo, Fârâbî ve Safiyyüddîn" gibi *"irtiyâz"*[97] ile, birbirlerinin birikimlerine eklemeler yaparak sezme konumunda kurallar koyma yoluyla yaratıcıyla ilişkilendirilmiştir:

> …lâkin kâide tahtında olmayub herbiri isti´dâdına göre âgâze eylerdi. Hîne`izin mülâyemet ve mütenâfiret-i negâmat ve bazı nikâtı ve havâss-ı luhûn muayyen değildi. Edvâr-ı ezmân ebu`l-hukemâ Fisagoras hakîme resîde oldukda, hakîm-i mezkûr kuvvet-i riyâzât ile bu ilm-i

---

[95] Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, nr: 1242/1'de bulunan müellif nüshasında *riyâzât* olarak geçen bu kelimenin, Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi, nr. 2069/3-4'te bulanan Topkapı nüshasında da yine *riyâzât* olarak yazıldığı tespit edilmiştir: "Edvâr-ı ezman ebu'l hukema Fisaforas hakîme reside oldukda, hakîm-i mezkur kuvvet-i riyâzâtla bu ilmi musikiyi ihtira eyleyüp…" (nr: 2069, s. 25). Ayrıca müellif nüshası dışındaki *Tedkîk u Tahkîk, Milli Kütüphane, Milli Kütüphane Yazmalar Kolleksiyonu, Arşiv Numarası: 06 Mil Yz A 8937, s. 1, Tedkîk u Tahkîk, İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 5572, s. 4, Tedkîk u Tahkîk, İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 9824, s. 5* nüshalarında da bu kelime *riyâzât* olarak geçmektedir.
Riyâziyât kelimesi Kubbealtı Lugatı'nda (2005) "*matematik ilmi"* olarak, *riyâzî* kelimesi de "*matematikle ilgili"* olarak yer almaktadır. Aynı lügatta *riyâzât* kelimesi ise *riyâzet* kelimesinin çoğulu olarak nefsi terbiye etmek için yapılan talimler şeklinde gösterilmiştir. Maksudoğlu'nun Arapça-Türkçe sözlüğünde (2013) *riyâziyât* "matematik", *riyâzet* ise "spor, jimnastik" olarak aktarılmıştır (s. 273). *Riyâzî* kelimesi Lugat-ı Remzî'de (1887) de "Riyâzete mensub ve müteallık olan ve yalnız sarf-ı efkar ve meşguliyyet-i daime ile istiksabı mümkün olan ve hesab ve hendeseye müteallık ulûmun kaffesine ıtlak olunur" şeklinde açıklanmıştır (s. 612). Aynı lügatte *riyâzet* kelimesi ise "nefsi kırıp ve zevk u safadan çevirip daima melhuzât-ı nâfia ile meşgul etmek" olarak geçmektedir (s. 612). *Riyâzet* kelimesi Mehmed Salahi'nin Kâmus-ı Osmani'sinde de (2015) "yiyip içmeyi azaltmak, terbiye-i nefs eylemek, yani nefsi kırıp ıslah etmek" olarak geçmektedir (s. 454). *Râza* kelimesinden türeyen *riyâzetün* ismi spor, temrin, alıştırma manalarına gelmektedir. *Riyâzât* da bu kelimenin cemidir. Kelimenin aidiyet eki alan *riyâzî* şekliyle ilişkili olan *riyâziyât* kelimesi de matematikle ilgili olan anlamında kullanılmaktadır. Bu noktada burada kullanılan kelime ister matametik ilmi manasında *riyâziyât* olarak, ister temrinat veya nefsi terbiye etme manasında *riyâzât* olarak değerlendirilsin, bu ifadenin, her iki durumda da şeyhlik vizyonunda şekillenmiş, perde anlatımlarını sırları haber ettiğini düşündüğü neyin üzerinden gerçekleştirmiş olan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *lahn* vizyonunun bağlamsal ifadeleri doğrultusunda anlamlandırılması gerektiği gözden kaçırılmamalıdır.

[96] Buradaki *hakikat*, yukarıdaki paragrafta da belirtildiği üzere, Nâsır Dede'nin, İslam inancı bağlamında muhatap olduğu Yaratıcı olgusuyla irtibatlı bir kavramdır.

[97] İrtiyâz kelimesi İngilizce-Osmanlıca sözlükte (1880) "a being or becoming broken in and trined. A man's practising self-restraint, self-mortification" olarak geçmektedir (s. 63).

> mûsikîyi ihtirâ´ eyleyüb kavânîn-i külliye bast eyledi. Ba´dehû hukemâdan Aristo ve Fârâbî vesâirelerinden Şeyh Safiyyüddîn Abdülmümin gibi irtiyâz ve telâhikk-i efkâr ile ziyâde eylediler. (nr: 1242/1, s. 3-b, 4-a; nr: 5572, s. 3, nr: 9824, s. 3-4)

Nâsır Dede "*akdemun, kudema, müteahhirin"* vb. sınıflandırmalar yapmıştır.[98] Uygulamada ciddi farklılıkların olduğunu belirterek; kudemanın 12 makam, 6 veya 7 avaze, 24 şube, sınırsız terkîb ve müteahhirinin 7 avaze, 4 şube, sayılı terkîbât bildirdiğini aktarmıştır. Nâsır Dede, bu farklılıkların nağmelerin arasındaki oranların, dörtlü ve beşli kısımların kullanılışında ortaya çıktığını eklemektedir.

> … Fe-emmâ akdemûnun usûl-i elhândan tertibâtı başkadır (bu mahalde usûl-i elhândan murâd niseb-i ma´beyn-i negâmât ve aksâm-ı zi`l-erbâ´ ve aksâm-ı zi`l hamsdır).[99] Ve kudemânın on iki makâm, altı ve bir rivâyette yedi âvâze, yirmi dört şu´be ve terkîbât-ı nâmütenâhiyedir. Ve kudemâya nispet ile müteahhirîn yine on iki makâm, lâkin bazını tar ve yerine yine matrûdun ismi ile âvâzeden ve kendi muhterâlarından ahz ve bâkîsinede başka i´tibârlar eylediler; ve bu evzâ´ üzre yedi âvâze ve dört şu´be ve terkîbât-ı adîde i´tibâr ve ihtirâ´ eylediler. (1242/1, s. 4-a; nr: 5572, s. 4; nr: 9824, s. 5-6)

Bununla birlikte Nâsır Dede bu farklılıkları meşru görmüştür. Hakikati sezebilme noktasına gelme şartıyla, aklın bu noktadaki kullanımıyla, müzik ilmine sahip insanların eski tarzlar üzerine *yeni, (cedîd*) kullanımlar getirebileceğini söylemektedir. Ve bu yeniliği "Zira tebdil-i esma-i elhân ve itibarat-i cedîd balada mezkur olduğu minval üzere adet-i kavmdir" (nr: 1242/1, s. 5-a) ifadesiyle *"millet hayatında adetten olan"* bir olgu olarak nitelendirir. Bu doğrultuda zamanının yani Nizâm-ı Cedîd döneminin yenilik vizyonu, pratikleri sayesinde müziğin tekrar kuvvetlendiğini, hayatın içine girdiğini belirtmektedir. Nâsır Dede'nin bu ifadeleri kendisinin; layihaları, sefaretnameleri, risaleleri, toplumsal, kültürel, sanatsal, askeri ve eğitimsel alanlarda girişilen uygulamaları kapsayan Nizâm-ı Cedîd döneminin *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* içindeki konumuna vurgu yapmaktadır.

Nâsır Dede, bu yenilik vizyonunu insaf ehli olanların anlayabileceğini dile getirmiştir. Edvarlar arasındaki uyuşmazlıkların böyle bir vizyondan değerlendirilmesini istemiş ve bu doğrultuda *yenilik*e itiraz edenlere karşı çıkarak deliller sunmuştur:

---

[98] Bu sınıflandırmalarda, hangi isimlerin hangi sınıflandırma içinde olabileceği hakkında yapılan çalışmalar için bkz; (Başer, 2013, s 62-66), (Tura, 2006, s. 20), (Yarman, 2008, s. 4-6).

[99] Parantez içinde yer alan bu ifade, müellif nüshasında evrağın sağ üst köşesinde yazılı olarak bulunmaktadır.

> Bâ-husûs fî-zamâninâ olan muhteri´ât-i cedîde ile gülistân-ı mûsikî tekrâr zînet-pezîr olub safâ-bahş-cihân olduğu ke`ş-şemsi fî-vasati´s-semâ`dır. Ve şu evza´a bâ´is sünûhât-ı gaybiyye olması ehl-i insâfa pûşîde değildir. (1242/1, s. 5-a; nr: 5572, s. 6; nr: 9824, s. 8)

Böylece Nâsır Dede, döneminin vizyonuna göre makam sayısını 14 olarak kabul etmiş, şube, avaze ve terkîbin birbirlerinin ayrıntıları olmalarından ötürü hepsine terkîb denilebileceğini söylemiştir. Kendisinin *eskiler* ve *sonrakilerin eskileri* gibi kavramlarla sınıflandırdığı isimler de, onlara ait dönemlerin vizyonlarına, önem verme veya vermeme durumlarına göre makamları değerlendirmiş, avaze, şube ve terkîbleri şekillendirmişlerdir. Nâsır Dede yaşadığı dönemde makamı asıl ve diğer kavramları ikinci dereceden olgu, detay saymanın geçerli olduğunu belirtmiştir. Bu noktada Nâsır Dede'nin makam anlatımına geçmeden önce zikrettiği bu sınıflandırmalara girebilecek ve farklı yaklaşımlarda bulunmuş isimlerin bir kısmının *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*na kısaca değinilmesi yerinde olacaktır.

2.4 *Hakikat*in Çoklu Yüzü: Abdülbâkî Nâsır Dede'den Önceki Yaklaşımlar; Antik Yunan, Helenistik Dönem ve İslam Coğrafyası Toplumsal Örgütlenmelerinden Bireysel Yaratımlar

İslam vizyonu içerisinde şekillenen müzik anlatımının referans noktalarını Pythagoras ve Aristoteles gibi yazarlar oluşturmaktaydı. Pythagoras, zıtların birliği olarak düşündüğü *harmonia* kavramını, *sayı* kavramıyla birleştirmiş ve bunları müzik ile ilişkilendirmişti. Pythagoras telin uzunluğu ile sesin yüksekliği arasında belli bir nispet olduğunu, sayısal nispetlerin telin uzunluğuyla ilişkisi ve bunun da uyumlu sesle irtibatını ortaya koymuştu. Bu noktadan itibaren sesler arasındaki ilişkiler sayılarla ifade edilmiş, sayıların armoniyle olan birliği doğrultusunda da müzik evrensel yasaların ifadesi haline gelmişti (Kimmey, 1988, s. 13-16), (Apaydın & Arslan, 2015, s. 323-342), (Birand, 1958, s. 16-17), (Çetinkaya, 2001, s. 35-43)[100] Olguların özü bu sayısal hesaplamalar temelinde kurulup sistemleştirilmişti. Ayrıca armoni evrensel yasalarla birlikte insan ruhu için de *katharsis* (arınma) işlevini yerine getirmekteydi.

[100] Milet'te Thales ve Anaksimandres'in derslerine katılan ve aynı zamanda Asya'da, Mısır'da, Babil'de bulunup çeşitli bilgi sistemlerinden bilgiler edinen Pythagoras'a göre ilk ilke (arche) sayıdır. Nesneler sayıdırlar ve sayıların bir araya gelmesinden oluşmuşlardır. Kavramsal olarak anlamlandırılan bu düzenin temeli matematik orantılarıdır. Bu sayılar bölünebilecek, çıkarılabilecek bir şekilde olmalarının yanı sıra, evrensel gerçekliğin (birliğin) farklı yansımalarını, kanunlarını, aklî kavramsallaştırmalarını yansıtan sayılardır. Sayılar uyumlu bir bütün olan *kosmos*u ve *kosmos*u yansıtan müzikteki ahengi ifade etmektedirler. Pythagoras'a göre gerilmiş telin uzunluğu ile bu telin belli noktalarından çıkan sesler (2/1 oktav, 3/2 beşli, 4/3 dörtlü gibi) arasındaki ilişki gezegenler arasında da mevcuttur.

Bu itibarla müzik enstrümanından çıkarılan ses, düşünme faaliyetinin muhatabı olma bakımından önemliydi. Antik Yunan'da bu konuda görüş bildiren Platon ve Aristoteles gibi yazarlar için de salt el işine dayanan yani zanaat olarak kabul edilmiş müzik düşünme aktivitesinden daha aşağı pozisyonda değerlendirilmekte, hakikat ile kurulan ilişkide itibar görmemekteydi.

2.4.1 Platon; *güzellik sevgisi* olarak müzik[101]

Platon ruhun ölümsüz olduğunu dile getirir (Platon, 2008, s. 386), (Platon, 1989, s. 108). Bilgiyle kurulacak olan muhataplıkta belirleyici şey olarak ruhu ve onun ölümsüzlüğünü adres gösterir. Bu bakımdan *makul* yani akledilebilir olan tümel alemle, bilgi, sağduyu ve düşünceyle muhatap olan ruh ve bununla ilişkili bir müzik olgusuyla, *mahsus* alem içerisinde, yemek-içmek misali bedene hizmet eden şeyler gibi ve ayrıca hazla, hoşlukla ilgili bir şey olan müzik olgusu, gerçeklikle kurulacak olan ilişkide aynı konumda bulunamazlar. *Phaidon* adlı eserde belirtildiği üzere, bilgiyle muhatap olmak isteyen filozof "bedene ait hazları umursamamalı, ruhu ve bedeni mümkün olduğunca ayırabilen birisi" olmalıdır (Platon, 1989, s. 17-19). Bu düşünsel zemin bağlamında, salt zanaatle, eğlenceyle ve bu noktada anlamlandırılan pratikle etkileşim içerisindeki bir bedeni önceleyecek olan müzik, filozofun ideal devletini ortaya çıkaracak eğitimin sınırlarına dahil edilemezdi. Bunun aksine müzik akledilebilir idi ve bu niteliğiyle bilgiyle irtibatlıydı. Platon'un müziğin bu niteliğini vurgulamasının temelleri, gençlik yıllarında Sokrates'le tanışmasına ve bu noktadan itibaren bilgiyi resmin, şiirin dünyalarından ziyade Herakleitos, Pythagoras'ın öğretilerinden (Laertios, 2017, s. 132-134), Sicilya vb. yerlere yaptığı seyahatlerden (Copleston, 1993, s. 129), (Balaban, 1947, s. 14) sağlamış olduğu birikimlerden edinmesine kadar götürülebilir. Bu edinmiş olduğu birikimler doğrultusunda Platon, Sofistlerin zihin dışında hiçbir şeyi kabul etmemelerine, böyle bir şey varsa bile bunun bilinemeyeceğini ve aktarılamayacağını dile getirmelerine, kişinin kendisinin herşeyin ölçüsü olduğu (Platon, 2015, s. 28) Protagorasvârî söylemlere karşı alternatif bir gerçeklik düzlemi kurmuştur. Hilmi Ziya Ülken (1972), Platon'un Sokrates'in izinde şekillendirdiği bu hamlesine şu şekilde dikkat çeker:

---

[101] Platon'la ilgili olan bu bölüm, tarafımızdan, tez yazım süreci esnasında, 10-12 Mayıs 2017 tarihinde *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi, Uluslararası Sempozyumu*'nda *Müzik Eğitiminde "Düşünmek" ve "Eylemek": Platon, Aristoteles ve Abdülbaki Nasır Dede* başlığı ile sunulmuş ve bildiriler kitabında yayınlanmıştır. Bahsedilen metnin geliştirilmiş hali, tez çalışmasının *2.4.1 Platon; Güzellik Sevgisi Olarak Müzik* bölümünü oluşturmaktadır.

> Her şeyin ölçüsü insandır. İnsanlar kadar ayrı görüşler ve "hakikat"lar vardır. Sofistler inkarcı görüşleri ile sonrakilerde şiddetli tepki uyandırmış iseler de, işin doğrusu bilginin göreliği (Relativite) fikrini getirdiler ve formel düşüncenin babaları oldular; fakat görecilikleri insanlar açısından âleme baktıkları için subjektif bir görecilik idi. Sokratla beraber sofistlere hücum başladı. Dikkati, dış dünyadan iç dünyaya, ahlaki şuurun üniversel kavramlarına çekti: "kendini bil" de "bütün bildiğim, hiç bir şey bilmediğimdir" sözünün cevabı, sofistlerin yıkıcı felsefesine karşı dikkati ahlak alemine çeviren yapıcı felsefenin cevabı vardı. Fakat asıl diyalektik Platon'la gelişmeye başladı. Sokrat'ın ahlak kavramlarında kullandığı metodu genişleten Platon, idealist bir metafiziğe ulaştı. (s. 3)

Bu durumda gerçeklik ne zaman aklın sınırları içerisinde değerlendirilir ve *makulat* ile ilgili bir olgu olarak ele alınırsa, ki bu intizamlı bir yönetim ve fayda üzerine kurulan bir insan hayatı anlamına gelmektedir, bunun sağlanması noktasında eğitim ve bağlantılı olarak müzik başat bir role sahip olacaktır. İşte ancak bu gerçeklik düzleminde değerlendirilecek olan bir müzik, eğitimle ilişkilendirilebilir ve hatta bu alanda "en üstün" (Platon, 2008, s. 113) şey olarak nitelendirilebilir. Akledilebilirin özler dünyasına erişim sağlama potansiyelini barındıran bu müzik eğitimi diğer alanlarda bulunmayan ritmsel ve armonisel birlikteliğiyle ruhun ölümsüzlük kentinin sakinleri arasındadır. Kentten dışlanan (Platon, 2008, s. 380) diğer kardeşinin aksine gerçekliğin meşruiyet sınırları dahilinde kalmayı başarabilmiştir.

Gerçeklik, bilgisini; *mahsus* alemden yani duyu organlarına muhatap olan şeylerin kendilerinden ziyade, bu şeylerin ortak doğalarında (özlerinde) barındırır. Ortak doğa yani *idea* şeylerin kendisinden farklıdır; *güzellik* ile *güzel* ontolojik olarak ayrı alemdedirler. İşte müzik de bu ortak değer yani *idea* olan *güzellik*in sevgisidir (Platon, 2008, s. 116). Bu sevgiyi elde edebilecek müzik ise *söz*ü izlemelidir (Platon, 2008, s. 109). *Söz*; *makul*ün zemini, aklın tahakkümüdür. Ancak bu *söz* tragedyada Platon'un hoş görmediği, izin vermediği ağıt ve esrime şeklinde olmamalı, aklın dizginleri ele aldığı ve şekillendirdiği bir yapı arz etmelidir. Böylece ayaklarından ve boyunlarından prangalanan ve bu yüzden de gerçekliği mağara içindeki yapay nesnelerin gölgeleri sanan (Platon, 2008, s. 259-262) ve bununla yetinen aşk şairinin şiirleri, ağıtçı tragedya yazarının temsilleri ve hazcı müzisyenin icrası; akıl yoluyla gün ışığına çıkmayı başaran ve gözü kamaşıp gerçekliği idrak etmede zorluk çekse bile yavaş yavaş bunu başarıp *idealar* alemini müşahede etmiş olan bireylerin eğitim yoluyla şiirle, tragedyayla ve müzikle kuracakları ilişkilerden farklı bir düzlemde olacaktır. Platon için bilginin konusu madun (yokluk) ve *mahsus* hükmünde olan, karanlık mağaranın içindeki gölgelerin sağladığı ve dışarıdaki gerçeklikle hiçbir alakası olmayan vehimler

değil; aksine bu vehimlere göre şekillenmeyen ve bu bakımdan sabit şeyler (Platon, 2015, s. 29) olan özler, *idealar*dır. Ve bu sabitlikleri ile birlikte *idealar var*dırlar. Akli bilgi noktasında epistemolojik olarak belirlenebilir olan şeylerdirler.

Bu epistemolojik belirlemede "bilgi *hatırlamaktır"* (Platon, 2014, s. 59). Ruh zaten bu i*deaları* müşahede etmiştir. *Güzellik*in ne olduğunu bilen müzisyenin ruhu, herhangi bir müzikal fenomende, diyalektik süreç içerisinde istidlali akıl ile *mahsus* alemi geçerek *idealar* alemine varıp onu teşhis edebilmektedir. Böylece ayrı bir alemde olan *makulat*ın mutabakatı oluşacaktır. Bu epistemolojik temellendirmeye göre; madun ve *mahsus* nitelikte olan *ağı*da benzeyen karışık Lydian, gergin ve yüksek Lydian ve benzer makamlar (Platon, 2008, s. 109) yasaklanmalıdır. Bu makamların; Sokrates'le birlikte insan üzerinden şekillendirilen, *bilgi*nin mevcudiyetinin ispatlanabilir bir şey olduğu, bunun da nihai mutluluğu sağlayacak olan *erdemler (arete)* yoluyla gerçekleştiği, doğrunun ve yanlışın belirlenmişliğini içeren bir ahlak öğretisinde yeri yoktur. Bu öğretiye göre, yukarıda sayılan makamlar yararsızdır; çünkü erdemlerle *(arete)* varılabilecek olan bilginin, *makul*ün, akledilebilir olanın yani tümelin, sabit şeyin, ortak değerin konusu değildirler. Onlar daha çok *mahsus*un yani duyu organlarının ve hazzın konusudurlar; böylece geçici ve değişken olan fenomenlerle ilgilidirler. Bu ise gerçekliğin bilgisini *muştu*layan Platon'un nihai amacına ters düşmektedir. Bu amaç doğrultusunda flüt, çok telli ya da bütün armonileri kapsayan enstrümanlar da ihtiyaç dahilinde değildirler. Ancak lir, kitara gibi enstrümanlar ve "cesur bir adamın ya da alçakgönüllü olup barış işleriyle uğraşan bir adamın" sözlerini ve aksanını taklit edebilen ölçülü makamlar meşrudur müzikte ve eğitiminde (Platon, 2008, s. 110-111). Eylemler özün varlığının bir işaretidir (Platon, 2015, s. 29), bu bakımdan *idea*sında cesaretlilik, ölçülülük ve güzellik eylemlerini barındıran *harmonia*lar*, ritm*ler *ve enstrüman*ların belirlenmesi gerçeklikle mutabık olan aklın işidir, bireysel yargılara dayanmaz. Artık bu andan itibaren ölümsüzlük kentinin sakinleri arasına girmeye hak kazanmış biçimiyle müzik, orkestrasını kurmuş olmaktadır. Ve bu orkestranın çaldığı besteler, *idealar* aleminin epistemolojik zemininde rasyonel ölçülerini hakim kılmış; cesaret, adalet ve iyilik gibi kavramsallaştırmalarının tınılarını kendinden sonraki asırların düşünce atmosferinin her zerresine işlemiştir. Bertrand Russell (2017) bu doğrultuda şunu dile getirir; "… Hegel'e kadar (Hegel dahil), çeşitli değişikliklerle pek çok filozofu etkileyen çok güçlü bir sentez oldu. Platon'dan yalnızca filozoflar etkilenmedi. Püritenler Katolik

Kilisesinin gösterişli ayinlerine, müziğine ve resmine neden itiraz etti? Bunun yanıtını Devlet'in onuncu kitabında bulursunuz. Okulda çocuklar neden aritmetik öğrenmeye mecbur edilir? Nedenleri, yedinci kitapta verilir" (s. 229).

2.4.2 Aristoteles: *Oussia;* var olan müzik[102]

Phaidon adlı eserde belirtildiğine göre, bilginin elde edilmesinde yani hakikat yolculuğunda beden ruhu kandırmaktadır. Netice itibarıyla ruh, hakikate ancak düşünme yoluyla ulaşabilir (Platon, 1989, s. 17). *Makul* aleme ancak akli bilgiyle erişilebilir. Bu bakımdan ruh ve beden mümkün olduğunca ayrıdırlar. İşte bu ayrılık, çocukluk yıllarında ailesinin tıp (Gökberk, 1961) alanındaki tecrübesine şahit olan ve daha sonraki dönemde İskender'in tanıdığı fırsatlarla[103] (Laertios, 2017) zooloji alanında araştırmalar yapma imkanına erişen Aristoteles'in farklı bir bakış açısı sunmaya başladığı konumdur. Aristoteles epistemolojik olarak tümel, ezeli bir hakikati (bilginin konusu) kabul etmekle beraber, ontolojik bakımdan hakikat olan bu *idea*ların, şeylerin kendisinden başka bir alemde bulunamayacağını dile getirmiştir (Aristoteles, 2016, s. 286, 293, 316). Russell (2017) bu konuda şöyle bir yorumda bulunur:

> "İnsan" ya da "adam" gibi bir grup adıyla ya da sıfatla gösterilen şeye "tümel" denirken, bir özel ad "tözü" gösterir. Bir töz, bir "bu"dur; bir tümel ise, bir "bu gibi"dir; güncel tikel şeye değil, şeyin *türü*ne işaret eder. Bir tümel bir töz değildir; çünkü o bir "bu" değildir (Platon'un göksel yatağı, onu algılayanlar için bir "bu" olurdu; bu, Aristoteles'in Platon'la hemfikir olmadığı bir konudur). Arisoteles şöyle diyor: "Herhangi bir tümel terimin bir tözün adı olması olanaksız gibi görünüyor; çünkü… her bir şeyin tözü, başka bir şeye ait olmayan, ona özgü olan şeydir; oysa tümel, geneldir, çünkü birden fazla şeye ait olana tümel denilir". Buraya kadar işin özü şudur; bir tümel kendi başına var olamaz, yalnızca tikel şeylerde vardır. (s. 302)

---

[102] Aristoteles'le ilgili olan bu bölüm tarafımızdan, tez yazım süreci esnasında, 10-12 Mayıs 2017 tarihinde *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi, Uluslararası Sempozyumu*'nda *Müzik Eğitiminde "Düşünmek" ve "Eylemek": Platon, Aristoteles ve Abdülbaki Nasır Dede* başlığı ile sunulmuş ve bildiriler kitabında yayınlanmıştır. Bahsedilen metnin geliştirilmiş hali, tez çalışmasının *2.4.2 Aristoteles: Oussia; Var Olan Müzik* bölümünü oluşturmaktadır.

[103] Bertrand Russell (2017), İskender'le Aristoteles arasındaki ilişki hakkında şu hususlara dikkat çekmiştir; "Aristoteles ile İskender'in ilişkileri konusunda insanın bilmek isteyeceği herşey kesinlikten uzaktır; çok geçmeden konuyla ilgili efsaneler uydurulunca, daha da bulanıklaştı. Birbirlerine yazdıkları ve genellikle uydurma sayılan mektuplar vardır. İkisine de hayran olan kişiler, öğretmenin öğrenciyi etkilediğini varsayar… Aristoteles'in İskender üzerindeki etkisine gelince, bize makul görünen herşeyi tahmin edebiliriz. Bana kalırsa etkisinin sıfır olduğunu düşünüyorum… Öğrencisinin onu, babasının yaramazlık yapmaması için başına diktiği can sıkıcı yaşlı ukaladan başka bir şey saydığını düşünemiyorum. İskender'in Yunan uygarlığına züppece bir saygı duyduğu doğrudur; ama bu, barbar olmadığını kanıtlamak isteyen bütün hanedanın ortak özelliğiydi (s. 297, 298).

Bu noktada, *idea*ların-kavramsallaştırmanın yansıması olan *mahsus* alemle *makul* alemi ilişkilendiren Aristoteles'in ortaya koyduğu düşünce düzleminin mahiyetinin ne olduğunu sormak gerekmektedir.

Bu bağlamda Aristoteles, yukarıda vurgulanan nokta doğrultusunda *makul* alemi *mahsus* alemle ontolojik bakımdan ilişkilendirebilmek için bu ikisinin dışında "*teoloji"* olarak isimlendirdiği, asıl bilim (ki nasıl "*teorik"* bilimler diğer "*pratik"* ve "*poetik"* bilimlere tercih ediliyorsa bu bilim de matematik ve fizik gibi "*teorik"* bilimlere tercih edilmelidir onun için) diye öne sürdüğü ve kendisinden sonra metafizik diye adlandırılacak olan ve ezeli, değişmeyen, ayrı bir varoluşa sahip olanı konu edinen yeni bir bilim kurar (Aristoteles, 2016, s. 149). Bu bilim, kendisinden önceki filozoflar gibi hakikatle muhatap olmak, var olanı anlamak ve ayrıca var olanı var olmak bakımından incelemek yolunda diğer bilimlerden önde gelen bir bilimdir (Aristoteles, 2016, s. 264).

Aristoteles, bu yeni bilim doğrultusunda "*varlık nedir, var olan nedir?"* (Aristoteles, 2016, s. 158) sorusunu gündeme getirmiştir. Artık bu noktadan sonra Platon'dan ayrılacak, dil üzerinden hem tikel şeylere (özneye) hem de kategorilere (yükleme) varlık atfedildiğini belirtecektir. Ernst von Aster (2005) bu konuda şunları dile getirir:

> Anlam ile ilişkili bir varsayımda obje ile ilgili ancak bu on kategoriye göre bir şey söylenebilir, yani obje konusunda ancak bu kategorilerin kapsamı içine giren sorular sorulabilir. Kategoriler, Aristo mantığının en önemli bölümlerinden biridir. Dikkat edilirse Aristo'nun bu açıklamalarında belirli bir şeyden, yani "dil"den hareket ettiği görülecektir. Gerçekten de Aristo kategorilerin listesini yaparken dildeki belli kelime çeşitlerine dayanmaktadır. Söz gelişi birinci kategoriyi, dilde objelere işaret eden adlara, ikincisini sayılan gösteren kelimelere, üçüncüsünü ise sıfatlara dayandırır. Ayrıca davranışı dile getiren kategoriler; dildeki davranışı gösteren kelime çeşitleri ve aktif-pasif fiillere karşılık olarak seçilmiştir. Aristo mantığı, dile göre düzenlemiştir. (s. 254)

Ancak Aristoteles bu noktada varlığa ait *ne*liğe *ousia*yanın sahip olduğunu, öznenin mutlak anlamda *ne*liğe sahip olmadığını ve kategorilerin de ikincil anlamda yani özneye matuf *nasıl*lık ve *ne kadarlık* yapılarını içerdiklerinin altını çizmektedir (Aristoteles, 2016, s. 160-163). Yani Platon'da *güzellik*in *sevgisi olan müzik* ifadesi, Aristoteles'te *güzellik olan müziktir* şekline bürünmekte; bi'l-araz olan kategori (kavram, nitelik) ve bi'l-zat olan özne (tikel şeyler) bir ele alınarak, mutlak anlamda *ne*liğe sahip olanı ortaya koymaktadırlar (Aristoteles, 2016, s. 268). Böylelikle ontolojik olarak, yüklem olan Platon'un *idea*ları ancak özne olan müzisyenin,

müziğin, sesin kendisiyle birlikte bir anlam ifade etme kudretine malik olabilmektedir. Bilginin konusu, hakikat; öznenin kendisiyle yani müzikle birliktedir artık.

Bu birliktelik bahsedilen bu özneliği ve yüklemliği *illetler* yaklaşımı içerisinde bir *nesne* haline getirerek, mutlak anlamda *ousia*ya muhataplığın anahtarını icat etmiştir. Bu bakış açısına göre bi'l-kuvveden bi'l-fille (potansiyel-aktüel) geçiş *hareket* ile mümkündür, insan *eylemeleri* de bu *hareket*in ereksel zeminiyle bağlantılı bir olgudur. Hançerlioğlu (1976) bu konu hakkında şu şekilde açıklamalarda bulunur:

> Son çözümlemede, Aristoteles'in elinde *görünen gerçek*'i açıklamak için iki kavram kalmıştır: Hyle (madde) ve eidos (biçim)… Özdek, güç halinde (Os. Bilkuvve) biçim'dir. (Aristoteles, özdeğe zorunlu olarak öncelik tanıyan bu düşüncesiyle katıksız bir maddeci görünüşündedir). Ceket (biçim)leşecek olan elbette kumaş (özdek)'tır. Biçim, özdeğin *energeia* (gerçek) haline geçmesidir. Buysa bir *kinesis* (hareket) işidir. Her özdek bir *dynamis* (imkan)'dir, onu *energeia* (gerçek) kılmak için bir *kinesis* gerekir. Öyleyse öyle bir devim olmalı ki, *kendi kendisinden önce* bulunmasın ve *ilk devindirici* (Yu. Proton kinoun) olsun. Bu ilk devindirici, *biçimlerin biçimi* olan bir *noesis noeseos* (düşünmenin düşünmesi)'dir. (s. 96)

Bu ereksel zeminde ilk olarak her *hareket*in *fail* bir nedeni vardır. İkinci olarak bir şeyi o şey yapan *suri* bir neden mevcuttur. Üçüncü olarak *hareket*in düzlemi olan o şeyin meydana getirilmesinin bir amacı olması itibarıyla *gayi* bir neden de mevzu bahistir. Ve bi'l-kuvveliğiyle, tüm bu nedenlerle irtibatlı olan *maddi* bir neden ayrıca göz önünde bulundurulması gereken bir olgudur (Aristoteles, 2016, s. 19). Bu noktada aslında *fail* ve *gayi* nedenler, bir şeyin ne ise o şey olmasının gerçekleşmesi yani *suri* neden altında toparlanabilmektedirler.

Aristoteles bu *ereksellik* içerisinde her insanın, her farklı yaşın, her farklı gurubun kendine ait bir karakteri olduğunu belirtir ve bu karakterlerin *katharsis-mimesis* ve bunları kullanan müzik yoluyla gerçekleştirilmesinin *ousia*ya ulaştıran şey olduğunu düşünür. Bu yüzden müzik hem "boş zaman", hem "katharsis", hem de "eğitim" içinde değerlendirilebilecek bir olgudur. (Aristoteles, 2015, s. 267). Mesela müzik, Aristoteles'in özgür insanlara yakışan şey olarak nitelendirdiği boş zamanları değerlendirmede en başat role sahiptir. Çünkü *eu daimonia*yı elde etme *telos*u bakımından "asil zevkler"le zaman geçirme, "günlük yaşamın belli hesabilikleri içerisinde yararlılık ve zorunluluk olgularına" göre hareket etmekten daha üstündür. Okuma-yazma, resim sanatı, jimnastik bu yararlılık olgusu bakımından işlerliğe sahipken, müzik için tek bir amaç vardır; *eu daimonia*yı elde edecek olan özgür insanın

bu süreçte boş zamanlarını asil zevklerle değerlendirebilmesini sağlamak (Aristoteles, 2015, s. 258).

Bununla birlikte müzik eğer *katharsis-mimesis* bakımından değerlendirilecekse; öfke, cesaret, dinginlik, sakinlik ya da bunların karşıtları olan ahlaki niteliklerin *harmonia*lar ve *melodi*lerle temsil edilmesi mevzu bahis olmaktadır. Bunlar yoluyla haz ya da acıyı tecrübe etmek, nesne olan insanın kendinde olan hakikatinin tecrübe edilmesiyle irtibatlı bir durumdur.[104] *Harmonia*lar ve *melodi*ler, *mimesis*in bu engin dünyasında farklı duyguların tecrübe edilmesine zemin oluşturur. Myksolydiste *harmoni*si ve *melodi*leri, dinleyenler üzerinde üzülme ve kırılgan olma olgularını sağlarken, kimi *melodiler* de gevşemeyi tecrübe ettirir. Dor ikisinin arasında yer almaktadır. Phrygia ise insanları heyecanlandırır (Aristoteles, 2015, s. 264).

Müzik, eğitim içerisinde değerlendirilecekse, *erdem (arete)* ve *eu daimonia*ya ulaştıracak iyi bir yaşamı elde etme amacı gözetilmeli ve bu amaca uygun *harmonia*lar ve melodiler kullanılmalıdır. Bu bakımdan boş zamanları değerlendirmede de söz konusu edilen durum yani müziğin yarar ilkesine dayanması ve zorunluluğu içeren okuma-yazma, resim, beden eğitimi gibi alanlardan ayrı bir vüsatinin olması olgusu özgür insanın eğitimi için de geçerlidir (Aristoteles, 2015, s. 258). Müzik, eğitim içerisinde, hem düşünce hem de karakter erdemlerinin *(arete)* geliştirilmesi için kullanılabilir (Aristoteles, 2015, s. 260). Böylece müzik eğitiminde enstrüman çalmak ve şarkı söylemek yani müzik yapmak gerekli bir şeydir. Bu doğrultuda *eylemek,* pratik bilgelik içerisinde kendisine yer bulmuştur. Tabi bu müzik eylemi; profesyonel bir şekilde, para karşılığında yapılan bir şey olmamalı, "yarışmalarda çalınan, insanı heyecanlandıran, köleler, çocuklar ve çeşitli hayvanların hoşuna giden *melodi*leri" içermemelidir. Bununla bağlantılı olarak, bu müzik eğitimi içerisinde, "insan zihnine hiçbir şey katmayan, sadece dinleyenlere sıradan bir zevk veren üflemelilerin, kithara" gibi enstrümanların yeri yoktur. Çünkü "sıradanlaşan müzik, onu yapanların beden ve zihinlerini de sıradanlaştırır" (Aristoteles, 2015, s. 265-267). Bu doğrultuda müzik eğitiminde; "karakteri geliştiren, bir müzik dinlendiğinde aksiyon halinde tepki vermeyi kazandıran, ilham verici yani duygu üretmeyi sağlayan, ahlaki değerlere uygun melodiler" kullanılmalıdır (Aristoteles, 2015, s. 268). Ancak bu değer

[104] Aristoteles'teki tecrübe-hakikat ilişkisinin anlam zeminini Ülken (1972) şu ifadelerle dile getirmektedir; "Aristo tecrübeci filozof olduğu için Platon'un aksine ferdi cevherden hareket ediyordu. Ancak ona göre kategori olarak alınınca cevher aynı zamanda bir cinstir. İlk cevher fert, ikinci cevher cins olmak şartı ile!" (s. 17).

tanımlamasının günümüz ahlak vizyonuyla anlamlandırdığımız *erdem* kavramından ayrı bir ifade alanı vardır. Nasıl "bir bıçağın *arete*si (erdem)" keskinliği içeriyorsa, "*polis*teki bir bireyin *arete*si" (erdem) de kendi niteliğinin *keskinliğini* içerir (Aristotle, 1998, s. 261).

2.4.3 Aristoksenos: *Bilgelik ve harmonia*; müzikal pratiğin öncülüğündeki teori

*Erdem*in bu şekilde anlamlandırılışı, daha Aristoteles hayattayken *kent-devlet*lerinin saldırılara uğraması, politik zeminlerini kaybetmeleriyle sarsılacak, yerini başka ifadelendirmelere bırakacaktır. Bizzat Aristoteles'in öğrencisi olan İskender'in seferleri bu yeni anlamlandırmanın zeminini oluşturacak eklektik yapının müsebbibi olacaktır. Helenistik dönem İskenderiye'nin fetihleri, Makedonya'nın Antik dünyanın kozmolojik ve politik uyumu içinde barındıran *kent-devlet*ini yıkması, çoklu vatandaşlık düzlemi, Sasani tehlikesi, veba gibi hastalık olgularıyla şekillenmiştir. Seferlerin, afetlerin ve imparatorluğa geçişin söz konusu olduğu böyle bir dünyada olguların artık Platon'un *Devlet*, Aristoteles'in *Politika* adlı kitaplarında yaptıkları gibi *kent-devlet*i, onun *harmonia*sı ve bununla bağlantılı birey-toplum üzerinden değerlendirilmesi düşünülemez.[105] Birey bu bakımdan yalnızdır artık. Fakat bu yalnızlığı içinde yine iyilik ve kötülüğü tanımlamak zorundadır. Bu itibarla Helenistik dönemin ilk safhasında bir ahlak felsefesi doğmuş ve bu felsefe seyrini, bireyin kendi kurtuluşunu bilgece yaşam sayesinde sağlayabileceği bir düzleme yönlendirmiştir. Bilgece yaşama mottosu ise pratik etkinliğin vurgulanmasına ve hatta teorik düzlemin de bu etkinlik bağlamında değerlendirilmesini salık vermiştir. Çünkü artık miras alınan teorik düzlemin tohumlarını ekeceği değer, politik yapı ve bunlarla bağlantılı insan ilişkileri zemini sarsılmış, bireyin bunun yerine gelen yeni çoklu zeminde kendi ayakları üzerinde durma durumu söz konusu olmuştur. Bu bakımdan pratik yaşayış

[105] Macit Gökberk (1961) bu konuda şunları dile getirmektedir; "Tarihî durum bakımından gördüğümüzde, Aristoteles ilkçağ tarihinin çok önemli bir döneminde yaşamıştır. Onun yaşadığı yıllarda Yunan devletleri Makedonya ordularının saldırısına uğrayarak siyasî bağımsızlıklarını yitirmişlerdir. Öğrencisi İskender'in Yunanistan üzerinden geçen orduları da Hindistan'a kadar uzanmışlardır. İskender'in Asya seferleriyle de *Hellenizm* denilen fenomene yol açılmış, *Hellenistik Çağ* adını taşıyan dönem başlamıştır. Bu gelişmenin kültür tarihi bakımından büyük sonuçları olmuştur. Hellenistik Çağda *Yunan kültürü* kendi içine kapalı olmaktan çıkmış, Akdeniz çevresinde- başlangıçta özellikle Doğu Akdeniz ve Mısır'da- oturan ulusları birleştiren büyük bir kültür akımının içinde yer almış ve bu sürecin *temeli* olmuştur. Bu süreç, İskender'in ölümünden (İ.Ö. 323) sonra Doğu Akdeniz çevresinde kurulan Hellenistik devletlerde *Yunan ve Doğu düşüncelerinin* karşılaşıp birbirleriyle kaynaşmasıyla başlamıştır. İki düşüncenin bu kaynaşması Roma İmparatorluğunda da sürecek, nihayet Hıristiyanlıkta son formuna ulaşacaktır, ilkçağ kültürünün Aristoteles'ten sonraki başlıca evreleri, buna göre, Hellenizm, Roma ve Hıristiyanlıktır" (s. 91).

bilgeliği, teoriyi şekillendirme yetkisi kazanmıştır.[106] İşte bu noktada müzik alanında karşımıza Aristoksenos çıkmaktadır.

Aristoksenos, *The Elements of Harmony* adlı çalışmasının isminden de anlaşılacağı üzere, yine *harmonia* ile uğraşır fakat Platon'un *güzellik sevgisi* ya da Aristoteles'in *ossuia*sının dışında konumlandırdığı pratik etkinliğin öncülüğünde. Aristoksenos, Platon'u şu şekilde eleştirir;

> …Platon'un *iyi* üzerine olan derslerine katılan öğrenciler iyi, sağlık, zenginlik üzerine dersler alabileceklerine inanıyorlardı. Fakat onlar Platon'un bilimler, sayılar, geometri, astronomi, iyilik ve birlik hakkındaki akıl yürütmelerini sınırı (yani idealarla ontolojik boyut arasındaki mutabakatın sorunlu oluşu S.D.) belirtme olarak bulduklarında düş kırıklığına uğradılar. (Aristoksenos, 1902, s. 187)

Bunun üzerine aşağıdaki ifadelerinden de görüleceği gibi müziği ve *harmonia*yı insan sesi ve aralıklar üzerinden değerlendirmeğe girişmiştir;

> Biz sadece müzikal seslerden bahsediyorsak, sınırsız genişliğin veya azalmanın mümkün olmadığını görmek zor değildir. Tüm müzik aletleri ve insan sesi için aşılamayan maksimum bir alan ve üretemedikleri minimum aralıklar vardır. Ses uzvu alanını belirsizce büyütemez veya aralıklarını belirsizce azaltamaz; her iki durumda da onun bir limiti vardır. Bu her iki limit sesi üreten (voice) ve ayırt edene (kulak) referansla belirlenmeli. Sesin üretemediği ve kulağın ayırt edemediği şey mevcut ve pratikteki müzik alanından hariç tutulmalıdır… böylelikle yükseklik ve pestlik arasındaki mesafe, ses ve kulakla ilişkili olarak sınırsız genişlik veya küçüklük için yetersizdir. (Aristoksenos, 1902, s. 175)[107]

Bununla birlikte Aristoksenos'un düşünsel etkinlikle hiç ilgilenmediğini ve pratik etkinliğini vurgulamak adına kendisinin birincisiyle tamamen ilişkisiz olduğunu ifade etmenin doğru bir yaklaşım olmayacağı kendisinin şu ifadelerinden anlaşılabilir:

> … yanlışlar her iki yönde de yapılıyor. Kimisi *harmonia*yı yüce bir bilim olarak düşünüyor, ve müzisyenleri de öyle yapması amacını taşımasını bekliyor… bu yanlış, onların bizim önsözde de belirttiğimiz "bütün melodi stillerinin *yapılarını* göz önünde tutmayı amaçlıyoruz", "bir müzik sanatı moral karaktere zararlı iken diğeri onu geliştirir" ifadelerimiz mevcutken, "müzik sanatı moral karakteri geliştirebilir" diyerek bizim ifadelerimizin kalitesini kaçırmalarından ve bunlardan kaçmalarından kaynaklanıyor. Bununla beraber bir başka görüş

[106] Aristoksenos'a yakın bir dönemde yazılmış anonim bir eseri inceleyen Baysal, bu eserde Pythagoras'ın muhteşem düzeninin (kanon-düzen) artık monokort aleti üzerinden gösterilmeye başlandığını aktarır (Baysal, 2015, s. 1375-1376).

[107] Aristoksenos yukarıdaka aktardığımız ifadelerine şöyle devam eder: "… şimdi biz aralıkları ve dizileri, pratik kullanımdaki tüm bu prensiplere göre sınıflandırmaya gayret etmeliyiz. Aralıkların ilk sınıflandırması alanlarına göre ayrılmaları, ikicisi uyumsuzluk ve uyumlulukları, üçüncüsü tek ve bileşik, dördüncüsü onları müzikal türe göre bölmek, beşincisi rasyonel veya irrasyonel olarak ele almak" (Aristoksenos, 1902, s. 176).

> de *harmonia*yı önemsiz bir şey olarak değerlendirmekte, müziğin amacı ve doğasıyla hiç ilgilenmemektedir, bu görüş de doğru değildir… müzisyen olmak, hep söylediğimiz gibi, *harmonia* bilgisinden daha fazla bir şeydir, ki *harmonia*; ritm, ölçü, ensrtümanlar gibi bilimlerden sadece bir tanesidir. (Aristoksenos, 1902, s. 188)

2.4.4 Plotinus: Müzikal yolculuk; pratik, teori, Exstasis ve *Bir*

Helenistik dönemin ilk safhasında yaşamış bir birey olan Aristoksenos, yukarıda görüldüğü üzere duyum ve kelimeler yoluyla müziğin teorisiyle etkileşim içerisinde olmuş, insanın kendi yeterliliği üzerinden seslerle ilişkili olabileceğini, bilgeliği yakalayabileceğini hissettirmiştir. Ama Helenistik dönemin bir sonraki yani Roma İmparatorluğu dönemi toplumsal olgusunun felaketlerle, isyanlarla, dış tehlikelerle, hastalıklarla yoğurulduğu safhasında bu yaşam bilgeliği tek başına yeterli bir dayanak noktası olmaktan çıkacaktır. Dönemin ilişkisel düzlemi için artık bırakın *kent-devleti,* dünya bile bilgeliğe müsait bir zemin barındırmaktan mahrumdur. Antik dünyanın mirasıyla birlikte Roma'nın seferleri vesilesiyle Doğu düşünce sistemleriyle de tanışan dönem insanı bu kötü dünyanın içinde bocalamaktadır. İşte tam bu noktada Plotinus dünyanın iyi bir yer olduğunu belirtmekle işe başlar. Toplumsal olgusunun gerçekliğiyle birlikte düşünülünce paradoksal bir yapı içeren bu ifade her yaşanmışlığı *mükemmel (Good)* olan *bir*in zorunlu olarak taşmasıyla irtibatlandıran Plotinus'un bireysel olgusunda bir düşünce sistemi olarak karşımıza çıkar.

Bu düşünce sistemi içerisindeki *bir* hakkında, negatif yaklaşımla ifade edilecek olursa, hiçbir şey söylenemez, sadece ne olmadığı söylenebilir. Varlığın ötesinde, zamandan bağımsız olan *bir,* bu mükemmelliğinin ilkesi olması bakımından zorunlu olarak taşar. Bu taşma yine zamandan bağımsız olan *nous*u oluşturur. *Nous* idealar birliğidir, yani artık çokluğu içinde barındıran bir şeydir. *Nous bir*i seyreder, onun *theoria*sını yapar ve böylece ona benzeyip taşar. Bu taşmadan da bir evren bir de tek tek ruhlar olmak üzere iki yanlı olan *ruh (psyhke)* oluşur. İdealar artık *nedir* sorusundan ziyade *nereden* sorusuna muhatap olmakta ve böylece ontik bakımdan doğada olan şeylerin ilk nedenleri haline gelmiş bulunmaktadırlar.[108] İdealarla doğa arasında kurulan bu ontik münasebet de yaratmadan ziyade oluşa dayandırılmıştır. Birey fiziksel süreçteki

[108] *Nereden* sorusunu önceleyen taşma yaklaşımı zemininde idealar ve görünür dünya (fenomenler) arasında mutabakat kurulmuştur. Bu yönüyle Plotinus, Pagan olmakla birlikte dini sistemlerin metafizik zeminlerine katkılar sağlamış olan bir düşünce sisteminin temellerini atmıştır.

oluşlarla *bir*e gidiş yani iyilikle muhatap olma imkanına sahiptir. İşte dünya bu bakımdan iyi bir yerdir. Bu noktada Plotinus şunları sorar;

> … Ama bu yukarı yola yönelen insan ne çeşit adam olmalı? … Filozof bu yukarı yolu *doğa* yoluyla geçiyor, müzisyen ve aşık da buna yönelmeli… Sanat nedir, metot ya da pratik, hangisi bizi gitmemiz gereken yere götürecek? (Plotinus, 1989, s. 153)

Birey olarak insan hem *nous*a hem de *ruh*a sahiptir. Fiziksel oluşu *katharsis*le aşacak ve bu sayede düşünsel ve ruhsal etkinlikleri gerçekleştirecektir. Düşünsel etkinliğe eren insan artık *nous* düzeyinde; adalet, bilgelik, cesaret, ölçülülük gibi nitelikleri diyalektik anlamda birbiriyle ilişkiye sokma düzeyindedir. Plotinus bu doğrultuda yukarıdaki soruyu müzik olgusunu da işin içine katarak cevaplandırır. İlk olarak işe müzisyenin doğasını tanımlamakla başlar; "Müzisyen, *güzellik (beauty)* tarafından hareketlendirilen kimsedir. O güzelliğin görüntüleriyle (image) karşılaştığı zaman bunları cevaplamada hızlıdır, ve hemen yaramaz insanlar gibi sesleri harekete geçirir, böylece o bu seslerinin içinde güzelliği ve sesi açıkça ifade eder, ve o şarkılarda ve mısralarda her zaman *harmony (uyumlu)* ve *birlikli (unity)* olmayan şeyden sakınır ve hevesle ritimli ve düzgün olanı arar":

> Onun yönelişinde bu sesler, formlar, ritmler başlangıç noktası olması gereken *duyular* (senses) tarafından algılanmalıdır. O bu müzikal olguların içindeki malzemeyi soyutlama yapmaya yönlendirilmeli, onların miktarında prensipler çıkarmalı, ve bu prensiplerin içinde olan *güzelliği* ortaya koymalı, ve kendisini heyecanlandıranın bu olduğunu fark etmelidir. Bahsedilen şeylerin içindeki anlaşılabilir *harmony, güzellik* ve *evrensel güzelliğin*, sadece belirli bir şeyin güzelliği olmadığını bilmeli, onların içine nakledilmiş felsefi doktrinleri idrak etmelidir; ve en nihayetinde bunlarla, *bilmeyle elde etmenin (knowing)* dışında sahip olduğu şeyler hakkında sağlam bir güvene kavuşmalıdır. (Plotinus, 1989, s. 155)

Birey bunu başarabilirse *exstasis* durumunu tecrübe edecek, yani artık şu adalet bu ölçülülük nitelemelerini yaptığı düşünsel düzlemden de sıyrılacaktır. Ancak bu noktadan itibaren *bir* ile muhatap olmaya hazır hale gelmiş olur.

> Hepsi için yolculukta iki safha vardır, biri giderlerken biri de yukarı vardıklarında. İlki aşağıdaki alanlara yol açar, ikincisi çoktan anlaşılabilir alemlerde olan, buraya ulaşabilenler içindir, ama alanın en uzak noktasına ulaşana kadar ilerlemeleri gerekir; bu seyahatin sonudur, yani anlaşılabilirin zirvesine ulaştığın yer… (Plotinus, 1989, s. 153)… Aşık, müzisyenin varacağı yer ve daha sonra o makamda kalacağı veya daha da yükseleceği makam. (Plotinus, 1989, s. 155)

Plotinus'un düşünce sisteminde can alıcı nokta; zamandan bağımsız olarak düşünülmesine rağmen tüm bunların yine de bu yaşam içerisinde tecrübe edilebilecek şeyler olarak değerlendirilmesidir.

2.4.5 Augustinus: Tanrı-İnsan'ın aşkın iradesi; *müzik ve teslimiyet*

Roma İmparatorluğu'nun ilerleyen dönemlerinde yukarıdan itibaren aktarılan ahlaki önermeler ve mistik yaklaşımlar yeterli görülmemeye başlanmıştır. Artık değerleri yitirmiş ve çoklu kültürün keserât alemine muhatap olan bireyin mistik konsantresi zedelenmiştir, bu bakımdan hedefte ölümsüzlük vardır ve bunu sağlayacak yegâne zemin dindir. Miras alınan felsefe kavramları din ile eklektik bir ilişki kuracaktır. Bunun en güzel örneği kilise babalarının oluşturduğu Patristik felsefenin önemli isimlerinden biri olan Augustinus'tur. Augustinus, Ortodoks Hristiyan kilisesinin düşünsel zemininde yaratılmış olan kişileşmiş bir Tanrı yani Tanrı-İnsan mefhumunu sahiplenmiştir. Burada Plotinus'un mistik boyutta mükemmelliğinden ötürü zorunlu olarak taşan *bir*ine karşıt irade sahibi bir yaratıcının sunulması söz konusudur. Aşkın olan bu yaratıcı aynı zamanda insan olarak da kendini göstermektedir. İşte bu aşkın ve irade sahibi Tanrı-İnsan'ın sözü yani *logos*un hakimiyeti müziğin konumlanmasında başat roldedir.[109] Birey ne kent-devletin ideal sisteminde,[110] ne nitelik ve tikelin bir bütün olarak oluşturduğu hakikat aleminde,[111] ne de zorunlukla taşan *bir*in seyri sulükündedir;[112] aşkın olan ve ölümsüzlüğü yani nihai mutluluğu kendisine

---

[109] In the beginning was the Word (Logos), and the Word (Logos) was with the God, and the God was the Word (Logos) (Yeni Ahit Yuhanna 1. Bölüm).

[110] Aristoksenos Platon'la ilgili olan düşüncelerini şu şekilde aktarır; "Ancak Platoncu filozofların kitaplarını okuduktan sonra, gerçeği görünen nesnelerin dışında aramayı öğrendim ve senin görünmeyen niteliklerini yapıtların aracılığıyla gördüm… Evet bütün bu şeylerden emindim ama senden mutluluk duyamayacak kadar da zayıftım… Bu kitaplar bana bunu öğretebilir miydi?.. nereye gideceklerini gördükleri halde sadece seyretmekle kalmayıp ikamet etmemiz gereken mutluluklar diyarına götüren yolu göremeyenleri ayırt edebileyim diye bu kitapların, Kutsal Kitapları incelemeden önce elime düşmesini ve belleğimde bende bıraktıkları izlenimlerinin kalmasını istedin" (Augustinus, 1919, s. 393-395).

[111] Augustinus yirmi beş yaşlarındayken, Aristoteles'in On Kategori adlı kitabını okuduğunu, anladığını fakat eline bir şey geçmediğini belirtmiş ve şunları eklemiştir; "Anladığım kadarıyla bu kitap açık bir şekilde gerek tözlerden… gerekse tözlerin içindeki ilineklerden… söz ediyordu. Bu bilgilerin bana ne yararı oldu? Ya da en azından zararı dokundu mu? Var olan her şey her açıdan bu on kategoriye girdiğine göre, değişmeyen ve son derece sade olan seni Tanrım, sanki güzelliğin ve büyüklüğün sana eklenmiş birer özelliklermiş gibi düşünerek seni kavramaya çalışıyordum; oysa sen güzelliğinin ve büyüklüğünün kendisisin, onlar bir töze eklenen ilinekler gibi değildir. Senin hakkında düşündüklerim doğru değildi, hepsi yanlıştı" (Augustinus, 1919, s. 197).

[112] Augustinus'un Plotinus takipçileri için düşünceleri şu minvaldedir; "Her şeyden önce kendini bilmezlere karşı çıktığını ve alçakgönüllülere lütfunu esirgemediğini bana göstermek istedin ve insanlara sonsuz iyiliğinle alçakgönüllülük yolunu, beden alan ve insanlar arasında yaşayan Logos'un aracılığıyla dünyaya gösterdin… Neoplatoncuların Yunan dilinden Latinceye çevrilmiş kitaplarını bana ulaştırdın. O kitaplarda tam olarak şu terimlerle olmasa da, aynı anlamın pek çok ve

bahşedecek olan *logos*un kulu olarak bu dünyadadır. Yaratıcıya biatın dogmatik sistemini kurumsallaştıran Augustinus, müziği de bu sistem içerisinde değerlendirmiş ve *İtiraflar* kitabında *Kulağa Hoş Gelen Sesler Bölümünde logos*a ittiba etmenin gerekliliğini şöyle dile getirmiştir:

> Kulağa hoş gelen sesler beni daha güçlü bağlarla köleleştirdi; ne var ki sen beni bu kölelikten kurtardın. Bununla birlikte itiraf ederim ki, sözlerinin şarkılar halinde güzel ve hoş bir sesle okunması bana çok büyük haz veriyordu… Öyle sanıyorum ki, ruhumuzun duygulanımları ve onların değişik nüanslarının her biri sesin perde çeşitlemelerinden kendi notasını bularak gizli bir incelikle uyanırlar. Ruhun sinirlerini bozacağı korkusuyla bedenin zevklerine kendini kaptırmamak gerekir. Varlığını akla hizmet etmeye borçlu iken bundan yararlanarak aklı geçmeye, gütmeye kalkan ve izlemeyen duygular çoğu zaman beni yanılgıya düşürürler. İşte bu şeylerde bu şekilde farkına varmadan günah işliyorum. (Augustinus, 1950, s. 165)

Bu doğrultuda yaşadığı ikilem, kendisinin aşağıdaki ifadeleri vasıtasıyla günümüze şu şekilde seslenmektedir:

> Dine döndüğüm ilk günlerde kilisedeki şarkıları dinlerken döktüğüm göz yaşlarını anımsıyorum da, bugün bile beni şarkılar değil temiz bir sesle ve konuya iyice uygun melodide söylenen şarkıdaki sözler duygulandırıyor… Böylelikle müzikten zevk alma tehlikesiyle, müziğin deneyimle saptanmış yararları arasında gidip geliyorum; kesin bir yargılamadan kaçınarak, kilisede şarkı söylenmesi geleneğini kabul ediyorum, henüz zayıf bir halde olan ruhta kulağa hoş gelen seslerle dindarlık duygularımı uyandırsın. Zaten, eğer melodi söylenen şarkıdaki sözlerden daha çok beni duygulandırıyorsa, cezalandırılması gereken bir günah işlediğimi kabul ediyorum, bu durumda şarkı söyleyeni dinlememeyi tercih ederim… Tanrım… bana bir bakış fırlat, bana acı ve beni iyileştir. (Augustinus, 1950, s. 167-169)

2.4.6 Fârâbî: Amelî ve nazarî bir ilim olarak musiki; *Faal Akıl'*dan Yaratıcı'ya yükseliş

İslam coğrafyası yazarları VIII. ile XIII. yüzyıllar arasında gerçekleştirilen tercüme faaliyetleriyle Antik ve Helenistik dünyaya ait birçok eseri kendi kültürlerine kazandırmışlardı. Tercüme faaliyetleri Emeviler zamanında tıp, astronomi, kimya ile ilgili kitapların Arapça'ya çevirtilmesi ile başlamış, toplumsal ve yönetimsel bakımdan çok elverişli bir yapı arz eden Abbasiler döneminde ise en nihai noktasına erişmişti (Gutas, 2011), (İnalcık, 2010). Böylelikle İslam coğrafyası yazarları yukarıda

---

değişik temellendirmelerle gösterilmeye çalışıldığını okudum: *Başlangıçta Söz (Logos) vardı* ve Söz *(Logos)* Tanrının yanında idi ve Söz *(Logos)* Tanrı idi… Ancak orada, *Söz (Logos) beden oldu ve aramızda yaşadı* sözcüklerini görmedim… Bu kitaplar insan ruhunun her ne kadar ışığın kanıtı olduğunu söylese de, insan ışığın kendisi değildir; dünyaya gelen her insanı aydınlatan hakiki ışık Tanrı'nın kendi Söz'üdür (Logos)" (Augustinus, 1919, s. 365-368).

bahsettiğimiz mirası devralmış, bu durum müzik açısından da önemli etkileşimlerin gerçekleşmesini sağlamıştı. Müzik, teolojik-kosmolojik meşruiyet zemininde ele alınmış, armoniyi gösterme kudretine malik olduğu düşünülen matematiksel ve metafizik düşünme aktivitesi içeren disiplinler arasında değerlendirilmiş, müzikal pratikle olan ilişkilerin sınırları da bu bakış açısı içerisinde şekillendirilmişti. Bu yaklaşımın konumuzla ilgili olması bakımından (Nâsır Dede'nin referans gösterdiği isimlerden biri olması hasebiyle) en güzel örneği Fârâbî'dir.

Fârâbî, aklı hem epistemolojik hem de ontolojik bakımdan değerlendirir. Buna göre Platon'daki ortak değerler, Plotinus'un *bir*inin taşması sonucu varlık hiyerarşisinde yerini alan *nous (intelect)* yani hem biri hem de kendini seyreden ve bu itibarla çoklukları içinde barındıran aklın makamında yer alan *suret*ler olarak tebarüz eder. Plotinus'un *nous*u taşarak zamansız olan evrensel ve zamanlı olan bireysel boyutlara sahip olan *ruh*u meydana getiriyordu. *Ruh*un bu ikili yapısı maddeyle *suret*ler arasındaki bağlantıyı kuran ontolojik bir yapıydı. İşte Fârâbî'de bu evrensel ruh *mufarık* yani salt akledilebilir olan şeydir.

Fârâbî'ye göre hiçbir zaman madde olmayan ve maddede bulunmamış olan *suret*ler yetkin ve *mufarık* olmak açısından birbirinden üstündür ve varlıkta bir hiyerarşi oluşturur, bu bakımdan bunların en mükemmel olanı kendisinden daha eksik olan için *suret*tir. *Mufarık* (salt şuur, salt akıl) akıllardaki bu hiyerarşi giderek en eksik olana (*mufarık akılların* en eksik olanına), *müstefad akla* kadar iner. Sonra inmesini zihne daha sonra tabiata, en sonunda ise varlıkta en bayağı suretler olan dört unsur suretlerine kadar sürdürür ve böylelikle *mevzu*da (konu) en bayağı dayanak olan maddeye gelir. Bu sürecin tam tersi de mümkündür. İlk maddeden itibaren derece derece yükselmeye başlayan cismani suretlerin temsilleri tabiata, sonra zihne, ardından onun üstündekine kadar yükselir. *Müstefad akla* ulaşıldığında madde ve surete ilişkin varlıkların son sınırına varılmış olunur (Kaya, 2014, s. 133). Fârâbî bu son sınıra varırken Aristoteles'in madde ve suretin *cevherlik*i ortaya koyması mottosundan da faydalanır. Örnek olarak tahta gibi bir maddenin heyula olması bakımından bi'l-kuvve beşik olmak potansiyeli durumunu göz önünde tutar. Buna göre nitelikle beraber bu *mevzu* olan madde beşikliği elde edince yani fail, gayi, suri

ve maddi illetler dahilinde ulaşılan *cevher*le birlikte madde ve suretin *müstefad* akıldaki öz hallerine yani varlıkların sınırına varılmış olur:[113]

> Bunlardan her birinin kıvamı iki şeyden teşekkül eder ki biri, beşiğin tahtası, diğeri beşiğin yapısı makamındadır. Tahtası makamında olan şey, madde ve heyuladır. Yapısı makamında olan şey, suret, heyet ve emsali şeyleridir. Madde suretin mahal ve mevzuudur. Madde olmadan, suretin ne kıvamı ne vücudu olabilir. Madde, suret için vaz edildiğinden, suret bulunmadıkça madde de bulunmaz. Suretin bulunuşu, maddenin bulunması için değil, cisimlenen cevherin bi'l-fiil cevher olması içindir. Her nevin sureti hasıl oldukta, o nevi, bi'l-fiil ve en mükemmel mevcudiyetiyle hasıl olmuş sayılır. O nevin maddesi bulunup da sureti bulunmazsa, ona, bi'l-kuvve bulunmuş denir. Nitekim beşiğin tahtası sureti bulunmazsa o, bi'l-kuvve bir beşiktir. (Fârâbî, 2001, s. 35, 36)

Bundan daha ileri yükselecek olursa *mufarık* varlıkların ilk mertebesine yükselmiş olur ki bu da *faal akıl* mertebesidir. Mufarık varlıkların ilk sebepten meydana gelmeleriyle oluşturdukları mücerret *on akıl*ın en aşağı mertebesinde artık gök cisimleri bunları temsil etmeye başlarlar (Fârâbî, 2001, s. 33-45). *Faal aklın* bulunduğu yer ise ay feleğinin aklıdır. Artık bu noktada semavi cisimler sona erer ve gök altındaki her şeyin müşterek maddesi olan dört unsur unsurla (Fârâbî, 2001, s. 36) gündeme gelir. *Faal akıl* insanın bilgiye muhatap olabilmesi bakımından; "karanlıkta bulunan birisinin potansiyel olarak etrafı görebilme halini aydınlığı saylayarak aktüel hale getiren ışık gibidir". *Faal akıl mufarık*tır ama yukarıdaki özelliğiyle, kendilerini mütemadiyen *cevher*lendirecek surete doğru koşup bi'l-fiil varlıklarının kıvamını teşkil eden suretlerinin husulü için peyderpey inkişaf eden dört unsurla (Fârâbî, 2001, s. 36, 37) ve bundan oluşan maddeyle ilişkili olabilen ve ona suretleri verendir. Kökleri Aristoteles'in "Hiç kimse bu aklın bazen düşünür bazen düşünmez olduğunu iddia edemez. İşte tek başına ölümsüz ve ebedî olan bu akıldır" (Aristoteles, 2002, s. 60) ifadesine kadar uzanan akıl, artık kozmolojik ve ontolojik olarak da varlıksal hiyerarşi içerisinde yerini almış olmaktadır. *Külli nefsle* irtibatlı olan bu *faal akılla* ilişki kurabilme potansiyeline sahip olan *ferdi nefsle* irtibatlı insan aklı, hakikat yolculuğunda bu hiyerarşinin kendisine sağladığı imkanlar yoluyla yukarıdaki görüldüğü üzere somuttan soyuta yükselebildiği gibi soyuttan somuta da inebilir. İşte Fârâbî için bütün ilimlerin ağı olan felsefe bu hakikat yolculuğunda akıllar arasındaki geçişlerin yapılmasını sağlayan bir araçtır. Musiki de bu aracın bir nevidir; yani

[113] Fârâbî yukarıdaki ifadelerine şu şeklide devam eder; "Onun bi'l-fiil beşik olması için suretinin maddesinde tecelli etmesi lazımdır. Bir şeyin iki varlığından maddi varlığı, en eksik bir haldedir. İki varlığın en mükemmeli, onun suret halidir" (Fârâbî, 2001, s. 35, 36).

"musiki bir ilimdir". Fârâbî amelî ve nazarî şeklinde ayırdığı musiki ilmiyle *bi'l-kuvve*den *bi'l-fiil* haline gelmeyi sağlamaktadır. Amelî musiki tellerin bölünmesi, uddan çıkan seslerin niteliği gibi konularla ilgilenirken nazarî musiki, amelî musikiden elde edilen verilerin mutlak mahiyetlerini konu edinir. Bu noktada ses olgusu herhangi bir enstrümandan çıkması hasebiyle değil tüm enstrümanların muhatap olduğu bir kavram olması noktasında ele alınır;

> Amelî musiki ilmi, duyulan (mahsus) nağmelerin çeşitlerini, ister tabii, isterse sun'i bir şekilde olsun, kendileri için hazırlanmış olan aletlerde bulunmasını temine yarayan bir ilimdir… Amelî musiki ile uğraşan kimse, nağme ve melodileri ve onlarda hasıl olan her şeyi, üzerinde onları çıkarmak itiyadında olduğu aletlerde bulunması bakımından tasavvur eder… Nazarî musiki ilmi ise, bunların ilmini verir. Bu akıl ile idrak olunan (makul) bir ilimdir. Bir de melodileri meydana getiren her şeyin sebebini verir. Bunların bir maddeden çıkarılması bakımından değil, belki mutlak olarak ve her alet ve her maddeden çıkarılması bakımından bu sebepleri verir. Bunları hangi aletle ve hangi cisim ile olursa olsun, umumi olarak, duyulmuş olmaları bakımından ele alır. (Fârâbî, 1990, s. 104-105)

Fârâbî'nin kurduğu ontolojik ve kozmolojik hiyerarşi içerisinde *potansiyel* halde bulunan insan aklı *aktüel* halde olan akılla ilişkisini, *güç halinde* yani *bi'l kuvve* olan madde üzerinden elde ettiği duyumlardan[114] *(mahsus)* yola çıkarak kavramlara ve soyutlamalara ulaşma yoluyla kurabilmektedir, yoksa *bizzat göklerin sesini*[115] duymak imkansızdır. Bu bakımdan aletlerden çıkan sesler, tellerin bölünümü, müzikal pratik, ses gibi olgular hakikat yolculuğunda, madde ve suretin oluşturduğu *cevherlik* dahilinde değerlendirilen bireyin muhatap olması gereken ilk duraktır ve yine bu yüzden ilimdir, yani faal akılla kurulacak ilişkinin gerektirdiği hiyerarşide yerini alır. Bu noktada karşımıza Plotinus ve kozmik yaklaşımın hiyerarşisiyle barışık hale getirilmiş Aristoteles'in *ossuia*sı yani madde ve suretin bir bütün olarak *cevher*i ortaya koyması da çıkmaktadır. Ama şu farkla ki, *maddi* ve *suri illetler* (zamansallık değil muhtaçlık bakımından) bir ilk sebebe dayandırılmış, bu *ilk sebep* de İslam inancının Allah olarak isimlendirdiği tanrıya hasredilmiştir.

---

[114] Fârâbî'nin, duyumları ontolojik, epistemolojik ve kozmolojik yaklaşımları içinde barındıran düşünce sisteminin içinde değerlendirdiğini göz ardı edip, müzikte (bu zeminin dışında anlamlandırılmış bir şekilde) sadece duyuşlarla, hesaplamalarla, müzikal aletler ve pratiklerle ilgilendiğini söylemek yerinde bir tespit olmayacaktır.

[115] Gök dünyasının tanımlaması ve onunla muhatap olmanın niteliği değişmiştir. Feleklerin müziğini duyan Pythagoras'ın yerini bi'l-kuvvenin mahalli olan maddeden bi'l-fiilin mahalli olan mücerred kavramlara uruç eden Fârâbî almıştır.

2.4.7 Tel, aralık, oran, cetvel, nağme gibi olguların nasıllıkları üzerinden *uyum* (*harmonia)* ile kurulan ilişki; *Urmevî'nin sistemi*

Fazlıoğlu, mahiyetinden kısaca bahsedilen ve yukarıdaki vizyonda yer alan *faal aklın* yerine beşerî idrâk gücünün ikame edilmesinde önemli adımlar atan Nasîruddin Tûsî'nin; çizgisel hareketi, dâiresel hareketin içinde örtük olarak ay-üstü dünyaya taşıyarak, gezegenlerin hareketlerini, bu hareketlere bağlı nedenlerle anlamlandırma yoluna gittiğini belirtmiştir:

> Yine üzerinde özellikle durulması gereken diğer önemli bir konu, Nasîreddin Tûsî'nin, matematikçilerin rahatsız olduğu, dönemin astronomisinin dayandırıldığı Aristotelesçi-İbn Sînâcı metafizik ve fizik ilkeleri, elden geldiğince en asgarîye indirgemeye çalışmasıdır. Erbâbının malumudur ki, bu konu, daha sonra, Ali Kuşçu'da, bir yüzyıl sonra da Avrupa'da, yeni bir fizik'in imkânını sorgulamaya neden olacaktır. (Fazlıoğlu, 2014, s. 32)[116]

Arslan'ın (2006) Farmer ve Zekeriyya Yusuf'tan aktardığı üzere; Nasîruddin Tûsî'nin müziğe dair yazdığı *Risâle fî-İlmi'l-Mûsikâ* bölümü de, yukarıda bahsedilen ve kendisinin sahip olduğu fizik ve buna dayalı matematik çalışmaları arasında bulunmaktadır (s 321). Tûsî, risalesinde bahsedilen bu fizik ve matematik anlayışının zemininde müziğin iki ilimden oluştuğunu belirtmiştir. Buna göre, müzik bahsinde de kendisi için önemli olan noktalar artık Meşşâî metafizik spekülasyonların vurguları değildir. Tûsî bunun yerine, gerçeklikle yeni ilişkilere yelken açan fizik ve matematik perspektifinin ilgilendiği bu iki ilmi; "insan tabiatının kabul ettiği, tiz ve pest çeşitli nağmeleri" konu edinen "telif" ilmi ile "vuruşlar ve nağmeler ile sakin zamanlar arasındaki uyum"a odaklanan "îkâ" (Arslan, 2006, s. 317-336) ilmini merkeze oturtmuştur.

Nasîruddin Tûsî'yle ilişki içerisinde olmuş olan Safiyyüddîn Urmevî[117] ise Mustansiriyye medresesinde edebiyat, riyâziyât, târih, hat, münâzara, münâkaşa ve

---

[116] Fazlıoğlu bahsedilen olguların astronomi alanındaki yansımasını şu şekilde belirtir; "Bu yaklaşımın, XIII. yüzyılda, özellikle Nasîreddin Tûsî'nin kurduğu Merağa ve Kutbuddin Şîrâzî'nin başında bulunduğu Tebriz Şenb-i Gazan matematik-astronomi okulları çevresinde ve bu iki okulun takipçilerinin eserlerinde ortaya çıkan en önemli sonuçları şöyle sıralanabilir: Meşşâî astronomi anlayışının dayandığı meta-fizik ve fizik ilkelerin yeniden ele alınması; elden geldiğince azaltılması; gerçekliği tasvîr edecek yeni matematik modellerin üretilmesi" (Fazlıoğlu, 2014, s. 32).

[117] Arslan (2006), Uygun, Marûf, Neubauer gibi isimlerden aktararak; "Tûsî ve Safiyyüddîn arasında önemli bir yakınlık" (s. 318) olduğunu, zira Safiyyüddîn'in "Kitâbu'l-Edvâr'ı henüz yirmi yaşlarında iken Nasîruddin Tûsî'nin tavsiyesi üzerine Mustasım'ın kütüphanesinde çalışırken" (Arslan, 2009, s. 101) yazdığını belirtmiştir. Tûsî'nin müzik yaklaşımları, kendinden önceki (Fârâbî gibi) ve kendi döneminin (Safüyuddin gibi) diğer müzik insanlarıyla olan ilişkileri hakkında bir çalışma için bkz. Fazlı Arslan, Nasîruddin et-Tûsî ve Musiki Risalesi, Ankara 2006: Dini Araştırmalar Dergisi, cilt 9, sayı 26, s. 317-336.

fıkıh ilimlerini tahsil etmiş, aynı zamanda kütüphanede müstensih olarak çalışmış ve bu bakımdan tercüme faaliyetlerinin havasını teneffüs ederek bu fikir dünyasındaki etkileşimlerin izlerini taşıyan bir isimdir. Mustasım'ın kütüphanesinde çalışırken *Kitâbu'l-Edvâr fî-Marifeti'n-Nağam ve'l-Evtâr* isimli eserini kaleme almış ve bu eserde müziği; 1. Nağmelerin tarifi, tizlik ve pestliğin açıklanması, 2. Desâtinin kısımları, 3. Aralıklar ve oranları, 4. Uyumsuzluk sebepleri, 5. Mülaim telif, 6. Devirler ve oranları, 7 iki telin hükmü, 8. Ud tellerinin düzeni, 9. Meşhur devirler, 10. Devirlerin nağmelerinin ortak sesleri, 11. Devrilerin tabakaları, 12. Udda alışılmamış akortlar, 13. Îkâ devirleri, 14. Nağmelerin etkileri, 15. Uygulamaya giriş başlıkları altında ele almıştır. Ömrünün daha geç döneminde yazmış olduğu *Er-Risâletü'ş-Şerefiyye fi'in-Nisebi't-Telîfiyye* (2017) risalesinin *Mukaddime* kısmında da, bu eserle, yine kendisini himyaye eden başka bir isim "Harun'un kütüphanesine hizmet etmiş" olduğunu belirtir. Hizmete vesile olan bu eser, aynı Tûsî'de olduğu gibi, "telif"e dair bir risaledir. Safiyyüddîn, kendisinden öncekilerle farklılıklar barındıran düşünce zeminin sonucu olan bu durumu şu şekilde dile getirir; "Bu eser, eski Yunan filozoflarının ortaya koyduğu metot üzere, ancak onların ve onlardan sonrakilerin eserlerinde bulamadığım faydalı bilgiler ekleyerek yazdığım, "niseb-i telifiyye"ye dair bir risaledir" (s. 265). Ortaya konan bu farklılık, risaleyi oluşturan makalelerin başlık ve içeriklerinden de takip edilebilir:[118]

> Birinci makale; ses hakkındaki görüşler, onunla alakalı ek bilgiler ve o konuda söylenenlerdeki şüpheler hakkındadır. İkinci makale; sayıların birbirlerine oranlarının zikredilmesi-sayılması, bu'dların çıkarılması, onların oranları, uyum ve uyumsuzluk mertebeleri ve onlara konan isimler hakkındadır. Üçüncü makale; aralıkların birbirleri ile toplanması ve birbirlerinden çıkarılması, orta aralıklardan cinslerin çıkarılması hakkındadır. Dördüncü makale; büyük aralık tabakaları içerisinde cinslerin tertibi, oranların ve sayılarının zikredilmesi hakkındadır. Beşinci makale; îkâ ve devirlerinin oranları ve amelî olarak beste yapımı hakkındadır. (s. 266)

Safiyyüddîn, müzik hakkında yazmış olduğu kitaplarda; tel bölünmelerini, aralıkları, oranları, cedvelleri anlatırken ve en nihayetinde sistemini kapatmaya çalışırken

[118] Safiyyüddîn'in ortaya koymuş olduğu farklılığın üzerinde, her ne kadar görüşlerini tenkit etse de kendisinden "alim, üstad, sonrakilerin en faziletlisi" (Arslan, 2017, s. 266) olarak bahsettiği ve İbn-i Sina'yla birlikte Yunan mirasını Safiyyüddîn'e aktaran Fârâbî'nin etkisini dikkate almak gerekmektedir. Bu etkinin en kritik yönlerinden birisi, Fârâbî'deki epistemolojik ve ontolojik zeminden koparılmış olmakla birlikte, müziğin değerlendirilmesinde fizik argümanlarının merkeziyetidir. Safiyyüddîn'in eserlerinde, bu merkeziyet etrafında değerlendirilen müzik, bu doğrultuda pratik anlamda da ele alınmış; ud sazının akorduna ve çalımına yönelik bilgilere ve uygulamaya yer verilmiştir. Fârâbî'nin yaklaşımı konusunda ayrıntılı bir sorgulama için bkz. bölüm 2.3.6. Fârâbî; Amelî ve Nazarî Bir İlim Olarak Musiki; Faal Akıldan Yaratıcıya Yükseliş.

evrensel bir uyumu önemsemektedir. Ancak artık bu uyumun izlendiği yer yukarıdaki cümlelerden de anlaşılacağı üzere, aralıklar, oranlar gibi olguların *nasıllık*larıdır. Buna göre, uyum içerisinde kapattığı sisteminin özü; sayıların birbirlerine olan bu oranları dahilinde ispatlanmaktadır ve bu, yazılacak-konuşulacak şeyin ta kendisidir. Bu bakımdan nağmeyi tanımlarken vasıfları arasına "insan tabiatının ondan hoşlandığı ses" (Uygun, 1999, s. 66) olgusunu katmış, ve bunu da Tûsîvârî bir fizik-matematik zemininden hareketle işitme eylemine vurgu yapıp matematiksel oranların hükmünde ele aldığı tizlik-pestlik durumuyla ilişkilendirmiştir. Bu bakımdan Safiyyüddîn; "insan tabiatının ondan hoşlandığı ses" şartını dahi tek başına yeterli görmemiş, sesleri tenafürlük-mülayimliklerine göre ayırırken müziği duyusal yönde ve aynı zamanda sayısal oran bağlamında değerlendirme çabası içerisinde olmuştur. Kendisinin; "İnsan tabiatına hoş gelen ifadesi de yeterli değildir. Zira kötü hançereden nağmeyi dinleyen ondan nefret eder ama o bir nağmedir" (Arslan, 2017, s. 269) ifadeleri bu durumu gözler önüne serer. Bunun üzerine de nağmeyi şu şekilde tanımlar:

> Her iki ses ya tizlik ve pestlikle eşit olur veya biri diğerinden daha tiz veya daha pest olur. Eğer iki ses arasındaki -biri diğerine eşit olma veya biri daha tiz veya daha pest ya da biri diğerinin yarısı veya üçte biri veya dörtte biri veya oktavı ya da ilerde bahsedeceğimiz diğer oranlar gibi- saysal farklılıkları anlaşılırsa dinleyen onların nağme olduğuna karar verir. Bunu anlayamazsa o nağme değil sestir. Bilinmektedir ki ayırıcı özellik, sadece tizlik ve pestlik değildir. Bu, ancak zikrettiğimiz şartla mümkün olur. O halde nağmeyi; tizlik ve pestlik olarak sayısal oranlarının farklılığı anlaşılabilen ses olarak tanımlamak gerekir. (s. 269-270)

Buna göre, uyumun insan ruhundaki gerçekleştirilişi ile kurulacak ilişki de yine bu *nasıllık* üzerinden sağlanacaktır.[119] Yani nağmenin *tizlik-petslik*i, yine nağmenin "nefse ayrı bir lezzet verişi" (hüzün, sevinç gibi) ile ilişkilidir. *Kitabü'l-Edvar* (1999) kitabının *Nağmelerin Etkileri* hakkındaki kısımda, hangi sözün hangi makamla ve hangi yaratılışta bir insana bestelenmesi gerektiği anlatılarak nağmenin "zâtî" ve "ârızî" özelliklerinin cem edilmesi bağlamında yürürlüğe sokulan katharsis (arınma) işlevi; uyumluluk ve uyumsuzluklarının nasıllıklarının gösterildiği ve bu şekilde tanımlanan bir nağme olgusu üzerinden değerlendirilir:[120]

---

[119] Tabi burada bahsedilen *nasıllık*ın; bir Newton *nasıllık*ından farklı olduğunu, yukarıda kısaca bahsedilen Tûsî ve bunun gibi o döneme ait aynı-farklı düşünce zeminlerinin etkileşiminde değerlendirilmesi gerektiğini bir daha belirtmekte fayda vardır.

[120] Ömürünün gençlik dönemlerinde kaleme aldığı bu eserle daha ileriki yaşlarında yazdığı Şerefiyye adlı eseri; ârızî özelliklerin sayısal oranlarla *nasıllık* üzerinden irtibatlandırılması bakımından ortak paydaya sahiptirler.

> Her makam ve şeddinin nefse ayrı bir lezzeti vardır. Onlardan bir kısmı kuvvet, bazısı cesaret, bazısı sevinç ve coşku vericidir. Onlar üç çeşittir. Uşşak, Neva ve Buselik. Makamların etkisi yaratılıştaki tabiata göre Türk'e, Habeşli'ye, Zenci'ye ve dağda oturanlara değişiktir. Rast, Nevruz, Irak ve Isfahan nefse güzel bir coşku verir. Büzürg, Rahevi, Zirefkend, Zengule ve Hüseyni nefse bir çeşit hüzün ve sakinlik verir. Her makamın nefsteki etkisine uygun olacak bir şiirle, beste yapmak gerekir. Mesela; "Memnuniyet hasıl oldu ve görüşme kolaylaştı/Ayrılıktan sonra gönüllerimiz bir araya geldi" şiiri, Zirefkend makamı veya şeddiyle bestelenirse buna uygun olmaz. Çünkü Zirefkend hüzünlü bir ifadeye sahiptir. (s. 126)

2.4.8 Türkçe müzik kitapları; amelî ve nazarî mirasın değerlendirilişi

XV. yüzyılda kaleme alınmış kimi Türkçe müzik kitapları Safiyyüddîn Urmevî'nin ve Merâgî'nin eserlerinden çeviriler ve aktarmalar içermektedirler.[121] Kimisi de gezegenler ve sesler arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak; makam-burç, avaze-gezegen, şube-dört unsur, terkîb-zaman gibi konularla ilgilenmişlerdir. Gezegenler ve dört unsur üzerine yapılan vurgular bu eserlerin müelliflerinin yaşamış oldukları *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* hakkında önemli veriler sağlamaktadırlar.

Okan Murat Öztürk (2014), Osmanlı 15. yüzyılı makam kavramı ve sınıflandırmasını, hermetik anlayış ve sembolizmin tezahürü olan bâtınî anlayışın üzerinden incelemiş ve bu doğrultuda şunları dile getirmiştir; "Osmanlı bâtınî geleneğinin kaynağında, İslam kültürü içinde gelişen ezoterik akım ve anlayışların önemli bir yeri bulunmaktadır. Kındî'den başlayarak gelişen Neoplatonist ve Neopisagorcu karakterdeki ezoterik kültürün, BMM (bâtınî Makam Modeli) nazariyecileri üzerindeki derin etkileri, özellikle MAŞT (makam-âvâze-şube-terkîb) sınıflaması üzerinden açıklıkla belirlenebilmektedir. Bu sınıflandırma, tamamen, Pisagorculuğa özgü "kürelerin uyumu/musikisi" anlayışının Osmanlı musiki nazariyesindeki temsilidir" (s. 42). Biz bu noktada Platon, Aristoteles, Batlamyus ve Plotinus gibi düşünürleri eklektik olarak ele almış ve yeni bakış açıları getirmiş olan Fârâbî'nin (yukarıda s. 80-83), Safiyyüddîn Urmevî ve özellikle sonraki dönemlerde kaleme alınmış Türkçe müzik kitapları üzerindeki olası etkilerinin, süreklilik ve süreksizlik dahilinde sorgulanmasının gündeme alınması gerektiğini düşünmekteyiz.

Köroğlu (2014), Fârâbî'nin ontolojik ve kozmolojik göksel hiyerarşisi için şunları söylemektedir; "Fârâbî'nin, II. yüzyılda Batlamyus tarafından ortaya konan ve evrenin

[121] Örnek olarak; desatinin, edvarın, buudun, tabakanın, nispetlerin anlatımları üzerinden şekillenmiş olan Şükrullah'ın eseri zikredilibilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Bardakçı, 2011).

yeryüzü etrafında ezelî olarak dâirevî hareketle dönmekte olan dokuz gök küresinden (felekten) oluştuğu şeklindeki kozmolojik teoriyi dikkate alarak oluşturduğu bu göksel cisimler hiyerarşisine dayalı olarak ortaya koyduğu on akıl teorisini kendisinden önce başka bir filozofta görmüyoruz. Dolayısıyla Fârâbî kendisinden sonra da etkileri sürecek orijinal bir ay üstü dünyası şeması çizmiştir (s. 312). Aynı eserde bu ay üstü dünyanın ay altı alemle irtibatını ve dört unsurun mahiyetini de Fârâbî'den yaptığı alıntılarla şu şekilde aktarmıştır; "Fârâbî'nin İlk Var Olan'dan itibaren başlattığı varlık mertebeleri içinde ay üstü âlem söz konusu olduğunda en son gelinen nokta, Ay feleğinin aklı olan *Faâl aklın* ortaya çıkmasıdır. Bu *Faâl akıl*dan da, dünyevî nefisler ve bütün cisimler için ortak olan heyulâ (ana madde) meydana gelir. Bu heyulâ, feleklerin etkisiyle değişime uğrayarak dört unsuru (ateş, hava, su ve toprak) oluşturur. Bu dört unsurdan da yeryüzündeki cisimler meydana gelirler. Bu şekilde bir cisim oluşur oluşmaz *Faâl akıl* bu cisme uygun olan formu meydana getirerek o cisme giydirir (Bu yüzden *Faâl akıla* "formların vericisi" "Dator Formarum" da denir). Böylece bu cisim bir şekil kazanarak yeryüzü varlıklarından biri olur (Fârâbî, Ârâ, s. 63-65). Görüldüğü üzere Fârâbî, *Faâl akıla* kadar getirdiği sudûr zincirini Ay altı âlemi de kapsayacak ve maddî dünyadaki olayları açıklayacak şekilde genişletmektedir" (s. 313). Şahin ve Macic (2014) de bu konuda şunları belirtmektedirler; "Bilindiği gibi Fârâbî'nin düşünce sisteminde Yeni Eflâtuncu (Neoplatonist, S.D.) fikirler, en çok filozofun geliştirdiği sudûr nazariyesinde kendisini göstermektedir. Reisman'ın da dediği gibi, sudûr nazariyesinin Batlamyus kozmolojisi ile birleştirilmesi, onun kendisinden önceki Yeni Eflatunculardan (Neoplatonistlerden, S.D.) ayıran önemli bir özelliği ve en mühim katkılarından biridir" (s. 222). Müziğin bu kozmolojik ve ontolojik zeminde pratik üzerinden edinmiş olduğu statü ve bu doğrultuda müzik aletlerinin, ses aralıkarının, duyumun kazandığı önem; hiç şüphe yok ki müzikle ilişkisini kulağa uyumu dikkate alarak, monokort üzerinden ve ayrıca cetveller vasıtasıyla kuran Safiyyüddîn ile bir şekilde etkileşim halindedir. Bunun yanı sıra Hızır bin Abdullah ve Kadızâde Tirevî'nin makam tanımlamalarındaki dört unsur yaklaşımının, bu olguya kozmolojik anlayışı içerisinde zemin kazandırmış olan Fârâbî'den ayrı düşünülmesi imkan dahilinde değildir.

Hızır bin Abdullah eserinde; "Ammâ anı dahi beyân iderüz kim oniki makâm(dan herbirisi oniki burcdan herbirine ta'alluk dutar. Yani ol oniki burcdan herbirisinün

tabiati neyise ol ana müteallık olan makâmun dahi tabiati oldur" (Uslu, 2016, s. 72) diyerek her feleğin ve yıldızın bir avazının olduğunu, on iki makamdan her birinin on iki burcdan her birine tealluk ettiğini, burcun tabiatı neyse makamın tabiatının da o olacağını belirtmiş; makamlara, âvâzelere, şubelere, terkîblere âhenklerine göre isimler konulacağını ve bunların cedvellerde, dairelerde gösterileceklerini söylemiştir. Kadızâde Tirevî de; "şeyh-i mûsikârın felek devvârın harekâtı sadâsından on iki ahz idüp, kendi ihtirâ´ından yedi dahî te`lîf idüp ve ba´dehû yirmidört dahî te`lîf itmüştür niçün on iki makamı on iki burca, yedi âgâzeyi seb´a-i seyyâreye, dört şu´beyi çâr anâsıra ve yirmi dört terkîbi leyl ü nehhârın yirmi dört saatine teşbîh itmiştir" (Uygun, 1990, s. 32-33) ifadelerini kullanarak bunları *hane* kavramıyla anlattığı on altı perdede bulunduklarını belirtmiştir.

Böylelikle İslam coğrafyasında bulunan yazarların sesler arasındaki mesafeleri incelerken, makam tarifi yaparken sadece ve sadece sesler arasındaki ilişkiye yoğunlaşan müzik sanatını ilgilendiren bir akıl yürütmenin işleyişini sorgulamamış oldukları söylenebilir. Fârâbî, Safiyyüddîn Urmevî ve Türkçe Müzik kitabı yazarları; Pythagoras, Aristoteles ve Aristoksenos gibi Antik düşünce dünyası yazarlarının, Hellenizm'den, Roma dünyasından ve Hristiyanlık'tan geçerek kendilerine ulaşmış olan miraslarını *süreklilik* ve *süreksizlik* dahilinde değerlendirip, kendi bağlamları içerisinde, İslam vizyonu dairesinde yeniden şekillendirmişlerdir.

2.4.9 Bilimsel düşünce zeminiyle irtibatlı fakat bu zeminden ayrı bir diyarda *teknik*in gündoğumu; Ali Ufkî ve Kantemiroğlu

Avrupa'da aydınlanma düşüncesinin ilk izlerinin oluştuğu XVII. yüzyıl, Osmanlı toplumu için de "fetih imparatorluğundan yerleşik monarşiye" (Turan, 2013, s. 66-71) geçişi ifade etmekteydi. Bir önceki yüzyıldan doğudan ve batıdan gelen düşüncelerin, yaşayışların buluştuğu, farklılıkların keşfedildiği, bu bakımdan "Rönesans"[122] vizyonu dahilinde düşünülebilecek toplumsal ve bireysel olgular içermekteydi. Osmanlı coğrafyasına ait bu durum, Uzunçarşılı'nın *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsıkî Hayatı* adlı makalesinde (1977) de belirttiği gibi; "Yavuz Sultan Selim gibi bir padişahın İran'dan bir hayli mûsikî mensûbu değerli üstadları (Nâyi Şeyh Murad, Neyzen İmam Kulu, Kanûnî Şeyh Murad, Daireci (tef çalan-fasıl şefi) Maksud gibi)

[122] "Rönesans" ifadesi ve ayrıca Kantemiroğlu'nun, döneminin tarihi şartlarıyla olan irtibatı için bkz. (Popescu-Judetz, 2000, s. 14), (Popescu-Judetz, 2007a, s. 82).

İstanbul'a getirip Enderûn'a kaydettirmesine" (s. 84) ve böylelikle ifade ve üslüp farklılıklarının birbiriyle tanışmasına zemin hazırlıyordu. Bu bağlamda oluşan çok kültürlü yapı Anadolu coğrafyasının ve payitaht İstanbul'un hali hazırdaki müzikal söylemine katkılar sağlamış, ifade zenginliğini ortaya çıkarmıştı. Ali Ufkî ve daha da belirgin bir şekilde Kantemir, çeşitliliği bünyesinde barındıran bu yapının, artık yerleşik hayata geçmiş olan bir toplumsal örgütlenme ile ortaklıkları ve zıtlıklarının gündeme gelmeye başladığı bir *ilişkiler akışı*nın bireyleriydiler.

Ali Ufkî günümüz açısından yazılı kültür bakımından önemli bir yere sahip olan *Haza Mecmua-i Saz ü Söz* adlı eserinde farklı kültürel bağlamlara ait müzik araçları,[123] isimlendirmeler[124] kullanarak birbirinden farklı bir çok müzikal formu yan yana göstermiştir. *Saray-ı Enderun-Topkapı Sarayında Yaşam* adlı eserinde de (2013); "Türklerin alçak gönüllü şairleri tarafından üretilmiş olan sade şarkıları da vardır ki bunlara türkü derler ve çoğunlukla türküyü okuyanın kendi uydurduğu makamla söylenirler. Konuları daha çok savaş, zafer, aşk, acı ve vatan özlemi ile ilgilidir, çünkü genelde herkes bu konulardan hoşlanır" ifadeleriyle tanımladığı türkü formu ile, "en çok rağbet gören müzik parçaları" şeklinde tavsif ettiği "murabba, kâr, nakış, semai" (s. 49) formlarını yan yana zikretmiştir. Burada söz konusu olan, kendine has nitelikleriyle oluşan yeni müzik anlayışıyla, ilişkiye girilen müzikal birikimlerin -birbirlerini dışlayarak ve dahî kabullenerek- etkileşimidir. Bu etkileşimin mevcudiyetini, kendisinin çağdaşı olan Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde (2006) aktarılan sâzendegânın sahip olduğu geniş yelpaze de destekler. Sâzendegânın arasında "dâ'irezân, kemânçeciyân, neyzenân, mûsikârân, çengciyân, kudümzen, tanbûrcuyân, kânûncuyân, avvâd" olduğu gibi; "çöğürciyân, kaba zurnacıyân, arabî zurnacıyân, acemî zurnacıyân" da bulunmaktadır (s. 343-346). Fakat bununla birlikte, *"Fasl-ı Evvel"*de zikrediken sâzendegân arasında en yüksek sayıları barındıranlar; dâ'irezân, kudümzen, tanbûrcuyân, neyzenân, kemânçeciyândır (s. 337). Yani yelpaze geniştir geniş olmasına, ancak belirli tınılar da yeni oluşan müzikal estetiğin tercih ettiği olgular olmaya başlamışlardır.

Bu yeni müzikal estetiğin daha da belirgin sınırlarla, kendine ait olan niteliksel zemine kurulumu ise Kantemiroğlu'nda gerçekleşir. Kantemir'in (2001) aktardığı eserler

[123] Avrupa kültürüne ait olan müzik yazısı ve bu yazının ses aralıkları gibi.

[124] *Pişrev-i Mîr-i Bağdad, Pişrev-i Acem Kümesi* vb. bkz. (Cevher, 2003, s. 139), (Elçin, 2000, s. 72). Bu gibi isimlendirmeler, payitahta devşirilen usta müzisyenlerin temsil ettiği müzik anlayışıyla etkileşime de ışık tutmaktadır.

arasında da "Nazire-i Seyfü'l Mısrî, Hezâr Dinâr" gibi, ve ayrıca bestekârlar arasında da "Acemler, Ermeni Murad Çelebi, Hindliler, Tatar Han" (s. 10-15) gibi devşirme isimlendirmeler ve isimler mevcuttur. Fakat artık bu gibi müzikal birikimler, yeni oluşan müzikal yaklaşımın taksim ve fasıl formları ile mukayese zemininde değerlendirilmeye tabi tutulmaktadır. Kantemiroğlu bu vizyonunu nazarî anlatımına da aktarmış; makam algılayışındaki üretimini, Türkçe müzik kitaplarında olduğu gibi, tercüme faaliyetleri dönemi yaklaşımlarından hareketle değil, kendi bulunduğu müzik ortamındaki deneyimler, keşifler ve pratikler üzerinden gerçekleştirmiştir. Yine içinde bulunduğu toplumsal ve bireysel olgunun çok boyutluluğu doğrultusunda müzik üzerine yazdığı eserine *Musiki Perdelerinin İşaretleri* konusuyla başlamış, anlatımda her ne kadar gök cisimlerinden benzetmeler yapsa da, müzik yazısının birim zaman vuruşlarını tanburun mızrabı üzerinden anlatmıştır.[125] Makamlar da yine *kalın sesli tam perdelerin makamları* gibi ifadelerle, başka bir anlam dünyasına atıfta bulunulmayarak, kendisinin bulunduğu ortamın pratikleri üzerinden değerlendirilmiştir.[126]

Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki; Ali Ufkî'nin Avrupa müzik yazısının pratik kullanımını gerçekleştirmesi ve özellikle Kantemiroğlu'nun tanbur enstrümanı üzerinden anlattığı müziği övmesi, Avrupa Rönesans'ının gündemine aldığı teorik ve pratik bilginin arasındaki tartışmanın düşünsel zeminiyle bir bakıma iribatlı, fakat bir bakıma da bu zeminden mahrumdur, yani Osmanlı coğrafyasına ait farklı müzikal tecrübeler ve akılsallıklar zemininde gerçekleşmiştir. Ama yine de bir tekniğin (ki

[125] Kantemiroğlu'nun müzik anlatımı ve yazısı hakkında yapılmış bir çalışma için bkz. (Dural, 2014).

[126] 18. yüzyılda yazılan bir musiki risalesinde de on iki burç, yedi yıldız, dört unsur, yirmi dört saatin makam, avaze ve şubelerle ilişkilerinden bahsedilse de, makamlar Kantemir'in bu sınıflandırma vizyonu etkisinde anlamlandırılmıştır. Aynı yüzyılda *Der Beyan-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur* adlı başka bir eserde de makamlar 12 burca dayandırılan bir vizyondan değil, tanbur üzerinden pratik dahilinde anlamlandırılmıştır. Bunlarla birlikte *Devr-i Felek, Yevm-i Saat-i Zamaniyye* adlı eser ise gök cisimleri ve müzik bağlantısını vurgulayan bir anlatım tarzı sergilemiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Doğrusöz, 2012). Yine 1730 dolaylarında İstanbul'da Doğu (Türk, İran ve Ermeni) mûsikîsi üstüne bir el kitabı yazan, Batı Ermenileri cemaatine bağlı mûsikîci, şair Tanbûrî Küçük Artin de makam dizileri ile bunların şedlerini tanımladığı ve usûlleri sıraladığı bu kitabında; "bir mızrap gerdâniye, acem, hüseynî, acem, gerdâniye, acem…" (Popescu-Judetz, 2002, s. 42) şeklinde uygulamalı bir anlatım yaklaşımını tercih etmiştir. Bir XVIII. yüzyıl müzik eseri yazarı olan Kemani Hızır Ağa ise bireysel olusunu anlaşılmaz tarif ve tanımları açıklığa kavuşturmak üzerine şekillendirip; musikinin terkip ve makamlarını, şube ve ağazelerini tertip üzere sırayla yazıp gizli kalan, bilinmeyen nağme ve anlaşılması güç olan terkiplerin bir kısmını açıklama, şerh ve tanımıyla yetinip geri kalan diğer nağmelerle, meşhur ve yaygın olan makamlar hakkında kısaca bilgi vermeyi tercih etmiştir. On iki burca benzetilen on iki makamı, yedi gezegene benzetilen yedi teganniyi, dört unsura benzetilen dört şubeyi kendisinin değişik benzetmelerle teşbih edip izah edeceğini söylemiştir (Tekin, 2015).

bilimsel -Avrupa'nın, hakikatle kurduğu ilişkiyi şekillendirirken oluşturduğu kavramsal platform- olmayan bir tekniktir bu) mevcudiyetini sağlamıştır.

Bu durum, Ali Ufkî ve Kantemir'in teorik ve pratik tartışmaların farkındalığını edindikleri birikimi, yaşadıkları Osmanlı toplumunun gerçeklikleriyle bağdaştırmaya çalıştıklarında kendini gözler önüne serer. Mesela Ali Ufkî'nin, yaşadığı bu toplum itibarıyla notayla ilişkisi; müziği, spekülatif anlamlandırmalar yanında icra edilmesindeki somut problemlerin üzerinden ele almaya başlayan ve müzik yazısını bu bakımdan gündemine alan Guido'nunkinden farklıdır elbette. Ali Ufkî'nin aşağıdaki ifadeleri bu bakımdan dikkat çekicidir:

> Bu insanların, müziğin notalarını ve sözlerini hep yeniden söyleyebilmeleri insanı hayrete düşürüyor. Ben ustamın verdiği dersi dinledikten sonra, hemen o anda sesleri nota halinde kaydeder ve oldukları gibi, hiçbir değişikliğe uğratmadan öğrenirdim. Oysa diğerleri nota hakkında bilgileri olmadığından, her müzik parçasını büyük bir gayret harcayarak ezberlemek zorundaydılar. Doğaldır ki bir sonra da bu ezberlediklerini unutuyorlardı. Buna karşın ben aylar sonra verilen dersi sesle ve çalgıyla tekrarlayabildiğimden, hem ustalar, hem de benimle birlikte derse katılan öğrenciler çok şaşırdılar ve bu sanatı onlara öğretmem için bana yalvardılar. (Ali Ufkî Bey, 2013, s. 49)

"Türk musikisi sözün vezni ve oranı bakımından bütün Avrupa musikisinden üstündür" (Popescu-Judetz, 2000, s. 45) diyen Kantemir ise, bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, artık spekülatif anlamlandırmalardan ziyade rasyonalist tınılara önem atfeden ve bu bakımdan tutkuları harekete geçirmek için, gayet hümanist bir hassasiyetle çok seslilikten ziyade tek sesin gücüne vurgu yapan Galilei gibi isimlerin teorik ve pratik tartışma zeminine vakıftı. "Klasik metinlerde, felsefede ve mistik teolojide son derece bilgili olan Giritli Keşiş Ieremia Kakavelas'tan" beşeri bilimleri tahsil eden, Yunan klasik düşüncesiyle, batı felsefesi ve hümanizmiyle tanışık olan (Popescu-Judetz, 2000, s. 14) Kantemiroğlu'nun[127] bu düşünsel birikimden bî-haber

[127] Behar (2017), Kantemir'in *Osmanlı Tarihi* adlı eserinde, İstanbul Fener Patrikhanesi Başpiskopos'u Meletius'un kendisine Van Helmont'un ilkelerini açıkladığını yazmış olduğunu aktarır. Behar, Van Helmont hakkında şunları belirtmiştir; "Van Helmont aynı dönemde Francis Bacon, Marin Mersenne, William Harvey, Johannes Kepler, Galileo Galilei, René Descartes gibi birkaç başka Avrupalı alimle birlikte -her zaman aynı netlikte ortaya konmamış ve her zaman bir önceki dönemin dinî ve metafizik önyargı ve kaygılarından tamamen arınmış olmasa dahi- önceki dönemden epey farklı bir bilimsel yaklaşımın ilk adımlarını atanlardan biriydi" (s. 28). Behar, bunun yanı sıra Kantemir'in "kendisine Türkçe hocalığı yapmış olan Yanyalı Es'ad Efendi'den" de "yeni-Aristocu sistematik felsefe"yi öğrendiğini belirtir (s. 29). Behar, bu yeni-Aristoculuk akımının düşünsel izlerini, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi Akademisi'nde verdiği felsefe, tıp ve doğa bilimleri derslerinde aksettiren, muhtemelen Meletius'un da hocası olan, ve ayrıca *Kan Dolaşımının Basınç Aracı Yani Akciğerin Hareketi ve İşlevi Hakkında* adlı doktora tezini yazan Aleksandr

olduğunu varsaymak pek yerinde olmayacaktır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki Kantemir irtibatlı olduğu bu birikimi aynı Ali Ufkî gibi içinde bulunduğu Osmanlı toplumsal örgütlenmesinin ve kendi bireysel ilişkilerinin nazarî ve amelî zeminleriyle kaynaştırmak durumunda kalmıştır. Bu bakımdan, bu birikimle birlikte Kantemir'in zihnini meşgul eden ve eyleminin yönünü belirleyen saikler kendine has nitelikler taşımaktadırlar.[128] Kantemir, bulunduğu coğrafya itibarıyla, hümanist bir tınıyla tek sesliliği veya toplum sözleşmesi heyecanıyla sözün-melodinin birleşimini savunan bir bireyle[129] *düşünceler paylaşımı* yapmaktan ziyade, "esaslarını iyice anlayan üç veya dört kişi ancak bulunabilir" (Behar, 2017, s. 192) diyerek ifade ettiği bir müziğin bireyleriyle, uygulamaya koyduğu pratik düşünce zemininin daha çok repertuvar ve icra üzerinden müzikal terminolojide kendini temsil ettiği bir düzlem bağlamında fikir üretimleri gerçekleştirmekteydi. Bu durum kendisinin aşağıdaki ifadelerinden anlaşılabilir:

> Bu minvâl üzre dibace-i ilm-i musiki malümun olduktan sonra bilgil ki bu ana degin şerh-i makamatı ve edvar-ı musikiyi icad ve peyda idenler yalnız ameli görüb kavaid-i ulüm ve şürut-ı kavanin üzre bir nesne tasnif itmemişler ve bir makam neden olur gerçi göstermişler, yoksa ne içün böyle olur ya bilmediler yahud bildiler ise ilmi inkar idüp amele kanaat kılmışlar. Lakin ilm-i musiki bu ana degin böyle kaldığı gerçi malumum değil, lakin amel ile gayet ile mübtezel ve müstamel, ilm ile gayet münker ve mühmel olduğu malumumdur. İmdi lazım geldi ki ilm-i musikinin tarifi ism-i cinsi üzre beyan idüp badehu perdenin… andan sonra teşrih-i makamatı ve ifraz-ı terkibatı teşhis edelim… nev heveslerin riayet-i hatırlarına ve taliblerin selasetine makbul ve tesahül ola. (Tura, 2001, s. 35)

Kantemiroğlu'nun müzikal yaratımını, irtibatlı olduğu teorik ve pratik tartışmaların zemini olan Avrupa literatürü dahilinde değerlendiren Behar (2017), kendisinin; "geç Rönesans dönemi Avrupası'ndaki bazı fikir akımlarının bir parçası haline" gelmiş olduğunu belirtmiştir. Buna göre; "Kantemir'in eserlerinde bir yandan yeni-Aristocu felsefenin ve onu gerek İslam gerekse Hıristiyan ilahiyatı ve inancıyla bağdaştırmaya çalışan düşünce akımlarının, bir yandan da esas itibarıyla gözleme ve deneylerle kanıtlanmış gerçeklere ulaşmaya çalışan ampirik bir bilim felsefesinin izleri" bulunmaktadır (s. 33). Behar bu noktaların altını çizerken, Osmanlı/Türk musikisi

---

Mavrokordato'nun, Kantemir'in makamları ve terkipleri teşrih üzerinden anlatması hasebiyle kendisi üzerinde önemli bir etkisinin olduğunu vurgular (s. 29, 32, 34, 35).

[128] Eugenia Popescu-Judetz'e göre (2007b) Kantemir; "alışkanlıkları ve yaşam biçimiyle Osmanlı olduğu kadar düşünce ve felsefe zeminlerinde de usta bir Avrupalıdır" (s. 140). Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Popescu-Judetz, 2007b).

[129] Tez çalışmasının Galilei ve Rousseau isimlerinin geçtiği bölümlerine bakılabilir.

tarihinin yazılmasının niteliği konusuna dikkat çekmektedir. Konu edindiği olgular dahilinde, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*na yoğunlaşan, insan bilimleri zeminindeki klasik tarihsel ve ayrıca sosyal, toplumbilimsel genelleştirici ve belirlenimci vurgulara eleştirel bir tutum da barındıran bu doktora çalışması, kendisinin vurguladığı nitelikli bir tarih yazımının gerekliliği konusunda Behar'la aynı hassasiyete sahiptir. Çünkü, bu doktora çalışmasının amacının yan ürünlerinden birisi olan eleştirel boyut da, eleştirilen şeyin nitelikli olmasıyla birlikte daha net bir şekilde anlaşılabilecektir.

Ancak, nitelikli bir tarih yazımının gerekliliği konusunda aynı hassasiyete sahip olunan Behar'la bu tarih yazımıyla kurulacak olan ilişkinin niteliğinin ne olması gerektiği hususunda farklı bir bakış açısına sahip bulunulmaktadır. Behar, Kantemir'in yaratımının, an itibarıyla musiki tarihinde hakim olan; "hayalperest bir milliyetçi bakışın ve kof olduğu kadar da duygusal bir Osmanlı nostaljisinin" (s. 48-49) tasallutunda değerlendirilmemesi gerektiğini söylemektedir. Fakat gariptir ki tarih yazımıyla kurduğu ilişki kendine ait bir hayalperestlik ve duygusallık içermektedir. Behar, "musiki tarihini oluşturan" şeyin; "müziğin üretim, icra ve tüketiminin biçim ve araçları, içinde yer aldığı sosyal ve ekonomik koşullar ve bunlara bağlı estetik anlayışlar" (s. 47) olduğunu belirtmiş, Kantemir'i bu hususlar dairesinde değerlendirerek, kendisinin "her zemin ve zamanda geçerli olabilecek, Safiyyüddînvârî, "mutlak" bir musiki teorisi değil, o an fiilen uygulanmakta olan musikinin teorisinin peşinde" olduğunu yazmıştır. Buna göre; "Kantemiroğlu edvarında fizik veya matematik temellere dayanan kesin ve keskin bir "sistem"in tutarlılığının aranması -ve bulunmadığı zaman da "çelişki"den söz edilmesi- yanlış olmakla kalmaz. Kantemir'in ne yapmak istediğini anlamamak demek olur" (s. 64). Bu tespitler isabetlidir, sorun Behar'ın bunları sadece Kantemir'e münhasır kılması ve bu bakımdan onu merkeze koyup diğer yaratım sahiplerini çevreye almasıdır. Böylece Kantemir'in yaratımları, duygusallıkla çerçevelenerek özellikle kendisinden sonra gelen diğer yaratımların meşruiyetini sorgulayacak bir konuma çekilmektedir. Bu bakımdan Behar, Kantemir'de sahip olduğu soğuk kanlılığı diğer figürlerde kaybederek, paradoksal bir şekilde, eleştirdiği tarih yaz(ama)ma durumuna düşmektedir. Kendisi Arel'i, "dogmatik ve pozitivist müzik modernleşmecisi" (s. 64) olarak vasıflandırmaktadır. İşte bu determinist ve ayrıca duygusal tanımlamalarıyla Behar; Meşrutiyet ve Cumhuriyet'i yaşamış, Rönesans, Aydınlanma, Romantizm'in

düşünsel ve yaşamsal boyutlarıyla muhatap olmuş Arel'in[130] "ne yapmak istediğini anlamama"[131] durumuna düşmektedir. Kantemir'i ele alırken soğukkanlılıkla göz önünde bulundurduğu toplumsal zemin, Arel'i değerlendiriken duygusallığın kucağına düşmüştür. Bu duygusallığa düşmenin sebeplerinden biri de toplumsal zemin gibi olguların statik bir yapıda olduğunun farz edilmesidir. Toplumsal zemin ve dahî bireysel olgu yaşanılan anın içinde de dinamik olarak mevcuttur. Ve özellikle müzik gibi bir sahadaki yaratımların değerlendirilmesi söz konusuysa, bu dinamik toplumsal ve bireysel olguların alan içindeki yeterliliklerine sahip olmak gerekmektedir. Eğer bunlar mevcut değilse, müzikal tarihle ilişki *duygusallık*ın kucağına düşmekten kendini alamaz. Tarih ve toplum bilimle etkileşim içerisinde değerlendirmeye tabi tutulması gereken Arel gibi isimler de bilimsel hassasiyetin dışında ideolojik sınırlamalar dahilinde ele alınır. Söz konusu isimlerin, müzikal performansın pratik bilgeliğinde kavranabileceği yaratımları-üretimleri spekülatif çerçeve içerisinde anlaşılamaz hale gelir. Bu durum, ismi geçen üretim sahiplerinin sağlıklı bir şekilde eleştirilmesine de mani olur. Bu doktora çalışmasının özellikle yoğunlaştığı yer ise; isabetle ve soğuk kanlılıkla gündeme alınan bir toplumsal zeminin ve bundan sonra ve bunun ötesinde ve eşzamanlı olarak bireysel zeminin ve bunlar arasındaki *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nın hem alan içi hem de disiplinler arası hassasiyetlerle sorgulanmasıdır.

2.5 Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzikal Yaratımı; Yeni Düzende (Nizâm-ı Cedîd) Bir Mevlevi Şeyhi

2.5.1 Abdülbâkî Nâsır Dede'de *elhân*ın cüzleri: Yeni bir toplumsal ve bireysel olgunun üretimi olarak; *esrâr*ın perdeleri

Nâsır Dede; "Bâb-ı Evvel çâr-deh makam beyânındadır… Eczâ-yı elhân olan perdeler otuz yedidir. Bu isimler (Bu esmâ fî-zamâninâdır. Mukaddemleri bazısı gayrı isimler

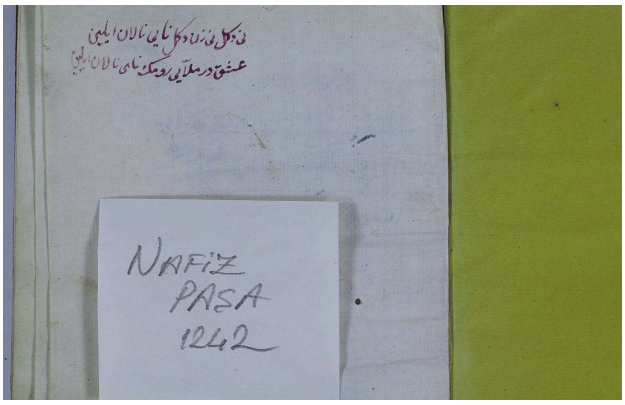
[130] Bu konu üzerinde ayrıntılı bir sorgulama ve somut kanıtlamalar için söz konusu doktora çalışmasının *3. Hüseyin Sadettin Arel* bölümüne bakınız.

[131] Bir önceki dipnotta adres gösterilen kanıtlamaların yanında ayrıca, Arel'le aynı dönemde yaşamış olan Yorgo Bacanos, Ali Rıfat Çağatay, Şerif MuhiddinTargan, Refik Talat Alpman vb. bir çok önemli müzik üreticisinin icralarının, bestelerinin müzikal estetik zemininde ele alınması Arel'in yaratımlarını değerlendirmek noktasında büyük önemi haizdir. Bu bakımdan Arel'le kurulacak bir ilişki, Yorgo Bacanos'un taksim ve eser eşliklerini, Ali Rıfat Çağatay'ın üç ud için yazmış olduğu kompozisyonu, Şerif Muhiddin Targan'ın Kapris, Koşan Çocuk, Kanatlarım Olsa İdi gibi majör-minör yapılarıyla ilişkili eserlerini, Refik Talat Alpman'ın tonal müzikle bağlantılı bir anlayışla bestelemiş olduğu Mahur ve Hicaz Saz Semaileri gibi müzikal yaratımlarını yaşanılan anın icra pratiği dahilinde ciddi bir müzikal hassasiyetle tecrübe etmeyi gerektirmektedir.

ile dahî müsemmâdır) ile meşhûrdur ki, tertîb üzre zikr olunur: Yegâh, pes beyâtî, pes hisar, aşîrân, acem aşîrân, ırak, gevâşt, rast, şûrî, zîrgûle, dügâh, kürdî, segâh, bûselik, çârgâh, sabâ, hicâz, nevâ, beyâtî, hisar, hüseynî, acem, evc, mâhur, gerdâniye, şehnâz, muhayyer, sünbüle, tiz segâh, tiz bûselik, tiz çârgâh, tiz sabâ, tiz hicâz, tiz beyâtî, tiz hisar, tiz hüseynî" diyerek *Teshîl (Kolaylaştırma)* başlığı altında 37 yedi perde aktarır (nr: 1242/1, s. 5-b, 6-a; nr: 5572, s. 6-7; nr: 9824, s. 9-10).[132] Bu perdeleri nağmelerin cüzleri (parçaları, kısımları) olarak nitelemiştir. Nağmeler arasındaki oranları bu cüzlere olan yaklaşımlar belirlemektedir. Zaten kendisi farklılıkların nağmelerin arasındaki oranlara, dörtlü beşli kısımlara olan yaklaşımlardan doğduğunu ve bunun da milletlerin adetinden olması bakımından doğal bir şey olduğunu belirtmiştir:

> Fe-emmâ akdemûnun usûl-i elhândan tertîbâtı başkadır (bu mahalde usûl-i elhândan murâd niseb-i mâbeyn-i negamât ve aksâm-ı zi`l-erba´ ve aksâm-ı zi´l-hamsdır)…lâkin teftîş olundukda bu minvâl üzre beynleri muhâkeme olunur. Hafî değildir ki usûl-i elhân (bu mahalde dahî usûl-i elhândan murâd niseb-i mâbeyn-i negamât ve aksâm-ı zi`l-erba´ ve aksâm-ı zi´l-hamsdır). Meselâ edviye müfrede makamında ve i´tibârât-ı terkîb me´âcîn makamındadır. Tabîb-i hâzık ve mürtâz bi`l-fen edviye-i müfrede-i mücerrebeden terkîb-i ma´cûn-i cedîd ve bazı ma´cûn-ı atîk içre izâfe-i edviye ve ıskâtına kâdir olduğu gibi bu fende dahî hâzık ve mürtâık-ı bi`l-fen usûl-i elhândan ihtirâ-i lahn ve muhteri´ât-ı atîka üzerine i´tibârat-ı cedîde kâdir olur…zîrâ tebdîl-i esmâ-i elhân ve i´tibârat-ı cedîd bâlâda mezkûr olduğu minvâl üzre âdet-i kavmdir. (nr: 1242, . 4-a, 4-b, 5-a)

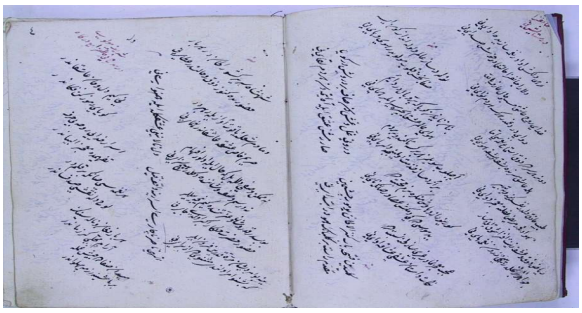
Bu bakımdan kendi döneminde kullanılan isimleri ve bu isimlerin gösterdiği ses bölgelerini aktarmıştır. Eski perdelerden bazılarının başka isimlerle de anılabildiğini yani ses bölgelerinin ve bu bölgeleri ifade etmelerin *farklı* olduğunu söylemektedir.



Şekil 2.1 : Tedkîk u Tahkîk Süleymaniye Kütüphanesi Müellif Nüshası.

[132] Tez çalışmasında takip edilen üç nüshada da tiz neva perdesi yazılmamıştır. Bununla birlikte ney üzerinden sesleri anlatırken bu perdeyi de zikretmiştir; "…tiz hicaz, tiz neva, tiz beyâti bu rütbede pesleri mahrecindedir" (nr: 1242/1, s. 7-a; nr: 5572, s. 8; nr: 9824, s. 12).

“Nâsır Dede makamları oluşturan, nağmelerin cüzleri olan perdeleri toplumsal ve bireysel olgusu doğrultusunda uygulama üzerinden, başlangıçta da vurguladığı gibi ameliyyeyi öne alarak, bir hal ehli olarak ney çalgısı üzerinden anlatmıştır. İlk olarak 7 delikten ve bu deliklerden çıkan perdelerden bahsetmiştir” (Dural, 2017, s. 502). Müziği anlattığı ve Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa’da bulanan bu 1242 numaralı yazmasına; “Ney değil neyzen değil nâyı nâlân eyleyen/Aşktır Molla-i Rûmun nâmı nâlân eyleyen” (s. 4) beytiyle başlaması bu bakımdan dikkat çekicidir (bkz. Şekil 2. 1). Yine aynı doğrutuda, divanında yer alan “İlâhî Nâsır-ı nâçârı esrârına vâkıf kıl/Dil-i nâlânını aşkınla eyle hem nevâ-yı ney” (s. 4) beyti de bu eylemselliğin düşünsel boyutunu gözler önüne sermektedir (bkz. Şekil 2. 2). Müzikle kurulan ilişkinin etkileşim içerisinde olduğu bu düşünsel boyut ve bağlamsal ifadeler dahilinde, Nâsır Dede’nin müzikal paylaşımını sırlara vakıf olma yolunda şekillendirdiği söylenebilir. Bu yol, niceliksel ve spekülatif anlamlandırmaların meşruiyet zeminlerinin dışında yapılandırılmıştır. Nâsır Dede’nin bu keşf ehli olarak şekillenen dünyası üzerinde, doğup büyüdüğü Yenikapı Mevlevihanesi’nin etkisi büyüktür.[133] Buradaki görevleri, çevresi, statüsü vb. doğrultusunda gerçekleştirmiş olduğu *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* onun müzikal yaratımıyla birebir ilişkilidir.



Şekil 2.2 : Dîvân-ı Eş´âr 4. Sayfa.

[133] Başer (2013) bu konuda şunları dile getirmektedir; “Abdülbâkî Nâsır Dede’nin hayatı, Türk kültür ve müziğinin temsilî olarak öne çıktığı Mevlevîlik ve Mevlevîhâneden ayrı düşünülemeyecek kadar organik bir ilişkiyi barındırıyor. Tam teşekküllü bir külliye şeklinde tasavvur edilmiş İstanbul’un en büyük Mevlevîhânesi olan Yenikapı Mevlevîhânesi “Mevlavîhâne-i Bâb-ı Cedîd”, Abdülbâkî Dede için; doğup büyüdüğü evi, okulu, mesleğini icra ettiği meslek kapısı, ailesi, aile vasfındaki büyükleri, küçükleri, akranlarıyla birlikte yaşadığı sosyal çevresi, kimliğini şahsiyetini bulduğu iman ve fikir dünyası, bu dünyanın sanata ve mûsikîye dönen yüzünün sunulduğu çok özel bir platform niteliği de taşıyor. Diğer taraftan Nâsır Dede’nin dergâhın şeyh ailesine mensubiyeti, kendisinin de şeyh oluşu, gerek Mevlevîhâneyle özdeşleşen faaliyetleri, gerek mûsikîşinaslığı, âyin besteciliği ve neyzenliği onu Mevlevîliğin ve Yenikapı Dergâhı’nın doğal ve önemli bir parçası haline getiriyor. Açıkça gözlenebilen bu bütünlük Abdülbâkî Dede’yi, ailesi ve Yenikapı Dergâhı çevresiyle birlikte ele alıp değerlendirmek gerektiğini, âdetâ zımnî bir mecburiyetle bize dikte ediyor” (s. 17).

Mevlevilik, adab ve edebiyatıyla tasavvuf dünyasının kendine has meşrep ve neşeye sahip olan öğretilerinden biri olarak karşımızda durmaktadır. Bu öğretinin neşv ü nema bulduğu en önemli asitanelerden birisi ise hiç şüphesiz Yenikapı Mevlevihanesi'dir. "Bu asitanelerden çıkan tasavvufun referans isimleri Antik Yunan, Grek-Mısır kültürlerinin kaynaştığı Helenistik miras ve hermetik yaklaşımı kendi kurdukları teamül içerisinde, *kitabî İslam* zeminde kutsal kitaba yani Kur`ân-ı Kerîm'e uygun bir düzlemde yeniden şekillendir"meyi (Dural, 2017, s. 502) başarabilimişlerdir. Bu şekillendirme, makrokosmos ve mikrokosmos arasındaki uyumun; aklın, sezginin ve ilhamın el ele verdiği bir bilgisel algılama düzleminde değerlendirilmesidir.

Bu bakış açısının kaynak isimlerinden olan "Muhyiddin İbnü'l Arabi *Fusûsul-Hikem'*de büyük alemde her ne mevcut ise arifin nefsinde de onun mevcut olduğunu (Konuk, 1987, s. 247) belirtmekte, Suhreverdi *Hikmetü'l-İşrak'*da hakikate sezgi yöntemiyle vardığını ve bunun da hikmetin önderi ve Allah yolunda olan Platon'un, bilgelerin atası Hermes'in ve Pisagor'un yolu olduğunu (Kaya, 2014, s. 506) söylemektedir" (Dural, 2017, s. 502). Mevlana Celaleddin Rumi[134] de *Mesnevi'*de hakikatle kurduğu ilişkiyi; "Benim sırrım nalemden uzak değildir; fakat gözün ve kulağın o nuru yoktur" (Konuk, 2006, s. 78) gibi beyitleriyle dile getirmekte, eserinin muhtelif yerlerinde de bu sırra ulaşma yolunun hal ehli olmaktan geçtiğini belirtmektedir.

Tabi ki bu ifadeler her dönemin toplumsal ve bireysel ilişkileri dahilinde farklı tınılara sahip olmuştur. Mesela yenilikleri gerçekleştirmekte olan, iktidarla beraber hareket eden, merkeze yakın duran İstanbul Yenikapı asitanesi ile, kimi dönemlerde yenilikler noktasında karşı konumda bulunan Konya asitanesinin ve bu topluluklardaki bireylerin yukarıdaki ifadelerle kurdukları ilişkiler aynı değildir.[135] III. Selim gibi fiilen Mevleviliğe intisap etmiş bir sultanın Nizâm-i Cedîd ıslahatı karşısında Şeyh Galib gibi isimler destekleyici bir tavır sergilerken kaynaklardan anlaşıldığına göre Konya'daki postnişin Hacı Mehmed Çelebi fiilen Nizâm-ı Cedîd aleyhine çalışabilmiştir.[136]

---

[134] Mevlana Celaleddin Rumi'nin Yunan edebiyatı ve diliyle olan ilişkisi için bkz. (Gölpınarlı, 1985, s. 256-259).

[135] Tekkelerin Osmanlı iktidarıyla ve üst tabakayla olan ilişkileri için bkz. (Muslu, 2003, s. 567-639), (Dizdarzade, 2010, s. 227-232, 284-290, 308-309, 327-328, 335-338, 352-353).

[136] Ocak (2011c); Hacı Mehmed Çelebi'nin bu faaliyetlerine rağmen merkezi yönetimin kendisine müsamahakar davrandığını ve Çelebi'den yalnızca Konya'yı terkedip bir süreliğine Kütahya'da oturmasını istediğini aktarmaktadır. Çelebi buna aldırmayınca, cezalandırılmak yerine makamında

Yenikapı şeyhlerinden olan Nâsır Dede, bir şeyh ailesinde yetişmenin sağladığı birikimle edinmiş olduğu öğretileri zamanının padişahı III. Selim'in gerçekleştirmekte olduğu yeniliklerle ilişkilendirmekte başarılı olmuştur. II. Mahmud döneminde artık Yeniçerilerle birlikte Bektaşilik gözden çıkarılmakta fakat Ali Nutkî Dede, Nâsır Dede gibi şeyhlerin girişimleri[137] ile Mevlevilik nüfuzunu arttırmakta ve bu 1816-17'de II. Mahmud'un semahane ve türbenin yenilenmesi[138] emrini vermesi gibi gelişmelerle etkisini göstermektedir. Bir üst tabaka memuru şehremini Hayrullah Efendi'nin katıldığı temel atma töreni bizzat Nâsır Dede tarafından yönetilmiştir.[139]

Yenikapı tekkesi aslında kuruluş itibarıyla da yine bir üst tabaka ismiyle ilişki içerisindedir. Tekke, Yeniçeri Katibi Malkoç Mehmed Efendi tarafından kurulmuştur.[140] Açılışta Sadrâzam Mehmed Paşa, Yeniçeri Ağası Tırnakçı Hasan Ağa gibi üst tabaka isimler de hazır bulunmuşlardır. Tekkenin ikinci postnişini Doğani

---

bırakılmıştır. Ocak, Abdülbâkî Gölpınarlı'nın, III. Selim'in bu zaafını; "hem Çelebi'nin nüfuzundan çekinmesine, hem de Mevlana sevgisine ve hürmetine" yorduğunu belirtir (s. 69).

137 *Defter-i Dervîşân I*, vr. 83b'de "Bin iki yüz yirmi üç senesi mâh-ı zi`l-hicce-i şerîfenin on sekizinci günü, Cuma günü ahşâma karîb şevketli, mehâbetli Pâdişâh-ı âlem-penâh Sultân Mahmûd Hân'ın Nâtım Sultân nâm bir kızı dünyâya gelmiştir. Hak Te´âlâ hazretleri atvel-i ömr ile muammer eyleye. Âmin, bi-hürmeti menlehü`l-emîn, 18 Z sene 1223, yevmü`l-Cuma" gibi ibarelerle dervişlerin, şeyhlerin ve ailelerinin, tekkenin bilgilerinin kaydedildiği deftere II. Mahmud'un ailesiyle ilgili şeylerin de kaydedilmesi tekkenin padişahla olan yakınlığını göstermektedir. Ayrıca Yenikapı Mevlevihanesi'nin cümle kapısının kitabesinde şu beyitlerin yazılması II. Mahmud'la kurulan ilişkinin boyutlarının ne kadar ileri olduğunu göstermektedir:
Kıldı bu tekkeyi mânend-i cenân Han Mahmud
Kevseri eyledi bâbında revân Han Mahmud
Eyleyüb Hankah-ı Bâb-ı Cediditecdîd
Etdi irfânını dünyâya beyân Han Mahmud
İdüb izhâr-ı kerâmet ne gönüller yapdı
Nice esrâr-ı nihânı kıldı âyân Han Mahmud
Baylar şimdi bu dergâha gedâdır ya Hû
Fukarâya olalı kehf-i âmân Han Mahmud
Dem çeker nâmına gülbank-keşân-ı eflâk
Hücerât içre dedikçe dedegân Han Mahmud
Buldu hüsn-i değeri Devlet-i Osmâniye
Verdi ân saltanata ânbeân Han Mahmud
Himmetin aldı yine Hazret-i Mevlânânın
Ola eltâfı Hudâya nekrân Han Mahmud
Feyz alub şems-i hakikatden o bedr-i tâbân
Rûz û şeb bin sene etsün lem'ûn Han Mahmud
Şeref-i nâm-ı hümâyûnla şöhret buldu
Hâmeme olsa nola vird-i zebun Han Mahmud
Mevlevîhâneye İzzet dedi pîrim târih
Yapdı bu dergehi sultân-i cihân Han Mahmud
1232

138 Nâsır Dede tekkenin tamirat tarihini "Ta´mirîn-i Mevlevîhâne-i Bâb-ı Cedîd, müceddeden ve şürû´eş, fî-sene 1231" olarak belirtmiştir (Defter-i Dervîşân Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri, 2011, s. 303).

139 1816-17 ve 1838-39 yıllarında II. Mahmud'un Yenikapı Mevlevihanesi için yaptırdığı tadilatlar hakkında bkz. (Mehmed Ziya, 1329-1911-, s. 58-61), (Ünal, 2007, s. 27).

140 Tekkenin kuruluşuyla ilgili aytıntılı bilgi için bkz. (Mehmed Ziya, 1329 -1911-, s. 48-54).

Ahmed Dede[141] IV. Murad iktidarı ile iyi geçinmiş, merkezî kuvvete verdiği desteği bireysel gelişimiyle edindiği kutsal kitaba uygun İslamî söylemle bağdaştırabilmiştir.

Bu dönemde bahsettiğimiz bu vizyonla Yenikapı mevlevihanesi Cami Ahmed Dede meşihatında kendisine intisab eden Itrî gibi bir isim eliyle sanat alanında bir bakış açısı[142] yaratıyorken, bununla birlikte başlıca hedefi tarikatlar olan Kadızâdeliler gibi bir akım neşv ü nema bulmaya başlıyordu. Bu akımın bakış açısı ise; müzik ve semayı haram sayıyor, kadın ya da erkeğin şarkı söylemesinin caiz kabul edilemeyeceğini vurguluyor ve ayrıca müsbet ilimlerin, matematiğin meşruluğunu sorguluyordu.[143] IV. Murad, Doğani Ahmed Dede ile iyi geçindiği gibi Kadızâdelilerle de iyi geçinmişti. Fakat Kadızâdeliler için IV. Mehmed dönemi sadrâzamı Köprülü Mehmed Paşa devri bir hüsran demi olmuştu.[144] Bununla birlikte Mevlevilik, statüsünü korumayı başarmıştı. Üst tabakadan bir çok isim asitaneyi sahiplenmişti. 1731-32'de semahane Şeyh Seyyid Ebubekir Dede Efendi zamanında Sadrâzam Hekimoğlu Ali Paşa tarafından yeniden yapılmıştır. Türbe Veziriazam İzzet Mehmed Paşa tarafından 1774 yılında hem tamir ettirilmiş hem de genişlettirilmiştir.

Sultan Abdülmecit de 1845'te dergahın çevre duvarlarını inşa ettirmiştir. Yine bu dönemde Maliye Nazırı Abdurrahman Nafiz Paşa, mevlevihaneye "1848-49'da" bir muvakkithane ve sebil, "1850-51'de" (Küçük, 2003, s. 104) de kütüphane yaptırmıştır. Sultan Abdülaziz devrinde Mısır valisi İsmail Paşa dedegan hücrelerini, harem ve şeyh dairesini yeniden yaptırmış, semahaneyi de tamir ettirmiştir.

Osman Selahaddin Dede meşihatında Yenikapı Mevlevihanesi Fuad, Ali ve Mithat Paşa gibi sadrazamlar ve ayrıca dönem padişahları ile sıkı ilişkiler içerisinde olmuştur.

---

[141] Hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Sâkıb Mustafa Dede, 1283-1867-, s. 71-76), (Özçelik, 2012, s. 75).

[142] Bu bakış açısı kosmosun sırlarına vukufiyeti sanatla ve aynı zamanda kitabî İslam zemininde, kutsal kitap referanslı tasavvufî yaklaşımla mecz edebilmiştir. Ali Enver *Semahane-i Edep* (1892) adlı eserinde Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Künhi Dede'yi müzikteki vukufiyeti dolayısıyla "İkinci Fârâbî" (s. 209) olarak övmektedir. Nâsır Dede müzikle ilgili yazdığı eserlerde Pythagoras ve Aristoteles gibi isimleri referans göstermekte ve bununla birlikte aynı zamanda esrâra vurgu yaparak Helenistik vizyonu Antik Yunan vizyonuyla beraber İslamî bir potada eritip farklı bir anlayışla döneminin toplumsal ve bireysel ilişkilerine göre nazariyye ile beraber ameliyyeyi, keşfi, hal ehli olmayı konuşabilmektedir. Bu toplumsal örgütlenmelerde koşullara göre Itrî, Dede Efendi ve III. Selim gibi isimler de özellikle pratik düzlemde müziğin özgün örneklerini verebilmişlerdir.

[143] Namık Sinan Turan (2016), Kadızâde hareketini sürükleyenlerin yalnızca dini bağnazlığı körüklemekle kalmayıp, aynı zamanda lükse ve savurganlığa da saldırdıklarının altını çizmiştir. Turan, bu hareketin; din, hukuk ve meşruiyet üçgeninde sosyal ve siyasal düzenin gidişatını sorgulayan bir hareket olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir (s. 61-62). Ayrıca Kadızâdeliler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Uzunçarşılı, 1988, s. 306-316), (Belge, 2008, s. 225-227), (Ambrosio, 2012, s. 42-47).

[144] Kadızâdelilerin sonunu getiren bu süreç için bkz. (Zilfi, 2008, s. 148-152).

II. Abdülhamid de kendisiyle irtibatlıdır. Tahta çıktığında kendisine sarayda Mesnevi okutmuştur. Ancak Dede'nin Mithat Paşa'yla da irtibatlı olması daha sonraları Abdülhamid'de kendisinin Abdülaziz'in tahttan indirilme olaylarına karıştığını düşündürtmüştür (Erdoğan, 2008, s. 165-170), (Kaya, 2012, s. 193-202). Fakat yine Abdülhamid döneminde Osman Selahaddin Dede'nin oğlu Mehmed Celaleddin Dede,[145] Bandırmalı Üsküdarîzâde Ahmed Münib'in *Mecmua-yı Tekaya'*da tuttuğu günlüklerden anladığımız üzere meşihata devam etmiş, "*zikrullah ve duay-ı hayriye-i padişahî"*yi (Bandırmalı Üsküdarîzâde Ahmed Münib, 1890, s. 2, 10) ifa etmiştir. Sultan Mehmed Reşad ise 1906'da çıkan yangında büyük zarar gören tekkeyi Mimar Kemaleddin'e tamir ettirtmiştir. Mevlevihanenin Hünkar kapısının kitabesinin ortasında da Sultan Reşad'ın tuğrası vardır ve bu kapı *Sultan Reşad* kapısı olarak da kullanılmıştır.

"Nâsır Dede de hem III. Selim ve II. Mahmud gibi padişahlarla irtibatlı olmuş hem de aynı zamanda şeyhlik statüsünün vizyonuyla şekillenmiştir. Babası Yenikapı mevlevihanesi şeyhlerinden Ebubekir Dede, annesi de Galata mevlevihanesi şeyhlerinden Nayi Osman Dede'nin kızı Saide Hanım'dır. Çocukluk zamanlarında, babası Ebubekir Dede'nin yönlendirmesiyle, tasavvuf vizyonunu, mevlevilik adabını amcasının oğlu Sahih Ahmet Dede'den edinmiştir" (Dural, 2017, s. 502). Kendisi yine şeyh olan ağabeyi Ali Nutkî Dede zamanında; "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde semâ´-ı şerîfi meşk edip mukâbele-i şerîfe giren cânların târihleridir…Birâderim Seyyid Abdülbâkî Dede…" (Ali Nutkî Dede, nr: 1194, s. 8-a) ifadelerinden anlaşıldığı üzere çile çıkarmış, sema meşketmiş, mevlevihanenin neyzen başılığını yapmıştır. Bu şeyhlik statüsü vizyonu doğrultusunda, Milas müftüsüzade Halil Efendi'den edindiği Arapça ve Farsça ile tekkesinde eserler yazmıştır. Amcasının oğlu Sahih Ahmet Dede'nin teşvikiyle ariflerin, hal ehli olanların menkıbelerinin anlatıldığı, Ahmed Eflâki'nin *Menâkibü'l-ârîfîn* adlı eserini tercüme etmiştir. Tekkede oluşturduğu bu bireysel olgusuyla birlikte aynı zamanda III. Selim'le kurduğu *ilişkiler akışı* doğrultusunda da, kendisinin "…me'm'urî olduğum bu risalemi…" (nr: 2898, s. 2; 1242/2, s. 53-a) şeklinde ifade ettiği üzere *me'mûrî* olduğu ve müzik yazısını anlattığı *Tahririyye* adlı risalesini kaleme almıştır. Nâsır Dede bu risalede bizzat padişahın kendi ihtira ettiği bir makamdan bestelemiş olduğu ayin-i şerifi (Doğrusöz & Uruş, 2012, s. 427) ve yine padişahın musahibi statüsünde bulunan Ahmet Ağa'nın bir

[145] Hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Argapuş, 2013).

peşrevini (Doğrusöz & Uslu, 2009, s. 27) kendi bulmuş olduğu müzik yazısıyla kayda geçirmiştir. Ali Nutkî Dede'den sonra da 1804'de mevlevihaneye şeyh tayin edilmiş, 17 yıl bu vazifede bulunmuştur.[146]

2.5.2 *Yeni düzenin (Nizâm-ı Cedîd)* Mevlevi şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede'de; *elhân, müzeyyin-i lâzım, makam, terkîb*

Nâsır Dede, bir önceki bölümde bahsedildiği şekliyle bir bireysel ve toplumsal *ilişkiler* demeti ve *düşünceler paylaşımı* içerisinde müziği de *hal ehli* olmakla irtibatlandırıp, ameliyyeyle ilişkilendirerek, deneyimle iç içe olması noktasında, tecrübe edilmesi gereken bir olgu olarak anlamlandırmaktadır:

> Fakîr dahî ameliyyesini nazariyyesi üzre takdîm idüp, ameliyyede bu muhtasarı tahrîr ve bir Mukaddime ve üç Bâb ve bir Hâtime üzerine tertîb kıldım. (nr: 1242/1, s. 2-b)

Nâsır Dede, makamları oluşturan perdeleri de makamları da bu doğrultuda uygulama üzerinden anlatmıştır. Bu özet yazımı, nazariyyeye destek olarak ama uygulama haricinde düşünmemiştir.

Kendisi, saydığı 37 perdenin dışında ara perdeler anlatılmasını, sınıflamanın içine sokulmasını, bu ara perdelerin tanbur gibi bir saza koyulmasını (buselik perdesinin altına nişabur perdesinin konulması, buselik ile segâhın arasına perde konulması gibi) döneminin nazariyyesine ve ameliyyesine dayanarak gereksiz görmektedir. Bu tip seslerin ancak *irha aralığı* olarak kimi zaman pratikte, kullanımda mevcut olabileceğini söylemektedir.

> Ve beyâtî perdesini tecâvüz eden perdelerin bazısı ta´yîn olunan mahrecin gayrından dahî hudûs eder. Lâkin beyânına lüzûm olmadığından terk olundu. Ve bunların fevkinde dahî perdeler mevcûd ise de mehcûru`l-isti´mâldir. Ve tahtında sîne-kemânda olduğu gibi bazı pesin pesi perdeler ancak tezyîn içündür; ve lüzûmu ekall-i kalîldir. Ammâ ney-i hâlet-fezâda icrâsı murâd olundukda bâlâda sebkât eylediği üzre yegâh ile nevâ min-haysü`l-i´tibâr bir olduğu içün yine nevânın tahtındaki perdelerdir… Meğer bu´d-i irhâ içün ola. (nr: 1242/1, s. 7-a, 7-b)

Bu ara sesler çalgıya bağlanırsa; her perdenin on sekizincisi ile (yegâh-neva), sonra on birincisi ile (yegâh-dügâh), sonra sekizincisi ile (yegâh-rast), sonra yirmi sekizincisiyle (yegâh-sünbüle), sonra yirmi beşincisiyle (yegâh-gerdaniye), sonra

[146] Reşad Ekrem Koçu , Nâsır Dede'nin ölüm tarihiyle ilgili, "kabir taşının kitabesinde" bulunduğunu ve hicrî 1236'yı gösterdiğini dile getirdiği şu "tarih mısraı"nı aktarmıştır; "Âlem-i lâhuta can attı bu dem Baki Dede" (s. 78).

dördüncüsü ile (yegâh-aşiran), sonra üçüncüsü ile (yegâh-pes hisar), sonra ikincisi ile (yegâh-pes beyâtî), sonra beşincisi ile (yegâh-acem aşiran), sonra altıncısı ile (yegâh-ırak) olan tam uyumunu bozacaktır. Bu noktada Nâsır Dede, "bundan sonra, her kavmin kendi tabiri vardır" sözünü aktararak kendi döneminin yenilik anlayışını tekrar vurgulamıştır.

> Ve emmâ mâbeynlerinde perde husûlü memnû´ ve tahsîli bi-lâ-fâide ve hilâf-ı kâidedir… Hattâ tanburda bûselik perdesi tahtına nişâbur nâmı ile meşdûd olan perdenin mahz-ı abes olduğu bi-lâ iştibâh mahsüsdür. Zira bûselik ile segâh mâbeyni kezâlik yegâhtan tiz hüseynîye dek ale`tertip mâbeynleri akalli mesâfe olduğundan bir perde dahî ihdâs olunsa tarafeynin birinden farkı begâyet hafî olur. Sâirleri ile dahî vücûd-ı nisbet-i mülâyemet-i tâmme mümteni´ gibidir… Pes her perde on sekizincisi ile, ba´dehû yirmi sekizincisi ile, ba´dehû yirmi beşincisi ile, ba´dehû dödüncüsü ile, ba´dehû üçüncüsü ile, ba´dehû ikincisi ile, ba´dehû beşincisi ile, ba´dehû altıncısı ile mülâyemet-i tâmmesi vardır. Ve min ba´di zâlik li-külli kavmin en-yastalihûn" fehvâsınca… (nr: 1242/1, s. 7-b, 8-a, 8-b)

Daha sonra Nâsır Dede, nağmelerin cüzleri olan perdelerin oluşturduğu makam tanımına geçer. Müteahhirin ve kudema-i müteahhirinden istifade ettiğini belirtmekle birlikte kudemanın görüşlerinin daha çok itibara alındığını söyler. Ancak yapacağı tanım *yenilik* içeren bir tanımdır. Kendisi makamı şöyle tarif eder; "madde-i asliyyesi üzre semâ´ında kendüye mahsûs bir heyet sâhibi olup şunun gibi uhrâya inkısâma kâbil olmayan lahndir (bu mahalde murâd lahnin manâ-yı ıstılâhîsidir)"[147] (nr: 1242/1, s. 8-b).

Makam tarifi yine uygulama doğrultusunda ve ancak müzik ilminden olanların belirli bir anlamda kullandıkları "*lahn"* üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu "*lahn"* öyle bir olgudur ki; temel unsurlara sahip bu bakımdan kendine özgü bir bütünlük taşıyıp başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan bir yapı arz eder. Burada yaratıcının koyduğu şeyleri sezme kabiliyetine erebilen ehli insafın malzemesi olma noktasında *ıstılahi* olan, ameliyye, pratik, uygulama noktasında karşımıza çıkan bir olgu olan "*lahn"* olgusu, makam tanımının zeminini oluşturmaktadır. Nâsır Dede Rast, Segâh, Neva, Nişabur, Hüseyni, Rahevi, Buselik, Sûz-i Dilâra, Hicaz, Saba, Isfahan, Nihavend, Irak, Uşşak olarak saydığı on dört oluşumun açıkça böyle bir yapı arz ettiğini dile getirir.

Makamların nağmelerinin azlığı nedeniyle, ek nağme olarak nağmelerin parçacıkları olan perdeler süsleme araçları olarak da kullanılmıştır. Bu ek nağmeler *tek nağme-*

[147] Parantez içinde aktarılan kısım, Nâsır Dede tarafından ilgili sayfanın sağ alt köşesine der-kenâr edilmiştir.

perde eklenmesi şeklinde gerçekleşir. Bu anlatımın *yenilik* vizyonu dahilinde olduğu yine Nâsır Dede tarafından vurgulanmaktadır.[148] Süsleme iki çeşittir; "lâzım, gayr-ı lâzım".

*"Müzeyyin-i lâzım"*da anlatılan perdeler, Nâsır Dede'nin kendinden önceki ve sonraki makam anlatımlarındaki perdelerden tamamen farklılık arz eder. Nâsır Dede makamları dairelerle anlatan kudemada bu perdelerin dairelerin asıl unsurları içinde olduğunu söyler. Kendisi ise farklı bir anlayışla bu perdelerin makamın aslında olmamakla birlikte, makamların aslına ait bir parça gibi olan, çoğu zaman kullanılan ve öncelikle eklenmesi gereken perdeler olduklarını düşünür.

"Gayr-ı lâzım" perdelerin, uygulamada bazı bestelerde ihtiyaç duyularak eklenen perdeler olduklarını belirtir. İki çeşittir; "*karîb-i lâzım, ba'îd-i lâzım"*. "*Karîb-i lâzım"*; eserlerde çok kullanılan perdelerdir. "*Ba'îd-i lâzım"*; eserlerde kullanımı az olan perdelerdir.

Nâsır Dede makam anlatımlarında asıl perdelerle birlikte bunu takiben "*müzeyyin-i lâzım"* ve "*karîb-i lâzım"* perdelerine de değineceğini; fakat "*ba'îd-i lâzım"* perdelerine, bu perdeleri müzik ehlinin kullanım isteğine bırakarak, değinmeyeceğini belirtmektedir (nr: 1242/1, s. 9-b). Nâsır Dede anlatımlarında "*müzeyyin-i lâzım"* ve "*karîb-i lâzım"* perdelerine "*amma"* ifadesiyle birlikte yer vermektedir. "*Amma"* ifadesinden sonraki ilk perdeler "*müzeyyin-i lâzım"*, sonrakiler ise "*karîb-i lâzım"* perdeleridir. "*Ba'îd-i lâzım"* perdelerinin (Hüseyni makamında acem, Saba makamında neva, Nihavend ve Suz-i Dilara makamlarında segâh perdeleri gibi) anlatımlarını ise yapmamış, bu perdelerin kullanımlarını "*erbâb-ı siyâgat"*ın (ehlinin ve müzikte besteleme-üretim yapanların) iradelerine bırakmıştır.

Bu anlatım tarzında "*lahn"* olgusunun, yaratıcının koyduğu şeyleri sezme kabiliyetinde olanların sahip olduğu bir yapı olarak anlamlandırılması karşımıza çıkmaktadır. Yaratıcıyla ilişkilenmiş, böylelikle hakikatin kapılarını açacak anahtar olarak "*lahn"*leri kullanma kabiliyeti edinmiş kimseler mevzu bahistir. Anlatımdaki asıl nağmelerin, ek nağmelerin şekillenmesi bu anlayış üzerinden gerçekleşir. Anlatılan asıl nağmeler, perdeler ilham dahilinde uyumu, ahengi ve böylelikle hakikati sezebilecek kurallılıkta sınıflandırılır. Ek nağmeler, perdeler de gerektiği yerde

[148] Lahn, müzeyyin-i lâzım, gayr-ı lâzım, karîb-i lâzım, ba'îd-i lâzım tanımlamaları için bkz (nr: 1242/1.s. 8-b, 9-a, 9-b).

"*müzeyyin-i lâzım"* olarak belirtilirken, kurallar altına alınamadığı durumlarda da yine ilham dahilinde, ilhamı alanın izanına bırakılarak belirtilmez. Kendisi bu vizyonu *Dîvân-ı Eş´âr*'ında da, yine müzik terimleri bağlamında; "Geleydin fethe bâb-ı kenz-i elhânın yumup çeşmin/ Mukaddem rast bir gülbang-ı hûdur ibtiday-ı ney" (nr: 941, v. 4) gibi mısralar ile vurgulamıştır.

Bu açıklamaları yine kendisinin Rast makamı tanımı üzerinden örnekleyelim:

> Rast perde-i rastdan âgâz idüp, dügâh ve segâh ve çârgâh perdesi dönüp aşağı segâh ve dügâh perdesi ile rast perdesine gelüp ânda karar ider. Ammâ çârgâh dan yukaru nevâ ve hüseynî ve acem ve gerdâniye perdesine dek; ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşîrân ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn ve kudemânın bunda ihtilâfı ancak bi-hasbe`l-i´tibârdır ki, kudemâ indinde gerdâniyeye dek dâire i´tibâr olub müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn böyle i´tibâr eylediler. (nr: 1242/1, s. 9-b, 10-a; nr: 5572, s. 11; nr: 9824, s. 17)

Nâsır Dede bir başka yerde de Rast makamında neva perdesinin "*müzeyyin-i lâzım"*, yegâh perdesine dek seyri olan perdelerin de "*gayr-ı lâzım"*ın bir alt başlığı olan "*karîb-i lâzım"* olduklarını belirtmiştir;

> Müzeyyin-i lâzım; evvel izâfe olunucu perdelerdir ki gûyâ asıldan cüzü gibi ekser evkâtde lâzım gele ki, kudemânın dâire i´tibârı ile asıl gösterdikleri perdelerdir. Rast'da nevâ, Uşşak'da acem perdesi gibi. Gayr-ı lâzım; bazı te´lîfde iktizâ sebebi ile ilâve olunan perdedir. O dahî iki nevidir. Biri karîb-i lâzım ve biri ba´îd-i lâzım. Karîb-i lâzım te´lîfde isti´mâli ziyâde olan perdelerdir. Rast'da yegâh perdesine dek seyr olunan perdeler… (nr: 1242/1, s. 9-a, 10-a; nr: 5572, s. 10; nr: 9824, s. 16)

Nâsır Dede Rast makamını, rast perdesinden başlayacak bir nağme ile başlatmıştır. Sonra dügâh, segâh ve çargâh perdelerini çıkıp inerek tekrar rast perdesinde karar ettirmiştir. Makamın sahip olduğu nağmeler olan bu dört perde üzerinden, belli bir plan dahilinde makamı anlattıktan sonra "*amma"* diyerek ek nağmelere yani süsleyici perdelere geçer. Burada da "*ba´îd-i lâzım"* olanları ehlinin tercihine bırakarak bahsetmeden, "*müzeyyin-i lâzım"* ve "*gayr-ı lâzım"* olan süsleyici perdeleri anlatır. Rast makamındaki neva perdesi kendi ifadesiyle "*müzeyyin-i lâzım"* bir perdedir. Yegâh perdesi de "*gayr-ı lâzım"* bir perdedir. Bu noktada kendinden öncekilerin rast makamındaki farklı yaklaşımlarının da bu ek nağmeler yani süsleyici perdeler üzerinde olduğunu vurgular. Rast makamı anlatımlarında, önem verme derecelerine göre kudema neva ve yukarısı hüseyni, acem ve gerdaniye perdelerini vurgularken; kudema-i müteahhirin ve müteahhirin ırak, aşiran ve yegâh perdelerini

vurgulamışlardır. Her halükarda görüş ayrılığına sebep olan bu perdeler, Nâsır Dede'ye göre rast makamının sahip olduğu nağmeler değil ek nağmeler yani süsleyici perdelerdir. Rast makamı Nâsır Dede tarafından, bir başlangıcı ve bitişi olan, gerektiği zaman süsleyici perdeler de alabilen, (ki bu süsleyici perdelerin kimi açıklanmadan doğrudan ehlinin tercihine bırakılıyor), yaratıcının koyduğu şeyleri sezebilme noktasında araç olan bir nağme olgusu üzerinden anlatılmıştır.

Nâsır Dede, makamları beyan ettikten sonra *Tekmîl-Usûl-i Makâmât* bölümünde yine uygulamaya dayanarak (ki bu uygulama sezme ehliyetinde olan müzik ehlinin yapabileceği uygulamadır, onların bestelerinden, pratiklerinden alınmaktadır) "*müzeyyin-i lâzım"* ile "*karîb-i lâzım"* arasında "*lâzım-ı ba'îd gibi görülmüştür"* diyerek belirli ek nağmelerden yani süsleyici perdelerden bahseder (nr: 1242/1, s. 14-a). Bu ek nağmeler "*lahn"*lerden oluşan makamların yapılarını genişletmekle birlikte fazla kullanılmamalı, gerektiğinde kullanılmalıdır.[149] Daha sonra evc perdesinden başlayarak Nâsır Dede gerdaniye, muhayyer, tiz buselik perdelerine kadar olan yükselişleri, ek nağmeleri bütünlük arz eden "*lahn"*lerin oluşturduğu makamların karar perdelerinin karşılığı olarak anlatmaktadır. Hatta her bir perdenin tiz hüseyniye kadar böyle düşünülebileceğini ifade etmiştir. Ancak böyle bir icrada başka "*lahn"*lere benzemeyecek şekilde davranmak gerektiğini vurgulamıştır. Bu şekilde davranmayı; "Lâkin edâda uhrâya heyetde müşâkiletden basîret üzre olmak ehem ve elzemdir" (nr: 1242/, s. 14-b) ifadeleriyle, kendisinin içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin nezdinde, kalp gözüyle görerek bir şeyin gerçeğini kavrama anlamında kullanılan "*basîret"* sözcüğüyle dillendirmesi önem arz etmektedir. Ve bu doğrultuda aynı "*basîret"* vizyonu dahilinde makamların insan ruhu üzerinde oluşturduğu etkiler hakkında tespitlerde bulunmuştur. Bu etkilerin dinleyicinin ve icracının ruhi durumlarının uygunluğu nispetinde gerçekleşebileceğini söylemiş, "*basîret"*i bu noktada bir şart olarak ortaya koymuştur.

[149] Nasır Dede, makam anlatımına geçmeden önceki *Tavzîh* kısmında müzeyyin perdeleri açıklarken ba'îd-i lâzım olarak Hüseyni makamındaki acem, Saba makamındaki neva, Nihavend ve Sûz-i Dilâra makamlarındaki segâh perdelerini zikretmiş ve ehlinin iradesine bırakarak bu perdelerin kullanımını makam anlatımlarında beyan etmeyeceğini dile getirmiştir. Makamları tanımladıktan sonraki *Tekmîl* bölümünde ise söz edilmesini uygun gördüğünü dile getirerek lâzım-ı ba'îd gibi görülen; Sûz-i Dilâra, Isfahan, Nişabur makamlarındaki evc, Hüseyni makamındaki hicaz, Hicaz makamındaki acem ve yine Nihavend ve Sûz-i Dilâra makamlarındaki segâh perdelerini zikretmiş fakat bu perdelerin çok kullanılmamasını tenbihlemiştir.

Nâsır Dede daha sonra *Bab-ı Sani* bölümünde terkîb anlatımlarına geçer. Terkîbleri de "*lahn"*in anlam dünyası içinde ifade ederek şu şekilde tanımlar:

> (Terkîbi dahî ta´rîf ve taksîm ve kısımları ismi vaz´ı cedîddir)[150] İki ya daha ziyâde asıl makamdan veya zamm-ı nağme ile veyâ mürekkebâttan teşa´ub iden lahndir. Bu takdîrce şu´be ıtlak dahî sahîh olur. Terkîb dahî iki nevidir. Biri izâfî biri mezcî terkîb. (nr: 1241/1, s. 15-a, nr: 5572, s. 16; nr: 9824, s. 27)

Sonra ilk olarak *terkîb-i izâfî*yi ayrıntılandırır:

> Terkîb-i izâfî; iki ya daha ziyâde muhtelifü`t-tabaka makam biri evvel biri âhir mâbâkîsi vasat tertîbi üzre izâfe ya makam üzre nağme zammolub dahî bir revîş-i (yürüyüş, yol, akış S. D.) mahsûs-ı cüz, ya bu enva´a makam ya nağme zammola. (nr: 1241/1, s. 15-a, nr: 5572, s. 16; nr: 9824, s. 27)

Bu tanımı kendi terkîb anlatımlarından hareketle şöyle örneklendirebiliriz. Mesela Muhayyer terkîbinde uşşak "*lahn"*i-makamı muhayyer perdesinden icra olunup, muhayyer perdesinden başlayarak, hüseyni perdesinde karar ediyor, tabakası-alanı bu mahal (yer) oluyor. Hüseyni "*lahn"*i-makamı da hüseyni perdesinden icra olunup, hüseyni perdesinden başlayarak, dügâh perdesinde karar ediyor, tabakası-alanı bu mahal (yer) oluyor. Böylece "*terkîb-i izâfî"* olarak "*muhtelifü`t-tabaka"* iki makam biri önce diğeri sonra gelip birbirine eklenerek Muhayyer terkîbini oluşturuyorlar:

> Muhayyer; perde-i muhayyerden Uşşak âgâze idüp, Hüseynî karâr ider. Bunda ihtilâf yoktur. (nr: 1241/1, s. 29, nr: 5572, s. 31; nr: 9824, s. 55)

Nâsır Dede daha sonra "*terkîb-i mezcî"*yi ayrıntılandırır:

> Terkîb-i mezcî; müttefiku`t-tabaka iki ya dahî ziyâde makam ya terkîb birbiri ile muhtelit (farklı nitelikteki unsurlardan meydana gelen, karışık, karma S. D.) olub edâda evvel ve sânî i´tibâr oluna... (nr: 1241/1, s. 15-a, 15-b, nr: 5572, s. 16; nr: 9824, s. 27)

Bu tanımı da kendi terkîb anlatımlarından hareketle şöyle örneklendirebiliriz. Mesela hümayun terkîbinde ısfahan "*lahn"*i-makamı kendi mahallinde (yerinde) neva perdesinden icra olunup, hicaz "*lahn"*i-makamı da kendi mahallinde (yerinde) neva perdesinden icra olunmaktadır. Her iki makam da tabaka-alan olarak aynı mahalde (yerde) yer alarak muhtelit yani farklı plan ve bazı farklı perdelerden meydana gelip, amihte oluşlarıyla yani birbirleriyle karışmalarıyla ve sonda birisinin yani Hicaz *lahn*inin-makamının icrasıyla Hümayun terkîbini oluşturuyorlar. Böylece "*terkîb-i*

[150] Bu bölüm sayfanın sol tarafına der-kenâr olarak kaydedilmiştir.

mezcî" olarak "*müttefikü`t-tabaka"* iki makam muhtelit olup birbirleriyle karışarak Hümayun terkîbini oluşturuyorlar:

> Hümâyûn; Isfahân ile Hicâz'dan mürekkeptir. Hicâz ile âmihte Isfahân âgâze idüp Hicâz karâr ider. Bu dahî müteahhirîn ihtirâ´´ı olması münasiptir. (nr: 1241/1, s. 29-a, nr: 5572, s. 31; nr: 9824, s. 54)

Nâsır Dede *tenbîh* kısmında, "*terkîb-i izâfî"*de eklenen nağme ortada veya sonda olursa, bu nağmenin anlatılan terkîbin süsleyicisi değil, asıl parçası olacağını belirtmiştir. Aynı zamanda "*terkîb-i mezcî"*de de bunun tersinin geçerli olduğun dile getirmiştir (nr: 1241/1, nr: 16-b). Nâsır Dede *tenbîh* kısmının devamında gelecekteki konuların anahtarı olarak şu uyarılarda bulunmuştur:

> Bâb-ı Evvelde sebkât eylediği üzre cemî´an makâmât âgâzhânelerinden karargâhlarına dek bir seyir ile hâsıl olub ammâ makâm-ı rast, âgâzhanesi ve karargâhı bir olduğundan su´ûd ve hubûta muhtâcdır. Lâkin terkîb-i izâfîde mahallinde bulunmaz ise, ekser çârgâh perdesinden rast perdesine hubûtu i´tibârı iledir. Bazan mahallinde bulunduğu halde dahî bu i´tibâr cârîdir. Biri dahî kezâlik cemî´an makâmât mahalinde bulunmayub icrâsı başka perdeden zikrolundukda murâd, negâmâtları beyninde olan nisebdir. Meselâ muhayyer perdesinden hicâz âgâze ta´bîr olundukda muhayyer ve şehnâz, evc ve hüseynî perdesidir ki, beynlerinde olan nisbet hicâz nağmelerinin beyninde olan nisbettir. (nr: 1241/1, nr: 17-a)

Yukarıdaki ifadelere göre; Nâsır Dede başlangıç perdesi ile karar perdesi aynı olan rast makamının, "*terkîb-i izâfî"*de kendi yerinde (mahallinde) bulunmadığı zamanlarda, çoğunlukla çargâh perdesinden rast perdesine inişteki aralıklarla ve *plan*la gerçekleştiğini belirtmiştir. Bazan kendi yerinde (mahalinde) olsa bile bu şekilde gerçekleşeceğini dile getirmiştir. Yani Rast makamı "*terkîb-i izâfî"*de hangi perdede olursa olsun bu *plan*la kendi bütünlüğünü yani "*lahn"*ini ortaya koyabilecektir. Bir diğer örnek olarak da Hicaz makamının başka malahde, yerde, perdede olan durumunu vermiştir. Rast makamından farklı olarak Hicaz makamının başlangıç yeri ve karar yeri farklıdır. Mahallinde (yerinde) neva perdesinden başlar dügâh perdesinde karar eder. Bu durumda da yine muhayyer perdesinden yani başka mahalden perdeden başlayan Hicaz makamı, bütünlüğünün yani "*lahn"*inin *plan*ını uygular. Bu durumda da muhayyer perdesinde başlayıp hüseyni perdesinde karar etmiş olacaktır.

*Tenbîh*in devamında Nâsır dede bazı perde, makam ve terkîb isimlerinin ortak olduğunu belirtip, terkîb anlatımlarında bu isimlerin yanına perde, makam veya terkîb

yazılarak belirtileceğini söylemiştir. Ve ayrıca bir perdeden başlamayı "*âgâz"*[151] kelimesiyle, makamı ve terkîbi icra etmeyi de "*âgâze"* kavramıyla ifade edeceğinin altını çizmiştir (nr: 1241/1, nr: 17-b).

Nâsır Dede'de mahal (yer) kavramının, bütünlüğün yani "*lahn"*in her hangi bir perde üzerinden icra edilebilmesini (Hicaz'ın muhayyer perdesinden icrasında olduğu gibi), "*tabaka"* kavramının farklı perdelerden icra edilen "*lahn"*lerin bulundukları yerleri, "*nağme"* kavramının belli ses aralıklarını içeren perdeleri, bütün bu noktalara anlam kazandıran *lahn* kavramının ise nağmelerin (perdelerin) oluşturduğu, başka bir yapıya bölünemez olan bir bütünlük içeren, makamı oluşturan ve Yaratıcıyla ilişkilenmiş, böylelikle hakikatin kapılarını açacak anahtar olan ezgileri ifade ettikleri görülmektedir. Nâsır Dede'nin hakikat kurulumu ve sınırlarını çizmiş olduğu tüm bu kavramlar kendisinin müziği öğrendiği, icra ettiği, ürettiği, paylaştığı zeminlere (Yenikapı Mevlevihanesi, Nizâm-ı Cedîd toplumsal örgütlenmesi) ve aynı zamanda bireysel yönelimlerine konsantre olunarak ele alınmalıdır. Bu perspektiften bakıldığında Nâsır Dede'nin, şeyhlik vizyonuyla anlamlandırdığı Yaratıcı, hakikat, müzik gibi olguların kendilerine has nüanslar içermekte oldukları ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda bu nüanslar, bahsedilen şeyhlik vizyonunun sadece dini anlamda değerlendirilmemesi gerektiğini hissettirmektedir. Nâsır Dede'nin bireysel varlığıyla anlamlanan bir şeyhlik vizyonunun anlaşılmasında bürokratik, kültürel insan ilişkileri bağlamında yapılacak olan bir sorgulama hayatî bir önemi haizdir.

[151] Nâsır Dede, *Tedkîk u Tahkîk* eserinin *Hâtime* kısmında "bir perdeden başlama" hususunda şunları dile getirir; "Gerek makamların, gerek bileşimlerin açıklamalarında birer (seyir) başlangcı belirlenmişti. Ancak bu, başka yerden değil, sadece oradan başlanır anlamına gelmez. Belki o başlangıç, belirlenmiş bulunan başlangıcın ya üstünden, ya altından, ya da bir veya daha fazla eklenmiş nağmelerden başlayabilir. Eklenmiş bulunan bu nağmeler süsleyicisi olarak makam veya bileşimin aslından sayılır. Uşşak, Beyâtî ve Hüzzâmda başlangıç sesi olan nevâ perdesinden önce segâh ve çârgâh perdeleriyle başlamak gibi" (Başer, 2013, s. 237).

3. HÜSEYİN SADETTİN AREL

3.1 Süreklilik ve Süreksizliğin Etkileşimi; Avrupa'dan *Tanzimat İnsanına*, *Türk Milletinden* Hüseyin Sadettin Arel'e

Hüseyin Sadettin Arel'in makam algılaması, kendisinden önceki makam yaklaşımlarından doğmamakla birlikte, diyalektik bir ilişkiden de doğmamıştır. Hüseyin Sadettin Arel'in yaklaşımı için; iki ses arasındaki ilişkinin *tabiat*tan elde edilişi, sesin bu *doğa*sının insan *akl*ının kıstaslarına uyup uymaması, ve en nihayetinde *doğa* ve *aklın* bu belirlenmiş sınırlarının ufuk çizgisinde *duygu* diyarının *milli* vizyonu dahilinde *Türk Milleti* doğrultusunda değerlendirilmesi mevzu bahistir. Arel'e göre tarihsel süreçte "musikiye büyük değer atfetmiş olan" *Türk Milleti* (Arel, 1949b, s. 4) yine musikisine gerektiği hassasiyeti gösterecek ve bu musiki doğumdan ölüme hayatın her aşamasında mevcudiyetini devam ettirecektir.

Cumhuriyet'in yaratımlarını, "kültürel ve siyasal Batılılaşma politikasının radikalleşmesi" gibi ifadeler kullanarak negatif tınılarla dile getirmek isteyen kimi yaklaşımlar,[152] Gökalp gibi dönemin simgesel isimlerinin bağlamsal ifadelerini tarihle kurdukları bu ilişki içerisinden değerlendirmiş, Arel'in üretimlerini de, her ne kadar farklı yaklaşımlar içeriyor olsa bile, yukarıdaki çerçeveye dahil edilmesi gereken olgular olarak vasıflandırmışlardır. Bu bakış açısına göre Arel "tutmayan Batılılaşma" çabasıdır, "izleyici bulamama"yla karşı karşıyadır, çünkü "geleneğin direnci"yle muhatapdır. Yine aynı bakış açısına göre bütün bunların sebebi; Arel'in "resmi söylemi içselleştiren, Batıcı meşrulaştırma" çabalarıdır.[153] Bir başka yaklaşım da Arel'in yaratımlarını "evolution, development" gibi kavramsal ifadelerin spekülatif

[152] Örnek olacak ifadeler için bkz. (Ayas, 2015, s. 329-344).

[153] Bu ifadeler için bkz. (Ayas, 2014, s. 221-233). Ayas (2014); "Arel'e göre daha dar bir alanda ama ona paralel bir girişim"in (s. 370) Şerif Muhiddin Targan'dan geldiğini söyler. Buna göre; "Targan'ın ud üslubu, geleneksel üslubun aksine, virtüözlük denen bir teknik cambazlığa dayanmaktadır… Targan'ın udu Batının gitarına yaklaşmış ve teknik imkanlarının sınırlarına varmayı amaçlarken, kendine has tınısını kaybetmiştir… Tıpkı Arel gibi Targan'ın da uygulamada hiçbir takipçisi olmamıştır" (s. 371, 372). Bilen Işıktaş (2018), Ayas'ın yaklaşımındaki "anakronik ve metodik" sorunlara dikkat çekmektedir. Işıktaş'a göre, "kullanılan kaynakların ikincil kaynaklar olması, müzikal açıdan zaafları barındırması ve yalnızca sosyolojik olarak yaklaşılması bu tür yorumların üretilmesine" neden olmaktadır (s. 370-374).

zeminleri dahilinde değerlendirmekte ve Arel'i "Ali Ufkî ve Kantemir'in literatürü doğrultusunda gelişmekte olan bir müziği kendi niyetine göre evirip gizleyen" bir isim olarak nitelendirmektedir.[154]

Her iki yorumda da dikkat çekici olan yan Cumhuriyeti, Osmanlı son yüzyılında yaşanan politik ve toplumsal gelişmelerden bağımsız okuma arayışında olunması ve bu politik-toplumsal zeminlerle ilişkili olmakla birlikte bunların dışındaki belirlenmemişlikleri de içinde barındıran bireysel durumların göz önünde bulundurulmamasıdır. Oysa tarafımızdan, çalışmamızda konu edinilen bireyler dahilinde yapılan sorgulama özelinde, tarihle muhataplığın toplumsal ve bireysel olgular üzerinden, kopuşları ve eşzamanlı olarak süreklilikleri de içeren bir zemini vurgulayan perspektiften kurulabileceği düşünülmektedir. Kopuşun ve sürekliliğin öncelendiği anlayışlar Cumhuriyet tarihine yaklaşımda özellikle görülmektedir. Örneğin erken Cumhuriyet'in siyasal ve toplumsal kurgusunu bir yeni başlangıç olarak gören ve resmi tarih tezinin oluşumunda da pay sahibi olan Enver Ziya Karal'a göre Cumhuriyet geçmişten ve köklerden radikal bir kopuşu ifade eder. Oysa 1950'li yıllarda özellikle Türkiye tarihindeki gelişmeleri anayasal kurumlar üzerinden okuyan Tarık Zafer Tunaya, Cumhuriyet'i kopuş üzerinden değil, süreklilik olgusuyla ilişkilendirilen bir zeminden değerlendirir. Ona göre Tanzimat ile başlayan ve Meşrutiyet ile süregelen tarihsel devrin sonucunda 1880'li yıllarda yaşama başlayan kuşak yeni ancak zemini olan bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Bu nedenle olsa gerek Tunaya, Arel'in de içinde yer aldığı 1880'ler kuşağının politik ve kültürel eylemlerinin kristalize olduğu II. Meşrutiyet'i Cumhuriyet'in bir ön hazırlık safhası dahası "labaratuvarı" olarak değerlendirir. Böylelikle sosyal bilimciye ve tarihçilere yaşanan dönüşümlerin tarihsel kökleri konusunda uyarıcı olur. Süreklilik konusundaki yaklaşımlar güçlenip bunları destekleyen araştırmalar arttıkça radikalizm konusundaki yaklaşımlar da sorgulamaya açılır. Örneğin aralarında Aykut Kansu'nun da bulunduğu kimi tarihçiler esas devrimin II. Meşrutiyet sonrası 1909 Haziran'ında yapılan anayasa tadilatlarıyla gerçekleştiğini ileri sürerler. Bu yaklaşıma göre monarşiyi tümüyle parlamenter bir sisteme dönüştüren ve sembolik kılan en önemli gelişme budur. Söz konusu yaklaşımda da Cumhuriyet'in özellikle politik alanda gerçekleştirdiği köklü dönüşümleri hafife alma durumu hissedilebilir. Ancak ifrat ve tefrit arasında gitmeksizin daha soğuk kanlı yaklaşılırsa sürekliliği önceleyen okumaların, Osmanlı

[154] Örnek olacak ifadeler için bkz. (Feldman, 1995, s. 146-150).

son yüzyılından Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türk *modernleşme*sinin değerlendirilmesinde önemli araçlar sağlayabileceği aşikardır. Nitekim Niyazi Berkes,[155] Şerif Mardin, Kemal Karpat gibi sosyolog ve tarihçilerin de ulaştığı sonuçlar bunu destekler niteliktedir. Bernard Lewis'in de aralarında bulunduğu tarihçi kuşak Osmanlı *modernleşme*sinin köklerinin dayandığı geç 18. yüzyıldan sonraki dönemi bir geçiş dönemi olarak değerlendirirken haksız değillerdir. Geçiş döneminin özellikleri yani ekonomik, sosyo-kültürel ve politik yenilenmeler, eski ve yeni arasındaki gerilim ve uzlaşı hatları bu dönemde daha belirgin hale gelmiştir.

Arel'i, kültür adamı ve toplum gerçekliğinin bir ürünü olarak, siyasal ve toplumsal tarih penceresinden değerlendirilmesine imkan tanıyan bu okumalar, yukarıda aktarılan; Arel'i, Kantemir gibi isimlerin "literatürü doğrultusunda gelişmekte olan bir müziği kendi niyetine göre evirip gizlemesi" üzerinden anlamlandırmaya çalışan ya da Cumhuriyet'i "kültürel ve siyasal Batılılaşma politikasının radikalleşmesi" olarak tanımlayan yaklaşımlardan, tarih ve *süreklilik*le ilişkinin kurulması bakımından bilimsel niteliği öncelemeleriyle daha isabetli bir yapı arz etmektedirler. Ancak tez çalışması dahilinde Arel sadece siyasal, askeri, toplumsal, ekomomik sınırlar dahilinde değerlendirilmemiştir. Tüm bunlarla ve *süreklilik*le etkileşim içerisinde olmakla birlikte Arel, bu bölümün başında bahsedildiği üzere makam yaklaşımının kendinden öncekilerden doğmamış olmasındaki *süreksizlik* durumunu da barındırmaktadır.

Arel için makam, "*insan duygusunu ifade etme"*deki vüsat ile ilişkili bir olgudur. Bu hususun kendini gösterebileceği yerler; Nizâm-ı Cedîd'in *cihan-nümâ* padişahının himayesinde, Mevlevi asitanesinin cennet misal çilehanelerinde, neyin kamışlıktan ayrılış hikayesinin zahirî-batinî anlamlarında ve bu düalizmin şuur altı ya da üstü mekanlarında bulunmamaktadırlar. Fakat Nâsır Dede ile Arel'den her ikisi de farklı bir şey söylemenin heyecanını tatmaktadırlar; ilki bunu ebced müzik yazısının yeni kullanımıyla ortaya konan perdeleri üzerinde barındıran ney ile *esrâr*a vakıf olan, ikincisi de *tabiat*tan referanslı Çargâh makamının bütünlüklü yapısıyla *duygu*nun ifade kudretine malik olan insanı ortaya koyarak gerçekleştirir. Nizâm-ı Cedîd'le Cumhuriyet'in tecrübe ettiği; hükmetme biçiminin farklılaştığının algılanmasınıdaki idrak ve farklı derece ve tınılardaki pratik müdahalelerin mevcudiyetindeki *süreklilik*

[155] Niyazi Berkes (2014) *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı eserinin 20. baskısının önsözünde, amacının; "… yüzyıllar içinde geçen iç ve dış olayların nasıl zorunlu olarak bir ulus birimine dayalı Cumhuriyet rejiminin gelmesi doğrultusunda aktığını göstermek" (s. 13) olduğunu belirtmiştir.

ile Nasır Dede ve Arel gibi iki ismin müzikle kurdukları ilişki biçimlerindeki bireysel belirlenmemişliklerinin *süreksizlik*i birbiriyle kaynaşmaktadır.

Bu bakımdan söz konusu doktora çalışması, tarihle ve içinde yaşanılan günle kurduğu ilişki açısından yukarıdaki görüşlerden farklı bir konumda bulunmaktadır. Böylece çalışma süresince işletilen *sorgulama* doğrultusunda Arel'in makam hakkındaki görüşleri; düşüncelerin oluşumu konusunda, tarih dışı bir özneyi, kesintisizliği vurgulayan, *hakikat*çi ve *evrensel*ci tarih anlayışlarının yerine; toplumsal ve bireysel olguların çok boyutluluğu içerisinde belirli bir toplumsal örgütlenmenin kodlarını oluşturan bir tarihsel dönemin düşünme biçimlerini ve deneyimlerini dikkate alan, evrensel ve değişmez olmayan, bağlamsal ifadelere özgü tınılara dayanan bir tarihsel yaklaşım anlayışından hareketle gerçekleştirilmektedir. Bu bakımdan, çalışmanın sınırlarını aşmamak koşuluyla, Arel'le bağlantılı olabilecek noktalar dahilinde müzikal yaratımın tarihine kısa bir yolculuk yapılması yerinde olacaktır. Bu yolculuğun Antik Yunan'dan İslam coğrafyasına kadar olan kısmı *Abdülbâkî Nâsır Dede* bölümünde mevcuttur. Burada Avrupa müzik kültürü düşünce ve pratiğinden itibaren bu yolculuk devam ettirilecektir.

3.1.1 Avrupa'daki müzikal yaratım olgusunun Hüseyin Sadettin Arel ile olan etkileşimi

İslam düşünürlerinin süzgecinden geçen bilgi birikimini miras alan Ortaçağ Avrupa'sında Boethius'un *mundana*, *humana* ve *instrumantalis* kategorilerinde, Augustinus'un düşünsel aktivitenin konusu olan müziği kendini ibadete adamış Tanrı adamının duaya yönelmesinin aracı olarak gördüğü müzik vizyonuyla harmanlamasında; evren ve ruhun armonisini gösterir bir olgu içerisinde daha aşağı seviyede kalan bir instrumantalis müzik söz konusuydu. İnstrumantalis müzik ancak Arezzolu Guido'nun icra edilen müziğe dair attığı önemli adımlardan sonra Rönesans'la birlikte dünyasallığı, işitilebilirliği noktasında ilgi odağı olmaya başlamıştı (Panti, 2014a, s. 829-839), (Panti, 2014b, s. 871-887), (Mainoldi, 2014, s. 888-899), (Rusconi, 2014, s. 821-829), (Atalay, 1985, s. 890-898), (Haydon, 1941, s. 5).

İşitilebilirliğin vurgulandığı bu vizyon hümanist heyecanı canlandırmış, Ortaçağ'da göksel müziğin temaşasını sağlayan *polifonik* müzik yerini dünyasal müziği teksesli şarkı tekniğiyle ve söze uyum sağlayan bir *polifoni* anlayışıyla vurgulayan bir müziğe bırakmaya başlamıştı. Arel, "*insan duygularını ifade etme"*nin vurgusunu Türklere ait

olan *milli* makam malzemesinin *polifonik* karakterde işlenmesi olarak gerçekleştirirken, Rönesans'ın kimi hümanist yazarları bu vurguyu metinlere sadık kalınan, tek sesli ve *polifoni*nin ancak müziğin söze tabi kılındığı durumlarda kabullenilebildiği bir müzik anlayışında gerçekleştirmekteydiler. Mesela Vincenzo Galilei, teknik ve tarihsel yaklaşımıyla müziğin tek sesliliğini savunmuş, bunun meşruiyet zeminini doğal, sosyo-kültürel ve fiziksel bir fenomen olarak değerlendirdiği müzik anlayışı sağlamıştır (Todorov & Focroulle & Legros, 2014, s. 24-28), (Fubuni, 2006, s. 90-94), (Galilei, 2003, s. Xvii-Xviii, Xxviii).

Gioseffo Zarlino artık *mundana* müziği, doğaüstülüğü vurgulayan soyut düşünsel aktivite içerisinden değil, doğanın kendisinin vurgulandığı, işitilirliği pekiştiren hesaplama girişimlerini, ses aralıklarının ilişkisini önemseyen rasyonel düşünsel aktivite içerisinden değerlendirmekteydi (Kimmey, 1988, s. 97-119). Bu rasyonellik doğrultusunda matematiksel hesaplamayla ilişkili bir işitilebilirlik içerisinde, doğada bulunan armoninin en mükemmel malzemesi majör (ve bu akıl yürütme neticesinde majörden elde edilen minör akor) akor idi. Burada söz konusu olan, Ortaçağ armonisinden ve tek seslilikten ayrı bir şekilde *duyguları ifade etme*de rasyonel malzemelerle kurulmuş bir armoniydi. Bu bağlamda *mundana* olarak araştırmaya konu edilen de artık teolojik-kozmolojik amaçta araç olan bir müzik değil doğadan elde edilen ve rasyonellik içerisinde işitilen bir müzikti.

Aydınlanma ile birlikte akorların, armoninin, melodinin, ses aralıklarının başka hiçbir kurguya bağlanmadan direk insan duygularıyla, rasyonaliteyle olan ilişkileri doğrultusunda değerlendirildiği bir müzik anlayışı iyice ağırlığını hissettirmeye başlamıştı. Rameau tarafından müziğin ve özellikle armoninin artık bilimsel söylemin yani rasyonel akılla analiz edilebilen, aydınlanmış aklın ürünü olan matematiksel yasalar çerçevesinde düşünülebilen bir olgu olduğu (Rameau, 1779, s. 4), (Kimmey, 1988, s. 151) dillendirilmekteydi. Fakat Kartezyen koku taşıyan bu yaklaşımla birlikte aklın dili söz, duyguların dili müzikle çatışmaya girmekte, hangisinin önceleneceği, tâbî olunacak olgu olarak düşünüleceği tartışılmaya devam etmekteydi. Mesela Rousseau için melodi bir resmin içindeki hatlar ve figürlerken armoni sadece bu hatların renkleri mesabesindeydi. Fakat bununla birlikte Rousseau, sözle müziğin ayrılığının modern uygarlığın bir yanılsaması olduğunu dile getirmekte, sahici olan ilkel durumda, özellikle melodi olgusunu vurgulayarak, böyle bir ayrılığın söz konusu olmadığını (Rousseau, 2013, s. 61, 77, 85) belirtmekteydi. Diderot'da çalgısal müzik, kavramsal

belirlenmemişliği sayesinde gerçeğe erişim sunan müzikal nitelikleri doğrultusunda yüceltilirken (Diderot, 1998, s. 25, 26, 28), karşıt görüşte olanlar onu akıl karşıtı, duygu dili olması bakımından eleştiriye tabi tutmuşlardı. Ama hepsinden öte müzik artık, etik ve eğitici[156] amaçlardan bağımsız ve bu itibarla *özerlik*i gündemine almış, aydınlanmış rasyonel aklın ve aynı zamanda duyguların dünyasına girmiş bir olguydu.

Çalgısal müziğin kavramsallığa alternatif bir ifade biçimi olarak akla karşı sergilediği duruş romantik vizyonla birlikte zirvesine ulaşmaktaydı. Çalgısal müzik Wagner'de bütüncül sanat eseri anlayışı noktasında, Rousseau'nun ortaya koyduğu fikirlerin devamı niteliğinde, dram sanatında sözle bütünleşmekteydi. Schopenhaur için müzik diğer sanatlardan daha ayrıcalıklı bir yerdeydi ve kavramlarla ifade edilebilecek şekilde belli bir duyguyu değil kavrama pek de sığmayan soyut biçimdeki duygu olgusunu temsil etmekteydi (Tardü, 2014, s. 163-173), (Aktaş, 2012, s. 43-70). Ve en nihayetinde müzik Nietzsche'de ayrıcalıklı konumunun da ötesine geçerek tüm sanatların kökeni olan, başka kategoriler ve formlar olmaksızın gerçeğin özünü temsil eden bir olgu olmaktaydı (Nietzsche, 2014f), (Nietzsche, 2010c), (Lassarre, 2011).

19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başları itibarıyla bu romantik vizyona pozitivist bakış açısı tarafından getirilen eleştiriler dozunu artırmaya başladı. Müziğin duyguyla ilişkisi artık ancak bilimsel söylem içerisinde; psikoloji, fizik, akustik, tarih vb. alanlar dahilinde değerlendirilme noktasındaydı. Bu değerlendirmeler müzik bilimi çevrelerince yapıldığı kadar diğer alanlardaki uzmanlar (filozoflar, edebiyatçılar, tarihçiler, matematikçiler vb.) tarafından da yapılmaktaydı. Biyoloji dalında ortaya çıkan ve evrim ilkelerini açıklayan Darwin insan ve toplum bilimlerini de büyük ölçüde etkilemişti. Darwin, tüm canlıların gelişime muhatap olduğunu dile getiriyor, bunun da evrimleşme ile gittikçe daha yetkin bir yapıya doğru ilerleyen bir süreç olduğunu söylüyordu. Bu süreçte *doğal* olarak zayıf olan eleniyor, güçlü olan ise hayatta kalmaya hak kazanıyor ve böylece hayatın değişik şartlarına ayak uydurarak çeşitleniyordu (Darwin, 2016). E. B. Tylor'un *Primitive Culture* adlı kitabındaki *The Science of Culture, The Development of Culture, Survival in Culture* bölümlerinde geçen ifadelerine bakılırsa Darwin'in bu yaklaşımları kültür olgusu için de söz konusuydu (Taylor, 1871, s. 1-63). Bu yaklaşım taraftar bulmuş olacak ki, Henry Morgan gibi bir isim *Eski Toplum* (*Ancient Society)* adlı kitabında bu evrimleşme yaklaşımının kültür alanındaki esaslarını ortaya koymaya çalışmıştı. İnsan kabilelerinde uygarlık

[156] Antik ve ortaçağ düşünce zeminindeki klasik tanımlamalar kastedilmektedir.

döneminden önce bir barbarlık döneminin, barbarlık döneminden önce de bir yabanıllık döneminin geçirildiğini ileri sürmüş, insan soyunun tarihinin, dünyanın her yerinde kökeni, yaşam-deneyimleri, ilerlemesinin yönü bakımından bir ve aynı olduğunu iddia etmişti (Morgan, 1994, s. 22). Bu bakımdan ona göre bir gün bütün kültürel dokular Batı'nın seviyesine ulaşacaktı, bu kaçınılmazdı çünkü *doğal süreç* bunu gerektiriyordu.

Takip eden dönemde *Folklore Society* kuruldu.[157] Yukarıdaki yaklaşım doğrultusunda çeşitli kültürlerin halk üretimlerini (ki bunlar iptidailiği temsil ediyordu) derlemek ve Batı'nın halk üretimleri (ki bunlar evrimleşme sürecinin en ileri kulvarı idiler) ile karşılaştırmak amaçlanmıştı. Guido Adler ise müziğin de bu tür üretimlere dahil olduğunu ve üzerinde bu tür çalışmalar yapılmasını hak ettiğini vurgulamıştı. Guido Adler'e göre böylece müzik bir bilimsellik kazanacak, bu bilimsellik çatısı altında farklı halkların müzikleri araştırılabilecek, etnografik vizyon dahilinde şematize edilebilecekti. Adler'e göre bu en nihayetinde Batı'nın evrim sürecindeki bütün aşamalarının, içinde bulunulan zamandan seyredilmesi demekti (Kimmey, 1988, s173-193), (Pruett & Slavens, 1985, s 3-4).

Bunun gibi araştırma girişimleri iki teknolojik buluşun gerçekleştirilmesiyle olanaklı hale gelmişti. Matematikçi Alexander J. Ellis perde ölçümlerinde cent sistemini geliştirmiş, Batı dışı gamların-dizilerin objektif bir biçimde incelenmesine olanak tanımıştı. Ellis müzik dizilerini doğal akustik, fiziksel kanunlara ve tarihsel bakış açılarına dayandırmadan dizisel sistemleri bilimsel metotlarla ele alan bir yaklaşımdan değerlendirmişti. Bu atılımın yanı sıra fonografın icadıyla birlikte eserin kaydedilip dinlenerek analiz edilebilmesi de müzik bilimi araştırmacılarına yeni çalışma alanları açan gelişmelerdendi (Haydon, 1941, s. 216, 217, 220). Carl Stumpf ve Erich M. Von

[157] Folklor araştırmalarına yönelik kurumsallaşma 19. yüzyılın ikinci yarısında yoğunluk kazanmıştır. 1879 yılında kurulan *İngiliz Halk Müziği ve Dansları Cemiyeti* bu konuda önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Benzer şekilde 1860 yılında İsveç'te kurulan *Stockholm Halk Dansları Dostları Cemiyeti* çeşitli eyaletlerden topladıkları halk müziklerini ve mahalli oyunları tespit etmeye çalışmışlardır. Bu tür girişimler araştırmacıları da cesaretlendirmiştir. Polonya'da Oscar Kolberg 1857'den 1865 yılına kadar topladığı 10.000 kadar halk ezgisini 22 cilt halinde yayınlamıştır. Çekoslavakya'da Bartoş, 1882, 1889 ve 1901 tarihlerinde derlediği Malovya ezgilerini yayınlamıştır. Eski Yugoslavya'da Franjo Kuhaç'ın bastırdığı kitaplarda (1878) Hırvat, Sırp, Sloven ve Boşnak ezgileri yer almıştır. Macaristanda'ki ilk derlemeler ise 1896 yılında Belavikar tarafından fonograf adı verilen ses kayıt cihazıyla yapılmıştır. 1905 yılından sonra Bela Bartok ve Zortan Kodali yalnızca Macaristan'da değil çevre ülkelerde de halk müziği örneklerini toplamışlardır. Bulgaristan'da 1872 yılında Çolakav'ın yayınladığı Bulgar ulusal şarkı mecmuasının ardından Şitaynov ve Raçov 1887'de 24 halk ezgisini yayınlamışlardır. Yunanistan'da ise bu konudaki ilk girişim 1898 yılında sakız adasında Hubert Pernot tarafından gerçekleştirilmiş daha sonra Yorgi Pahtikos adlı bir rum Anadolu, Trakya ve İstanbul'da 260 kadar ezgi derleyerek bunları 1905'te Atina'da bastırmıştır (Şenel, 1999, s. 101, 102). Ayrıca bu derleme faaliyetlerinin etnomüzikoloji çalışmalarına olan katkısına işaret eden bir yorum olarak bkz. (Bohlman, 2015, s. 49-56).

Hornbostel gibi önemli fizikçi ve felsefeciler *Berlin Fonograf Arşivi*'nin temellerini atmışlar, çeşitli kültürlerden kaydettikleri ve notaya aldıkları müzikleri; her kültürün gelişme sürecinde olduğu, kimisinin daha geri kimisinin daha ileride bulunduğu ve böylelikle ilkel ve medeni toplumların var olduğu bir zeminden, kültürel evrimcilik penceresinden değerlendirmişlerdi (Stone, 2008, s. 24, 25).

İngiltere'de Cecil Sharp ise yine aynı yıllarda İngiliz halk şarkılarını çalışmaya başlamıştı. Cecil Sharp, İngiliz halk şarkılarını evrimleşme süreci içerisinde değerlendirmiş, her şarkının *doğal süreç* sonucu çeşitli kalıplara girdiğini, bu kalıplardan da en iyisinin hayatta kalmaya ve aktarılmaya hak kazandığını belirtmişti. Folklora olan ilginin artışında şüphesiz 19. yüzyıla damgasını vuran politik akımlardan milliyetçiliğin önemli bir rolü bulunmaktaydı. Renan gibi yazarlar ulus-devletin inşa edilişi sürecinde kültürel kurumların da ulusu temsil edecek içerikte kurgularla inşa edilmesi gerektiğine işaret ediyorlardı. Aslında bu, günümüzde milliyetçilik üzerine çalışan modern teorisyenler tarafından da dikkat çekilen bir husustur. Ulusal tarihsel bir dekor oluştururken bu dekorun otantik vasfını öne çıkaracak en önemli unsur folklor olarak görülmüştür. Bu nedenle 19. yüzyılda bir çok aydın ulusun kültürünün orijinal kaynaklarını yani keşfetmeye çalıştıkları kökleri folklorda bulmuşlardır. Aynı durum müziğin üretiminde de etkilerini ortaya koymuştur. Besteciler ulusal bir tını yakalamak amacıyla yerel renkler ve dokuları aramaya başlamışlardır. 19. yüzyılın başlarından itibaren Orta ve Doğu Avrupa'da gelişmekte olan milliyetçilikler, *milli* aidiyetin çeşitli tema ve özelliklerini ifade edecek yeni müzikal üsluplar arayan bestekâr ve müzisyenleri de harekete geçirmiştir. Örneğin piyanoda Chopin, Polonyalı seçkinlere ve halka ait polonez ve mazurka gibi dansların bazı ritm ve tarzlarını kendince yorumlamış bunun yanında balad, vals gibi yeni formları da genişletmiştir. Aynı dönemde romantik akımların kendisi gibi senfonik şiirler de *milli* duyguyu ifade etmek, özellikle *milli* tarihi kahramanlık dramlarını ve benzersiz *milli* peyzajları betimlemek için son derece uygun ifadeler oluşturmuştur. Sibelius'un senfonik şiirleri bir araya geldiğinde nispeten yeni bir fikir olan Fin milletine uzak geçmişteki antik kahramanlığına ve *ana vatan*ının vahşi, tüyler ürpertici doğasında kökleşmiş olduğuna dair anlayışın kazandırılmasına hizmet etmiştir. Bu tür girişimleri Rusya'da ve Doğu Avrupa'da da görmek mümkündür (Smith, 2017, s. 122, 123).

Avrupa'da kimi yazarlar tarafından yukarıda bahsettiğimiz süreci takip eden dönemde müzik akılla ilişkili olma noktasında belli hesabilikler, hiyerarşiler içeren ve bununla

bağlantılı olarak dilbilimsel alanda kendi üzerine kapanan özelliğiyle artık belirli bir duygunun veya toplumun yansıması değildir. Stravinsky gibi bir yazar yapısalcı bir yaklaşımla tonal armoninin ses ilişkilerine vurgu yaparak insan düşünce yapısının değişmez ilkelerini gündemine alırken,[158] Schönberg gibi bir yazar a-tonal armoni yaklaşımı içerisinde (Kimmey, 1988, s. 235) ifadeye vurgu yaparak, toplumla diyalektik bir ilişki kurup düzenin altında işleyen zemini açığa çıkarma kabiliyetini haiz bir müziğe dikkat çekmiştir.

Bu iki müzik adamından da çeşitli derecelerde etkilenmiş olan Bela Bartok, hem yerel halk şarkılarına gösterilen bu ilgiler doğrultusunda eserler vermiş ve ilk Macar halk şarkısını Zoltan Kodaly ile birlikte notaya almış, hem de armoni olarak karmaşık yapılar içeren *Olağan Üstü Mandarin Balesi* gibi eserler bestelemiş (Pruett & Slavens, 1985, s. 94-100), (Ayan, 2011, s. 58) ve ayrıca Türkiye gibi ülkelerin müziklerinin nasıl çağdaş bir hüviyet kazanacağı konusunda çalışmalar yapmıştır.[159] Bela Bartok, Ankara Halkevi tarafından da Türkiye'ye davet edilmiş, Adnan Saygun, Mahmud Ragıp Gazimihal, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses gibi isimler ile birlikte saha çalışmaları gerçekleştirmiştir. Aslında bunun öncesinde, Avrupa Konservatuvarları gibi asrî bir müessese olarak düşünülen[160] ve Musa Süreyya Bey tarafından yeniden yapılandırılan Dârü'l-Elhân'da (Paçacı, 1994a, s. 50, 51) yine kendisi tarafından gerçekleştirilen bir anket ile birlikte halk müziği üzerine araştırma ve çalışmalar başlatılmıştır (Kolukırık, 2015, s. 63).

---

[158] Stravinsky yeni idollere değil ama müziğin eksenini onaylamanın ebedi zorunluluğuna itaat etmeyi ve belli çekim kutuplarının varlığını tanımayı kaçınılmaz görür. Buna göre diatonik tonalite, müziği bu kutuplara yöneltmenin yollarından yalnızca biridir. Tonalitenin işlevi bütünüyle sonorite kutbunun çekim gücüne tabidir. Bütün müzik belli bir dinginlik noktasında toplanmaya doğru giden atışları art arda gelişinden başka bir şey değildir. Bu, bir Bach füg için olduğu kadar Gregoryen ilahileri için de; Debussy'nin müziği için olduğu kadar Brahms'ınki için de geçerlidir (Stravinsky, 2000, s. 34).

[159] Bartok, bir ülkenin müziğinin çağdaş olabilmesi için gerekli şartı şöyle dile getirmişti; "Muasır ilmi musikide popüler musikinin tesiri öteden beri kendini hissettirmiştir… 17. ve 18. asırların malum *pastorale* ve *musette*i esas itibarıyla viyel ve gayda ile çalınan muayyen bir halk musikisinin taklitlerinden başka bir şey değildir. Viyana klasiklerinin halk musikisinin ne derece tesiri altında kaldıkları herkesin malumudur. Ezcümle, Beethoven'ın Symphonie Pastorale'nin ilk kısmındaki esas tam bir Cenup İslav halk türküsüdür" (Ayan, 2011, s. 52).

[160] *"Mûsikî Encümeni ve Dârü'l-Elhân Ta'lîmâtı Sûreti"*nde yer alan *Mûsikî Encümeni ile Dârü'l-Elhân'ın Maksadı Tesîsi* başlıklı *Birinci Fasıl* ve *Dârü'l-Elhân* başlıklı *İkinci Fasıl'*da (bkz. Şekil D. 5), Dârü'l-Elhân'ın müzik alanında asrî bir müessese ihtiyacını karşılama amacıyla açıldığı ve bu doğrultuda ilmî kıstaslara ve kurumsal yapılanmaya uygun şekillendirildiği şu ifadelerle dillendirilmiştir; "Mûsikî sanatının ilmî bir surette ta'lîm ve tedrisi … maksadıyla Mâ'rif-i Umûmiye Nezâreti'nce erbâb-ı ilim ve ihtisastan mürekkep bir Mûsikî Encümeni teşkil ve Dârü'l-Elhân namıyla bir de mûsikî mektebi küşâd olunmuştur… Dârü'l-Elhân'ın müdür ve müdîreleri ve muallim ve mullimeleri Mûsikî Encümeni tarafından intihab edilir" (BOA. MF. MKT. 1242/38).

3.1.2 Avrupa ile ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı gerçekleştirmiş olan Tanzimat insanının, Hüseyin Sadettin Arel ile olan etkileşimi

Fonograf ancak 1926'da İstanbul'a getirilmiş ve Dârü'l-Elhân heyeti ilk derleme gezisine çıkmıştı.[161] Bu ilk geziye Rauf Yektâ Bey, Yusuf Ziya Bey, Dürrü Bey ve Ekrem Besim Bey katılmıştı. Yapılan gezide Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas'tan halk üretimleri notaya alınarak, fonografla disklere kaydedilmişti (Kolukırık, 2015, s. 64). Coğrafyamızda yaşanan bu hareketlilik sadece müzik adamları tarafından değil diğer alanlardaki bilim insanları tarafından da desteklenmekteydi. Yani Osmanlı memuru Batı Avrupa ile kurulan ilişki vesilesiyle *farklılık*ın[162] farkına varmaya başlamıştı. Bu farkındalık aynı zamanda Tanzimat vizyonunun temellerinin atıldığı ortamlarda ve kurumlarda yetişen yeni neslin devinimi olacaktı.

Batı Avrupa'yla kurulan ilişki, özellikle 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda merkezi otoritenin tekrardan kuvvetlendirilmesi için sarf edilen çabalarda etkisini hissettirmeye başlamıştı. Merkezi otorite içte yozlaşmanın (ulemâ, memur, tımar sistemi, eğitim, ordu vb.) ve bununla birlikte ayan, yeniçeri gibi kesimlerin yönetimi şekillendirme arzusunun, dışta ise yenilgilerin ve Fransız İhtilali gibi gelişmelerin muhatabı durumundaydı. Böylelikle artık III. Selim gibi bir padişah, bizzat kendi özel bağlantılarıyla, yazışmalar dahilinde Fransız yönetimine asker eğitimi, ordu yönetimi gibi alanlarda danışıyor, Avrupalı uzmanlardan ve bununla birlikte yerli üst tabakadan yapılabilecek yenilikler doğrultusunda layihalar istiyordu.[163] Bu girişimler askeri alan başta olmak üzere diğer alanlarda da (diplomasi, eğitim vb.) Batı Avrupa vizyonunu

---

[161] Türkiyede'ki derleme faaliyetlerinin milli kimliğin oluşturulması süreciyle yakından ilgili olduğu görülmektedir. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde güçlenmeye başlayan milliyetçilik ideolojisinin bir sonucu olarak milli kimlikle folk müzik arasındaki ilişki üzerine tartışmalar gündeme gelmiştir. Örneğin Ziya Gökalp 5 Eylül 1918'de *Yeni Mecmua'da, İçtimaiat; Hars ve Medeniyet* başlıklı bir makalede "Milli musikiyi iddia içinde bir taraftan Avrupa'nın fenniyatını öğrenmek diğer cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen halk türkülerinin seslerini toplamak lazımdır" demekteydi. 1922 yılında Mahmud Ragıp Bey de *Yeni Şark* gazetesinde derleme faaliyetlerinin öneminde dikkat çekiyor, "birkaç gayyur folklorcu gencin kalem ve kağıdını alarak köy köy dolaştıkları" anı görmeyi hayal ediyordu. Nihayet 1925 yılında ilk resmi derleme gezisi de gerçekleştirilmişti. Viyana'dan yeni dönmüş olan Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler, Maarif Vekaleti Hars Dairesi müdürü Hamit Zübeyr Koşar'ın girişimleriyle halk ezgilerini derlemek ve notaya almak üzere 1925 yılında Batı Anadolu'ya gönderildi. Dârü'l-Elhân'ın çalışmalarından ayrı olarak gerçekleştirilen bu derleme gezisinde toplanan ezgilerden 76 tanesi 1926 yılında *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında yayınlandı (Şenel, 1999, s. 105, 107).

[162] *Farklılık* kavramı, doktora tezinin "Çalışmanın Kuramsal Temeli" bölümündeki tartışmalar bağlamında ele alınmalıdır. Buna göre, *yaratım*ın, kökene ve tarih dışı bir özneye dayandırılmadan, toplumsal, bireysel ve tarihsel bakımdan izinin sürülebilecek, *süreklilik* ve *süreksizlik*in hüküm sürdüğü bir olgu olarak ele alındığı vizyonla ilişkili bir şekilde değerlendirilmelidir.

[163] Bu konuda ayrıntılı bir sorgulama için doktora çalışmasının 2.1 ve 2.2 bölümlerine bakılabilir.

edinmeye çalışan bir insan tipi doğurmaya başlamıştı.[164] II. Mahmud döneminde artık bu insan tipi yani üst tabaka, memurlara yönelik keyfi cezalandırma uygulamaları yerine *Memurine Mahsus Ceza Kanunu* (1838) ile muhatap olacak, merkezi otoritenin zemini, hukuk ve yönetim alanında Batı Avrupa'yla gerçekleştirilen etkileşimin üzerine kurulacaktır.[165]

---

[164] Bu insan tipi, üst tabakayla sınırlı yani devleti ıslah edebilecek memurdur. Islah misyonunu üstlenen bu karakter, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e miras kalacak ve bu bakımdan halk da eğitilmesi ve çağdaşlaşmaya adaptasyonunun sağlanması gereken bir olgu olarak görülecektir. Bu vizyonda *halk*; toplumsal farklılaşmaları kendi devinimi içerisinden çıkaran değil de bu farklılaşmalara bir üst akıl tarafından eğitilerek teşvik edilebilecek bir olgudur. Toplumsal yenilenmenin şifreleri burada aranmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e toplumsal hareketliliğin zeminini bahsedilen bu vizyonda temellendiren Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kurtuluş Savaşı yıllarını vurguladığı *Yaban* (2016) adlı romanında bu durumu, 1. Dünya savaşında kolunu kaybetmiş olup bir paşa çocuğu yani üst tabaka şahsiyeti olan ve aynı zamanda Cumhuriyet'in kurucu kadrosunu yani Mustafa Kemal gibi isimleri destekleyen Ahmet Celâl temsiliyetinde şu şekilde dile getirir: "Şimdi ne görüyorum? Anadolu… Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte softuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır. Burada bıyıklarını makasla kırptı diye nice fikir ve ümit dolu Türk gencinin kafası taş altında ezildi. Burada, yüzü düşmana dönük, nice vatan mücahitleri savundukları kimselerin eliyle arkadan vuruldu. Burada, milli timsalin, milli bağımsızlık sembolünün yolu kaç defa kesildi ve kaç defa oturduğu şehrin etrafı isyan silahlarıyla çevrildi. Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malûlü Ahmet Celâl yapayalnızım. Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksinmek hakkını kendinde buluyorsun". Bu satırların devamında Karaosmanoğlu böyle bir durumun Türk aydının kendi eseri olduğunu ise şu şekilde belirtir: "Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi, elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki ne biçeceksin? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? Tabiî ayaklarına batacak… Sana ıstırap veren bu şey, senin kendi eserindir, senin kendi eserindir" (s. 110-111).

[165] II. Mahmud'un hukuk ve yönetim alanındaki bu hamleleri kültürel ve estetik hayatla etkileşim içerisindedir. Kendisinin, *Yeniçeri Ocağı'*nı kaldırıp, bunun yerine *Asakir-i Mansure-i Muhammediye* adıyla yeni bir ordu örgütlemesi, Avrupa örneğinde bir bando kurulmasını da netice vermiştir. (Aksoy, 1985, s. 1216). Tuncer Baykara (1999), çağdaş Avrupalı gözlemcilerin, Tanzimat'ın daha da öncesinde gerçekleşen bu Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması olayını, *civilisation* yolunda atılan ilk önemli adım olarak gördüklerini aktarır (s. 14). Bu yeni orduya ait bandonun eğitmeni Donizetti Paşa, İstanbul'da görev yaptığı 27 yıl boyunca Osmanlı resmi müziğinin oluşumuna sapmaz bir yön verecektir. Bundan sonraki dönemde Osmanlı protokolünde Donizetti'nin ve haleflerinin kurumsallaştırdığı ve yerleşik hale getirdiği Batı üslubunda bir müzik merkezi bir konuma sahip olmuştur. Bununla birlikte Aracı, onun Osmanlı müzik yaşamına etkilerinin sanıldığından daha fazla olduğunu belirtmektedir. Buna göre, bu etki yalnızca askeri ve resmi alanlarla sınırlı kalmamış, Osmanlı başkentinde ve üst tabakası arasında Avrupa sanat müziğinin yayılmasına vesile olmuştur. "Onun zamanında Avrupa müziği Cuma selamlığı gibi geleneksel seremonilere kadar girmiş, Beyoğlu ve Pera gibi semtlerde temsil edilebileceği yeni mekanlara kavuşmuştur" (Aracı, 2006, s. 224- 231). Avrupa müziğinin bu yayılımı, batı müzik yazısı notanın, Ali Ufkî'den sonra sonra ilk kez ve ayrıca etkin bir şekilde saray hayatına girmesinde de etkin bir role sahiptir. Notanın kullanımı, belirli formlarda yeni müzikal yaratımların gerçekleştirilmesini salık vermiştir. Donizetti'nin II. Mahmud'a ithaf ettiği "Marş-ı Sultani" ilk Osmanlı Marşıdır. Sarı'ya göre; "Bu marşın ardından kurumun yabancı ya da Osmanlı uyruklu bestecileri makamsal yapıdan çok uzaklaşmadan, batının çok sesli yapısını bünyesinde barındıran çeşitli marşlar bestelemişler ve bu marşları da dönemin padişahlarına ithaf etmişlerdir. Mahmudiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı, Reşadiye Marşı gibi" (Sarı, 2014, s. 41).

Bu bakımdan gerek III. Selim gerekse Batı ile olan etkileşimi imparatorluğun kurtuluş yolunda resmi bir proje haline dönüştüren II. Mahmud Batı Avrupa'da ortaya çıkan yeni bir siyaset ve toplum anlayışından etkilenmiş isimlerdir. Bir bakıma 18. yüzyıl Avrupa siyasetini ve kültürel formlarını dönüştüren aydın despot hükümdar modelinin Osmanlı dünyasındaki temsilcileri olmuşlardır. Rönesans İtalyası'nın ve dahî Avrupa'daki monarkların aydın despot yöneticilerine koşut Selim ve Mahmud gibi yöneticiler de kendi değişkenleri içinde hem hükümdarlık yetkilerini mutlak hale getirme mücadelesinde güçlenmeye azmetmiş hem de ahlakın ve ilerlemenin baş savunucuları gibi görünmeye çalışmışlardır.

18. yüzyılda Avrupa tahtları aydın despot hükümdarlarca doldurulmuştu. Prusya'da Büyük Friedrich, Avusturya'da II. Joseph, Rusya'da Büyük Katerina, İspanya'da III. Oscar aydınlanma düşüncesinin siyasal yansımaları haline gelmişlerdi. Büyük Friedrich yazdığı *Anti Makyavel* adlı çalışmada hükümdarlara uyruklarının en alçakgönüllüsü gibi bir insan olduklarını sıklıkla hatırlatıyordu. O, eğer ulusun en başta gelen yargıcı, en başta gelen maliyecisi, en başta gelen bakanı ise, bu sıfatların kendisine yüklediği ödevleri yerine getirmekle yükümlüydü. Bu düşünce tümüyle olmasa bile Osmanlı hükümranlık anlayışı ile etkileşimler gerçekleştirmiştir. Sened-i İttifak ve Gülhâne Hatt-ı Hümâyûnu ile hükümdarın patrimonyal yetkilerinin kısıtlanması, dönemin toplumsal ve bireysel *ilişkiler akışı*nın bu etkileşimler ile gerçekleştirmiş olduğu *paylaşım*larla irtibatlı bir durumdur.[166] Özellikle 18. yüzyıldan itibaren yaşanan bu gelişmeler Osmanlı insanının zihnî dünyasında yeni boyutlara yer açmış, bunun toplumsal ve siyasal kurgusunu düzenleme işini de üst tabaka yüklenmiştir.

En nihayetinde Batı Avrupa'yla olan etkileşim olgunluk devresinin ilk adımlarını atmış ve yine bu üst tabaka insan tipi memurlardan olan Mustafa Reşid, Ali ve Fuat

---

Donizetti'ye ait olan marşın, Osmanlı marşı olarak kabul edildiğini beyan buyuran belge için (bkz. Şekil D. 6).

[166] Gülhâne Hatt-ı Hümâyûnu gereği yapılan yeni kanuni düzenlemerle, artık yetkileri farklı düşünce ve eylem dünyalarında anlam kazanmaya başlayacak olan Abdülmecid, yine bizzat bu yeni dünyanın kurulumunun kutlanması amacı ile düzenlenmiş ve Meclis-i Ahkâm-ı Adliye'de gerçekleşmiş olan toplantıya davet edilmiştir. Böylece farklılaşan ilişkiler dünyasının paylaşım zeminleri kurulmaya çalışılmıştır. Davet metninde kullanılan kimi ifadeler, kurulmaya çalışılan bu zeminin niteliğini belirleme niyetleri açısından önem arz etmektedirler; "… Meclis-i Ahkâm-ı Adliye'nin işbu… hükmünde olan nizâmât-ı nâfi´ada cümlenin akdâm ve gayret ve şevk ve arzusu bir kat dahî tebeyyün etmekle bu sûretler kemâl-i mahzûziyet-i şâhânemi mûcib olmaktadır… Meclis-i Ahkâm-ı Adliye'yi teşrîfe rağbet-i hümâyûn-ı tâcidârîleri cümlemize bâis-i kemâl-i mebâhât ve mefahharet ve mecliste kıraat olunan hatt-ı hümâyûn-ı şâhânelerinde…" (BOA. HAT. 1631/13) (bkz. Şekil D. 8).

Paşalar Tanzimat'ı hayata geçirmişlerdir. Bu dönemde ekonomi alanında dışa açılma gereği düşüncesiyle, liberalleşme iddiasıyla İngiltere ile Ticaret Antlaşması (1838)[167] ve Fransızların da etkisiyle Müslüman olmayan uyruklara yeni haklar (emlak tasarruf hakkı gibi) tanınması gerçekleştirilmiştir (Tanör, 1985, s. 13).[168] Bununla birlikte eğitim alanında da yenilenme yaşanmıştır. Rüştiye adı verilen okullar açılarak çağdaş bir eğitim planlanmış ve bu doğrultuda matematik gibi yeni konular gündeme gelmiştir. 1851'de kurulan Encümen-i Dâniş'in en başta önem verdiği konu da, bu bahsedilen gelişmeler doğrultusunda, eğitimin ve iletişimin çağdaş zemine ayak uydurabilmesi noktasında, *dil*in kolayca yazılması ve anlaşılması için çalışmalar yapmak olmuştur (Mardin, 1985, s. 48). Örneğin Tanzimat adamlarından Münif Paşa 1863'te Osmanlı Cemiyet-i İlmiyye'sine sunduğu projede Arap harflerinin Türkçe'nin ses uyumu kuralına göre sesli harfler kullanılarak yazılmasını önermiştir. Aynı dönemde dramaturg Mirza Fethali Ahundov Encümen-i Dâniş'e Latin harflerinin kabulünü teklif etmiştir. Bu talepler taraftar bulamasa bile 19. yüzyıl boyunca imlanın ıslahının düşünüldüğü bir gerçektir. Tanzimat bürokrasisi bu sorunu kendi içinde

[167] Bu liberal heyecandan memnun olan İngiltere'deki bazı Osmanlı tacirleri, Gülhâne Hatt-ı Hümâyûnu'na karşı şükranlarını dile getirmişler ve bunun neticesinde, içerisinde "… resm-i ferâseti Gülhâne'de icrâ olunmuş olan hatt-ı hümâyûn aden-numûne mulûkânenin mazmun-u âtifet-i makrûnı İngiltere'de bulunan ticâret-i teb´a-i sultâniyesininin…" şeklinde ifadeler barındıran teşekkürnâmeler almışlardır (BOA. HAT. 1424/58254). (bkz. Şekil D. 9).

[168] Tuncer Baykara (1999), İngilizler'le imzlanan bu Ticaret Antlaşması'nda, Mısır meselesinin büyük payı olduğunu dile getirir. Bu durumu A. Lutfi Efendi'nin de belirttiğini ve buna göre, anlaşmanın mevzu bahis olmasını gerektiren asıl şeyin, Mısır meselesinin hallinde İngiltere'nin yaptığı yardım olduğunu yazar. Baykara'ya göre, bu mesele "Osmanlılara hem müsbet hem de menfi olarak etki etmiştir". Çünkü sürecin devamında Mustafa Reşid Paşa gibi zevatın hayata geçirecekleri hamleleri ve Tanzimat gibi olgular da bu meseleyle etkileşim içerisinde vuku bulacaktır. Baykara, Mısır'ın bu durumunu şu şekilde ifade eder; "Mısır'da Mehmed Ali belirli bir usûl takib ederek Mısır'ı kısa zamanda kalkındırdı. Bu usulü ise, Avrupa özellikle Fransa'dan teknik adam, subay ve diğer öğretici elemanlar yardımıyla gerçekleştirdi. Özellikle askerlik alanında başarılı hamleleri hemen görüldü. Vehhabi meselesini çözümlediği gibi, Osmanlı merkez ordusunu bastıramadığı Yunan isyanının bastırılmasında da etkili oldu. Mehmed Ali'nin bu başarıları İstanbul'dan dikkate değer bir biçimde takib ediliyordu. Nitekim Yeniçeri Ocağı'nın kalkmasına yol açan ünlü Eşkinci Ocağı Nizamnâmesi'ndeki pek gürültü koparan talim, Mısır Talimi idi. Mısır'dan gelen öğreticiler, askere muallimlik yapıyorlardı". Ocağın kalkması Mısır'ın etkisini artırmıştı, "bizzat padişah Mısır kıyafeti giyiyordu". Ancak Mehmed Ali, Avrupa'nın barbar Osmanlı karşısında "*civilisation*a kaynaklık eden" Yunan milletini desteklemesi ve Rusya'nın 1928-29'da Osmanlı donanmasını yok etmesinde sessiz kaldı ve dahî merkeze isyan bayrağını çekti. Osmanlı ordusunu bozguna uğrattı. II. Mahmud bunun üzerine Rusya'dan yardım isteyince, İngiltere ve Fransa Mehmed Ali'yi anlaşmaya zorladılar. Bu yaşananlar II. Mahmud'u derinden etkilemiş ve kendisi bu durumdan kurtulmanın yollarını aramaya başlamıştır. Avrupa'nın desteğini sürekli kılmak için daimi elçilikler kurmuştur. Mustafa Reşid Paşa da bu daimi elçilerden, Paris elçisidir. Artık yazılarında *civilisation*dan bahseder ve Osmanlının buna sahip olduğunu Avrupalı devletlere anlatmaya çalışır. Ancak bu yeterli değildir, Tanzimat gerçekleşmeli ve bu *civilisation*a ait olan azınlık tebaya tanınan haklar yeniden gözden geçirilmelidir (s. 10, 11, 12).

aşmayı başarmıştır. Yazışmalar içerik yönünden daha pratik bir üslupla yapılmış ve belli modellere göre kaleme alınmıştır. (Ortaylı, 1999, s. 145).

Bu gibi gelişmelerin zemininde şekillenen; Avrupa'ya gidip eğitim gören yeni nesil gençler Aydınlanma dönemi Avrupa aydının örgütlenme biçimine benzer bir şekilde yayın-yazın hayatında örgütlenmeye başlamış fakat bu kendi değişkenleri bağlamında şekillenmiştir. Buna göre, bahsedilen nesil devletin bekasını vurgulamış ve yukarıda da geçtiği üzere, halkla kurdukları ilişkide ıslah ve eğitim misyonunu üstlenmişlerdir. 1849'da devlet tarafından öğrenim amacıyla Paris'e gönderilen Şinasi, Tasvir-i Efkar'ı kurmuş daha sonra bu gazeteyi Namık Kemal'e bırakmıştır.[169] Şinasi bu gazetede, halka kendi yararlarını düşünmelerini söylemiş ve böylece ancak farkındalık sahibi olan, okuyan bir milletin (İslam ve Osmanlı mevzu bahis olacaksa ancak bu zeminde anılabilecek bir Türklük) devletin bekası için faydalı olabileceğini ve aynı zamanda devletin böyle bir milletle hayatta kalabileceğini vurgulamıştır. Şinasi gazetenin amacını Tasvir-i Efkar'da şöyle açıklamaktadır:

> Her bir devlet idaresine müvekkil olduğu bir heyet-i mecmua-ı milliyenin bekasıyla payidar ve hayr u menafiina muvafık surette tedbir meham eylemekle kaviyü-l iktidar olmak kaziyesi manend-i bedihi-i evveli bürhandan müstağnidir. Berhal-i medeniyette bulunan halk ise kendi menafiinin husulü hakkına ne suretle sarf-ı zihin eylediği tercüman-ı efkarı olan gazeteleri lisanından malum olur. Bu mütalağaya mebni her bir memleket-i mütemeddine için elzem o dürlü varakanın millet-i muazzama-yi Osmaniye meyanında peyda olmasına mukaddemleri sa'i ve muvaffık olduğum misillü teksir idadi emeliyle bu defa dahi barhast-ı seniyye-i havadis ve mearife daire işbu "tasvir-i efkar" gazetesinin tesisine teşebbüs eyledim. Madem ki devlet ve millete ümid bahş fevz u felah olan asr-ı hümayun cenab-ı padişahide meydana çıkmış olmasından naşi vazife-i şükr etmeyi bu yolda umuma hizmet etmekle eda etmiş olacağımın beyanına ibtidar olunur. (Şinasi, 1862, s. 1)

Bunun gibi fikirlerin dillendirilmesine bu yeni neslin Avrupa literatüründen yaptıkları tercümeler de zemin oluşturmuştur.[170] Şinasi'yle birlikte ilk Türkçe gazete olarak

---

[169] Ziyad Ebüzziya'ya (1997) göre Türk basın tarihinde ilk ciddi siyasi gazete olmaktan ziyade Türk basınının ortaya çıkmasını sağlayan "mektep" olan Tasvir-i Efkar'da Şinasi Paris'te gördüklerini çok sade bir dille memlekete bildirmeye çalışmıştır. Burada ele aldığı konular siyasi konularla sınırlı değildir. İdare işlerinde, belediyecilikte, görgüde, edebiyatta, Avrupalılaşmanın yani Batı usüllerine göre hareket ederek ne şekilde ilerlenebileceğini kendince anlatmıştır. Üç yıllık gazetecilik devresinde kaleme aldığı her yazıda yenileşmenin gerekliliğine dikkat çekmiştir. Şinasi'ye göre belirli bir medeni olgunlukta bulunan halkın kendi menfaatlerinin yerine gelmesi hususunda ne düşündüğü ancak onun fikirlerine tercüman olan gazeteler aracılığıyla anlaşılır (s. 210-212).

[170] Münif Paşa Voltaire'in *Muhaverat-ı Hikemiye*'sini, Ziya Paşa Rousseau'nun *Emile* ve *İtirafları*'nı, İbrahim Ethem Descartes'in *Descourse de la Method*'unu, Beşir Fuad Voltaier'in ve Victor Hugo'nun eserlerini çeviriyorlardı. Şerif Mardin'e (1962) göre, bu çeviriler Osmanlı aydınının Avrupa düşüncesini tanımasında ve oradan yaptığı adaptasyonlarda etkileyici sonuçlar ortaya

Tercüman-ı Ahval'i çıkaran Agâh Efendi, Bâbıâlî Tercüme Odası'ndan yetişmiş, Paris'te elçilik katipliğinde bulunmuştur.[171] Namık Kemal de Montesquieu'nun *Kanunların Ruhu* eserini kendi coğrafyasının literatürüne kazandırmıştır. Böylelikle Bacon, Descartes, Galilei, Newton gibi isimlerin şekillendirdiği, salt nazarî olmayıp tecrübeye dayanan, gözlem ve deneyle iç içe olan, Hobbes, Auguste Comte gibi isimler tarafından da toplumsal olgularla kıyaslanan evrensel bir matematik bilimi anlayışıyla tanışılmaya başlanmıştır.[172] Comte'un yaklaşımlarını analiz eden, Dârü'l- Fünûn için pozitivist bir anlayışla ele alınan matematik biliminin ders kitabını hazırlayan Salih Zeki, *Aşiyan* dergisinde yayınlanan *İhtimaliyat-İktisadiyat* makalesinde şunları söylemektedir:

> Müktesabat-ı beşeriyenin birinci derecesi zan ile hasıl olur, bu da alelade fikir dediğimiz malumatı tevhid eder; ikinci dercecesi cezm ile hasıl bulur, o da mantıkla itikad tabir olunan cümle-i malumatı vücuda getirir; elhasıl üçüncü derecesi yakin ile vücuda gelir ki işte asıl ilim denilen malumat da bundan ibarettir. (Salih Zeki, 1906, s. 412)

Ahmet Mithat *Dağarcık* dergisinin ifade-i meram kısmında; "hususile bazı şeyler var ki sehhabe-i ihvanca dahi istifade-i mucib olacak. Mesela fününun terakkiyatı ile müyessir olan bazı keşfiyatı-ı garbiyye" (Ahmet Mithat, 1871, s. 2) gibi açıklamalarda bulunmuştur. Böylelikle evrimci bir görüşü savunmakta bir beis görmemekte ve bunun dinle her hangi bir zıtlık içermediğini söylemektedir. Bu yeni nesil bilimsel söylemi referans alınabilecek tek hakikat olarak görmüş ve bu noktada pozitivist bir bakış açısıyla etkileşim içerisinde olmuştur. Aynı şekilde daha sonra İttihat ve Terakki'ye dönüşecek olan ve üyelerinin[173] Jön Türkler diye anıldığı *Yeni Osmanlılar Cemiyeti*

çıkarmasında etkin bir role sahipti. Böylelikle Batı'ya ait düşünsel ve teorik kavramlar, politik yaklaşımlar Osmanlı seçkinlerinin yaşamında tanıdık kavramlar haline dönüşüyorlardı (s. 107-133).

[171] Namık Sinan Turan'a (2014) göre; dönemin ricalininin "Bâb-ı âlî'nin muhalefet fırkası" olarak değerlendirdiği Tercüme Odası, Osmanlı modernleşmesi sürecinde önemli bir misyona sahip olmuştur. Modernleşme hareketini belli bir program çerçevesinde yürüten yeni elite örgütsel bir temel oluşturmanın yanında Avrupa düşüncesinin ve çeşitli ideolojik etkilerin aktarıldığı merkezlerden biri olmuştur. Tercüme Odası Yeni Osmanlıların yetiştiği bir okul görevi de üstlenmiştir (s. 351).

[172] Comte artık pozitivist bakış açısıyla toplumsal olayları incelemekteydi. Comte için kendisinin insanın gelişim tarihindeki aşamaları olarak tanımladığı teolojik (olguların doğaüstü güçlerle açıklandığı) ve metafizik (olguların soyut kuvvetlerle açıklandığı) zeminlerin yerine artık gözlem ve aklın doğrultusunda kanunların ortaya çıkartıldığı bir zemin geçerliydi. Comte 19. yüzyıl Osmanlı aydınını etkilemiş düşünürlerden biriydi. Kaldı ki kendisi de Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşadığı dönüşümleri takip etmekteydi. Tanzimat reformlarının yarattığı değişimleri birkaç yıl boyunca değerlendirdikten sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun, rüyasını gördüğü siyasi ve sosyal labaratuvar olduğu hükmüne varmıştı. Onun ifadesine göre İslam toplumunun bütünüyle yeniden düzenlenmesi yoluna dikilmediği ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yöneticileri enerjik reformlara inandıklarını gösterdikleri için, insanlık dini burada hükümet faaliyetinin yol gösterici ışığı olabilirdi (Mardin, 1962, s. 155, 156).

[173] Ziya Paşa, Şinasi, Namık Kemal, Ali Suavi gibi isimler.

de bu pozitivist vizyondan etkilenmiş, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik gibi isimler de bu harekete katılmışlardır.

Rıza Tevfik II. Meşrutiyet döneminde Ahmet Şuayb ve Mehmet Cavit'le, milletin iktisadi ve sosyal eğitimine hizmet edebilecek, memlekette ciddi bir ihtiyaca cevap verebilecek bir dergiyi beş aydır uğradıkları hücuma rağmen çıkarmakta ve amaçlarını şöyle açıklamaktadır:

> Bu çalışmamız Osmanlı milletinin bugün iktisadi ve sosyal problemleriyle her şeyden çok ilgilenmiş olmasından ileri geliyor. Son yarım asırlık dünya tarihi incelenirse, bütün siyaset mücadelelerinin temelinde şiddetli iktisadi bir mücadelenin bulunduğu görülür… Dergimiz aynı zamanda sosyal ilimler dergisidir. Auguste Comte'un physique sociale (hikmet-i içtimaiye) ve Le Play'in science sociale (ilm-i cemiyet) mezhepleri son zamanlarda o kadar ilerledi ki, şimdi hemen her konuya her probleme dair araştırmalar yapmaktadır. Bugün felsefe, tarih, hukuk, ahlak, eğitim, sanat hakkındaki insan bilgisi tamamen değişerek büsbütün başka geniş bir düşünce ufku açmıştır. Bu değişiklikleri yapan ilimdir. (Ülken, 1979, s. 156-157)

Materyalist vizyonda bulunan Baha Tevfik de Darwin'in biyolojik evrimci anlayışına dayanmış,[174] yaşadığı toplumun ihtiyacını ve yapmak istediğini şöyle dile getirmiştir: "Bizde felsefe dili yoktur; ben bunu yapmaya çalışıyorum. Şark ve Garp arasındaki zikzakları kesmek, Şark kaynaklarının artık yeni bir ürün vermeyeceğini ilan etmek istiyorum. Garbın hayatının üstünlüğü, felsefenin üstünlüğü ile paraleldir…" (Ülken, 1979, s. 228). Tevfik bu doğrultuda eskiyi andıracak bir milliyetçilik damarını canlandırmak yerine mutlak gayenin Avrupalılaşmak olması gerektiğini belirtmiştir. Yani bu eski milliyetçilik damarından vazgeçmiş yeni milli toplumun gaye-i hayali artık medeni olmak olmalıdır. Tevfik bu noktada kendi vazifesini şu şekilde tanımlar; "Bu gaye-i hayali milletimize değil, bilakis milletimizi bu gaye-i hayale takribe çalışmalıyız" (Baha Tevfik, 1912, s. 5).

Bu fikir hareketliliklerini içeren toplumsal farklılaşma, algılanması ve eşit seviyeye gelinmesi gerektiğine inanılan bir başka kültürün araçlarıyla, belli bir üst tabaka tarafından gerçekleştirilmekteydi. Böylelikle *Batılılaşma* kavramıyla ifade edilmek istenen bu fikir hareketliliği insan ilişkilerinde demokratikleşme, liberal yaklaşımlar, bilimsel söylem, anayasal farkındalık gibi olgularla ilişki kurmakta zorlanmış, bundan

[174] Biyolojik materyalizm olarak tanımlayabileceğimiz düşünce sistemi Osmanlı aydınları arasında özellikle Tıbbıye öğrencileri üzerinden girmiştir. Burada okutulan ders kitaplarındaki materyalist yaklaşımlar bunun toplumsal yorumlama biçiminin de kısa zamanda imparatorluğun çöküşüne çözüm üretmek arayışındaki aydın ve bürokrat çevrelerde karşılık bulmasını sağlamıştır. Özellikle Jön Türkler biyolojik materyalizmden geniş biçimde etkilenmiştir (Hanioğlu, 2008, s. 140, 188).

ziyade milliyetçi söylem dahilinde gerçekleşen, *milli* meşruiyet ve bununla bağlantılı tarih ve kültür yapılandırmaları ile ilişki içerisinde olmuştu.

Bahsedilen fikir hareketliliğini yaşayan, özellikle Durkheim etkisinde şekillenen, Dârü'l-Fünûn'da sosyoloji kürsüsünü kurup, ilm-i içtimai gibi verdiği dersleri kitap haline getirerek bulunduğu toplum içerisinde ilk sosyoloji yayınlarını hazırlamış olan Gökalp ilk zamanlarında *Batılılaşma*yı milliyetçilikle ilişkilendirmiş ve bu milliyetçiliği de Osmanlı tanımlaması altında savunmuştu.[175] Daha sonraları Osmanlılık ve Türkçülük akımlarını işlediği *Peyman* gazetesini çıkaran Gökalp, *Türkçülük*ün önemli bir olgu olarak kabul edildiği İttihat ve Terakki Fırkası'nın düzenlediği bir kongreye davet edilmiş, Genç Kalemler Topluluğu'na katılmış ve en nihayetinde kendisinin milliyetçi söylemi, *Türkçülük* tarafına ağır basan bir renge bürünmüştür. Toplum artık Gökalp için sosyal bir olgudur yani buradan hareketle *milli* bir ahlak, *milli* bir iktisat ve *milli* bir sanat gündeme gelmelidir.[176] Bilimsel söylemden bahsedilecekse bu, ancak yukarıda zikredilen tınılara sahip bir olgu olmalıdır.[177]

Bu Türkçülük anlayışı içerisinde Batı Avrupa, artık aynı seviyeye gelinmesi gereken bir kültür olmasıyla birlikte kendisine direnilmesi, karşı konulması gereken de bir kültürdür.[178] Bu Türkçülük, ulus-devlet anlayışından uzak, İmparatorluğun bekası

---

[175] Gökalp'in bu konu hakkındaki açıklamaları şu şekildedir: "Türklük akımı, Osmanlılığın karşıtı olmak şöyle dursun, gerçekte onun en güçlü destekleyicisidir. Yalnız her yeni akımın olduğu gibi, Türklük akımının da, bir takım gençlerden oluşan aşırıları vardır ki, bunlar bir takım yanlış yorumlara sebep oluyorlar. Aslında Türklük, kozmopolitliğe karşı, İslamiyet'in ve Osmanlılığın gerçek dayanağıdır" (Gökalp, 2013, s. 125).

[176] 1923 senesi civarlarında yazdığı ve ölümünden sonra yayımlanan *Türk Medeniyet Tarihi* kitabında ise Gökalp artık İslamiyetten evvel Türk medeniyetinin içtimai durumunu, Türk kavimlerini, Türk dinini, Türk mantığını, Türk İktisadını, Türklerde ilim ve felsefeyi incelemiştir (Gökalp, 1976, s. 3-11).

[177] Ziya Gökalp yalnızca *milli* bir iktisat ve *milli* bir ahlak gibi kavramlarla ilgilenmemiş kültürün *milli*liği üzerine de sonraki dönemde etkili olan bir tartışma başlatmıştır. Özellikle *milli* musiki üzerine düşünceleri erken Cumhuriyet'in müzik politikasının rotasını belirlemiştir. Gökalp'e göre *milli* musiki Batı'nın tekniği ve Anadolu halkının kültürel belleğinde muhafaza edilmiş olan nağmelerin birleşmesiyle oluşacaktır. Gökalp, Osmanlı kozmopolit kültürünün bir ürünü olarak gördüğü Fars ve Bizans etkisinde olmakla suçladığı klasik müziği *milli* bulmaz. Ona göre buradan *milli* bir müzik üretmek de mümkün değildir. Bunun için ana kaynağa yani folk ezgilere gitmek gerekmektedir (Gökalp, 1990, 147-154).

[178] İmparatorluğun son döneminde devleti bu çöküşten kurtarmak için siyasi projeler üreten Türkçüler, gerçekçi bir toplumsal değişmenin ancak iyi bir eğitim reformuyla olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Ancak Batıcı ve İslamcı aydınlardan farklı olarak Türkçü aydınlar, yeni yetişecek nesillerin sağlam Türklük bilinci ve şuuru içinde olmasını isterler. Milliyetler çağında bireyler milliyetlerini tanımalı, ona sahip çıkacak tarihi, sosyal ve kültürel bilince sahip olmalıdırlar. Türkçü aydınların yeni yetişen nesillerde olmasını istedikleri niteliklerden biri de onların Türk ve İslam kültürüne aşina insanlar olmalarıdır. Örneğin Kazım Nami; "varlığımızı muhafaza ve şerefle idame etmek için Türk ve İslam harsını ihya ve ibda etmeliyiz" demektedir. Buna göre; "garptan alınacak usüller bu hususta büyük bir muavin, gayet faydalı bir alet olacaktır. Fakat bilhassa terbiye bahsinde, garbı ayniyle taklit etmek iyi bir yol değildir, selamete değil akamete çıkacak bir yoldur" (Gündüz, 2010, s. 134). Ahmet Mithat Efendi de *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* (2016) adlı romanında Garp-Şark ikili karşıtlığını

noktasında sağlanmaya çalışılan bir olgu olma durumunu muhafaza etmekteydi. Ancak I. Dünya Savaşı'nın bitmesi ve Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkçülük, imparatorluğun zemini olmak yerine bir ulus-devlet olmayla özdeşleşmiş, milliyetçilik damarı Türk milliyetçiliği üzerine kurulmuştu. Artık Türk milletinin insanlığın en eski zamanlarından itibaren Anadolu coğrafyasını şekillendirdiğinin bilimsel olarak ispatı önemliydi. Bu ispatın yolu da Batı Avrupa kültürünü özümseyebilecek, çağdaş değişkenlere ayak uydurabilecek malzemelere sahip, kökü en eski zamanlara kadar uzanmakla birlikte tarihin çeşitli dönemlerinde şartlara göre kendini şekillendirmeyi başarabilmiş köklü bir *Türk milleti* olgusunu yaratabilmekti. Gelenekle, inançla, bireyle, devletle kurulan ilişkiyi de bu olgu belirleyecekti. Burada söz konusu olan; *Batılılaşma*, *modernleşme* ve dahî *milliyetçilik* gibi kavramların, genel tanımlamalardan ziyade, yukarıda bahsedilen yaşanmışlıklar ve düşünce zeminleri dahilinde kendilerine has tınılar edinmiş olmalarıdır. İşte bu tınıları bünyesinde barındıracak olan Türk ulusu hayatta kalmayı başarabilecekti.

Bu yaklaşım devrimci nitelikteki uygulamaların hayata geçmesine imkan tanımıştı. Üst tabaka yine *halk*ı eğitme misyonunu üstlenmekte, ancak bu sefer ulus-devletin kurumları zemininde, *Türk milliyetçiliği* noktasında, *laik* ve *modern* bir toplum yaratma bağlamında hareket etmekteydi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Yeşil Gece* (2017) adlı romanını kaleme alan Reşat Nuri Güntekin'in bu eserinde anlatmış olduğu kurgu ve karakterler, söz konusu bağlam bakımından güzel bir örnek teşkil etmektedir. Romanın kahramanı Şahin Efendi, ilmiyeden olan babası tarafından "bir gün bütün

işlemiş, Osmanlı toplumsal yapısının ıslahı uğruna usül ve terbiye hususlarında tespitler sunmuştur. Buna göre usül yani teknik konularında Avrupa'dan faydalanılmalı ancak terbiye yani toplumsal ve ferdi yaşam biçimlerinde bu kültürden sakınılmalıdır. Bahsedilen bu romanın kurgusu içerisinde Ahmet Mithat, Avrupa kültürüne ait bir enstrüman olan piyanoyu Canan'a öğretmesi için Yozefino karakterini seçer. Yozefino şarkın tercih ettiği terbiyeye uygun olan bu cariyeyi, piyano ve Fransızca gibi gerekli garp teknikleriyle donatmaktadır. Fakat bu tekniklere sahip olan Yozefino aynı zamanda, arzuladığı ve tensel temas kurduğu, dürüst şarkın timsali Rakım Efendi'ye kendisini layık görmemektedir. Bu bakımdan içtenlikle, eğitelecek olan Canan'ı, Rakım Efendi'yle izdivaç ettirmek ister. Yozefino, bir deniz gezisinde, Rakım Efendi ve Canan gibilerin yaşam biçimlerini şu şekilde över: "Rakım, sana doğrusunu söyleyeyim mi? Türklerin her hali Avrupa'nın her halinden iyi!.. Bir kere kış geceleri uzun olduğu zaman alafranga saat on ikiden, yani gece yarısından evvel yatılmaz. Hele saat ikiye kadar oturulduğu da olur ya! Bu halde uyandığımız zaman yine ortalığı gündüz olmuş buluruz. Yani demek isterim ki, biz tabiatın yalnız akşam güzelliğinden faydalanırız… Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz. Amacım onlar birbirine gitmez demek değildir. Ancak sofraları, baloları hep resmi şeylerdir. Herkes evine geldi mi, sadece kendi ailesiyle kalır. Arada bir aileye misafir geldiğinin görülmesi veya insanın kendisini başka bir aile içinde görmesi bir büyük yenilik demektir". Bunun üzerine Ahmet Mithat Yozefino için şu tespiti yapar: "Yozefino, dünyadan hakkıyla yararlanmayı seven bir kadın olduğu için yaratılışa tatlılık veren şeylere pek fazla dikkat ederdi. Avrupa'nın olumsuzluklarına dair ne söylediyse haklılığını ispat eyledi ve Osmanlılar için o kadar çok ve çeşitli olumsuzluk bulamadı" (s. 115-116).

dünyayı gölgesi altına alacak yeşil bayrağın bir gönüllüsü olarak yetiştir"ilmek üzere "başına bir yeşil sarık" (s. 19) takılarak medreseye gönderilmiştir. Şahin Efendi medrese eğitimi süresince bu kurumun bozulmuşluğunu, dejenere olmuş yapısını farkeder ve bu farkındalıkla birlikte o güne kadar kudsiyet atfettiği tüm değerler de yıkıma uğrar. Bu doğrultuda Şahin Efendi "aynı şeyi durmadan kendi kendine tekrar etmektedir"; "Medreselerin yeşil gecesi yalnız kendi içlerini karanlığa boğmakla kalmamış; memleketin her yanına yayılmış, her köşesini kaplamış. Zaten bunun başka türlü olmasına da imkan yoktu. Akıllara, vicdanlara şimdiye kadar hep bu medreseden yetişenler rehberlik ediyorlardı. Bu adamlar, memlekete karanlıktan gayri ne götürebilirdi ki?" (s. 43). Bunun üzerine Şahin Efendi Dârü'l-Muallimîn'e girer ve oradan mezun olur. Tayini İstanbul'a çıkmış olsa bile o, Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Birinci Şube Müdürü Basri Bey'den taşraya gitme talebinde bulunur. Böylelikle İzmir Sarıova'ya atanan Şahin Efendi "sokaklarda türbe kandillerini söndürtecek", ahaliyi "sekiz, on yaşındaki sümüklülere satın aldıkları sarık masrafından" kurtaracaktır. Bu itibarla Şahin Efendi kasabada tanıştığı, İttihat ve Terakki Kâtib-i Mesulü Cabir Bey'le müderris Zühtü Efendi'yi 31 Mart olayına rağmen aynı potada eritmeye çalışan idadi müdüründen çok farklı bir konumdadır. Bu bakımdan idadi müdürünü korkutacak derecede de olsa şu fikirlerini kendisiyle paylaşır: "Zat-ı âliniz, şüphesiz, zemin ve zamanı müsait bulmadığınız için şimdilik din ve devlete sadık meşrutiyetperver Osmanlılar yetiştirmek gayesiyle iktifa buyuruyorsunuz. Bendeniz bir derece daha ileri gitmek, milletine sadık Cumhuriyetperver Türkler yetiştirmek emelindeyim" (s. 60).[179]

[179] 1930'lu yıllar Türkiye'de ulus inşasının politik, toplumsal ve kültürel süreçlerinin hızlı biçimde ve kimi yerlerde oldukça radikal içeriklerle seyrettiği bir dönem olmuştur. 1926'da kabul edilen Medeni Kanun'un toplumsal ilişkileri ve aile yapısını dönüştürücü etkisi gibi 1930'lu yıllarda yapılan kurumsal ve hukuksal düzenlemerin de toplumun çehresini değiştirdiği görülmüştür. Özellikle eğitim alanında yapılanlar ortak bir yaşam ve zihniyeti aynı dili konuşan insanlar arasında geliştirebilmek için büyük önem taşımıştır. Ulus inşa sürecinde Türkiye'de yaşanan değişim rüzgarları yalnızca kentli nüfusu değil Anadolu köyüne kadar toplumu etkilemiştir. Örneğin askere alınan köylülere orduda bulundukları süre içinde okuma-yazma aynı zamanda hijyen ve teknolojiyle ilgili bilgiler aktarılmıştır. Aynı dönemde başkent Ankara tüm bu değişim ve ulus inşasının sembolü haline gelmiştir. İmparatorluğu temsil eden İstanbul'un karşısında Ankara yeni bir kültür ve uygarlık yaratma arzularının ifadesi halindedir. Söz konusu bu sürecin mahiyeti, kendi coğrafyaları içinde milliyetçilik okumaları yapan birçok ismin ilgisini çekmiştir. Ernest Gellner (1992); "Ulusçuluk temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir" (s. 19) tanımlamasını yapmıştır. Bu tanımlama, kendisinin avcılık-toplayıcılık, tarım toplumu ve sanayi toplumu olarak aşamalandırdığı insanlık tarihinin son dönemeci olan sınaî toplum düzeninin paradigmalarıyla yakından ilişkilidir. Bu toplum düzeninin getirdiği zorunlulukla ulusçuluk, kendisini devletle ilişkilendirmiş ve eşitlikçi bir örgün eğitim ile birlikte hakimiyetini ilan edecek olan üst kültür ile irtibatlanmıştır. Eric Hobsbawm (2014) da millet sözcüğünün modern anlamının "taş çatlasa on sekizinci yüzyıldan eskiye dayanma"dığını (s. 17) belirtmiştir. Buna göre millet;

3.2 Hüseyin Sadettin Arel'in Toplumsal ve Bireysel Olgusunun Sorusu; *Milli* Musikinin Mahiyeti Nedir?

1923'de Cumhuriyet'in ilanı siyasi rejimin niteliğini tümüyle değiştirirken yeni rejimin uyruklarını ulus kimliği etrafında bütünleştirecek kültürel programın da uygulanması için gerekli zaman ve zemini oluşturdu. Cumhuriyet bir ulus inşa projesiydi ve bu ulus seküler bir kimlik üzerinden ve *milli*lik vurgusuyla inşa edilecekti. Tunaya'nın Cumhuriyet'in "labaratuvarı" olarak gördüğü II. Meşrutiyet döneminde *milli*lik vurgusu toplumsal ve kültürel meselelerin tartışılması esnasında sıklıkla ifade edilir olmuştu. *Milli* aile, *milli* iktisat, *milli* edebiyat ve *milli* musiki tartışmalarında özellikle aranan hususiyet *milli* tanımına uygunluktu. Çok uluslu bir imparatorluk yapısı içinde *milli* vurgusu ilk anda çelişki gibi gelebilir. Ancak 1908 sonrasında yaşananlar, 1912-1913 Balkan Savaşları'nın yarattığı toplumsal travmalar, Balkanlardan yaşanan göçün neden olduğu demografik değişim *milli* kavramına olan vurguyu artırdı. Burada *milli* biraz da aynı dini paylaşan ve kader ortaklığı yapan Müslüman topluluğu da içerecek biçimde yorumlanıyordu. Nitekim bu bakış sonraki dönemde Cumhuriyet'in azınlık anlayışını da etkilemiştir. Lozan ile yapılan düzenlemelerde Müslüman olmayan topluluklar azınlık statüsünde kabul edilmiştir. Bu durum Meşrutiyetin kültürel ikliminin de bir sonucuydu. Cumhuriyet Türkiye'sinde *milli* aynı zamanda ulusu bir arada tutacak olan değerler sisteminin de ana eksenini oluşturuyordu. Her ne kadar aydınlanmanın getirdiği evrensel değerlere açılma söz konusu olsa da *milli* kültür vurgusu bu dönemde dikkat çekici biçimde artacaktır. Musikide *milli*yi arayış Ziya Gökalp gibi sosyologların etkisiyle gündeme yerleşecektir. Mustafa Kemal'in gazeteci Emil Ludwig ile yaptığı mülakat bu konuda dikkat çekicidir. Burada Mustafa Kemal; "bir milletin musikideki meyiline ehemmiyet verilmezse o milleti ilerletmek mümkün olmaz" şeklindeki sözden yola çıkarak musiki meselesine itina ile yaklaştığını ifade eder. Ludwig'in; "Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikisidir" şeklindeki çıkışına ise tüm bunların

"ancak belli bir modern teritoryal devletle, ulus devlet ile ilişkilendirildiği kadarıyla bir toplumsal birimdir, bununla ilişkilendirilmedikçe milleti ve milliyeti tartışmanın hiçbir yararı yoktur" (s. 24). Hobsbawm, Gellner gibi kendisinin de "milletlerin oluşumu alanına giren yapaylık, icat ve sosyal mühendislik unsurlarını" vurgulayacağını belirterek: "Kısacası analitik düzlemde milliyetçilik milletlerden önce gelir. Milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratmaz, doğru olan bunun tam tersidir" (s. 24) demektedir. Bununla birlikte Türkiye'de ulus inşa süreci iki ayrı kültürün yan yana var olmasını engelleyememiştir. Feroz Ahmad'ın da işaret ettiği gibi artık iki kültür vardır: Zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasi ile birlikte anılan Batılılaşmış, laik kültürü ve halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültür (Ahmad, 1993, s. 52-72), (Zürcher, 2004, s. 180, 181).

aslında Bizans'tan kalma şeyler olduğu ve Türklerin hakiki musikisinin Anadolu halkında işitilebileceği yanıtını verir. Bu röportaj 3 Kasım 1929 tarihini taşımaktadır. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esası* adlı eserinin ilk yayınının üzerinden yalnızca altı yıl geçmiştir. Rejimin kültür politikları üzerinde son derece belirleyici olan bu çalışmada musiki bahsinde yer alan ifadeler şimdi bizzat Cumhurbaşkanı tarafından dile getirilmektedir.[180]

Milli musikiye ulaşma hedefi sloganların ötesinde kurumsal bir örgütlenmeyi de zorunlu kılıyordu. Aslında daha 16 Temmuz 1921'de Ankara'da toplanan Maarif Kongresi'nde müzik konusu ele alınmıştı. Buradaki tartışmaların bir sonucu olarak 1 Eylül 1924'te Mustafa Necati Bey'in Maarif Vekilliği döneminde Musiki Muallim Mektebi kurulmuştu. Aynı yıllarda bu kuruma öğretmen yetiştirmek üzere Avrupa'ya musiki tahsili için öğrenciler gönderilmeye başlandı. Nurullah Şevket Taşkıran, Halil Bedii Yönetken gibi isimleri, Ulvi Cemal Erkin, Cemil ve Ekrem Ün'den oluşan grup izledi. 1928 yılında bu hususta ayrılan tahsisat %80 artırılarak 180.000 liraya ulaştı. Hükümetin Musiki Muallim Mektebi'ne gösterdiği özen ayrılan bütçeden anlaşılıyordu. Dünyada ekonomik krizin sarsıcı etkilerinin yaşandığı bir dönemde 1929 yılında bütçeden okula ayrılan pay 35.000 liraydı. Tüm bunlar yeni rejimin musiki programını kültürel reform kapsamı içinde gördüğünün somut birer göstergesiydi. 1931 yılında bizzat Mustafa Kemal Atatürk'ün imzasıyla çıkarılan kararnamede; tadilat ve tanzimle yeniden şekillendirilen Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi'nin tatbikine başlanması isteniyordu (bkz. Şekil D. 11).

Arel'in de musikideki çalışmalarının yoğunlaştığı erken Cumhuriyet döneminde atılan adımlar müzikte ulusal tınıları yaratacak kurumsal oluşumları ve hedeflenen yeni kültürel çevrenin çoksesli yapılarını eğitim içine alacak kapsamdaydı. 1926'da Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit ve İsmail Hakkı Beylerden kurulu Sanayi-i Nefise Encümeni'nin çalışmaları neticesinde Dârü'l-Elhân'daki Türk müziği eğitimine son verildi. Dönemin basınında tartışma yaratan bu gelişme karşısında Rauf Yektâ Bey; "Bir milletin musikisi resmi bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir" (Paçacı, 1994a, s. 54) şeklinde tepkisini ortaya koymaktaydı. Aynı dönemde yeni bir yönetmelikle İstanbul Belediye'sine bağlanan Dârü'l-Elhân'ın adı değiştirilmiş ve

[180] Aslında belirtmek gerekir ki Bizans'tan alınma musiki yaklaşımının ilk ifade edilişi Gökalp'e ait değildir. Daha önceki yıllarda da bunu yazan müzikolog ve yazarlar olmuştur. Hatta II. Abdülhamid, zaten mesafeli olduğu Türk müziğini Bizans'tan adapte bir sanat olarak değerlendirmiştir.

İstanbul Belediye Konservatuvarı yapılmıştı. 22 Ocak 1927 tarihinde Mustafa Necati ve Maarif Vekaleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzasıyla gönderilen bir yazıda konservatuvarda "kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla" ve "öğretimin olmadığı günlerde çalışmak üzere" (Paçacı, 1994b, s. 17) bir Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti kuruluyordu. Bu heyet Rauf Yektâ Bey başkanlığında üç kişiden oluşmaktaydı (Ergin, 1977, s. 1587-1588).

Milli Musiki'yi inşa edecek kurumlardan Türk müziği dışlanırken aynı dönemde Türk milletinin ruhunu tatmin etmekten uzak olmakla itham ediliyordu. 1928 yılında Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in Sarayburnu'nda yaptığı bir konuşmada yer alan şu sözler rejimin siyasi elitlerinin musiki meselesine yaklaşımını da ortaya koyuyordu; "Artık bu şark musikisi, bu basit musiki, Türk'ün çok münkesif ruh ve hissiyatını tatmine kafi gelmez."[181] O halde yapılacak olan dönemin ruhuna da uygun olacak biçimde "Türk'ün münkesif ruh ve hissiyatını" tatmin edecek bir müziğin üretimidir (Atatürk, 1990, s. 89).

Ulusal karakterli bir müziği otantik/yerel kaynaklardan toplayıp Batı tekniği içinde işleyecek yerli müzisyenler kadar bu konuda görüşüne başvurulan Batılı uzmanlar da Türkiye'de yaşanan müzik tartışmalarında belirleyici bir role sahip olmuştur. 30 Kasım 1932 Çarşamba günü Eminönü Halkevi'nde bir konferans veren Viyana Yüksek Müzik Okulu Başkanı Joseph Marx,[182] (bkz. Şekil 3. 1) konuşmasında kültür ve uygarlığın ayrı kavramlar olduğunu savunarak, müziği ulusal değerlerin bir bütünü olan kültürün bir parçası olarak tanımlamıştır. Görüşleri müzik çevrelerinde bir hayli tartışılan Marx, Türk müziğinin Avrupa müziğinden ayrı bir gelişim çizgisi geçirdiğine işaretle armoniden yoksun bununla birlikte "kalbî ve bâtınî" yönünü muhafaza etmiş olduğuna değinmiştir. Marx'ın konuşmasında yer alan şu cümleler önemlidir:

---

[181] Bu konuşmanın içeriği önemlidir ve birçok kaynakta yer almıştır. Anlatıya göre ilk önce dönemin ünlü Mısırlı sesi Münire el Mehdiyye -Ümmü Gülsüm öncesi dönemin Mısır'daki en popüler operet yıldızlarından biridir- dinlenmiş ve ardndan da Eyüp Musiki Cemiyeti bir icra gerçekleştirmiştir. Mustafa Kemal, Münire el Mehdiyye'nin icrasından etkilenmiş ve onu takdir etmiştir. Oysa Eyüp Musiki Cemiyeti'nin icrası olayın diğer tanıklarının da işaret ettiği gibi tatmin edici olmaktan uzak bulunmuştur. Bunun üzerine bu konuşma gerçekleşmiştir.

[182] Bu konferansın metni Musiki Mecmuası'nın (1949) 13. sayısınn 11. ve 17. sayfalarında mevcuttur. Ayrıca Joseph Marx'ın İstanbul Belediyesi Konservatuvarı hakkındaki raporu da Musiki Mecmuası'nın (1949) 11. ve 12. sayılarının *Tarihi Vesikalar* başlığı altında yayınlanmıştır. Marx, *İstanbul'da Musiki Hayatının Yeniden Tanzimi* başlıklı raporunda; konservatuvarda ders verebilecek yetkili müzik öğretmenleri, mükellef konservatuvar binası ve tiyatro için ayrılacak bölüm gibi hususların ayrıca altını çizmiştir (s. 18, 24). İstanbul Belediyesi'nce konservatuvar için Viyana'dan getirilmiş olan Joseph Marx'a verilecek ücrete ait kambiyo tedariki için bkz. (Şekil D. 10).

> Benim görüşüm, ulusal müziğin esaslı unsurlarını bozmadan ilerlemesini ve gelişmesini sağlamaktır. Ancak bu sözümden Türk müziğiyle Batı müziğini birbirine karıştırıp karmaç yapma anlamı çıkarılmamalıdır. Sanatta böyle bir şey doğru olmaz… Sanat bir ağaç gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir, büyütülür ve sahibi tarafından bakılır, ama ağaç, istenilen yöne eğilip bükülemez. Zorla kıvırıp bükmek istersek, kırılır, ölür… Eğer Türk musikisini dilediğimiz yana eğip bükmek girişiminde bulunursak onu öldürmüş oluruz. Türk musikisi gerek ulusal kaynaklardan, gerek Avrupa kaynaklarından güç alarak kendi kendine büyümelidir. (Karabey, 1982, s. 14-15)

Müzikte radikal müdahalelerin, onu doğal seyrinden uzaklaştıracak önlemlerin yanlışlıklar doğuracağına inanan Marx'a göre:

> Bundan yüz yıl kadar önce Almanlar'ın, İtalyanlar'ın, Fransızlar'ın önemli bir musiki sanatı vardı. Ama Ruslar'ın musiki olarak ulusal şarkılarla danslarından başka birşeyleri yoktu. Bunun üzerine Ruslar kendi musikilerini ilerletmek için büyük çaba ve azimle Avrupa'nın diğer uluslarındaki musiki çalışmalarını taklide koyuldular. Bununla istediklerini elde edeceklerini sanıyorlardı. Bunun sonucunda ortaya bir takım eserler çıktı ve Ruslar'ın pek hoşuna gitti. Fakat Avrupa'nın diğer ülkelerinde, o eserlere sıradan, değersiz birer kopya gözüyle bakıyorlardı. Daha sonra, Ruslar sırf ulusal bir musiki oluşturma gereği duydular. Bir Rus dahisi, Rus köylerine giderek köylülerle yakından ilişki kurdu ve Rus ulusal şarkılarını yerinde bizzat inceledikten sonra bu bilgilere dayanarak musiki eserleri yazdı. (Karabey, 1982, s. 14-15)

Avusturyalı müzik adamı bunun sonucunda diğer Avrupa ülkelerinin de bu Rus dahisi Mussorgsky'in çalışmalarını izleyip yararlandığını belirtmiştir. Marx'ın bu konudaki önerisi şu olacaktır; "İstanbul'da biz Rusların yüz yıl önce işledikleri hataya düşmeyeceğiz, tam aksine tarihten ders alarak hareket edeceğiz. Türk musikisi Avrupa musikisinin tekniğinden yararlanacak fakat ulusal özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeyecektir" (Karabey, 1982, s. 14-15).

Şekil 3.1 : Joseph Marx 30 Kasım 1932'de Eminönü Halkevi'nde Konferans Verirken (Musiki Mecmuası).

1930'ların Türkiye'sinde müzik yaşamını yönlendiren önemli bir gelişme Mustafa Kemal Atatürk'ün meclisin dördüncü toplantı yılının 1 Kasım 1934 günkü açılış oturumunda yaptığı konuşmadır. Burada yer aldığı biçimiyle bugünkü kuşaklara dinletilecek değerde bulunmayan musiki yerine ulusal bir musiki yaratmak gerekmektedir. Bunun yolu ise Atatürk'e göre "ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemektir". Ancak bu düzeyde "Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini" (Atatürk, 1987, s. 212-213) alabilirdi.

Meclisin açılışında irad edilen bu nutkun iki önemli sonucu oldu. Hemen bir gün sonrasında Dahiliye Vekaleti'nin aldığı kararla radyolarda Türk musikisi yayınları durduruldu. Bu aslında 1930'lu yılların başından beri süre gelen şikayetlerin de bir sonucuydu. Bu dönemde basında yer alan haberlerde radyonun "hars ve müzik terbiyesini" yozlaştırdığı sıklıkla vurgulanıyordu. Cumhurbaşkanı Atatürk'ün konuşmasının bir diğer önemli sonucu ise 26 Kasım 1934 tarihinde Musiki Komisyonu'nun kurulmasıydı. Söz konusu komisyon kurulmadan önce ulusal müzik çalışmalarına yaygınlık ve etkinlik kazandırmak amacıyla 1934 başlarında Maarif Vekili Hikmet Bayur, bir musiki akademisi kurulması amacıyla yasa tasarısı hazırlamıştı. Nihayet 25 Haziran 1934 tarihinde 2541 numaralı kanunla Milli Musiki ve Temsil Akademisi kurulmuştu (bkz. Şekil D. 15). Akademinin başlıca hedefi "memlekette ilmi esaslar dahilinde *milli* musikiyi işlemek, yükseltmek ve musiki muallimi yetiştirmek" (Toprak, 1994, s. 49) idi. Görüldüğü gibi 1930'lu yıllarda kültür politikalarının ayrılmaz bir parçası olarak musiki meselesi ve *milli* musiki tartışmaları gündemin üst başlıkları arasında yer almaya başlamıştı.

3.2.1 Hüseyin Sadettin Arel'in toplumsal örgütlenmesinin sosyo-politik zeminle kurduğu ilişkiler akışı

Hüseyin Sadettin Arel'in müzikal üretiminin verimli bir dönemi olan 1930'lu yıllar dünyada ve Türkiye'de önemli sosyo-politik değişimlerin yaşandığı bir döneme rastlamaktaydı. Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki uluslararası sistemin kaotik yapısı anti-demokratik otoriter rejimlerin güçlenmesine neden olurken, savaştan yıkımla çıkmış Doğu Avrupa ve Yakın Doğu'daki devletler de yeni kurumsal ve kültürel örgütlenmelerini gerçekleştirme mücadelesi veriyorlardı. Avrupa, yükselen İtalyan faşizmi ve Alman nazizminin yarattığı krizi aşma mücadelesi verirken 1929 Ekonomik Krizi'nin sarsıcı sonuçları radikalizmin güçlenmesine olanak sağlamaktaydı (Lee,

2004).[183] Aynı dönemde Türkiye'de gittikçe güçlenen bir Tek Parti rejiminin taşra üzerinde de kontrolü artırdığı bir reformlar sürecine tanıklık ediliyordu. 1930'lara gelindiğinde Kemalist Rejim'in söylemleri ekonomik anlamda başarıya ulaşamamıştı. Liberal politikaların terk edilerek devletçiliğe yöneliş, devletin hemen her alandaki etkinliğini artırırken toplumu biçimlendirme konusundaki girişimleri de güçlendirdi. Rejim temel ilkelerini toplumun bütününe yayabilmek için devletin bütün kurumlarında yeniden bir yapılanma içine gitti. Bundan sonraki aşamada inşa edilen ulusa yeni bir kültürün yaratılması rejimin temel meseleleri arasına girmiş, devlet bu konuda yeni bir politika benimsemişti. 1934'ten itibaren yoğun biçimde kamuoyunun önünde tartışılır hale gelen *Musiki İnkılabı* gibi konular bu kültürel planlamacılığın en önemli dayanaklarından biri haline geldi.

Yukarıda da vurgulandığı üzere 1930'ların başından itibaren basında *milli* musikiye yönelik yayınlarda artış görülmekte ve *milli* musiki arayışı ifade edilmekteydi. Atatürk'ün TBMM'nin dördüncü açılış yılı nutkunda musiki reformu yapılmasına yönelik vurgusu rejimin önderleri tarafından derhal dikkate alınmış ve Türk musikisinin radyolarda yayınlarının durdurulmasına kadar varan bir dizi önlem hayata geçirilmişti. "Tek Parti'nin arayışı içinde bulunduğu şey, ülkede disiplini sağlayacak, devrim ilkelerinden sapmayacak ve bunları topluma aşılayabilecek sağlam bir siyasal örgütleniş biçimiydi" (Turan & Işıktaş, 2016, s. 1078). Yeni bir yurttaş kimliği inşa edilirken onun kültürel kodları da devlet tarafından belirlenecekti. Parti devlet bütünleşmesi 1930'ların siyasi kültürünü biçimlendirirken kültürel alanda devletin müdahalesini artırdı. Müzik devletin müdahale ettiği kültürel alanların başında gelmekteydi (Turan & Işıktaş, 2016, s. 1078-1079). Örneğin bu dönemde Atatürk'ün yakın çevresinde yer alan Falih Rıfkı Atay müzik yaşamına dair görüşlerini paylaştığı makalesinde Batı müziği, eski müzik ve halk müziği olmak üzere üç tür müzik bulunduğunu belirterek bunlardan bizim olanın "Garp müziği" ve "folklore" olduğunu ileri sürüyordu. Ona göre bir Kemalist eski müziğe *milli* adını veremezdi çünkü Kemalizm Batı uygarlığı ve kültürüne uymayan bu kurumları kendi *milli* ve *ananeleri*

[183] Türkiye'deki sosyo-politik gelişim sürecini de etkileyen dünyadaki bu yaşananlar, büyük buhranın ve otoriter rejimlerin yükselişi Avrupa toplumsal tarihini ve kültürünü de derinden etkilemiştir. Lee'ye göre; otoriter rejimlerin yükselişi, kültürel planlamacılık ve toplumsal mühendislik olgularının siyasetin ayrılmaz bir parçası haline gelişine alt yapı sağlamıştır (Lee, 2004, s. 220-241).

silsilesinden ayırmıştı. Atay, gelenekçi ve gerici bazı Batı milliyetçileri ile inkılapçı Kemalist milliyetçilik arasında ilişki kurulmasını yanlış bulmaktaydı.

Aynı dönemde Necip Asım ve Halil Bedii gibi Gökalp'in izinden giden yazarlar musiki reformunun ve *milli* müziğin üretime dair daha keskin bir tavır temsil ederken Mahmud Ragıp orta yolcu bir yaklaşım sergilemiş ve Osmanlı şehirli musikisinin de yeni musikiye belli noktalarda ilham olabileceğini düşünmüştü. Ancak o da *milli* bir musiki yaratılması gerektiği konusunda dönemin havasını bütünüyle taşımaktadır. Nihayet bu tartışmalar ileri noktada *milli* Türk operasının yaratılması sürecine, Saygun ve Necil Kazım Akses[184] gibi isimlerin bu konudaki girişimlerine uzanır (Turan & Işıktaş, 2016, s. 1081).[185] 1934 yılında İran Şahının Türkiye ziyareti münasebetiyle konusu ve içeriği bizzat Mustafa Kemal tarafından belirlenen, Adnan Saygun tarafından bestelenen *Özsoy Operası* bu konuda ilk adım olur. Bu ilk girişimin hemen ardından Saygun'un bir perdelik *Taşbebek Operası* ve Akses'in bestelediği *Bayönder Operası* temsil edilir. Bununla birlikte ilk girişimlerin çok da başarılı olmadığı anlaşılmakadır.[186] 30 Aralık 1934 tarihli *Ulus Gazetesi*'nde yer alan *Yarı Siyasal* başlıklı bir yazıda bu başarısızlığın nedenleri sorgulanır. Buradaki görüşe göre dava ulusal bir müzik yaratmak ise o zaman kendi klasik devremizi yaratmadan moderne kaçmak hatalı olur deniyor ve bu hatanın sergilenen her iki piyeste de yapıldığına dikkat çekiliyordu. Burada açıkça "müzikte de Anadolu'nun bütün ulusal motifleri ancak çobanların dağarcığında dolaşırken gene kompozitörlerimiz kalkıp da bize bir takım kişisel sünühatlarını dinletemez" denilmek suretiyle izlenen yolun yanlış olduğu iddia ediliyordu (Turan, 1998, s. 157-158).

Milli musikinin üretilmesi ya da musikide *milli* olanın aranmasına yönelik kurumsal girişimler 1934'ten itibaren yoğunlaşırken 10 Haziran 1935'de "Kültür Merkez

---

[184] Bu itibarla Necil Kazım Akses "modern Türk müziğini tanıtmak ve müzik bakımından milletlerarası kültür münasebetlerini kurma ve geliştirme alanında gerekli incelemelerde bulunmak üzere 15 gün süreliğine Prağa" gönderilir (bkz. Şekil D. 12).

[185] Işıktaş (2016) bu durumu Tanzimat'tan beri süre gelen musiki anlayışının çok daha radikal ve ileri bir safhası olarak niteler (s. 1123-1124).

[186] Türk tiyatrosunun öncü isimlerinden Vasfi Rıza Zobu'nun anılarında bu ilk deneyimin mahcubiyetle sonuçlandığı şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Usta aktöre göre başrollerdeki Nimet Vahit ve Semiha Hanımlarla Nurullah Bey başarılı isimler olsalar da Semiha dışındakilerin sahne deneyimi yoktur. Radyo ve basındaki övgülere rağmen yabancı elçilerin de önünde icra edilen temsil başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Zobu, olayın sonrasında İstanbul'da görüştüğü Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Bey'in de başarısızlık karşısında tepkisini ifade ettiğini belirtir. Vasfi Rıza'nın anılarında Şükrü Kaya'nın "Bırak Allah aşkına, beni kötü kötü söyletme" diyerek konuyu değiştirdiğine değinilmektedir. Zobu, V., R. (1977). O Günden Bu Güne, İstanbul: Milliyet Yayınları. s. 457., Turan, N., S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde 'Ulusal Kimliğin' Opera Sahnesinde İnşası: Özsoy. *Ahenk Müzikoloji Dergisi.* (2), s. s. 22.

Örgütleri ve Ödevleri Hakkındaki 2287 Numaralı Kanunun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine ve Bazı Maddelerin Eklenmesine İlişkin Kanun" yasalaşır (Turan, 1998, s. 134). Buna göre okullarda ve okul dışında dramatik sanatlarla müzik ve plastik sanat işlerinin, ulusal ülküye uygun yürütülmesine, ulusun bu yönde yetişmesine ve yücelmesine çalışmak başlıca görevler olarak tespit edilir. Hükümetin müzik meselesini kültür politikasının en temel başlıklarından biri olarak gördüğüne yönelik bir başka göstergelerden biri de 1935 yılında CHP Genel İdare Kurulu tarafından onaylanan Parti Programın taslağındaki iki maddenin doğrudan müzikle ilgili oluşudur. Programın 43. maddesinde, "güzel sanatlara bilhassa musikiye inkılabımızın yüksek tecellisiyle mütenasip bir surette ehemmiyet vereceğiz" denmekteydi. 51. maddede ise "milli opera ve tiyatro mühim işlerimiz arasındadır." (Üstel, 1994, s. 41) ifadesi yer alıyordu. Aynı yıl konservatuarın kurulması konusunda da girişimler hız kazanacaktı.

1935 yılı içinde Berlin'de öğrenci müfettişi olarak görev yapan Cevat Dursunoğlu, Prof. Hindemith ile görüştü. Hindemith aynı dönemde Nazi iktidarı tarafından istenmeyen adam olarak görülüyordu. 1936 yılının Mart ve Mayıs aylarında Türkiye'yi ziyareti sırasında "Türk Musiki Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler" başlığı altında beş bölümden oluşan bir rapor sunmuştu. Burada Türkiye'de yaşayan müziği kentsel müzik ve halk müziği diye ikiye ayıran, şehir müziğini yabancı kökenli ve gelişmeye elverişli bulmayan Hindemith, Avrupa'nın form ve armoni esaslarını Türk halk müziği melodisi ve ritminin en sade unsurlarıyla düzenleyerek yapılacak kompozisyonları önermişti (Turan, 1998, s. 135).[187] 1937 yılında ikinci defa Türkiye'ye gelen Hindemith, ünlü müzik adamı, konservatuvarın kurulması çabalarını yakından izlemiş, destek olmuştur.

Bu dönemde yapılan kurumsal girişimler ve yasal düzenlemeler dönemin ifadesiyle musiki inkılabını destekleyecek maddi imkanların yaratılması üzerinde yoğunlaşmıştır. Eğitim bu konuda özellikle öncelikli bir mesele haline gelmiştir. Ancak buradaki eğitim müzik adamlarının ve *milli* musikiyi yaratacakların akademik anlamda eğitimini içermekteydi. Bunun yanında yeni musikiyi kitlelere götürecek

[187] Paul Hindemith de Joseph Marx'ın Türk müzik dünyası için gerekli gördüğü mekânsal ve istihdama yönelik olgulara koşut, operayla ilgili yapılması gerekenleri altı temel başlık altında toplamıştır. İlk olarak 1200-1500 arası izleyiciği alabilecek bir opera evi yapılmalıdır. Uzman bir opera yöneticisi, orkestra şefi, bir dekor ressamı, iki de koropetitör atamak ikinci ve üçüncü sırada yapılması gerekenler arasındadır. Ayrıca opera korosu sahne elemanları ve opera personelinin önemli bir kısmını oluşturan erkek ve kadın dansçılar da yetiştirilmelidir.

kurumlar ülke geneline yayılan ve 1932 yılında kurulan Halkevleri olacaktı. Halkevlerinin düşünsel kökleri Jön Türklerin sosyal reform misyonuna kadar uzanıyordu. Bu kurumlar devletin *Batılılaşma* projesini pratiğe geçirecek sanatsal kültürel faaliyetleri yürütmekle görevliydi. 19 Şubat 1932'de (bkz. Şekil D. 15) Ankara'da eski Türk Ocağı binasındaki açılışta konuşan Dr. Reşit Galip bu kurumun güzel sanatlar dallarında büyük bir canlılık yaratacağını söylemişti. Yüzyıllarca resim ve heykel yapmanın, puta ve yüze tapmakla suçlandığını, Kur`an ve Mevlid okunurken makbul ve sevap sayılan müziğin bu çerçeve dışında ayıp ve günah gösterildiğini iddia eden Reşit Galip Cumhuriyetle birlikte bu anlayışın zayıfladığını belirtmişti. Halkevleri Talimatnamesi'nde Güzel Sanatlar Şubesi'nin görevleri arasında musiki bahsine yer verilirken beynelmilel modern musiki ile *milli* türkülerin esas tutularak, beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır deniyordu. Buna göre bütün halkın *milli* marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek *milli* tezahür günleriyle Halkevleri müsamerelerinden topluca söylenmelerini sağlamak musiki şubesinin en başta gelen görevleri arasındaydı. Şube ayrıca bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen *milli* türkülerin notaları ve sözlerini de tespit etmekle görevliydi (CHP Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s. 6-7).

1933 yılında yani Halkevleri'nin birinci kuruluş yıldönümünde yaptığı konuşmasında Halk Partisi Kültür Şubesi Şefi Necip Ali Bey resmi politikayı şu şekilde ortaya koyuyordu:

> Biz hiçbir zaman Türk halkına malolmamış olan ve yalnız küçük şehirlerde yaşayan fasıl musikisinin noksan kaideleri yerine beynelmilel kaideleri koymak istiyoruz. Yeni musiki tekniği içine *milli* nağmelerimiz girecek ve beynelmilel musiki hayatında Türk musikisinin tıpkı Rus musikisi, Macar musikisi gibi şahsiyeti olacaktır. *Milli* nağmelerimizi ihmal etmek hiçbir an kimsenin hatırından geçmemiştir. Müzik bir milletin duygusunun ve benliğinin dilidir. *Milli* bir nağme bizi mazimize, onda gömülü olan bin bir türlü duygularımıza kadar götürür. Onda bir milletin neşeleri hüzünleri elemleri uyur. Milliyetçi bir inkılap bu aziz varlığa darbe indiremez. Bu tarzda hareket ancak bir irticam işi olabilir. Yalnız halk ruhundan Osmanlı dili kadar uzak olan ve milli duygulara tekabül imkanı bulunmayan fasıl musikisinin inatla dayanışına asla kıymet ve ehemmiyet vermeyeceğiz. Türk inkılabının radikal şuuru buna manidir. (Alp, 1936, s. 184)

Dönemin diğer tanıklıkları da bu yaklaşımı destekler nitelikte örnekler sunmaktadırlar. Örneğin Adnan Saygun, Halkevleri'ndeki müzik çalışmalarının esas ilkesini, "*milli* ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerinin, batı tekniğiyle işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplanması",

"kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak" olarak belirliyordu. Buna göre "Batı müziğini halka bol bol dinletmek" (Saygun, 1940, s. 6) tercih edilebilecek en uygun yoldu.

1940'lı yıllara gelindiğinde II. Dünya Savaşı'nın ekonomik ve toplumsal anlamda yarattığı sarsıntılar sürecinde musiki inkılabı tartışmaları eski önemini ve hararetini yitirmiştir.[188] Türkiye çok partili hayata geçişin sancılarını ve gerilimlerini aşmaya çalışmaktadır. 1945'te kurulan Demokrat Parti kurucu iktidar olan Halk Partisi karşısında göreceli de olsa liberalleşmenin temsilcisi konumuna gelmiştir. Tüm bu dönüşümler içinde musiki konusunda seçkinler arasında varolan arayışlar belli noktalarda kendisini ortaya koymaktadır. Bu konuda hazırlanan raporlar ve gerçekleştirilen toplantılar musiki meselesine yönelik çözümler üretmeyi hedeflemiştir.

3.2.2 *İlişkiler akışı*nı gerçekleştiren bireysel olguların *düşünceler paylaşımı*; farklı yaklaşımlar

Düzenlenen bu kongrelerden biri de, müzik eğitimi ve buna esas olacak prensip ve metotların tespiti için 1947'de Ankara'da uzmanlar heyetinden teşkil edilmiş olan Musiki Kongresi'dir. Kongreyi Milli Eğitim Bakanı Reşad Şemseddin Sirer şu sözlerle açmıştır:

> Kıymetlerile zihniyetinde istihale geçiren bir memleket bir medeniyetten gelip yeni bir medeniyete giriyor. Mensub olduğumuz müesseselerin inkişafını sağlamak yolundayız. Müzik mevzuunda da eski musikimiz yaşamaktadır. Buna mukabil içine girdiğimiz alemin musikisi de hayatımıza nüfuz etmektedir. Bunun karşısında hatt-ı hareketimiz ne olacaktır? Örnek tuttuğumuz, içine girmek istediğimiz alemin metotlarına göre mi yürüyeceğiz? Yoksa kendi musikimizi inkişaf ettirmek yolunu mu tutacağız? Bütün bunları kestirmek selahiyetinde değiliz. Memleketin bu işle iştigal eden insanlarını birleştirip münakaşa ettirmek hakkımızdır. Yalnız bizim esas vazifemiz okullarda tutacağımız talim ve terbiye usulüdür. Bunu sağlamak

[188] Bu dönemde, Türk müziği hakkında Başbakan'a bir mektup kaleme almış olan Fehmi Gökırmak'ın ifadeleri, halkın reflekslerinin de yukarıda bahsedilen farklılaşma noktasında ne biçimde şekillendiğinin yansıması olarak dikkat çekicidir; "Muhterem Başbakanım: Ezanın din dili ile okunmasını temin etmekle kazandığınız sevgiye bir yenisini ilave etmez misiniz? İki radyo istasyonumuzun açılışından kapanışına kadar hiç olmazsa sıra ile birinde Türk musikisini bulabilir miyiz? % 99'un arzusunun bu olduğuna kaniim. Ne olur bu büyüklüğü de inkılâpçılık hastalığını şifalandırarak gösteriniz. Sevmediğimizi zorla dinleyemiyoruz. Radyoyu kapatmaktan veya arap istasyonlarını aramaktan kurtarınız. Sizi istikbalimizin hakiki kurtarıcıları olarak selamlayanların fikirleri bilmem makbul müdür? Hürmet ve sevgi ile ellerinizi öperim (BOA. T.C. TÜRKİYE DEVLET ARŞİVLERİ 030-01-17-98-30).

> için memleketin en selahiyetli insanlarını bir araya toplayıp konuşmak üzere bu toplantıyı tertip ve sizleri davet etmiş bulunuyoruz. (Musiki Mecmuası, 1955a, s. 599)

Müzik olgusu bu kongrede, ulus-devlete sahip Türk milliyetçiliği bağlamında, toplumsal ve bireysel olguların çok boyutluluğu içerisinde farklı tonlarda dile getirilmiştir. Halil Bedii Yönetken şunları söylemiştir:

> Öğretim ve eğitimin sırf müzikal olan prensiplerine gelince bu da batı dünyasının her tarafında olduğu gibi tamamen 12 yarım ton tampere sistemidir. Yüz yıllardan beri bütün Avrupa milletleri müzik öğretimini değil yalnız umumi halk okullarında da aynı sistem üzerinde yapmaktadır. Avrupa müzik medeniyetini vücuda getiren müzik şaheserleri bu sistemle yaratılmıştır. Onları anlamak, yurdumuzda da aynı sanat eğitim ve zevkini sağlayabilmek için biz de kendi nesillerimize aynı sistemle aynı zevk ve eğitimi vermek zorundayız… Şu halde sanat eğitiminin amacı nesillere yalnız birli sanatının zevk ve eğitimini değil, beşeri bütün gerçek ve mutlak sanatın zevk ve eğitimini vermek olacaktır ve zaten öyle ola gelmektedir. (Musiki Mecmuası, 1955b, s. 618)

Yönetken (1922), *Dârü'l-Elhân Mecmuası*'nda yazdığı *Milli Musiki* adlı yazıda da; dinen İslam, milliyet cihetiyle Türk ve medeniyet itibarıyla garplı olunduğunu ve bu yüzden garp zümre-i medeniyetinde ortak olan müsbet ilimleri, usulleri ve teknikleri kullanmamız gerektiğini dile getirmişti (s. 129).[189]

Yine aynı mecmuada *Eser-i Musikide Milliyet* adlı yazıyı yazmış olan Gazimihal (1922) de garplı tekniklere vurgu yapmış; bu teknikle yeni eserler bestelemenin zaruri olduğunu aktarmıştır. Fakat bu noktada da *milli* kelimesinin su istimal edildiğini ve bu kelimeye dayanarak, yapılacak olan yeniliklerin, halka rücu etmeyi ifrat derecesinde vurgulama yoluyla engellendiğini yazmıştır (s. 150).

Mesud Cemil ise Tanzimat'tan itibaren yaşanan ikiliğe artık bir yön verilmesi gerektiğinin altını çizmiştir:

> Tanzimattan beri alaturka alafranga musiki münakaşası içindeyiz. Yeni bir zevk ve dünya görüşü memleketimize girdikten sonra doğan bu ikilik hala devam edip gidiyor. Bu ikilik musikinin ilmi esasları bakımından da mevcuttur. Adeta bir buhran halindedir. Bu buhran bugün daha çok hissedilmeye başlamıştır. Gelecek nesli bundan kurtarmak lazımdır. Bu ikiliği bir tek istikamete götürmeye mecburuz ve şimdiden bunu halletmek icap eder. (Musiki Mecmuası, 1955c, s. 655-656)

[189] Yönetken, müsbet ilimler, usuller ve tekniklerle ilgili bu düşünceleri doğrultusunda harekete geçmiş, daha 1927'de *İlk Mekteplerde Gına'nın Usul-ı Tedrisi*, 1952'de *Okulda Müzik Öğretimi ve Öğretim Metotları* (Erdem, 2006, s. 175) gibi kitaplar yazarak sistemli, metotlu bir eğitim yapılanması için adımlar atmıştı.

Mesud Cemil *Dârü'l-Elhân Mecmuası'*nda yazdığı *Musiki ve Şiirde Vezin* adlı makalesinde, ikiliğin giderilmesi noktasında şiir ve müziğin birbiriyle sağlaması gereken uyuma vurgu yapmış ve opera besteleyen Türk bestekârlar için Arapça ve Farsça'dan ayrı bir düzlemde şekillendirilmiş bir Türkçenin prozodi alanında yapılan çalışmalarla geliştirilmesi gerektiğini belirtmişti (Mesud Cemil, 1922, s. 168). Mesud Cemil'in altını çizdiği yeni dünya görüşünün dil ile ilgili bu etkisini, Namık Kemal de *İntibah* (2016) adlı romanında bahar ayını tasvir ederken artık *özne*nin değiştiğini ilan ederek şu şekilde hissettirmekteydi; "Sebeb-i hayalât-ı şarkıye ile kesret-i itilâf mıdır, nedir, ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıa güle âşık olmadığını bilirim. Fakat bîçare kuşun tavr-ı sevdavîsine bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir muhabbet eseri hissolunur. O muhabbet de var ise kendi hürriyetinedir ki, tutulup da kafese hapsedilince nağme-kârlık etmesi şöyle dursun ekseri yaşaması bile kabil olamıyor" (s. 24). Ve yine Mesud Cemil'in vurgu yaptığı ikilik, Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye* adlı romanının kurgusu içinde de önemli bir yere sahiptir. Peyami Safa, romanının önemli karakterlerinden Neriman vasıtasıyla mekan, müzik, edebiyat gibi olgular üzerinden okuyucuya dönem insanının yaşadığı ikiliği yansıtır. Romanın başında, şarkı temsil eden Şinasi'den uzaklaşmak isteyen Neriman, arkadaşı Fahriye'ye şunları söyleyecektir:

> Öf… Bu elimdeki ud da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor… Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Dârü'l-Elhân! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam Şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle… Fakat artık sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak. Hele bu torbası?.. Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti… Dârü'l-Elhân'dan da çıkacağım, yahut alafranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun. (Peyami Safa, 2017, s. 21)

Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde Neriman'ın Şişli'de, bir Rus kızının kendi kültüründen olan fakir bir gitarist yerine zengin bir Rum'u tercih etmesinden dolayı yaşadığı sıkıntıları ve intihar edişini dayısının kızlarından dinlemesiyle, şarkı temsil eden Şinasi'ye olan duyguları tekrardan değişir. Neriman Harbiye'den Fatih'e tramvaya biner, aslında bu yolculuk alaturkayı tercih edişin ilk durağıdır. Eve geldiğinde bir Darü'l-Fünûn müderrisi, bir musiki muallimi, Ferit'in ud çalan arkadaşı, Nezahet, Şinasi ve Faiz Bey arasında bir münakaşa cereyan etmektedir. Bu esnada Ferit şu tespitlerde bulunur:

> Şark'la Garp'ın mültekasında olan Türkiye, Garp'tan tesir almakta tereddüt etmemelidir. Ancak, bu tesir, bizim tarafımızdan yapılacak mukabil bir tesiri ihlâl etmeyecek derecede kalmalı, yani kültürümüzün güzel ve halis köklerine kadar nüfuz etmemelidir. Bunun için Grap'ta Türk musikisine karşı, bilhassa bugün verilen ehemmiyet artarken, Türkiye konsevatuvarlarından alaturka musiki kısmının kaldırılması çok yanlış bir harekettir… Görüyor musunuz? Yirmi seneden beri buhran geçiren Garp musikisi, bizim çeyrek seslerimize muhtaçtır. (Peyami Safa, 2017, s. 118)

Bu meclisin ve romanın nihayetinde Neriman bir zamanlar kaçtığı udunu eline alır ve hep beraber Türk müziği icra edilir. Bu artık, şarkı temsil eden bir diğer karakter olan ve on gündür uyuyamayan Neriman'ın babası Faiz Bey'in rahat bir uyku çekmesine vesile olacaktır. Peyami Safa bu sahneyi bize şöyle aktarır; "Bir saat kadar çaldılar. Bu musiki, ki imkansızlıkları anlamanın musikisidir, Neriman'ın o andaki feragat duygularına tam bir cevap veriyordu. Ruhunun üstünden yumuşak bir fırça gibi geçti ve olmayacak şeylere ait arzularını biraz daha süpürdü" (Peyami Safa, 2017, s. 124).

Mesud Cemil'in zikrettiği bestekârlardan biri olan Cemal Reşit Rey ise yukarıda bahsedilen ikiliğin artık hükümsüz olması gerektiği yolunda kongrede; "madem Avrupalı gibi giyinildiğini, onun gibi yaşandığını, otomobillerle asfalt caddelerde dolaşıldığını; o halde onların müzik esaslarını da almağa mecbur olunduğunu, bu bakımdan polifoninin inkar edilmesinin imkansızlığını" dile getirerek Türk bestekârlarının yetişeceği zeminin mahiyeti hakkında şunları belirtmiştir:

> Adnan ve Ferit Beylerin eserlerini anlamak için, garp musikisi kültürü lazımdır. Halkımız bu eserleri henüz layıkıyla anlamıyor… biz ancak tekamül merhaleleri geçirmiş kulaklara hitap edebiliriz… (Musiki Mecmuası, 1956a, s. 310) Malulaminiz dünya üzerinde iki kıta: Avrupa ve Amerika. Bugünkü günde ve birkaç asırdan beri polifonik müzik yapmakta, bunun yanında Afrika ile Asya hemen hemen tek sesli müziğe bağlı kalmaktadır. Şimdi anlamak istediğim şey şudur: Biz kendimizin hangi zümreye dahil olmasını istiyoruz? Afrikalı ve Asyalı milyonlarca halkın zevk aldığı musikiye sadık kalmak pek ala mümkündür. Tek sesli bir müzikten ve onların sazlarından sonsuz bir zevk duyulabilir. Tek sesli musiki Afrika zencisini cezbeye getirdiği gibi kendimizi onlarla hem-ayar saydığımız takdirde elbette coşturabilir. (Musiki Mecmuası, 1957, s. 110-112)

Cemal Reşit Rey Türk bestekârının tercihini belirledikten sonra konuyu, oluşturulacak olan polifoninin fizisyenlerden ziyade müzisyenin estetik zevki ve algısına dayandırılması gerektiğini şu sözlerle ifade eder:

> Musiki hiçbir zaman formüllerden ibaret bir şey değildir… Şimdi fizisyenler diyebilirler ki, bunlar her yerde aynıdır. Çünkü frekanslarını, armoniklerini, şu, bu bilmiyorum ve öğrenmek

> de istemedim, bir takım makinalar vasıtasıyla yüzde yüz tespit etmek kabildir. Fakat ben buna karşı iddia ediyorum, sizin makinalarınızdan daha kuvvetli bir şey var ki o da benim müzik zevkim ve kulağımdır. Polifoninin musikiye bahşetmiş olduğu zenginlik yanında 24 lünün getireceğini söylenen zenginlikler solda sıfır kalır. Çünkü bu taksimata göre kurulmuş bulunan lahinler ve tonlar vasıtasıyla elde edilebilecek zenginlikleri bizim sadece polifoni marifetiyle elde edebileceğimize kaniim. (Musiki Mecmuası, 1957, s. 110-112)[190]

Bahsedilen Türk bestekârlarından Adnan Saygun 1934'te Atatürk'e sunduğu raporda ise Türk bestekârlarının garptan istifade etmeleri gerektiğini, bu süreçte halk türkülerinin ilk ve en mühim veri olarak değerlendirilmesinin zaruri olduğunu belirtmişti. Raporda halk türkülerinin dışında alaturka olarak isimlendirdiği müziğin ise her ne kadar Türkler tarafından geliştirilse de Yunan menşeli olup, İslamın etkisiyle Araplardan devralındığının altını çizmişti (Refiğ, 1991, s. 67-75). Bahsedilen kongrede ise fikirlerini şu şekilde dile getirmişti:

> Bizim kompozitörlerimiz eser verecekler. Bu eserlerde acaba kendi ruhumuzu ifade etmek için acaba ne yapılmalıdır?..Türk musikisi sistemi hangi teknik esaslara istinad etmelidir? Bundan kasd olunan: Bir defa bir sekizlinin 12 müsavi aralığa taksimi ki garbın musiki sisteminin esası budur. İkincisi bizim musikimizde bugüne kadar kullanılmış olan ve Dede'nin, Itrî'nin büyük eserlerinin istinad ettiği, yani mesafeyi 24 gayr-ı müsavi aralığa taksim etmek suretile husule gelen sistem… Evvela şunu arz edeceğim: Bizim musikimizde bu 24 perde dışında daha başka sistemler de var… Biz kendi musikimizi çok sesliye doğru götürürken musikimizi de iyice tetkik etmek zaruretindeyiz. (Musiki Mecmuası, 1956b, s. 9-10)

Saygun bu tetkik neticesinde, milli müzik ve çok seslilik yolunda yine halk musikisini öncelemekle beraber artık 24 gayr-ı müsavi aralıklı sistemin de gündeme alınması gerektiğini belirtmişti:

> Ben bunu bir bütün olarak gördüğüm ve duyduğum için bizim Anadolu musiki sistemini, ki bugün İsmail Hakkı Tonguç beyefendinin de söylediği gibi yüzde 80 köylü ve halk musikisi dediğimiz bu musikiyi kullanır. İşte bu musiki sistemini de bilmek lazımdır diye düşündüm. Bunun için uzun uzadıya çalıştım. Türküler topladım, tahlil ettim, tetkik ettim, vardığım netice, Anadolu halk musikisinde bir sekizli 24 gayr-i müsavi kısma taksim edilmiyor. Ondan farklı bir şekilde… Binaenaleyh ortada bir üçüncü sistem mevcut olmak lazımdır: Biri garbın 12 yarım perdesi, ikincisi bizim 24 gayr-ı müsavi perde sistemi, üçüncüsü Anadolu'nun kullanmış olduğu perde sistemi… (Musiki Mecmuası, 1956b, s. 10) Biz garbın sistemi budur, bunu

[190] Cemal Reşit Rey konuşmasını şu şekilde sürdürür; "Masa başında oturarak falan filan esaslara müsteniden bir polifoni kuracağız diyemeyiz. Fizikçi o kanaatte olsa bir musikişinas bunu kabul etmez. Halbuki bir kompozitör kendi polifonisini kendi kurar. Türk olarak doğmuş olan bestekâr Türk sesini duyuran eserler meydana getirmekle kendiliğinden bir Türk musikisi vücuda gelmiş olur" (Musiki Mecmuası, 1957, s. 110-112).

> alacağız diyemeyiz. Türk sanat musikisini de halk musikisini de ele almak lazımdır. (Musiki Mecmuası, 1956c, s. 429)[191]

Demokrat Parti'nin kültür konusunda Tek Parti rejiminin kısıtlayıcı ve müdahaleci uygulamalarının aksine daha liberal bir siyaset izlemiş olması da aslında Türk müziğine yönelik seçkinler arasındaki önyargıların bertaraf edilmesi anlamına gelmiyordu. Örneğin daha iktidarının ilk aylarında yaşanan bir gelişme bunun göstergesiydi. Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne bağlı bir komisyonun aldığı karar Arel ve bürokratları karşı karşıya getirecekti. Bahsedilen olayda söz konusu komisyon Arel'in başında olduğu ve *milli* musiki olarak Türk musikini kabul ederek bu konuda görüşler ihtiva eden *Musiki Mecmuası* adlı yayının kontrollü çıkarılmasını istiyordu. Bu aslında üzeri örtük bir müdahaleydi. Komisyonda yer alan iki isim özellikle dikkat çekiciydi. Bu isimler 1930'lu yıllarda yaşanan musiki tartışmalarında da adeta resmi görüşün sözcüsü olarak hareket etmişlerdi. Gazimihal ve Yönetken tarafından hazırlanan aleyhteki rapora karşı bu defa Arel, Milli Eğitim Bakanlığı'nı muhatap alan aynı zamanda savunma niteliği de taşıyan bir karşı rapor kaleme almış ve; "Yine o iki zat bundan evvelki hükümetin her nedense Türk musikisine karşı göstermeyi itiyad edindiği aleyhtarlık temayülüne sadık bulunuyorlar. Demokrat Parti Türk musikisinin karşısında aynı vaziyeti alıyor mu ve M. E. Bakanlığı'nın milli musiki[192] hakkındaki programı sözü geçen iki zatın his ve mütalealarına tamamen uygun mudur?" (Musiki Mecmuası, 1951, s. 19) şeklinde serzenişte bulunabilmişti. Söz konusu yaşanan bu gelişme tüm yaşamı sürecinde olduğu gibi Arel'in musiki meselesindeki duruşuna ve temsil ettiği fikre bir örnek oluşturmaktadır.

---

[191] Saygun konuşmasını şu şekilde sonlandırmıştı; "Şimdiki halde yarım perde sistemi esas olmalıdır. 24 perde yahut Anadolu'nun tampera olmayan sistemi üzerinde ne yapılabilir? Onu kompozitörler, fizisyenler teşrik-i mesai ederek hal ederler" (Musiki Mecmuası, 1956c, s. 42).

[192] Arel'in öğrencisi Laika Karabey de dönemin Eğitim Bakanı B. Tevfik İleri'ye açık mektup yazar. Kendisinin bir basın toplantısında -*milli* olan her şey bizimdir- ifadelerini kullandığını, bir görüşmelerinde de *milli* olan musiki konusunda vaadlerde bulunduğunu hatırlatır. Fakat an itibarıyla hükümetin bu konuda her hangi bir teşebbüste bulunmadığını belirtir. Talebi; ilim, tarih ve polifoni noktalarında donanımlı bestekârlar ve icrakarlar yetiştirilmesine imkan sağlayacak bir mektep açılmasıdır (Karabey, 1951, s. 3-4). Bu vizyonda bir mektep açılması veya halihazırdaki kurumların müfredatları içerisine Türk müziği eğitiminin dahil edilmesi fikri Ankara Devlet Konservatuvarı'nı rahatsız etmiş, bunun üzerine bir rapor hazırlanmıştır. Bu rapora göre Türk müziği tek sesli olduğundan dolayı gidişata ayak uyduramamaktadır, bu yüzden konservatuvarlarda öğretimi yasaklanmalıdır. Arel ise hem ilmi hem tecrübi bakımdan bu tesbitin yanlışlığını ortaya koymaya çalışmakta; Türk musikisinin çağdaşlığa, bilimsel söyleme, çok sesliliğe, duyguların keşfine ve milli hasletlerin evrensellik kazanmasındaki katkısına dikkat çekmektedir (Musiki Mecmuası, 1952, s. 8). İleri Türk Musikisi Konservatuvarı böyle bir durumda, dönemin hükümetinden hiçbir yardım görmeden, yukarıdaki vizyon doğrultusunda, Türk musikisi kadar Batı musikine de değer veren müfredatıyla *mektep*lik vazifesini yerine getirmeye çalışmıştır (Karabey, 1952, s. 3).

Toplumsal örgütlenmesinde cereyan eden bu düşünceler karşısında, pratik ve matematiksel-fizik olgularını vurgulayan Arel, ilk önce bu düşünce zemini dahilinde sanatın teknik bakımdan bilinmesini ve daha sonra tarihinin yazılmasını dile getirmiştir. Buna göre Türk musikisi *tarihi* değil, canlıdır ve bir tarihten bahsedilecekse bu hayatiyetin tarihinin izi sürülmelidir, yitmişliğin değil. Arel, bu doğrultuda şunları söyler:

> Türk musikisi ömrünü ikmal etmiştir, onun bugün ancak *tarihi* bir kıymeti vardır, tek sesli olduğundan medeni değildir, içinde mikroskopla görülemeyecek derecede küçük komalar vardır, çeyrek sesli olmasından dolayı ele alınacak değerde değildir… Tek seslilikten kurtulmak için Türk halk musikisi malzeme olarak ele alınmalıdır… ve saire gibi hepsi birbirinden yanlış ve hepsi sadece bilgisizlik ve düşmanlık mevlüdu olan, belki de bir vakitler iktidar unsurlarının temayüllerine uymak emelini takip eden hücumlar karşısında ciddi, nazik, yumuşak, müdellel yazılar yazmağa Mecmua kendini borçlu bilir… Türk musikisi hakkında -*tarihi* bir sanat- tabirinin kullanılması eğer bir takımlarının iddiası gibi musikimizin artık ömrünü ikmal etmiş olduğu kanaatine dayanıyorsa rapora kadar girmenin yolunu bulmuş olan bu hatalı görüşü tenkid etmek zaruretini duymaktayız. Bizim prensibimize göre, Türk musikisi özünü bitirmiş ve *tarihi* bir hale gelmiş olmak şöyle dursun, bilgili bestekârların elinde en şanlı tarihini yaşamaya henüz hazırlanmaktadır. (Musiki Mecmuası, 1951, s. 21)

İşte Arel, döneminin ve bireyselliğinin *düşünceler paylaşımı* zemininde, *bilimsellik* penceresinden temaşa edilen hakikat-gerçeklik diyarında; seslerin doğada 24 tane eşit olmayan bir yapı içerisinde şekillendiğini, çok sesliliğin bu yapı içerisinde yüksek başarılar elde edebileceğini ve Türk musikisinin bünyesi itibarıyla başka hiçbir müzikte bulunmayan vüsatle bu olgulara zemin teşkil etme kabiliyetine sahip olduğunu aktarmıştır. Arel'in, toplumsal örgütlenmesinin ve diğer bireylerin bakış açılarının bahsedilen bu *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*nın çerçevesinde ele alınması, hem Arel'in hem de diğer bütün bireylerin ve ayrıca toplumsal olgunun yaratımlarını değerlendirmede önemli farkındalıklar sağlayacaktır.

3.3 Hüseyin Sadettin Arel'in Bireysel Olgusu ve Yaratımı; *Milli Vazife* ve *Milli Musiki*

3.3.1 Hüseyin Sadettin Arel'in yaşanmışlıkları ve var olmanın *milli* tezahürü; *Türk musikisi*

Arel hem katıldığı kongrelerde hem de diğer bütün yazılarında ve konuşmalarında Türk musikisinin *Türk*ün malı olması ve çağdaşlığa uygun malzeme içermesi hasebiyle Batı tipi yeni toplumun içinde var olması gerektiğini savunmaktaydı. "Batı

musikisinin bir bestekâra temin ettiği klasik, romantik veya modern, polifonik veya monodik, muhakkak veya muhayyel ne kadar vasıtalar ve imkanlar varsa hepsinin en az on mislinin Türk musikisinin içinde yattığını" (Arel, 1949a, s. 3) düşünmekteydi. "Türk musikisinin bir bestekâra, Batı musikisinin majör ve minör renklerine kıyasla çok daha fazla renk sağladığını[193] (ki bu renkler polifonik zeminde kullanıldıklarında ne harikalar yaratacaklardı, Türk musikisi polifoniye Batı musikisinden daha müsait idi, S.D.) ve hatta makam tanımayan, atonal[194] veya polytonal sistemle eser yazmak isteyen bestekârların hürriyetlerini de kısıtlamayacağını" (Arel, 1949a, s. 5) iddia etmekteydi. "Bu yüksek sanatlı *milli musiki*nin kendi bünyesinde barındırdığı azametli parçalarının tohumlarının henüz hiç kimse tarafından işitilmediğini" (Arel, 1948c, s. 5) belirtmekteydi.[195]

Daha 1939'da *Türklük Mecmuası*'nda yayınlamış olduğu *Türk Musikisi Kimindir* adlı yazı serisinde "musiki bahsini yaralanmış bir *milli* mevzu olarak" (Arel, 1939a, s. 57) gördüğünü dile getirmişti.[196] İşte *milli musiki* sevgisi gereğince, bu doğrultuda vazife edinerek, "bize ait olan musikinin İran, Arap, Yunan, Bizans musikileri tarafından sahiplendirilmeye çalışıldığını",[197] aksine bu musikinin "diğerlerine Türklerden

---

[193] Arel'e göre (1950c) bu renkler geçki zenginliği bakımından da üstünlüklerini ortaya koymaktadırlar. Batı musikisinde majörün en çok 12 şeddi bulunuyorken, Türk musikisinde Çargâh'ın 17 tane şeddi mevcuttur. Ki Türk musikisindeki basit ve dahî mürekkep makamlar da hesaba katılınca, majör ile minörün tanıdığı imkanlardan çok çok fazla imkanlar tanıyan bir zeminle karşılaşılmaktadır (s. 4). İşte Arel bunları değerlendirmesini beklediği genç bestekârlara şöyle seslenmiştir; "Batı musikisinin monodik ve polifonik olanca imkanlarını bi'l kuvve muhtevi bulunan Türk musikisinin o imkanlar dışında daha ne kadar tükenmez servetlere sahip olduğunu, riyâzî katiyetlerin aydınlığı altında görüp dururken ben nasıl eski sözümü teyid etmem! Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini seviyorum" (Arel, 1950c, s. 5).

[194] Hatta Arel, Türk musikisinin; "atonal eser yazmak isteyen bestekârları kısıtlamaktan ziyade Batı musikisinden katbekat zengin bir malzemeye sahip olması itibarıyla, daha vüsatli bir zemin temin edebilme kudretine sahip" (Arel, 1949c, s. 6) olduğunu dile getirmekteydi. Laika Karabey (1955), *Büyük İnsan Sadettin Arel* adlı yazısında, Arel'in ömrünün son zamanlarında; "atonal musiki ile bir şey yapmak istiyorum" (s. 478) dediğini aktarır.

[195] Refet Kayserilioğlu (1955), Arel'in "3000 e yakın musiki eseri bestelemiş" olduğunu belirtir. Ve ardından şunları yazar; "Garp musiki sahasında oda musikisi eserleri, triolar, kuartetler, kentetler, piyano ve keman için muhtelif eserler, liedler, aşk ve çocuk şarkıları, koro için eserler, kanonlar, füguler, fanteziler ve daha bir çok eserler bestelemiştir. Türk musikisi sahasında orijinal ve canlı üslubuyla yüzlerce saz ve söz eserleri bestelemiştir. Peşrevler, taksimler, saz semaileri, oyun havaları, köçekler, tasviri eserler, fanteziler, etüdler, eğlence adı altında yüzlerce eser, şarkılar, besteler, gazeller, duraklar, ayini şerifler. Elhasıl musikinin her çeşidinden yüzlerce eser bestelemiştir. Bu eserlerin çoğu deha mahsulü eserlerdir. Son zamanlarda hep polifonik Türk musikisi parçaları besteliyordu. Bir defasında; -İşte şimdi esas üslubu buldum- dediğini hatırlıyorum" (s. 483).

[196] Arel'in bu yazı dizisi daha sonraki yıllarda bir araya getirilmiş ve bir kitap halinde de yayınlanmıştır. İlk baskısı 1969 yılında Milli Eğitim Bakanlığı yayınları arasından çıkan bu eserin 2. baskısı 1990 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları arasından okura sunulmuştur.

[197] Mesela Arel, *Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri* adlı yazısında; Baron d'Erlanger'nin, "bütün kaynakların Türklerden ibaret olmasına rağmen herşeyi Araplara mal etmek yolundaki acayip tarafgirliğini" (Arel, 1950d, s. 4) eleştirmekte ve ardından şunu eklemekteydi; "Bizim kendi

geçtiğini ve Türkün malı olduğunu" göstermeye çalışmaktaydı.[198] "Medeniyetin birçok temel taşını Türkler kurmuş" (Arel, 1939b, s. 457) idi. *Modernliki*[199] ve ayrıca *modern'leş'me*yi[200] kavrayabilmiş bir birey olarak Arel, Türk müziğinin *ilerleyen* tarihsel süreç içerisinde gelişme çizgisinin, etkileşimde bulunduğu yukarıdaki müzik kültürlerinden daha ileri aşamalar kaydettiğini düşünmekteydi. Bununla birlikte evrimsel yaklaşımı, yeniden yazmaya koyulduğu bu ilerleyici tarihsel vizyon zemininden Türk milleti lehine dışlamasını da bilmişti. Bu bakımdan "Türk musikisi hem Arap musikisinden en az birkaç asır ileri" (Arel, 1950d, s. 4) idi "hem de bünyesinde barındırdığı vüsat itibarıyla çaşdaşlığa Batı musikisinden daha uygun"du (Arel, 1949a, s. 3), (Arel, 1949c, s. 6).

Yukarıda görüldüğü üzere Türk musikisini diğer toplumların müziğiyle kıyaslayıp, onun hayatla iç içe olduğunu belirtmesi Arel'in zihni, bedeni, bireysel, toplumsal katmanlardaki yaşanmışlıklarıyla yakından ilişkilidir. 1920'de Müttefik askeri kuvvetlerinin İstanbul'a fiilen el koymasıyla Fransız İşgal Kuvvetleri Komutanlığı, Arel'in, kızıyla evli olduğu Abdurrahman Paşa'nın Kuruçeşmede'ki köşküne zorla yerleşmiştir. Köşk işgal edilmiş ve sahipleri dışarı atılmıştır. Bu süre zarfında Büyükada'da iskan eden Arel'in kütüphanesi de işgal kuvvetlerinin kontrolündedir. Milli Mücadele'nin zaferi üzerine Fransızlar köşkü yakarak boşaltmışlardır. Arel bu yakma işinin, kendisinin köşkün işgali üzerine Fransızlara, medeniyetlerine dair imalar içeren bir mektup yazmasından kaynaklanmış olabileceğini belirtmiştir. Öztuna

---

aklımızla kendi gönlümüz –milli işlerde olsun- hakikatleri bulup tasdik etmemize yeter ve yetmelidir. Lakin ne yapalım ki bir takım yüksek kıymette vatandaşlarımız o mütevazi vasıtalara bir türlü kannat edemeyerek daima Batı aleminden şahitler getirilmesine ihtiyaç göstermek adetinden vazgeçemiyorlar" (Arel, 1950d, s. 4).

[198] Müesseselerin kökenlerini Türklere dayandırma ve kültürel etkileşime bir anlamda set çekme dönemin yaygın bir yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. Benzer bir şekilde ünlü tarihçi Fuat Köprülü, Bizans müesseseleriyle Osmanlı müesseseleri arasındaki ilişkiye dikkat çektiği ünlü çalışmasında bu etkinin çok sınırlı oldğuna yöenlik bir tez ortaya atmış, Türk devlet geleneğinin mirasını öne çıkarmıştır. Bkz. Köprülü, F. (1931). Bizans Müsesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazalar, Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası. İlber Ortaylı (2007), bu tutumu Köprülü'nün milli devletin kuruluş sürecindeki tarihçi kimliğiyle ulusal müesseselere kök arayışındaki hassasiyetine ve aynı zamanda Grek ve Latin kaynaklarını göz ardı ederek yalnızca Şark kaynaklarına dayanarak inceleme yapmış olmasına bağlar (s 30). Aytıntılı biligi için bkz. Ortaylı, İ. (2007). Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi. Cedid Neşriyat. Nitekim günümüzde Bizans ve Osmanlı siyasal ideolojileri arasındaki süreklilik ve aynı zamanda farklılıklara daha soğukkanlı şekilde yaklaşılabilmektedir. Bkz. Oktay, C. (2017). Siyasi Kültür Okumaları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. (s. 93-105)

[199] Kavramın, toplumsal ve bireysel olgular dahilinde oluşturulduğu dönem ve coğrafyalarda edindiği anlamlar kastedilmektedir.

[200] Belirli toplumsal ve bireysel olgularda oluşan *modern* kavramının, başka toplumsal örgütlenmelerdeki anlamlandırılmaları, şekillendirilmeleri kastedilmektedir.

da "Arel'i koyu milliyetçi yapan olayın bu olduğunu" (Öztuna, 1986, s. 46) tahmin ettiğini söyler.

Arel hayattayken, "sadece maddi varlıkları belirtmekle iktifa etmekliğini ve sübjektif duygu tezahürlerine yer vermemekliğini kesin olarak arzu ettiğini" bildirdiği Dayıgil'e yazdırdığı tercemeihalinde yukarıdaki olaydan bahsetmiş; "1908 meşrutiyetini müteakip *Şehbal*[201] ismiyle on beş günlük resimli bir mecmua tesis ettiğine ve birinci dünya harbine kadar bunun neşrine devam ederek 100 nüshasını çıkarttığına, harp esnasında mecburi bir tatile uğrayan mecmuanın mütareke günlerinde bir yangınla bütün evrakının ve kayıtlarının mahvolması yüzünden artık çıkamaz bir hale geldiğine" yer verdirmiştir. Yaşanan bu yakma olayı; hem İzmir'de rüşdiye ve idadi okuyup diploma alan hem de medrese ilimlerinin tahsilini edinen,[202] bu doğrultuda Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce, Almanca okur yazar ve bu dillerin birinden diğerine terceme yapan ve ayrıca hukuk fakültesini bitirip İzmir vilayeti mektubi

[201] Şehbal Mecmuası, İkinci Meşrutiyet'i ve Jön Türkleri kültürel eğilimlerinin yansıdığı en önemli neşriyat arasındadır. Bu konuda yapılmış bir çalışma için bkz. Ahmetoğlu, S. (2010). İttihatçı Aktualiteden Kitlesel Popülariteye Şehbal Mecmuası 1909-1914. İstanbul: Libra Kitap.

[202] Tanzimat aydınının bu kültürel ikilem içinde biçimlenen eğitimi, sosyal çevresi ve hayat tarzı dikkat çekicidir. Bir yandan Batılı kurumlar diğer yandan geleneksel Osmanlı dünyasının unsurları bir arada bu yeni adamın karakterini biçimlendirmektedir. Ortaylı'nın da belirttiği gibi Tanzimat aydını Osmanlı klasik döneminin bazı geleneklerini de yaşamında tutabilmiştir. Günün mücadelesi, Avrupa edebiyatının izlenmesi, Batı siyasal düşüncesiyle muhataplık gibi olguların yanında tarikatler de önemli bir ilgi odağıdır. Arasıra bir tekkenin havasına sığınıp bir tür tecerrütle hayatın çalkantılarından uzaklaşmak, tekke şiiri ve tasavvufun tarihiyle ilgilenmek yeni hayat tarzının bir parçasıdır (Ortaylı, 1999, s. 248). Kısacası Arel'in yaşamında da yansımalarını bulabileceğimiz bu gibi yaklaşımlar, dönemin toplumsal örgütlenmesinin birbiriyle etkileşim gerçekleştirmekte olan ve farklı nitelikler taşıyan karakter yapılarındandır. Rasyonalite çerçevesinde tanımlanan akılsallık, tarihsellik, romantik milli aşkla birlikte spritizmayla tüm çalkantılardan sıyrılıp zamanda yolculuğa çıkan Arel, tüm bireyselliğiyle birlikte böyle bir toplumsal olguyla etkileşim içerisindedir. Yine bu farklı nitelikteki yaklaşımlara örnek olması bakımından, Arel'le aynı dönemde yaşamış olan Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* adlı romanının baş karakteri Şahin Efendi burada zikredilebilir. Şahin Efendi küçüklüğünde medrese eğitimi alır. Ancak döneminin medrese eğitiminde karşılaşmış olduğu yozlaşma, onun kudsiyyet atfettiği şeylere karşı şüphe duymasına sebebiyet verir. Artık medreseyi bırakıp geçiş yaptığı Dârü'l-Muallimîn'den aldığı eğitimin de katkısıyla, ki burası da nitelik bakımından ona göre döneminin medresesinden çok farklı değildir, düşünce sisteminin epistemolojik ve ontolojik zeminini İslamî değil Avrupâî birikim üzerine şekillendirecektir. Fakat yine de bu *Batı*lı tavrının filizleneceği yer *Doğu*nun inanç toprağıdır. Güntekin, Şahin Efendi'nin bu durumunu şu şekilde dile getirir; "Medrese tahsili gerçi ondaki itikadı söndürmüş, gaye-i hayali yıkmıştı. Fakat uzun müddet bir büyük emelin ateşiyle yanmış ruhunda, yaşadığı müddetçe silinmeyecek bir iz bırakmıştı. Mutlak yine bir şey bulup inanmak, büyük bir emele gönül bağlamak, hayatını bir maksada vakfetmek ihtiyaç ve istidadı…" (Güntekin, 2017, s. 42). Yeni kudsi adres artık çağdaş değerlerle yoğrulmuş muallimliktir. Güntekin, bu yeni Şahin Efendi'yi şu şekilde aktarır; "Muallimliğe yeni din gibi inanan, onun mukaddes aşkına için için yanan ateşli bir havari çehresi… İtikadını kaybettiği zaman içinde açılan boşluğu nihayet doldurmaya muvaffak olmuştu. Vaktiyle yeşil bayrağa ne kadar taassup ve inhisar ile gönül bağladıysa şimdi de muallimliği öyle seviyordu (Güntekin, 2017, s. 48).

kalemi müsevvidliğinde,[203] Adliye nezareti mütercimliğinde, aynı nezaretin mektubi kalemi şifre katipliğinde, mektubi kalemi müdürlüğünde, Ticaret-i Bahriye mahkemesi azalığında, adliye Ceza İşleri müdürlüğünde, Adliye müsteşarlığında, Devlet Şurası Maliye ve Nafıa dairesi azalığında, Defter-i Hakani Eminliğinde, Devlet Şurası Tanzimat dairesi reisliğinde çalışmış (Dayıgil, 1948, s. 10, 19), (Öztuna, 1986, s.11-22), (Beşiroğlu & Çolakoğlu, 2010, s. 146)[204] ve bu görevler vesilesiyle belirli bir müktesebat oluşturmuş Arel için bütün birikimini yok etme girişimidir. Bunun üzerine, Milli Mücadele ise; taze, canlı ve çağdaş bir nefes olan *milli* kavramıyla tüm bu müktesebatı savunma alanı sağlayan bir olgu olarak karşısında durmaktadır.[205]

Hüseyin Sadettin Arel, hiç şüphesiz Tanzimat ile başlayan *modern'leş'me* hareketinin[206] eğitim, bürokrasi ve ordudaki dönüşümlerle ortaya çıkarttığı yeni Osmanlı bireyi tipinin aktarımının *süreklilik* ve *süreksizlik*ini üzerinde barındırıyordu. Zihin dünyası geç Osmanlı toplumsal tarihinin kültürel evreni içinde biçimlenmişti. Tanzimat dönemindeki kültürel açılımla ortaya çıkan yeni üst tabaka-grup yalnızca kendi kültürel kodlarını değil Avrupa'ya hatta dünyaya dair kodlarla da ilgili bir tipti.[207] Edebiyat, mimari, müzik ve tarih onun yaşamında önceki dönemlerin münevveri için taşıdığı anlamlardan daha farklı anlamlar ifade etmekteydi. Bu dönemde yeni Osmanlı bireyi *farklılık*ın bütün izlerini üzerinde barındırmaktaydı. *Süreklilik* ve *süreksizlik* arasında biçimlenmiş bir portreyi temsil ediyordu.

---

[203] İsmail Hami Danişmend (1955), Arel'in ilim alanında sahip olduğu bu vüsati şu şekilde arz eder; "Mükemmel bildiği şark ve garp dillerinin bütün kültür hazineleri Saadettin Bey'in sonsuz bir kainata benzeyen iç aleminde toplanmış gibiydi. Şark ve garp musikisinin bu en büyük alimi bir müverrih kadar tarihçi, bir divan şairi kadar ilm-i aruz mütehassısı, bir müfti kadar şeriat alimi, Avrupa'daki emsalini gölgede bırakacak bir hukuk allamesi ve hiç akla gelmeyecek ilimlerle fenlerin mütehassıslarını hayran edecek türlü türlü kültürler sahibi idi" (s. 472).

[204] Beşiroğlu & Çolakoğlu'ndan yapılan alıntı, Ercümend Berker'in 8/5/1955'teki "Hüseyin Saadettin Arel'in Ardından…" adlı radyo konuşmasından aktarımlar içermektedir.

[205] Yukarıda belirtilen husus doğrultusunda Refet Kayserilioğlu'nun (1955) şu ifadeleri önem arz etmektedir; "Sadettin Arel Türk musikisini modern bir musiki haline getirmek için ne lazımsa hepsini yaptı. Bu hususta dersler verdi, notlar yazdı, makaleler yazdı, konferanslar verdi. Son anına kadar durmadan bağırdı, durmadan mücadele etti. Türk musikisi Türkün malıdır dedi" (s. 482).

[206] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. yukarıdaki 3.1 bölümü.

[207] Arel'in üzerinde önemli tesirleri olan aile şahsiyetleri de bu kültürel evrenin önemli simalarıydılar. Emin Değermen'in (1955) belirttiğine göre; Arel'in babası Mehmed Emin Efendi, II. Abdülhamid devrinde "İzmir'e Nâib ve İstinaf mahkemesi reisi ve ikamete memur olarak menkûben" yollanmış ve 25 sene boyunca hakimlik görevini yerine getirmiştir. Arel'in ağabeysi Ali Haydar Molla ise; "Şark hukukunda allamelik mertebesine yükselen, Mustafa Fevzi Ebülula, Hacı Adil, Abdurrahman Münib, Cemil Bilsel, Muammer Reşid, Ahmet Samim, Mustafa Reşid, Tahir gibi büyük hukukçulara ders ve feyiz veren, medeni münasebetlerin 1300 küsür senelik nâzımı mecelleyi altı muazzam muhalled cild halinde şerheden ve bir aralık Adliye Nazırlığı da yapan" bir kişiliktir (s. 473).

İstanbul efendisi 19. yüzyılın ilk yarısında; maddi kudreti yerinde olan, iyi bir aileden gelen, Arapça ve Farsça bilen, güzel konuşan, nazik tavırlı bir ideal tipi aksettiriyordu. Oysa Arel'in de içinde yer aldığı dünyayı temsil eden yüzyılın ikinci yarısındaki ideal tip bundan oldukça farklıydı. Sosyal ve ailevi köklerin önemi giderek azalmıştı. "İdeal insanın modern meslek okullarından birinden mezun olması, Fransızca bilmesi, bürokratik hiyerarşide saygın bir yeri olması ve abartılmış bir nezaketle sakin ve romantik tavırları sergilemesi gerekmekteydi" (Karpat, 2006, s. 494-495). Bir yandan Avrupa kültürünün de etkisiyle kendi kültürüyle olan bağları zayıflamışsa da yabancı bir yoruma karşı geleneğini savunacak bir motivasyona da sahipti.[208]

Emin Değermen'in (1955) aktardığı şekliyle Arel; "aynı zamanda hocası olan ağabeyisi gibi medrese[209] tahsili ve kültürü ile bezendikten maada Garp hukuk ve kültürüne de merak sardırmış, anahtarlık edecek yabancı dilleri öğrenmiştir: İngilizce, Almanca, Fransızca, Latince, Elence, İspanyolca, İtalyanca…". Devamında Değermen, Refik Şevket İnce'nin şu sözlerinin aktarır; "Ben hayatımda Fransızca dilini iyi bilen iki adam gördüm. Biri Ahmed Haşim Bey, ikincisi Saadettin Bey'dir." Bu birikime sahip olan Arel yeri geldiği zaman da bağlı olduğu toplumu en iyi şekilde temsil etmek heyecanını hep taşımıştır. Değermen, kendisinin; "Meşrutiyet inkılâbının ertesi senelerinden birinde Amerika'da toplanan beynelmilel (Hapisaneler Kongresi)

---

[208] Bu ideal tipin ilk örnekleri olarak Mustafa Reşid Paşa ve Kıbrıslı Mehmed Emin Paşa zikredilebilir. Tuncer Baykara'nın (1999) belirttiğine göre; Paris'e elçi olarak gönderilen Mustafa Reşid Paşa, Fransızca öğrendiği opera artisti Matmazel N'den "sadece dil değil, kibarlık ve zarafet konusunda da" istifade etmiştir. Buna göre, Paşa artık evinde kullandığı gündelik eşyasını Avrupa'dan getirtmekte, evinde uşaklara yer vermekte ve çatal-bıçak kullanımına dikkat etmektedir. Fakat bununla birlikte, Mısır valisi Mehmed Ali'nin Devlet-i Aliyye aleyhine yaptığı propagandaları bertaraf etmek için, Fransız gazetecilere para vererek, Padişah'ın Avrupa'nın gözündeki konumunu kuvvetlendirecek haberler yaptırmıştır (s. 12, 13, 17). Bir diğer örnek olan Kıbrıslı Mehmed Emin ise yine Baykara'nın ifadesiyle "ilk defa 1854'te olmak üzere, iki kere sadrâzamlık" görevinde bulunmuş, "Fransa'da tahsil" görmüş "ilk Türklerdendir". "Fransız Harp Okulu'nu bitirdikten sonra, bir Fransız birliğinde staj" yapmıştır. Baykara, Wanda'dan naklederek, Paşa'nın Fransız kralıyla geçen bir konuşmasını şöyle aktarır; "Fransa kralı konuşmasında Türklerin ilerlemelerine subay, teknik adam ve öğretmen göndererek katkıda bulunmaya hazır olduğunu ifade etmiştir. Kıbrıslı cevabî bir konuşma yaparak şöyle der: Haşmetmeâb… Bu yapacağınız hiçbir işe yaramaz; bu adamlar bizi sıkacaklar. Majesteleri onların yerine bize birkaç bin güzel, akıllı ve afacan yosma gönderecek olursa, onlar bizi daha kesinlikle "civilisé" edeceklerdir; hatta Fransızlaşırız bile" (s. 36).

[209] Arel'in, medrese ilimlerini tahsil ederken edinmiş olduğu müktesebata ne kadar hakim olduğunu göstermesi bakımından Laika Karabey'in (1955) aktardığı şu hatıra güzel bir örnek teşkil etmektedir. Buna göre Arel, başından geçen bir hadiseyi şöyle hikaye etmişti; "Kırk sene evvel Amerika'ya gittiğim zaman üniversiteleri geziyorduk. Bir odayı açtılar. Ders veriliyordu. Profesöre beni takdim ettiler. Hoca biraz derse devam ettikten sonra talebelere; -şimdi aramızda misafir bulunan Türkiyeli Hüseyin Sadettin size İslam dini hakkında bir konferans verecektir- dedi. Şaşırdım. Hiç hazırlıklı değildim. Fakat vaziyetin nezaketini düşünerek hemen kendimi toparladım. Bereket versin ki medreseden icazet aldım. Bu mevzuda konuşabilecek malzemem vardır" (s. 479).

münasebetiyle Türkiye adına delege olarak New York'a" gittiğini "ve bu vazifesini büyük bir başarı ile" yaptığını aktarmaktadır. "Hüseyin Sadettin Arel New York Times gazetesinin idarehanesine gider, İngilizce olarak yazdığı bir yazının gazetenin bir köşesine dercini rica eder. Yazıyı okurlar, fevkalade edebi ve ilmi bir kıymet taşıdığını görürler ve kendisine: -Biz bunu teberrüken hem de baş makale olarak dercedeceğiz-derler ve neşrederler" (s. 473). Arel bununla birlikte, *süreklilik*i ve *süreksizlik*i üzerinde taşır bir şekilde ve ideal tipi içinde barındıran toplumal örgütlenmesiyle *düşünceler paylaşımı* gerçekleştiren bireysel durumunun belirlenemezliğini gözler önüne serer bir vaziyette *ilişki akışları* sergilemekteydi. Ahmet Hidayet Reel'in (1955) aktardığına göre Arel; "hastalığının en ağır zamanında bile ziyaretçilerine ayağa kalkma teşebbüsüne girişen, en buhranlı anlarında etrafındakileri kırmaktan çekinen, kendisini sevmeyenlere karşı bile muhabbet gösterecek kadar bencillikten uzak bulunan" bir şahsiyetti. Reel'e göre bu ancak, "kâmil insan" vasıflandırmasıyla ifade edilebilecek bir durumdu (s. 476). Ve bu vasıf, yukarıda bahsedilen ideal tipin gündeminde olmayan bir olguya tekabül etmekteydi.[210]

3.3.2 Melodi ve kavramların *milli*liği

Arel'in *milli* hasletleri içeren toplumsal örgütlenmesinin ve bu yapıyla *ilişkiler akışı* içerisinde olan bireysel olgusunun *düşünceler paylaşımı* 1950'de *Musiki Mecmuası Üç Yaşına Basarken* adlı yazısında, şu bağlamsal ifadeler şeklinde karşımızda çıkmaktadır:

[210] Yine bu minvaldeki bir yaşanmışlığı Laika Karebey (1955) şöyle aktarır; "İlim akademisi mahiyetinde olan evindeki cumartesi toplantılarının birinde Mısır Üniversitesi'nde Arap edebiyatı okutan bir profesör gelmişti. Bir kelime ve fikir münakaşası oldu. O gün çok kalabalık olduğundan ben girip çıkıyordum. Mübahasayı pek iyi tekip edemedim. Yalnız muhterem üstadımın gayet nazik bir eda ile bir iki kelime söyleyip meseleyi hallettiğine şahit oldum. Kendisi konuştuktan sonra yukarı kata çıkıp, yüksek irtifalı odasının tavana dayanan kütüphanesinden bir kitap alıp aşağıya indi ve hiç aramadan hemen sahifeleri çevirerek: -Sizi tatmin edecek bir bahsi okuyayım- dedi ve okudu. Profesör gayri ihtiyari: -Beyefendi bu kadar tevazu sade memleketinize değil, memleketinizin dışındaki bizler için dahi bir cinayettir. Arapçaya bu kadar vukufla bir köşede yaşamak, herkesi istifadenizden mahrum etmek, günah değil mi?- dedi. Aziz hocam sonsuz nezaket ve tevazu ile: -Estağfirullah efendim, estağfirullah efendim, bir tesadüf efendim, diye mukabele etti ve takdirkar sözlere mani olmak için bana: -Hani tanburunuzu getirecektiniz, biraz müzik yapacaktık, diye emirler verdi" (s. 479). İdeal tip taksonomisinin "abartılmış bir nezaketle sakin ve romantik tavırları sergilemesi" tanımlamasına sığmayan bu davranış şekilleri, "bürokratik hiyerarşide saygın bir yer edinme" amacına da pek uymaz ve sahibi Arel'e; Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in kendisine yapmış olduğu İstanbul Konservatuvarı'nın başına geçmesi teklifini kabul ederken, bürokratik hiyerarşideki statüsünü gözden çıkaracak bir şekilde, alacağı yüksek maaşın ve görevin yerine *aşk*ını tercih ettirir. Buna göre Arel, *aşk*ını incitecek olaylar vuku bulduğu zaman istifasını derhal sunmuştur.

> Türk musikisinin hasbi bir takım düşmanlarına rastlıyoruz ki *milli* sanatımızı hangi cephesinden yıkacakları noktasında –çok şükür- söz birliği edemedikleri için kimi halk musikisinin sanat musikisinden büsbütün ayrı bir şey olduğunu, kimi Türk musikisinin şuradan-buradan, hatta Hintlilerden alındığını, kimi musikimizin mukadder hayatını bitirmesinden dolayı mükellef bir cenaze alayı ile müzeye kaldırılması lazım geldiğini ileri sürmeyi bir marifet sanıyorlar. Lakırdılarının tek mümeyyiz vasfı her türlü delilden muarra olmaktır. (Arel, 1950a, s. 3)

"Müsteşriklerin dügâh, segâh tarzındaki perde isimlerini delil göstererek Türk musikisinin İran'dan geldiğini iddia etmeleri, Fârâbî, Merâgî gibi zevâtın arap ve acem kökenli gösterilmeye çalışılması" Arel'in ruhunda derin tepkiler uyandırmış, *milli* duygularını isyan ettirmişti. Zaten Arel daha da öncesinde, anlaşılır ve bilimle barışık bir dil zemini sağlamak adına; "nazarî ve amelî her türlü bilgi şubeleri için dilimizin binlerce yeni kelimeye ihtiyacı varsa da bunları bulurken veya uydururken yabancı lügatlere benzetmek hevesinden her halde kendimizi kurtarmalıyız. Bence yeni kelimelerde aranacak tek vasıf Türkçenin şivesine, iştikak kaidesine, estetiğine uygun ve kastedilen manayı anlatmaya elverişli olmaktan ibarettir" (Arel, 1948d, s. 3) diyerek bu gibi iddialara meydan okuyacağını hissettirmeye başlamıştı. Bu doğrultuda müzik özelinde üç terminolojik ana başlık zikretmişti; ilki "ney, tanbur gibi eskiden beri kullanılan Türkçe terimler"dir (ki bu vesileye tarihsel bir kökenin izini de sürmüş olmaktaydı), ikincisi "Arapça ve Farsça terimler" (Arel Türk musikisinin başka milletlere dayandırılmasına sebep olan dügâh gibi perde, hicaz gibi makam isimlerinin yerine de Türkçe kelimeler bulunması gerektiğini (Arel, 1948e, s. 4) savunmaktaydı), üçüncüsü "yeni ihtiyaçlara binaen yaratılması lazım olan terimler" (bu noktada da Arel, çağdaşı olduğu bilimsel ve teknik yaratımların farkında olduğunu vurgulamaktaydı). Arel müzik terimleri hakkındaki bu sınıflanırmasının dayanak noktasını, toplumsal ve bireysel olgusunun çok boyutluluğunu vurgulayarak şu şekilde belirtmişti:

> …Rauf Yektâ merhum ile Dr. Suphi Ezgi ve ben üçümüz bir araya gelerek Batı musikisindeki terimlere Osmanlıca (yani, imkanın müsaadesine göre kah Türkçe, kah Arapça, kah da Farsça) birer karşılık bulmayı denemiştik. Pek az süren bu talihsiz, çünkü semeresiz gayretler sırasında ancak iki üç terimin karşılığını tayin edebildik; o da mesela *accord* tabirini *temezzüc* diye terceme etmek suretiyle!.. bu teşebbüsten bir sene kadar sonra benden armoni öğrenmek isteyen iki tanıdık, ders almaya başladılar. Kendileri yalnız Batı musikisiyle iştigal eden bir muhite mensup oldukları için armoni terimlerinin Fransızca olarak kullanılmasına tarafdar

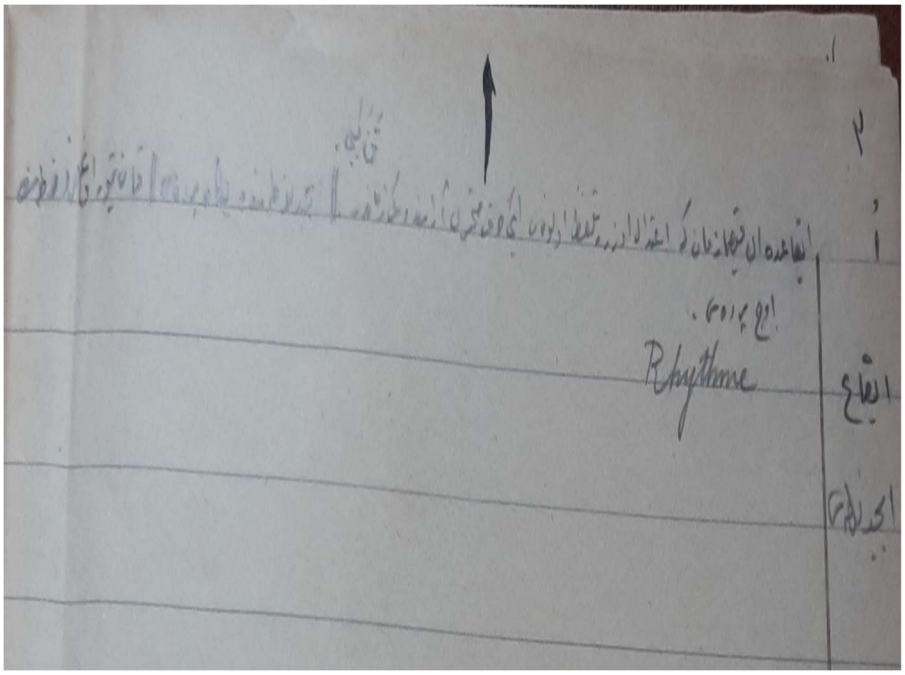
> idiler… odanın havası Türkçe halkalarla birbirine eklenmiş Fransızca kelime yığınlarının ağırlığını taşıyordu. (Arel, 1948d, s. 3-4)[211]

Yukarıda bahsedildiği üzere, Arel'in ruhunda derin tepkiler uyandıran girişimlerle birlikte bu yaşanmışlıklar, kendisine; "elinin erdiği her yerde, gücünün yettiği her terimi öz Türkçe yapma"sına (Arel, 1948d, s. 5) sebebiyet vermiştir.[212] Ancak toplumsal olgusu bakımından yaşadığı *ilişkiler akışı* bununla sınırlı kalmamıştır. Bir de muhtelif tarihlerde resmi makamlarla yaşadıkları vardır. Arel 18 yıl içerisinde birkaç defa, terminoloji kurulması bakımından (bkz. Şekil 3. 2; 3. 3) kendisine resmi yollarla başvurulduğunu, ancak kendisinin bütün iyi niyetli çabaları ve emeklerine rağmen olayın çözümsüzlüğe itildiğini dile getirmektedir. Ve en nihayetinde Arel; "büyük *milli* ehemmiyeti olan bu işi bir an önce bitirmek hususunda azami himmeti esirgememek nasihatini verenler, kendi sözlerine bu derece sadık kaldılar: her nasihatçi gibi!… Resmi teşebbüslerin kılığına, kıyafetine bakılırsa bu işe devlet elinin dokunmaması daha hayırlı sayılacak" (Arel, 1948f, s. 6) gibi tespitler yapmıştır. Böylelikle bu musikinin "olanca kabiliyetiyle terakki ettirilmesi için" (Arel, 1948c, s. 5) çalışmalar yapmanın zaruretini ortaya koymuştur. Peki bu terakki yani ilerleme Arel için ne ifade etmektedir?

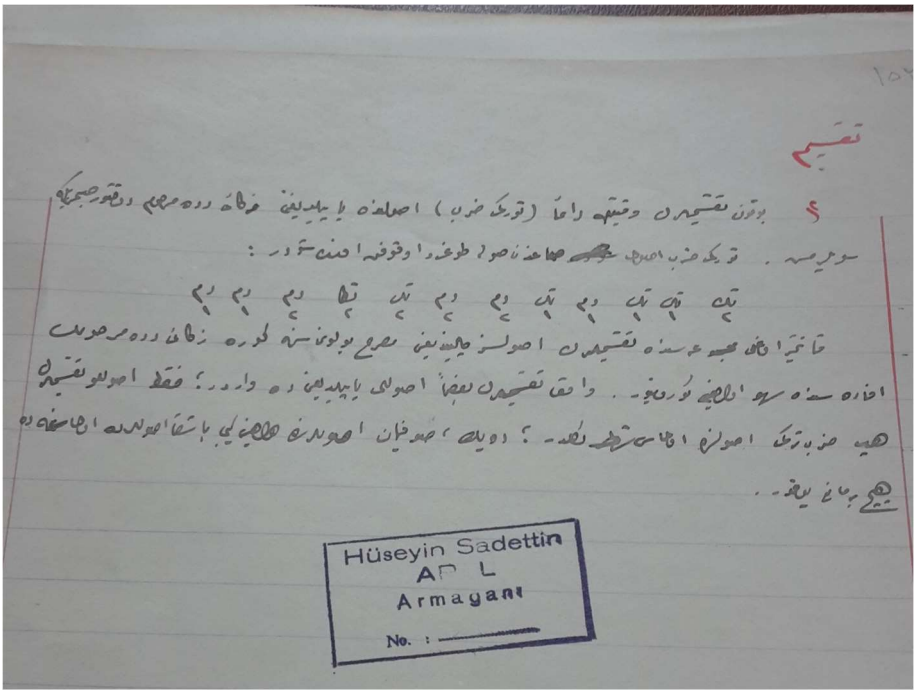
---

[211] Arel yukarıda aktardığımız yazısına şu şekilde devam etmektedir; "Aradan bir müddet geçti. Başka arkadaşlar, bu sefer 4-5 kişi, yine armoni öğrenmek için müracaat ettiler. Kabul ettim. Fakat, tabii, daha evvelkilerle tecrübesini geçirdiğim çetrefil üslubu tekrarlamamaya azmetmiştim. Yeni çömezlerime ders verirken bütün terimleri Osmanlıcaya, yani kolayıma geldiği nispette bazan Türkçeye, bazan Arapçaya, bazan da Farsçaya terceme ediyordum… Elhasıl, yeni armoni dersi esnasındaki konuşmalarımız büsbütün değişmiş, Fransızca tabirlerin yerlerini kısmen Türkçe, kısmen de Arapça ve Farsça kelimeler doldurmuştu. Artık şu üslupta lakırdı ediyorduk: Verilmiş bir gına tahric edilirken eğer uygunun tesavütsüz notası safilde bulunuyorsa… ilh" (Arel, 1948d, s. 3-4).

[212] Günümüzde halen kullanılmakta olan *güçlü, dizi, geçki, sekizli, süs, dörtlü-beşli, düzüm, yeden, göçürme* (Arel, 1948d, s. 6) vb. birçok kavram Arel tarafından oluşturulmuştur. Repertuvar, ses sistemi, müzik pedagojisi gibi bir çok husus Arel'in bireysel yaşanmışlıkları ve toplumsal düzlemi dahilinde sergilemiş olduğu *yaratım*larla etkileşim içerisindedir. Arel'in ideolojik ve determinist perspektiflerden ziyade müzikal estetik dahilinde ele alınması, şimdiki ana ait nitelikli bireysel ve toplumsal yaratımların gerçekleştirilebilmesi ve eleştirel bir bakış açısına sahip olunabilmesi bakımından önemli bir husustur.



Şekil 3.2 : Arel'in Musiki Lügatçesi Adlı Çalışmasından Bir Bölüm (İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü TAEKY92)[213] (Arel'in El Yazısı).



Şekil 3.3 : Arel'in Musiki Kamusuna Derc Edilecek Bazı Kelimeler Adlı Çalışmasından Bir Bölüm (TAEKY93)[214].

[213] Elif harfinin ika'da, ebced notasında ve Kantemiroğlu'ndaki karşılıkları.
[214] Arel'in el yazısı ile taksim formunun usûllü ve usûlsüz icra edilmesi hususu.

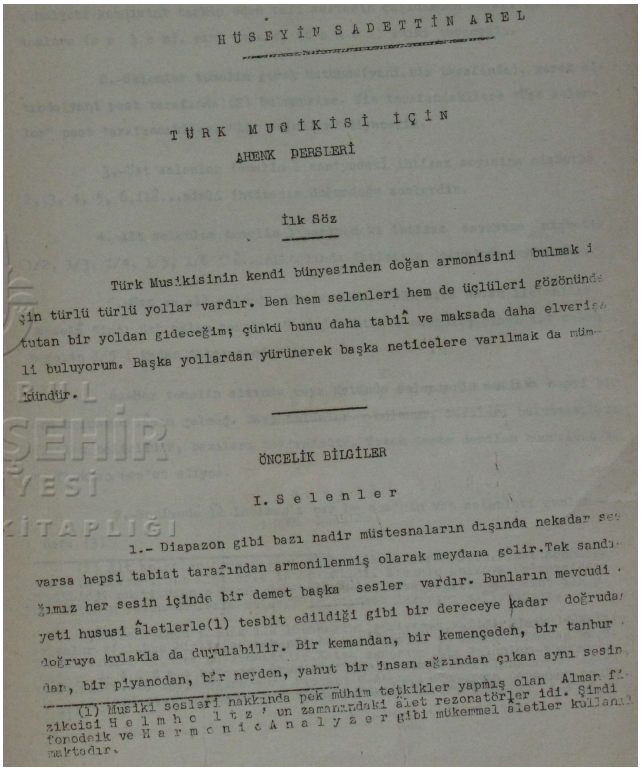
3.3.3 *Hakikat*in kurulduğu zemin: *İnsan duygularını ifade etme*; Türk musikisinin üstünlüğü

Arel için bir "musikinin yayılması, yabancı milletler tarafından sevilmesi, içinde barındırdığı makam ve usûllerin çokluğu, icrakarlarının mahir olması, müntesiplerine refah sağlaması, eser adedi bakımından zengin olması" gibi parametreler, kendisinin gerekli gördüğü ilerleme olgusunu karşılamamaktadırlar. Onun için bir musikinin ilerlemesi; "*insan duygularını ifade etmek* sahasında gelişmesi" demektir (Arel, 1948a, s. 4). Yukarıdaki parametreler ancak bu yegâne amaca hizmet ettikleri noktalarda bir kıymeti haizdirler. Arel'e göre Türk musikisi bünye itibarıyla, bu amaca ulaşmada "olağanüstü inkişaf kabiliyetine maliktir". Bu inkişaf kabiliyeti, hayatı boyunca Batı müziğiyle daha fazla irtibatlı olmuş Arel'in Türk müziğine olan *aşkının* sebeblerinden de birisidir. Arel bu durumu şöyle dile getirmiştir; "Türk musikisi *aşkından* kendimi alamayışım, belki kısmen *milli* meylimdendir, lakin mutlaka daha ziyade Türk musikisinin bünyesinde gördüğüm olağanüstü inkişaf kabiliyetindendir" (Arel, 1948a, s. 4).[215] Arel'in bu gibi ifadeleri, ideolojik, yapısal ya da işlevsel kuram ve modellerin sınırları dışında farklı bir hassasiyetle ele alınmalıdır. İnsan düşünme ve eylemelerini sorgulamaya konsantre olmuş bir perspektif söz konusu kuram ve modellerin *değişim-dönüşüm* çerçevelerinden ayrı bir yerde konumlanabilir. Arel yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzrere Türk müziğine *aşık*tır. Bununla birlikte "muasır Türk ruhununun" (Arel, 1948a, s. 4, 5) evrensel platformda yer edinebilmesi için gerekenin yapılmasını kendisine vazife edinmiş bir toplumsal zeminin bireyidir.

Arel, Türk müziğinin "o anki tecelliyatına değil, istikbaldeki hayaline meftun" (Arel, 1948a, s. 4) olduğunu dile getirmiştir. Arel'e göre Türk müziği, *insan duygularını ifade etme* bakımından "Batı musikisinin malzemesinden daha kuvvetli bir malzemeye sahip" idi. Türk müziği, Batı müziğinin malzemesini değerlendirme vüsatini

[215] Ercümend Berker (1955), Arel'in bu aşkını şu şekilde ifade eder; "Musikiye heves etti; hayır heves etmedi musikiye, bilhassa Türk musikisine gönlünü ve bütün ömrünü verdi. Ve en mühimmi bu aşk sadece bir his ve gönül meselesi halinde kalmadı; o bu musikiye yalnız kalbi ile değil, kafası ile ve mantığı ile bağlandı. Mükemmel bir dimağ, bir ömür boyunca ince bir sanatkar ruhu ile el birliği etti. Bu çifte kuvvetin seferberliği Türk musikisinde yepyeni bir devir açtı, ilimli sanat devrini… Her vesile ile; -Ben musikiden teselli bekledim, o bana saadet verdi- diyordu. Bu saadet ömrünün sonuna kadar onu feragatli bir aşk, tükenmez bir şevk ve sarsılmaz bir iman içinde yaşattı. Hissetti, düşündü, araştırdı, ispat etti, yarattı ve yaydı…" (s. 475). Arel'in bu aşkı, Laika Karabey'den (1955) alıntılanan şu sözlerde de kendisini göstermektedir. Karabey; "Her iki musikiyi bildiğim içindir ki Türk musikisine hayranım" diyen Arel'in, talebelere, cumartesi günleri toplantılarına devam etmeleri için; "Musiki hayatımdır, beni ondan mahrum etmeyin" dediğini aktarır. Hatta Arel'in "hayatının son günü, son sözü" şu olmuştur; "Çalmayacak mısınız? Bugün cumartesi değil mi?" (s. 478).

kullanmalıydı. Bu yüzden Arel "Batı musikisini sevdiği için Türk musikisini sevdiğini" (Arel, 1948a, s. 4) vurgulamaktaydı. *Türk Musikisi Ahenk Dersleri'nde* de (1969) "Türk musikisinin kendi bünyesinden doğan armonisini bulmak için türlü türlü yollar vardır. Ben hem selenleri hem de üçlüleri göz önünde tutan bir yoldan gideceğim; çünkü bunu daha tabi ve maksada daha elverişli buluyorum…" (s. 17) demekteydi (bkz. Şekil 3. 4). Arel, armoni olgusunu metafizik-matematiksel kategoriden ziyade uyumluluğun ve uyumsuzluğun mekaniksel-matematik zeminde soruşturulduğu, kompozisyonda bestekâra verilen özgürlüğün ve insan duygularının ifadesi nosyonunun öznelliği içerisinde değerlendirmekteydi.



HÜSEYİN SADETTİN AREL

TÜRK MUSİKİSİ İÇİN
AHENK DERSLERİ

İlk Söz

Türk Musikisinin kendi bünyesinden doğan armonisini bulmak i
çin türlü türlü yollar vardır. Ben hem selenleri hem de üçlüleri gözönünd
tutan bir yoldan gideceğim; çünkü bunu daha tabiî ve maksada daha elveriş
li buluyorum. Başka yollardan yürünerek başka neticelere varılmak da mü
mkündür.

ÖNCELİK BİLGİLER

I. Selenler

1.- Diapazon gibi bazı nadir müstesnaların dışında nekadar ses
varsa hepsi tabiat tarafından armonilenmiş olarak meydana gelir.Tek sandı
ğımız her sesin içinde bir demet başka sesler vardır. Bunların mevcudi
yeti hususi âletlerle(1) tesbit edildiği gibi bir dereceye kadar doğruda
doğruya kulakla da duyulabilir. Bir kemandan, bir kemençeden, bir tanbur
dar, bir piyanodan, bir neyden, yahut bir insan ağzından çıkan aynı sesin

(1) Musiki sesleri nakkında pek mühim tetkikler yapmış olan Almar fi
zikcisi H e l m h o l t z' un zamanındaki âlet rezonatörler idi. Şimdi
fonodeik ve H a r m o n i c A n a l y z e r gibi mükemmel âletler kullanıl
maktadır.

Şekil 3.4 : Türk Musikisi Ahenk Dersleri (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

Arel, teorisini kurmaya çalıştığı bu yaklaşımı pratikte de hayata geçirme girişimlerinde bulundu; *Kemençe Beşlemesi* bunlardan birisidir. "Duygular dünyasının kah neşeli kah hüzünlü ifadelerini tınısında barındıran ve ayrıca bunu Türklere ait ses demetlerinde gerçekleştirecek olan" kemençe, "bir tel daha eklenerek kemanın teknik imkanlarına kavuşturulabilir, büsbütün farklı güzellikler yaratılabilir" idi. Arel, keman dörtlüsünden farklı olarak tenor ses sahasının da işin içine katılmasıyla elde edilen kemençe beşlisinin, *milli* duygulanımları ifade etmede göstereceği başarıya dikkat çekmek istiyordu. Arel, bu hususta; "Keman varken, kemençe ile uğraşmak geriliktir"

(Arel, 1948g, s. 5) şeklindeki tepkilerle karşılaştığını ve ayrıca "Türk musikisinde atılacak her yeni adımı küfür sayan müteassıp muhafazakarlar" tarafından "tenkid" (Arel, 1948g, s. 5) edildiğini aktarmıştır. Buna mukabil Arel, "gençlerin kemençe beşlemesine alaka göstermelerine şahit" (bkz. Şekil 3. 5; 3. 6) olduğunu dile getirmiş, tarihte hiçbir millette eşini görmediği kabiliyetlere sahip olan bu gençlik için sebat etmesi gerektiğini" düşünmüştür. İşte böylelikle "altmış asırlık heybetli bir mazisi olan fakat *modern* anlamda *tarihsiz* bırakılan Türk musikisi" (Arel, 1948b, s. 3); tarihsel kökene sahip olacak,[216] ilmin konusuna girecek, akıl ile sınıflandırılabilecek, bilimsel araçlara sahip olan *modern* bir olgu olduğunu ispatlayabilecektir.[217]

[216] Arel; tarihsel sürekliliklerin izlerinin sürüldüğü, köken arayışlarının ve bununla bağlantılı olarak ilerleyen ve gelişen müktesebata sahip toplumların varlık iddiasında hükmünün geçtiği bir zeminde, pozitif anlamda Türk musikisinin soykütüğünü çıkartma ihtiyacı hissetmiştir. Abdülkâdir Merâgî'den alıntı yaparak; "Hatay Türkleri'nin senenin günleri adedince kök yani saz eseri besteledikleri, Türklerce en eski zamanlardan beri Hakanların huzurunda her gün konser verilmesinin adetten olduğunu ve hatta Selçuk oğulları tarafından Osmanlılara *tabl ü alem* gönderilmesinin de hükümdarlık alameti olarak bu adetle alakalı bulunduğunu" belirtmiştir. Arel; "Cezayir ve Fas taraflarında musiki fasıllarına *nuba*, Hindistan'da büyüklerin huzurunda icra edilen konserlere *nobot* denilmesi"ni, "köken itibarıyla Türklerin icad ettiği ve Hakanların huzurunda" çalınan "*nöbet* formuna" dayandırır (Arel, 1948h, s. 4). Sadi Yaver Ataman (1955) da bu durumu şöyle dile getirir; "Merhumun Türk musikisinin tarihe gelişini ve dünya musikisi ile münasebetlerini ilmi şekilde izah eden tek alim ve musikişinas olduğunu anlamak güç değildir. Türk musikisini çok eski tarihlere dayanan bir kökle izah etmesinde onu fazla şöven bulanlar olmuştur. Bence bu onun milli ruh ve heyecanının hassasiyet ve derecesini gösterir" (s. 485). Hakkı Süha Gezgin (1955) ise bu konuda; "Musikimizin kökünü ta Sümerlere kadar o götürmüş, meyhane musikisi diye budalaca konuşanlara, Türk musikisinin engin bir kıymet taşıdığını o ispat etmişti" demektedir (s. 556). Arel'in tarihsel kökenle kurduğu ilişki sadece rasyonel aklın bilimsel sınırları dahilinde gerçekleşmemiş, bununla birlikte aslında yine bu akılla bağlantılı olarak, Mısır müziği özelinde, "*spirtizme* vasıtası ile ruhsal yolculukların 3300 senelik müzikal olgular hakkında bildirdikleri"ne de bu ilişki içerisinde yer vermiştir (Arel, 1948ı). Refet Kayserilioğlu'nun (1955) aktardığına göre Arel; "1936-39 yılları arasında spirtizmayla uğraşmıştır. Kendisi pek üstün bir endüviti medyumdur" (s. 482). Ancak bu, kendisinin muhatap olduğu akılsallıkla çok da ilişkilendiremediği *müneccimlik ve musiki* ilişkisini de mümkün görmemeyi netice vermiştir. Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah gibi isimlerden örnek vermiş, onların kendi akılsallık zeminlerinde ruhla musiki ilişkilerini nasıl kurduklarını anlatmış fakat kendi akılsallık çerçevesinden dışlamıştır (Arel, 1949d). Çünkü kendisinin toplumsal ve bireysel olgusu, müneccimlerin bahsettiği burçların teleskopla, unsurların ise mikroskopola incelendiği bir zeminle muhataptır. Peki ruh kaybolmuş mudur bu zeminde? Hayır tabi ki; o da aşkınlıktan, metafizikten ve doğadan insana kaymıştır, insan bilebilmesine. Bu bakımdan şöyle söyler Arel; "Bence musikiye sihir ve efsun katmaya lüzum yok. Onun sihri ve efsunu bünyesinin (doğaya referansla nitelik kazanan şey, S.D.) içindedir. Hem de hiçbir büyüye nasip olmayan kuvetle bir tesir ile!" (Arel, 1949e, s. 5).

[217] Nâsır Dede ve Arel'den aktarılan ifadeler doktora tez çalışmasının tarafını tuttuğu ve savunduğu görüşler değildir. *Çalışmanın Kuramsal Temeli* bölümünde de bahsedildiği üzere söz konusu tez çalışması bu yaklaşımları-ifadeleri, *sorgulama*nın gerçekleştirildiği somut olgular olarak değerlendirmektedir.

Şekil 3.5 : Kemençe Beşkemesi 1 (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

Şekil 3.6 : Kemençe Beşlemesi 2 (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

Arel vesilesiyle literatürde yer bulabilen bu ifadeler; "öğreticisi ve bilgili taraftarı kalmayan, okullardan ve konservatuarlardan hakaretle kovulan" Türk müziğinin (Arel, 1948a, s. 5); sahip olduğu ses dünyası, yapısı, aralıkları, perdeleri, çeşnileri vb. olgularıyla insanla birebir ilişkili olduğunu, bireysel özgürlük ve meydan okuma noktasında diğer müzik türlerine nispetle[218] daha vüsatli bir zemini barındırdığını ilan

[218] Mesela Arel için, "pentatonizm bir gerilik, iptidailik eseridir". Arel, bu görüşünü desteklemek için; "bunu farkında olan Çinli bir prensin dahi kendi *milli* musikisinin içerisinde yedi sesli dizi kullanıldığını ispat etmek için *Ti* adlı kamış neyi şahit göster"diğini delil olarak sunar. Fakat ilginç olan nokta; Arel'e göre "bu kamış neyin Sümer Türklerine ait olması"dır. Ve "bu neyden çıkan dizi Pençgâh makamının dizisidir" (Arel, 1948i, s. 4). Arel'e göre "Çin medeniyetinden de, Hind medeniyetinden de, Mısır medeniyetinden de, Yunan medeniyetinden de, Roma medeniyetinden de çok daha eski olan Sümer medeniyeti"; kendisinin özellikle müzik, "İsmail Hami Danişmend'in de dil, fonetik, linguistik, gramer, etimoloji, antropoloji, etnoloji, etnogafi bakımlarından gösterdikleri üzere Orta Asya'dan Mezopotamya'ya hicret etmiş eski Türklerdir" (Arel, 1949f, s. 3, 4). Arel; "ney, tanbur gibi sazların dilsel kökenleri, Sümer ilahisinin bulunduğu tablette yer alan müzik yazılarındaki ölçü kullanımlarıyla Türk musikisindeki gazel, durak gibi formların bağlantılı olabileceği ve söz konusu ilahinin formal ve melodik yapılarıyla Türk musikisindeki ilahilerin, şarkıların ve melodilerin benzerlik taşıması" gibi olgular üzerinden (Arel, 1949g, s. 5; Arel, 1949h, s. 4) "Türklerin Sümerlerle olan akrabalığını" ispatlamaya çalışır. Ve yine bu görüşe göre; "Türk

ediyordu. Matematiksel fizik zemininde, "aralıkların sıralanışından ve seslerin birbirine nispetle titreşim değişikliklerinden doğduğunu" ilan ettiği Türk müziğinin bu vüsati, içinde barındırdığı "makamlarda yerleşmiş *mütekasif duygu çeşitlerinde"* (Arel, 1948a, s. 5) kendini göstermekteydi. Buna göre; "zühd ve dindarlık ifade eden bir Türk müziği makamı, bestekâr tarafından lirik bir hizmette kullanılma isteğine karşı durabilecek ve hatta bu şekilde yazılan güfteyi bir dua gibi dindarlık havası içinde kulaklara götürebilecek bir kudrette duygu etkisine sahip" (Arel, 1948a, s. 5) idi. Makamların dinleyicide bıraktıkları intibahlar keskin bir şekilde birbirlerinden farklıydı bu duygu krallığında.[219] İşte bu kabiliyetindendir ki Arel "ileride opera yazacak Türk bestekârları için müjdeler" verir; sahip olduğu malzemeyle, müziğin insan duygularıyla ilişkisine ve bir bakıma *a semantik*liğine başka hiçbir müziğin yapamayacağı şekilde kucak açabilen bir müziği, yani Türk müziğini "yetkin formlar ve teknikler dahilinde değerlendirecek olan bahtiyar Türk gençliği"ne, "yolunuz açık olsun!" der. Ve ardından; "ilerlemenin tek koşulunun da bu minvalde yetiştirilecek bestekârların mevcudiyeti" olduğunu, "yani hem Batı musikisini hem de Türk musikisini iyi bilen bestekârların yetiştirilmesinin" önemini vurgular (Arel, 1948a, s. 6). Bu vesileyle "genç Türk bestekârları Batı musikisinden feyizlenecek, fikirler alacak ve bunları Türk musikisinin malı yapacaklardır". "Bu noktadan sonra artık çifte musiki öğrenme külfetine gerek kalmayacak, başka hiçbir müzikte bulunmayan kaliteli tohumlara sahip Türk musikisi gerekli teçhizata kavuşmuş olacaktır". Bu ise "Türk müziğinin olduğu gibi muhafaza edilmesini savunup" (Arel, 1948a, s. 5) aslında müzelik hale getirmeye çalışanların canını oldukça sıkmıştır. Bu durum, kendisinin;

musikisindeki usul vuruşlarının, Sümer Türklerinden beri binlerce senedir Türk sazı olmakta devam edip gelen "dub" yani davul ile açık bir münasebeti vardır: davulun kalın ve topuzlu tokmağı sağ elle tutulur ve tokmağın vuruşu tok ve kuvvetli bir ses çıkarır; sol elde ise ince bir değnek bulunur ve onun davula temasından çıkan ses zayıf, cılız olur" (Arel, 1951b, s. 3).

[219] Arel, "Türk musikisinin kasvet aşılamaktan başka bir işe yaramadığı yolundaki iftiralara zemin oluşturacak iniltili şarkı söyleme, radyoda hüzzam, saba gibi makamların en ziyade canlılık şırıngasına muhtaç olunan saatlerde uzun uzadıya dinletilmesi" gibi olgulardan sakınılması gerektiğinin altını çizmiştir. "Halbuki hakikatte Türk musikisi yalnız hüznü, melali, kasveti değil; aşkı, hasreti, neşeyi, şatareti, sevinç çılgınlığını elhasıl istisnasız her türlü ruh haletlerini aynı kudretle ve aynı başarı ile ifade edecek mükemmel vasıtalara maliktir" (Arel, 1949ı, s. 4). Hatta "en hüzünlü lahinlerde bile daima *erkek,* daima başı dik kalmayı bilmiştir" Türk musikisi (Arel, 1949ı, s. 3). *Bu başı dik*lik ve *erkek*lik ifadesi; kalbiyle ve aklıyla Türk musikisine karşı büyük aşk duyan bir birey olan Arel ile, modernleşmenin heterodoks vizyonunu, savaşlardan sonra çiçeklenmiş Cumhuriyet'in kutsal *vatan anasının-kadının* "göğsüne na mahrem eli"ni değdirmeyecek olan erkek bilim insanı olma durumunu ve hayatta kalmak için tüm bunları değerlendirmek yükümlülüğünü kendisine yaşatan toplumsal örgütlenmenin Arel'inin etkileşiminin somut bir şekilde dillendirilmesidir.

içinde bulunduğu toplumsal yapının birey, iktidar vb. olgularıyla gerçekleştirmiş olduğu *ilişkiler akışı*nı da etkilemiştir.

3.3.4 Hüseyin Sadettin Arel'in iktidar odakları ile olan ilişkiler akışı

Arel'in *ilişkiler akışı*, toplumsal örgütlenmesinin iktidar alanlarıyla da etkileşim içerisinde olmuştur. Laika Karabey gündelik bir gazetede çıkan *Hüzzam Faslı* başlıklı bir makalede yer alan Arel'in aleyhine bir karar verildiği iddiasına karşı; "İstanbul Belediye Meclisi'nde ikinci başkanlık yapmış olan Abdülkadir Karamürsel'in Arel'in aleyhine bir karar veremeyeceğini çünkü kendisinin Arel'i rehber edindiğini, sevip saydığını ve manevi babası olarak gördüğünü ifade etmiş olduğunu" dile getirmiştir (Karabey, 1948a, s. 9).

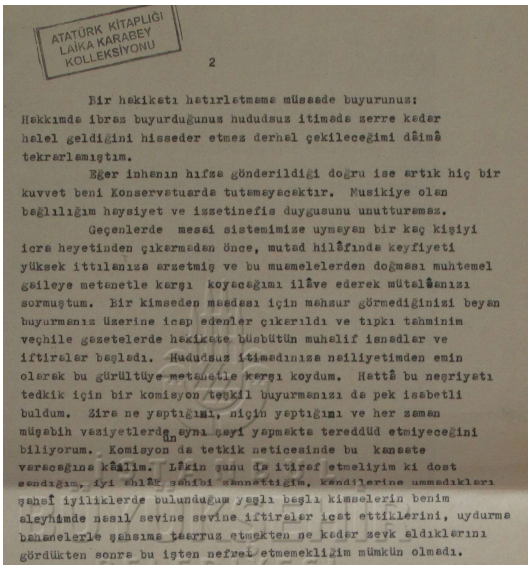
Karabey, musiki işine *milli* bir mesele olarak yaklaşan Nuri Demirağ'ın[220] İleri Türk Musikisi Konservatuarı derneğinin kurulması ve bu dernek için Beşiktaş'ta bir dairenin (Hayrettin İskelesi'ndeki 17 numaralı binanın hususi dairesi) tahsis edilmesi hususlarındaki katkılarını anar (Karabey, 1948b, s. 6) (bkz. Şekil 3. 7). İstanbul Belediyesi Konservatuarı'ndan istifa eden Arel (bkz. Şekil 3. 8)[221] çalışmalarını artık

[220] Nuri Demirağ; Cumhuriyet tarihinde, çok partili hayata geçiş sürecinde Cumhuriyet Halk Partisi ile Demokrat Parti'nin alternatifi olarak önemli bir adım atmış olan Milli Kalkınma Partisi'nin kurucuları arasında bulunan, genel başkanlığını üstlenen ve cumhuriyet devrinin ilk zenginlerinden olan bir şahıstır.

[221] Erdengil (1948), Arel'in istifasına sebep olan olay olarak; "Konservatuvar Türk Musikisi İcra Heyeti'nden birkaç kişinin çıkarılması üzerine bir iki gazetede İlmi Kurul Başkanı'na karşı yapılan hücumlar"ı ve Laika Karabey'e yöneltilen "ölçüsüz ve yakışıksız ifadeler"i göstermiştir (s. 9). Arel de istifa dilekçesinde bu olayı şu şekilde dile getirmiştir; "Geçenlerde mesai sistemimize uymayan birkaç kişiyi icra heyetinden çıkarmadan önce, mutad hilafında keyfiyeti yüksek ıttılaınıza arzetmiş ve bu muamelelerden doğması muhtemel gaileye metanetle karşı koyacağımı ilave ederek mütalaanızı sormuştum. Bir kimseden maadası için mahzur görmediğinizi beyan buyurmanız üzerine icabedenler çıkarıldı ve, tıpkı tahminim veçhile, gazetelerde hakikate büsbütün muhalif isnatlar ve iftiralar başladı… dost sandığım, iyi ahlak sahibi zannettiğim, kendilerine ummadıkları şahsi iyiliklerde bulunduğum yaşlı başlı kimselerin benim aleyhimde nasıl sevine sevine iftiralar icadettiklerini, uydurma bahanelerle şahsıma taarruz etmekten ne kadar zevk aldıklarını gördükten sonra bu işten nefret etmemekliğim mümkün olmadı. Vakıa hiçbir hücum sanat yolundaki azmimi zayıflatamaz; fakat ahlakı kendi ahlakımla taban tabana zıt olan bu sanatkarlarla temasa mecbur olmak da sevimli bir olay değildir… sanat sahasını kendi mukadderatına terkedip hemen çekilmek en müstacel ve en mühim vecibem halini alıyor" (Musiki Mecmuası, 1948a, s. 1). Arel'in maruz kaldığı bu muameleye örnek olarak *Yeni Sabah* (1948) gazetesinin, *Konservatuvarda Tasfiyeye Başlandı* başlıklı yazısının, Arel'in ve dahî Laika Karabey ve Ercüment Berker'in istifalarına yer veriş şekli gösterilebilir; "İstanbul konservatuvarı Türk musikisi ilmî kurul başkanı Avukat Hüseyin Sadeddin Arel tarafından konservatuvar icra heyetinden –kifayetsizlik- bahanesiyle uzaklaştırılan ses ve saz sanatkarlarının maruz kaldıkları kötü muamele halk efkarında çok fena bir tesir husule getirmiş, diğer elemanların da aynı şekilde diskalifiye edilmeleriyle büsbütün alevlenen ihtilafı halletmek için vilayetçe bir tahkik komisyonu tefrik olunmuştu. Önce Hüseyin Sadeddin Arel'i, bilâhare diğer ses ve saz sanatkarlarını dinleyen komisyon nihayet kati kararını vermiştir. Öğrendiğimize göre, komisyon azaları, -kifayetsizlik- tabirinin; sanatkarları konservatuvardan ihraç için icad edilmiş bir bahane olduğunu anlamışlardır. Bu vaziyet karşısında Arel istifaya mecbur tutulmuş, vali Kırdar mumaileyhin istifasını kabul etmiştir. Hüseyin Sadeddin'in verdiği nazariyat

bu dernek çatısı altında sürdürecektir. Hakkı Süha Gezgin, Arel'in bu geçişini; "belediye malından ayrılarak öz malına dönüş ve kollarını bağlayan resmi kayıtlardan bir kurtuluş" olarak değerlendirmiştir.

Şekil 3.7 : Arel'in Kendi El Yazısıyla Belirttiği Şekliyle; 1948'de İleri Türk Musikisi Konservatuarı'na Levha Asılırken (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).


ATATÜRK KİTAPLIĞI
LAİKA KARABEY
KOLLEKSİYONU

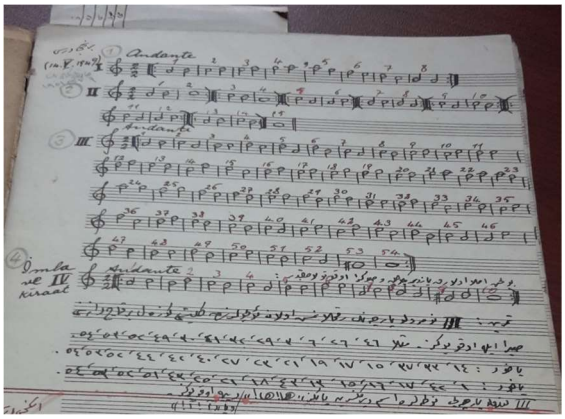
2

Bir hekikatı hatırlatmama müsaade buyurunuz:
Hakkımda ibraz buyurduğunuz hududsuz itimada zerre kadar
halel geldiğini hisseder etmez derhal çekileceğimi dâimâ
tekrarlamıştım.
Eğer inhanın hıfzına gönderildiği doğru ise artık hiç bir
kuvvet beni Konservatuarda tutamayacaktır. Musikiye olan
bağlılığım hayriyet ve izzetinefis duygusunu unutturmaz.
Geçenlerde mesai sistemimize uymayan bir kaç kişiyi
icra heyetinden çıkarmadan önce, mutad hilâfında keyfiyeti
yüksek ittılanıza arzetmiş ve bu mumelelerden doğması muhtemel
gaileye metanetle karşı koyacağımı ilâve ederek mütalâanızı
sormuştum. Bir kimseden maadası için mahzur görmediğinizi beyan
buyurmanız üzerine icap edenler çıkarıldı ve tıpkı tahminim
veçhile gazetelerde hakikate büsbütün muhalif isnadlar ve
iftiralar başladı. Hududsuz itimadınıza nailiyetimden emin
olarak bu gürültüye metanetle karşı koydum. Hattâ bu neşriyatı
tedkik için bir komisyon teşkil buyurmanızı da pek isabetli
buldum. Zira ne yaptığımı, niçin yaptığımı ve her zaman
müşabih vaziyetlerde aynı şeyi yapmakta tereddüd etmiyeceğini
biliyorum. Komisyon da tetkik neticesinde bu kanaate
varacağına kâilim. Lâkin şunu da itiraf etmeliyim ki dost
sandığım, iyi ahlâk sahibi zannettiğim, kendilerine umdukları
şahsî iyiliklerde bulunduğum yaşlı başlı kimselerin benim
aleyhimde nasıl sevine sevine iftiralar icat ettiklerini, uydurma
bahanelerle şahsıma tecavüz etmekten ne kadar zevk aldıklarını
gördükten sonra bu işten nefret etmemekliğim mümkün olmadı.

Şekil 3.8 : Arel'in 1948'de İstanbul Belediyesi Başkanlığı'na Yazmış Olduğu İstifa Dilekçesinden Bir Bölüm (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

derslerinde aldıkları dereceler sayesinde ilmi kurul azalıklarına getirilen tanburî Laika Karabey, satjyer Ercüment Berker de istifa yolunda kurul başkanını takip etmişlerdir. Tasfiye çalışmaları tamamlandıktan sonra konservatuvar icra heyeti takviye edilecek, -kifayetsizdir- diye çıkarılan ses ve saz sanatkarları tekrar konservatuvara alınacaklardır" (s. 2).

Resmi müdahaleler; "icra heyetini ciddi çalışmalara sevk eden, Türk musikisini metotsuzluktan kurtaran ve aynı zamanda bunun eğitime müdahil edilmesi yolunda önemli adımlar atan Arel'i (bkz. Şekil 3. 9; 3. 10; 3. 11) yıldırma yönündedir.[222] Ama açılan bu yeni müessesede Arel entrikalardan kurtulmuş olacaktır" (Gezgin, 1948-7, s. 7). Bununla birlikte yayın bazında saldırılar devam etmiştir, hem de Türk musikisi taraftarlarından. *Türk Musikisi Dergisi* adıyla çıkarılan bir mecmua; İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın kurulması için önemli katkılar sunmuş olan Nuri Demirağ için *kalkınmacı*, konservatuarın kurulduğu bina için de *Nuri Demirağ'ın tayyare fabrikası* tabirlerine yer vermiştir (Gezgin, 1949-15, s. 10).[223]

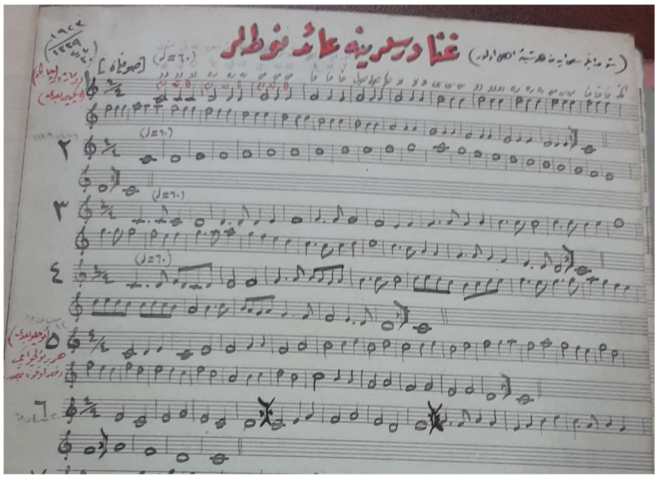


Şekil 3.9 : Arel'in Türk Musikisi İçin İleri Solfej Dersleri Çalışması Adlı Eserinden Bir Bölüm (Arel'in El Yazısı) (İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü TAEKY83).

[222] Arel, yaşadığı dönemin toplumsallık ve bireyselliğinin gerektirdiklerini iyi kavramış ve bu bakımdan metot, tarihsellik ve bunlarla iç içe değerlendirilen eğitim gibi olguları gündemine almayı başarabilmiştir. Yusuf Sencer (1955) bu durumu şu şekilde dile getirmiştir; "Musikinin ilim yönünü kendilerine boş ve lüzumsuz bir yük telakki ettikleri için şip-şak türeyiveren ve birbirlerine dâhi payesi tevcih ederek şahıslarında insan üstü kudret tevehhüm eden musiki esnafı elinde ilimsizlikten her gün biraz bayağılaştırılan musikimize o; ilim getirdi, tarih getirdi, metot ve mektep getirdi. Taliplerine musikinin kitabını o verdi…" (s. 486). Arif Sami Toker (1955) de Arel'in bu kavrayışını, şu ifadelerle dillendirmiştir; "… Sadettin Arel Türk musikisine yeniden hayat veren, onu milletlerin musikisi yanında istihfaftan kurtararak bütün medenî aleme hakiki varlığıyla tanıtan yegâne varlığımızdı… O asırlardan beri dağınık, metotsuz, perişan bir vaziyette zamanımıza intikal eden Türk musikisinin hakiki kıymetini yine değerli arkadaşı (Allah ömür versin) Dr. Suphi Ezgi ile keşfetmiş Türk musikisinin ne varlıklar yaratacağını, Türk olmak dolayasıyla göğüs kabararak tahayyül etmiş nihayet musikimizin sonsuz cevherini bütün dünyaya, medenî aleme ilan etmek için durmadan çalışmalara koyulmuştu (s. 514).

[223] Nuri Demirağ 1930'lu yılların Türkiye'sinde sanayileşme ve teknoloji konusunda önemli adımlar atmış olan girişimci bir iş adamıdır. Köklerinin dayandığı Divriği'de madencilik araştırmaları başlatan, bugünkü Atatürk Havalimanı'nın arazisinde "Gök Okulu" açıp pilot yetiştiren, Karabük Demir Çelik Fabrikası, İzmit Kağıt Fabrikası, Bursa Sümerbank Merinos Fabrikası'nı yapan, TBMM binasını inşa eden, ilk paraşüt imalatını yapan kişi olmasının yanısıra 1945 sonrası Türkiye'de ilk muhalefet partisi olan Milli Kalkınma Partisi'ni kuran kişidir. Havacılık alanında yaptığı yatırımlarla özel bir yere sahiptir. Bu konuda bkz. Dervişoğlu, F., M. (2018). Nuri Demirağ: Türkiye'nin Havacılık Efsanesi. İstanbul: Ötüken Yayınları. Ayrıca yaşamı hakkında belgesel roman türünde kaleme alınmış bir çalışma olarak bkz. Şimşek, M. (2016). Bir Öncünün Romanı: Nuri Demirağ. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Şekil 3.10 : Arel'in Santur Metodu Adlı Eserinden Bir Bölüm (Arel'in El Yazısı) (İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü TAEKY84).



Şekil 3.11 : Arel'in Yazmış Olduğu Gına Dersleri Adlı Eserden Ses Tekniği Çalışmaları (Arel'in El Yazısı) (İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü TAEKY80).

Karabey; "bu gibi saldırıların, eğer Beşiktaş'taki binanın salonlarını derneğe açanların dile getirdikleri; İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın Milli Kalkınma Partisi lehinde bazı tavizlerde bulunması gerektiği yönündeki istekler olmasaydı ciddiye alınmayabileceğini" (Karabey, 1949, s. 7) dile getirmiştir. Fakat dernek tüzüğünün birinci maddesinde "İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın siyasetle hiçbir alakasının bulunmadığının" (Musiki Mecmuası, 1949a, s. 21) belirtilmesine rağmen "konser heyetinin Eminönü, Fatih, Üsküdar, Kadıköy Halkevleri'nde verdiği konserler Halk Partisi'ne doğru bir temayül gibi tefsir edilmiş, Milli Kalkınma Partisi bundan rahatsızlık duymuştur" (Karabey, 1949, s. 7). Bu rahatsızlık ve istekler üzerine Karabey;

> Milli Kalkınma Partisi binasında çalışabiliriz, Halk Partisi binalarında konserler verebiliriz, yahut Demokrat Parti, Millet Partisi gibi siyasi teşekküller için konserler tertip edebiliriz, hatta şu veya bu siyasi partilerin bize gösterdikleri müsaadekarlık üzerine onlara ait binalara faaliyetlerimizi nakledebiliriz. Bunların hiç biri ne o, ne de bu tarafa siyasi bir temayülü ifade etmez; biz, sanatı siyasete karıştırmamak yolundaki değişmez umdemize hayatımız boyunca

> sadık kaldık ve sadık kalacağız. Nitekim son vaziyet üzerine, büyük bir istekle derneğimize kapılarını açmış olan Beşiktaş Halkevi binasında mesaimize devam etmeğe başladık. (Karabey, 1949, s. 7)

ifadelerini sarf etmiştir. İleri Türk Musikisi Konservatuarı ve aynı zamanda kişisel olarak Arel, öncesinde olduğu gibi etkinliklerini çeşitli halkevleri ve kuruluşlar nezdinde sunmayı sürdürmüşlerdir (bkz. Şekil 3. 12; 3. 13; 3. 14). Çünkü Arel için müstakbel Türk gençliğinin aklını aydınlatacak ve bu gençliği vatan sevgisiyle yoğuracak bir müzik; tarihten iktibas edilmiş, yaratıma zemin oluşturmaya aday ve fedailerini beklemektedir. Arel kendi *aydınlama*sını gerçekleştirmiştir ve bu kemâlât *romantik* bir damarın aşkıyla cezbe halindedir.

MİLLİYETÇİLER DERNEĞİ
İSTANBUL ŞUBESİ

FETİH TOPLANTISI

29-Mayıs-954 Cumartesi günü saat 14.30 da Eminönü Öğrenci Lokalinde (Eski Halkevi)

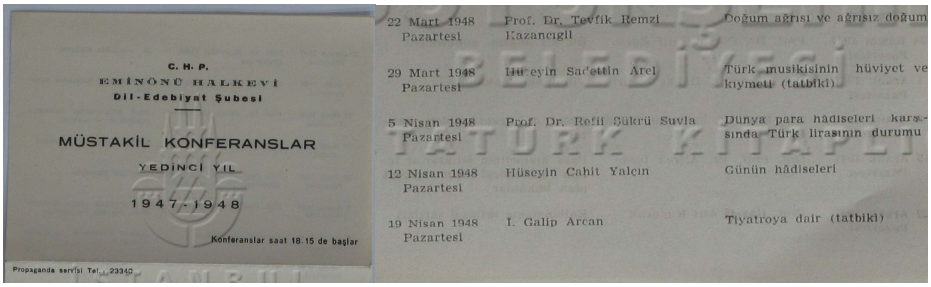
PROGRAM

AÇIŞ:
Avukat Bekir Berk [Milliyetçiler Derneği Baş.]
İsmail Hâmi Dânişmend: Fâtihin şahsiyeti
Ord. Prof. Dr. Ali Fuad Başgil: Fâtih devrinde Türkiyede ve Garpte Hukuk
H. Sadettin Arel: Fâtih devri musikisi
Doç. Dr. Nureddin Topçu: Fâtih Sultan Mehmet Ecdadı ve Evlâdı
Lâika Karabey idaresinde İleri Türk Musikisi Konservetuvarı korosu
Şiirler: Gökhan Evliyaoğlu, Cahit Aydoğan, Mesut Bilgin, Ayhan İnal
Fatih Sultan Mehmed'in Türbesini ziyaret

Fiyatı 1 Kuruş

GİRİŞ SERBESTİR

Şekil 3.12 : Arel'in 1954'te Eminönü Öğrenci Lokali'nde, Fetih Toplantısında Yapmış Olduğu Konuşma (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).


C. H. P.
EMİNÖNÜ HALKEVİ
Dil-Edebiyat Şubesi

MÜSTAKİL KONFERANSLAR

YEDİNCİ YIL

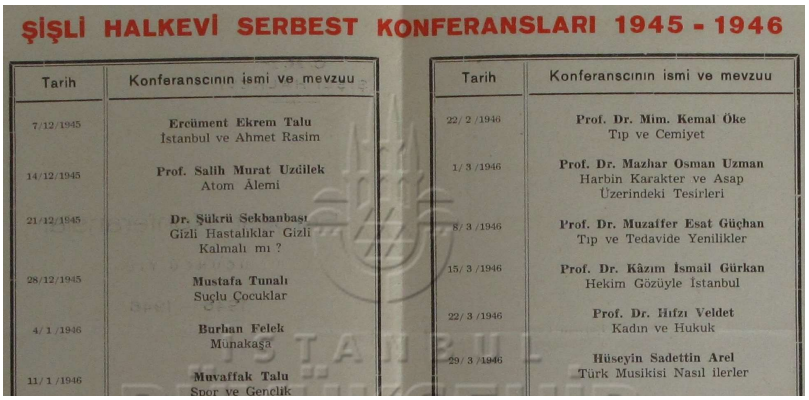
1947-1948

Konferanslar saat 18.15 de başlar

Propaganda servisi Tel: 23340

22 Mart 1948 Pazartesi	Prof. Dr. Tevfik Remzi Kazancıgil	Doğum ağrısı ve ağrısız doğum
29 Mart 1948 Pazartesi	Hüseyin Sadettin Arel	Türk musikisinin hüviyet ve kıymeti (tatbiki)
5 Nisan 1948 Pazartesi	Prof. Dr. Refii Şükrü Suvla	Dünya para hâdiseleri karşısında Türk lirasının durumu
12 Nisan 1948 Pazartesi	Hüseyin Cahit Yalçın	Günün hâdiseleri
19 Nisan 1948 Pazartesi	İ. Galip Arcan	Tiyatroya dair (tatbiki)

Şekil 3.13 : Arel'in 1948'de Eminönü Halkevinde Yapmış Olduğu "Türk Musikisinin Hüviyet ve Kıymeti (Tatbiki) Adlı Konuşmasının Bulunduğu Afiş (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).



ŞİŞLİ HALKEVİ SERBEST KONFERANSLARI 1945 - 1946

Tarih	Konferansçının ismi ve mevzuu
7/12/1945	Ercüment Ekrem Talu İstanbul ve Ahmet Rasim
14/12/1945	Prof. Salih Murat Uzdilek Atom Âlemi
21/12/1945	Dr. Şükrü Sekbanbaşı Gizli Hastalıklar Gizli Kalmalı mı ?
28/12/1945	Mustafa Tunalı Suçlu Çocuklar
4/1/1946	Burhan Felek Münakaşa
11/1/1946	Muvaffak Talu Spor ve Gençlik

Tarih	Konferansçının ismi ve mevzuu
22/2/1946	Prof. Dr. Mim. Kemal Öke Tıp ve Cemiyet
1/3/1946	Prof. Dr. Mazhar Osman Uzman Harbin Karakter ve Asap Üzerindeki Tesirleri
8/3/1946	Prof. Dr. Muzaffer Esat Güçhan Tıp ve Tedavide Yenilikler
15/3/1946	Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan Hekim Gözüyle İstanbul
22/3/1946	Prof. Dr. Hıfzı Veldet Kadın ve Hukuk
29/3/1946	Hüseyin Sadettin Arel Türk Musikisi Nasıl İlerler

Şekil 3.14 : Arel'in 1946'da Şişli Halkevi'nde Yapmış Olduğu "Türk Musikisi Nasıl İlerler" adlı Konuşmasının Bulunduğu Afiş (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

3.4 Hüseyin Sadettin Arel'in *Aydınlanmışlık*ı ve *Romantikli*ği

3.4.1 Müziğin *özerk(siz)liği*; söz mü, melodi mi, yoksa *milli* bir bestekârın iradesi mi?

Arel, müziği *Aydınlanma* sonrası *bilimsel* söylemle ilişkilendirerek ayrıcalıklı bir konuma yerleştirme ve ayrıca sanat alanına geri alma gayretindedir. Bunu gerçekleştirirken *Aydınlanma*nın mirası olan aklın kriterleri ve bu kriterlere yapılan *romantik* dokunuşlar onun meşruluk zeminini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, müziğin teorik ve pratik zeminlerde Avrupa'da geçirmiş olduğu tarihsel serüvenin neticesi olarak literatüre giren *özerklik* konusunu, 1907 yılından itibaren yazılarında gündemine almaya başlamıştır. *Türk Operası* adlı yazısında; "en mükemmel mûsikî"nin, sözün ve hâdise ile evzâ'ın mu'âvenetinden vâreste kalınca kendi kendisine kifâyet edebilen" mûsikî olduğunun altını çizmiştir. Buna göre:

> … saz mûsikîsi, mûsikînin envâ´ı sâiresine mütefavvık olmak lâzım gelir; çünki mûsikî-i mahzdır; te`sîrini vücûda getirmek için bir kelâm-ı pür mâile, bir vaz´ı ma´nîdâra, bir vak´a-ı teshîrkâra istinâd etmemiştir. Ne kadar kuvveti, ne kadar belâgati varsa hep kendisinden, hep mûsikîden hâsıl olmuştur. Onun için asıl tekâmül-i mûsikîyi saz âsârında göstermeye lüzum vardır. (Arel, 1907a, s. 27)

Fakat bununla birlikte Arel, yetkin bir şekilde söze dökülen olgunun bestelenmesi ve sahnelenmesini, yani program sanatını da olağanüstü değerli bir şey olarak nitelendirmektedir. Yukarıdaki satırların devamında Arel, armoni (tabiatta bulunan matematiksel hesaplılığın meşruluk zeminine vurgu) ve salt musiki olgularının altını çizerek söz karşısında müziğe *özerklik*ini, üstünlüğünü kazandırmakla birlikte, "hâdise, şiir, mûsikî ile tiyatro ve çalgının, bütün şu kıymetdâr müesirlerin

yekdiğerini" desteklemesinden yani program müziğinden ne harika neticelerin çıkabileceğini de belirtir.[224] İşte "opera, kıymetini bu unsurların imtizacından" almaktadır. Bu yüzden cevaplanması gereken soru; "Acaba bizde opera ne zaman başlayacak?" sorusudur. *Musiki Mecmuası*'nda prozodiye dair yazdığı bir yazıda Arel, müziğin bu üstünlüğünün kullanımını, güftenin şarkı söyleme sırasında sözcüklerin anlaşılmasına olanak verecek şekilde nağmelere paylaştırılması bağlamında sözle melodinin ilişkisinde iktidarı, "dünyanın en hür, en müstebid ve en serkeş mahluku addettiği ve her münferid hadiseyi kendi estetik maksad ve duygusuna göre halletme özgürlüğünü barındıran bestekâr"a vermiştir. Buna göre, duyguların dünyasını merkeze almak şartıyla "şiirde tesadüf edilecek imaleler müziğin estetik yapısına göre şekillenebilir" (Arel, 1950e, s. 3-7). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, artık müzik akılsallığın başka bir diyarıdır. Arel, burada müziğe *özerklik*ini hem *rasyonalist*, *Kartezyen* bir vizyon dahilinde hem de *romantik* bir damarın müdahalesi içerisinde kazandırmaktadır. Bu *romantik* damar Arel'in kendi değişkenleri bağlamında şekillenip *milli* bir hassasiyet rengine bürünerek, duyguların keşfine zemin oluşturabilecek vüsatli bir müziği elde etmek için kendisine şu soruyu da sorduracaktır: "Şark mûsikîsine ilm-i âhengin tatbîki için ihtiyârına mecbûr olduğumuz fedâkârlıklar, mûsikîmizin mâhiyet-i milliyesini tağyîr edecek dereceye varmalı mı?" (Arel, 1907b, s. 47).

Bu noktada Arel (1907b), operanın Türk musikisinde vücut bulabilmesini ilk olarak "ilm-i âhengin Türk makamlarına sûret-i tatbîki"ne bağlamıştır. Bu, 1907'deki Arel için aynı zamanda *harmonia*nın alaturkaya uygulanması demektir. Arel, ilm-i âhengin başat aracı olan akor kavramını temezzüc olarak çevirmektedir. Bu Osmanlı mütefekkiri; temezzücün oluşturduğu *harmonia*nın, "âsâr-ı mûsikîye için ne mühim bir menba´ı servet olduğunu" Cumhuriyet'in evveliyatında dillendirmektedir. Ve içinde bulunduğu toplumsal yapının arzusunu şu şekilde beyan etmiştir; "Mûsikî-i garbın şu 'unsur-u tekellümünden şark mûsikîsinin de mahrum kalmayarak müstefîd olabilmesine bi'ttabi' hepimiz arzudârız" (s. 47). Fakat Arel (1907c) üst tabaka

[224] Nâsır Dede de besteleme yaparken seçilecek olan güftenin "anlamlı ve anlaşılır olması" gerektiğini vurgulamıştır. "Çünkü anlamlı söz bestenin etkisini" arttıracaktır. Buna göre "beste yapılırken güftenin temasına uygunluk gözetilmelidir" (Başer, 2013, s. 237). Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, söz ile müziğin ilişkisinin sorgulandığı bu iki pespektifin, yani Nâsır Dede ve Arel yaklaşımlarının, kendilerine özgü nüanslar içerdiğidir. Nâsır Dede söz ve müziğin ilişkisini sırlara vakıf olma bağlamında değerlendiriyorken Arel bu ilişkiyi insan duygularını muhatap alma zemininde ele almaktadır.

karakterinden devraldığı yönlendiricilik, eğiticilik gibi hasletlerin kazandırdığı kabiliyet ve yetkiyle,[225] böyle bir şey için zaman olmadığını, bu gerçekleşene kadar sahip olunan müktesebatın ve müziğin de elden gitmiş olacağını belirtmiştir (s. 177). O yüzden *farklılaşma*nın olguların kendi devinimi içerisinden değil de, bir üst tabaka eliyle gerçekleştiği bir toplumsal örgütlenme içerisinde bir şeyler yapılmalıdır. Kendisinden alıntılanan ifadelerdeki "hepimiz" gürühu bu bakımdan önem arz etmektedir. O dönem itibarıyla Arel için, *farklılaşma*nın gerçekleşebilmesi adına bu güruhun içinde bulunan isimlerin en önemlilerinden biri Rauf Yektâ Bey'dir. Buna göre, Yektâ'nın dizi anlayışı, Avrupa müziği armonisine uygun *milli* bir armoniye zemin oluşturabilir niteliktedir ve bu itibarla benimsenebilir, benimsetilebilir:

> İhtimal ki Rauf Yektâ Bey'in bulmuş olduğu yeni bir mastar, Şark ile Garbı te`lîfe kifâyet edecek ve o zaman elhân-ı şarkiyyemizden asgarî bir fedâkârlık etmekle mûsikîmize tatbîk-i âhenk mümkün olacak. (Arel, 1907c. s. 177)

Bu anlayış bağlamında Arel o dönemde *Şehbal* dergisinde kaleme aldığı *Garp Musikisi İlmi Âhenk İçin Mukaddeme-i Tahsil* (1909) başlıklı yazı serisinde, Avrupa müziğindeki majör dizileri Türk müziğinin *Rast*ı ile karşılamayı seçer (s. 294).[226] Bu türlü etkileşimler dahilinde Yektâ, Arel (1907d) için "mûsikî-i şark müdaf'i"dir. Kütüphanelerdeki kaynakları araştırarak, *La Revue Musicale* gibi dergilere makaleler yazarak bir "mûsikî nüvîsi" ve Viyana'da düzenlenen kongrelere katılarak "kavâ'id-i nazariyeden mahrum zannedilen mûsikî-i şarkın" tarihsel ve teorik zemininin

---

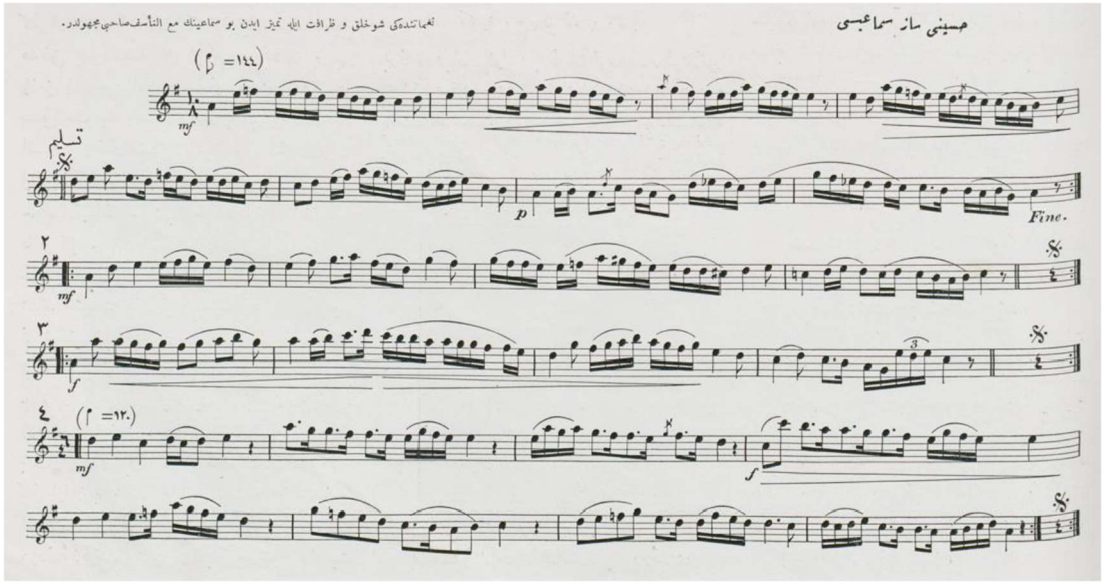
[225] Arel, daha ileriki senelerde bu vizyonla çıkarttığı *Musiki Mecmuası*'nın başarısını, şu ifadelerle dile getirecektir; "Musiki Mecmuası'nın adeta gözle görünen büyük hizmetleri arasında, Türk musikisinin müsbet ilme dayanan esas ve kaidelerini en kolay anlaşılacak bir dil ile memleketin en ücra bucaklarına kadar yayması zikrolunabilir" (Musiki Mecmuası, 1950, s. 3).

[226] Bahsedilen bu tarihsel periyottan yarım asır kadar önce, Enderun'da "Dellalzade ve Hamamizade Dede Efendi'nin" (Yalçın, 2014, s. 2054) makam anlayışlarıyla muhatap olan ve Donizetti gibi bir ismin Muzıka-i Humayun'daki atılımlarını tecrübe eden Haşim Bey, bu birikimler dahilinde makamları "Batı müziği tonal dizileri ile karşılaştırmış ve tanımlamıştır" (Yalçın, 2013, s. 753). 1864 tarihinde yayınlanan, *Mecmûa-i Kârhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât* ismini taşıyan ve *Haşim Bey Mecmuası* olarak bilinen eserde, Haşim Bey edvar bölümünde makam anlatımlarında, Yalçın'ın belirttiği üzere, hem "Kantemiroğlu, Abdülbâkî Nâsır Dede, Kevserî, Mehmed Hafid Efendi'den" (Yalçın, 2014, s. 2071) yararlanmış hem de "karar seslerine göre benzerlik, seyir ve hareketlerine göre benzerlik, kullandığı değiştirici işaretlere göre benzerlik, tüm yönleriyle benzerlik" (Yalçın, 2013, s. 766) bakımlarından değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu itibarla Cumhuriyet'e geçişi deneyimleyen Yekta ve Arel gibi isimlerin milli heyecana zemin hazırlayan düşünce, eylem ve ifadelendirme perspektiflerinden farklı bir niteliğe sahiptir. Fakat kendisinin; Rast makamı için "bu makam alafrangada dahî mevcud olduğundan sol tone tabir ederler" (Yalçın, 2016,s. 145), Do majör ve Çargâh makamı için "bilinmelidir ki, Batı müziğinde kullanılan makamlara majör-ton ki ana makam denilmektedir. Ana tonaliteye ise Çargâh denilmektedir… Batı müziğinde bu makam cümlesinin temelidir, yani yukarıda bahsedilen ut [do] ton" (Yalçın, 2016, s. 271), Hüzzam makamı için "bu makam alafrangada terse kaldığından sol toneye müşâbeheti vardır" (Yalçın, 2016, s. 177) gibi tanımlamalarından hareketle bahsedilen bu isimler ile ve hatta günümüz müzikal pratiğiyle kimi süreklilikler barındırdırdığı söylenebilir.

savunucusu olan bir "Osmanlı murahhası" (s. 7) olarak Arel'in takdirini kazanan Rauf Yektâ Bey, armoninin doğu makamlarına uygulanabilirliği, sahip olunan müziğin zenginliği ve tarihiliği gibi konularda da önemli atılımlarda bulunmuştur. Rauf Yektâ Bey'in bu atılımları, kendisine ait olan aşağıdaki ifadelerden izlenebilir:

> Bana göre, yaşadığımız bu terakkî asrında Doğu ve Batı'nın, mûsikîde birbirlerine yabancı kalmaları her ikisi için de faydasızdır; bilakis karşılıklı olarak birbirlerine nüfûz eylemeleri halinde Doğulular Batı'dan çok istifâde edecekler ve Batılıların da Doğu'dan istifâdeleri az olmayacaktır… (Rauf Yektâ Bey, 1986, s. 19). Şuna eminiz ki bizim mûsikîmizde de birgün "ilm-i âhenk (armoni) tatbîk edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevkî-i tatbikâta vaz´ edilecek âhenk ilmi, Garb mûsikîsinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan âhenk kalıpları ile iktifâ etmeyecek, kendi mûsikîmizdeki makamların âhengi bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvî bir ilm-i âhenk olacaktır. (s. 11)[227]

Bu gibi düşünce yönelimleriyle paylaşımlar gerçekleştiren Arel, *Şehbal* (1907b) dergisinde bir Hüseyni Saz Semaisi'ni aktarırken (s. 47); Rast'ın ana dizi kabul edildiği ve bu bağlamda segâh perdesinin natürel olarak algılanıp arıza işaretsiz kullanıldığı bir nota yazımını tercih etmiştir (bkz. Şekil 3. 15).



Şekil 3.15 : Arel'in, Şehbal Dergisi'nde Aktarmış Olduğu Hüseyni Saz Semai (Şehbal Dergisi, 1907b, s. 47).

[227] Yekta'ya göre; armoniye Batı'nın müziğinden daha elyak olan Doğu'nun ve dahî Türk'ün müziğinin münevver nesli; "milli musikilerinin diğer milletlerin musikilerine nisbetle kat kat zengin ve alelhusus daha makul ve daha metin esaslara müstenid olduğunu" ve kendilerinin de "vücuduyla iftihar edebilecek bir musikiye minelkadim sahip" bulunduklarını "anladıkları gün, majör-minör nazariye-i mahdudesi içinde bulunan ve bu mahdud nazariye çenberini kırmak için daha yeni zamanlarda bir takım tecrübelere başlayan Garb musikisinin hakiki mahiyetini takdir edecekler ve kendi musikilerinin de -istihale mevzu bahis olmamak şartıyle- ve kaidesi dahilinde terakkisi için, olanca gayretleriyle çalışmaya başlayacaklardır (Rauf Yektâ Bey, 1986, s. 11).

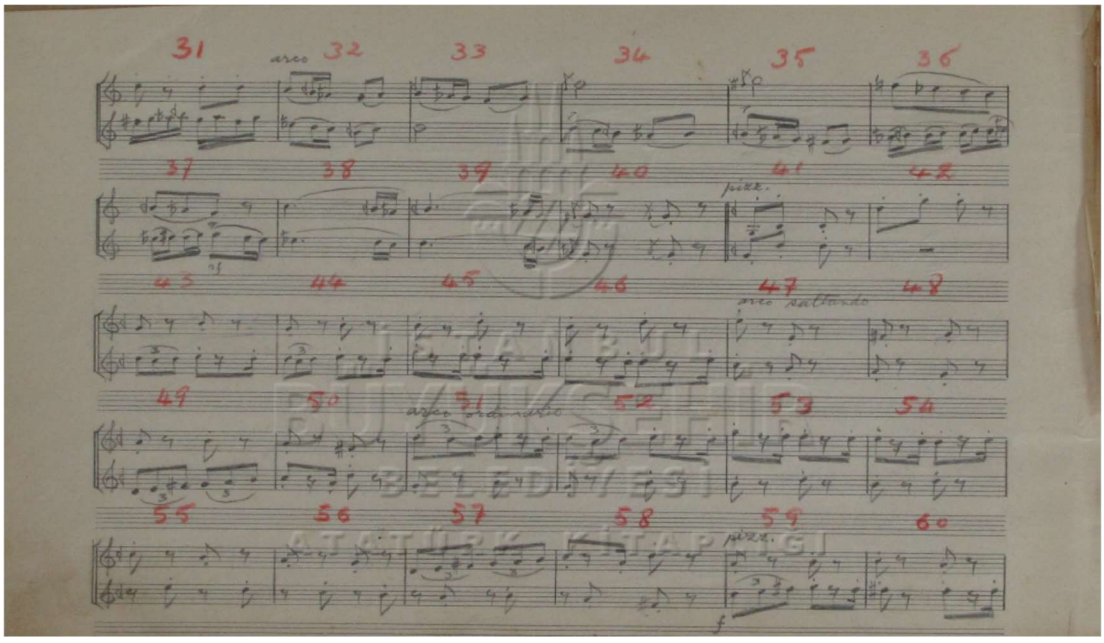
Ancak bu düşünce paylaşımları ve pratik yönelimleri hayata geçiren bir Meşrutiyet dönemi insanı olan Arel için, yukarıda bahsedilen ülkü halen pek müşkül bir mevzudur. Arel (1907b) bu zorluğu şu şekilde dile getirir:

> Yukarıda temezzüc diye tercüme ettiğim akoru terkîb eyleyen seslerin kulağa bir te`sîr-i mülâyim îkâ´ edebilmeleri -şerâit-i sâireden evvel- yekdiğeriyle imtizâc etmelerine mütevakkıftır. İmtizâcın husûlü ise ekseriya negâmâtın alaturkadaki isti´mâlinden biraz daha tiz veya biraz daha pest olmasını istilzâm ediyor. Ezcümle do, mi, sol nağmelerinin -aynı zamanda terennüm edilince- bir sûret-i mülâyimede imtizâc edebilmeleri için "mi"nin bizim hüseynî perdesinden biraz daha pest olması müktezâ görünüyor. Halbuki böyle az çok dik veya pest nağmelerle alaturka bir eserin terennümü, onun şarka has olan mâhiyetini -şâyân-ı dikkat bir dercede- değiştiriyor. (s. 47)

Bu bakımdan uyumlu olarak duyulabilmesi için sol-si-re akorundaki aralıkların da alaturkadaki buselikten pest ve segâhtan dik olarak basılması gerektiğini ve böylece Uşşak makamındaki bir eserin armonize edilmesindeki güçlüğün altını çizmiştir. Bu durumda, ya Uşşak gibi makamlardan vazgeçilecek ve terakkinin vesilesi hamonia tarihsel mirasa tercih edilecek ya da asırlardan beri kullanıla gelinen nağmelerin yerlerine dokunulmayıp çağdaş hissiyatlardan mahrum olunacaktır (s. 47).

1948'lerde ise Arel, beslendiği ve ayrıca paylaşımlar gerçekleştirdiği yukarıdaki düşünce yönelimlerinden farklı bir yerdedir. Arel, *Musiki Mecmuası*'nda artık bir Cumhuriyet düşünürü olarak, "suret-i mülâyimede" bir araya gelebilecek seslerin tabiattan istihsal edilmiş olan milli Türk müziğine ait olduğunu, yukarıda aktarmış olduğumuz üzere Meşrutiyet döneminde "alafranga eb'âdı"nda varsaydığı bu uyumluluğun daha ekmel bir şekilde Türk müziği skalasında barındırıldığını ilan etmektedir. Arel, "armoni denen olgunun sadece Batı musikisi tamperaman sistemi içerisinde tezahür edemeyeceğini, her sesin tabiat tarafından armonilenmiş olarak meydana geldiğini" ileri sürmüştür. Buna göre; "her ses temel olarak vardır ve bu temel seslerin kendilerini terkip eden tali sesleri vardır. İşte bu tali seslere selen adı verilir. Ki tarihsel süreç içerisinde; 10. yüzyılda bu selenlerden beşli ve dörtlüler, daha sonra özellikle İngiltere'de üçlü ve onun çevrilmişi altılı aralığı ve en nihayetine yaşadığı dönem itibarıyla ikili aralığı kullanıma sokulmuştur" (Arel, 1950f, s. 3, 4). "Türk musikisi dizileri de tabiattan alınmış bu temel sesler ve selenlerinden meydana gelmiştir" hem de "tampere edilmemiş" şekilleriyle. Bu bakımdan, ortaya koyduğu düşünsel, pratik ve sanatsal ispatlarla Arel; "Türk musikisinin selenlerin kullanımı, tabiata uygunluk ve duyguların tasviri konularında Batı musikisinden oldukça üstün

olduğunu" ilan etmektedir. Bu noktada Arel, düşünsel ve sanatsal parametreler doğrultusunda; "Türk musikisinin dikey ve yatay armonik yapıya uygunluğunu ortaya koymasının ve aynı zamanda fiilen uygulamasına zemin hazırlayan sistem ve müzik yazısı işaretleri icad etmesinin bir takım zevatı niye bu kadar kızdırdığını" da ayrıca merak eder (Arel, 1950g, s. 4). Bu itibarla oluşturduğu ses sistemi, kavramsallaştırmalar ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan aralık ve arıza işaretleri gibi teknik olgular Rauf Yektâ'nın ve genç Arel'in zihin dünyalarından ayrı bir düzlemdedir. Mesela *harmonia*ya uygunlukta istidatlı bir bünyeye sahip olan *milli* bir müziğin çok sesliliği bu noktadan sonra bu kutsal duyarlılığa hiç de uymayan *temezzüc* gibi anlamsız kavramlarla ifade edilmemelidir. Çünkü artık Arel, keman ve tanburun çok seslilik anlayışı içerisinde çalabileceği, Rast ve Hicaz renklerinin geçtiği Türk Aksağı bir saz eserini; tabiattan elde edilme ve bu itibarla insan duygularına ve armoniye en uyumlu olma noktalarında, bilimsel olarak Avrupa müziğinden üstünlüğünü ispatlamış, "doğululuk"tan ziyade *milli* bir kudrete sahip Türk müziğinin sistemiyle yazıya aktarabilmektedir (bkz. Şekil 3. 16).



Şekil 3.16 : Arel'in İkilemeler Bayram Eserinden Bir Bölüm (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

Rast ve Hicaz gibi renklerin, insan duygusuyla muhataplıkta ayrı hassalara sahip olduğu bu sistemde Çargâh rengi ise kendisine yeni bir inşa düzlemi sağlamıştır. Arel, *Musiki Mecmuası* (1948) dergisinde, *Kimo* takma ismini kullanarak, *Bir Musiki Masalı* adıyla kaleme aldığı seride, Çargâh-Buselik ve majör-minör olguları arasında kurmuş

olduğu bağlantıyı, *Vefa Diyez* ve *Lami Bemol* karakterleri arasındaki bir konuşma üzerinden dergi okurlarıyla paylaşmıştır. Buna göre, Arel'in görüşlerini temsil eden karakter olan *Lami Bemol*; "Türk musikisinde majör ve minör makamlarının mevcut olduğu"nu ve "bunlardan başka diğer birçok makamların da kullanıldığı"nı dile getirir. Bu bakımdan, "Suzinak gibi, Uşşak gibi, Sabâ gibi, Segâh gibi makamlarla Aksak, Curcuna, Devri Turan, Müsemmen gibi usûller bir musiki sistemi için aranıp da bulunamayan hazinelerdir" (s. 7). İşte tüm bunları tazammun eden Türk musikisi, majör ve minörün "lüzum" ve "fayda" bakımından zeminini oluşturan "ilmî"lik sıfatına daha layıktır. "Majör sert ve minör yumuşak olduğu için, sertlikle yumuşaklığın bin bir derecesini" kullanacak olan bestekârlara lüzumlu ve faydalıdırlar. İşte, Türk musikisindeki "majörün karşılığı" olan Çargâh ve "minörün karşılığı" olan Buselik makamları ve bu ikisinin "bütün şedleri" de bu vüsate sahiptir (Musiki Mecmuası, 1948b, s. 10) ve ayrıca Türk musikisi yine belli bir hiyerarşi içerisinde vüsat derecelerine sahip olan, bu ikisinden başka daha birçok makamı da bünyesinde barındırmaktadır.

Bu noktada Arel, *Lami Bemol* ağzından; "Türk musikisinde majör ile minörün karşılıklarının" mevcut olduğunu ancak bunun "benzerlik" zemininde gerçekleştiğini, bu durumun sebebinin de "Batı musikisinde aralıkların", Türk müziğinin tabiattan olduğu gibi istihsal edilmiş olmasının aksine, "tamperaman sebebile biraz değişmesinden ileri" geldiğini belirtmektedir (Musiki Mecmuası, 1948c, s. 9).[228] Yani

[228] Yalçın Tura (1988) *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri* adlı eserinde bu konu hakkında şunları dile getirmektedir; "Arel-Ezgi sisteminde, bilindiği gibi, bir temel sesden yukarı doğru 11 tane beşli (3/2) ve 12 tam dörtlü (4/3) gidilmekle elde edilen sesler bir sekizli içinde yerleştirilerek, sekizli, *gayri müsâvî* 24 aralığa bölünmekte ve temel sesin sekizlisiyle birlikte, 25 ses elde edilmektedir… Gerek Arel ve Ezgi, gerek onların takipçileri, bu şekilde elde edilen seslerin, Batı ses sistemindekilerden fazla ve farklı olduğu görüşündedirler ve bu hususları, Türk Mûsikîsi'nin en büyük zenginlik kaynakları arasında saymaktadırlar. Gerçekte ise durum öyle değildir. Zira, Türk Mûsikîsi ses sisteminde yer aldığı iddia edilen sesleri, Arel, Ezgi ve Uzdilek'e göre hesaplar ve icra etmeye kalkarsak, bunların, tamamen ve aynen Batı ses sistemi içinde de bulunduklarını, yazıldıklarını ve kullanıldıklarını görürüz. Hatta, Batı, bu hususta daha da ilerdedir, zira Batı ses sistemi içinde, bir sekizlide 35 (ilk sesin sekizlisi ile, 36) ses yazılabilmekte ve kullanılabilmektedir. Arel-Ezgi sistemi, Batı ses sistemiyle aynı yapıya sahiptir; fakat, Batı sisteminden 11 ses eksik, dolayısıyla, daha fakir bir ses sistemidir" (s. 116). Ayhan Zeren (2003) ise bu konuda şunları belirtir; "Kitabın (Tura'nın *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri* adlı eseri kastediliyor, S. D.) çeşitli yerlerinde… yirmidört sesli sistemin esasında oniki sesli sistem demek olduğu ve ayrıca oniki sesli sistemden daha da fakir olduğu ileri sürülüyor. Çünkü, yirmidört sesli dizideki perdeler, Batı dizisindeki perdelerin *iki koma'lık vibrato sınırları* içinde imiş (s. 127 vb.). Dolayısıyla "*…birbirinden bir koma farklı iki sesin, farklı perdeler sayılabileceğini iddia etmek, ya akıldan ve izandan mahrum olmanın ya da ilimden, sanattan ve de özellikle Türk Mûsikîsinden bir şey anlamamanın açıkça îtirafından başka bir şey değildir…)* denebilirmiş… Bakalım bu ifadenin kaynağında neler yatıyor? "*… Yapılan incelemeler, beğenilir bir vibrato meydana gelebilmesi için çıkarılan sesin frekansında 6-7 c/sec.lik bir değişiklik gerektiğini göstermiştir. Saniyede 256 titreşimli bir Do sesi, vibrato yapıldığında, aşağı yukarı, 252-253 ile 259-260 titreşim arasında gidip gelir. Bu sınırları aşan bir vibrato, va-va*

bu bünyeye sahip olan Türk müziği, tabir-i caiz ise artık Baconvârî bir yaklaşımla hem doğaya saygı duyacak hem de onu şekillendirmede mahirliğini ortaya koyacaktır. Bu maharet Batı'nınkinden daha kudretlidir, çünkü Batı bu süreci yaşarken doğaya olan saygısını, tamperamanı tercih ederek, tam anlamıyla yerine getirmemiş ve fakat buna rağmen büyük başarılar elde etmiştir. İşte Türk müziği de Batı'nın elde ettiği bu büyük başarıları bünye itibarıyla içinde barındırmakta hatta daha da müsait bir yapı arz etmektedir. Bu bakımdan Arel, özellikle zihinsel bakımdan, müzikal platformda Batı'nın bu güne kadar elde ettiği literatür ve başarılardan istifade etmeyi de planlamaktadır. İşte Çargâh-majör etkileşimi, Arel'in amaç edindiği bu bahsedilen istifadeye yani doğadan mülhem ve yine doğayı şekillendirecek olan bestekârın kuracağı yeni dünyanın oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Arel, düşünce zemini itibarıyla yakalamış olduğu bu farkındalık bağlamında Çargâh'ı ana dizi yapmayı tercih etmiştir. Bu bahsedilen hedefi, yukarıda geçen duygu unsuru olgusunu, kendisinin ifadelerini ve tüm düşünce serüvenini göz önünde bulundurmayarak onu; Çargâh makamını ana dizi seçmiş bir majör taklitçisi, aslında Türk müziğinde hiç vaki olmamış bir yapı olan Çargâh'ı uyduran bir adam, Rast'ın ana diziliğini bozup icra-teori farklılığın baş müsebbibi gibi sıfatlandırmalarla ele almak,[229] kendisinin bireysel ve toplumsal bağlamını, eyleme ve düşünme zeminlerini ve bunlarla bağlantılı olan yaratımını anlamamak demek olacaktır. Arel, kurduğu bu düşünce zemini doğrultusunda Türk müziği sazlarının çalabileceği ikilemeler, üçlemeler, dörtlemeler, beşlemeler bestelemiş ve kurguladığı yeni dünyanın doğa üzerinde tasarruf kudretine

halini almaya başlar ve makbul sayılmaz. Misal olarak alınan frekansda, bu sınırlar arasındaki oynama, aşağı doğru 1 ve yukarı doğru 1 koma olmak üzere, toplam 2 koma kadardır. Saydığımız bütün bu olaylar, günümüzün teknik imkanlarıyla tespit edilebilen, belgelenebilen, isbatlanan olaylardır. Ve bütün bunlardan sonra, kalkıp, birbirinden bir koma farklı iki sesin…" (s. 127). Günümüzün olanaklarıyla gerçekten pek çok şey yapılabilmekte, pek çok şey açıklanabilmektedir. Ama siz anlayandan haber verin. Sayın yazar ya okuduğunu anlayamıyor ya da gerçekleri kendine göre değiştiriyor. 256 Hz frekanslı bir sesin frekansının vibrato yapılırken 252-260 Hz arasında değiştiğini ve böylece pese ve tize doğru birer komalık dalgalanmalar olduğunu kim tespit etmiş, kim ispatlamıştır? Bunu yazarın kendisi hesaplamıştır. 256 Hz frekanslı sesin vibrato nedeniyle 252 Hz'e kadar düşebileceğini veya 260 Hz'e kadar yükselebileceğini varsaymış ve bu pesleşip tizleşmelerin birer komalık aralıklara karşılık olduğunu hesaplamıştır. Bu işlemlerin bütün dayanağı, yazarın bir yerde gördüğü 6-7 c/sedc değeridir. İşin püf noktası da budur. Yazar bu değeri, vibrato nedeniyle sesin frekansında görülen değişme miktarı sanmaktadır. Böyle anladıysa bile, niçin vibratonun 256 Hz frekanslı sesi 256+6 veya 256-6 Hz'lik ses haline getireceğini düşünmüyor da, 3 Hz aşağı 3 Hz yukarı gibi düşünüyor? Bu çeşit verileri böyle anlamlandırmak bilimde hiç de adet değildir." (s. 150, 151).

[229] Bu türlü ele almalara örnek olarak bkz. Erguner, S. (2003). Rauf Yektâ Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr. İstanbul: Kitabevi. s. 171.

sahip bireyinin temsil sahnelerinde opera yapıtları tahayyül etmiş ve bu yolda atonal müzik gibi yeni ifade tarzlarının dahi kullanımına cevaz vermiştir.

Türk musikisinin tabiattan devşirilme noktasında Batı'nınkinden daha makbul olduğunu, 24 eşit olmayan aralık içerdiğini söyleyen, majör-minörün sınırlılığını belirten Rauf Yektâ'nın bu ifadeleri Arel'inkilerle aynılık taşıyor olsa bile, ikisinin düşünsel yönelimleri, bireysel-toplumsal ilişki ve düşünce düzlemleri bağlamında birbirinden farklı vurgular üzerinde yoğunlaşmıştır. Yektâ, 1907'de *La Revue Musicale* dergisine *Nihavend Makamında Peşrev'in Bestecisi* adıyla yazdığı makalenin sonunda bu peşrevin çevirinotayazımında kullanılan arıza işaretleri için şunları dile getirmiştir; "İlk bakışta, zengin ifadeli ve ciddi bir kıymeti olan bu beste, sol minör'de yazılmış gibi görünmektedir. Bununla beraber bunu eşit tamperamanlı Pleyel bir piyanoda çaldığımda, parçanın ezgisel duygusunu değişmiş buldum. Bu da Nihavend makamı için Doğu musikisinin gerektirdiği aralıkların piyanoda bulunmamasındandır" (Gökçen, 2007, s. 29). Bunun üzerine piyanonun ait olduğu şirketin müdürü Gustave Lyon, Yektâ'ya; zaten bu aralıkların hissedilmesinin çok zor olduğuna dair bir cevap yazar (Gökçen, 2007, s. 35). Yektâ da Lyon'un ve onun gibilerin kulaklarının "yapay" yani tamperaman aralıklara alıştığı için "gerçek musiki aralıklarını" hissedemeyebileceğini ama bunun Türk müziği aralıklarının tabiat yasalarına birebir uyumlu aralıklar olduğu gerçeğini değiştirmeyeceğini dile getirir (Gökçen, 2007, s. 43). Bu bakımdan Yektâ bütün himmet ve ilgisini, yapay tamperaman majör-minöre indirgenmeye çalışılan Türk musikisi makamlarının tabiatı temsil kudretlerini göstermeye harcar. Buna göre; aslında pratikte Batılı bir keman veyahut ses sanatçısının icra ettiği majör aralıklar, Türk musikisindeki Rast aralıklarından başka bir şey değildir. Nedense Batılı fizikçi ve müzik teorisyenleri bu gerçeği bir türlü fark edememişler yahut kabullenememişler ve bunun yerine farklı nazari temsiller yaratmışlardır. Rauf Yektâ'nın aşağıda aktardığımız ifadeleri, kendisinin bu düşüncelerini gözler önüne sermektedir:

> Majör gam denilen bu gamı oluşturan oranları ilk gördüğümde çok şaşırmıştım, çünkü Avrupalıların, soyut adına majör dedikleri mod, Doğu'da uzun zamandan beri kullanılan ve şimdi Rast mod'u/makamı adı ile tanınandan başkası değildir. Diğer taraftan, altıyüz yılı aşkın zamandan beri, Arap ve İran kuramcılarının titiz gayretleri ile belirlemiş oldukları oranların bazıları Avrupalı fizikçiler tarafından değiştirilmiş veya yerine başkası konulmuş oldu… Majör mod'un uygulamada, Doğu musikisinin Rast'ından başka bir şey olmadığına kesinlikle kanaat getirdim. Bununla beraber, Batılı fizikçiler, bazı temel oranların birkaçını, bazı

> aralıkların oranları ile özdeş kılmak amacı ile daha önemli diğerlerinin zararına olmak üzere değiştirdiler. (Gökçen, 2007, s. 67)

Bu şekilde *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* gerçekleştiren Yektâ, en nihayetinde amacını da şu şekilde dillendirmiştir:

> Amacımızı özetliyelim. Batı müziğinin majör mod'u, Avrupa'da düşünüldüğü gibi, ortaçağda halk şarkılarında kullanılan plenşan (plaint-chant) mod'larının birleştirilmesi sonucu değildir, ama o, doğu musikisinin çok daha eski bir mod'udur. Bu mod'un/makamın, gam'ının oranları, Doğu'nun eski kuram eserlerinde tanımlanmıştır. Avrupa'lı fizikçiler bu oranları altüst etti ve musikiciler, Gui d'Arezzo'nun sol gamını, do'dan başlatarak müzik uygulamasına ve keman gibi akordu eksiksiz olan çalgıların gereklilikleri ile bağdaşmayan bir hata işlediler… XIX. yüzyılın sonunda, majör mod'un gerçek bir kurama sahip olmaması üzücüdür!.. müziğin uygulaması ile kuramı arasında yüzyıllardır mevcut olan ayrılığa son verilsin. (Gökçen, 2007, s. 77-78)

Bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Yektâ, döneminin diğer simaları gibi, Arel gibi tarih yazımına, *bilimsel* meşruiyete yönlenmiştir, ama ilişkileri, birikimi ve toplumsal refleksi bağlamında bu yazım, müzikal ifadeye yön verecek en temel mod'un/makamın, Batı tarafından her ne kadar dejenere edilmiş de olsa, Doğu'un, Türk'ün kullanmış ve halen kullanmakta bulunduğu şekil olduğu üzerinedir. Bu bakımdan armoninin ve melodinin cem edileceği, yani Batı ve Doğu'nun birlikte hemhal olacağı müzikal ifade dünyası, tarihsel ve varlıksal gerçekliğe sahip Rast makamı üzerine inşa edilmelidir. Bahsedilen inşa; bu sonucu netice veren kimi hassasiyetleri (tarihsel, varlıksal) ve ifade tarzlarını paylaşmakta aynılık gösteren Arel'in; majör-minöre benzemekle yani bu yapının tabiatı şekillendirmede kaydetmiş olduğu eylemsel ve özellikle zihinsel başarıları da barındırma potansiyelini taşımakla birlikte bu yolda insan duygularının eline varlıkla daha da uyumlu bir malzeme sağlamakla vasıflandırdığı, Çargâh makamı üzerinden şekillenen Türk musikisini merkeze almasını içeren düşünsel yönelimleri, pratik tercihleri, bireysel-toplumsal ilişki ve düşünce düzlemlerinden farklı bir boyutu temsil etmektedir. Rauf Yektâ Bey bilimsel ve tarihsel zeminlerde, asıl majörün Doğu'nun Rast'ı olduğunu, bu bakımdan evrensel ve insan duygularına uyumlu gerçek teori ve pratiğin bu dizi üzerinden kurulması gerektiğini vurgu noktası edinirken Arel, majörün karşılığı-benzeri olarak (fakat daha ilmi, daha tabiat uyumlu, daha hakikatlı, daha evrensel nitelikli) Çargâh'ı düşünüp, bu dizinin (ayrıca benzeri olduğu majör dizi literatürünün) insan duygularına muhataplıktaki vüsatinden faydalanmaya ve bunula birlikte Rast gibi diğer renkleri-

dizileri de bu duygu muhataplığı hiyerarşisi içinde değerlendirmeye yoğunlaşmayı tercih etmiştir.

Arel için müzik düşünsel ve sanatsal faaliyetlerin muhatabıdır, bunlarla ilişki kurmamış müzikal pratik pek kıymeti haiz değildir. Bu artık Antik Yunan'dan Ortaçağ ve Rönesans'a kadar uzanan; düşünme faaliyetini gerçekleştiren, bilge, özgür insanın hor gördüğü müzikal pratik olgusundan farklı olarak; yine salt müzikal pratiği alt seviyede görmekle beraber, *aydınlanmış* ve *romantik* akılla ve sanat anlayışıyla ilişki kurmayı başarabilmiş olan müzikal pratik olgusunu yücelten yeni bir yaklaşımdır. Bu, Platon'un ideal devletinin dışında bırakılmak istenen (yasalara ve eğitime uymak koşuluyla dışarıda bırakılmayıp, kabullenilebilir olan), haz verme etkisini barındırma noktasında değerlendirilen sanat (tekhne) anlayışından farklı bir yaklaşımdır. Platon için hazzı yaratan müzik, etik ve politik düzeyde, ruh ve ideal devlet anlayışında her bireyin kendi ideası itibarıyla yaşamasını ve bilge bireylerin yetiştirilmesini amaçlayan ideal için bir araç iken, Arel için *bilimsel* söylemin konusu olan, tabiattan (yani matematiksel kurallar sistemi) istihsal edilen müzik *insan duygularını ifade etmek* ve *milli* vazifeyi yerine getirmek gibi amaçlar için bir araçtır. Ayrıca bu gibi amaçları yerine getirirken müzik; artık özgür kalmış müzisyenin yani bestekârın iradesinde derlilik ve dersizliği nisbi bir hale getirecek (Arel, 1950h, s. 5), Platon'un ahlaklı kent-devletinden kovulmayı bırakın rasyonel matematiksel *hakikat*lere bile meydan okuyacaktır.

3.4.2 *Tabiat*tan istihsal edilmiş bir müzik; Türk musikisi

Arel'de söz konusu olan müzik; mühendis kimliğiyle *tabiat*la kurulan ilişki içerisinde, meşruiyetini düşünme aktivitesi noktasında sesler arasındaki ilişkilerin matematiksel fizikle yapılmış analizinden yani kendinden alan, müzikal pratiği, duyguları ve duyuları da bu noktada düşünme aktivitesinin olmazsa olmazları olarak gören bir olgudur. Artık Arel için doğru müzik; ruhun ve evrenin aşkın uyumuna ayak uyduran müzik değil, *tabiat*tan çıkma ve aynı zamanda onu yeniden şekillendirme kudretine malik, tarihsel kimlik sağlayan bir müziktir. Arel, Newton'un ikinci hareket yasasının; "harekette bir değişim, etkiyen kuvvetle orantılıdır ve o kuvvetin etkidiği doğru hat üzerinde ortaya çıkar" (Crease, 2015, s. 45) tanımı ile artık *doğa*nın açıklanması meselesinde vurgu noktalarının yerlerinin değiştiği, mekaniksel anlayışın hükümranlığını ilan ettiği bir dünyanın insanıydı. Bu noktadan sonra hareketin *neden*i üzerine yoğunlaşan ve aşkın referanslar arayan anlayışlar cazibesini kaybetmeye

başlayacaklardı. Yani artık Aristoteles'in bi'l-kuvveden bi'l-fiile geçişin ereksel dünyasındaki hareket olgusu, gerçeklikle kurulan ilişkide rafa kaldırılmıştı. Bu bakımdan bozulma anlamında bir değişme içermeyen dairesel hareket sahibi ay üstü alemdeki göksel varlıkların hareket ettiriciler tarafından aldıkları hareketi, ay altı alem yani dünyadaki toprak, hava, ateş ve sudan oluşan ve bozulma anlamında değişime muhatap maddelere iletmelerini içeren varlık yorumu etkisini yitirmişti. Crease, bu yorumun yerine ikame edilen bakış açılarının öncüllerine şu şekilde değinmektedir;

> Biri 1572'de, biri de 1604'te meydana gelen iki süpernova patlamasını gözlemleyen gökbilimciler, bunların dünyanın yakınlarında değil, göklerin alanında meydana geldiğini kanıtayabildiler; anlaşılan orada da bir takım şeyler yer yüzündeki gibi değişebiliyordu. 1609 yılında Galileo Galilei (1564-1642) bir teleskop aracılığıyla gökyüzünü yakınlaştırdı ve orasıyla dünyamız arasındaki benzerliklerin sanılandan fazla olduğunun işaretini verdi. Bu gibi olaylar, tüm evren için geçerli olacak bir fizik geliştirme çabalarını körükledi. Galileo… "Doğanın kitabı" diyordu, "matematikteki rakamlarla yazılmıştır." Saklı amaçlar, anlamlar gibi fanteziler aramak boşuna çabalardır. (Crease, 2015, s. 56-57)[230]

Bu noktadan sonra yukarıda zikredilen Newton'un hareket yasası anlayışı devreye girecek, hareket; "nicel ve ölçülebilir olan kuvvet, kütle, ivme" (Crease, 2015, s. 60) unsurlarının *nasıl* sorusunu cevapladığı bir zeminde değerlendirilecektir. *Tabiat*la ilişki, her hangi bir aşkınlığın varlık alanındaki görünür ve gizli tezahürleri üzerinden değil, merkezden kayan bu aşkınlıkla yeniden ve farklı bir şekilde kurulan ve bu itibarla hareketi maddenin dışarıdan etkiyen kuvvetlere verdiği tepki üzerinden ele alan çekim yasasının *nicellik*i, teorinin ve deneyimin el ele verdiği *nasıl*lıkın *yasalılık*ı

[230] Crease (2015), Galileo'yu, göksel varlıkların dairsel hareketten ziyade eliptik yörüngelerde döndüklerini ortaya atan Kepler ile şu şekilde karşılaştırır; "Kepler, Güneş ve gezegenleri birbirine bağlayan kuvvetin, canlı bir kuvvetin seküler biçimi olduğu görüşündeydi. "Eğer 'ruh' sözcüğü yerine 'kuvet' sözcüğünü koyarsanız, benim Gök Fiziği'ni temellendirdiğim aynı ilkeye varırsınız… Çünkü bir zamanlar, gezegenleri haraket ettirenin kesin bir ruh olduğuna inanırdım… Ancak hareketi sağlayan bu etkenin uzaklıkla birlikte zayıfladığı olgusu üzerinde düşününce… Bu kuvvetin maddi bir şey olduğu sonucuna vardım" diyordu. Kepler'in düşüncesinde Güneş'in gezegenleri bir ruh gibi tutmasından, bir maddi güçle tutmasına olan bu kesintisiz geçiş, Fransız filozof Auguste Comte'un teolojik düşünceden metafizik düşünceye geçiş dediği sürecin klasik bir örneğidir… Galileo, Comte'un bilimsel düşünceye bir adım olarak nitelendireceği şekilde, kütle çekiminin özelliğini tartışmayı toptan bırakıp nicel etkilerinin ölçümüne odaklanmayı seçiyor, bize sayıları söyleyin yeter diyordu." (s. 76). Ve ayrıca Newton'un, Kepler ve Galileo'dan ayrıldığı noktaları ise şu şekilde özetler; "Güneş sisteminde, her biri hem Güneş, hem de birbiri üzerinde çekim uygulayan birçok gezegen vardır. Dolayısıyla gezegenlerin hiçbirinin yörüngesi mükemmel bir elips olmadığı gibi, iki kez aynı yörüngeyi izleyemez. Gerçekten de Newton, tüm bu karşılıklı çekimlerin net sonucunu hesaplamak "Eğer yanılmıyorsam, insanlığın tüm zihin gücünün erimi dışındadır" diye yazmıştı… Galileo'nun üzerinde hiçbir direnç olmayan sonsuz düzlem hakkındaki düşünce deneyini, üzerinde cisimlerin ortaya çıkıp, kuvvetlerin etkisiyle hareket etmekten başka bir şey yapmadıkları bir evren sahnesine dönüştürmüştü." (Crease, 2015, s. 82). Ve Newton en nihayetinde her mekan ve zaman düzleminde tüm cisimler için geçerli olan evrensel geçerliliğe sahip bir yasayı ilan etti; Kütle Çekim Yasası.

üzerinden kurulacaktır. Artık bir mekanist yaratıcının tasarladığı d*oğa*ya muhatap olmanın yani hayatta kalmanın çağdaş meşruiyeti; mekaniksel ve matematiksel fizik zemini üzerinde yükselen bir *nicel* ispata dayanmaktatır. Buna göre sağlaması yapılmış ispata dayanan bir olgu, her yerde geçerli olan yasaların koruması altındadır ve evrenseldir. Bu itibarla yaşamaya ve yaşatmaya en elverişli bünyeye sahiptir. İşte Arel, kendi evrenselliğini insanoğluna deşifre etmiş *tabiat*ı öncelemiş ve tasarımcı *özne*nin iktidarını, ulus-devlet içerisinde *milli* duygulanım ve gerçekliklere sahip olan toplum ve bireye uyarlamıştır. Evrenin tasarımcısının *doğa*sında olduğu gibi bu *milli* tasarımcı toplum ve bireyin sosyal boyutunda da evrenselliğin tecrübe edilebileceği nicel veriler barındırılmaktadır.

Arel'e göre Türk müziği sistemi baştan başa *tabiat*tan elde edilen sesler ve aralıklar üzerine kurulmuştur. "En kaba *do*dan itibaren tize doğru birbiri üstünde on bir tane tam beşli ve on iki tane tam dörtlü teşkil edilerek meydana çıkan sesler bir sekizlinin içinde yan yana sıralanınca Türk musikisinin bütün bu tabi sesleri ve aralıkları ortaya konmuş olmaktadır" (Arel, 1949i, s. 3). Ayrıca modern cihazlar vasıtasıyla analiz edilebilen selenler de sırayla, Türk musikisinin *tabiat*tan istihsal ettiği bu tam sekizli, tam beşli, tam dörtlü, tanini ile büyük mücennepten mürekkep büyük üçlü, tanini ile küçük mücennepten mürekkep orta üçlü, tanini, büyük mücennep ve küçük mücennep aralıklarını vermektedir. "Ancak Batı musikisinde *tabiat*ın verdiği netice aynen kabul olunmamış; hem on ikiden fazla beşlinin alınması, hem de aralıkların az çok müsavileştirilmesi maksatlarıyla tamperaman denilen yola gidilmiştir" (Arel, 1949i, s. 5). *Tabiat*ın verdiği sesler Türk musikisinde aynen muhafaza edilmiş, Batı musikisinde değiştirilmiştir (Arel, 1949i, s. 21). Böylece *tabiat*a uygun olarak şekillenen Türk müziği, tampere edilmiş Batı musikisinin aksine, referans edindiği doğaya göre şekillenmiş, "bir sekizli içerisinde 24 tane gayri müsavi aralığı" (Arel, 1949i, s. 4) tazammun etmiştir.[231] Bunun sonucunda da beş türlü ikili aralığı doğmuştur; bakiyye,

[231] *Aydınlanmış* ve *Romantik* bir birey olarak Arel bilgiyle muhataplığını, içinde bulunduğu modernleşmiş toplumsal örgütlenmeyle etkileşim içerisinde, bilimsellik ve tarihsellik olgularının *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı*ndan kurmaktaydı. Bu bakımdan üstünlüğünü *bilimsel* olarak ispatladığı 24 tane gayri müsavi aralığı tarihsel olarak da ispatlamıştı. Ancak bu tarihsellik kendisi tarafından, dönemi için gayet taze bir kavram olan *gelenek* ile irtibatlı bir şekilde ele alınmıştı. Bu *gelenek* kavramı vasıtayısla, tarihsellikle kurulan ilişki yazılı kaynaklarla sınırlanmamış bununla birlikte hali hazırdaki müzikal pratik geçmişle irtibatlandırılmış ve meşruluk zemini kazanılabilmişti. Arel bu konuda şunları dile getirmekteydi; "Sekizlinin 24 gayri müsavi aralığa taksimi hususu bizde asrılardan beri gerek tanbur saplarının bağları ile, gerek makamlarımızın ve şedlerimizin icaplarıyla gelenek halinde amelî yoldan ve buna ilaveten 500 küsür senelik Türkçe "Muradname" adlı kitabın muhteviyatıyla nazarî yoldan halledilmiştir" (Arel, 1950ı, s. 3).

küçük mücennep, büyük mücennep, tanini ve artık ikili. Bu aralıklar doğrultusunda Avrupa müzik yazısı yani nota üzerinde başka arıza işaretlerine de ihtiyaç hasıl olmuştur. Arel *tabiat* referanslı Türk müziği için, bugünün repertuvar gösterimi ve aktarımında da halen kullanılmakta olunan, müzik yazısı işaretlerini üretmiştir. İşte bu yapısı itibarıyla Türk müziği Arel'e göre *polifoni*ye Batı müziğinden daha çok elverişlidir. Yani "Türk musikisindeki makamlar, *tabiat*tan alınan bu *aralık*ların çeşitli tertiplerle yan yana getirilmesinden hasıl olur" (Arel, 1949j, s. 3). Buna göre makamlar, Batı müziğinin taşıdığından daha fazla ve bozulmamış olarak, *doğa*nın çok sesliliğini, çok boyutluluğunu bünyesinde taşırlar. Günümüz itibarıyla bu müzik yazısını kullananlar Arel'in bireysel ve toplumsal olgusuna göre şekillendirdiği yaratımını yukarıda bahsedilen parametreleri dikkate almayarak değerlendirmişler; bunun sonucunda da kimileri paradoksal bir şekilde hem bu arıza işaretlerini benimsemiş hem de tek sesli müziği kutsamış, kimileri de bu arıza işaretlerini benimsememiş, ya aralıkların tampereye çevrilmesini ya da hiçbir şekilde yazılamayacak olgular olduklarını dillendirmişlerdir.

Arel için Türk müziği; tarihsel olarak temellendirilmiş, özgün ve mükemmel bir malzemeye sahip, insan *duygu*larını ifade etme noktasında kavramla ve pratikle birebir ilişki içerisinde olan, evrensel platformda yer edinme potansiyeline sahip, *milli* hasletleri temsil kudretini haiz bir müziktir. Bu bakımdan "Türk musikisi ömrünü bitirmek şöyle dursun henüz gerçek hayatına başlamamıştır bile. Türk musikisinin en güzel ve en değerli parçaları mazide değil, *polifonik* olarak istikbalde aranmalıdır" artık (Arel, 1949a, s. 4).[232] Arel bu noktada; evrimsel belirlenmişliklerin ötesinde durmakta, bu teorik vizyona sahip düşünce zeminini, müzikal pratiğin ağırlığını ayrıca hissettirdiği bir başka teorik vizyonla eleştirmektedir. Nasıl ki "son terakki merhalesine vardığı sanılan ve artık ileriye bir adım daha atamayacak hale geldiği zannonulan bir sanat yani Batı musikisi" "hayattan mahrum" değildir, Türk müziği de "gerçek hayatına henüz başlamamıştır" (Arel, 1950a, s. 4) ve kültürel evrimcilik

[232] Arel, "tecrübeyle, müşahadeyle, riyâzî katiyete istinat eden müsbet ilim vasıtalarıyla sabit olan Türk musikisinin batı musikisinden daha ziyade çok sesliliğe elverişli" olması hakikatini anlatmaya çalışırken şunu da vurgular; "şimdiye kadar Türk musikisindeki çok sesliliğin kullanılmamış olması, dehalarıyla temeyyüz eden Türk bestekârlarının çok sesliliği kavrayamamalarından değil, sadece ona lüzum ve ihtiyaç duymamalarından, yaptıkları lahinleri desteksiz yürütecek kadar kuvvetli ve kifayetli bulmalarındandır" (Arel, 1949j, s. 5). Fakat biraz sonra gelecek nesil için de şunları söyler; "Her türlü duyguların binbir derecesini tasvir için makamlarımızla ölçülerimizde saklı duran kuvvetli tesirlere çok sesliliğin bahşettiği sonsuz imkanlar katılınca öyle haşmetli bir musiki servetiyle karşılaşırız ki, ucu bucağı olmayan bu ummanın huzurunda dudak bükmemiz, istihfaf için değil, ancak beceriksizliğimize ağlamak için caizdir" (Arel, 1949j, s. 5).

temelli zandan kurtulup farklı yaratımlara mahzen olabilir. Arel bu noktada Batı müziğini "hayattan mahrum" bırakmayanların *bestekâr*lar olduğunu vurgular ve Türk müziğinin gelecek nesil yaratıcıları için de örnek olması için bu isimleri zikreder; Alois Haba, Arnold Schoenberg, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Ravel (Arel, 1950a, s. 4, 5). Fakat müzikteki farklılık olgusu o kadar aşinadır ki; gerçekliğin kendisinden ziyade bireyselliklerinde oluşturduğu etkiyi tasvir etmek isteyen empresyonsitlerin Beethoven, Wagner gibi romantikleri eleştirmelerine koşut yeni nesil de Debussy ve Ravel'i eleştirir olmuşlardır (Arel, 1950a, s. 22). İşte bu örnekler gibi yaşam ve yaratımla birebir ilişkili ve *milli* bir olgu olan Türk müziği de bahsedilen yaratım ve farklılık zeminlerine sahiptir ve bunun anlatılması ve aktarılması gerekmektedir yani halk eğitilmelidir.[233] Böylelikle müzik artık Antik Yunan'ın bilge insanı, İslam coğrafyasının iki dünya uyumu, Rönesans'ın dünyasal müziği, Aydınlanma'nın özerk müzikal niteliği, Romantizm'in us karşıtı alternatif yaklaşımı için değil *milli* vazife şuuruna sahip olan vatandaş için yaratım, farklılık, etik ve eğitimle ilişki içerisinde düşünülen bir olgudur. Bu düşünce düzleminde artık makamlar Nâsır Dede'de olduğu gibi sırlar dünyasıyla irtibatlı bir *elhân* olgusu ve Nizam-ı Cedîd dahilinde değil, yeni bir *duygunun tasviri* olgusu ve *milli* hasletler dahilinde anlam kazanmaktadırlar. Makamların sınıflandırılmasını da sayılarını da bu olgular belirlemektedirler.

3.4.3. Hüseyin Sadettin Arel'de; *polifoni, bestekâr, insan duygularını ifade etmede farklı çeşnilerin kullanımı ve tüm bunlara uygun aralıklar-arıza işaretleri* gibi parametrelerin milli bir olguda birleşimi; *Türk musikisi makamları*

Arel'e göre makamlar *basit* ve *mürekkep* olmak üzere iki sınıfa ayrılmaktadır. "Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün yanyana gelmesinden hasıl olup da güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci-dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nispeti bulunmakla beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren makamlar *basit*tir" (Arel, 1948j, s. 3). *Basit* makamlar; Çargâh, Buselik, Kürdi,

[233] Osman Şevki Uludağ (1955), halkı eğitme vazifesini üstlenen Arel ile ilgili bir hatırasnı şöyle nakleder; "Bir gün sordum: -Üstad, bu gazinoculuğa neden kıymet veriyorsunuz? Nedir bu karışıklık? İcra heyetini amatörlerden ve talebenizden seçemez misiniz? -Evet, dedi, haklısınız, ama, ben de size bir sual soracağım. Gazinocu ve piyasacı denen bu zümreye biraz musiki öğretmekte fayda görmez misiniz? Bakınız onlar bir şeyler öğrenmeğe başladılar. Onları hakikaten yetiştirip tekrar halk arasına salmakta menfaat yok mudur?" (s. 477).

Rast, Uşşak, Hüseyni, Neva, Karcığar, Suzinak, Hicaz, Hümayun, Uzzal ve Zirgüle'dir.

Arel bu *basit* makamları oluşturan Çargâh dörtlüsü-beşlisi, Buselik dörtlüsü-beşlisi, Kürdi dörtlüsü-beşlisi, Rast dörtlüsü-beşlisi, Uşşak dörtlüsü-Hüseyni beşlisi, Hicaz dörtlüsü-beşlisi gibi yapıların da; "ister tizlik-pestlik bakımından olsun, ister ihtizaz bakımından olsun, ister titreyen telin uzunluğu bakımından olsun" (Arel, 1964, s. 339), bunların hepsini kapsayan bir olgu olan *aralık* ile irtibatlı bir durum olduğunu düşünür. Bu dörtlü ve beşlilerin "her biri kendi terkiplerine giren aralıkların hem mahiyetine, hem de tertibine göre duygu ifade eder" (Arel, 1952a, s. 4). Arel, seslerin *tabiat*ta "armonileşmiş olarak" (Arel, 1969a, s. 17) bulunduğunu dile getirir. Tek sanılan her ses aslında "kendisini terkip eden tâlî seslerin" yani çeşitli ihtizazlar neticesinde oluşan *selen*lerin mevcudiyetiyle kaimdir (Arel, 1969a, s. 17). Bu bakımdan ister Avrupa'ya ait olan piyano, keman gibi, ister kendi coğrafyasına ait olan tanbur, kemençe gibi çalgılar bu evrensel fiziki kural karşısında eşit tepkilere sahiptirler. Ve bu kural neticesinde "her çalgı kendi *timbre"*ını (Arel, 1969a, s. 17) ve her müzik türü de kendi "derliliği-dersizliği"ni oluşturur (Arel, 1969b, s. 17).

Arel'e göre *tabiat*a referansla fiziki olarak hesaplanabilecek asıl derlilik "birlilerle sekizliler ve beşlilerden ibarettir" (Arel, 1969b, s.16). Ancak Arel, Batı musikisinde bir zamanlar sekizli, beşli ve dörtlü aralıkların derli kabul edildiğinin fakat sonrasında üçlü ve altılı aralıkların da bu minvalde değerlendirildiğinin altını çizer. Hatta kendisinin içinde bulunduğu dönem itibarıyla bu müziğin "armonisinde derlilikten ziyade dersizliğin hüküm sürdüğünü" belirtmiştir. (Arel, 1969b, s.18). İşte bu noktada Arel, "derlilik ve dersizliğin muhtelif çeşitleri hakkında takribi bir fikir edinmek için fizik ilminin yardımıyla aydınlanmanın faydasız olmayacağını" fakat "bestekârın kullanacağı ses terkiplerindeki derlilik ve dersizliğin sadece bir hesap işi olmayıp bir sanat işi, bir bedii kulak işi olduğunu" vurgulamıştır (Arel, 1969b, s. 17). Derliler kulakta bir istirahat duygusu vücuda getirip duruşu ve kalışı temsil ederken dersizler rahatsızlık duygusuna sebep olup yürüyüşü ve ilerleyişi temsil ederler. Yani "derliler sükûn, dersizler hareket vasıtasıdır" (Arel, 1969b, s. 18). Arel bu konuda şunları dile getirmiştir;

> … Dersizliğin derecesi ne kadar yükselirse kulakta hasıl ettiği rahatsızlık intibaı o nispette artar ve dersizlik pek fazlalaşınca artık çirkinlik duygusu vermeye başlar. Böylece acı, şiddetli ve çirkin dersizlikler ancak o çeşit ses terkiplerine lüzum gösteren mevzular için

> kullanılmalıdır… Görülüyor ki elimizde en tatlı ve yumuşak derlilerden ta en sert ve en acı dersizlere kadar her türlü ses terkipleri vardır. Bunları kullanmak serbesttir. Aranılacak tek şart kullanışımızın bir maksada dayanır belli duyguya uygun olması kaydından ibarettir. (Arel, 1969b, s. 18)

Bu bakımdan Arel'e göre fiziki fenomenler, sanat estetiği, insan duygusu ve bestekârın iradesi olguları "Türk dehasının armoni sahasında da büyük inkişaflar" göstereceği zeminlerdir. Türk müziği tabiatta armonileşmiş olarak bulunan bakiyye, küçük mücennep, büyük mücennep, tanini ve artık ikili aralıklarına sahiptir. Ve bu aralıklar koma diyezi-bemolü, bakiyye diyezi-bemolü, küçük mücennep diyezi-bemolü, büyük mücennep diyezi-bemolü, tanini diyezi-bemolü ve bekar arıza işaretleriyle gösterilebilir (Arel, 1993, s. 8-10). İşte "her temel sesi selenleriyle birlikte işittirmeye itina eden tabiat"tan elde edilmiş aralıklarla kurulmuş Türk musikisi makamları zemininde de "derlilik ve dersizlik bahsine göre, makul bir maksada dayanmak şartıyla herhangi bir veya müteaddit sesin diğer herhangi bir veya müteaddit sese refakat etmesi caizdir" (Arel, 1969b, s. 18).

Bu cevazı alan Türk müziği makamları *duygu* unsuruyla, yine bu unsur üzerine şekillenmiş *"majörlü-minörlü"* (Arel, 1951a, s. 3) klasik Batı musikisine nispetle çok daha verimli bir şekilde irtibatlı bulunmaktadır. Arel bağlamsal konjöktürüyle olan ilişkisine önem vermiş yani Türk müziği uygulaması, düşünce zemini ve ilişkili olduğu Batı müziği doğrultusunda, yaşadığı dönem itibarıyla *duygu* olgusunu gündemine almış, "musikiden duygunun izini söküp atmak mesleğini takip eden" (Arel, 1951a, s. 3) atonal, polytonal gibi yaklaşımları da ayrı bir kategoride değerlendirmiştir. Fakat bununla birlikte Türk müziğinin bünye itibarıyla bu yeni yaklaşımlara da kucak açabilecek bir yapıda olduğunu eklemiştir. Arel, düşünce ve yaşam biçimi olarak kendi toplumsallığı ve bireyselliği içerisinde üretimlerde bulunmaya çalışmış fakat bununla birlikte *modern'leş'me* süreci altında muhatap kaldığı olguların tümünü kale almak zorunda olduğu bir *ilişkiler akışı* içerisinde olmuştur. Bu itibarla aslında yaşadığı dönem bakımından Türk müziğine teoride ve pratikte yabancı kalan atonallik gibi olasılıkları da zikretmek durumunda kalmıştır. Ve Türk müziğinin bu alanlarda olası başarı potansiyelini belirtmek ihtiyacı hissetmiştir. Tüm bunlarla birlikte Arel toplumsallığını ve bireyselliğini ıskalamamış ve bu olgular dahilinde yaratımını ortaya koymuştur. Yani *milli* düşünceler paylaşımı ve çağdaş insan ilişkileri doğrultusundaki ihtiyaçlara cevap verebilecek, bunlara eşlik edebilecek ve bunlarla ilişkili, hayatın içinde bulunan, yaşayan bir Türk müziğinin varlığını ilan etmiştir. Arel bahsettiği bu

müziğin tabiatla, toplumla, bireyle ve en nihayetinde *duygu*yla birebir alakalı olduğunu anlatmaya çalışmıştır. "Türk musikisinin bazı makamlarında, başka hiçbir musiki sistemine nasip olmayan kuvvetli bir takım duygu unsurları" (Arel, 1952e, s. 3) olduğunu ve bu itibarla ilişkili kültürlerin hepsinden daha evla bir malzeme sağladığını belirtmiştir. Arel bu kudretin şu iki soruyla alakalı olduğunun altını çizer; "Umumiyetle duyguyu doğuran musiki amilleri nelerdir?" ve "Türk musikisinin diğer musiki sistemlerinden ne fazlalığı var ki onda gördüğümüz duygu hususiyetini ötekilerde bulmuyoruz?" (Arel, 1952e, s. 3).

Arel'e göre "duyguyu doğuran musiki amillerinin başlıcaları" (Arel, 1952e, s. 3) *aralıklar*dır, yukarıda da geçtiği üzere tabiattan istihsal edilen *aralıklar.* Fakat Arel "tek başına bir aralıktaki duyguyu teşhis etmenin güç olduğunu" (Arel, 1952e, s. 4) belirtir. O yüzden aralıkların müteaddit defa tekrarlandığı, farklı aralıkların ilişkiler gerçekleştirdiği diziler, yani makamlar *duygu*yla muhatap olunabilecek en yetkin yapılardır.

Arel, "makamları oluşturan aralıkların ne kadar küçük olursa o kadar sıkıntı ve darlık cinsinden hisleri ve bunların derecat ve teferruatını tasvire yaradığını, bilakis aralıkların ne kadar geniş olursa o kadar ferahlık ve serbestliği temsile hizmet edeceklerini" belirtmiştir. Yukarıda ilk olarak tabiata ve fiziksel fenomenlere vurgu gerçekleştiren Arel bu noktadan itibaren ikinci olarak duyumu, toplumsal ve bireyselliklerden oluşan *milli* estetiğin evrensellikle kurabileceği bağları oluşturmaya çalışmıştır. Bu bakımdan Arel "Türk musikisinin kullandığı en küçük aralık olan bakiyyenin sıklığı, sıkılığı, sıkıntıyı, darlığı ilh. ifadeye en elverişli vasıta" olduğunu dile getirir. Arel'in "tamperamanlı Batı musikisinde bulunmadıklarını ve Türk musikiyle Batı musikisi arasında en esaslı farkı teşkil ettikleri"ni düşündüğü mücennep aralıkları ise genişlikleri nispetinde sıkılıktan uzaklaşıp ferahlık duygusu ifade ederler. Daha ferah bir his vermesi beklenen artık ikili aralığı ise iki tarafındaki küçük mücennep aralığından dolayı hüznün etkisindedir (Arel, 1952e, s. 4).

Aralıkların etkilerini ilk olarak hissettirmeye başladığı yer dörtlü ve beşli yapılarıdır. Arel, Çargâh ve Hicaz dörtlülerinin birbirinden farklı olduğunu ve bunun da içerilen aralıkların mahiyetlerinden kaynaklandığını düşünür ve bu durumu şu şekilde açıklar;

> Çargâh dörtlüsünde bulunan aralıkarın hiç biri Hicaz dörtlüsünde yoktur. Buna mukabil Hicaz dörtlüsünde bulunan aralıkların hiç biri de Çargâh dörtlüsünde mevcut değildir. Şu halde Çargâh dörtlüsünün taşıdığı duygu Hicaz dörtlüsününkinden büsbütün farklı olmak lazım gelir

> ve bu fark da her iki dörtlünün aralıklarındaki mahiyet ayrılığından neşet eder. Çargâh, Buselik, Kürdi dörtlülerini terkib eden aralıklar ise tanini ve bakiyye olmak üzere iki çeşitten ibaret ve birbirinin aynıdır. Ancak bu iki türlü aralığın dörtlü içindeki sıraları değişik olduğundan her dörtlü kendine mahsus bir duyguyu hamil bulunuyor. Şu müşahadeyi bir kaide kılığına koyacak olursak: "Aralıkların mahiyetleri veya sıralanışları değiştikçe ifade ettikleri duygu da başkalaşır" diye hülasa etmemiz kabildir. (Arel, 1952a, s. 4)

Arel konuyu daha da anlaşılır kılmak için analoji kurar ve anlatımında, müziğe nispetle daha somut donelere sahip resim sanatının araçlarından olan renkleri kullanır. Buna göre "bakiyye aralığı siyah renkli, küçük mücennep mavi renkli, büyük mücennep yeşil renkli, tanini beyaz renkli, artık ikili de kırmızı renkli" olarak tasavvur edilir. Bu zeminden değerlendirildiğinde, "Çargâh dörtlüsü: beyaz – beyaz –siyah, Buselik dörtlüsü: beyaz – siyah – beyaz, Kürdi dörtlüsü: siyah – beyaz – beyaz, Rast dörtlüsü: beyaz – yeşil – mavi, Uşşak dörtlüsü: yeşil – mavi – beyaz, Hicaz dörtlüsü: mavi – kırmızı – mavi"dir. Bunun üzerine Arel, gözün renkleri ayırmakta güçlük çekmemesine koşut olarak kulağın da aralıkları ve sıralanışlarındaki farkları rahatça ayırt edebileceğini vurgular (Arel, 1952a, s. 5). Arel bir bakıma Türk musikisinin ses aralıklarının, çeşnilerinin ve makamlarının, renklerin *tabiat*taki ontolojik konumlarıyla eş değer olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Türk musiki aralıkları çekim yasasının[234] evrenselliği zemininde her mekan için geçerli bir meşruiyet kazanmıştır. Ama Arel'in dünyasında *özne* yine de *insan*dır. Düşünen, rasyonelliği ve dahî mistikliğiyle bireyselleşen, toplumsallaşan ve en nihayetinde yaratıcı olan *insan.* Bu bakımdan *o, duygu*suyla çekim yasasına eşlik eder. İşte Arel'in Türk musikisi aralıkları, çeşnileri ve makamları bu çağdaş, yaratıcı insanın *duygu*larını çekim yasasının evrenselliğine eşlik ettirtebilecek yegâne zemine sahiptir. Bu bakımdan her hangi bir dörtlü belli *duygu*lara isnad edilebilmekte ise de, *özne* olan "*bestekâr* aynı dörtlülerle daha başka bin türlü mana ifade edebilir" (Arel, 1952a, s. 5). Arel bu etkileşimi şu şekilde dile getirir;

> … bestekârın elinde bulunan sayısız vasıtalar onlara hatıra gelmedik kıyafetler giydirerek hatıra gelmedik hisler tebliğ ettirmek kudretini gösterebilir. Türk musikisinin asıl imtiyazı da

[234] Cohen, Newton'un "kütle çekimi, evrensel olarak tüm cisimlerde vardır ve iki cisim arasındaki gücün kütlelerine ve ters orantılı olarak da merkezleri arasındaki uzaklığın karesine bağlıdır" şeklinde tanımladığı çekim yasasını şu şekilde değerlendirir; "Bilimsel Devrim'in doruk noktası, Isaac Newton'un Evrensel Kütle Çekim Yasası'nı keşfiydi. Tüm cisimler birbirlerini kütlelerinin çarpımına doğru orantılı ve aralarındaki uzaklığa ters orantılı bir kuvvet ile çekerler. Gözlenebilir evrendeki temel fiziksel olguları tek bir matematik formülde toplayarak yer fiziğiyle gök fiziğinin tek ve aynı olduğunu gösterdi" (Crease, 2015, s. 70).

> işte böyle hallerde bestekârın bütün emeklerine karşı bazı makamların isyan ederek kendi yerleşmiş duygularından bir türlü vazgeçememekte inad edebilişleridir. (Arel, 1952a, s. 5)

İşte sübjektifliği, evrenselliği ve *özne* konumundaki insanı aynı anda içerisinde barındıran bu anlayış dahilinde Arel, dörtlülerin "duygu bakımından hüviyetlerini" belirler. Bu belirlemeye göre;

> "Çargâh dörtlüsü sadelik, basitlik, masumluk, şenlik, adilik, cesaret, şecaat, azimkarlık ile bunlara benzer manaları ifade etmeye elverişlidir. Buselik dörtlüsü teessür, hüzün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat ile bunlara benzer duyguları tasvir etmeye müsaittir. Kürdi dörtlüsü sükûn, hasret, gurbet acısı, iştiyak ile bu neviden diğer hislere terceman olmak kabiliyetindedir. Rast dörtlüsü ciddiyet, kibarlık, nahvet, vekar, nezaket, hürmet ile bunlara yakın hislerin tasvirine hizmet eder. Uşşak dörtlüsü saffet, aşk, aşıkane heyecan, tevazu, şefkat ile bunların emsalini telkin etmeye yarar. Hicaz dörtlüsü üzüntü, serzeniş, şikayet, teessür, dindarlık, sükûn, tevekkül ile bu çeşitten sair duyguların ifadesi için kullanılabilir. (Arel, 1952a, s. 5)

Türk musiki dörtlülerinin sahip olduğu bu *duygu* tesiri, bunların tiz taraflarına birer tanini ilave edilmesiyle oluşan beşli yapılar dahilinde yeni açılımlar segiler. "Her beşli kendi seslerinden beşte dördünü teşkil eden dörtlüdeki duygudan elbette büyük bir hisse" almaktadır. Fakat bununla birlikte "sabık dörtlünün ihtiva ettiği seslerden her birinde yeni komşuluk ve yeni topluluk münasebetlerinden dolayı bir takım değişiklikler"[235] olmakta, "sabık dörtlünün bünyesi içinde umulmadık bir yeni dörtlü meydana"[236] gelmekte ve "tanininin dörtlüye katılmasını müteakip dörtlünün taşıdığı umumi mana"[237] başkalaşmaktadır (Arel, 1952b, s. 100).

---

[235] Arel (1952b) beşli oluşturulurken komşuluk ve toplulukla ilgili değişikliği su şekilde örneklendirmiştir; "Çargâh (T T B) dörtlüsünde birinci tanininin üzerine yalnız bir tanini ile bir bakiyye konulmuş iken Çargâh beşlisinde (T T B T) birinci taninin üzerine bir tanini ile bir bakiyye ve diğer bir tanini oturtulmuş bulunuyor. Yine böyle, Çargâh dörtlüsünün ikinci taninisinden sonra bir tanecik bakiyye varken Çargâh beşlisinde aynı taniniyi bir bakiyye ile bir tanini takip ediyor. Bakiyye aralığına gelince, bu da dörtlüde sonuncu iken beşlide sondan bir önceki oluyor. Demek ki seslerin her birinde komşuluk ve topluluk münasebeti bakımından bir hayli değişiklikler var" (s. 100).

[236] Arel (1952b) beşli oluşumunda yeni bir dörtlü meydana gelmesini ise yine Çargâh örneği üzerinden şu şekilde ayrıntılandırır; "Dörtlünün beşli haline gelmesi ikinci sesinden itibaren son sesine kadar yeni bir dörtlü (T B T) vücud buluyor. Bu yeni dörtlünün Buselik olduğunu anlıyoruz. Şu halde Çargâh beşlisini tetkik ederken onun içindeki Buselik dörtlüsünü de gözden kaçırmamaklığımız lazım gelecektir" (s. 100).

[237] Arel, dörtlüyle yeni oluşan beşlinin genel anlamda farklı manalar içerdiğini de yine Çargâh örneğini kullanarak şu şekikde aktarır; "Taninin dörtlüye katılıp onu beşli kılığına koymasile beraber içinde doğan Buselik dörtlüsü ortalığı allak bullak etmiştir. Çünkü dörtlü aralığının pestten tize doğru kulakta hasıl ettiği kuvvetlice kalış tesiri beşlide hemen kaybolmuş, buna mukabil tizden peste inilirken dörtlünün en kaba sesi üzerinde yok denecek kadar hafif olan kalış hissi beşlide pek ziyade kuvvetlenmiştir. Beşlinin içinde doğan Buselik dörtlüsü ise sabık Çargâh dörtlüsünün taşıdığı manayı büyük mikyasta tadil etmiş bulunuyor. Zira Çargâh dörtlüsünün duyguları arasına Buselik

Arel artık bu noktada *duygu* unsurunda, dörtlü ve beşlinin ikisinin de ortaklaşa oluşturduğu makam olgusuna dikkat çekmekte ve *basit* makamlardan olan Çargâh makamını ele almaktadır. Buna göre "Çargâh makamının dizisi içinde Çargâh dörtlüsü (T T B) dokuz defa ve Çargâh beşlisi (T T B T) sekiz defa tekerrür" eder. "Kendi dizisi çevresinde dörtlüsü ile beşlisi bu kadar çok tekerrür eden başka hiçbir makam yoktur". Çargâh makamını oluşturan dörtlü ve beşliler, bunların sıralanışları ve ilişkileri sebebiyle bu makamı oluşuran dizi ana dizi olarak nitelenmelidir (Arel, 1952d, s. 134). Arel yerleştirmek istediği müzik sisteminin temel yapı taşlarından biri olan *ana dizi* olgusunu, tamperaman müzikteki *majör*ün karşılığı olarak değil *duygu* unsuruyla ilişkili bir olgu olarak değerlendirmiştir. Arel'in bu yaratımı, başka kültür ve bireylerle etkileşime girmekle birlikte kendi yaşam biçimi ve düşünce yapısını göz önünde bulundurmasına dayanmaktadır. Ve bu doktora çalışması; *modernleşme, batılılaşma, modernite, modernizm* kavramsallaştırmalarının zeminleriyle etkileşimde olan bu kendine has yaşam biçimi ve düşünce yapısına konsantre olmaktadır. En nihayetinde Arel, kendi topraklarında evrensel söylemler, inşalar ortaya koyulması gerektiğini akletmiş ve hissetmiş, demokratik ve aristokratik insan ilişkilerindeki anlam kaymasını yaşamış, bürokratik hükmetme ve yönetme stratejilerinin çeşitliliğine muhatap olmuş bir bireydir.[238] Bu bakımdan çağdaş kabullerin çeşitliliği içinde evrenselliğe bürünebilecek *milli* ve *ilmi* bir musikinin varlığını yakından tecrübe etmiştir. Bu tecrübe, başka yaşam biçimleri ve düşünce yapılarına öykünmekten ayrı

---

dörtlüsünün duyguları karışmıştır. Bu suretle, Çargâh dörtlüsünün sadelik, basitlik, masumlu, ilh. gibi manalarına Buselik dörtlüsünün teessür, hüzün, korku, ilh. gibi manaları katılmıştır" (s. 100).

[238] Ali Ergur (2009), *Müzikli Aklın Defteri* adlı ufuk açıcı çalışmasında, modernleşme sürecinin evrensel ve özgül boyutlarının var olduğunu belirtmiş, tamperaman gibi olguların da bu sürecin standartlaştırıcı etkisiyle iç içe olduğunun altını çizmiş ve bunları şu ifadelerle dile getirmiştir; "Max Weber'in son derece incelikli ve yetkin araştırmasında ortaya koyduğu gibi, modernleşmenin sonucunda müzik rasyonelleşmektedir… Ancak yine Weber'in çözümlemesini izleyerek, müzikteki rasyonelleşmenin diyalektik bir süreç olduğunun, rasyonel olan kadar rasyonel olmayanın da değişmenin bileşenlerinden birisi olduğunun, hatta zıt öğelerin tamamlayıcı işlevleri olabileceğinin altını çizmeliyiz. Kuşkusuz, tek bir modernleşme modeli olamayacağı gibi, mutlak-evrensel bir rasyonelleşme doğrultusu da olmayabilir… Tampere ses sisteminin büyük oranda algılama kertelerinde köklendiğini, bunun özetlemeye çalıştığımız şekilde yerel/özgül boyutları bulunduğu kadar, genel/evrensel modernleşme dinamikleriyle iç içe geliştiğini, günümüzün popüler müzik dünyasına yüzeysel bir bakış bile kanıtlamaya yeterlidir" (s. 170, 181). Elinizdeki doktora çalışmasında Arel; modernleşme sürecinin-süreçlerinin belirlenimciliklerinden ziyade, tüm yaşanmışlıklarının, *ilişkiler akışı*nın ve *düşünceler paylaşımı*nın bu sürecin-süreçlerin dile getirilen boyutlarıyla ve yapılarıyla olan etkileşimi yani muhataplığı noktasından değerlendirilmiştir. Buna göre Ergur'un "algılama kerteleri"ne yaptığı vurgu, bahsedilen etkileşim zemininde ele alınan Arel için de geçerlidir, Arel; Türk musikisini müzikal teknik bakımından her ne kadar tamperamanlıktan ayrı bir yerde konumlandırmış olsa da, zihinsel boyutta bu müziği tamperaman kılmış yani standardize etmiş, hesabi akla uydurmuş (bestekâr iraderisinin vurgulandığı vb. kimi yerlerde, konumu yine bu hesabi akla göre belirlenen hesabi olmayan akla uydurmuş), evrensel bir hale büründürmüş ve böylelikle modernleşme süreci-süreçleriyle muhatap olmuştur.

bir şeydir, yukarıda bahsedilen yaşanmışlıkları birebir muhatap alma durumudur. O yüzden *Çargâh* ile *majör* aynı şeyler değildirler, birincisi tanini ve bakiyye gibi Türk musikisinin tabiattan devşirme *aralık*larını ve makamsal müziğin sıralanış ve seyir nüanslarını içeren, insan *duygu*larını ifade etmede en tutarlı müzikal dizi olma payesini hak eden bir olgudur. Yukarıda bahsedildiği üzere *ana dizi* olması da bu yüzdendir. Bu makam "duygu ifade etmek maksadıyla" kullanılırken kendisini oluşturan Çargâh dörtlüsü ve beşlisinde bulunan "sadelik, basitlik, masumluk, şenlik, adilik, cesaret, şecaat, azimkarlık gibi manalar, bu dörtlü ve beşlilerin içinde bulunan Buselik ve Kürdi çeşnilerinden gelen tesirlere göre ya kuvvetlenir, ya zayıflar, yahut da büsbütün değişir". "Mesela Çargâh dizisindeki Buselik dörtlü ve beşlisi üzerinde fazlaca gezinilirse teessür, hüzün, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat gibi duygular işe karıştırılmış olur" (Arel, 1952c, s. 163-164). Arel, Türk müziğinin kendine has fakat aynı zamanda evrenselliğe, rasyonelliğe ve romantikliğe (bu kavramlar modernite ve modernizmle irtibatlı bir modernleşmenin yahut bunlardan ayrı işleyen bir *modern'leş'me* sürecinin araçları olarak değil, kendine has düşünce yapısı ve yaşam biçimi sergileyebilmiş bir birey olan Arel'in *düşünceler paylaşımı*nda olduğu olgular olarak düşünülmelidir) her müzikten daha layık bu yapısını şu şekilde dile getirir;

> Bir diziyi teşkil eden seslerden her birinin durağa, güçlüye, yedene olan şiddetli bağlılığı ve onların kendi aralarında birbirile komşuluk ve topluluk münasebetleri makam hüviyetinin temelidir. Bu temel sarsılmamış kaldıkça dizinin içinde başka makamlara ait dörtlü ve beşliler gizli ve silik durmakta devam ederler. Biz her zaman dizinin sesleri arasındaki bağlılıkları ve topluluk münasebetlerini, yani, bir kelime ile, vazife mefhumunu, gevşetirsek o vakit gizli dörtlü ve beşliler hemen baş kaldırmaya başlarlar ve meydana çıkışları nispetinde yabancılık yaratırlar… bir makamın dizisindeki aralıklardan her hangi birinin şahsiyeti ve manası diğer bir makamın dizisinde aynı ismi taşıyan aralığın şahsiyetine ve manasına benzemez. (Arel, 1952c, s. 164)

Yukarıda da bahsedildiği üzere aralıkların *duygu* ifade etme hususiyeti çeşniler ve daha sonra makamlar içerisinde söz konusu olmaktadır. Bu noktada *basit* makamlarla birlikte *mürekkep* makamlar da büyük önemi haizdir. Mürekkep makamlar üç şubeye ayrılırlar; "a) bir sekizli içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizilerini bir sekizli halinde göstermek mümkün olan makamlar, b) bir sekizliden daha geniş saha içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizilerini bir sekizli halinde göstermek mümkün olmayan makamlar, c) her hangi bir makamın dizisi sonuna bir kuyruk tarzında ya Kürdi veya Buselik geçkisinin eklenmesinden doğan makamlar" (Arel, 1948j, s. 3-4). Bununla birlikte Arel, müzikal yaratıcılık içinde bu yapıya sahip

makamların hangisinin yaşayacağına karar verecek olan kimselerin *bestekâr*lar olduğunu belirtir. Arel (1993) şed makamlar hakkında ise; "herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anmak doğru değildir" görüşünü ileri sürmüştür. Bu doğrultuda, Batı müziğinde majör ile minörün şedlerinin kullanılmasının duyguyu muhatap almada elde ettiği muvaffakiyeti vurgulamış ve o zamana dek "Çargâh, Buselik, Kürdî, Zirgüle, Hicaz, Segâh" makamlarına ve "bu beş makamın bütün mümkün şedlerine değil, yalnız bir veya birkaçına münhasır" kılınan şed olgusunun, "24 gayri müsavi taksimatlı umumi dizinin müteaddid perdelerine" (s. 281, 282) uygulanmasını tavsiye etmiştir. Böylece çeşnisel ve makamsal yeni yaratımlar sistem dahilindeki perdelere göçürülebilecek ve bu uygulama isim, kavram vb. sınırlamalara takılmadan özgür bestekârın iradesine tabi olacaklardır.[239] Artık yaratımın baş rolü, Nâsır Dede'deki makam kuyumcularının yerine İleri Türk Musikisi Konservatuarı gibi kurumların düşünce düzleminde yetişen, bilgiyle muhataplığını bu akılsallık doğrultusunda kuran *milli bestekâr*lara bırakılmıştır. En nihayetinde, bu *bestekâr*ların *duygu*ları vurgu noktası yaparak tercih edecekleri hudutsuz olan geçki[240] hürriyetleri her türlü *mürekkep* ve *şed* makam sınıflandırmasının üstündedir.

Bu noktada *bestekâr*lık formu gündeme getirilmiş, eski usta *bestekâr*lara yakışır bir yeni nesil yaratılmak istenmiş, bunun da *polifonik* anlayışın yerleştirilmesiyle gerçekleşebileceği vurgulanmıştır. Ancak Türk müziği içerisinde *polifonik*e yapılan bu vurgu; binli yıllarda Arezzolu Guido'nun müzikal olgunun düşünsel, soyut tarafları karşısında icra edilme noktasındaki elle tutulur problemlerini, dünyevi durumunu

---

[239] Arel, müzikal renkleri, isimlendirme-makam bulma vb. olgularla tanımlamak yerine insan duygularını muhatap alma zemininde değerlendirdiği milli-çağdaş özgür bestakârın iradesine tabi kılmıştır. Arel (1993) bu konuda şöyle bir açıklama yapar; "… herhangi bir bestekâr ne zaman dilerse Sabâ makamından sonra Kürdi makamına geçerek bizim Sabâ Zemzeme dediğimiz çeşniyi elde edebilir. Fakat artık buna müstakil bir Sabâ Zemzeme makamı adının verilmesine hacet yoktur. Nitekim aynı bestekâr diğer bin türlü geçkiler yaptığı vakit de onların her birine bir müstakil makam ismi vermeyecektir" (s. 280). Nâsır Dede ise *Tedkîk u Tahkîk'*in *Mukaddime* kısmında elhânda yani müzikal renklerde yeni yaklaşmlar getirmenin yahut isim değişikliği yapmanın gayet doğal bir olgu olduğundan bahseder. Bu itibarla kendi zamanında ve eserinde de yeni sınıflandırma ve adlandırma anlayışlarının hakim olduğunu belirtir. Burada önemli olan nokta ise bahsedilen yeni anlayışın referansının ehl-i siyâgat olmasıdır. Ehl-i siyâgatın iradesiyle şekillenecek olan yaratım, insanı sırlar dünyasıyla ve hakikatle irtibatlandıracaktır. Nâsır Dede'ye göre III. Selim de bu ehil olan isimlerden birisidir ve onun zevk-i selîmine uygun her müzikal yaratım isimlendirilmeli ve hakikatla kurulacak olan ilişkide gündeme alınmalıdır. Bu anlamda Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk'*de *Dilârâ*yı anlatırken yapmış olduğu açıklamalar dikkat çekicidir. Dede, bu terkîbin "edvârlarda görülmediğinden" (nr: 1241, s. 22-b) ve dinlediği eserlerde dikkatini çekmediğinden bahseder. Ancak söz konusu eserini yazmadan önce "bir şarkıya beste olarak" (nr: 1241, s. 23-a) duyduğunu dile getirir. Bu bakımdan bu terkîbin kendi zamanında ve III. Selim'in bestekarlık tabiatına uygun bir zeminde bulunduğunun altını çizer ve ona *Dilârâ* ismini verir.

[240] Arel'e göre geçki "muhtelif maksatlar için yapılır". Bu "maksatların başlıcaları" arasında; "hususi bir fikri veya bir duyguyu dinleyicilere ulaştırmak" yer almaktadır (Arel, 1993, s. 121).

gündeme almasıyla yaptığı ilk *polifonik* vurgulardan farklı bir vurgudur. Arel'in *polifonik*e ve bu bağlamda müzikle ilgili teknik sorunlara, müzikal yaratıma ve eğitime olan ilgisi; bireyselliğinin ve kendisinin içinde bulunduğu toplumsal örgütlenmenin kendi değişkenlerine göre yeniden anlamlandırdığı *aydınlanmış akıl, romantik yaklaşım ve modern birey* kavramlarının bir getirisi olan *milli* bir kaygının ürünüdür.

3.4.4. Ütopya mı, bulunduğu zamana ve yaşanılan ana yaratım heyecanı aşılamış olan bir hayat mı?[241]

Arel, ömrünün son zamanlarına doğru *Bu Bir Başka Alem* (Arel, 1954) adlı makale serisi kaleme almıştır. İlk seriden itibaren, okuyucuya ziyaret ettiği bir şehirde karşılaştıklarını anlatmaya başlar. Şehrin caddelerinde dolaşırken kulağına çalgı sesleri gelmiştir. Duyduğu müzik Türk musikisidir. Herhalde radyodan ya da plaktan gelmiş olmalıdır bu ses. Fakat sese doğru yaklaşan Arel, kapısı üzerinde Türk Musikisi Konservatuvarı levhası bulunan bir binanın içinden Türk musikisi fasıl takımının müzik yaptığını görmüştür hayretler içerisinde kalarak. Sabırsızlanarak, yaşadığı İstanbul'da bir türlü kurulamamış müzik okulunun açık olan kapısından içeriye girer ve Türk musikisi taraftarlığı sebebiyle yıllarca görmüş olduğu kaba muamelenin aksine kendisini pek nazik bir tavırla karşılayan görevliye müdürle konuşmak istediğini söyler.

Müdür kibar ve sanatkar bir adamdır ve Arel'in ömrü boyunca muhatap olduklarına hiç mi hiç benzememektedir cehaletten ve kabalıktan bu kadar uzak duran görünüşü sebebiyle. Arel büyük bir merakla şunu sorar ilk olarak kendi kendine; Türk memleketinde Türklere karşı müdafa ettiği (Musiki Mecmuası, 1950, s. 3) müzik, Türk milli musikisi, bir yabancı ülkede niye öğretilmektedir? Daha sonra nazik beyefendiye yöneltir sorusunu; bu konservatuvarı nasıl ve ne maksatla kurdunuz?

Bu nakiz beyefendinin yani müdürün cevabı; "siz nedense elinizdeki kıymetli hazineleri ihmal ediyorsunuz" (Arel, 1954, s. 131) ifadeleriyle başlar. Çağdaş ulus devlet olma yolunda önemi haiz bürokratın, aristokratın, üst tabakanın, iktidarın ve serveti elinde bulunduranın alamet-i farikasıdır Arel'in toplumsal örgütlenmesinde bu ihmal zemini, o yüzden Arel çok da şaşırmamıştır bu girizgaha. Fakat müdür cevabına devam ettikçe, Arel farklı bir şeyler olduğunu sezmeye başlar. Müdür şunları söyler;

[241] Bu bölüm, Arel'in *Bu Bir Başka Alem* adlı yazı dizisinde gözetmiş olduğu şiirsel dilin etkisini muhafaza etmek adına yazarın ifadeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir.

"Memleketimizin zenginlerinden olan ve umumiyetle musikiyi son derece seven bir zat seyahatleri esnasında Türkiye'ye uğramış. İstanbul'da aylarca kalarak sevdiği musiki sanatının Türk milli sistemini derinden derine tetkik etmiş. Neticede bu musikinin ihtiva ettiği terakki tohumlarını inkişaf ettirip içindeki hazineleri memleketimizin istifadesine arz etmek ihtiyacını duymuş. İşte bu emel iledir ki gördüğünüz müesseseyi vücuda getirmiştir" (Arel, 1954, s. 131-132).

Peki bu tohumlar nasıl inkişaf ettirilmektedir bu konsevatuvarda? Daha tedrisat sırasında bestekârlık hüviyetini kazanan öğrenciler yoluyla elbette. Öğrenciler sadece peşrev ve saz semai gibi formların kalıplarında kalmayarak Batı musikisinde kullanılan formları da tecrübe ederler bestekârlık eğitimlerinde. Bu bakımdan makam isimleri de yeni bestekârlık düzlemine ayak uydurabilecek bir şekle büründürülmüştür. Basit makamların her birine alfabeden bir harf tahsis edilmiştir, "Çargâh=A, Buselik=B" gibi. Perde isimileri de sekizli içindeki sıralarına göre kendilerine verilen rakamlarla gösterilmektedir, "çargâh 1, nim hicaz 2" gibi (Arel, 1954, s. 132, 163). Böylece Arel kurulan bu konservatuvar bünyesinde; asırlardır süre gelen muammaların, riyâzî katiyetle yani *rasyonel hesabi akılsallık* zemininde çözüldüklerini görür. Artık bu yeni isimlendirmelerle birlikte Türklere ait olan müzik başka milletlere dayandırılamayacak, ilim ve yüksek sanat kendi milli terminolojisini kurmuş olacaktır. Bu hesabilikten ve standardizasyondan usûller de faydalanmıştır[242] ve hatta yeni usûl kalıpları yaratma imkanı hasıl olmuştur. Her usûl, "muhtevi olduğu zamanla ifade edilmiştir". Kalıplar da "birinci nevi, ikinci nevi" gibi isimlendirmelerle tanımlanmıştır; "dokuz zamanlı usûlün dört çeşidinden Aksak'ı birinci nevi, Evfer'i ikinci nevi, Raks Aksağı'nı üçüncü nevi, Oynak'ı dördüncü nevi olarak" tesbit etmek

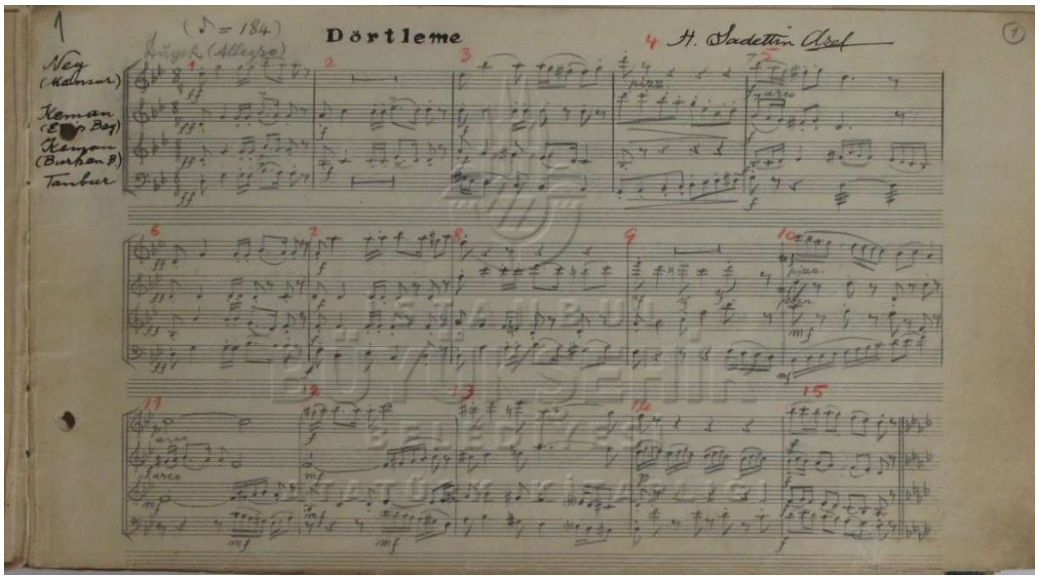
[242] Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, *Sekizinci Bölüm, Düzüm-Ölçü* kısmında "vahidi kıyasî" konusunu anlatırken "uzunluk ve kısalık" derecelerinin "metronomun icadından evvel"ki gösteriminden bahseder. Nâsır Dede'nin bu konuda kullandığı, ilki harekelendirilmiş ikincisi sakin iki harfin dengeli bir şekilde telaffuz süresi bağlamında şekillenen Hafîf-i Evvel, Hafîf-i Sâni ve Sakîl tabirlerini aktararak vahidi kıyasî zamanının "takribî bir şekilde bildiril"diğini ifade eder (Arel, 1993, s. 71). Arel, yaşadığı dönem itibarıyla bu yaklaşımın unutulduğunu belirtir ve metronomla birlikte takip edilen yolu şu şekilde dile getirir; "… vahidi kıyasî zamanının… uzunluk dercesi bestekârın tayin edeceği hareketin ağırlık ve yürüklüğüne bağlıdır… Hareketi bildirmek için: Pek ağır, ağır, sengin, ağırca, orta yürürlükte, yürükçe, yürük, pek yürük gibi tabirler kullanılır. Parçanın başına yazılan bu tabirler vakıa ağırlık ve yürüklüğün tam derecesini bildirmeğe kafi değillerse de insan duygusuna hitap eden sanat eserlerini o duygusunun icaplarına uygun bir hareket yumuşaklığıyla okuyup çalmak için elverişlidirler. Zaten harekete bir demir sertliği ve bir makine hissizliği vermek asla mevzubahis olamaz. Şu kadar ki vahidi kıyasî zamanın uzunluğu derecesini sıhhatle tayin için metronomdan istifade etmek mümkündür" (Arel, 1993, s. 69, 70).

gibi. Böylece zaman sayısınca müsavi olan usûllerden yeni kalıplar teşkil edilecek olursa onları isimlendirmek için imkan doğmuş olmaktadır (Arel, 1954, s. 164).[243]

Bu şekilde farklı yaratımların sergilendiği bir eğitimin neticesinde sergilecek konser sunumları nasıl olurdu acaba? Müdür, Arel'in bunu büyük bir merakla düşünebileceğini tahmin etmiş olmalı ki onu yapılacak olan konserlere davet etmiştir. İlk konserin birinci bölümü şöyledir;

Oda Musikisi

1- Dörtleme E (yani Uşşak) (iki keman, bir alto, bir violonsel için)
(Kısımlar: Allegro, birinci nevi beş zamanlı (yani Türk Aksağı),
Adagio moderato 11 zamanlı (yani tek vuruş),
Presto 10 zamanlı (yani Curcuna) (bkz. Şekil 3. 17).

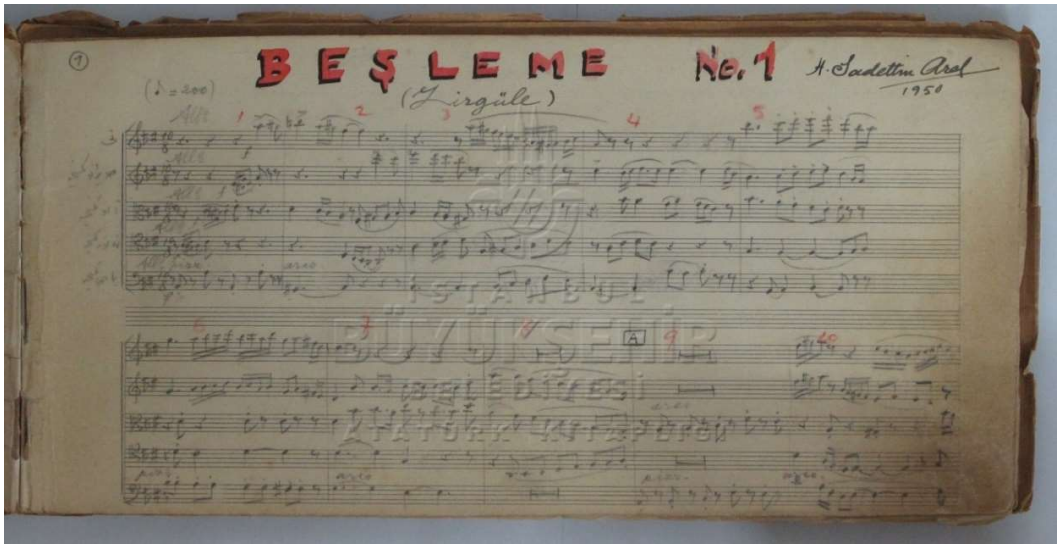


Şekil 3.17 : Arel'in Ney, İki Keman ve Tanbur İçin Bestelemiş Olduğu Dörtlemeden Bir Bölüm (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

2- Beşleme 5 C yani (Kürdili-Hicazkar)
(Ney, soprano-kemençe, kanun, ud, tanbur için). (Kısımlar: Andante sostenuto 21 zamanlı (yani Durak Evferi), Allegro Birinci nevi sekiz zamanlı (yani Düyek),

[243] Arel, makamların-renklerin kullanımında özgür bestekârın iradesinde salık verdiği serbestiyeti ve farklı kombinasyon çeşitliliğini usûl hususunda da vurgulamaktadır. Böylece farklı oluşumlarla ortaya çıkabilecek olan usûl kalıpları isimlendirme merkezinde değil ait oldukları zamanın bestekâr elinde alabileceği imkanlar dahilinde değerlendirilecektir. Arel ilişkili olduğu düşünsel ve eylemsel zeminler bağlamında usûllerin bestekâr elindeki farklı kalıp imkanlarına dikkat çekiyorken Nâsır Dede bir musiki ehlinin yaratımını vurgulamak bağlamında, zamanında kullanıldığını dile getirdiği 21 usûlü aktardıktan sonra, "bu usûl dahî fakîrin ihtirâ´ımdır" (nr: 1242/1, s. 40-b) ifadeleriyle *Şirîn* adlı usûlü tanımlaya odaklanmıştır.

Adagio molto Birinci nevi yedi zamanlı (yani Devrihindi), Allegro: Birinci nevi 13 zamanlı (yani nim Evsat) (Arel, 1954, s. 164) (bkz. Şekil 3. 18).



Şekil 3.18 : Arel'in, Tercih Ettiği Ses Sistemi Müzik Yazısı Dahilinde Bas Kemençe, Tenor Kemençe, Alto Kemençe, Soprano Kemençe ve Ney İçin Yazdığı Beşlemeden Bir Bölüm (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

İkinci konserin ikinci bölümü ise şöyledir;

G (yani Neva) senfoni. (Büyük orkestra için).

Kısımlar: Prelude (ön-ezgi) moderato 14 zamanlı (yani Devri-Revan), allegro, birinci nevi dokuz zamanlı (yani Aksak), Adagio molto beş zamanlı (yani Türk Aksağı). Allegro ikinci nevi yedi zamanlı (yani Devri Turan).

Üçüncü konser ise "tamamen Türk sazlarından teşkil edilmiş bir orkestra heyeti tarafından" icra edilmiştir. Orkestrada; "20 tane soprano kemençe, 15 tane alto kemençe, 10 tane tenor kemençe, 5 tane bas kemençe, 4 tane kontrbas kemençe, 15 ney, 5 girift, iki kudüm, 8 def, 4, kanun, 2 santur" vardır (Arel, 1954, s. 195).

Arel hayretler içerisindedir. Nasıl olmuştur bu; yani ömrü boyunca, Türk musikisinin bünyesinde barındırdığı vüsate dayanarak, bu musikiyi sisteme ve rasyonel bir akılsallığa oturtmaya çalışması ve bir türlü kale alınmaması gerçeği ortada duruyorken, bir başka alemde bu nasıl gerçekleşmiştir? Arel bu muhasebeleri yaparken müdür başka bir teklif daha sunar; ya bu musiki ile yapılmış bir opera dinlemek ister misiniz?

Arel operayı dinlemiştir. Artık, yıllardır teorisini konuştuğu ve genç bestekârların üretimlerinden duymayı beklediği kompozisyonlar karşısındadır. Gözleri yaşarmış,

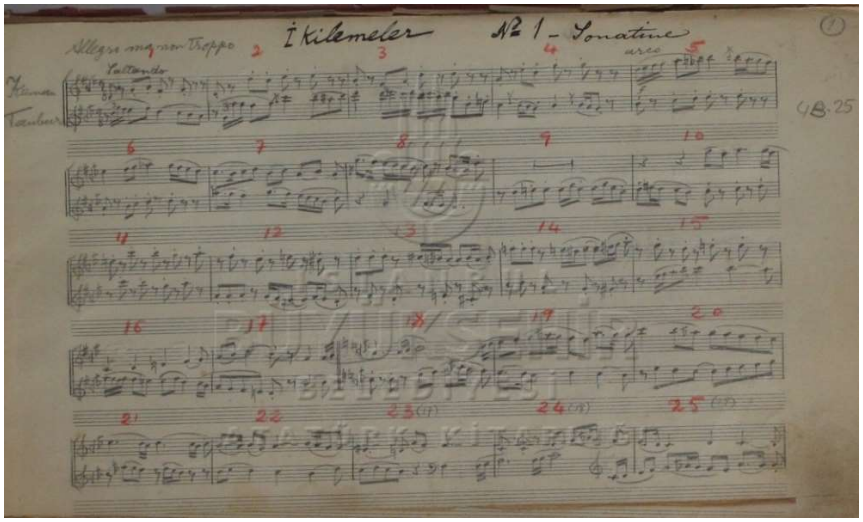
iftihardan göğsü kabarmıştır. Müziğin semantik belirsizliğini, duyguları ifade etme kuvvetini, duygular üzerinden anlamlandırılımasını ve hatta soyut biçimdeki duyguyu temsil etmesini gündemine alan *romantik* damar yalnız bu musikiye has bir karakterle sunulmuştur. Arel "türlü türlü hissi sahneleri ihtiva eden bu operada" Türk musikisinin "ne büyük bir muvaffakiyetle dramatik tesirlere vasıta olduğuna" şahit olmuştur. "Hüzünlü yerlerde musikinin bu duyguya yardım etmesi, sevinçli sahnelerde gerek usûlün, gerek makamın bestekâra hizmeti, nefret sahnesinde harikulade bir intibak ile nefreti tasvir etmesi gibi başarılar hakikaten dikkati çekecek derecede"dir (Arel, 1954, s. 196). Müdür, Arel'e Türk musikiyle yapılan bir operet de dinletmiştir. Arel bu oprette; "Türk musikisinin hüzün ve kasvetten başka bir işe yaramadığı hakkındaki yanlış düşüncelerin yıkıldığını, neşeli duyguların tasvir edilmesinde bu musikinin yüksek başarısını" (Arel, 1954, s. 227, 228) müşahade etmiştir. Bu yüksek başarıları göstermiş Türk musikisinin üç unsuru bu konservatuvardaki Batı musiki hocalarının ayrıca dikkatini çekmiştir. İlki, "aralıkların ve bunlardan müteşekkil makamların zenginliği", ikincisi, "usûllerin çeşitliliği ve her bir çeşidin ayrı bir hususiyet arz etmesi" ve üçüncüsü, "Türk sazlarının timbre bakımından bin türlü imtizaçlara elverişli olması" (Arel, 1954, s. 259).

Arel tüm bu şahit olduklarının bahtiyarlığıyla limana doğru hareket etmeye başlar. Artık bu şehirden ayrılacaktır. İçi burkulmaktadır, çünkü ömrü boyunca görmediği nezaketi, ilim hassasiyetini, sanat heyecanını bu şehir yaşatmıştır kendisine kısa süre içerisinde. Peki neresidir burası? İşte makalenin sonunda terkedilmesi gereken bu şehir *UTOPIA*dır.

Arel, kurduğu İleri Türk Musikisi Konservatuvarı'nın müfredatını Batı musikisi ve Türk musikisini içerecek şekilde yapılandırarak, *Bu Bir Başka Alem* adlı makale serisinde şiirsel bir dille bahsettiği hedeflerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Kemençe beşlemesi oluşturup, bu beşleme için eserler yazmış ve konser verdirmiştir. Çeşitli Türk musikisi enstrümanları için dörtlemeler, üçlemeler, ikilemeler (bkz. Şekil 3. 19) yazmıştır. Bestelerini opuslar[244] şeklinde literatüre kazandırmaya çalışmıştır. Türk

[244] Arel İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği Konser Heyeti tarafından verilen konserlerden itibaren kendi bestelerini; *Oyun Havası, No. 1, Tahir makamında, Suzidil Saz Semaisi, No. 2* (Musiki Mecmuası, 1949b, s. 27) gibi isimlendirmelerle programa koydurmaya başlamıştı.

musikisinin çeşitli makamlarından ve formlarından zühd, hüzün, neşe gibi farklı duyguları tasvir etme kudretini haiz eserler bestelemiştir.[245]



Şekil 3.19 : Arel'in Keman ve Tanbur İçin Yazmış Olduğu İkileme (İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar).

[245] Buradaki ifadeler Arel'in iddiasını ortaya koymaktadır. Tez çalışması içerisinde, Nâsır Dede'nin sırlardan haber veren perdeleri anlattığı ifadelerini aktarmada benimsenmiş olunan yöntem, Arel'in düşünce ve eylem düzleminin sorgulanmasında da uygulanmaktadır.

4. SONUÇLAR

Nâsır Dede, *Tedkîk u Tahkîk* adlı eserinde 37 perde zikretmektedir. Bahsedilen bu perdeler, sırlara erişebilme kudretine malik sazendenin-neyzenin üfleyiş üslubuna-tavrına göre neyin dügâh, kürdî, segâh, çargâh, saba, neva, aşiran olarak anılan 7 deliği üzerinden tarif edilir.[246] Buna göre dügâh deliğinden gevâşt-rast-şûrî-zirgüle-hisar-hüseyni-muhayyer, kürdî deliğinden acem-sünbüle, segâh deliğinden evc, çargâh deliğinden buselik-mahur-gerdaniye, sabâ deliğinden hicaz-şehnaz, neva deliğinden yegâh-pes beyâtî-beyâtî, aşîrân deliğinden pes hisar-aşîrân-acemaşîrân-ırak sesleri elde edilir. Nâsır Dede, söz konusu perdelerin kombinasyonlarından oluşan makam adedini ise 14 olarak belirler. Makam hususunda en belirleyici olgu ise sahip olduğu ses malzemisi işitildiğinde başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan bir yapıyı ortaya koyan *lahn*dir. Rast, Segâh, Neva, Nişabur, Hüseyni, Rahevi, Buselik, Sûz-i Dilârâ, Hicaz, Saba, Isfahan, Nihavend, Irak, Uşşak olarak aktarılan on dört oluşum vurgulanan bu niteliği haizdir. Terkîbler de söz konusu perde ve oluşumların referanslığında şekillenirler.

Arel temel müzikal parçalar olan perdelerin meşruiyetini doğaya atfeder. Buna göre, Türk müziğinin perdeleri 'tabiattan istihsal' edilmiş ve bir sekizli içinde 24 gayri müsâvî taksimden olmuştur.[247] İnsan duyguları ve anlığı bu yasalılıkla yüzleşip yaratıma dahil olabilir ve bu bağlamda evrensel bir hüviyet kazanabilir. Arel'e göre, evrensellik iddiasında bulunan tampereman müzikten daha makul bir şekilde tabiatla yüzleşen ve bu anlamda evrenselliğe daha layık olan Türk müziğinin perdeleri (orta

[246] Nâsır Dede, Pisagor'dan itibaren musiki üstadlarının "niseb-i mâbeyn-i negamât ve aksâm-ı zi'l-erba´ ve aksâm-ı zi'l hams" olan "usûl-i elhân" (nr: 1242/1, s. 4a) konusunda farklı görüşler ortaya attıklarını ve bunların "nazariyye-i fende malum" olduğunu belirtir. Nâsır Dede bu farklılıkların, yenilik anlamında değerlendirilmesi gerektiğini dile getirir ve bu yeni yönelişlerin "âdet-i kavm" (nr: 1242/1, s. 5a) olduğunu vurgular. Bu itibarla kendisi de kaleme aldığı eserde yeni tanımlama ve sınıflandırmalara yer verir.

[247] Arel (1993); "Türk musikisinde sekizlinin 24 gayri müsâvî parçaya ayrılmasının ilmî sebebi"nin adresini, makamları "vücuda getiren dörtlülerle beşlilerin bu taksimi zarurî kılması" (s. 33) olarak gösterir. Buna göre; "… makam teşkiline yarayan dörtlülerle beşliler en sade bir dizinin mesela eskilerce Uşşak isimiyle tanınan dizinin yedi sesi üzerine nakledilince her bir tanininin pestten tize doğru bakiye, küçük mücennep, büyük mücennep olmak üzere üç parçaya bölündüğü ve 24 aralığın meydana çıktığı görülür" (s. 33). Bununla birlikte Arel'e göre ilmî bakımdan "en sağlam yol" ise bu 24 sesin "doğrudan doğruya tabiattan istihsal" edilmesidir. Bu "en sağlam yol"; "Kaba Çargâhtan itibaren tize doğru 12 tane tam dörtlü ve on bir tane beşli almaktan ibarettir" (s. 37).

sekizlidekiler) şu şekildedir; kaba çargâh, kaba nim hicaz, kaba hicaz, kaba dik hicaz, yegâh, kaba nim hisar, kaba hisar, kaba dik hisar, aşiran, acem aşiran, dik acem aşiran, ırak, geveşt, dik geveşt, rast, nim zirgüle, zirgüle, dik zirgüle, dügâh, kürdi, dik kürdi, segâh, buselik, dik buselik. Arel'e göre; "Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün yanyana gelmesinden hasıl olup da güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci-dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nispeti bulunmakla beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren makamlar basittir" (Arel, 1948k, s. 3). Basit makamlar; Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Hüseyni, Neva, Karcığar, Suzinak, Hicaz, Hümayun, Uzzal ve Zirgüle olmak üzere 13 adettir. Arel'in birleşik ve şed makamlara olan yaklaşımını da bu temel yapılar belirler.

Yukarıdaki aktarımalardan görüldüğü üzere Rast, Neva, Uşşak, Hüseyni, Buselik ve Hicaz makamları her iki müzik adamı tarafından da temel yapılar olarak ele alınmışlardır. Nâsır Dede Rast makamının temelini; rast, dügâh, segâh ve çargâh perdeleri üzerinden kurar. Daha sonra bu belirleyici temel yapıya neva, hüseyni, acem, gerdaniye perdelerinin eklenebileceğini belirtir. Irak, aşiran ve yegâh perdeleri de başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan bu Rast lahnine katılabilir. Arel ise Rast makamını, bir Rast beşlisi ve buna eklemlenen bir Rast dörtlüsü üzerinden yani bir sekizli zemininde tanımlar. Karar yanında bir de dörtlü ile beşlinin eklemlendiği yeri güçlü noktası olarak varsayan bu anlayışa göre Rast makamının güçlüsü neva[248] perdesidir. Bu itibarla Arel'e göre "niseb-i şerife"den[249] sekiz tane barındıran Rast makamı temel bir yapıdır.

Nâsır Dede, Neva makamını evc perdesinden başlatır, hüseyni, neva, hicaz perdelerinde gezindirir ve daha sonra tekrar nevadan itibaren çargâh, segâh perdeleriyle birlikte dügâh perdesinde karar ettirir. Buna göre gerdaniye, muhayyer ve rast perdeleri ek perdelerdir. Arel'e göre ise Neva makamı, "niseb-i şerife"den sekiz tanesini içinde barındıran bir yapıdır. Bu itibarla dügâh perdesindeki Uşşak dörtlüsüne neva perdesindeki Rast beşlisinin eklenmesinden hasıl olmuştur. Arel'e göre Neva makamının bu yapısı inici olarak değerlendirilirse Tahir makamı elde edilir. Nâsır Dede'de ise Tahir-i Sagîr ve Tahir-i Kebîr olmak üzere iki ayrı tanım aktarır. Tahir-i

[248] Arel'de güçlü olarak anlamlandırılan neva perdesi Nâsır Dede'de; "on dört makamın sahip olduğu nağmelerin azlığı nedeniyle onları süslemek için uygun olan ek nağme" (Başer, 2013, s. 109) olarak değerlendirilir.

[249] Arel (1993), "niseb-i şerife"yi; "dizinin sesleri arasında tam sekizli, tam beşli ve tam dörtlü nisbetlerinin sayısı" (s. 28) olarak tanımlar.

Sagîr; "muhayyer perdesinden Pençgâh-ı asl icra edip neva perdesinde biraz oyalandıktan sonra Uşşak karar verir". Tahir-i Kebîr; "gerdaniye ve muhayyer perdelerini gösterdikten sonra tiz çargâh perdesinden Rast icra edip evc, hüseyni yine bir evc ve gerdaniye sonra tekrar evc perdesi göstererek gerdaniye perdesinden (aşağı) neva (perdesinde) biraz oyalanmak suretiyle Rast icra edip Tahir-i Sagîr karar verir" (Başer, 2013, s. 147).

Arel, makamları dizi zemininde ele alır. Bu bağlamda; "diğer bütün dizilerin teşkilinde esas tutulmaya en elverişli olan dizi" yani "ana dizi yahut tabii diz"i olarak Çargâh'ı öne sürer. "Basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledilebil"mek (Arel, 1993, s. 56) mümkündür. Ayrıca Arel'e göre, "Çargâh makamının eski Türklerce en ziyade sevilen ve kullanılan makam oluşu" da Çargâh'ın ana dizi itibar edilmesi"nin " (Arel, 1993, s. 57) sebeplerinden birisidir. Nâsır Dede ise makam anlatımında kendine has bütünlüğe sahip olan nağmeleri esas alır. Bu nağmelerin zemini ise belli bir insanî kemale ulaşmış musiki üstadlarının ameliyyesidir. Nâsır Dede, kendine has bütünlüğe sahip olan bu 14 temel elhânı "asl" geri kalanları ise "talî" olarak niteler.

Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımlarında gözlemlenen farklılıklar, tez çalışması boyunca, bahsedilen bu yaratımları düşünce ve eylem düzleminde değerlendirme fırsatını yakalamış olan bakış açıları tarafından üretilen *hakiki müzik, doğru müzik, öz müzik gibi* kavramların metafizik vurgulu tanımlamalarına, bu doğrultuda ontolojik temellendirmeler yapılmasına ve *klasikçi, gelenekçi, muhafazakar* olarak nitelenen düşünce sistemlerine karşı sınırları çizilmeye çalışılan müzikal, tarihsel, ilişkisel bir yaklaşımla ele alınmaya çalışılmıştır. Söz konusu perspektifler *hakiki* müziğin bütün çıplaklığıyla ve aşkınlığıyla metafiziksel, spekülatif zeminlerin tekelinde olduğu iddiasındadırlar. Buna göre bahsedilen bu zeminlerin sınırları dışındaki her müzikal yaratım, ses sahası, bakış açısı yok sayılması gereken bir nitelik arz etmektedir. Bu yaklaşım tarzı bazen toplumdan yani insan ve zamandan soyutlanmış aşkın bir zeminden, bazen de hümanist vizyonun özneye atfettiği belirleyicilik kapsamında zaman ve insanı toplum içinde değerlendiren bir tarih penceresinden konuyu ele alabilir. Ancak değişmeyen sonuç doğru olanın yalnızca spekülatif, teleolojik, ereksel sınırlar içinde yer alan olduğudur. Aslında burada söz konusu olan, kültürün sınırlarını çizmeye yönelik otoriter bir bakışı sembolize eden bir tavırdır. Bu tavır, Aydın'lanmış', modern'leşmiş' bir üst akıl olarak, *Aydınlanma*'nın önemli düşünce

insanlarından biri olan Descartes'ın *cogito*sunda, düalist bir zeminde *nesne* karşısında merkeze oturtmuş olduğu *özne* kavramının *evrensel* diyarıyla nitelikli bir etkileşime girme niyetindedir. Fakat aksine yüzeysel düzeyde kalarak bu bakış açılarının *evrensellik, öz, hakikat* iddialarını temsil edememiştir. Bu bakımdan Nâsır Dede ve Arel'in müzikal yaratımlarını düşünsel ve eylemsel bağlamda değerlendirme girişimleri *hümanist* vizyonun, *metafizik* düşünme biçiminin ve *Aydınlanma* kökenli rasyonel düşünme tarzının gerçekleştirdiği özgün perspektifleri, kavramları ve tartışmaları ortaya koyamamıştır.

Müzik üzerine özgün perspektif ve kavramlar üretilememesiyle birlikte kimi zaman müziğin performansına yönelik de önyargılı bir tavır geliştirilebilmiştir. Metafizik vizyonun değişmeyen, merkezî *töz*üne öykünülerek; çalgıcılık bakımından yüksek kazanımlar elde etmiş ciddi icracılar, numen-fenomen, özne-nesne vb. dikotomoler bağlamında müzikal yaratım noktasında sınırlandırmalara muhatap kılınmaktadır. *Logos* merkezli bir düşünce yapısında sözün karşısında ikincil bir konumda kalan yazı gibi icra yeteneğine sahip bireyler de söz konusu yaklaşım zemininde alt kültürdür. Buna göre önemli olan müziğin ciddi bir şekilde icra edilmesi değil, icad edilen ve kurgulanan *hakikat*in merkezîliğinin korunmasıdır. Ancak bu sabit ve a priori kavramlara sahip *hakikat*e uyum sağlayabilecek olan icra, tarihsel araştırma vb. üretimler belli bir kıymeti haizdir. *Aydınlanmış* akıl ve bununla birlikte bu akla karşı eleştirel bir konumda bulunan *empirist* yaklaşımla etkileşime girme iddiasında bulunulsa da, icranın deneyime dayanan bir düşünme olgusu veya a priori kavramlarca şekillenen bir düşünme biçiminin hangisinden kaynaklanıp kaynaklanmayacağı bu bakış açısına göre üzerinde durulması gereken bir olgu değildir. Bu bakımdan icranın mahiyeti, niteliği ve kalitesi de göz önünde bulundurulması gereken olgular olarak kabul edilmez.

Bahsedilen bu zihniyet ile *Kartezyen* vizyonun ve *Aydınlanmış* aklın kritiğini gerçekleştiren *Romantik* yaklaşımın çarpıtılmış ve kötü bir taklidi şeklinde de karşılaşılabilir. *Romantik* yaklaşımın matematiksel aklın karşısında doğa durumunu, tarihselliği vurgulayan damarı söz konusu tavırda yer almaz. Bu bağlamda romantik addeddilen eylemler ve düşünceler; hikaye anlatımı tarzındaki bir tarihselcilik, hayata yabancılaşmanın sonucunda icra edilen müziğin yalnızlaşması, üretimsizleşmesi ve bunun üzerinden yapılandırılan demogojik ifadeler, bu ifadeler altında bir anlamda *üst*

zümre oluşturarak toplumdan ve demokratik insan ilişkilerinden uzaklaşma, meçhul bir tarihe özlem dahilinde şimdiyi küçümseme şeklinde kendini gösterir.

Tez çalışması, müziğin toplumsal ve bireysel olguların çok boyutluluğu ve bağlamsal ifadeler dahilinde, *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda (tanımlanmaktan, sabit bir kavramla belirlenmekten ziyade) sorgulanabilecek bir *yaratım*la veyahut bunun dışında nitelikli-belirli bir emek neticesinde ortaya konmuş olan birçok kıymetli bakış açılarıyla ilişkili olabileceğine vurgu yaparak yukarıda bahsedilen hakikat kurgulamalarının sınırları dışında farklı perspektiflerin olabilirliğine dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Aynı zamanda bu noktada kritiği edilen diğer bir husus da, hakikat kurgulamalarının ortaya koydukları bakış açıları değil, buradan hareketle başka bakış açılarını yadsımalarıdır. Bu yadsımaya neden olan en önemli saiklerden birisi etkileşime girilmeye çalışılan ciddi bakış açılarının araçlarına hakimiyetin yeterli olmamasıdır. Kartezyen vizyonda *özne* bütün *nesnellik*in, *hakikat*in, *evrensellik*in dayanak noktasıdır, belirleyicisidir. Bu belirleyici araç, hakikat kurgulamaları bağlamında yanlış değerlendirilerek *geleneksel* diye adlandırılan müziklerin bu bahsedilen *evrensellik*le yoğrulmasına sebep olmuştur. Kimi zaman da *hakikat* kendisini diyalektik bir süreç içerisinde tamamlayan tin doğrultusunda ortaya koyar. *Özne,* tarih ve zaman içerisinde olmakla birlikte bir *ideal* erek sürecindedir. Bu noktada da *mutlak hakikat* tanımlaması, *evrensellik*in kıstası olan herhangi bir kaynağa veya akıl yürütmeye dayandırılmadan, hakikat kurgulamaları doğrultusunda müzik bağlamında kullanılan perdelere, seslere, üsluplara hasredilmek istenmiştir. Böylece modern anlamda *nesnellik*i vermesi ve *töz*ü vurgulaması gereken *özne* kavramı veya *ideal erek*, göreli bir *öznellik*i *nesnellik*e ithaf etme çabaları olarak tebarüz etmektedir.

Müzik özelinde *yaratım*ın değerlendirildiği tez çalışmasının bakış açısında; dünü ve bugünüyle birlikte tarihle ve hayatla kurulan ilişki içerisinden, *mutlak hakikat, tek doğru* gibi iddiaları içeren bakış açılarından farklı bir konumda bulunulmaktadır. Arel'in müzikal aralıklarla kurduğu *ilişki*yle, Nâsır Dede'nin *ilişki*si birbirinden tamamen *farklı* tondadır. Bugün bir müzik yaratıcısının kurmuş olduğu *ilişki*ler ise büsbütün *farklı*dır. Tez çalışmasının yaklaşımına göre yaratımları ortaya çıkaran da metafizik, ontolojik, ideal, hümanist, düalist, empirist, diyalektik, bilinç altı, epistemolojik, fenomenolojik, fundemantal ontolojik veya merkesizleştirilmiş öznesiz zeminler değil; tarihsel yaklaşımla (çalışma boyunca nitelikleri ortaya koyulmaya

çalışıldığı şekliyle), *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* doğrultusunda, bağlamsal ifadeler noktasında *sorgu*lanabilecek bu *farklılık*lardır. Bugün konuşulabilen ve miras alınan şey de bu *farklılık*ların neticesi olan *yaratım*lardır. Bu noktada müzikal miras bakımından tabi ki bir süreklilik vardır, fakat bu süreksizliği ikame eden bir sürekliliktir. Sürekliliğin niteliğini bahsedilen bu isimlerin bireysel ve toplumsal olgularının çok boyutlu ilişkileri içinde ortaya koydukları yaratımları oluşturmaktadır. Her iki isim de çocuklukları, büyüme şekilleri, yetişkinlikleri, ölümlerine kadar karşılaştıkları olaylar, ilişki kurdukları kişilerle paylaştıkları düşünceleri, bireysel tercihleri, toplumsal bazda etkileşimleri ve bununla birlikte rasyonel akılla değerlendirilebilecek ve değerlendirilemeyecek düşünce arka planları yani tanımlanabilirliğiyle birlikte bir o kadar da tanımlanamaz nitelikteki yapısıyla farklı olgulara sahiptirler.

Burada şunu belirtmek gerekir ki tez çalışmasının bakış açısı; *mutlak hakikat* iddialarından farklı bir konumda bulunmakla birlikte, Derridavârî dekonstrüksiyonist bir tınıyla hakikati tecrübe eden bir *özne*nin imkansızlığını da vurgulamamaktadır. *Mutlak hakikat* iddiası atfedilmemek koşuluyla bir şeyin *hakikat* olup olmadığıyla ilgili hususta ve *hakikat*in tecrübe edilebilirliği veya edilemezliği konularında bilinemezliğin (yani bireysel ve toplumsal çok boyutluluğu genel bir kavram dahilinde sınıflandırmamanın tercih edilmesi anlamında) söz konusu olduğunu düşünerek ve bundan ayrı bir eksende yaratımın tarihsel yaklaşımla *sorgu*lanması girişimidir. Bu *sorgulama* modern tarih anlayışı doğrultusunda aklın evrenselliği içinde geriye doğru birikimi analiz etme ve böylece ilerlemeyi ve gelişmeyi takip etme şeklinde gerçekleşmemektedir. Böyle bir anlayış, bir bakıma metafizik geleneğin rasyonel akla bıraktığı bir mirastır. Bu yüzden tez çalışmasının yaklaşımında; bir iz sürme faaliyeti değil, *sorgulama* söz konusudur. Tarihle kurulan bu ilişki; Descartes'ın *cogito*sunda hakimiyeti eline alan *özne* ve *içkin akıl*dan, Locke'da karşılaşıldığı şekliyle *hakikat*in deneyimle elde edilen şeylerin zihin tarafından düzenlenmiş bir şey olmasından ve buna karşılık Rousseau'nun *doğal durum*a vurgusundan, Hume'un empirist zemininden vb. yaklaşımlardan, *hakikat*i konumlandırdıkları yerler ve *evrensel* karakterli söylemleri itibarıyla farklılık arz etmektedir.

Ve ayrıca tezin sahip olduğu bu tarihsel yaklaşım yukarıdaki düşünce sistemlerinin kritiğini gerçekleştirmiş ve farklı ifadeler ortaya koymuş *idealist* yaklaşımlardan da ayrı bir konumda bulunmaktadır. Kant kritiğinde *saf aklın*, teorik yaklaşımın sınırlarını

belirlemeye niyetlenmiş ve *pratik aklın* melekeleri vasıtasıyla *hakikat*le kurulabilecek ilişkileri gündeme getirmiştir. Kant'ın *amaçlar ülkesi*; insanın ahlakla, pratik aklın koşulsuz buyruğuyla, diğer insanlarla ve hakikatle kurduğu ilişkinin, beyaz ışığın prizmadan geçerken renklere ayrılması gibi rasyonelliğin irrasyonel renklere bürünmüş halidir. Kant aydınlanmış rasyonel akıldan beslenmekle birlikte, çerçevenin sınırlarını zorlamış ve bu akla alternatif ikame yerleri göstermeye çalışmıştır. Kant *Yargı Gücünün Kritiği* ile birlikte hiçbir koşula bağlı olmadan yapılan eylemleri yine akıl ile irtibatlandırmış fakat bu *koşulsuzluk* eliyle de *evrensellik*ten ziyade *ideal*i öne çıkartmış, saf ve pratik aklı aynı potada eritmeye çalışmıştır.

*İdeal*in *numen* alanında olan *Ben* olarak tanımlandığı bu görüş; Alman Romantiklerinde (Fichte, Schelling gibi), numen-fenomen düalizminin tartışmaya açıldığı, bilinçdışının gündeme getirildiği ve ayrıca özellikle Hegel'de, *ideal*in ve *tin*in işleyen süreçle irtibatlandırıldığı ve eylem bazında artık fenomen (görüngüler) dünyasına taşındığı, *diyalektik*in insanla bağlantılı *zaman*ın içinde bu *tin*le ilgili bir *ilerleyiş-oluş* şeklinde tanımlandığı bir boyuttadır. Bu yaklaşım tarzının tarihle kurduğu ilişki de; *tin*le ilgili bir süreç olması bakımından geçmişi ve anını bir *sentez* anlayışı altında değerlendiren, teleolojik bir amaç üzerine gelişmişlik-gelişmemişlik, geri kalmışlık-ilerlemişlik karşıtlıklarını içeren bir yapı arz eder. Edmund Husserl'ın fenomenolojik yönteminde de, Hegel'inkinden farklı olmakla birlikte, *hakikat*le kurulan ilişkide dış bağlamı *ayraç* içine alma ve *bilinç*e bu yolla yapılan bir vurgu söz konusudur.

Husserl *hakikat* ile kurulacak bir ilişkide kendisine yer vermeyi düşündüğü *felsefe*yi; *nesnel* temellere sahip, kuramsal yapı kazanmış bir bilim olarak yeniden inşa etmek ister. Husserl bu inşa sürecinde *bilinç*i, *bilen özne*yi vurgular fakat bu vurgu, metotlarını doğal bilimlerden referansla şekillendiren psikoloji temelli değil, eylem ve ön kabuller üzerinden gerçekleşen ispatlayıcı, analizci yaklaşımların dışında şekillendirmeye niyetlendiği *fenomenolojik* vizyon temellidir. Husserl bu yaklaşımlarla elde edilen bilgilerin bir *ayraç* içine alınmasını yani *fenomenolojik indirgeme*yi talep etmektedir. Bu indirgeme, *hakiki* olana ulaşabilmek için doğa bilimlerinin, felsefenin, insan bilimlerinin, toplum bilimlerinin elde etmiş oldukları bilgilerin ve bu bilgilerin konusu olan *olgu*nun, *nesne*yle ilişkili olan dış dünyanın varlığını kabul eden düşüncenin ayraç içine alınmasıdır. Böyle yargılar vermekten

kaçınmayı gündeme getirmektir. Bu kaçınmayla birlikte aşkın olan ve *ayraç* içine alınmayan kendinde *hakikat*e ulaşılacaktır.

Tez çalışması ise insan yaratımlarını; *bilinçdışı* veya *bilinç*i önceleyen felsefeler içerisinde değerlendirmemektedir. Ve ayrıca ilerleyici, her hangi bir erek uğrunda aşamalar katedici düşünce yapısını içeren tarihsel yaklaşımları da tercih etmemektedir. Çalışma bakımından mevzu bahis olan bağlamsal ifadeler ve bunların yaratıldığı çok boyutlu bireysel ve toplumsal olgulardır. Bu bağlamsal ifadeler determinist bir zemine dayandırılmaktan ziyade *sorgulama*ya yaslanır. Daima sorgulanabilecek tekil ve toplumsal yaratımların önem arz ettiği ancak kavramla ve kuramla sabitlenemediğinin altının çizildiği bir konumda bulunulmaktadır. Bu konuma göre her yaratım kendi *ilişkiler akışı* ve *düşünceler paylaşımı* içerisinde bir değer içermekte ve *farklılık*lar barındırmaktadır.[250]

Romantik geleneğin bahsedilen bu *bilinçdışı*na yaptığı vurguyu önemseyen ve bu yolda *soykütüksel* bir anlayışla tarihe yaklaşan Nietzsche'den, ve ayrıca ondan bir anlamda faydalanmış ve farklı bir düşünce sistemi geliştirmiş olan Foucault'tan da; *iz sürme* yerine *sorgulama*ya, *kopuşlar*, *dönüşümler* yerine *farklılık*lara yapılan vurgularla ve bu bağlamda kullanılan araçların farklılığıyla ayrı konumda bulunulmaktadır. Nietzsche klasik Batı felsefesindeki rasyonel aklın *logos* merkezli yaklaşım hakimiyetine isyanla *bilinçdışı*nı vurgulayarak *iz sürüşü*nü, bu alanın dışında bir yere temellendirerek *gücü isteme* üzerinden şekillendirmiştir. Fakat bu tercihinde insan eylemlerini, düşüncelerini ve ilişkilerini anatomi temelli bir zemine bağlantılandırmıştır. İyi beslenmek, çileci bir hayat yapısına sahip olmamak onun için *üst insan* olmanın şartlarıdır. Zaten ona göre çileci, mistik veya sıradan insanın; kutsal bir dünya isteme, erdem talebi, ahlak söylemleri, etik hassasiyetleri gibi bütün eylemlerinin ve tercihlerinin temelinde bu *gücü isteme* yatar. Nietzsche için bunlara başka değer atfedilemez. Ve bunları tarihle kurduğu *soykütüksel* ilişki içerisinde *iz sürerek* gerçekleştirir. Yani her ne kadar logos merkezli yaklaşımın tarihle kurduğu bu ilerleyici ve rasyonel aklın hakimiyetini vurgulayıcı yönünü eleştirse de kendisinin insanla ilgili her şeyi *gücü isteme* gibi kavramlara dayandırması ve ayrıca farklı insan eylemlerini *kronolojik*liği ön planda tutarak yorumlama tehlikesini içeren *soykütüksel*liğe yaptığı vurgu, kendisinin de kritiğini yaptığı şeyin farklı

[250] Burada altı çizilmek istenen; çalışmanın *kuramsal yaklaşım*ı tercih etmeyip, fakat bununla birlikte *kuram*la etkileşim içerisinde olması durumudur.

yansımalarının sınırlarında dolaşmasına sebep olmaktadır. İşte bu noktada tez çalışmasının *farklılıklar*a yaptığı vurgu ve bunun kavramla ancak etkileşim içerisinde olan bir tarihsel yaklaşımla gerçekleştirilmesi ve ayrıca çok boyutluluk içerisinde olsa olsa *sorgulama* yapılabileceğini öne sürmesi sahip olduğu düşünce tarzının kendine has noktalarıdır. Bu bakımdan her hangi birinin çileci bir hayatı seçmesi ya da tam tersi bir uygulama, çalışmanın konusu olması itibarıyla bir müzikal yaratım, *gücü isteme* gibi bir kavrama dayandırılmaktan ziyade *sorgu*lanabilecek çok boyutlu, sabitlenemez ve birbirinden *farklılıklar* içeren olgular olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada her bir yaratım ve tercih, ki ciddiyet üzere olmak koşuluyla hali hazırda ortaya koyulan üretimler, üzerinde çokça düşünülmesi gereken, kendi bağlamında değerlendirilmesi gereken şeylerdir. Tabi ki bu gibi olguların tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle ilişkileri mevcuttur. Ancak bu sürekliliği ve süreksizliği içinde barındıran bir ilişki türüdür. Bu ilişki türü kronolojik, ilerleyici, evrensel, bilinç veya bilinçdışı temellendirmelere sahip, kavramla, kuramla sabitlenebilecek yapılarla sınırlandırılabilecek bir şey değildir.

Tabi ki tez çalışmasının yaklaşım kümesiyle modern tarih anlayışının, rasyonel akıl yürütme kümelerinin kesişme noktaları mevcuttur, zaten bu kaçınılmazdır. Ancak kesişen kısımlar tek başına bir kümenin bütünlüklü ifadesini temsil etme kudretini haiz değildir. Kesişen kısımlarla birlikte kümenin tümü yaklaşımın mahiyetini oluşturur. Böylelikle düşünce sisteminin şahsiyeti kesişen kısımlardan tamamen farklı bir şeydir. Çalışmanın bakış açısı bahsedilen düşünce sistemleriyle kesişen araçlar, yaklaşımlar, akıl yürütmeler, kavramsal ilişkiler içermekle birlikte, bütünüyle ele alındığında farklı bir konumda olduğunu hissettirecektir.

Bu *sorgulama* girişiminde kuramsal bakış açısını tercih edilmemekle birlikte, kimi kavramlarla etkileşim içerisinde bulunulmuştur. Fakat belirlenen etkileşimin sınırları yaklaşım açısının indirgenememezliği, belirlenememezliği ve büyük teoriler kurmamayı vurgulayan yapısına zarar vermemektedir. Tarihle, *insan* ve *zaman* (insanla bağlantılı olan zaman[251]) bağlamında ilişki kurmanın altını çizebilecek bir

[251] İnsanla bağlantılı olan *zaman* kavramından metafizik gelenek temelli kronolojik bir zaman anlayışı yahut bu geleneği destrüksiyona uğratan ve kendisini ölüme yazgılılıkla fundemantal ontolojik zeminde anlamlandıran zaman anlayışı kastedilmemektedir. *Zaman*; eylemleriyle, ilişkileriyle, düşünceleriyle ve bu çok boyutlu durumuyla *sorgu*lanabilecek bir insan olgusunu içinde barındırması noktasında bir kavram olarak düşünülmektedir.

kelime olarak *toplumsal ve bireysel olgular* gibi üretilen araçlarda *olgu*[252] kelimesi tercih edilmiştir. Fakat *sorgulama* determinist vasıflara sahip bir *olgusal* olanla sınırlanamayacağı için bu kelime *çok boyutlu ilişki, ilişkiler akışı ve düşünceler paylaşımı, bağlamsal ifadeler* gibi araçlarla etkileşim içine sokulmuştur. Bu bahsedilen araçların derinlemesine karşılıkları ise 2. ve 3. bölümlerdeki tarihsel verilerin değerlendirilmesinde mevcuttur. Bununla birlikte imkan dahilinde görmemekle beraber, insanla bağlantılı olmayan başka *zaman* ve *mekan*larla irtibatlı bir sorgulama yapılabileceğini öne süren bakış açılarına, kendi verileri ve söylemlerinin ciddiyetleri noktasında saygıyla yaklaşılmaktadır. Böylelikle kuramsal bakış açısını tercih etmemekle, kavramsallaştırmalardan olabildiğince kaçınmakla birlikte kuramla etkileşim içerisinde olan, müzikal tecrübeyle ilişkili ve yeni araçlar dahilinde tanımlanan bir tarihsel bakış açısı ortaya konmuş olmaktadır.

Sonuç olarak, yaşanılan andaki yaratımla muhatap olmada *ilişkiler akışı* ve *düşüncler paylaşımı*nın göz önünde bulundurulmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Bu vurgu dahilinde, eylemsel ve düşünsel anlamda günümüz Türk müziği bakımından önem arz eden iki yaratım sahibinin, Nâsır Dede ve Arel'in, müzikal üretimleri *sorgu*lanmıştır. Bu *sorgulama* şu andaki müzikal pratikle de ilişkili bir şekilde ele alınmış ve bu itibarla spekülatif söylemlerin eylemsel yaratım heyecanlarıyla gerçekleştirmiş oldukları etkileşimlerle karşılaşılmıştır. Bu karşılaşma sonucunda hem Nâsır Dede hem de Arel hem de günümüz yaratım sahiplerinin *ilişkisel* üretim süreci doğrultusunda farklı yaratımlar sergiledikleri, bizatihi bu *farklılık*ların süreksizlik-süreklilik araçlarını kendilerinde barındırdıkları ve bu itibarla da kategorisel-tinsel-kavramsal tınıların yoğunlaştığı düzlemlerde sınır dışına itilmekle yüz yüze geldikleri müşahede edilmiştir. Bununla birlike her ne kadar böyle bir tavra maruz kalsalar da müzikal, tarihsel, toplumsal etkileşime girilmesi söz konusu olduğunda ardes olarak başvurulabilecek yerler olarak tebarüz etmektedirler. Bu noktada söz konusu isimler, müzikal yaratımlarının barındırdıkları *farklılık*lar itibarıyla spekülatif sistemlerin çıkmazları olmaktadırlar. Müzik yazısı ve arıza işaretleri dahil birçok donesi günümüzde halen kullanılmakta olan ve ney sazındaki perde anlayışının eylemsel

[252] Çalışmada ortaya koyulan araçların içerisinde geçen *olgu* kavramı, *öz*ün karşısında olma anlamında kullanılmamaktadır. Bu manada bir *öz* felsefesine yahut da buna karşı konuma ait bir vurguya sahip olunmamakta ve bu vurguların ortaya koyduğu kavramların sınırlarını çizdiği bir düşünce ikliminde de bulunulmamaktadır. *Olgu*dan; yazılanlar-söylenenler ve ayrıca yazılmayanlar-söylenmeyenlerle birlikte yaşananlar ve bu yaşantı içinde sabit kuramlarla, kavramlarla ifade edilemeyen fakat *sorgulama*ya açık olan bağlamsal ifadeler, çok boyutluluk durumları kastedilmektedir.

düzleminin irtibatlı olduğu Arel ve Nâsır Dede'nin bu *farklı* vurgularının yaşanılan anlardaki nitelikli üretim süreçleri, spekülatif bakış açılarının sınırlarının dışında kendileriyle muhatap olunmasını netice vermektedirler. Bu neticeye binaen de yaşanılan an içerisinde, *ilişkisellik* ve *paylaşım* dahilinde nitelikli, eleştirel, yeni ve *farklı* yaklaşımlar ortaya çıkarılması söz konusu olmaktadır. Tez çalışmasının hedeflediği de bu yaratım heyecanın *paylaşımı*dır.

KAYNAKLAR

Başbakanlık Arşiv Belgeleri

BOA. HAT. 1025/42739-G.

BOA. HAT. 257/14805.

BOA. HAT. 1631/13.

BOA. HAT. 1424/58254.

BOA. İ.DUİT. 17/35.

BOA. MF. MKT. 1242/38.

BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-29-50-007.

BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-17-9-9.

BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-114-50-5.

BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-50-86-16.

BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 490-01-0-0-2-9-1.

BOA. TEMA.E.00299.

BOA. TS.MA.d. 7014.0001.00.

BOA. Y.EE. 36.119.001

Yazma, Nadir Eserler ve Mecmualar

Abdülbâkî Nâsır Dede. *Tedkîk u Tahkîk,* Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, nr: 1242/1.

_____ *Tedkîk u Tahkîk*, Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi, nr: 2069.

_____ *Tedkîk u Tahkîk,* İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 5572.

_____ *Tedkîk u Tahkîk,* İstanbul Üniv. Kütp., Türkçe Yazmalar, nr: 9824.

_____ *Tedkîk u Tahkîk,* Milli Kütüphane., Milli Kütüphane Yazmalar Kolleksiyonu, Arşiv Numarası: 06 Mil Yz A 8937.

_____ *Tahrîriyyetü'l-mûsikî,* Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, nr: 1242/2.

_____ *Tahrîriyyetü'l-mûsikî,* Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, nr: 2898.

_____ *Dîvân-ı Eş'âr*, Süleymaniye Kütp. Nafız Paşa, nr: 941.

Ahmed Cevdet Paşa. (1858-83). Tarih-i Cevdet, cilt 5, İstanbul Dâr üṭ-ṭibâ'at ül-'amire Matbaası.

Ahmed Vasıf. Tarih-i Vasıf Mehasinü'l Asar ve Hakaikü'l Ahbar. *Cilt 1.*

Ali Enver. (1892). *Semahane-i Edeb.* İstanbul: Alem Matbaası.

Ali Nutkî Dede. *Defter-i Dervîşân I.* Süleymaniye Kütp. Nafız Paşa Yazmaları, nr. 1194.

Bandırmalı Üsküdarîzâde Ahmed Münib. (1890). *Mecmuay-ı Takaya*. İstanbul: Alem Matbbası, s. 2, 10.

Koçi Bey Risalesi. 1303 (1885). Birinci Tab'ı. İstanbul: Matbaay-i Ebu Ziya.

Mahmud Raif Efendi. *Nümûne-i Menâzım-ı Cedîd-i Selim Hânî,* Süleymaniye-Tercüman Gazetesi Ktb., nr. Y-51, v. 6-7.

Mehmed Ziya. (1329-1911-). *Merakız-ı Mühimme-i Mevleviyeden Yenikapı Mevlevihanesi.* İstanbul.

Muğlalı İbrahim. *Tuhfe-i Şahidi.* Koç University Manuscript Collection, v. 17.

Sâkıb Mustafa Dede. (1283-1867-). *Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyân.* Mısır (Kâhire) Matbaa-i Vehbiyye, *Cilt 2*.

Tatarcık Abdullah Efendi, 1328 (1910). *Selim-i Salis Devrinde Nizam-ı Devlet Hakkında Mütâlaat.* İstanbul: Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası, Hilal Matbaası, s. 330-339.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Takrîri, Paris: ed: Ali Suâvî (İmprimerie Victor Goupy Matbaası), Zilkade 1288/Kasım 1872, İBB Atatürk Kitaplığı, Belediye Osmanlıca Kitapları, oda İSTKA.

Y 207/5. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterini

Kitaplar, Tezler, Makaleler

Ahmet Mithat. (2016). *Felâtun Bey ile Rakım Efendi.* İstanbul: Say Yayınları.

Ahmet Mithat. (1871). İfade-i Meram. *Dağarcık.* (1), 2-3.

Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. (5), 1212-1236. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Aktaş, A., O. (2012). Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik. *Doğu-Batı.* (62).

Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alatlı, A. (2014a). *Batıya Yön Veren Metinler III – Aydınlanma/ Burjuva Yüzyılı/ Bilim Çağının Zaferi (1650-1800).* İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Alatlı, A. (2014b). *Batıya Yön Veren Metinler II – Rönesans/ Protestan Reformu Erken Modern Dönem/ Bilim Çağı (1350-1650).* İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Ali Ufkî Bey. (2013). *Saray-ı Enderun-Topkapı Sarayında Yaşam.* (T. Noyan. Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Alp, T. (1936). *Kemalizm.* İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Ambrosio, A., F. (2012). *Bir Mevlevinin Hayatı.* (A.Meral, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler.* (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Apaydın, A., İ. & Arslan, F. (2015). Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak "Müzik". *Değerler Eğitimi Dergisi.* 13(29), 323-342.

Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arel, H., S. (1949c). Atonal Musiki. *Musiki Mecmuası.* (12), 6.

_____ (1950d). Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri 1. *Musiki Mecmuası.* (33), 4.

_____ (1950ı). Bir Kitaptan Çıkan İbret Dersleri 2. *Musiki Mecmuası.* (34), 3.

_____ (1907d). Bir Musikî Nüvîs-i Muasır Hakkında. Şehbal Dergisi. (1), 7.

_____ (1950e). Bir Prozodi Meselesi. *Musiki Mecmuası.* (27), 3-7.

_____ (1950b). Bir Prozodi Meselesi. *Musiki Mecmuası.* (28), 3-7.

_____ (1954). Bu Bir Başka Alem. *Musiki Mecmuası.* (77, 78, 79, 80, 81), 132, 163, 164, 195, 196, 227, 228, 259.

_____ (1909). Garp Musikisi İlmi Âhenk İçin Mukaddeme-i Tahsil. *Şehbal Dergisi.* (39). 294.

_____ (1950c). Geçki Zenginliği. *Musiki Mecmuası.* (23), 5.

_____ (1949ı). İnilti Musiki midir?. *Musiki Mecmuası*. (20), 3, 4.

_____ (1948g). Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler. *Musiki Mecmuası.* (6), 3-7.

_____ (1951a) Makamlardaki Duygu Unsuru I. *Musiki Mecmuası.* (46), 3.

_____ (1952e) Makamlardaki Duygu Unsuru II. *Musiki Mecmuası.* (48), 3, 4.

_____ (1952a) Makamlardaki Duygu Unsuru III. *Musiki Mecmuası.* (49), 4, 5.

_____ (1952b) Makamlardaki Duygu Unsuru IV. *Musiki Mecmuası.* (52), 100.

_____ (1952d) Makamlardaki Duygu Unsuru V. *Musiki Mecmuası.* (53), 134.

_____ (1952c) Makamlardaki Duygu Unsuru VI. *Musiki Mecmuası.* (54), 163, 164.

_____ (1948c). Milli Musiki Sevgisi. *Musiki Mecmuası.* (2), 5.

_____ (1948d). Musiki Terimleri 1. *Musiki Mecmuası.* (8), 3, 4, 5, 6.

_____ (1948f). Musiki Terimleri 2. *Musiki Mecmuası.* (9), 6.

_____ (1948e). Musiki Terimleri 3. *Musiki Mecmuası.* (10), 4.

_____ (1949d). Musiki ve Müneccimlik 1. *Musiki Mecmuası.* (21).

_____ (1949e). Musiki ve Müneccimlik 2. *Musiki Mecmuası.* (22), 5.

_____ (1949a). Niçin Türk Musikisine Taraftarım?. *Musiki Mecmuası.* (11), 3, 4, 5.

_____ (1948i). Pentatonizm Nedir?. *Musiki Mecmuası.* (5), 4.

_____ (1950f). Ses Salkımları Hakkında 1. *Musiki Mecmuası.* (30), 3-4.

_____ (1950g). Ses Salkımları Hakkında 2. *Musiki Mecmuası.* (31), 4.

_____ (1950h). Ses Salkımları Hakkında 3. *Musiki Mecmuası.* (32), 5.

_____ (1950a). Son Yarım Asırlık Batı Musikisine Bir Bakış. *Musiki Mecmuası.* (25), 4, 5, 22.

_____ (1948ı). Spirtizme Vasıtası ile 3300 Sene Evvelki Mısır Musikisi. *Musiki Mecmuası.* (4, 6, 7, 8).

_____ (1949f). Sümerliler ve Sümer Musikisi 1. *Musiki Mecmuası.* (13), 5.

_____ (1949g). Sümerliler ve Sümer Musikisi 3. *Musiki Mecmuası.* (15), 4.

_____ (1949h). Sümerliler ve Sümer Musikisi 4. *Musiki Mecmuası.* (16), 4.

_____ (1949b). Türklerin Hayatında Musikinin Rolü. *Musiki Mecmuası.* (19), 3-4.

_____ (1969a). Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri. *Musiki Mecmuası.* (242), 17.

_____ (1969b). Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri. *Musiki Mecmuası.* (247), 16, 17, 18.

_____ (1939a). Türk Musikisi Kimindir. *Türklük Mecmuası.* (1), 57.

_____ (1939b). Türk Musikisi Kimindir. *Türklük Mecmuası.* (6), 457.

_____ (1948j). Türk Musikisinde Makamlar. *Musiki Mecmuası.* (7), 3, 4.

_____ (1948a). Türk Musiksi Nasıl İlerler?. *Musiki Mecmuası.* (1), 4, 5, 6.

_____ (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri.* (O. Akdoğu, Haz.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

_____ (1964). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. *Musiki Mecmuası.* (192), 339.

_____ (1949i). Türk Musikisi Ses Sistemi 1. *Musiki Mecmuası.* (17), 3, 4, 5, 21.

_____ (1949j). Türk Musikisi Ses Sistemi 2. *Musiki Mecmuası.* (18), 3, 5.

_____ (1948b). Türk Musikisinin Tarihine Dair. *Musiki Mecmuası.* (3), 3.

_____ (1907a). Türk Operası. *Şehbal Dergisi.* (2), 27.

_____ (1907b). Türk Operası. İlm-i Âhengin Alaturkaya Tatbîki. *Şehbal Dergisi.* (3), 47.

_____ (1907c). Türk Operası. İlm-i Âhenge Dair Bir Mektup. *Şehbal Dergisi.* (9), 177.

_____ (1951b). Usullerimizin Vuruluşları. *Musiki Mecmuası*. (39), 3.

_____ (1948h). Yine Türk Musikisinin Tarihine Dair. *Musiki Mecmuası.* (4), 4.

Argapuş, S. (2013). *Tahirü'l Mevlevi.* İstanbul: İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Arıkan, S. (1993). *III. Selim'in Sırkâtibi Ahmed Efendi Tarafından Tutulan Ruzname*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Aristoksenos (1902). *The Elements of Harmony*. (H. S. Macran, Trans.). London: Oxford Clarendon Press.

Aristoteles (2002). *De Anima.* (D. W. Hamlyn, Trans.). Oxford: Clarendon Press.

Aristoteles (2016). *Metafizik.* (Y. G. Sev, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.

Aristotle (1998). *Politics.* (C.D.C. Reeve, Trans.) Hackett Publishing Company, Cambridge, USA.

Aristoteles (2015). *Politika.* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Arslan, F. (2009). Musiki Nazariyecisi ve Efsanevi Kişilik Olarak Urumiyeli Safiyyüddîn. Kayseri: *C. Ü. İlahiyet Fakültesi Dergisi,* XIII/1, 99-113.

Arslan, F. (2006). Nasîruddin et-Tûsî ve Musiki Risalesi. Ankara: *Dini Araştırmalar Dergisi.* 9(26).

Arslan, F. (2017). *Sadiyyüdîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Aster, V., E. (2005). *İlk Çağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi.* (V. Okur, Çev.). İstanbul: İm Yayın Tasarım.

Atalay, A. (1985). Müzik Yazıları Maddesi. *Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi. Cilt III.*

Ataman, S., Y. (1955). Musikinin Temel Taşını Kaybettik. *Musiki Mecmuası.* (88), 485.

Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni Açış Konuşmaları. (1987). Ankara: TBMM. Yayınları.

Atatürk, M., K. (1990). *Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ateş, T. (2012). *Siyasal Tarih.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Augustinus (1919). *Confessions.* (W. Watts, Trans). London: W. Heinemann, *Volume 1.*

Augustinus (1950). *Confessions.* (W. Watts, Trans). London: W. Heinemann, *Volume 2.*

Ayan. D. (2011). *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar.* İstanbul: Kitabevi.

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar (Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: Hüseyin Saadettin Arel Örneği), Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayverdi, Z., İ. (2005). *Kubbealtı Lugatı.* http://www.kubbealtilugati.com/.

Baalbaki, R. (1999). *Al-mawrid.* Dar El-ilm Lilmalayin.

Baha Tevfik. (1912). Millileşmek Emeli. Felsefe Mecmuası. 3-5.

Balaban, M., R. (1947). *Filozoflarla Birer Saat: Muhtasar Felsefe Tarihi.* İstanbul: Gayret Kitabevi.

Bardakçı, M. (2011). *Şükrullah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede.* İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuar Müdürlüğü Yayınları.

Baykal, İ. (1944). Selim III. Devrinde "İmdâd-ı Sefer" İçin Para Basılmak Üzere Saraydan Verilen Altın ve Gümüş Avanî Hakkında. Ankara: Türk Tarih Vesikaları. *Cilt 3,* (13).

Baykara, F. (2000), *Nietzsche'nin Felsefesi,* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Baykara, T. (1999). *Osmanlılar'da Medeniyet Kavramı ve Ondokuzuncu Yüzyıla Dair Araştırmalar.* İzmir: Akademi Kitabevi.

Baysal, O. (2015). 'Kanon'un Bölünümü' Yazması ve Helenistik Dönemde Müzikbilim. *İnternational of Human Sciences.* 12(1), 1350-1380.

Becermen, M. (2010). Nietzsche'de Güç İstemi ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *U. Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 11(19), 361-370.

Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Belge, M. (2008). *Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Berker, E. (1955). İstanbul Radyosundaki Konuşma. *Musiki Mecmuası.* (88), 475.

Berkes, N. (2017). Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul: YKY.

Beşiroğlu, Ş. & Çolakoğlu, G. (hzl.) (2010). *Prof. Ercümed Berker ve Yazıları.* İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.

Beşiroğlu, Ş. (2010). Sultan III. Selim ve Besteleri. *Nizam-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi,* (S. Kenan, Ed.). İstanbul: İSAM Yayınları, 653-664.

Beşiroğlu, Ş. (1993). *III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Beydilli, K. (1999a). Islahat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (19), 177-185.

Beydilli, K. (1999b). Küçük Kaynarca'dan Tanzimat'a Islahat Düşünceleri. İstanbul: *İlmi Araştırmalar.* (8), 25-64.

Beydilli, K. & Şahin İ. (2001). *Mahmud Raif Efendi ve Nizâm-ı Cedîd'e Dair Eseri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Beydilli, K. (1998). Selim III. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (36), 420-425.

Birand, K. (1958). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi.* Ankara: İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Bohlman, V., P. (2015). *Dünya Müziği.* Ankara: Dost Yayınları.

Bumin, T. (2013). *Hegel, Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Burke, P. (2014). *Tarih ve Toplumsal Kuram.* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü.* İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Cevher, H. (2003). *Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz.* (Çeviriyazım-İnceleme). *İzmir*.

CHP Halkevleri Talimatnamesi (1932). Ankara.

Copleston, F., S., J. (1993). *A History of Philosophy, Volume I, Greece and Rome.* New York: Doubleday.

Crease, R., F. (2015). *Muhteşem Buluşlar Pisagor'dan Einstein'a Bilimde Çığır Açan Denklemler.* (R. Gürdilek, Çev.). Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Çağman, E. (2010). III. Selim'e Sunulan Islahat Layihaları, İstanbul: Kitabevi Yayın.

Çetinkaya, Y. (2001). *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Çörekçioğlu, H. (2014). Nietzsche'de Güç İstemi Kavramı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF).* (17).

Danişmend, İ., H. (1955). Büyük Adam. *Musiki Mecmuası.* (88), 472.

Darwin, C. (2016). *Türlerin Kökeni.* (Ö. Ünalan, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Davies, N. (2006). Avrupa Tarihi (M., A., Kılıçbay, Çev. Ed.). Ankara: İmge Yayınları.

Dayıgil, F. (1948). S. Arel'in Kısa Bir Tercemeihali. *Musiki Mecmuası.* (8), 10-19.

Defter-i Dervîşân Yenikapı Mevlevihanesi Günlükleri. (2011). (Kaya, A., B. & Küçük, S., Haz.). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Değermen, E. (1955). Kaybettiğimiz Kıymetler: Sadetin Arel. *Musiki Mecmuası.* (88), 473.

Dervişoğlu, F., M. (2018). Nuri Demirağ: Türkiye'nin Havacılık Efsanesi. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Diderot, D. (1998). *Konuşmalar.* (A. Cemgil, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Dilçin, C. (1992). Şeyh Galip'in Şiirlerinde III. Selim ve Nizâm-ı Cedîd. *CIEPO Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslarası Komitesi,* Sempozyum Bildirisi, Ankara.

Dizdarzade, H. (2010). İstanbul Mevlevihaneleri. İstanbul: İBB Kültür A.Ş.

Doğrusöz, N. (2012), *Mûsikî Risâleleri (Ankara Milli Kütüphane, 131 Numaralı Yazma),* İstanbul: Biksad Yayınları

Doğrusöz, D. N. & Uslu, R. (2009). *Abdülbâkî Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye".* İstanbul: İTÜ TMDK Kütüphane Kataloğu.

Doğrusöz D., N. & Uruş, D. (2012). Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim'in Suzidilara Mevlevi Ayini. *International Journal of Human Sciences* [Online]. (9)2, 427-445.

Dural, S. (2014). Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi. *Rast Müzikoloji* Dergisi. 2(1), 147-162.

Dural, S. (2017). Müzik Eğitiminde "Düşünmek" ve "Eylemek": Platon, Aristoteles ve Abdülbaki Nasır Dede. *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi, Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (2), 493-506.

Durkheim, E. (2014). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları.* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Ebüzziya, Z. (1997) *Şinasi.* (H. Çelik, Haz.). İstanbul: İletişim.

Elçin, Ş. (2000). *Ali Ufkî Mecmûa-i Sâz ü Söz.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ergin, O., N. (1977). *Türk Maarif Tarihi.* İstanbul: Eser Matbaası. (3-4).

Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Erdem, A. (2006). *Halil Beddi Yönetken Derleme Notları.* İstanbul: Sun Yayınevi.

Erdengil, K., İ. (1948). Son Dedikodular Münasebetile Vicdanın Sesi. *Musiki Mecmuası.* (1), 9.

Erdoğan, M. (2008). *Yenikapı Mevlevihanesi'yle İlgili Kaynaklara Bir İlave: Kemâleddin Efendi'nin Terâcim-i Ahvâl'i.* Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaşı Veli.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr.* İstanbul: Kitabevi.

Evliya Çelebi. (2006). *Seyahatname.* (R. Dankoff & S. A. Kahraman & Y. Dağlı, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1).

Fârâbî (2001). *El-Medinetü'l Fâzıla.* (N. Danışman, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Fârâbî (1990). *İlimlerin Sayımı.* (A. Ateş, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Fazlıoğlu, İ. (2014). Faal Akıl Ölünce!: XIII. Yüzyıl Felsefe-Bilim Tarihi'nde Hakîkî(İnvisible) ile Zâhirî(Visible) İlişkisinin Yeniden Yorumlanması, *Uluslararası 13. Yüzyılda Felsefe Sempozyumu Bildirileri, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Yayınları:* 1, (M. Demirkol & M. E. Kala, ed.). Ankara: Kalkan Matbaacılık, s. 27-37.

Feldman, W. (1995). Demetrius Cantemir, the Collection of Notations. Part I. *Ethnomusicology.* (39)1, 146-150.

Ferguson, A. (1995). *An Essay on the History of Civil Society.* (Fania Oz-Salzberger, Edit.). United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press

Feroz, A. (1993). *The Making Of Modern Turkey.* London and New York: Routledge.

Foucault, M. (2012). *Bilme İstenci Üzerine Dersler.* (K. Keskin, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

_____ (2015b). *Deliliğin Tarihi.* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

_____ (1977). Discipline and Punish, The Birth of the Prison. (A. Sheridan. Trans.). New York: Vintage Books.

_____ (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi, Seçme Yazılar 1.* (I. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____ (2015a). *Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi.* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

_____ (2014). *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2.* (I. Ergüden & O. Akınhay Çev.). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

_____ (1971). *The Archaeology Of Knowledge And The Discourse On Language.* (A. M. S. Smith Trans.). New York: Pantheon Books.

_____ (1986). *The History of Sexuality.* (R. Hurley Trans.). New York: Pantheon Books.

_____(2003b). T*he Birth Of The Clinic, An Archaeology of Medical Perception.* (A. M. Sheridan, Trans.) Routledge.

_____(2003a). *Society Must Be Defended.* (D. Macey, Trans.). Picador, New York: Lectures At The College De France 1975-76.

Fubuni, E. (2006). *Müzikte Estetik.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Galilei, V. (2003). *Dialogue on Ancient and Modern Music.* (C. V. Palisca, Trans.). New Haven-Lomdon: Yale University Press.

Gawrych, George W. (1987). Şeyh Galib and Selim III: Mevlevizm and The Nizâm-ı Cedîd. *International Journal of Turkish Studies*, IV/1.

Gazimihal, M., R. (1922, Ağustos). Eser-i Musikide Milliyet. *Darülelhan Mecmuası.* (4), 150-156.

Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk.* (B. E. Bahar & G. G. Özdoğan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Gençoğlu, E. S. (1994). *III. Selim'in Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri ve Terkip Etmiş Olduğu Makamlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*,* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Genim, M., S. (2016). *Pitoresk İstanbul-XIX. Yüzyıl Gezgin Ressamlarından Seyahatnameler.* İstanbul: Boyut Yayınları.

Gezgin, H., S. (1948). Hüseyin Saadettin Arel ve Musikimiz. *Musiki Mecmuası. (7), 7.*

Gezgin, H., S. (1949). Musiki Davamızda Acıklı Bir Manzara. *Musiki Mecmuası.* (15), 10.

Gezgin, H., S. (1955). Büyük Adam Sadettin Arel. *Musiki Mecmuası.* (91), 556.

Gökalp, Z. (2013). *Kültür ve Medeniyet, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak.* Konya: Gençlik Kitabevi Yayınları.

Gökalp, Z. (1990). *Türkçülüğün Esasları.* (M. Kaplan, Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gökalp, Z. (1976). *Türk Medeniyet Tarihi.* (İ. Aka & K. Y. Kopraman, Haz.). İstanbul: Kültür Bakanlığı.

Gökberk, M. (1961). *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gökçen, İ. (2007). *Rauf Yekta Fransızca Musiki Yazıları.* Ankara: Ürün Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1985). *Mevlana Celaleddin.* İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (1983). Mevlana'dan Sonra Mevlevilik. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Gutas, D. (2011). *Yunanca Düşünce Arapça Kültür.* İstanbul: Kitap Yayınevi.

Gündüz, M. (2010). *Osmanlı Mirası Cumhuriyetin İnşası, Modernleşme, Eğitim, Kültür ve Aydınlar.* Ankara: Lotus.

Güntekin, R., N. (2017). *Yeşil Gece.* (A. Taneri, Haz.). İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hanioğlu, M., Ş. (2008). *A Brief History Of The Late Ottoman Empire.* New Jersey: Princeton University Press.

Haydon, G. (1941). *Introduction To Musicology.* The University of North Carolina Press.

Hechter, M. (2000). *Containing Nationalism.* New York: Oxford University Press.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma.* (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman.* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Heimsoth, H. (2007). *Kant'ın Felsefesi.* (T. Mengüşoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Hobsbawm, E. (2014). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik, Program, Mit, Gerçeklik.* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hobsbawm, E. (1983). *The Invention of Tradition.* (E. Hobsbawm & T. Ranger, Edit.). United Kingdom Cambridge: Cambridge University Press.

Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders.* (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Husserl, E. (1995). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe.* (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul: Cogito.

Hüseyin Remzi (1887). *Lugat-ı Remzî.* İstanbul: Matbaa-i Hüseyin Remzi.

Hyppolite, J. (2010). *Marx ve Hegel Üzeine Çalışmalar.* (D. B. Kılınç, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Işıktaş, B. (2014). *"Aydınla(ma)'dan, Meta'ya" Birey ve Müzik İlişkisi Üzerine.* Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt II, (1), s. 108-119.

Işıktaş, B. (2016). "Mûsikî İnkılâbı"nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi.* 4(1), 1111-1126.

İhsanoğlu, E. (2003). *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi.* İstanbul: IRCICA.

İnalcık, H. (2010). *Has-bağçede ayş u tarab Nedimler Şairler Mutribler.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalcık, H. (2013). *Osmanlı ve Modern Türkiye.* İstanbul: Timaş Yayınları.

İnalcık, H. (2009). *Devlet-i Aliye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

İnalcık, H. (1995). *The Ottoman Empire The Calssical Age 1300-1600*. London: Phcenix Press.

İngilizce-Osmanlıca Sözlük. (1880). http://www.ingilizceosmanlica.com/osmanlica-ingilizce-sozluk-madde-40006.html.

İşbilir, Ö. (2006). *Nizâm-ı Cedîd'e Dair Bir Risale, Zebire-i Kuşmani fi Ta'rif-i Nizâm-ı İlhâmî.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Judetz, E. P. (2007b). *Beyond The Glory of the Sultans Cantemir's View of the Turks.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı.* (S. Alimdar. Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.

Judetz, E. P. (2002). *Tanburî Küçük Artin.* İstanbul: Pan Yayınları.

Judetz, E. P. (2007a). *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları.* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.

Jung, W. (1995). *Georg Simmel Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi.* (D. Özlem, Çev.). Ankara: Ark Yayınları.

Kaçalin, M,. S. (2006). Mütercim Âsım Efendi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (32), 200-202.

Kant, I. (2014). P*ratik Aklın Eleştirisi.* (İ. Kuçuardi & Ü. Gökberk & F. Akatlı, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Karabey, L. (1948b). Konuşma Köşesi. *Musiki Mecmuası.* (5), 6.

_____ (1948a). Konuşma Köşesi, Ne Zaman?. *Musiki Mecmuası.* (4), 9.

_____ (1952). Mecmuamız Beşinci Yaşına Girerken. *Musiki Mecmuası.* (49), 3-4.

_____ (1951). Sayın Eğitim Bakanı B. Tevfik İleri'ye Açık Mektup. *Musiki Mecmuası.* (42), 3-4.

_____ (1949). Tebdil-i Makam. *Musiki Mecmuası.* (17), 7.

_____ (1982). Türk Musikisi Konusunda Joseph Marx'ın Görüş ve Önerileri. *Sanat Olayı.*

Karacakaya, R. & Yücedağ, İ. (2014). *Osmanlı Arşiv Vesikaları.* İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Karal, Z., E. (1956). *Ebu Bekir Râtip Efendi'nin "Nizâm-ı Cedîd" Islahatında Rolü.* Türk Tarih Kongresi, IX. Seri, no 5, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karal, Z. E. (1942). *Selim III. ün Hatt-ı Humayunları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Karal, Z., E. (1941b). *Nizâm-ı Cedîd'e Dair Layihalar 1792.* Ankara: Türk Tarih Vesikaları. (2).

Karal, Z., E. (1941a). *Selim III. Devrinde Osmanlı Bahriyesi Hakkında Vesikalar.* Ankara: Türk Tarih Vesikaları. 1(3).

Karaosmanoğlu, K., Y. (2016). *Yaban.* (B. Çeri, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Karpat, K., H. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma.* (Dilek Özdemir, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.

Kaya, B., A. (2012). *Tekke Kapısı Yenikapı Mevlevihanesi'nin İnsanları.* İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Kaya, M. (2014). *İslam Filozoflarından Felsefe Metinleri.* İstanbul: Klasik Yayınları.

Kayserilioğlu, R. (1955). Eşsiz Büyük İnsan. *Musiki Mecmuası.* (88), 482.

Keskiner, B. (2012). Sultan III. Selim'in Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'ndeki Güfte Mecmuası. İstanbul: *Mûsikîşinâs*. (12).

Kılıç, A. (2007). Türkçe-Farsça Manzum Sözlüklerden Tuhfe-i Şâhidî (Metin), *Turkish Studies*. 2, 4.

Kılıç, S. (2014). Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi.* (23), 11-28.

Kılıçbay, M., A. (1985). *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı.* Ankara: Teori Yayınları.

Kimmey, A., J. (1988). *A Critique of Musicology Clarifying the Scope, Limits, and Purposes of Musicology.* United Kingdom: The Edwin Mellen Press.

Koç, F. (2003). *Sultan 3. Selim Han'ın Mûsikî Eserlerinin Müzikal Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koçu, R. E. (1958). Abdülbâkî Nâsır Dede. İstanbul: *İstanbul Ansiklopedisi*. (1), 78. İstanbul: Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, Tan Matbaası.

Kolukırık, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-Elhân Mecmuası*. Kırşehir: Barış Kitabevi.

Konuk, A, A. (2006). Mesnevî-i Şerif Şerhi. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Konuk, A, A. (1987). *Muhyiddin İbnü'l Arabi - Fusûsu'l- Hikem Tercüme ve Şerhi I*. (S. Eraydın & M. Tahralı, Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.

Köprülü, F. (1931). Bizans Müsesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri Hakkında Bazı Mülahazalar, *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası.*

Köroğlu, B. (2014). Fârâbî Felsefî Sistemindeki Yeni Platoncu Unsurlar Hakkında Bir Değerlendirme. *Medeniyet Düşünürü Fârâbî Uluslararası Sempozyum.* 299-316.

Kur`ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli. **(1993).** (A. Özek & H. Karaman, vd., Haz.) Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Küçük, S. (2003). Mevleviliğin Son Yüzyılı, İstanbul: Simurg Yayıncılık.

Laertios, D. (2017). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri.* (C. Şentuna, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lassarre, P. (2011). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri.* (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Lee, S., J. (2004). *Avrupa Tarihinden Kesitler 1789-1980*. (S. Aktur, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Lewis, B. (1953). *The İmpact of the French Revolution on Turkey*. Journal of World History I.

Locke, J. (1999). *An Essay Concerning Human Understanding.* (J. Manis, Ed.). Pensylvania: Pensylvania State University.

Locke, J. (1988). *Two Treatises of Government.* Cambridge: Cambridge University Press.

Mainoldi, E. (2014). *Müzik Uygulamaları.* Ortaçağ Barbarlar-Hristiyanlar-Müslümanlar. (U. Eco, Ed.). (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. *Cilt 1.*

Maksudoğlu, M. (2013). *Arapça-Türkçe Öğretici Sözlük.* İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Mannheim, K. (1995). İdeoloji ve Ütopya. (M. Okyayüz, Çev.). İstanbul: Epos Yayınları.

Mardin, Ş. (1962). *The Genesis Of Young Ottoman Thouhgt.* New Jersey: Princeton University Press.

Mardin, Ş. (1985). Tanzimat ve Aydınlar. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. (1), 46-54.

Mehmed Salahi (1897). *Kâmus-ı Osmani.* İstanbul: Mahmud Bey Matbaası

Mcneill, W. H. (1964). *Europe's Steppe Frontier 1500-1800.* London: The University of Chicago Press.

Mesud Cemil. (1922). Musiki ve Şiirde Vezin. *Darülelhan Mecmuası.* (4), 168-172.

Montesquieu (1989). *The Spirit of the Laws.* (A. M. Cohler & B. C. Miller & H. S. Stone, Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Morgan, H. (1994). *Eski Toplum.* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Musiki Mecmuası. (1952, Ocak). Ankara Devlet Konservatuarının Mütaleasına Karşı İleri Türk Musikisi Konservatuarının Cevabî Raporu. (47), 8.

_____ (1955a, Ekim). Bir Musiki Kongresi. (92), 599.

_____ (1955b, Kasım). Bir Musiki Kongresi. (93), 618.

_____ (1955c, Aralık). Bir Musiki Kongresi. (94), 655-656.

_____ (1956b, Ocak). Bir Musiki Kongresi. (95), 9-10.

_____ (1956c, Şubat). Bir Musiki Kongresi. (96), 42.

_____ (1956a, Ekim). Bir Musiki Kongresi. (104), 310.

_____ (1957, Haziran). Bir Musiki Kongresi. (112), 110.

_____ (1948b, Nisan). Bir Musiki Masalı. (2), 10.

_____ (1948c, Mayıs). Bir Musiki Masalı. (3), 9.

_____ (1948a, Mart). H. Sadettin Arel'in İstifanamesi. (1), 1.

_____ (1949b, Ocak). İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği Tarafından. (11), 27.

_____ (1949a, Mart). İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği Tüzüğü. (13), 21.

_____ (1951, Mart). Mecmuamıza Dair Bir Rapor İle Cevabı. (37), 19, 21.

_____ (1950, Mart). Musiki Mecmuası Üç Yaşına Basarken (25), 3.

Muslu, R. (2003). Osmanlı Toplumunda Tasavvuf [18. Yüzyıl]. İstanbul: İnsan Yayınları.

Musulin, J. (1983). Hürriyet Bildirgeleri. İstanbul: Belge Yayınları.

Namık Kemal. (2016). *İntibah.* (S. Akyol, Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

Nietzsche, F. (2010a). *Ahlaki Değerlerin Soyağacı,* (E. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Roman Yayınları.

_____ (2014c). *Böyle Buyuru Zerdüşt.* (F. Saatçioğlu & M. Ukray, Ed.). Ankara: Gece Kitaplığı.

_____ (2014d). *Ecco Homo.* (K. Ata, Çev.). İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

_____(2014f). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu.* (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

_____ (2005). *Putların Alacakaranlığı.* (R. Minareci, Çev.). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

_____(2003). *Şen Bilim.* (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa Yayınları.

_____(2014a). *Deccal.* (K. Ata, Çev.). İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

_____(2010b). *Güç İstenci.* (N. Epçeli, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

_____(2014e). *Tan Kızıllığı.* (H. Salihoğlu & Ü. Özdağ, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

_____ (2010c). *Wagner Olayı Nietzsche Wagner'e Karşı.* (M. O. Toklu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

_____(2009). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. (G. Aytaç, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

_____(2014b). *İnsanca Pek İnsanca 1.* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Ocak, A., Y. (2011b). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Düşünce Hayatı, 14-17. Yüzyıllar, Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri, Osmanlı Dönemi*. İstanbul: KitapYayınevi.

Ocak, A., Y. (2011c). *Türkiye Tarihinde Merkezi İktidar ve Mevleviler, Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri, Osmanlı Dönemi.* İstanbul: KitapYayınevi.

Ocak, A., Y. (2011a). *17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasviye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: Kadızadeliler Hareketi, Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri, Osmanlı Dönemi.* İstanbul: KitapYayınevi.

Oktay, C. (2017). Siyasi Kültür Okumaları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ortaylı, İ. (1999). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ortaylı, İ. (2017). *Osmanlı Düşünce Dünyası ve Tarihyazımı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ortaylı, İ. (2001). *Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi.* (M. Ö. Alkan, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları. (1).

Ortaylı, İ. (2007). Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi. Cedid Neşriyat.

Outram, D. (2007). Aydınlanma. (H. Çalışkan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Öktem, Ü. (2005). Fenomenoloji Ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi**.** *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi.* (45)1, 27-55.

Öz, T. (1941). Selim III., Mustafa IV. ve Mahmud II. Zamanlarına Ait Birkaç Vesika. *Türk Tarih Vesikaları.* (I).

Özata, M. (1983). III. Selim'in Mûsikî Anlayışı. *Milli Kültür.* (40), 24-25.

Özcan, N. (1988). Abdülbaki Nâsır Dede. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (1), 199.

Özcan, N. (1998). Selim III. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (36), 425.

Özçelik, M. (2012). *Evliya Çelebi Seyahatnamesine Mevlana, Mevleviler ve Mevlevihaneler.* Konya: Rûmî Yayınları.

Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztürk, O. M. (2014). Makam, Avaze, Şube ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Musiki" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi.* 2(I), 1-49.

Özyüksel, M. (1997). *Feodalite ve Osmanlı Toplumu.* İstanbul: Der Yayınları.

Paçacı, G. (1994a). Dâr-ül-elhân'dan Konservatuar'a Türk Musıkisi'nin Gelişimi-I. *Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi.* 21(121), 48-59.

Paçacı, G. (1994b). Dâr-ül-elhân'dan Konservatuar'a Türk Musıkisi'nin Gelişimi-I. *Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi.* 22(122), 17-24.

Panti, C. (2014a). *Ortaçağ Ansiklopedi Kültüründe Müziğin Yeri.* Katedraller, Şovalyeler, Şehirler. (U. Eco, Ed.). (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. (2).

Panti, C. (2014b). *Müzik Teorisi.* Ortaçağ Barbarlar-Hristiyanlar-Müslümanlar. (U. Eco, Ed.). (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. (1).

Perot & F. Hitzel & R. Anhegger. (2001). *Hatice Sultan ile Melling Kalfa-Mektuplar.* (E. Güntekin, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Peyami Safa. (2017). *Fatih Harbiye.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Plotinus (1989). *Enneads.* (A.H. Armstrong, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.

Platon (2008). *Devlet.* (E. Bayram, Çev.). İstanbul: Metropol Yayınları.

Platon (2015). *Kratylos.* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Platon (1989). *Phaidon.* (S. K. Yetkin & H. R. Atademir, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Platon (2014). *Theaitetos.* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Ponting, C. (2011). *Yeni Bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi.* (E. B. Özbiken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Pruett, J., W. & Slavens, T., P. (1985). *Research Guide to Musicology.* Chicago: American Library Association.

Rameau, J., P. (1779). *A Treatise of Music, Containing The Principles of Composition.* London: J. Murry & L. White.

Rauf Yektâ. (1915). Selim-i Salis, Mûsikîşinas. *Yeni Mecmua.* (16), 310.

Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi.* (O. Nasuhioğlu. Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Redhouse, J., W. (1880). *İngilizce Osmanlıca Sözlük.* http://www.ingilizceosmanlica.com/.

Reel, A., H. (1955). Kâmil Bir İnsandı, Değerli Bir Sanatkârdı ve Canlı Bir Kütüphaneydi O. *Musiki Mecmuası.* (88), 476.

Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsıkîsi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Renda, G. (2010). *Sultan III. Selim ve Resim Sanat*ı, *Nizam-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi*. (S. Kenan, Ed.). İstanbul: İSAM Yayınları.

Roberts, J., M. (2010). *Avrupa Tarihi.* (Fethi Aytuna, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Rousseau, J., J. (2012). *Toplum Sözleşmesi.* (M. T. Yalım, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Rousseau, J., J. (2013). *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme.* (Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rusconi, A. (2014). *Müzik Teorisi.* Katedraller, Şovalyeler, Şehirler. (U. Eco, Ed.). (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. (2).

Russel, B. (2017). Batı Felsefesi Tarihi: İlk Çağ Felsefesi. (K. Gülenç & G. Ateşoğlu, Edi.). İstanbul: Alfa Basım Yayım. (1).

Salih Zeki. (1906, Kasım). İhtimaliyat-İktisadiyat. *Aşiyan.* 1(13), 412-416.

Sarı, G., Ç. (2014). 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi.* 1(18), 31-49.

Saygun, A., A. (1940). *Halkevlerinde Musiki.* Ankara: Kılavuz Kitaplar Serisi 6, CHP Yayınları.

Sencer, Y. (1955). Telâfisi Kaabil Olmayan Bir Kayıb. *Musiki Mecmuası.* (88), 486.

Simmel, G. (2016). *Gizliliğin Ve Gizli Toplumlarin Sosyolojisi.* (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.

Simmel G. (2005). *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art.* New York: Routledge.

Slattery. M. (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler.* (Ü. Tatlıcan & G. Demiriz, Haz.). Bursa: Sentez Yayıncılık.

Smith, A. (2017). *Etno-Sembolizm ve Milliyetçilik.* (B. F. Çallı, Çev.). İstanbul: Alfa Araştırma.

Stranisky, İ. (2000). *Altı Derste Müziğin Poetikası.* (C. Taylan, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Çalışmaları. *Folklor Edebiyat Dergisi.* (17), 99-128.

Shaw, S. J. (1971). *Between Old and New: The Ottoman Empire under Sultan Selim III*. Cambridge: Harvard University Press.

Shaw, S. J. (2008). *Eski ve Yeni Arasında Sultan III. Selim Yönetiminde Osmanlı İmparatorluğu.* (H. Güdü, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Shils, E. (1961). Centre and Periphery, *The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polanyi on his Seventieth Birhday, 11th March 1961.* (Polanyi Festschrift Committee). Routledge Library Editions Epistemology, 117-30.

Şimşek, M. (2016). Bir Öncünün Romanı: Nuri Demirağ. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Şinasi. (1862, Haziran 15). Mukaddime, *Tasvir-i Efkar Gazetesi.* (1), 1.

Spencer, H. (1873). *The Study of Sociology.* London: Henry S. Kinq & Co. 65, Cornhıll, and 12, Paternoster Row.

Stone, R. M. (2008). *Theory For Ethnomusicology.* New Jersey: Pearson Education.

Sürelsan, B. İ. (1984). III. Selim. İstanbul: *Mızrap Dergisi*. 2(16), 4-5.

Şahin, E. & Macic, H. (2014). İslâm Felsefesine Bir Adım Olarak Neoplatonism (Yeni Eflatunculuk): Proclus Ve Fârâbî Arasında Metafizik Bir Karşılaştırma, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 5(2), 192-226.

Şakul, K. (2005). Nizâm-ı Cedîd Düşüncesinde Batılılaşma ve İslami Modernleşme. İstanbul: *Divan İlmi Araştırmalar*. (19), 117-150.

Şanbey, C. Z. (1960). Leopold Von Ranke Tarihçilere Yol Gösteren Bir Tarih Üstadı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. 18(3.4), 273-289.*

Şardağ, R. (1982). *Şair Sultanlar.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tanör, B. (1985). Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi.* (1), 10-26.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* Dergâh Yayınları.

Tardü, D. (2014). Arthur Schopenhauer Ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi* II(1).

Taylor, E., B. (1871). *Primitive Culture.* London: John Murray, Albemarle Street.

Tekin, A. (2015). *Türk Musikisinde Nağmeler ve Makamlar, Kemani Hızır Ağa'nın Tafhümü'l Makamat fi Tevlidi'n Nagamat İsimli Edvar'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Musikisi,* İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Terzioğlu, A. & Hüsrev, H. (1988). *Mahmud Raif Efendi - Osmanlı İmparatorluğunda Yeni Nizamların Cetveli.* İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Thompson, E. P. (1995). *The Poverty of Theory or an Orrery of Errors.* London: Merlin Press.

Timur, T. (2016). *Mutlak Monarşi ve Fransız Devrimi.* İstanbul: Yordam Kitap.

Todorov, T. & Focroulle, B. & Legros, R. (2014). *Sanatta Bireyin Doğuşu.* (Esra Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toker, A., S. (1955). Büyük Kederimiz. *Musiki Mecmuası.* (89), 514.

Toprak, Z. (1994). Cumhuriyet, Devlet ve Sanat. *Boğaziçi Mezunları Dergisi.* (1), 49.

Trabzon Sicili, no: 63. İSAM Kadı Sicilleri Kataloğu Veri Tabanı, Anadolu-Trakya Sicilleri, Trabzon Sicilleri, no: 63. 1130-1131.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu –Mûsikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1.

Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk -İnceleme ve Gerçeği Araştırma- Nâsır Abdülbâkî Dede.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri.* İsyanbul: Pan Yayıncılık.

Turan, N., S. (2013). Bir 18. Yüzyıl Entelektüelinin Portresi Dimitrie Cantemir. *Evrensel Kültür Dergisi.* (257), 66-71.

Turan, N., S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde 'Ulusal Kimliğin' Opera Sahnesinde İnşası: Özsoy. Ahenk Müzikoloji Dergisi. (2).

Turan, N., S. (2014). *İmparatorluk ve Diplomasi: Osmanlı Diplomasisinin İzinde*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Turan, N., S. (1998). *Türkiye'de Çağdaşlaşma ve Müzik.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Turan, N., S. (2016). 17. Yüzyılda Osmanlı Tasavvuf Ritüelinde Semâ, Deveran ve Müziğin Püritanizmle İmtihanı. *Porte Akademik.* (13), 60-82.

Turan, N., S. & Işıktaş, B. (2016). The Deadlock of Nation State: The Problem of Nationalisation of Music During the Early Republican Era. *Rast Müzikoloji Dergisi.* 4(1), 1076-1092.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre.* New York: Paj Publications.

Uçman, A. (1974). *Koca Sekbenbaşı Risalesi*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.

Uçman, A. (2010). III. Selim'in Viyana Elçisi: Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi, *Nizam-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi*, ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları.

Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Urhan, V. (2007). M. Foucault Ve Bilgi/İktidar İlişkisinin Soykütüğü. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. (9), 99-118.

Uslu, R. (2016). Hızır B. Abdullah, Kitab-ı Edvar. Ankara: Çengi Yayınevi.

Uygun, N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uygun, N. (1999). *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvarı.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Uzunçarşılı , H. İ. (1938). *Selim III'ün Veliahd İken Fransa Kralı Lüi XVI. ile Muhabereleri.* Belleten*,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. *II/5-6*, s. 191-246.

Uzunçarşılı, H. İ. (1988). *Osmanlı Tarihi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. *Cilt III-IV*.

Uzunçarşılı, H. İ. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı.* Ankara: Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi*,* (161), *Cilt XLI*.

Ülken, H., Z. (1972). *Genel Felsefe Dersleri.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Ülken, H., Z. (1979). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi.* İstanbul: Ülken Yayınları.

Ünal, N. (2007). *Yenikapı Mevlevihanesi'nin Tarihsel Gelişimi ve Harem Konağı'nın Restitüsyon Projesi.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu Yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı. *Defter.* (22), 41-57.

Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi.* (Z. Gültekin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Voltaire, (2006). *Philosophical Dictionary.* (Project Gutenberg License, Trans.). UKA: Carlton House.

Yalçın, G. (2014). Haşim Bey Mecmuası Edvar Bölümünün Kaynakları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 9/5 Spring, p. 2053-2074.

Yalçın, G. (2013). Haşim Bey Mecmuasının "Makam Ve Tonalite Karşılaştırması" Yönünden İncelenmesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/6 Spring, p. 753-768.

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası Birinci Bölüm Edvar.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Yalçınkaya, A. (2010). III. Selim Döneminde Dış Temsilciliklerin Kurulması, *Nizam-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi*, ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları.

Yarman, O. (2008). *Makam Kuyumcuları.* İstanbul.

Yeni Sabah (1948, Şubat 29). Konservatuvarda Tasfiyeye Başlandı. Yeni Sabah Gazetesi.

Yenseni, O. (1975). *Türkler, Müslümanlar ve Ötekiler.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Yeğin, A. (1973). *Yeni Lügat.* Hizmet Vakfı Yayınları.

Yekta, R. (1915). Selim-i Salis, Mûsikîşinas*.* İstanbul: *Yeni Mecmua*. (16).

Yeşil, F. (2010). *Aydınlanma Çağında Bir Osmanlı Katibi Ebubekir Râtib Efendi (1750-1799)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yönetken, H., B. (1922, Haziran). Milli Musiki, *Darülelhan Mecmuası.* (3), 129-132.

Yurdakul, İ. (2010). *III. Selim'in İlmiye Islahatı Programı ve Tatbikatı, Nizam-ı Kadim'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi.* (Seyfi Kenan, Ed.). İstanbul: İSAM Yayınları.

Zeren, A. (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Zeren, M., & Güleç, İ. (2009). *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütübhanesi Yazma Eserler Katalogu.* İstanbul: İ.Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü.

Zilfi, M., C. (2008). *Dindarlık Siyaseti Osmanlı Uleması, Klasik Dönem Sonrası.* (M. F. Özçınar, Çev.). Ankara: Birleşik Yayınları.

Zobu, V., R. (1977). O Günden Bu Güne, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Zorlu, T. (2008). *Innovation and Empire In Turkey, Sultan Selim III and the Modennization of the Ottoman Navy.* Londra: I.B. Tauris., 15-75.

Zürcher, E., J. (2004). *Turkey A Modern History.* London-New York: I. B. Tauris.

EKLER

EK A : Abdükbaki Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel Üzerine Yapılan ya da Kendileriyle İlgili bölümler İçeren Akademik Çalışmalar

EK B : Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk Eserinin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, İ.Ü. Nadir Eserler ve Topkapı Emanet Hazinesi'ndeki Müellif ve Müstensih Nüshalarından Kısımlar

EK C : Hüseyin Sadettin Arel'in İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar ve İÜ Türkiyat Araştrmaları Enstitüsü Arşivlerindeki Eserlerinden Kısımlar

EK D : BOA ve Çeşitli Arşiv Belgeleri

EK E : Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel Bestelerinin Müzik Yazıları ve Notalarından Kısımlar

EK F : Ercümend Berker'in Kişisel Arşivinde Yer Alan Hüseyin Sadettin Arel İle İlgili Notlar

EK G : Hüseyin Sadettin Arel'in Hayatına Dair Fotoğraflar

EK H : Hüseyin Sadettin Arel Hakkında Çıkmış Ulusal Basından Gazete Haber Örnekleri

EK I : Hüseyin Sadettin Arel'in Yapmış Olduğu Çeşitli Yazışmalarla İlgili Belgeler ve Konferanslarıyla İlgili Afişler

EK İ : Kavram Dizini

EK A : Abdükbaki Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel Üzerine Yapılan ya da Kendileriyle İlgili bölümler İçeren Akademik Çalışmalar

Aksu, F., A. (1988). *Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik.* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Başer, F., A. (1996). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821).* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bıyık, M. (1996). *Abdülbaki Nasır Dede Divanı: Giriş-metin-indeks.* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Çolak, D. (2003). *Abdülbaki Nasır Dede ve Musıkiye Katkıları.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Coşkun, M., R. (2001). *Nasır Abdülbaki Dede`nin Tahririye`si (çeviri yazım ve incelemesi).* (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Demir, A. (1999). *Mecmua-i Saz ü Söz`de rast makamı ve Arel nazariyatı ile mukayesesi.* (Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demirbaş, U. (1993). *Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile "Abdülkadir Töre ses sisteminin" karşılaştırılması.* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.

Güngördü, B. (2000*). Abdülbaki Nasır Dede'nin "Tedkik u Tahkik"inde geçen makamlara dönem bestekarlarının eserlerindeki makamların mukayesesi.* (Sanatta Yetrelilik Çalışması). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Işıldak, C., K. (2015). *Tanbûrî Cemil Bey'in taksîmlerindeki makam anlayışının arel nazariyatı ile karşılaştırılması.* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.

Köylü, A., T. (1998). *Hüseyin Saadeddin Arel'in Gazelleri.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Kutlutaş, A. (2000). *Hüseyin Sadettin Arel'in Durak Formundaki Eserleri.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Okat, F., B. (1995). *Abdülbaki Nasır Dede Efendi'nin Hayatı ve Eserleri.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Özgen, N. (1998). *Hüseyin Sadeddin Arel'in Kemençe Beşlemesi ve Kemençenin Türk Müziğindeki Yeri.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi.* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon, Koro ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Kompozisyon Sanat Dalı, Ankara.

Sarman, A. (1995). *Hüseyin Saadeddin Arel'in Türk Musıkisinde Çok Sesliliğe Bakış Açısı.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

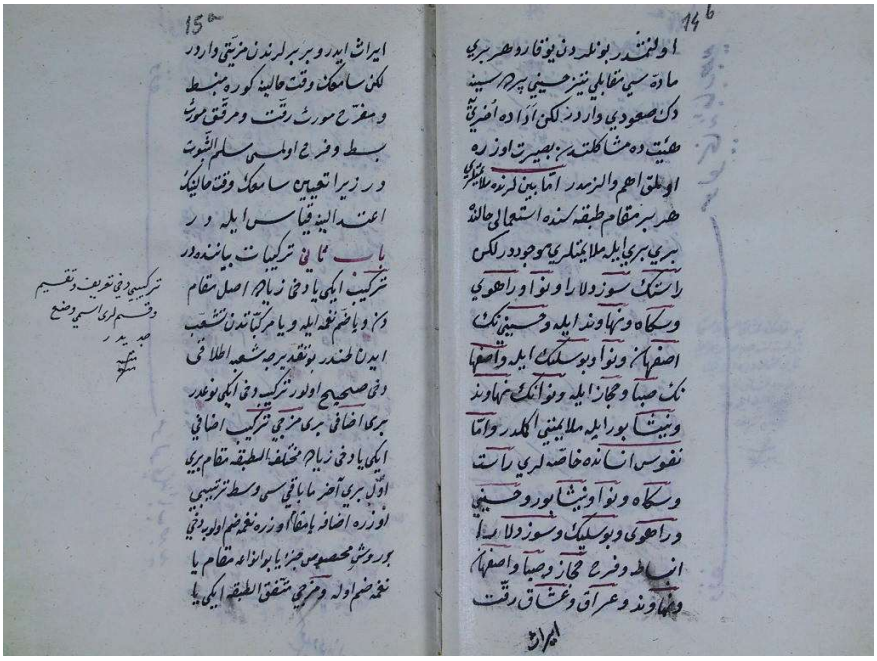
Sunat, N., T. (1998). *H. Sadettin Arel'in Türkiyat Enstitisü'nde bulunan hamparsum nota yazılarından bir bölümünün günümüz notasına çevirimi.* (Sanatta Yetrelilik Çalışması). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şen, D. (1996). *Hüseyin Saadettin Arel'in Türk Musıkisine Getirdikleri.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Zafer, F. (1995). *H.Sadettin Arel ve bazı bestelerinden örnekler ve özellikleri.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

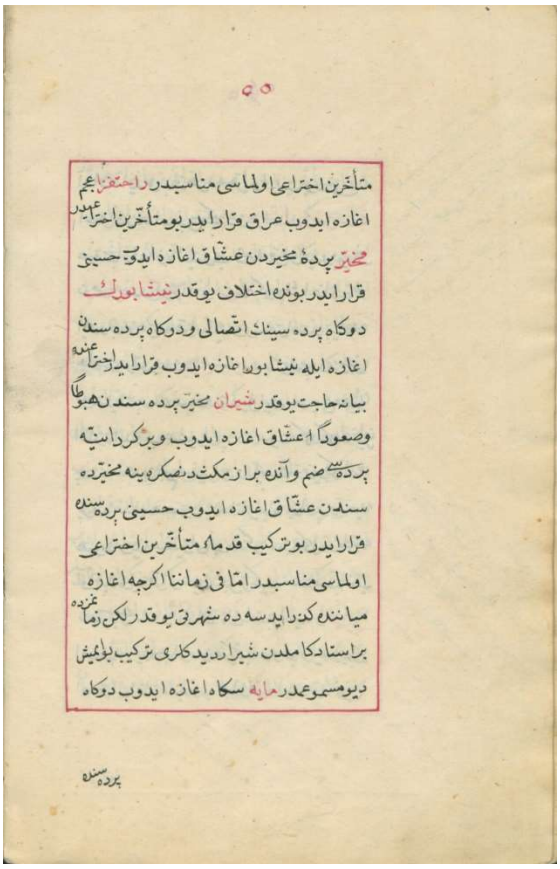
Toptaş, Ç. (2004). *Hüseyin Saadettin Arel'e Göre Kemençe Ailesi.* (Bitirme ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

EK B : Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk Eserinin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, İ.Ü. Nadir Eserler ve Topkapı Emanet Hazinesi'ndeki Müellif ve Müstensih Nüshalarından Kısımlar



Şekil B.1 : Tedkîk u Tahkîk, Süleymaniye Kütüphanesi 1242/14 b-15a, Müellif Nüshası.

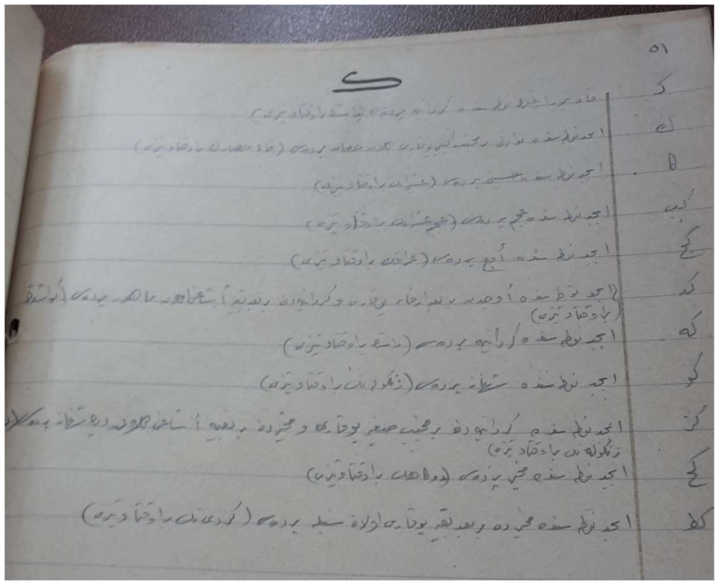
Şekil B.2 : Tedkîk u Tahkîk İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi, 5572, s. 7.



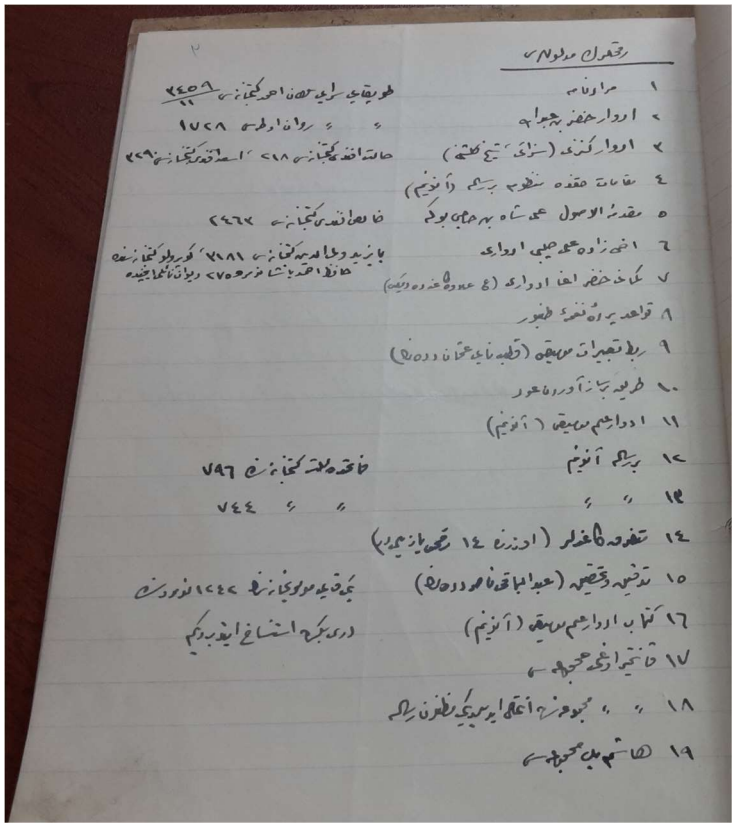
Şekil B.3 : Tedkîk u Tahkîk İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi 9824, s. 55.

Şekil B.4 : Tedkîk u Tahkîk Topkapı Emanet Hazinesi 2069/3-4 s. 24-2.

EK C : Hüseyin Sadettin Arel'in İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar ve İÜ Türkiyat Araştrmaları Enstitüsü Arşivlerindeki Eserlerinden Kısımlar



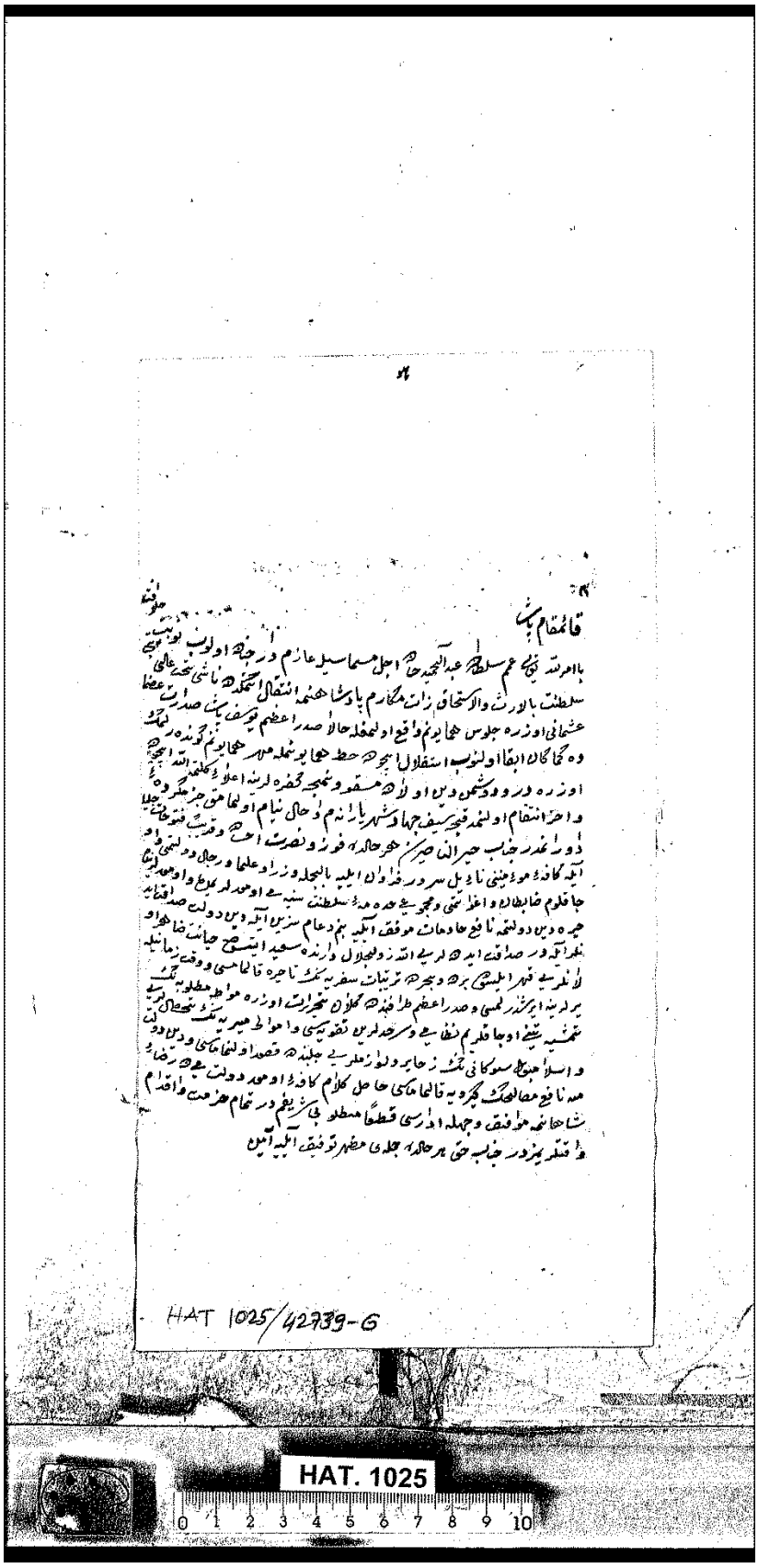
Şekil C.1 : Musiki Lügatçesi, İÜ Türkiyat Araştrmaları Enstitüsü, s. 51 (Arel'in El Yazısı).



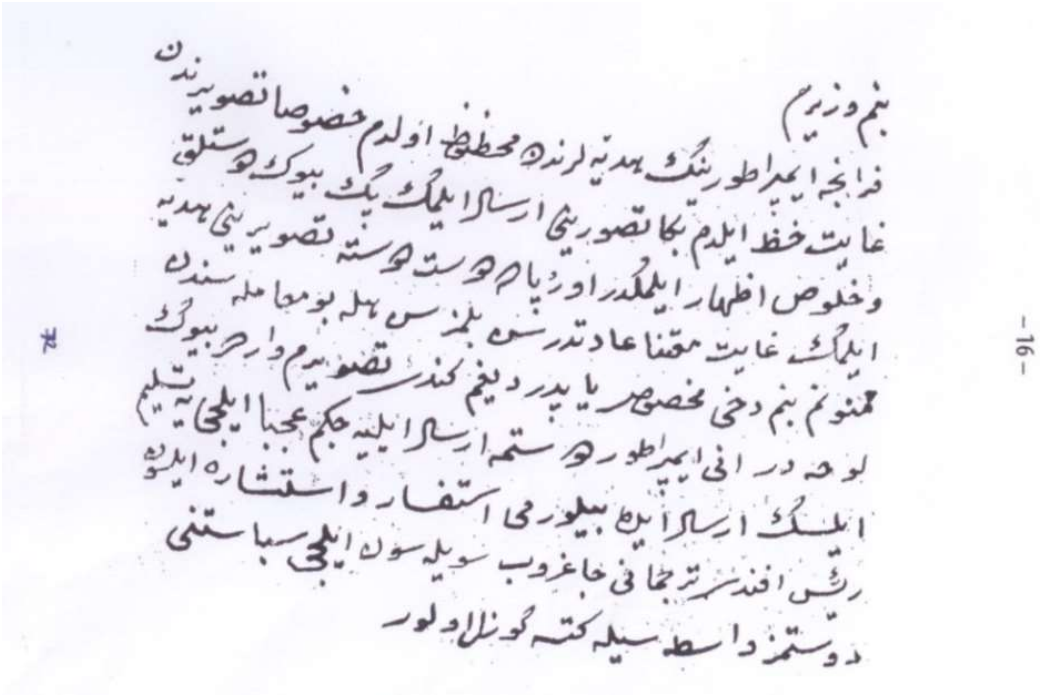
Şekil C.2 : Basit ve Mürekkep Makamların İsimleri, İÜ Türkiyat Araştrmaları Enstitüsü, s. 2 (Arel'in El Yazısı).

EK D : BOA ve Çeşitli Arşiv Belgeleri

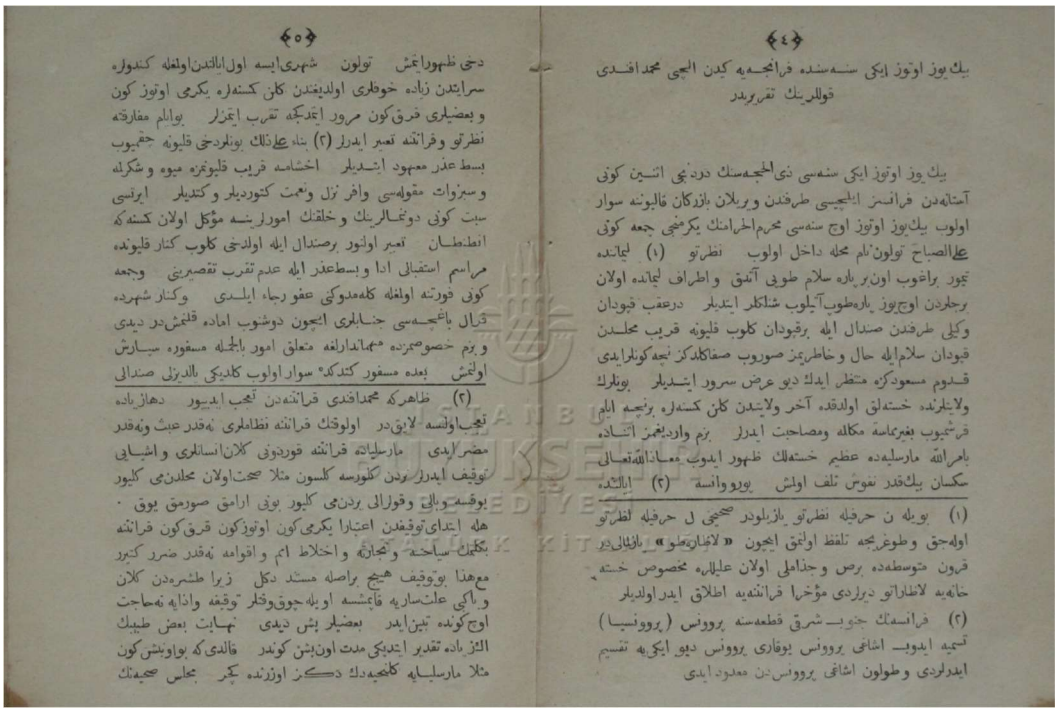
Şekil D.1 : 1718 Tarihli Şer´iyye Sicili'nde Bir Yeniçeri Ağası'nın, Kadı'ya Malumat Arz Etmesi. (İSAM Kadı Sicilleri Kataloğu Veri Tabanı, Trabzon Sicilleri, no: 63. 1130-1131).



Şekil D.2 : (BOA. HAT. 1025/42739-G).

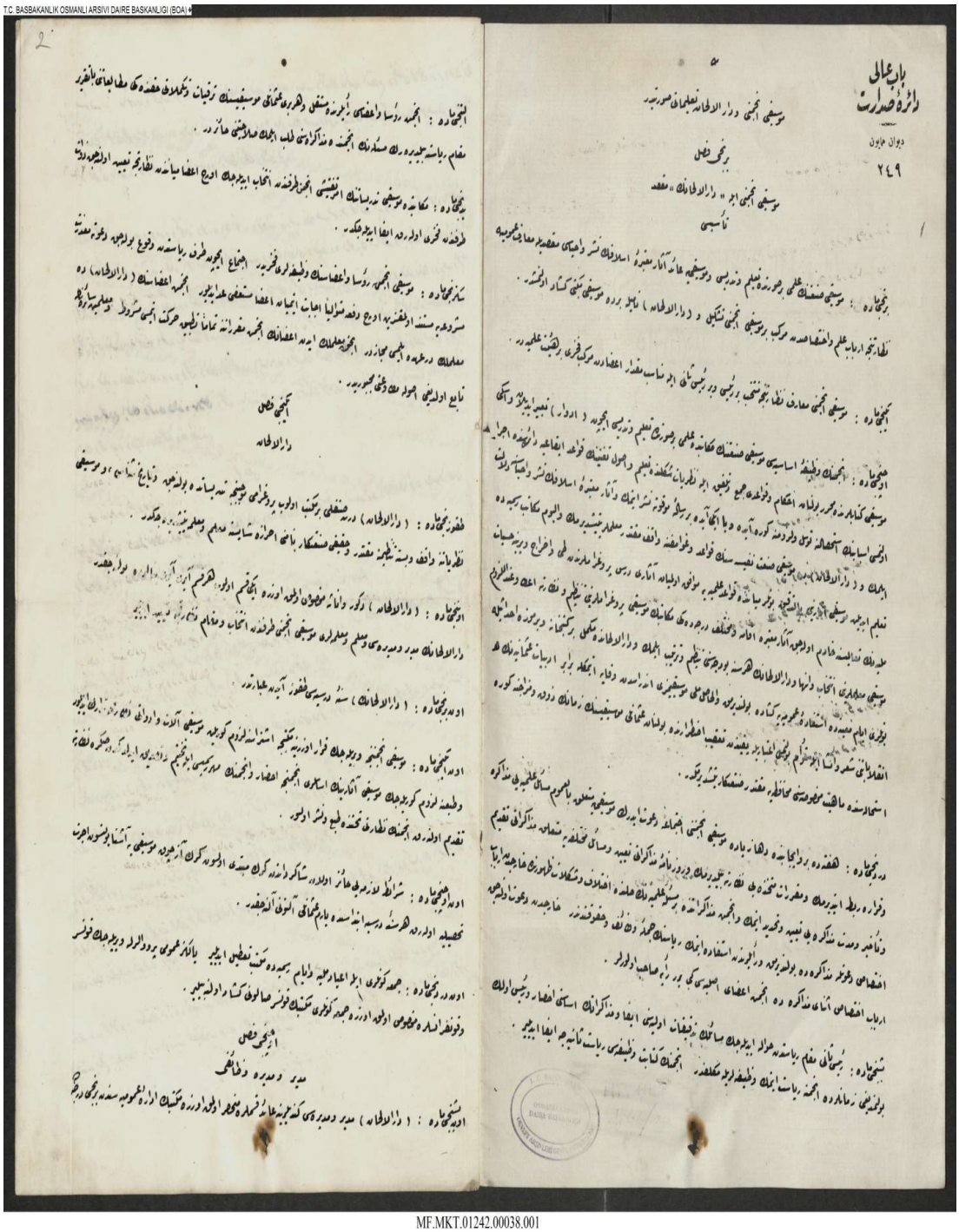


Şekil D.3 : Françe İmparatoru'nun Tasvîri Hakkında III. Selim'in Hatt-ı Hümâyûn'u (BOA. HAT. 257/14805).



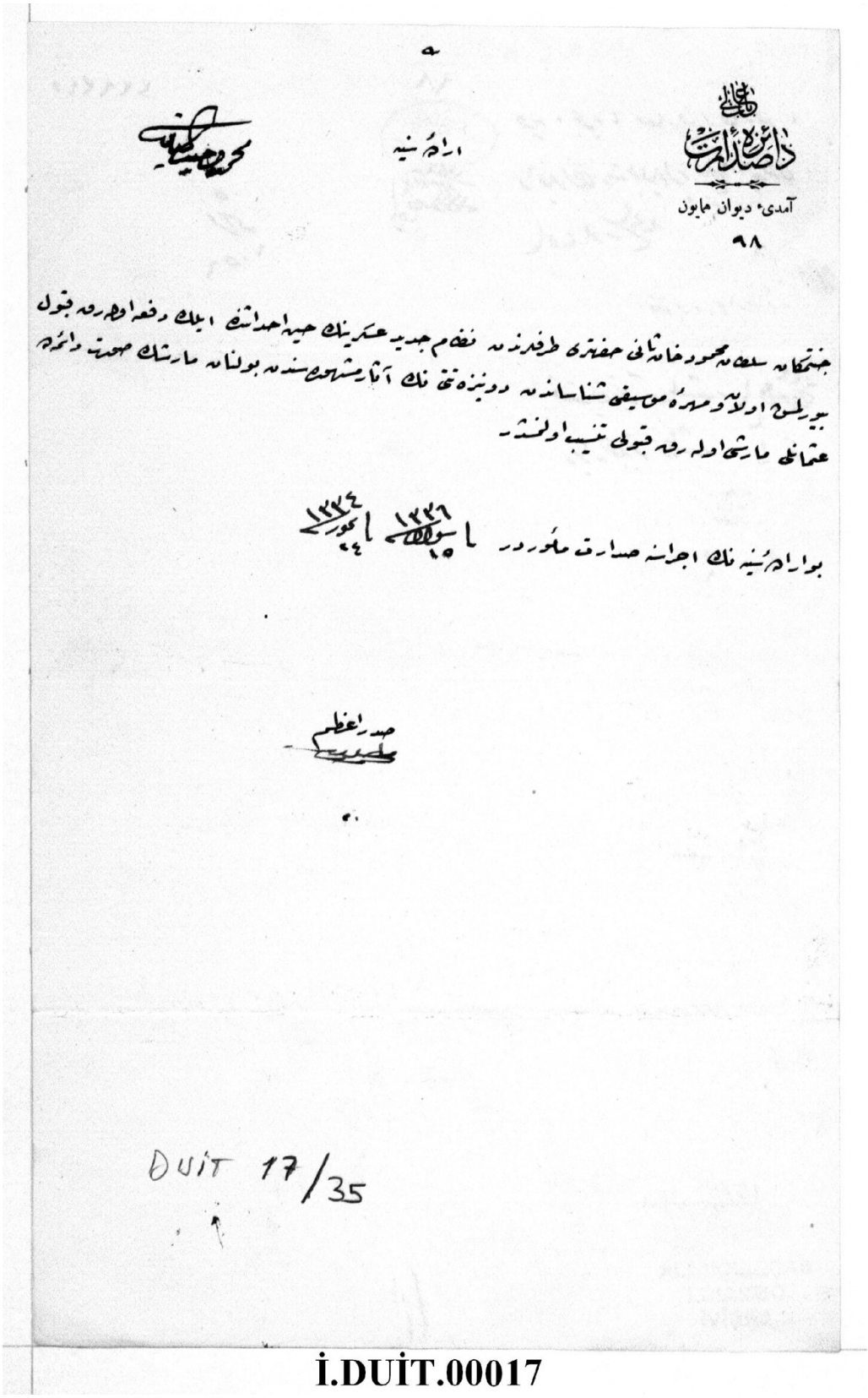
Şekil D.4 : Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Sefâretnâmesinden Bir Bölüm, Ali Suâvî Tab'ı (İBB Atatürk Kitaplığı, Belediye Osmanlıca Kitapları, oda İSTKA).

T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIGI (BOA)



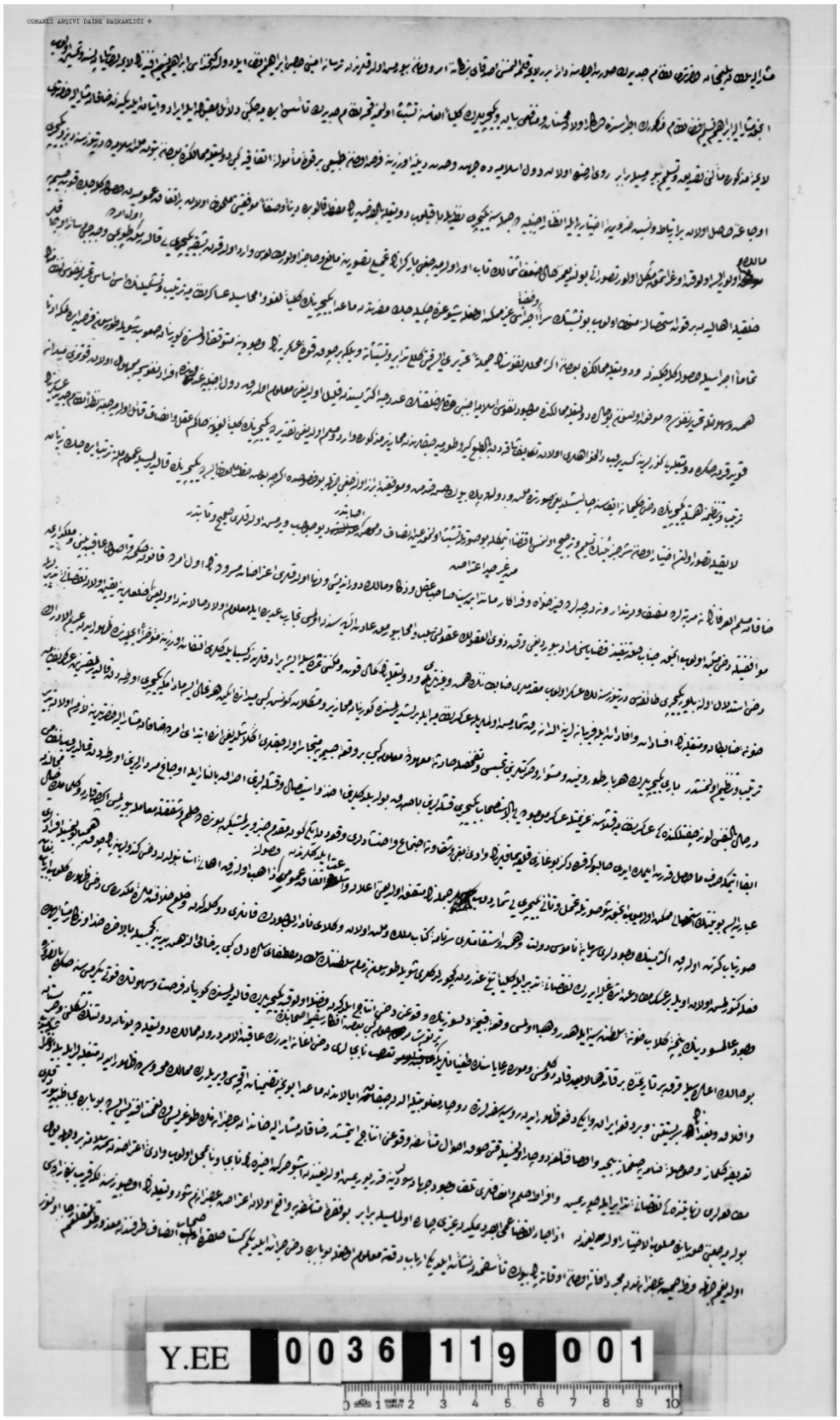
MF.MKT.01242.00038.001

Şekil D.5 : Mûsikî Encümeni ve Dârü'l-Elhân Ta'lîmâtı Sûreti, Birinci ve İkinci Fasıllar (BOA. MF. MKT. 1242/38).

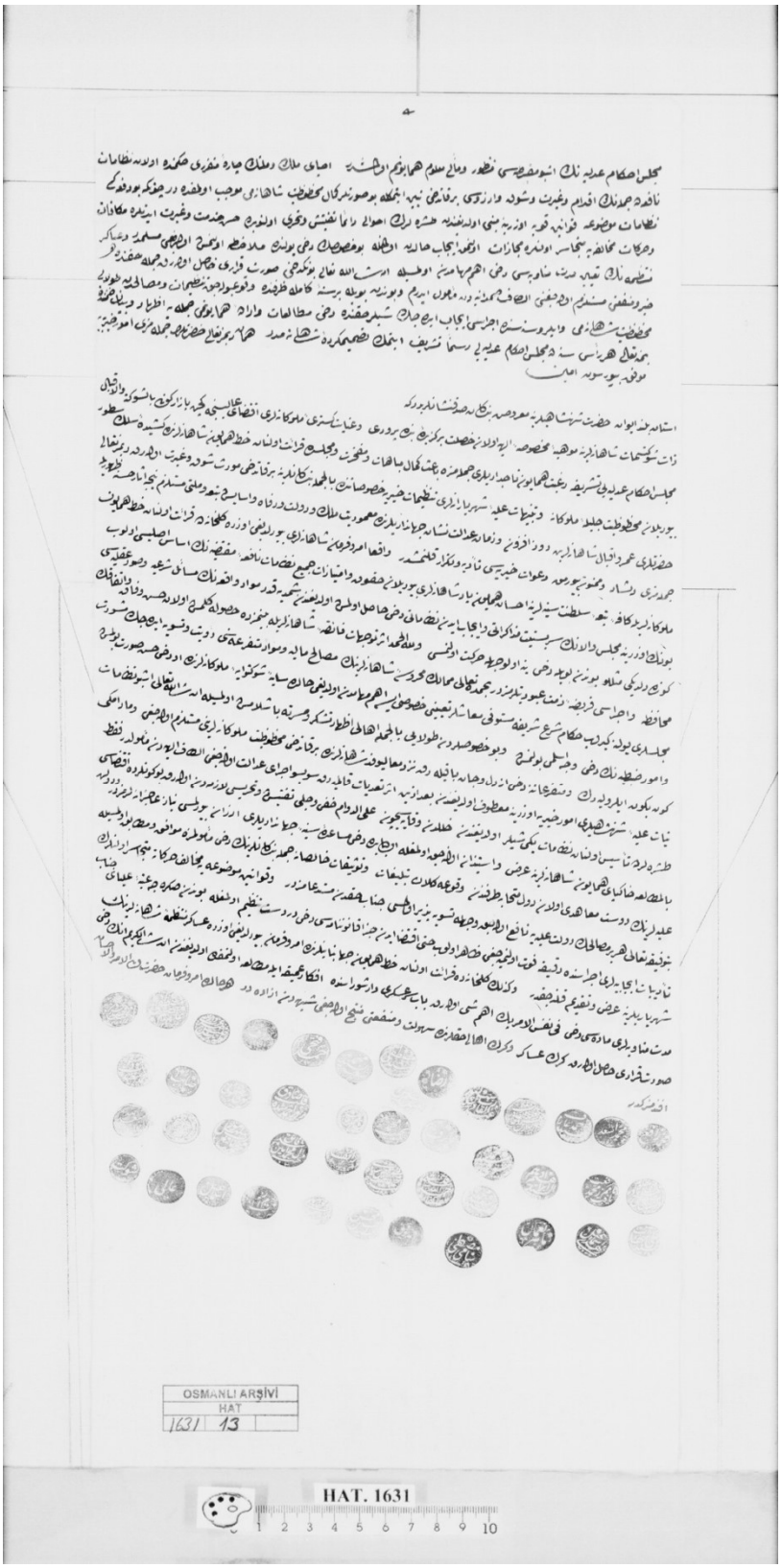


İ.DUİT.00017

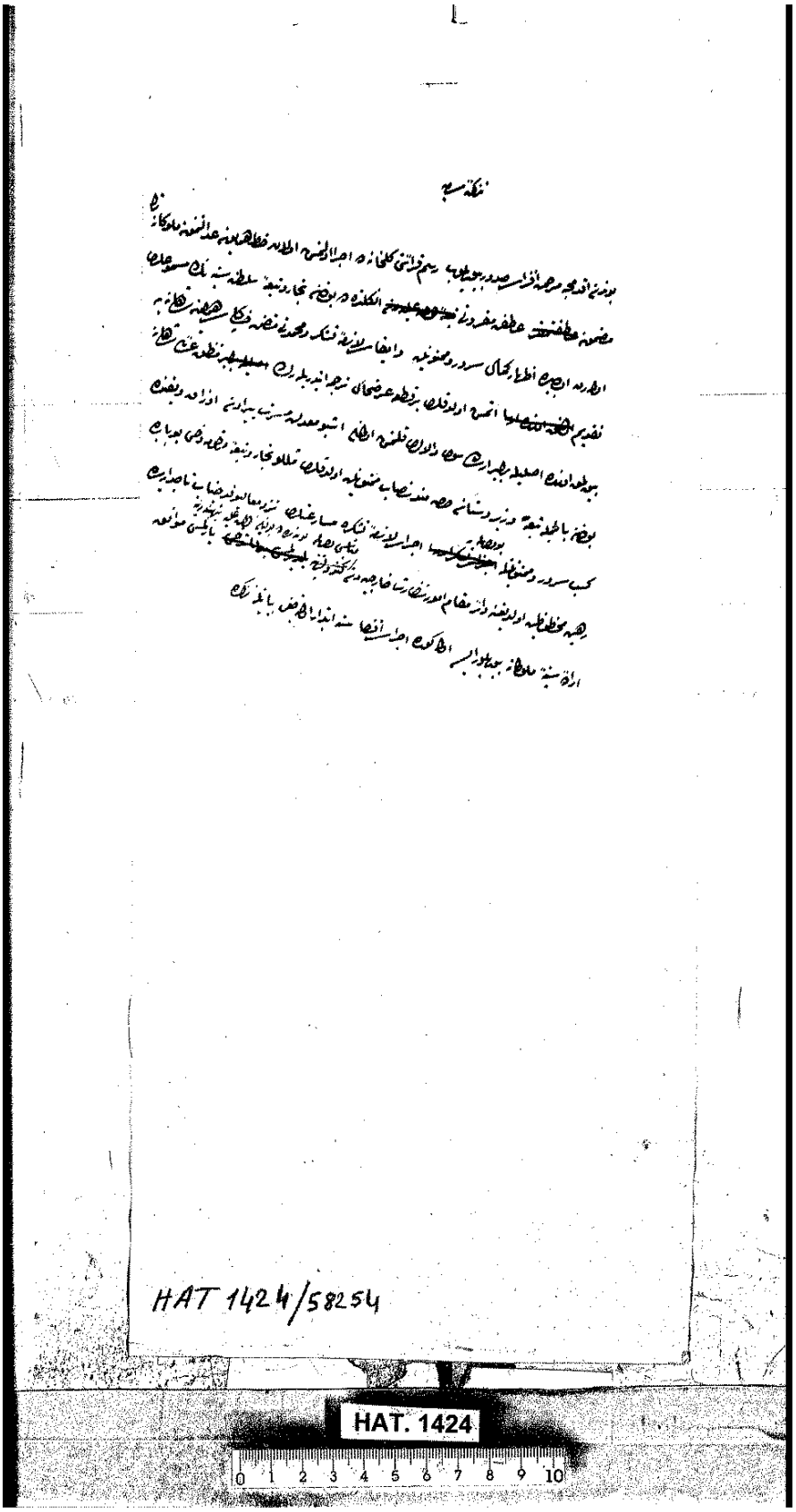
Şekil D.6 : Doznizetti'nin Marşının Osmanlı Marşı Olarak Kabulünü Beyan Eden Belge (BOA. İ.DUİT. 17/35).



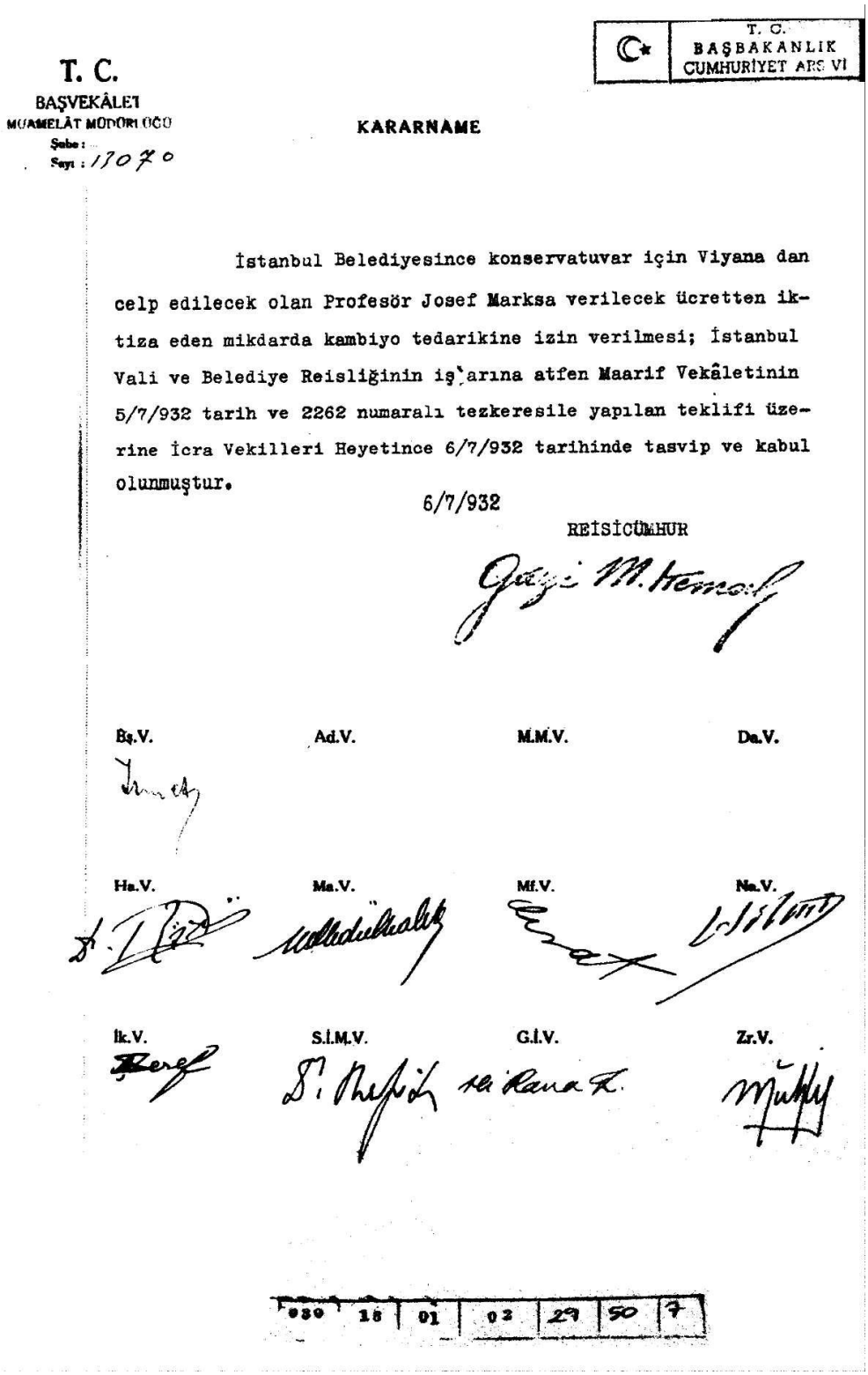
Şekil D.7 : III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd Hakkında İstediği Layihaya Dair Bir Müsvedde (BOA. Y.EE. 36.119.001).



Şekil D.8 : Gülhâne Hatt-ı Hümâyûn'u Gereği Yapılan Yeni Kanuni Düzenlemerin Kutlanması Amacı İle Bir Toplantı Yapılması ve Abdülmecid'in Davet Edilmesi (BOA. HAT. 1631/13).



Şekil D.9 : İngiltere'deki Osmanlı Tacirlerinin Teşekkürnâmelerinin Takdimi (BOA. HAT. 1424/58254).



T. C.
BAŞVEKÂLET
MUAMELÂT MÜDÜRLÜĞÜ
Şube :
Sayı : 11070

T. C.
BAŞBAKANLIK
CUMHURİYET ARŞİVİ

KARARNAME

İstanbul Belediyesince konservatuvar için Viyana dan celp edilecek olan Profesör Josef Marksa verilecek ücretten iktiza eden mikdarda kambiyo tedarikine izin verilmesi; İstanbul Vali ve Belediye Reisliğinin işarına atfen Maarif Vekâletinin 5/7/932 tarih ve 2262 numaralı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetince 6/7/932 tarihinde tasvip ve kabul olunmuştur.

6/7/932

REİSİCÜMHUR

Gazi M. Kemal

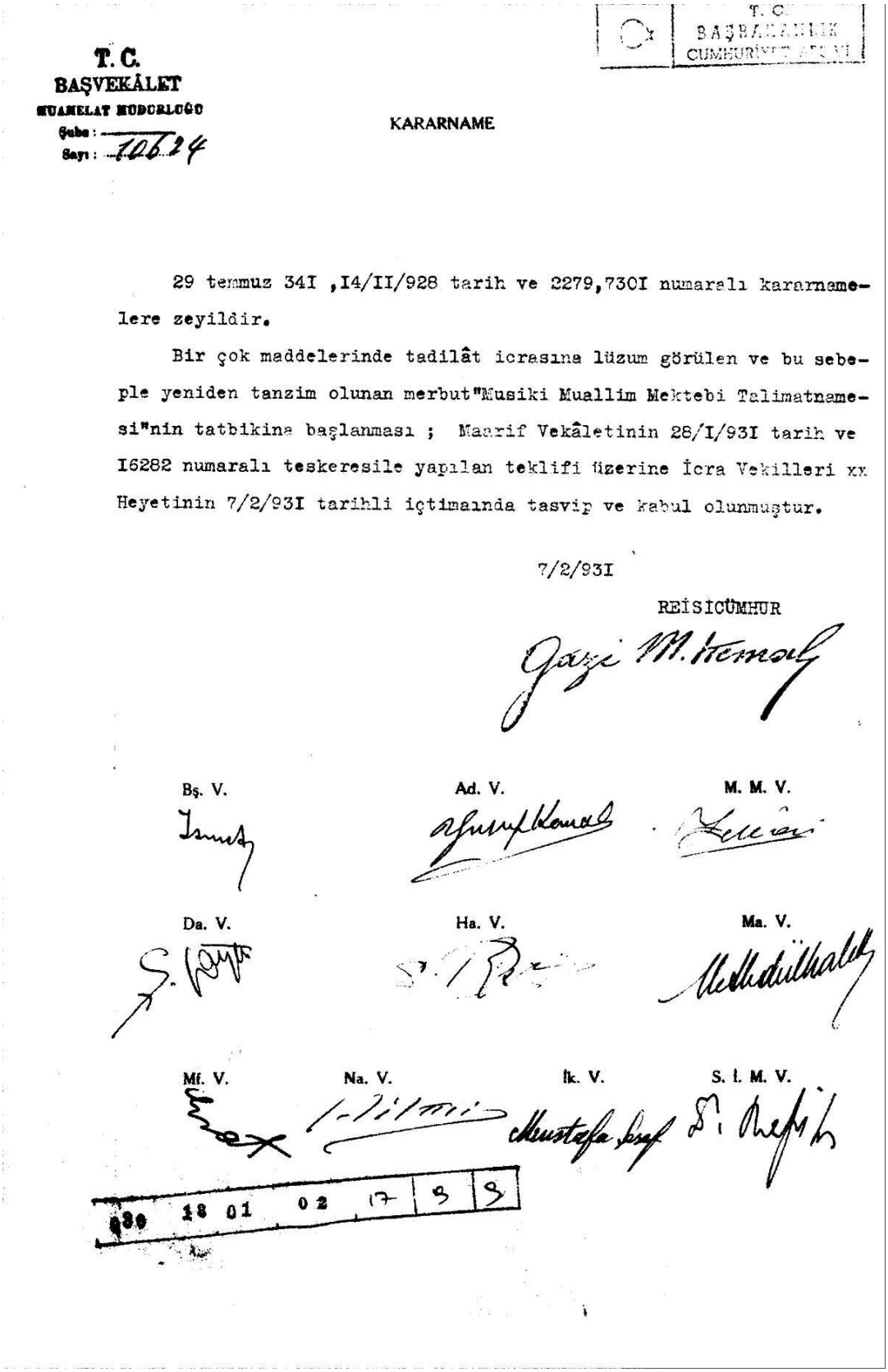
Bş.V. Ad.V. M.M.V. Da.V.

Ha.V. Ma.V. Mf.V. Na.V.

İk.V. S.İ.M.V. G.İ.V. Zr.V.

030 | 18 | 01 | 02 | 29 | 50 | 7

Şekil D.10 : İstanbul Belediyesi'nce Konservatuvar İçin Viyana'dan Getirilmiş Olan Joseph Marx'a Verilecek Ücrete Ait Kambiyo Tedariki (BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-29-50-007).



T. C.
BAŞVEKÂLET
MUAMELAT MÜDÜRLÜĞÜ
Şube :
Sayı : 10624

T. C.
BAŞBAKANLIK
CUMHURİYET ARŞİVİ

KARARNAME

29 temmuz 34I ,I4/II/928 tarih ve 2279,730I numaralı kararnamelere zeyildir.

Bir çok maddelerinde tadilât icrasına lüzum görülen ve bu sebeple yeniden tanzim olunan merbut"Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi"nin tatbikina başlanması ; Maarif Vekâletinin 28/I/93I tarih ve I6282 numaralı teskeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri xx Heyetinin 7/2/93I tarihli içtimaında tasvip ve kabul olunmuştur.

7/2/93I

REİSİCÜMHUR

Gazi M. Kemal

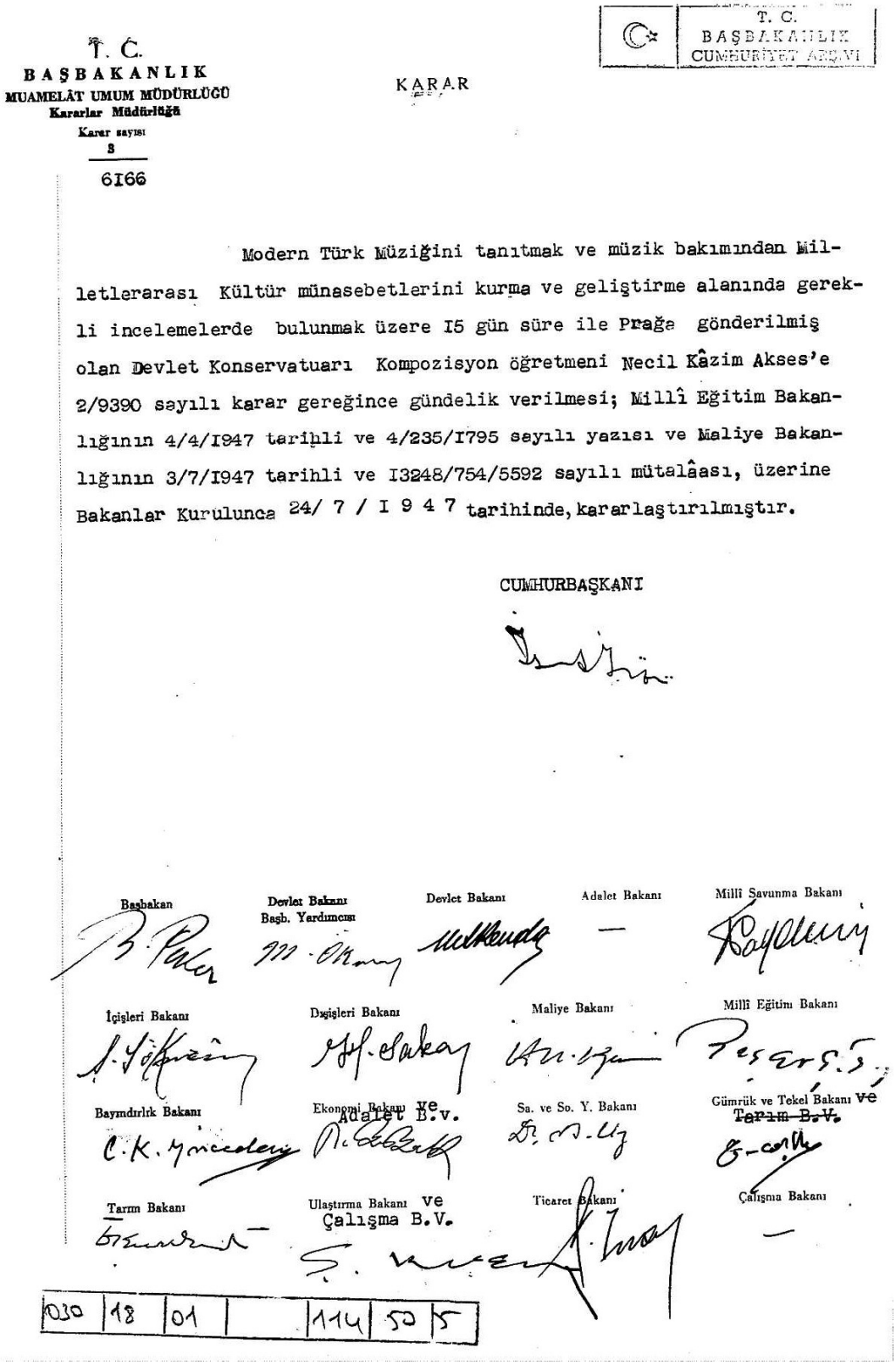
Bş. V. Ad. V. M. M. V.

Da. V. Ha. V. Ma. V.

Mf. V. Na. V. İk. V. S. İ. M. V.

030 18 01 02 17 9 9

Şekil D.11 : Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi'nin Tatbiki
(BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-17-9-9).



T. C.
BAŞBAKANLIK
MUAMELÂT UMUM MÜDÜRLÜĞÜ
Kararlar Müdürlüğü
Karar sayısı
8
6166

T. C.
BAŞBAKANLIK
CUMHURİYET ARŞİVİ

KARAR

Modern Türk Müziğini tanıtmak ve müzik bakımından Milletlerarası Kültür münasebetlerini kurma ve geliştirme alanında gerekli incelemelerde bulunmak üzere 15 gün süre ile Prağa gönderilmiş olan Devlet Konservatuarı Kompozisyon öğretmeni Necil Kâzım Akses'e 2/9390 sayılı karar gereğince gündelik verilmesi; Millî Eğitim Bakanlığının 4/4/1947 tarihli ve 4/235/1795 sayılı yazısı ve Maliye Bakanlığının 3/7/1947 tarihli ve 13248/754/5592 sayılı mütalâası, üzerine Bakanlar Kurulunca 24/ 7 / 1 9 4 7 tarihinde, kararlaştırılmıştır.

CUMHURBAŞKANI

Başbakan | Devlet Bakanı Başb. Yardımcısı | Devlet Bakanı | Adalet Bakanı | Millî Savunma Bakanı

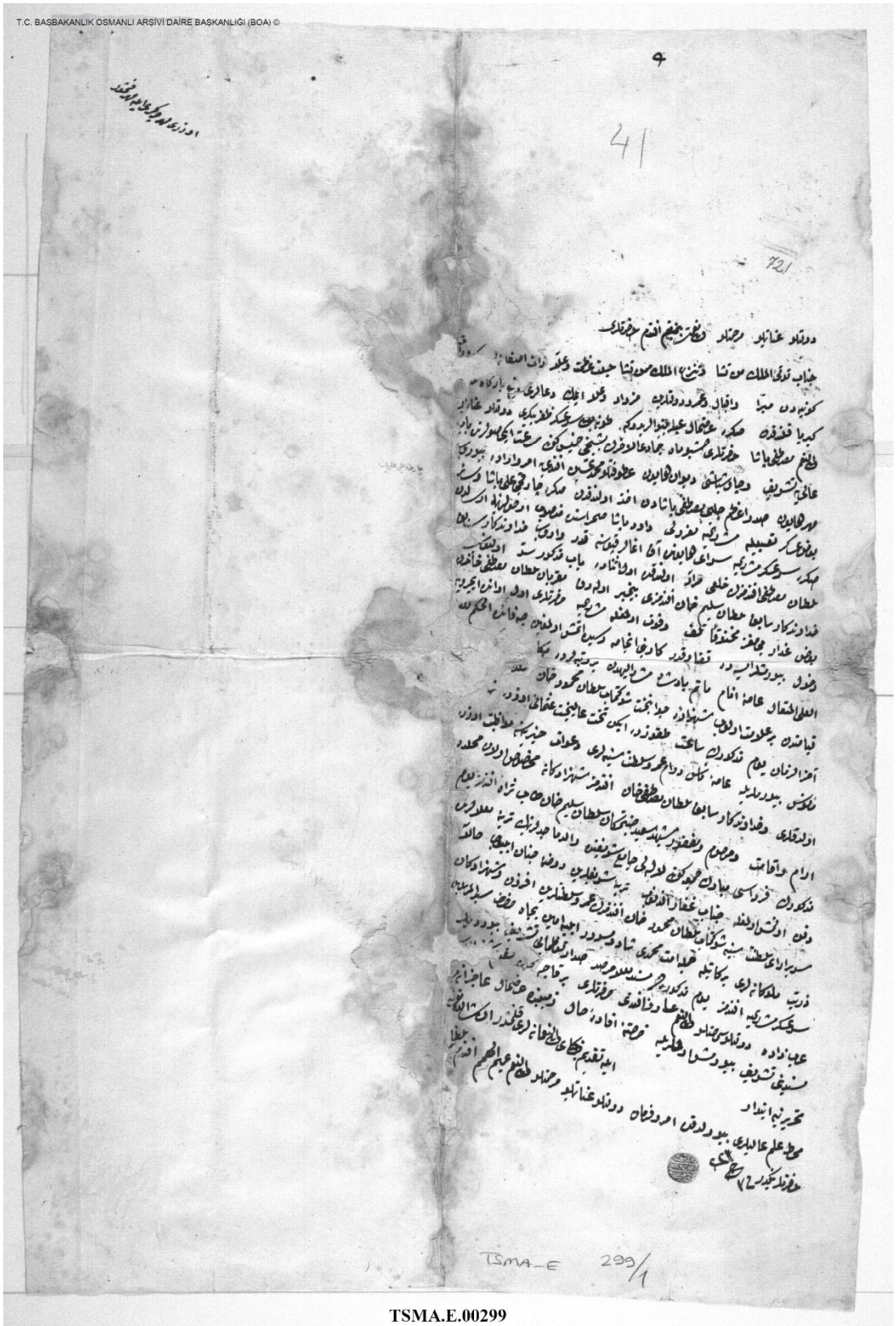
İçişleri Bakanı | Dışişleri Bakanı | Maliye Bakanı | Millî Eğitim Bakanı

Bayındırlık Bakanı | Ekonomi Bakanı ve Adalet B.V. | Sa. ve So. Y. Bakanı | Gümrük ve Tekel Bakanı ve ~~Tarım B.V.~~

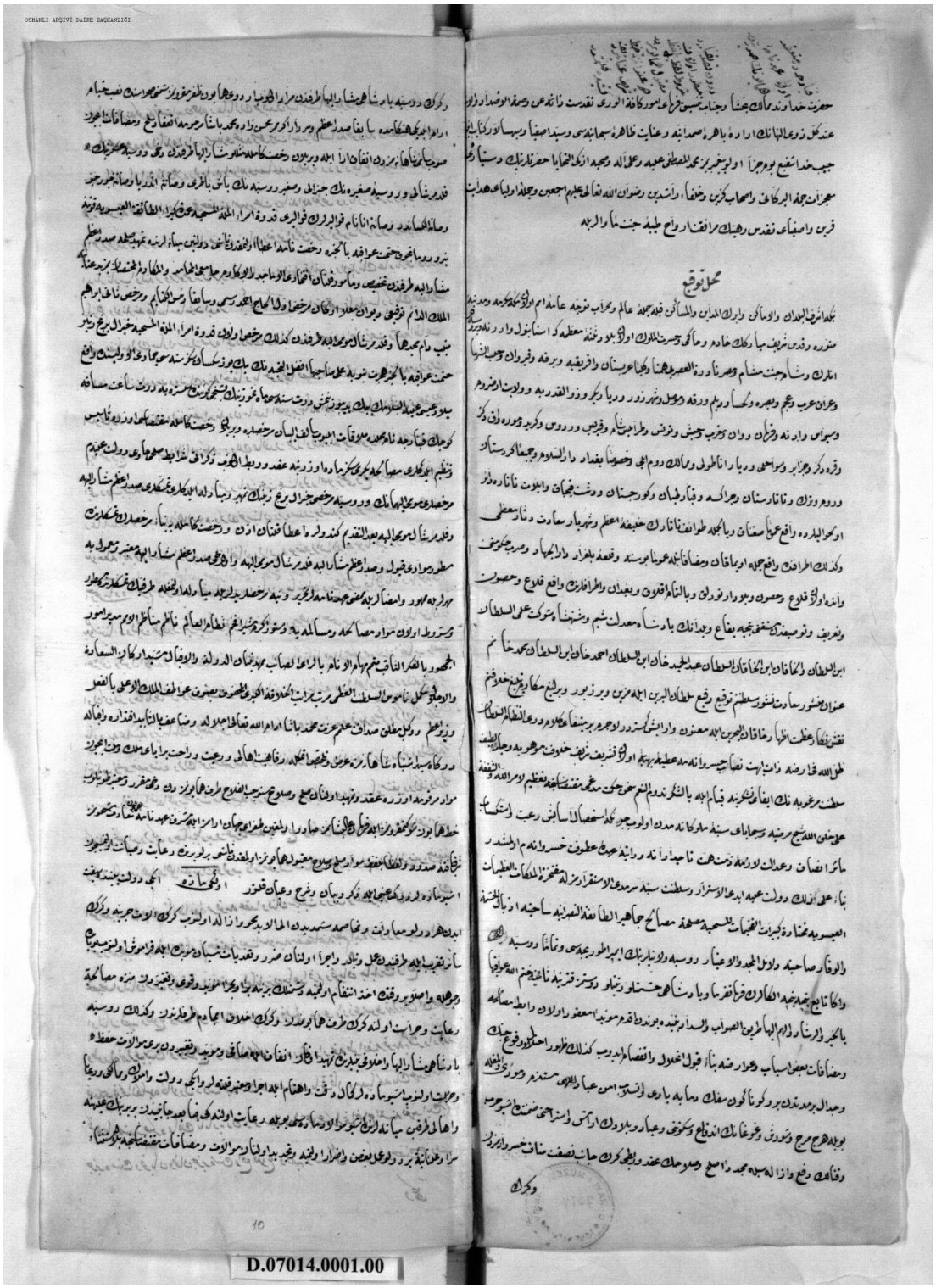
Tarım Bakanı | Ulaştırma Bakanı ve Çalışma B.V. | Ticaret Bakanı | Çalışma Bakanı

030 | 18 | 01 | | 114 | 50 | 5

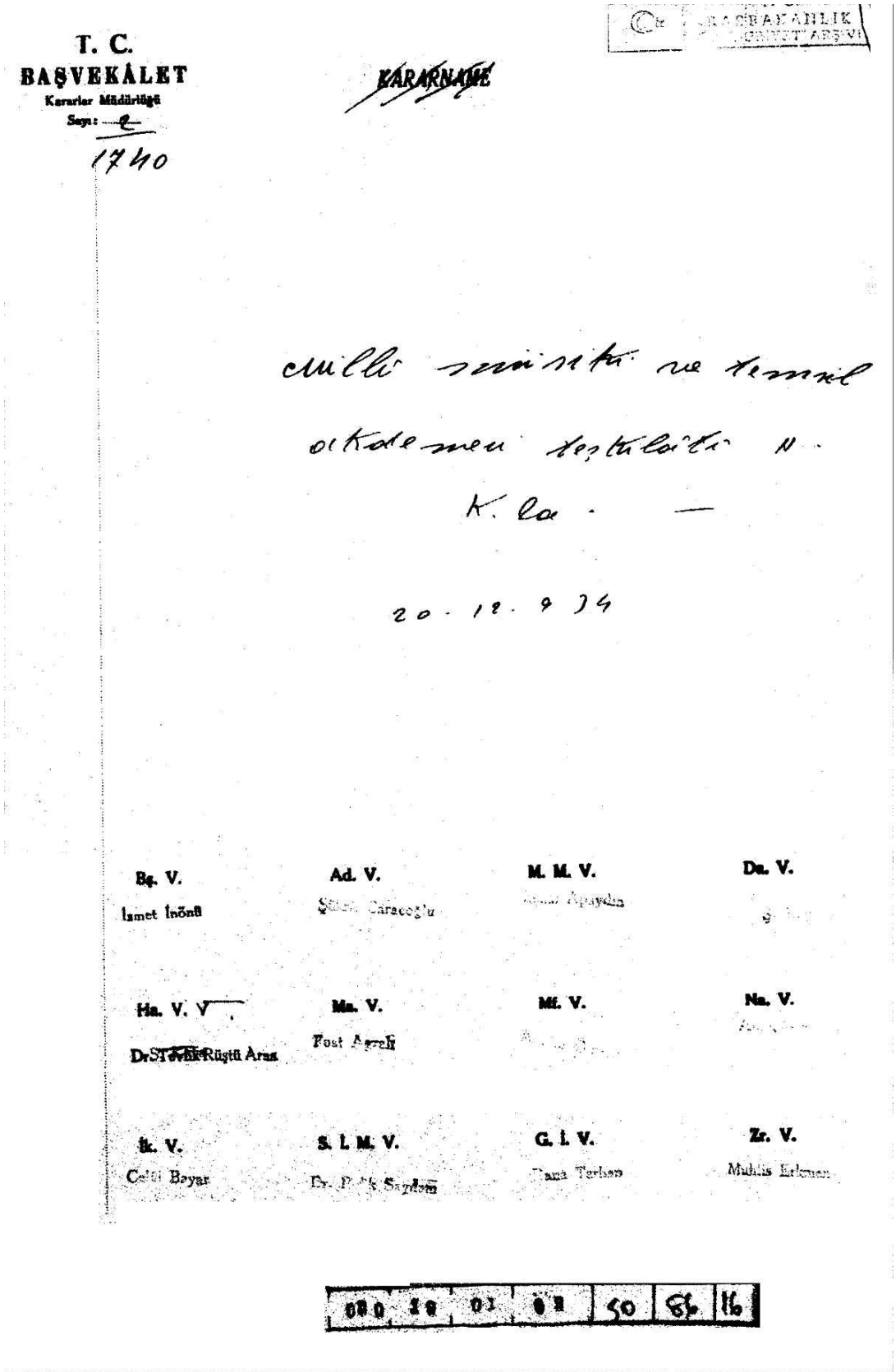
Şekil D.12 : Necil Kazım Akses'in Modern Türk Müziğini Tanıtmak Üzere Prağa Gönderilmesi (BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-114-50-5).



Şekil D.13 : Kapı Kethudası Mustafa Efendi'nin III. Selim'in Hal`i ve Bununla İlgili Gelişmeler Üzerine Kaleme Almış Olduğu Mektup (BOA. TEMA.E.00299).



Şekil D.14 : Devlet-i Aliyye ile Rusya Arasında 5 Temmuz 1774 Tarihinde Kaynarca Antlaşması'ndaki Maddelerle İlgili Suretten Bir Bölüm (BOA. TS.MA.d. 7014.0001.00).



T. C.
BAŞVEKÂLET
Kararlar Müdürlüğü
Sayı: 2
1740

KARARNAME

Milli musiki ve temsil akademisi teşkilâtı N. K. la.

20. 12. 934

Bş. V.	Ad. V.	M. M. V.	Da. V.
İsmet İnönü	Şükrü Saracoğlu	[illegible] Apaydın	[illegible]
Ha. V.	Ma. V.	Mf. V.	Na. V.
Dr. Tevfik Rüştü Aras	Fuat Ağralı	[illegible]	[illegible]
İk. V.	S. İ. M. V.	G. İ. V.	Zr. V.
Celâl Bayar	Dr. [illegible] Saydam	[illegible] Tarhan	Muhlis Erkman

030 18 01 02 50 86 16

Şekil D.15 : Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilatı Kanun Layihası (BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 030-018-01-02-50-86-16).

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Cümhuriyet Halk Fırkası
Kâtibiumumiliği

Ankara:12/1/932

Tamim : 8

C.H.F. İdare Heyeti Reisliğine

Umumî idare heyetince ihzar ve umumî reislik divanı tarafından kabul olunan Halkevleri talimatnamesinden 25 nüsha takdim edilmiştir. Halkevinin muhtelif mesai şubeleri ile idare heyetinin nasıl teşkil edileceğine ve hangi maksatlara doğru çalışacağına dair esaslar talimatnamede münderiçtir.

Şimdilik Ankara ile 14 vilâyette 932 şubatının on Dokuzuncu Cuma günü Halkevlerinin açılması tekarrür etmiştir. Vilâyetiniz bu on dört vilâyetten biridir. Diğer vilâyetlerimizde de peyderpey teşkilata geçilecektir.

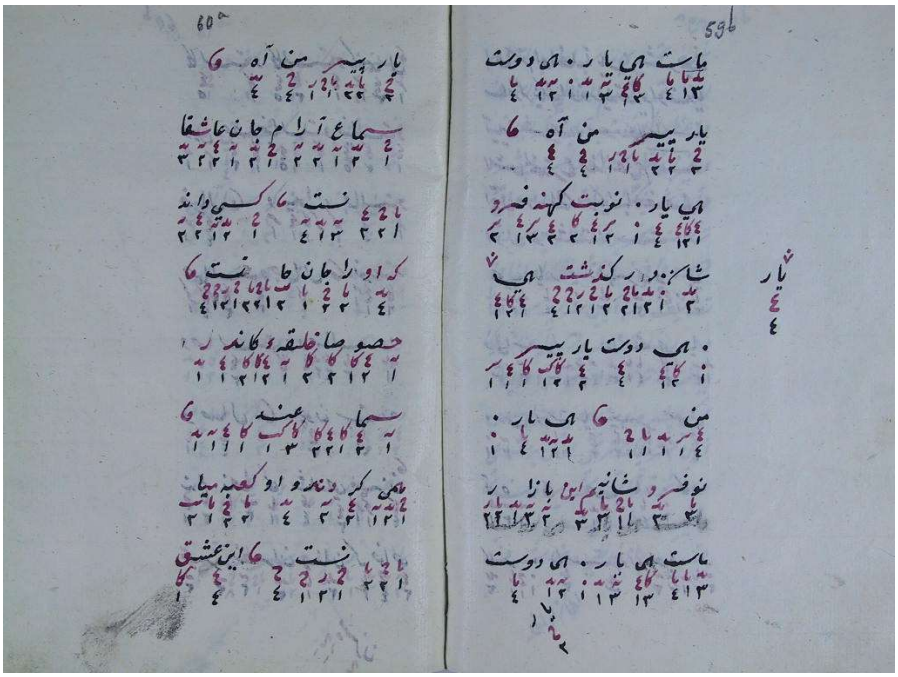
Halkevinin kuruluş mesaisinde gözde tutulacak hususlar şunlardır:

1- Halkevinin şubeler taksimatını ve komiteler intihaplarını yapmadan evvel açılış merasimi yapmak müreccah görünür. Müteakip haftada şubeler teşkilatı ile komitelerin intihabı ve nihayet Halkevi idare heyeti intihabı yapılır. Bu suretle açılma merasiminden bir iki hafta sonra Halkevi teşekkül etmiş bulunur. Mamafih açılış merasiminden meselâ bir hafta evvel memleketin yetişkin unsurları Halkevi salonuna davet edilerek bunlara umumî maksadın ve talimat hülâsasının daha evvelden izah edilmiş olması çok faideli olur. Bununla beraber hazırlanma, açma ve şubelerle komite/idare heyetlerinin vücutlanması işlerinin mahalli hususiyetlere göre tanzimini ve sıralanmasını vilâyet/idare heyetlerine bırakmağı da muvafık buluruz. Ancak açılış merasimi ile şubeler ve heyetler teşkilat ve intihabatının aynı güne sıkıştırılmaması ve açılma

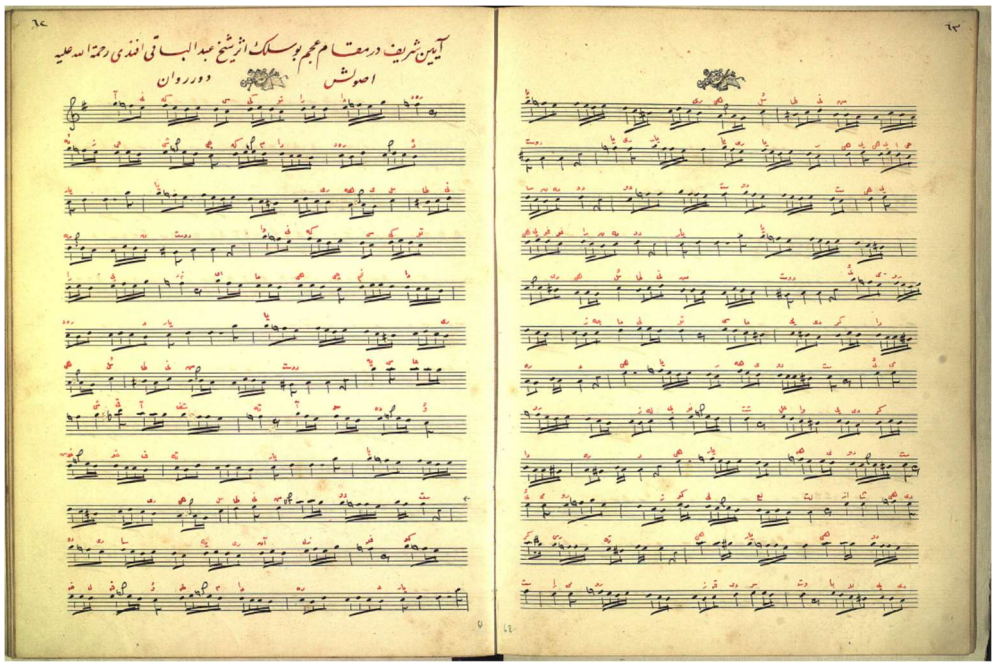
490 | 01 | 1 | 2 | 9 | 1

Şekil D.16 : Ankara ve 14 Vilayette Halkevi Açılmasına Dair (BOA. T.C. DEVLET ARŞİVLERİ 490-01-0-0-2-9-1).

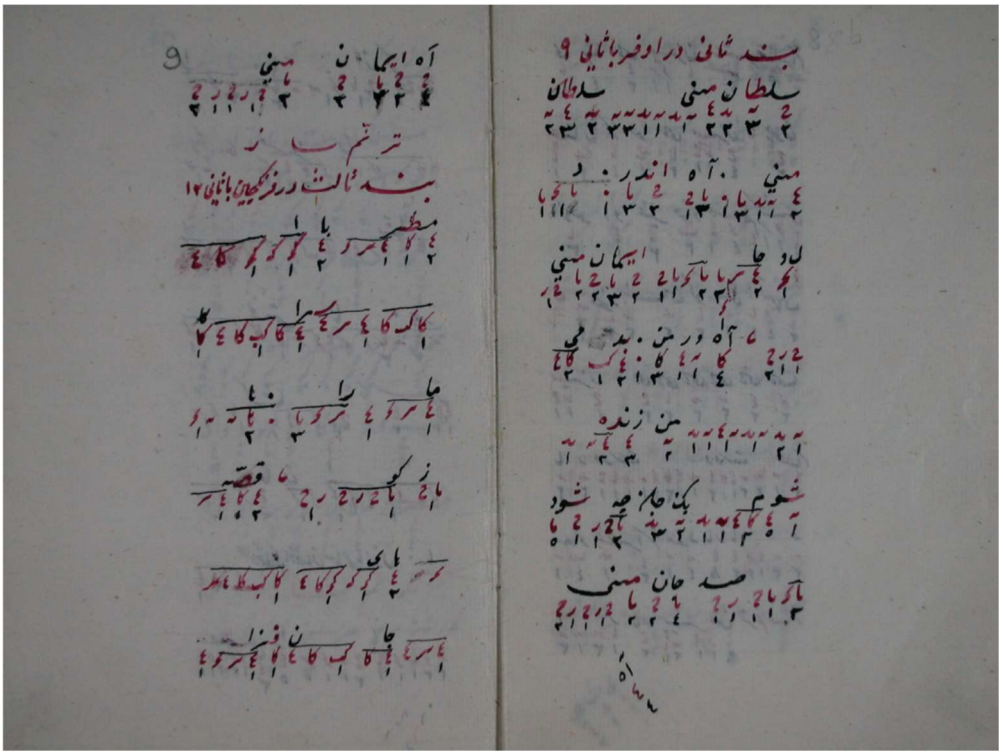
EK E : Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel Bestelerinin Müzik Yazıları ve Notalarından Kısımlar



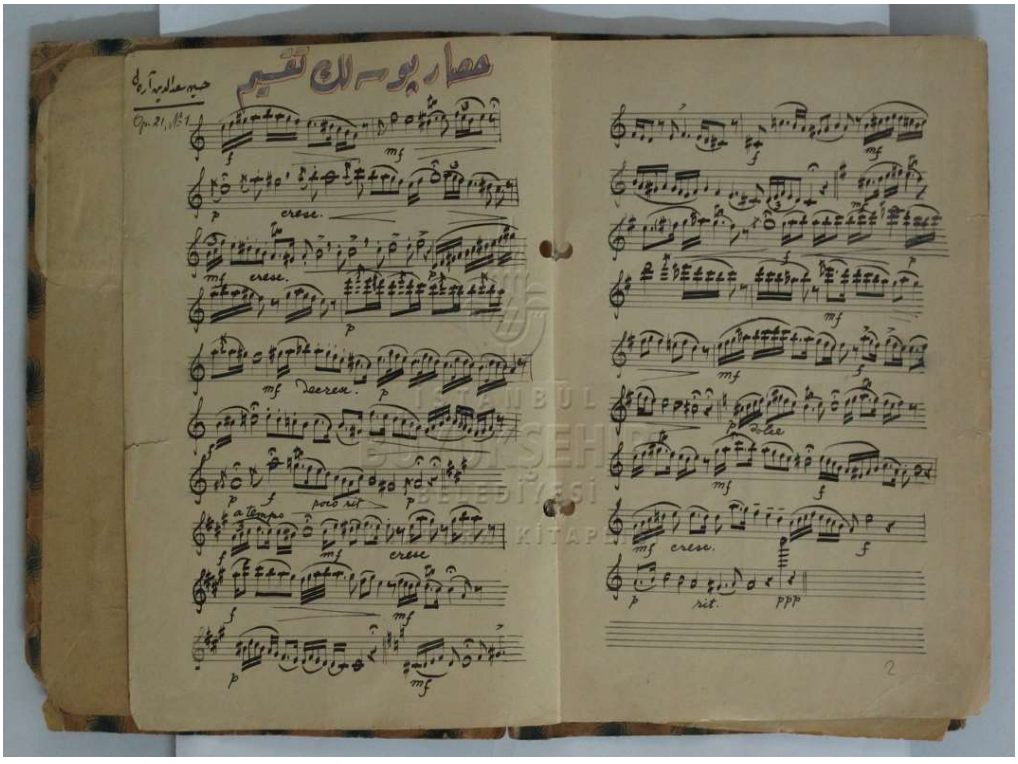
Şekil E.1 : Tahrîriyyetü'l-mûsikî, Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi Kitapları, nr: 1242-2, s. 59b-60a, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı Sûz-i Dilârâ Mevlevi Ayini.



Şekil E.2 : Abdülbâki Nâsır Dede'nin Acem Bûselik Ayin-i Şerîfi, Süleymaniye Kütüphanesi, EkremKaradeniz, nr: 15, s. 62-63.

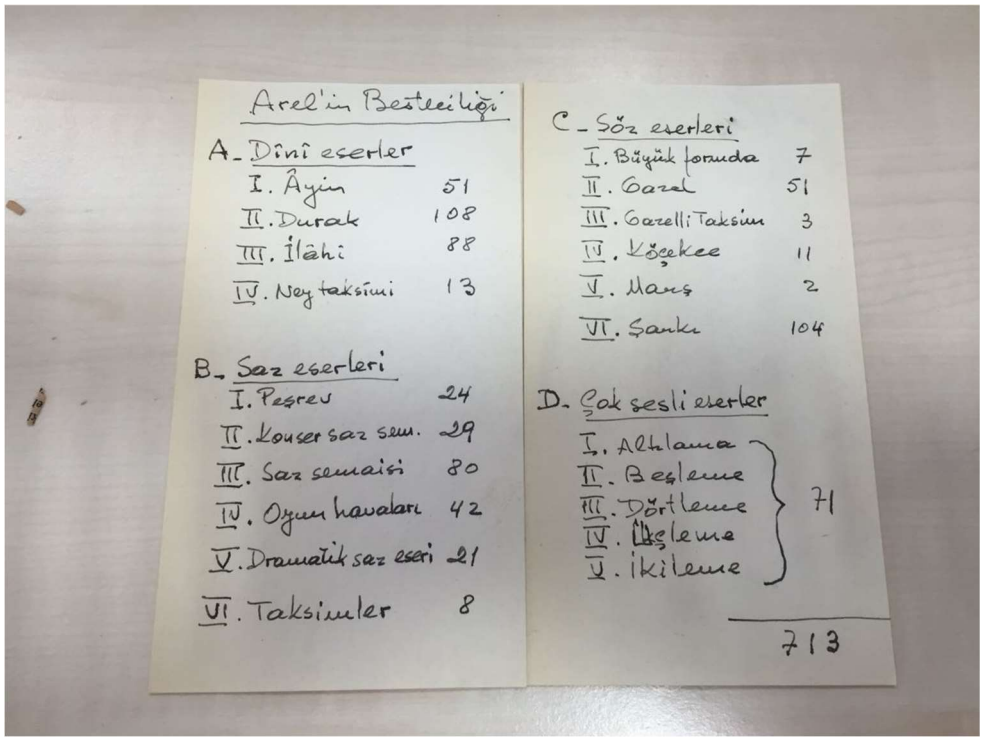


Şekil E.3 : Sûz-i Dilârâ Mevlevi Ayini Bende-i Sâlis'ten Bir Bölüm (Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi Kitapları, nr 2898, s. 9).



Şekil E.4 : Hisar Bûselik Taksim (Arel'in El Yazısı) İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar.

EK F : Ercümend Berker'in Kişisel Arşivinde Yer Alan Hüseyin Sadettin Arel İle İlgili Notlar



Arel'in Besteciliği

A_ Dînî eserler
I. Âyin 51
II. Durak 108
III. İlâhi 88
IV. Ney taksimi 13

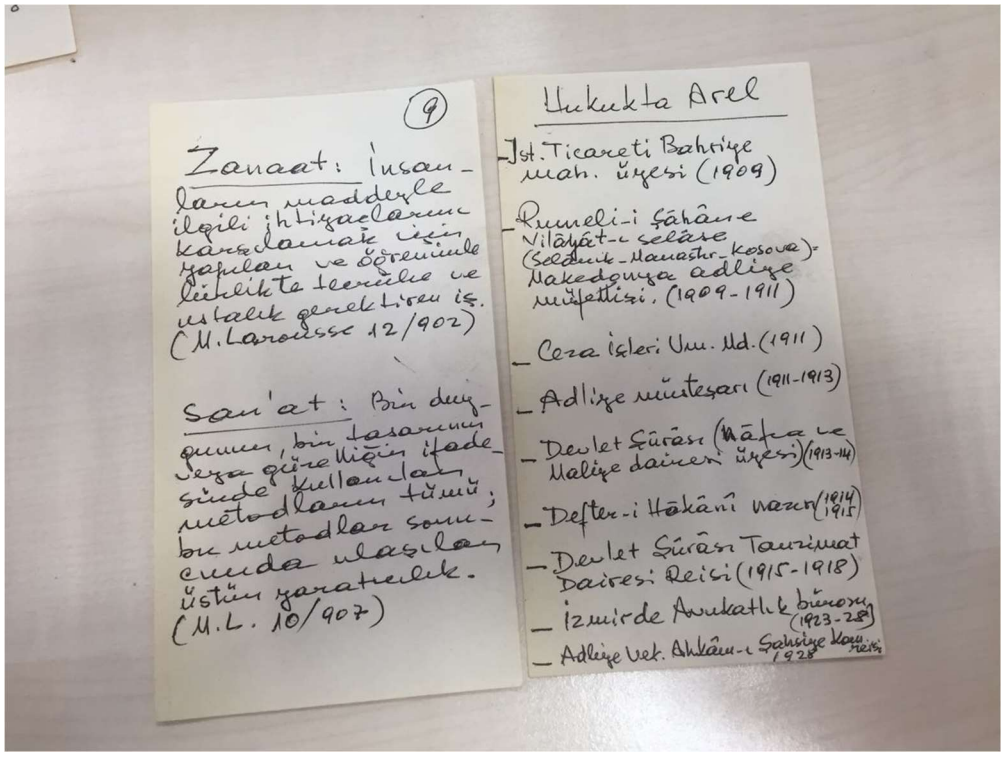
B_ Saz eserleri
I. Peşrev 24
II. Konser saz sem. 29
III. Saz semaisi 80
IV. Oyun havaları 42
V. Dramatik saz eseri 21
VI. Taksimler 8

C_ Söz eserleri
I. Büyük formda 7
II. Gazel 51
III. Gazelli Taksim 3
IV. Köçekce 11
V. Marş 2
VI. Şarkı 104

D_ Çok sesli eserler
I. Altılama
II. Beşleme
III. Dörtleme
IV. Üçleme
V. İkileme
71

713

Şekil F.1 : Arel'in Besteciliği (Berker'in El Yazısı).



(9)

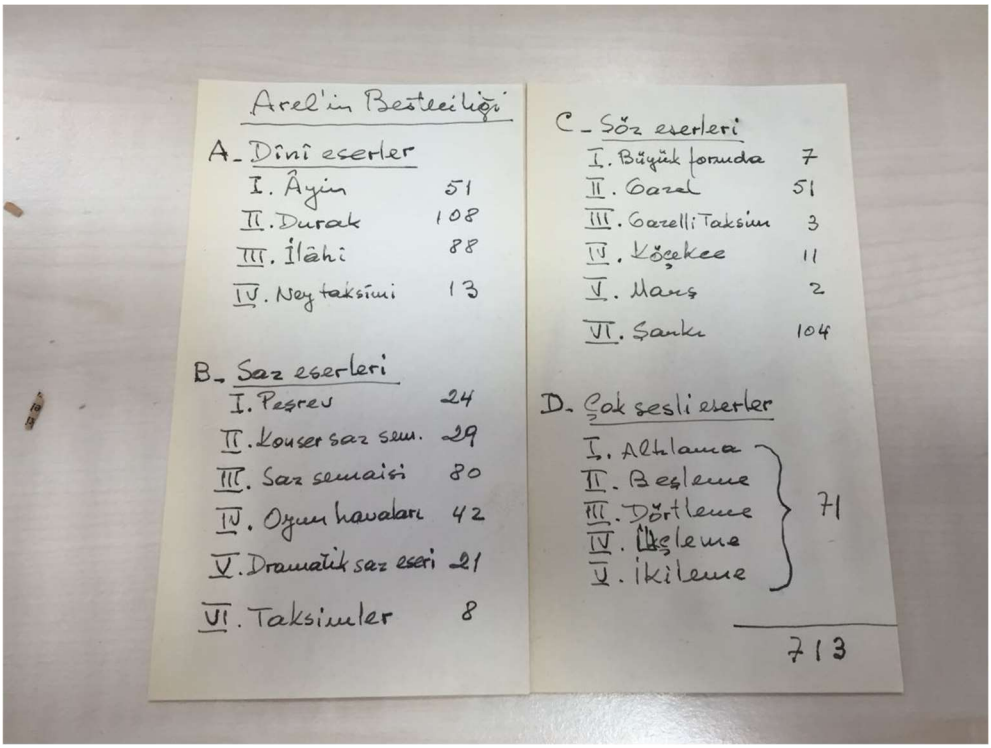
Zanaat: İnsanların maddeyle ilgili ihtiyaçlarını karşılamak için yapılan ve öğrenimle birlikte tecrübe ve ustalık gerektiren iş. (M. Larousse 12/902)

San'at: Bir duygunun, bir tasarının veya güzelliğin ifadesinde kullanılan metodların tümü; bu metodlar sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık. (M.L. 10/907)

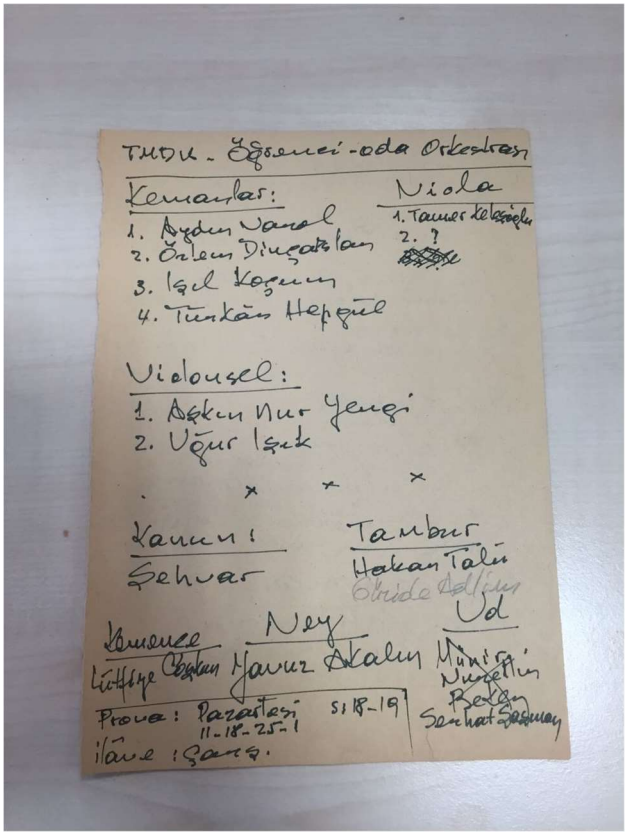
Hukukta Arel

- İst. Ticareti Bahriye mah. üyesi (1909)
- Rumeli-i Şâhâne Vilâyât-ı selâse (Selânik-Manastır-Kosova)-Makedonya adliye müfettişi. (1909-1911)
- Ceza İşleri Um. Md. (1911)
- Adliye müsteşarı (1911-1913)
- Devlet Şûrası (Nâfıa ve Maliye dairesi üyesi) (1913-14)
- Defter-i Hâkânî nazırı (1914 1915)
- Devlet Şûrası Tanzimat Dairesi Reisi (1915-1918)
- İzmirde Avukatlık bürosu (1923-28)
- Adliye Vek. Ahkâm-ı Şahsiye Kom. reisi 1928

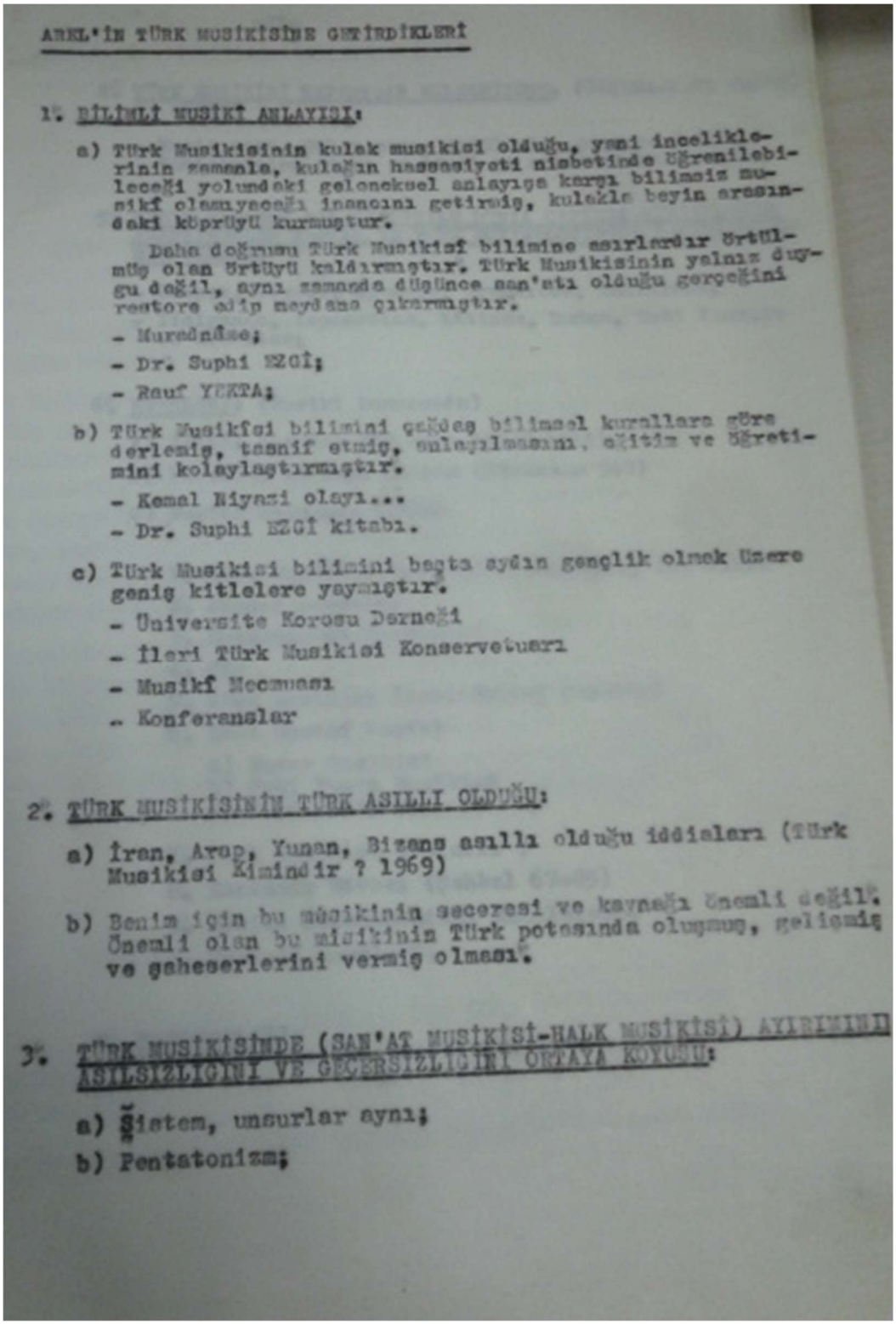
Şekil F.2 : Hukukta Arel (Berker'in El Yazısı).



Şekil F.3 : Arel'in Besteciliği (Berker'in El Yazısı).



Şekil F.4 : Ercümend Berker'in TMDK Öğrenci Oda Orkestrası (Berker'in El Yazısı).



AREL'İN TÜRK MUSİKİSİNE GETİRDİKLERİ

1. BİLİMLİ MUSİKİ ANLAYIŞI:

a) Türk Musikisinin kulak musikisi olduğu, yani inceliklerinin zamanla, kulağın hassasiyeti nisbetinde öğrenilebileceği yolundaki geleneksel anlayışa karşı bilimsiz musiki olamıyacağı inancını getirmiş, kulakla beyin arasındaki köprüyü kurmuştur.

Daha doğrusu Türk Musikisi bilimine asırlardır örtülmüş olan örtüyü kaldırmıştır. Türk Musikisinin yalnız duygu değil, aynı zamanda düşünce san'atı olduğu gerçeğini restore edip meydana çıkarmıştır.

- Muradnâme;
- Dr. Suphi EZGİ;
- Rauf YEKTA;

b) Türk Musikisi bilimini çağdaş bilimsel kurallara göre derlemiş, tasnif etmiş, anlaşılmasını, eğitim ve öğretimini kolaylaştırmıştır.

- Kemal Niyazi olayı...
- Dr. Suphi EZGİ kitabı.

c) Türk Musikisi bilimini başta aydın gençlik olmak üzere geniş kitlelere yaymıştır.

- Üniversite Korosu Derneği
- İleri Türk Musikisi Konservetuarı
- Musiki Mecmuası
- Konferanslar

2. TÜRK MUSİKİSİNİN TÜRK ASILLI OLDUĞU:

a) İran, Arap, Yunan, Bizans asıllı olduğu iddiaları (Türk Musikisi Kimindir ? 1969)

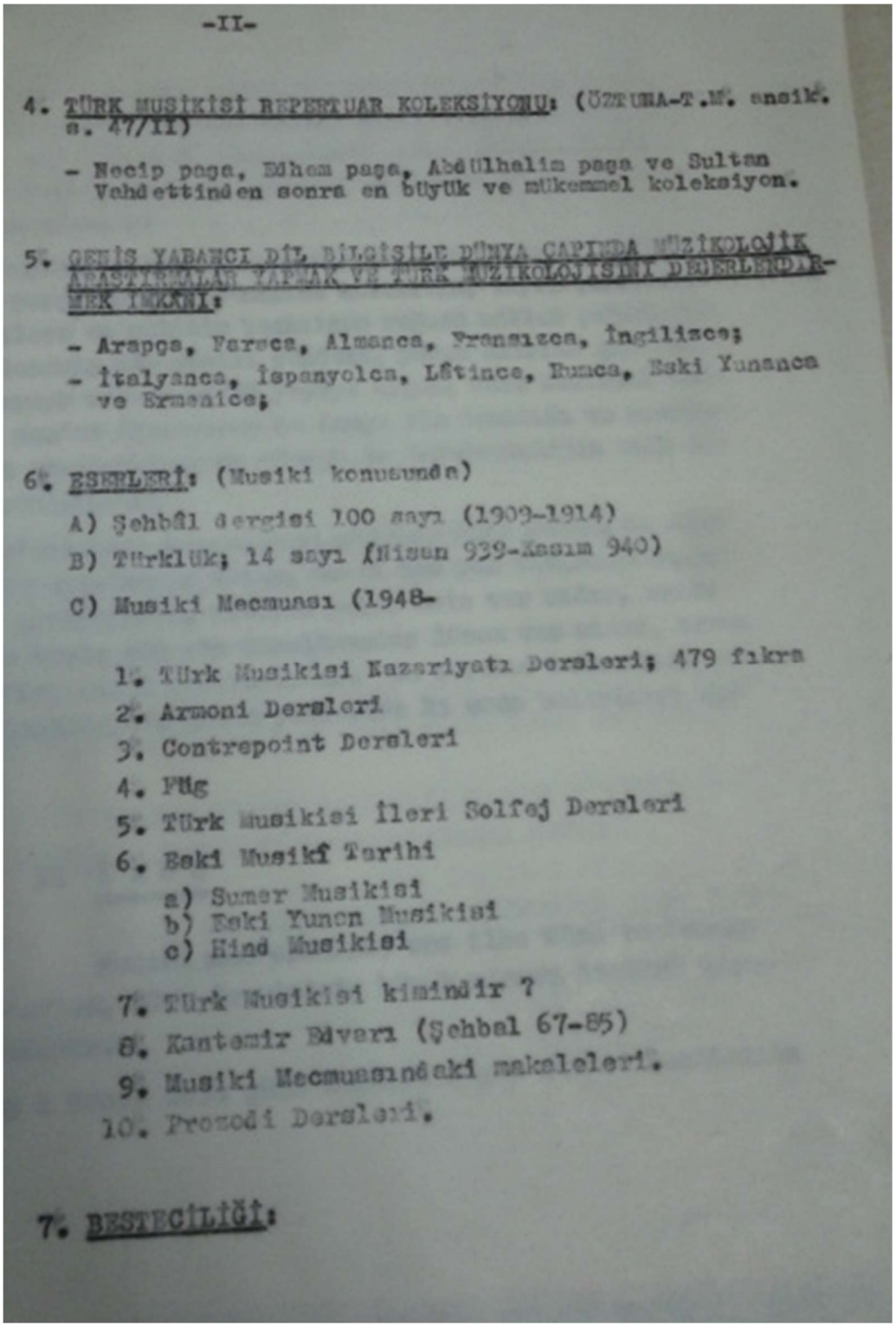
b) Benim için bu musikinin geçeresi ve kaynağı önemli değil. Önemli olan bu musikinin Türk potasında oluşmuş, gelişmiş ve şaheserlerini vermiş olması.

3. TÜRK MUSİKİSİNDE (SAN'AT MUSİKİSİ-HALK MUSİKİSİ) AYIRIMININ ASILSIZLIĞINI VE GEÇERSİZLİĞİNİ ORTAYA KOYUŞU:

a) Şistem, unsurlar aynı;

b) Pentatonizm;

Şekil F.5 : Ercümend Berker'e Göre Arel'in Türk Musikisine Getirdikleri 1 (Ercümend Berker'in İTÜ TMDK Kütüphanesi'nde Bulunan Kişisel Arşivi).



-II-

4. TÜRK MUSİKİSİ REPERTUAR KOLEKSİYONU: (ÖZTUNA-T.M. ansik. s. 47/II)

- Necip paşa, Edhem paşa, Abdülhalim paşa ve Sultan Vahdettinden sonra en büyük ve mükemmel koleksiyon.

5. GENİŞ YABANCI DİL BİLGİSİLE DÜNYA ÇAPINDA MÜZİKOLOJİK ARAŞTIRMALAR YAPMAK VE TÜRK MÜZİKOLOJİSİNİ DEĞERLENDİRMEK İMKANI:

- Arapça, Farsca, Almanca, Fransızca, İngilizce;
- İtalyanca, İspanyolca, Lâtince, Rumca, Eski Yunanca ve Ermenice;

6. ESERLERİ: (Musiki konusunda)

A) Şehbâl dergisi 100 sayı (1909-1914)

B) Türklük; 14 sayı (Nisan 939-Kasım 940)

C) Musiki Mecmuası (1948-

1. Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri; 479 fıkra
2. Armoni Dersleri
3. Contrepoint Dersleri
4. Füg
5. Türk Musikisi İleri Solfej Dersleri
6. Eski Musikî Tarihi
   a) Sumer Musikisi
   b) Eski Yunan Musikisi
   c) Hind Musikisi
7. Türk Musikisi kimindir ?
8. Kantemir Beğ'in (Şehbal 67-85)
9. Musiki Mecmuasındaki makaleleri.
10. Prozodi Dersleri.

7. BESTECİLİĞİ:

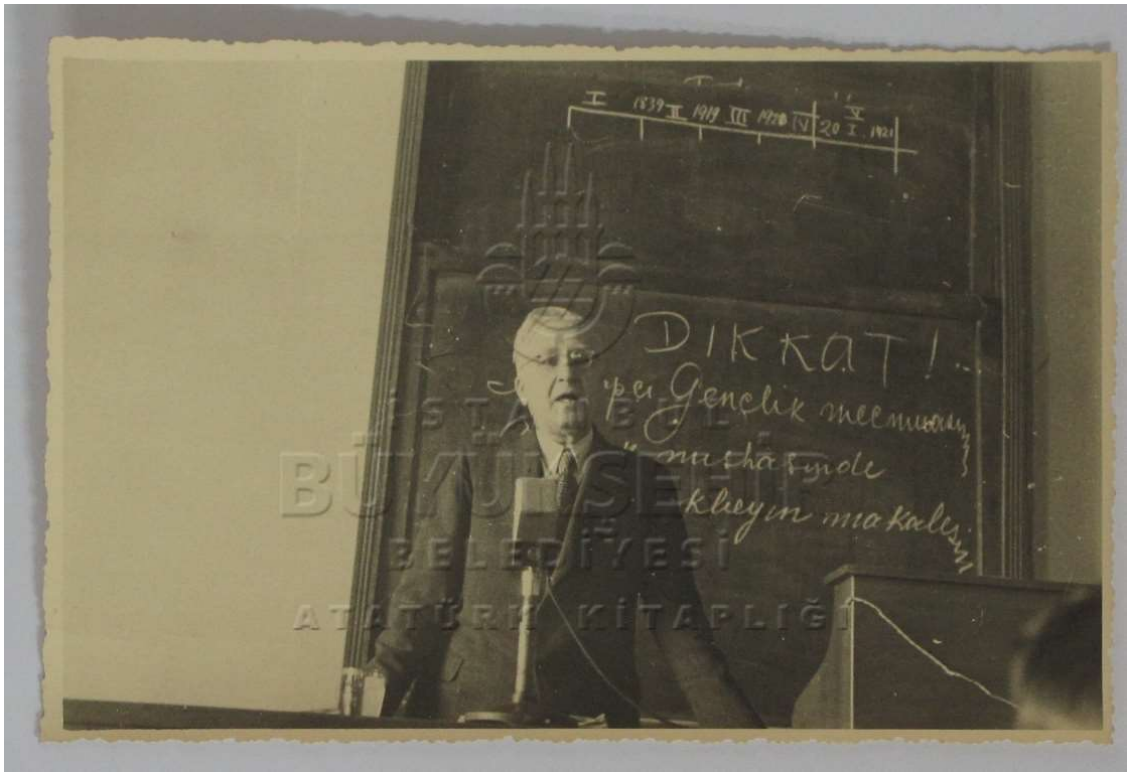
Şekil F.6 : Ercümend Berker'e Göre Arel'in Türk Musikisine Getirdikleri 2 (Ercümend Berker'in İTÜ TMDK Kütüphanesi'nde Bulunan Kişisel Arşivi)

EK G : Hüseyin Sadettin Arel'in Hayatına Dair Fotoğraflar

Şekil G.1 : Arel, 1936.

Şekil G.2 : Arel 1938'de Bandırma Vapurunda.

Şekil G.3 : 1940 Yeşilköy, Mehmet Bey'in Köşkü.



Şekil G.4 : Arel'in 1943'te Üniversitede Verdiği Konferans 1.

Şekil G.5 : Arel'in 1943'te Üniversitede Verdiği Konferans 2.

Şekil G.6 : Arel, Laika Karabey ve Talebeler, 1948'de İkinci Armoni Ders Günü Hatırası.

Şekil G.7 : Arel, Emin Ongan, Laika Karabey, ve Talebeler, 1948'de Laika Karabey'in Türk Musikisi Nazariyatı Talebelerinin Hazırladığı Konser.

Şekil G.8 : Arel, Suphi Ezgi, Laika Karabey ve Talebeler; 1952'de Arel'in evinde.

Şekil G.9 : Arel, Ferit Zühtü, Pakize Arel, Laika Karabey, İsmail Bey; 1954'te Büyükada'da Bir Otelde.

Şekil G.10 : Arel'in Cenaze Merasimi 1.

BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
ATATÜRK KİTAPLIĞI

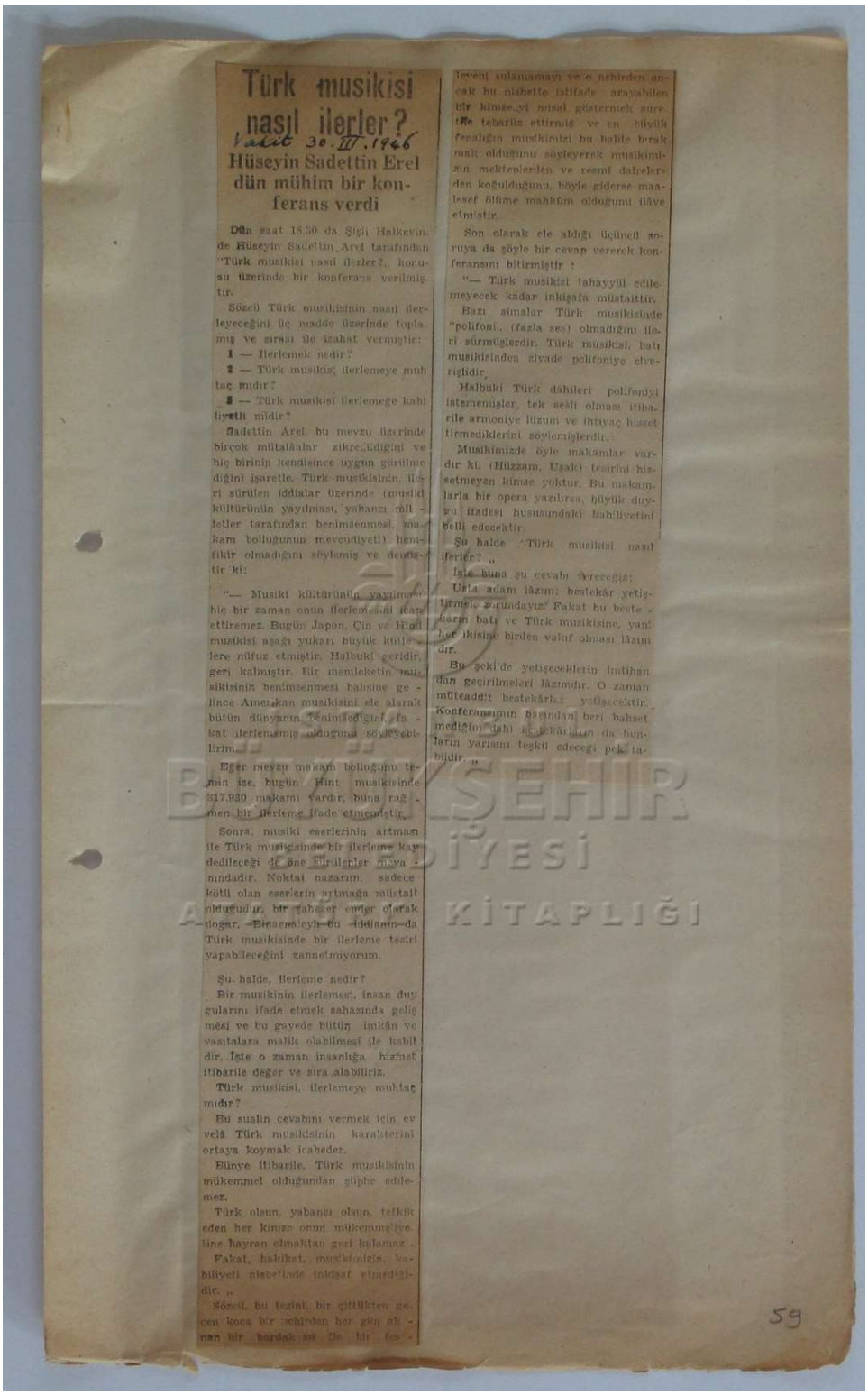
Şekil G. 11 : Arel'in Cenaze Merasimi 2.

BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil G. 12 : Arel'in Kabri, 8 Mayıs 1955.

Kaynak: EK G bölümünün tüm görsel malzemeleri İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar'dan alınmıştır.

EK H : Hüseyin Sadettin Arel Hakkında Çıkmış Ulusal Basından Gazete Haber Örnekleri



Türk musikisi nasıl ilerler?

Vakit 30.III.1946

Hüseyin Sadettin Erel dün mühim bir konferans verdi

Dün saat 18.30 da Şişli Halkevinde Hüseyin Sadettin Arel tarafından "Türk musikisi nasıl ilerler?„ konusu üzerinde bir konferans verilmiştir.

Sözcü Türk musikisinin nasıl ilerleyeceğini üç madde üzerinde toplamış ve sırası ile izahat vermiştir:

1 — İlerlemek nedir?

2 — Türk musikisi ilerlemeye muhtaç mıdır?

3 — Türk musikisi ilerlemeğe kabiliyetli midir?

Sadettin Arel, bu mevzu üzerinde birçok mütalâalar zikredildiğini ve hiç birinin kendisince uygun görülmediğini işaretle, Türk musikisinin, ileri sürülen iddialar üzerinde (musiki kültürünün yayılması, yabancı milletler tarafından benimsenmesi, makam bolluğunun mevcudiyeti) hemfikir olmadığını söylemiş ve demiştir ki:

"— Musiki kültürünün yayılması hiç bir zaman onun ilerlemesini icap ettiremez. Bugün Japon, Çin ve Hind musikisi aşağı yukarı büyük kütlelere nüfuz etmiştir. Halbuki geridir, geri kalmıştır. Bir memleketin musikisinin benimsenmesi bahsine gelince Amerikan musikisini ele alarak bütün dünyanın benimsediğini, fakat ilerlememiş olduğunu söyleyebilirim.

Eğer mevzu makam bolluğunu temin ise, bugün Hint musikisinde 317.930 makamı vardır, buna rağmen bir ilerleme ifade etmemiştir.

Sonra, musiki eserlerinin artması ile Türk musikisinde bir ilerleme kaydedileceği de öne sürülenler meyanındadır. Noktai nazarım, sadece kötü olan eserlerin artmağa müstait olduğudur, bir şaheser ender olarak doğar. Binaenaleyh bu iddianın da Türk musikisinde bir ilerleme tesiri yapabileceğini zannetmiyorum.

Şu halde, ilerleme nedir?

Bir musikinin ilerlemesi, insan duygularını ifade etmek sahasında gelişmesi ve bu gayede bütün imkân ve vasıtalara malik olabilmesi ile kabildir. İşte o zaman insanlığa hizmet itibarile değer ve sıra alabiliriz.

Türk musikisi, ilerlemeye muhtaç mıdır?

Bu sualin cevabını vermek için evvelâ Türk musikisinin karakterini ortaya koymak icabeder.

Bünye itibarile, Türk musikisinin mükemmel olduğundan şüphe edilemez.

Türk olsun, yabancı olsun, tetkik eden her kimse onun mükemmeliyetine hayran olmaktan geri kalamaz.

Fakat, hakikat, musikimizin, kabiliyeti nisbetinde inkişaf etmediğidir. „

Sözcü, bu tezini, bir çiftlikten geçen koca bir nehirden her gün alınan bir bardak su ile bir fesleyeni sulamamayı ve o nehirden ancak bu nisbette istifade arayabilen bir kimse..yi misal göstermek suretile tebarüz ettirmiş ve en büyük fenalığın musikimizi bu halile bırakmak olduğunu söyleyerek musikimizin mekteplerden ve resmi dairelerden koğulduğunu, böyle giderse maalesef ölüme mahkûm olduğunu ilâve etmiştir.

Son olarak ele aldığı üçüncü soruya da şöyle bir cevap vererek konferansını bitirmiştir :

"— Türk musikisi tahayyül edilemeyecek kadar inkişafa müstaittir.

Bazı simalar Türk musikisinde "polifoni„ (fazla ses) olmadığını ileri sürmüşlerdir. Türk musikisi, batı musikisinden ziyade polifoniye elverişlidir.

Halbuki Türk dahileri polifoniyi istememişler, tek sesli olması itibarile armoniye lüzum ve ihtiyaç hissettirmediklerini söylemişlerdir.

Musikimizde öyle makamlar vardır ki, (Hüzzam, Uşak) tesirini hissetmeyen kimse yoktur. Bu makamlarla bir opera yazılırsa, büyük duygu ifadesi hususundaki kabiliyetini belli edecektir.

Şu halde "Türk musikisi nasıl ilerler? „

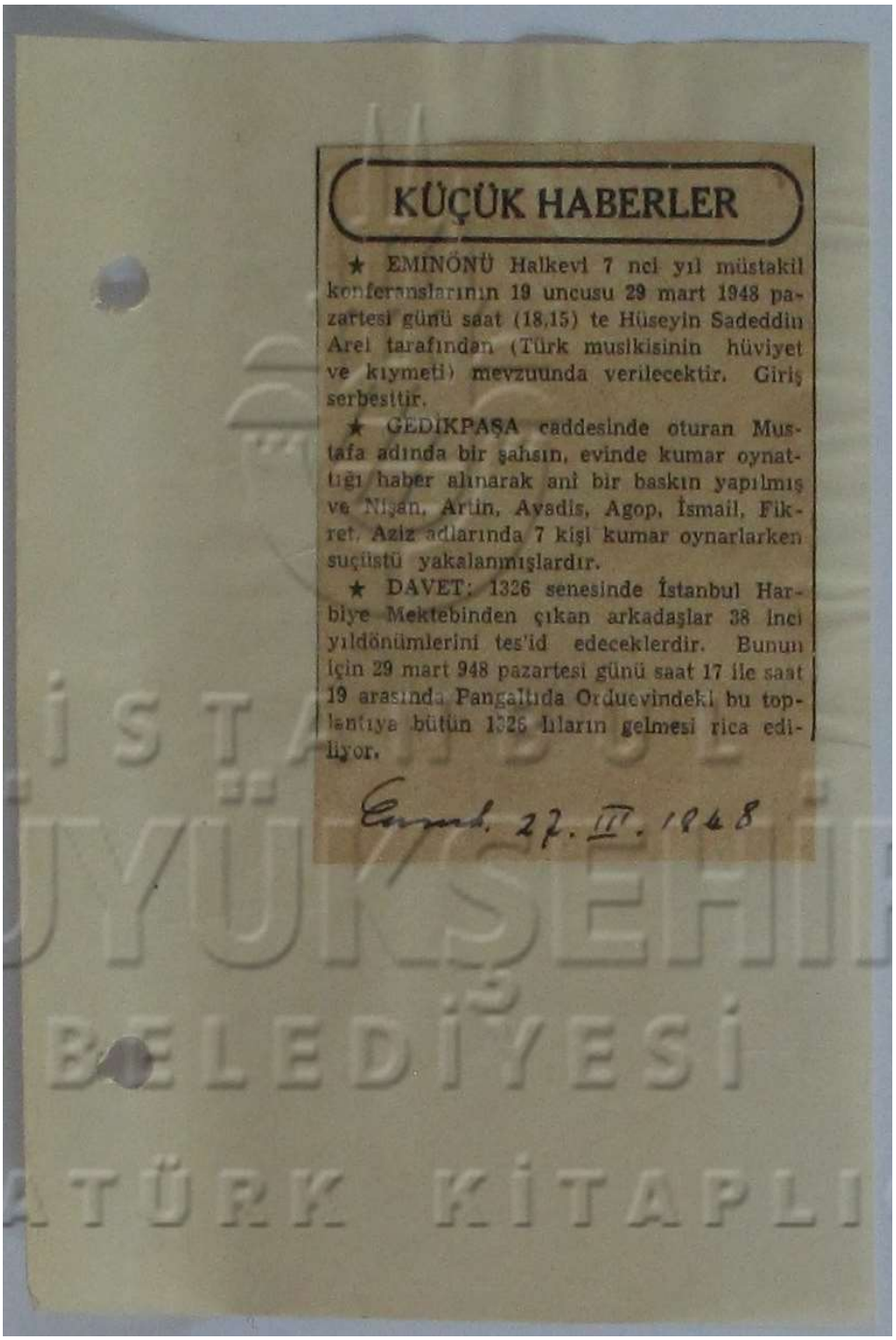
İşte buna şu cevabı vereceğiz:

Usta adam lâzım; bestekâr yetiştirmek zorundayız. Fakat bu bestekârın batı ve Türk musikisine, yani her ikisine birden vakıf olması lâzımdır.

Bu şekilde yetişeceklerin imtihandan geçirilmeleri lâzımdır. O zaman müteaddit bestekârlar yetişecektir. Konferansımın başından beri bahsetmediğim dahi bestekârların da bunların yarısını teşkil edeceği pek tabiidir. „

59

Şekil H.1 : Arel'in 1946'da Şişli Halkevinde Verdiği Türk Musikisi Nasıl İlerler Adlı Konferansıyla İlgili.



KÜÇÜK HABERLER

★ EMİNÖNÜ Halkevi 7 nci yıl müstakil konferanslarının 19 uncusu 29 mart 1948 pazartesi günü saat (18,15) te Hüseyin Sadeddin Arel tarafından (Türk musikisinin hüviyet ve kıymeti) mevzuunda verilecektir. Giriş serbestir.

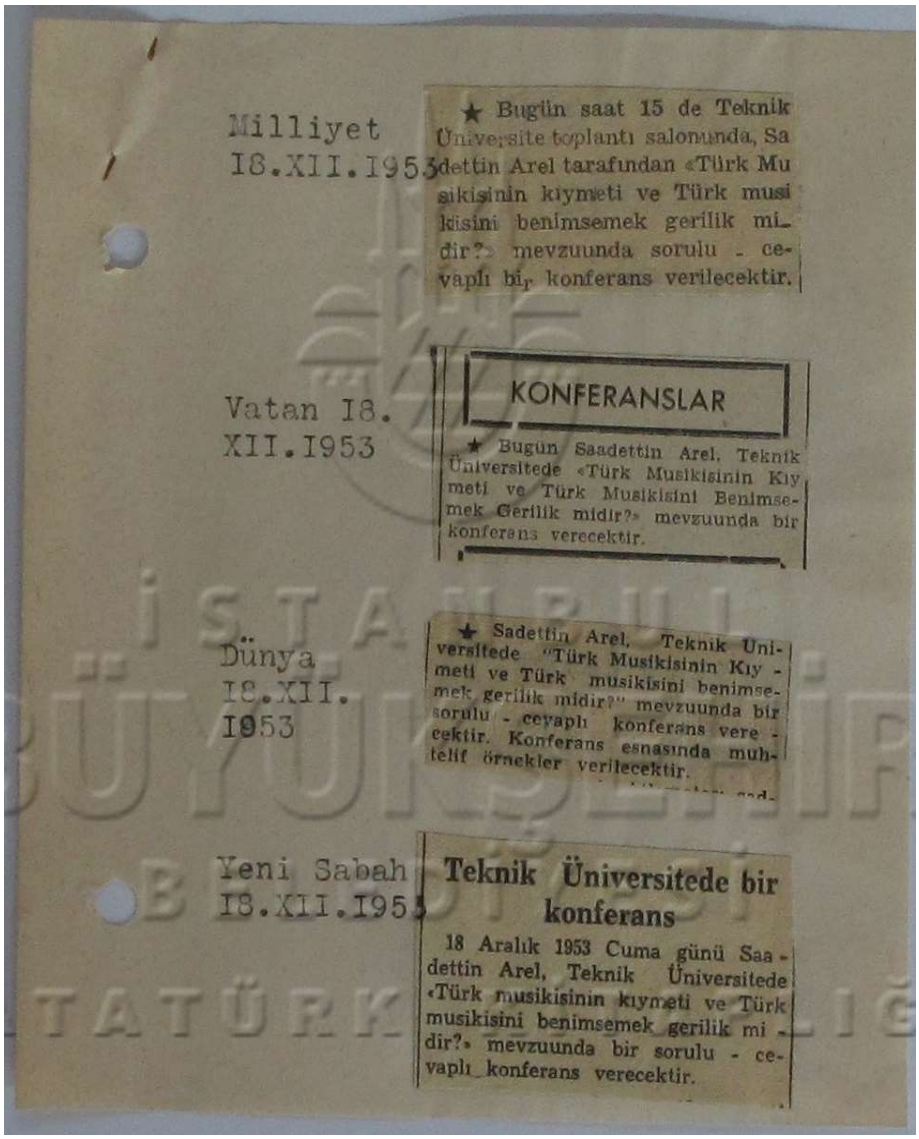
★ GEDİKPAŞA caddesinde oturan Mustafa adında bir şahsın, evinde kumar oynattığı haber alınarak ani bir baskın yapılmış ve Nişan, Artin, Avadis, Agop, İsmail, Fikret, Aziz adlarında 7 kişi kumar oynarlarken suçüstü yakalanmışlardır.

★ DAVET: 1326 senesinde İstanbul Harbiye Mektebinden çıkan arkadaşlar 38 inci yıldönümlerini tes'id edeceklerdir. Bunun için 29 mart 948 pazartesi günü saat 17 ile saat 19 arasında Pangaltıda Orduevindeki bu toplantıya bütün 1326 lıların gelmesi rica ediliyor.

Cumh. 27. III. 1948

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil H.2 : Arel'in 1948'de Eminönü Halkevinde Vermeyi Düşündüğü Türk Musikisinin Hüviyet ve Kıymeti (Tatbiki) Adlı Konferansıyla İlgili.



Milliyet
18.XII.1953

★ Bugün saat 15 de Teknik Üniversite toplantı salonunda, Saadettin Arel tarafından «Türk Musikisinin kıymeti ve Türk musikisini benimsemek gerilik midir?» mevzuunda sorulu - cevaplı bir konferans verilecektir.

Vatan 18.
XII.1953

KONFERANSLAR

★ Bugün Saadettin Arel, Teknik Üniversitede «Türk Musikisinin Kıymeti ve Türk Musikisini Benimsemek Gerilik midir?» mevzuunda bir konferans verecektir.

Dünya
18.XII.
1953

★ Sadettin Arel, Teknik Üniversitede "Türk Musikisinin Kıymeti ve Türk musikisini benimsemek gerilik midir?" mevzuunda bir sorulu - cevaplı konferans verecektir. Konferans esnasında muhtelif örnekler verilecektir.

Yeni Sabah
18.XII.1953

Teknik Üniversitede bir konferans

18 Aralık 1953 Cuma günü Saadettin Arel, Teknik Üniversitede «Türk musikisinin kıymeti ve Türk musikisini benimsemek gerilik midir?» mevzuunda bir sorulu - cevaplı konferans verecektir.

Şekil H.3 : Arel'in 1953'te Teknik Üniversite'de Türk Musikisinin Kıymeti ve Türk Musikisini Benimsemek Gerilik midir? Adlı Konferansıyla İlgili Çeşitli Gazetelerde Çıkan Haberler.

İstanbul fethinin 501 inci yıldönümünün dün sönük bir şekilde kutlanışından bir intibaı: Ulubatlı Hasan'ın kabri başında toplanan bir kaç kişi, söylenen nutku dinliyorlar. (Foto: Hürriyet - A.B.)

501. Fetih yılı

Hürriyet - 30.V.1954

Dün yapılan muhtelif toplantılar ile sönük bir şekilde kutlandı

Fener Patrikhanesinde de dün gizli bir matem âyini icra olundu

İstanbul'un fethinin 501. yıldönümü dün yapılan muhtelif törenlerle kutlanmış, fakat bu yıl da geçen sene olduğu gibi Fatih'in şanına lâyık törenler yapılmamış ve büyük gün yine sönük geçmiştir.

Bu münasebetle dün sabah saat 11 de Topkapıda, Ulubatlı Hasan'ın İstanbul'un muhasarası sırasında Türk bayrağını dikerken şehit düştüğü kulenin önünde merasim yapılmıştır.

Vali Muavini, Fetih Derneği temsilcileriyle halk merasime iştirâk etmiştir.

Vali Muavini Nafi Tamer'in kısa hitabesinden sonra, kulenin önüne çelenkler konmuştur. Bunu müteakip şehitlerimizin hâtıralarını taziz için üç dakikalık bir saygı duruşunda bulunulmuş, merasime iştirâk edenler buradan, Türk ordusunun İstanbul'u muhasarası sırasında topların surlarda açtığı gediklerin bulunduğu yere gelinmiştir. Burada da saygı duruşunda bulunulduktan sonra Fatih'in hocası Molla Gürani'nin mezarı, onu takiben de Fatih'in türbesi ziyaret edilmiştir.

Öğleden sonra yapılan merasim

Öğleden sonra da saat 14.30 da Eminönü öğrenci lokalinde fetih yıldönümü dolayısiyle bir toplantı tertip edilmiştir. Toplantıda Prof. İsmail Hâmi Danişment: Fatih'in şahsiyeti, Prof Ali Fuat Başgil: Fatih devrinde Türkiye'de ve Garpte Hukuk, Hüseyin Sadettin Arel: Fatih devrinde müzik, Doç. Nurettin Topçu: Fatih'in evlât ve ecdadı mevzularında birer konuşma yapmışlardır. Konuşmaları müteakip Lâika Karabey idaresindeki İleri Türk Musikisi heyeti tarafından bir konser verilmiş, şiirler okunmuş, en sonunda da Fatih'in türbesine gidilerek türbe ziyaret edilmiştir.

Gece şehrin âbideleri tenvir edilmiş, Fatih camiinde bir mevlid okutulmuştur. Bugün de Süleymaniye camiinde ikinci bir mevlid okutulacaktır.

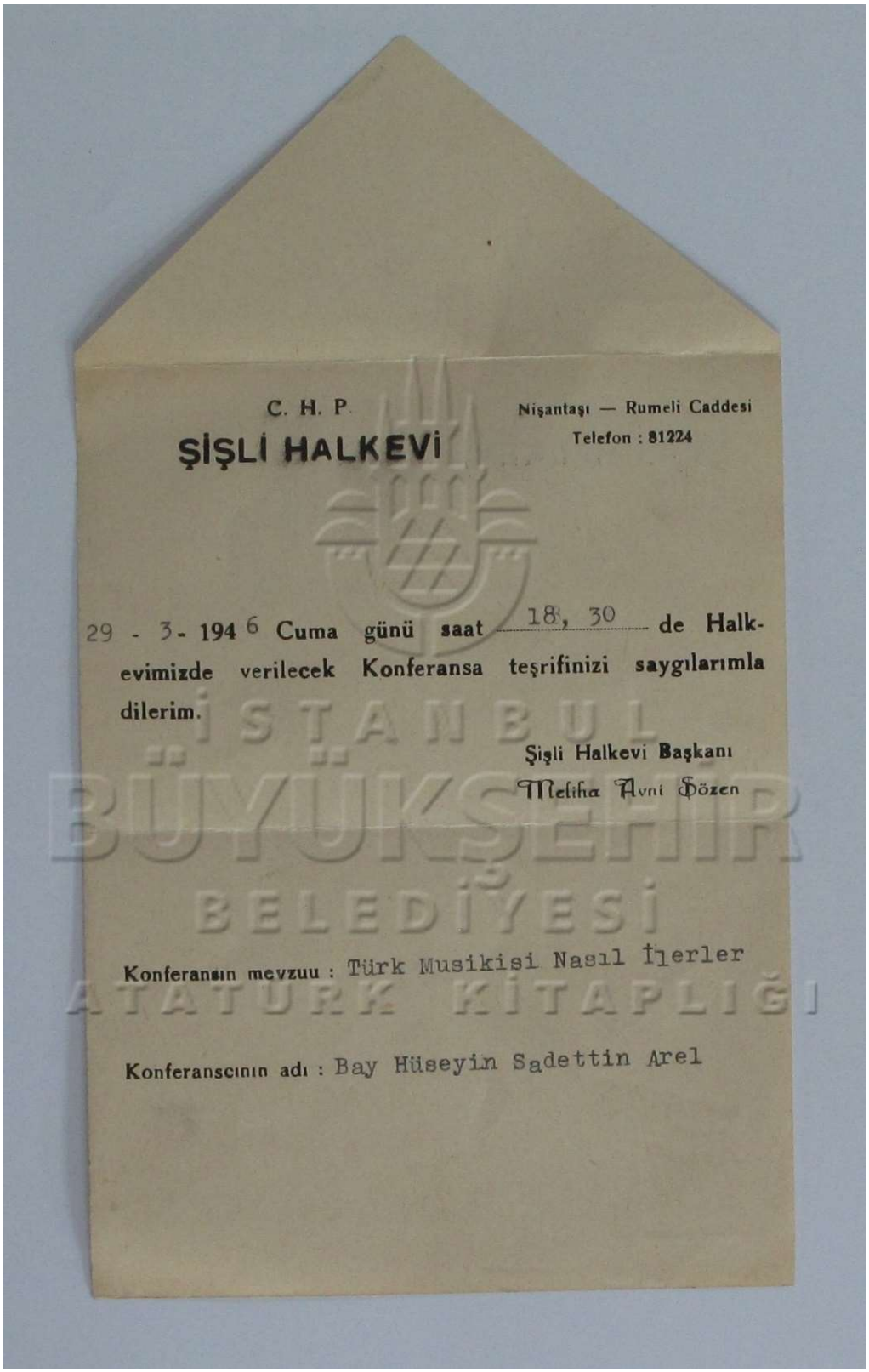
Patrikhane'deki matem âyini

Diğer taraftan Fener Rum Patrikhanesinde papaslar tarafından husui bir matem âyini yapılmıştır. Gizli tutulan bu âyine cemaat kabul edilmemiştir.

YARIYA İNİK BAYRAK: Limanımızda bulunan Yunan bandıralı Pire limanına bağlı Atina şilebinin bayrağı dün yarıya indirilmiştir. Evvelâ bayrağın İstanbul'un fethinin yıldönümü münasebetiyle matem işareti olarak yarıya indirildiği söylenmişse de, sonradan bunun gemi sahibinin ölümü dolayısiyle yapıldığı anlaşılmıştır. Resimde yarıya inik bayrak görülmektedir. (Foto: Hürriyet - A.B.)

Şekil H.4 : Arel'in Fatih Devrinde Müzik Adlı Konuşmasını Yaptığı Fetih Kutlamalarıyla İlgili Haber.

EK I : Hüseyin Sadettin Arel'in yapmış olduğu çeşitli yazışmalarla ilgili belgeler ve konferanslarıyla ilgili afişler



C. H. P.
ŞİŞLİ HALKEVİ

Nişantaşı — Rumeli Caddesi
Telefon : 81224

29 - 3 - 1946 Cuma günü saat 18, 30 de Halkevimizde verilecek Konferansa teşrifinizi saygılarımla dilerim.

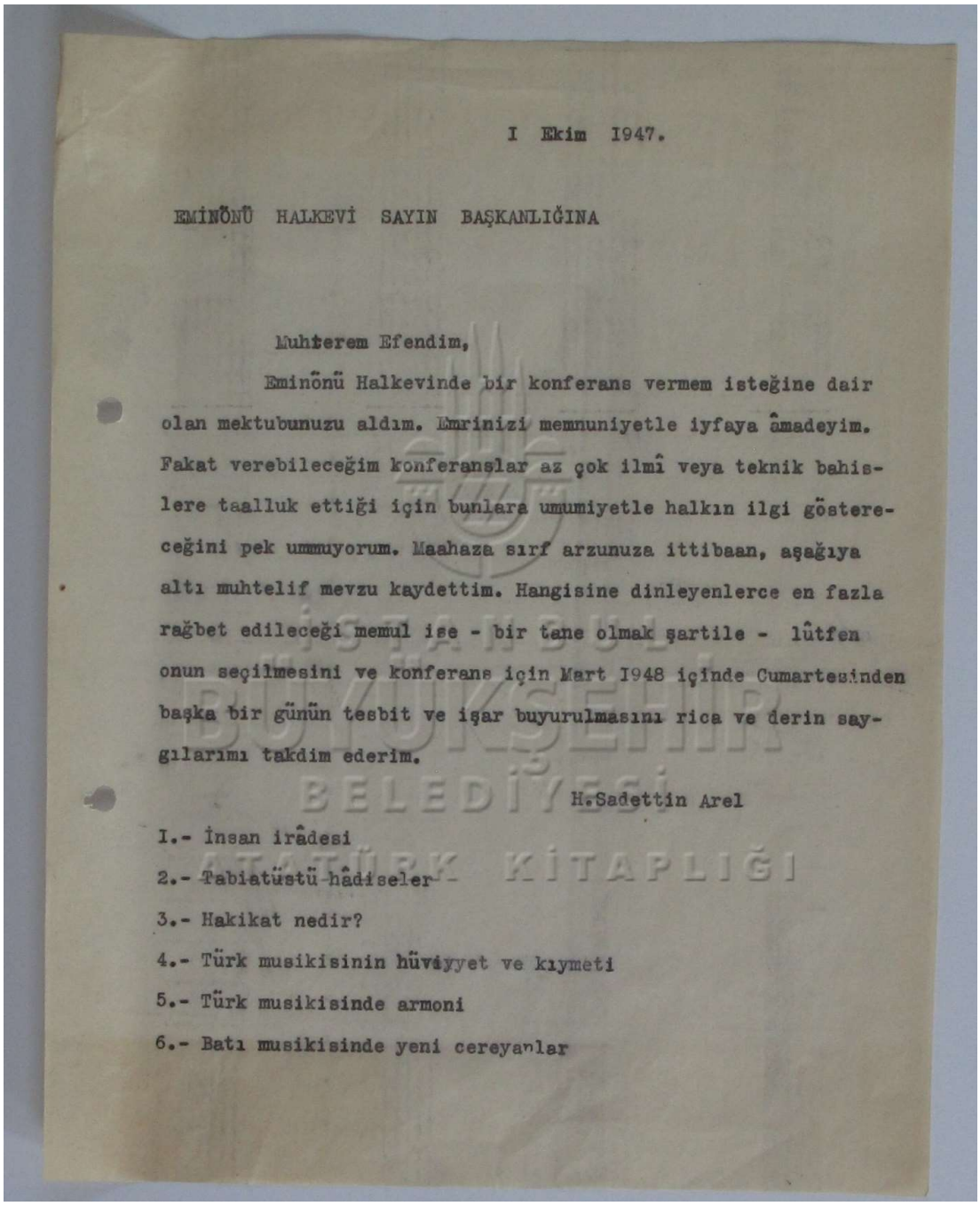
Şişli Halkevi Başkanı
Meliha Avni Özen

Konferansın mevzuu : Türk Musikisi Nasıl İlerler

Konferansçının adı : Bay Hüseyin Sadettin Arel

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil I.1 : 1946'da Şişli Halkevi tarafından Arel'e Gönderilen Konferans İsteği.



I Ekim 1947.

EMİNÖNÜ HALKEVİ SAYIN BAŞKANLIĞINA

Muhterem Efendim,

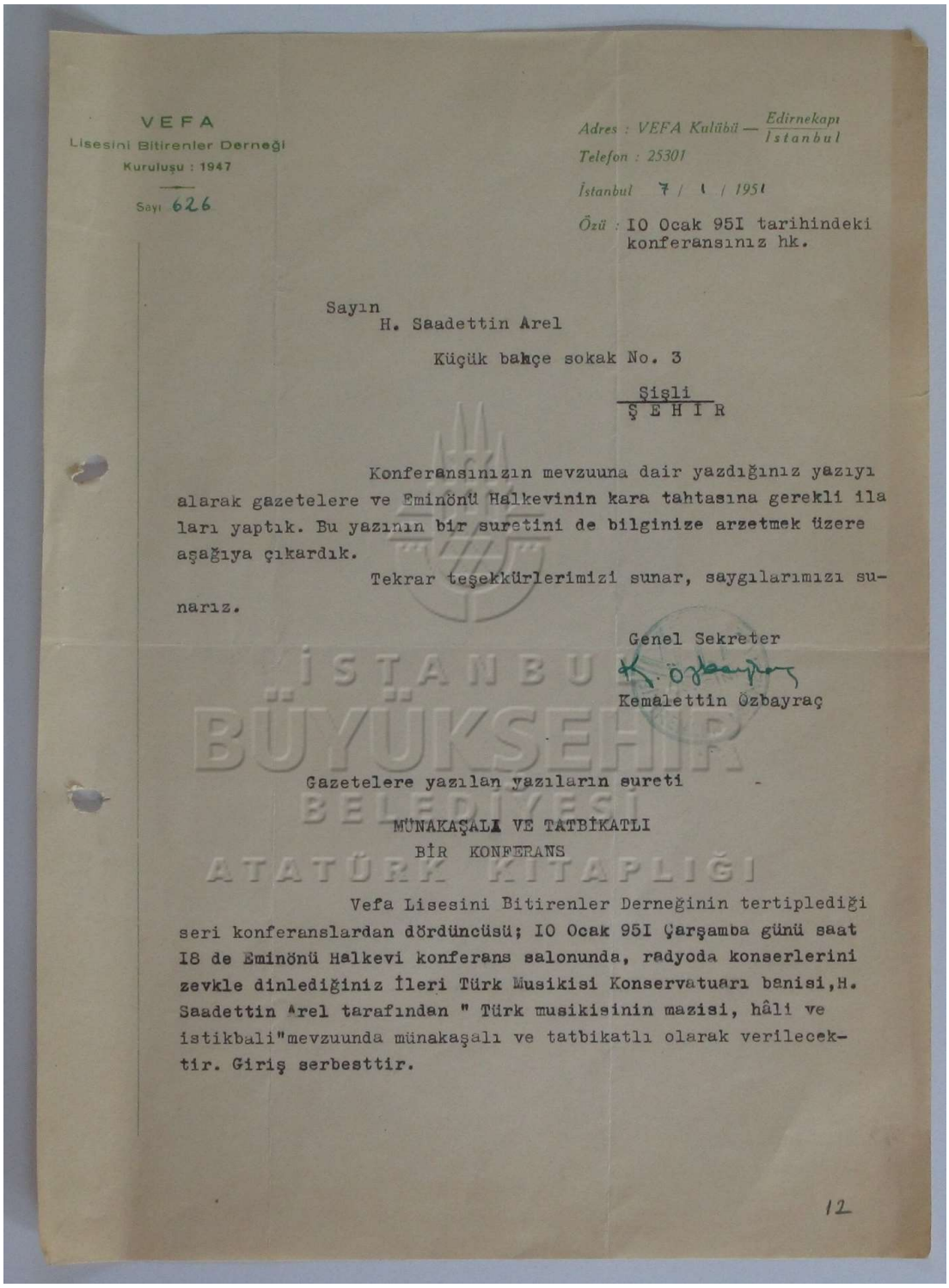
Eminönü Halkevinde bir konferans vermem isteğine dair olan mektubunuzu aldım. Emrinizi memnuniyetle iyfaya âmadeyim. Fakat verebileceğim konferanslar az çok ilmî veya teknik bahislere taalluk ettiği için bunlara umumiyetle halkın ilgi göstereceğini pek ummuyorum. Maahaza sırf arzunuza ittibaan, aşağıya altı muhtelif mevzu kaydettim. Hangisine dinleyenlerce en fazla rağbet edileceği memul ise - bir tane olmak şartile - lûtfen onun seçilmesini ve konferans için Mart 1948 içinde Cumartesinden başka bir günün tesbit ve işar buyurulmasını rica ve derin saygılarımı takdim ederim.

H.Sadettin Arel

1.- İnsan irâdesi
2.- Tabiatüstü hâdiseler
3.- Hakikat nedir?
4.- Türk musikisinin hüviyyet ve kıymeti
5.- Türk musikisinde armoni
6.- Batı musikisinde yeni cereyanlar

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil I.2 : Arel'in Kendisinden İstenen Konferans Dolayısıyla, 1947'de Eminönü Halkevi Başkanlığı'na Gönderdiği Yazı



VEFA
Lisesini Bitirenler Derneği
Kuruluşu : 1947

Sayı 626

Adres : VEFA Kulübü — Edirnekapı İstanbul
Telefon : 25301
İstanbul 7 / 1 / 1951
Özü : IO Ocak 95I tarihindeki konferansınız hk.

Sayın
H. Saadettin Arel
Küçük bahçe sokak No. 3
Şişli
Ş E H I R

Konferansınızın mevzuuna dair yazdığınız yazıyı alarak gazetelere ve Eminönü Halkevinin kara tahtasına gerekli ilanları yaptık. Bu yazının bir suretini de bilginize arzetmek üzere aşağıya çıkardık.

Tekrar teşekkürlerimizi sunar, saygılarımızı sunarız.

Genel Sekreter
Kemalettin Özbayraç

Gazetelere yazılan yazıların sureti

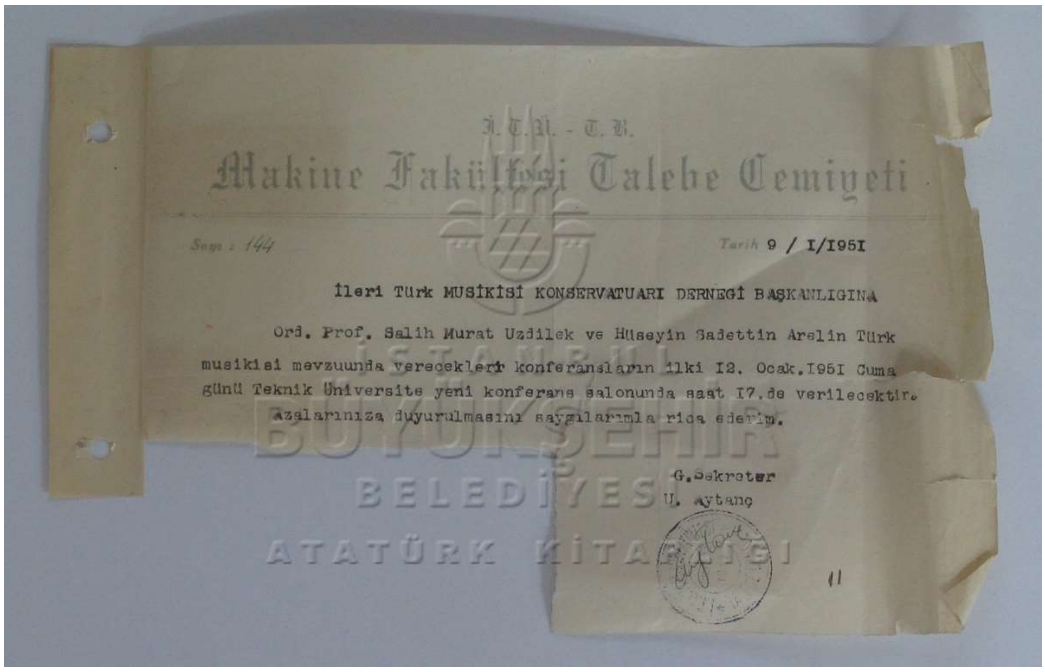
MÜNAKAŞALI VE TATBİKATLI
BİR KONFERANS

Vefa Lisesini Bitirenler Derneğinin tertiplediği seri konferanslardan dördüncüsü; IO Ocak 95I Çarşamba günü saat I8 de Eminönü Halkevi konferans salonunda, radyoda konserlerini zevkle dinlediğiniz İleri Türk Musikisi Konservatuarı banisi,H. Saadettin Arel tarafından " Türk musikisinin mazisi, hâli ve istikbali"mevzuunda münakaşalı ve tatbikatlı olarak verilecektir. Giriş serbesttir.

12

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil I.3 : Arel'in 1951'de Eminönü Halkevi Konferans Salonunda Vereceği Türk Musikisinin Mazisi, Hali ve İstikbali Adlı Konferansı Hakkında Yazışma.



İ. T. Ü. - T. B.
Makine Fakültesi Talebe Cemiyeti

Sayı : 144 Tarih 9 / I/1951

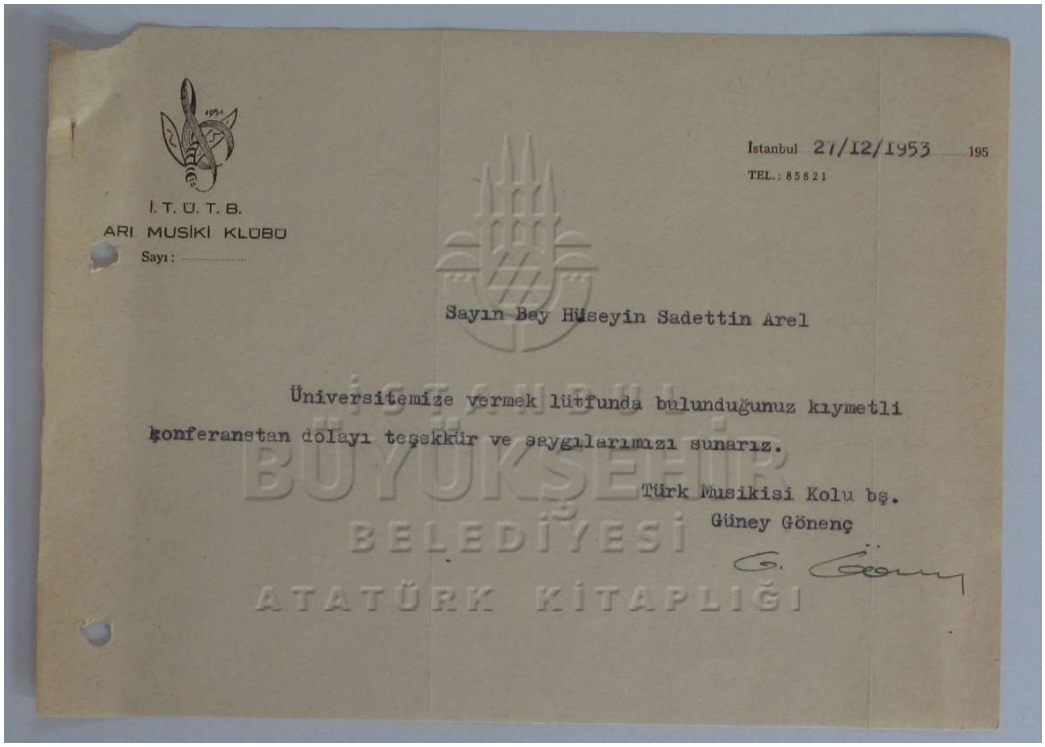
İleri Türk MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERNEGİ BAŞKANLIGINA

Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek ve Hüseyin Sadettin Arelin Türk musikisi mevzuunda verecekleri konferansların ilki 12. Ocak.1951 Cuma günü Teknik Üniversite yeni konferans salonunda saat 17.de verilecektir. Azalarınıza duyurulmasını saygılarımla rica ederim.

G.Sekreter
U. Aytanç

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil I.4 : Arel'in 1951'de Teknik Üniversite'de Vereceği Konferansla İlgili Yazışma.



İ. T. Ü. T. B.
ARI MUSİKİ KLÜBÜ
Sayı: .....

İstanbul 27/12/1953 195
TEL.: 85821

Sayın Bey Hüseyin Sadettin Arel

Üniversitemize vermek lütfunda bulunduğunuz kıymetli konferanstan dolayı teşekkür ve saygılarımızı sunarız.

Türk Musikisi Kolu bş.
Güney Gönenç

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil I.5 : 1953'te Teknik Üniversite'de Vermiş Olduğu Konferans İçin Teşekkür Yazısı.

Kaynak: EK I bölümünün tüm görsel malzemeleri İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar'dan alınmıştır.

EK İ : Kavram Dizini

Âlem-i Şehadet : Arapça, görünen âlem demektir. Zat-ı Mutlak'ın parçalanma ve bölünme kabul eden cisimlerin şekilleri ile hariçte zuhurudur. Onun için bu âleme "âlem-i kevn ü fesad" derler. Çünkü, cisimlerin şekilleri bir yandan oluşum halinde, diğer yandan da bozulma durumundadır. Bu âleme, şu isimler de verilir : Âlem-i mülk, âlem-i nasut, âlem-i hiss, âlem-i anasır, âlem-i eflak ü encam, âlem-i mevalid (Cebecioğlu, 2009, s. 17).

Amelî : "Düşünce alanından iş alanına geçirilebilen… Kuramsal teriminin karşıtı ve eylemsel teriminin anlamdaşıdır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 282). İslam coğrafyasının, düşünsel aktiviteyle ilişkili bir şekilde değerlendirmeye tabi tuttuğu, zihinsel bilgi edinme yollarıyla irtibatlandırılan ya da koşutlandırılan bilgiyle muhataplık zemini.

Antropoloji : "İnsanın doğadaki yerini ve evrimini inceleyen bilim" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 104).

Antropomorfizm : "İnsan olmayanları insan nitelikleriyle tasarlama" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 104).

Aralık : "İki nota arasındaki ses aralığı" (Aktüze, 2010, s. 30).

Arıza (değişim işaretleri): "Önüne konulduğu notanın sesini değiştiren, tizleştiren, pesleştiren ya da eski haline getiren işaretler" (Aktüze, 2010, s. 157).

Atonalite : "Tonalitesi olmayan. Geleneksel klasik tonalitenin armoni çerçevesinin dışına çıkan" (Aktüze, 2010, s. 35).

Basîret : "Kutsiyet nuruyla aydınlanmış kalbin bir gücüdür ve onun sayesinde nesnelerin hakikati ve içyüzü görülür. Nefse göre nesnelerin şekillerini ve dışyüzünü gören göz ne ise, kalbe göre basîret de odur" (Uludağ, 2005, s. 66).

Bi'l-fiil : "1) Gizil ve Tasarlı terimleri karşılığında kullanılır ve güç halinde olandan edim haline geçmiş olanı dile getirir. Örneğin buğday tohumu gizil bir bitki, buğdaysa edimsel bir bitkidir. Tohumdaki gizil güç, buğdayda gerçekleşmiştir. 2) Olabilir ve Olanaklı terimleri karşılığında kullanılır ve olmuş olanı dile getirir. Örneğin buğday tohumu uygun koşullar bulursa bitki olabilir, oysa buğday bu koşulları bulmuş ve olmuştur, bu bakımdan edimseldir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 10).

Bi'l-kuvve : "Güç olarak saklı olup da sonradan meydana çıkan… Gerçek ve edimsel terimlerine karşıttır. Metafizikte gizilgüç deyimiyle anlamdaş olarak kullanılır. Her iki deyimin de temeli Aristoteles'in Yu. dynamis terimidir ve olanak anlamındadır. Aristoteles'e göre örneğin palamut meşede, heykel heykeltraşta ya da mermerde gizli ya da gizilgüçtür; bu olanak (Yu. Dynamis)'lar devim (Yu. Knesis)'le gerçek (Yu. Energia)'leşir. Daha açık bir deyişle güç olarak varolan (Yu. Dynamis), edim olarak var (YU. Energia) olur. Bir bakıma Aristoteles'in bu ilerisürüşü Elea'lı Parmenides'e bir yanıt niteliği taşır. Parmenides oluşu yokluktan varlığa geçiş olarak tanımlamış ve hiçten hiçbir şey çıkmaz (La. Ex nihilio nihil fit)'lığı ilerisürerek yadsımıştı. Aristoteles, bu ilerisürüşüyle, oluş (Yu. Genesis)'un, yokluktan varlığa geçiş değil, gizil varlıktan edimsel varlığa geçiş olduğunu göstermiştir. Osmanlı felsefecileri bunu kuvveden fiile deyimiyle dile getirmişlerdir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 236). Fiil mertebesine varmamış, tasavvurda olan, düşünce halinde bulunan kabiliyet-istidat ile ilişkili olan. Bi'l-fiile nispetle mümkin-zorunlu olan.

Çeşni : Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hafızada oluşturduğu izlenim ve duyuş zevki.

Determinizm : "Nesnel gerçekliğin nedensellikle ve nesnel yasalarla belirlendiğini ileri süren bilimsel görüş" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 222).

Diatonik : "Tam seslerle anlamında, seslerin bir oktavdaki 5 tam ses (T), 2 yarım ses (Y) kuralına göre, örneğin TTTYTTY gibi, standart majör ve minör gamlardaki ses ve yarım ses aralıklarıyla dizilişi" (Aktüze, 2010, s. 168).

Düalizm : "Her hangi bir alanda birbirine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 38).

Edvar : Devr kelimesinin çoğulu, usûllerin ve makamların daire şeklinde gösterilmesinden hareketle Türkçe, Farsça ve Arapça müzik teori eserlerine verilen isim.

Epistemoloji : "Bilgi anlamına gelen Yu. episteme deyimiyle bilim anlamında da kullanılan Yu. logos deyiminin birleşimidir ve dilimizdeki tam karşılığı bilgibilimdir. Çeşitli bilgi alanlarındaki bilimlerin bilimini yapar, eşdeyişle genel yasalarını araştırır. Klasik felsefe anlayışında epistemoloji deyimi, ayrıntılarda farklar taşımakla birlikte bu anlamda, gneseoloji, bilgi kuramı ve bilim felsefesi deyimleriyle anlamdaş olarak da kullanılır. Bütün bu deyimlerin arasındaki farklar, klasik felsefe anlayışında önemlidir, çünkü her biri bilgiyi özel bir yanından ve ötekinden farklı olarak inceler. Bundan ötürü klasik felsefede bu deyimlerle dile getirilen bilgi alanları felsefenin dalları sayılır. Günümüzün eytişimsel ve özdekçi felsefesinde bütün bu farklar ortadan kalkmıştır, çünkü bütün bu görevleri bizzat felsefe yüklenmiştir. Günümüz felsefesi, düşünsel ve doğabilimsel tüm bilgi sürecinin bilimidir. Günümüzde epistemoloji ve yukarıda sayılan benzeri deyimler sadece burjuva felsefelerinde kullanılmaktadır. Epistemoloji deyimi, ilkin İskoçya'lı düşünür J. F. Ferrier tarafından ortaya atılmıştır. Ferrier, genel olarak felsefeyi, bilgibilim (epistemoloji) ve varlıkbilim (ontoloji) olmak üzere ikiye ayırmıştı ve bilgibilime bilme sürecini inceleme görevini yüklemişti. Hem de bu bilme süreci, sosyo-ekonomik insan faaliyetinden habersiz ve bağımsız olarak incelenmeye çalışılıyyordu" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 62). "Bilim kuramı. Bilimlerin koyduğu sorunları inceleyen felsefe dalı. Bilim felsefesi ile eşanlamlı. Ancak bilim felsefesi bilimlerin tarihini felsefe açısından inceler, Epistemoloji ise çeşitli bilimlerin ilkelerini, varsayımlarını ve sonuçlarını eleştirerek inceler, onların mantıksal kökenini, nesnel değerini belirlemeye çalışır" (Akarsu, 1975, s. 65).

Erek : Sebebin içerdiği son… Aritoteles terimidir. Mantık ve metafizikte bir şeyin yapılma nedeni anlamını verir ki bunun karşılığı araçtır. (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 66).

Eu daimonia : "Yunan törebilimi, insan eylemlerinin ereğini mutlu (Yu. Eudaimon) olmakta bulur. Bu anlayışın kurucusu atomcu Demokritos'dur. Ondan sonra başta Sokrates ve Aristoteles olmak üzere hemen bütün düşünürlerce mutluluk, en üstün iyi sayılmıştır. Bilgelik de muyluluğu sağladığı için istenir. Mutluluğu sağlayan bir başka önemli öğe de, özellikle Sokrates için, erdemli olmaktır. Sokrates, erdemle mutluluğu özdeş sayar. Baş erdem olarak da bilgiyi gösterdiğine göre mutluluğa erdemsel bilgiyle varılır. Aristoteles de aynı yoldan gider ve mutluluğa erdemsel bilgiyle ulaşır. Aristoteles'e göre mutluluk "insan güçlerini tam gelişmeye ulaştırmakla" var olabilir, bu güçler hem kuramsal hem uygusal alanda gelişmelidir. Aristoteles bilgiyi erdem saydığı gibi tekniği (Yu. Tekhne) de erdem sayar, bunların çalışmakla alışkanlık (Yu.

Heksis) haline gelmelerini ister. Daha açık bir deyişle, mutluluğa erişmek için hem beden hem de ruh eğitimini önerir… Antikçağ Yunan mutluluğunun ayırıcı niteliği mutluluğu ötedünya için değil, bu dünya için ele almasıdır. Yunancada daimon sözcüğü iyi ya da kötü, insanın yaşamını düzenleyen güç anlamını dile getirmektedir. Oi-daimon ise iyi bir daimonu olan ve bundan ötürü de mutlu anlamında kullanılmıştır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 99). "İyi bir *daimon*u olan, kendisinde *daimon*un göründüğü kimse. *Daimon*; insanın yaşamını kuşatan, insanın yaşantılarının içine sokulan güç. Ruhun iyi bir durumda olması. Başlangıçta mutlu bir alınyazısı anlamında kullanılmış. Sonraları dinsel anlamından sıyrılarak: a. Dışarıdan etki yapan bir şey olarak; b. İnsanın ruhunda yaşayan bir şey olarak anlaşılmıştır. Bu ikinci anlamı ile eu daimonia; artık ahak terimi olarak, özelile Sokrates'ten sonraki felsefenin temel kavramı olmuştur" (Akarsu, 1975, s. 69).

Fizyokrat: "Ekonomide doğal düzen anlayışı… XVIII. yüzyılda Fransa'da ileri sürülen bu görüşün başında XV. Louis'nin özel hekimi Dr. François Quesnay vardı. Rahip Baudeau, Turgot… gibi bir çok ekonomiciler bu anlayışa katkıda bulunmuşlardır. Okulun ad babası, onu physiocraite deyimiyle adlandıran Dupont de Nermours'dur. Fizyokratlık akımı, ekonomik yaşamı devlet eliyle ve bir takım yapma yasalarla düzenlemeye çalışan merkantalizme karşı felsefe temeline dayanan bir tepki olarak meydana çıkmıştır. Fizyokratlar eski Yunanlılar gibi yaşamın, insanın koyduğu yasalarla değil, doğanın koyduğu yasalarla yönetildiğini ileri sürdüler. Evrende doğal bir düzen vardı, Tanrı'nın kurduğu bu düzene insanların karışmaması gerekirdi. Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler, dünya kendi kendine gider" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 172).

Fonograf : Balmumundan yapılmış bir silindir üzerine ses titreşimlerini çizgiler yoluyla kaydeden ve kayıtlı müziği defalarca dinleme imkânı veren mekanik aygıt.

Gam : "Tonal müzikte tonikten bir oktav uzaklıktaki toniğe sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan diyatonik ile yalnızca yarım seslerden oluşan ve her derecesi bir nota sayılan kromatik olarak ikiye ayrılan nota dizileri" (Aktüze, 2010, s. 230).

Geçki : Bir tonaliteden diğer tonaliteye geçis.

Hal : "İnsanın iradesi ve çabası olmadan sırf Allah'ın bir lütfu olmak üzere kalbe gelen manalar… Şimdiki zaman, içinde bulunulan vakit ve an. Gönlü zengin, ruhu temiz, ahlakı düzgün, manevi yaşayışı güzel olan, Hakk'ın rızasını ve sevgisini kazanan iyi kullara hal sahibi denir. Hal sahibi, veli ve ermiş anlamına gelir. Haller kalıcı değildir… Hal konusu son derece önemli olduğu için tasavvufa ilm-i hal veya ilm-i ahvâl adı verilmiştir. Sûfiler "Haller amellerden mevrustur (miras)" derler. Kâle kelimesi, dedi anlamına gelir. Kâle kalan kalakalır" (Uludağ, 2005, s. 154).

Harmonia : "Antikçağ Yunan felsefesinin temel kavramlarından biridir. Yunanlılar evreni harmonia olarak görmüşlerdir. Ahlakta ölçü, sanatta biçim, doğada oran, dinde düzenleyici güç olarak bilinen harmonia evrenin temel yasasıdır. Pitagoras harmonianın sayılardan meydana geldiğini veb undan ötürü de sayılarla anlatılıp sayılarla anlaşılabileceğini ilerisürmüştür. Harmonia, evrende zorunlu bir yasalılığı dile getirir, buysa gerçek bir düzen anlayışıdır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 2, s. 285). "Bağlam, birlik, uygunluk; birlikte ses veren; düzen. Çokluğun ve karşıtlığın düzenli bir birlik oluşturması. Pythagoras ve Herakleitos'tan beri fizikötesinin bir temel kavramı (Plotinos, Cusanus, Kepler, Giordano Bruno); aynı zamanda ahlak felsefesinin (Aristoteles, Shaftesbury) ve özellikle sanat felsefesinin (estetiğin) de temel kavramıdır. Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat. Asıl

sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme" (Aktüze, 2010, s. 255).

Heterodoks : Kabul edilmiş din kurallarına aykırı.

İçkin : "Varlığın içinde bulunan… Aşkın teriminin karşıtıdır… İçkin terimi gerçekte idealizmin ve idealist anlayışın ürünüdür. Ereğin, sebebin içinde var bulunması dolayısıyla Aritoteles'ten gelir. İlkin Aristoteles çevirileri nedeniyle ortaçağ skolastiğinde kullanılmıştır. Terimi, La. Transiens (Aşkın) karşılığı olarak çağdaş idealşst felsefeye sokan Alman düşünürü Immanuel Kant'tır. Kant bu terimke ünlü kendinde şeyini nitelemektedir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 14).

Katharsis (arınma) : "Ruhun tutkulardan temizlenmesi. (Ör. Platon, ölümü ruhun bir arınması olarak anlar; ölüm, ruhun bedenden kurtulması, bedensel tutkulardan arınması, temizlenmesidir. (Aristoteles'te) Sanat yoluyla duyguların arınması. Sanat aracılığıyla insanın duyguları uyarılarak ruhun bunlardan temizlenmesine varılacaktır; özellikle ağlatı (tragedia) acıma ve korku duyguları uyandırıp insanı etkileyerek arınmayı sağlar" (Akarsu, 1975, s. 20).

Keşf : "Sûfilere göre maddi ve duyulur alemden gelen tesir, kir ve pas kalbin gayb alemini görmesine engel olan bir perde (hicâp) oluşturur. Riyazet ve tasfiye ile bu perde kalkınca gayb ayan-beyan görülür. Bu perdenin açılmasına, yani kalp gözünün açılmasına keşf denir. Keşf, perdenin ötesindeki gaybi hususlara ve hakiki şeylere, bunları yaşayarak ve temaşa ederek vakıf olmaktır" (Uludağ, 2005, s. 213).

Mahsus : Duyuların algıladığı nesne ve nitelikleri ifade eden terim.

Makul, makulat : "Akılla algılanan nesne ve kavramlar. Platon'dan günümüze kadar gelen anlamı, duyuyla bilinen (duyulur) karşılığı olarak anla bilinen (anlaşılır)'dır. Örneğin matematiksel bilgi, duyuyla değil anla bilinir. Antikçağ Yunan düşünürü Platon, duyulur nesneler dünyasına karşı İde'ler dünyasını böyle adlandırmıştı. Alman düşünürü Kant, bu terimi, olaysal karşılığı olarak numenselle eşanlamda kullandı (Hançerlioğlu, 1976, c. 1, s. 70). Arapça us anlamındaki akl sözcüğünden türeyen usla bilinen anlamındaki makule sözcüğünün çoğuludur. Arap düşünürleri Aristoteles'in ulamlarına katigoriyas ve on sözcük anlamında alfâz da derlerdi. Fârâbî, İbni Sînâ, Gazâlî, İbni Rüşt vb. Aristoteles'in bu ulamlarını şöyle sıralamışlardır: Cavhar (töz), kam (nicelik), kayf (nitelik), izâfa (bağıntı), ayn ya da mekân (uzay), matâ ya da zaman (zaman), vaz (konum), lahu (iyelik), vaf´al (etkinlik), yanfa´il (edilginlik)" (Hançerlioğlu, 1976, c. 4, s. 47).

Melodi : "Ezgi, nağme. Çeşitli yüksekliklerdeki seslerin anlamlı sıralanışı" (Aktüze, 2010, s. 376).

Metafizik : "Yunanca sonra, öte, üst anlamlarına gelen meta sözcüğüyle doğa ve özdeksel olan anlamlarını veren phusika sözcüğünden meydana gelmiştir. Sözcük olarak doğaötesi anlamını verirse de bunu doğaüstü terimiyle karıştırmamalıdır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 4, s. 142).

Metot : Makam müziğinde daha ziyade çalgı eğitimi için kullanılan yazılı kılavuz.

Mimesis : "Platon'un idealar öğretisinde başlıca sorun, duyulur dünya (nesneler)'yla duyulurüstü dünay (idealar) arasında bağlantının nasıl kurulduğu sorunuydu. Bu iki dünya arasında bir bağlantı kurulmadıkça her nesnenin kendi ideasına yugun olarak meydana geldiği elbette söylenemzdi. Nasıl oluyodu da idealar nesnelerini meydana getirebiliyorlardı? Platon ilkin bu soruya mikson eidion, methexis ve parousia kavramlarını ileri sürerek karşılık bulduğunu sanmıştı. Ona göre her iki dünya arasında

bir orta dünya (Yu. mikson eidion) vardı, iki dünya arasındaki ilişki bu ortada kuruluyordu. Nesneler idealardan pay alıyor (Yu. methaksis)'lar, buna karşı idealar da nesnelerin içine girerek onlarda bulunuyor (Yu. parousia)'lardı. Platon daha sonra bu görüşünden vazgeçerek ideaları nesnelerin ilkörnekleri (Yu. paradeigmata) saymış ve tanrısal us (Yu. nous)'un bu ilkörnekleri taklit (Yu. mimesis) ederek, onlara benzeterek nesneleri meydana getirdiğini ileri sürmüştür. Aristoteles de bu tanrısal sanat (Os. İlâhî yaratma) karşısında insansal sanat (Os. insânî yaratma)'ı mimesis işi saymıştır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 4, s. 163).

Nazarî : "Kurama değgin… Kılgın ya da kılgısal deyimi karşıtıdır. Aristoteles, bilimleri sınıflarken matematik, fizik ve tanrıbilimi kuramsal (Yu. Therorikos) saymıştı... Bir anlamda görgül deyiminin de karşıtıdır, çünkü bilgi görgül düzeyden kuramsal düzeye sıçramıştır. Görgül ve kuramsal, bilgi edinme sürecinin iki basamağıdır. Duyumsal deneyimler ve gözlemler, öğrenme sürecinin ilk basamağı olan görgül düzeyin algılarıdır. Ne var ki kuram kurma, öğrenme sürecinin ikinci basamağı olan kuramsal aşamada gerçekleşir. Bu aşama, doğrudan duyumsal algıların sonuçlarına değil, düşüncelleştirilmiş nesnel gerçekliğin mantıksal-soyutsal yansısına dayanır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 345). İslam coğrafyasının, düşünme aktivitesi ve akılsallık zemini noktasında spekülatif bakımdan ortaya koyduğu kavram.

Nesne : "Öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olan" (Hançerlioğlu, 1976, c. 4, s. 245).

Natüralizm : "Her olayı doğa yasalarına indirgeyen görüş… Doğalcılık felsefede, bilimde ve sanatta her açıklamayı doğa yasalarına indirgeyerek yapar. Örneğin toplumsal gelişmeyi doğa yasalarıyla açıklamaya çalışır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 1, s. 332).

Numen : "(Yu. Kant) Ancak usla kavranabilen öz… İlkin Antikçağ Yunan felsefesinde Platon tarafından düşünsel bilgi nesnesi anlamında ve bundan ötürü de gerçek deyimiyle anlamdaş olarak kullanılan noumenon (Tr. Numen, Fr. Nouméne) deyimi, Alman düşünürü İmmanuel Kant tarafından felsefe diline sokulmuştur. Yunanca nooumena deyimi kavranabilir (Fr. Intelligible) denektir ki bu, gözle görülüp elle tutulamayan ve ancak düşünceyle anlaşılabilen şeyi dile getirir. Platon da noeton deyimini bu anlamda kullanmıştır (Thimeo, 51 D). Platon düşünceciliğine göre gerçek Idea'lardır ve bundan ötürü de noeton'dur, duyularımızla algılanabilen phainomena (Tr. Fenomen, Fr. Phénoméne) gerçek olmayan bir görüntüden başka bir şey değildir. Bir yanıyla Platon düşünceciliğini sürdüren Alman düşünürü Kant, bu Yunan deyimini çevri yazıyla (FR. Transcription) noumenon biçiminde ve kendi yorumunu kattığı Platon anlamıyla Alman düşünceciliğine maletmiş, aynı yolla ve aynı anlamda malettiği phaenomenon deyimi karşılığında kullanmıştır" (Hançerlioğlu, 1976, c. 4, s. 275).

Oktav : "Bir gamda sekiz sesi içeren aralık" (Aktüze, 2010, s. 430).

Ontoloji (varlıkbilim) : "Var olan olarak var olan (yalnızca var olması açısından) üzerine öğreti, varolanın varlığı ve genel varolma ilkeleri üzerine 17. yüzyıldan beri kullanılan kavram. Konu olarak eski Yunan felsefesinden beri ele alınan ve Aristoteles'in "ilk felsefe" adını verdiği varolanların özü üzerine bilim" (Akarsu, 1975, s. 177).

Opera : "Önceleri *melodramma* ya da *dramma per musica* adı verilen ve *opus*un çoğulu eserler anlamına *Opera* olarak adlandırılan, bu amaçla bir tiyatro metni gibi yazılmış *libretto* üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak,

genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, arya, şarkı, düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser. Gamda küçük üçlü" (Aktüze, 2010, s. 432).

Operet : "(İt. Operetta) Konuşmalı, diyaloglu, şarkılı ve danslı hafif opera. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda kısa operalar için kullanılan tanım. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İng. *Ballad-Opera*, Alm. *Singsipiel* ve Fr. *Opéra comique*'lerinden kaynaklanarak F. Herve, A. C. Lecocq ve Offenbach'ın *Musiquettes* adı verilen komik opera ile vodvil arası bir tür olan eserleriyle yaygınlaşmıştır" (Aktüze, 2010, s. 435).

Ortodoks : Dogmaya ve kilise öğretisine uygun olan.

Öz : "Antik çağ felsefesinde, özellikle Platon ve Aristoteles öğretilerinde, Yu. ousia deyimiyle dile getirilen öz terimi, 1130 yılında Hint-Avrupa dil grubunun varolmak anlamına gelen es kökünden türerilen essentia sözcüğüyle Latinceye çevrilmiştir. Her hangi bir nesneyi var eden gereçlerin tümünü, bir şeyi neyse odur (La. Est, Skr, asti, Yu. esti) yapanı dile getirir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 5, s. 48).

Özne : "İnsana göre dışsal bir yapı olan ve bilinen varlıkı dile getiren nesne deyimi karşılığında içsel bir yapı olan bilinçliliği ve bundan ötürü birlen varlık anlamında insanı dile getirir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 5, s. 112).

Perde : 1) Ses derecesi. 2) Makam müziği ses sisteminde yer alan her bir sese verilen isim. Temperaman sistemdeki notaların aksine perde bir frekansa bağlı olmayan bir fonksiyon olarak kullanılmaktadır.

Peşrev : Klasik faslın açılısında çalınan, genellikle dört hane ve bir teslimden oluşan çalgısal form.

Polifoni : "Çokseslilik. İki ya da daha çok bağımsız melodinin kontrpuan kuralları - ve ayrıca armoni kuralları- içinde eşdeğer olarak bir araya getirildiği çoksesli müzik" (Aktüze, 2010, s. 471).

Politonalite : Çok tonluluk. İki ya da daha çok tonalitenin aynı anda kullanılması (Aktüze, 2010, s. 471).

Pratik : "Eylem… Sözcüğün kaynağı yapmak anlamındaki Yu. prassein deyimidir, bundan eyleme anlamında pratikos deyimi türemiş ve bu deyim Latinceye practicus biçiminde geçerek Avrupa dillerine girmiştir. Metafizik ve düşünceci felsefenin birbirleriyle bağdaşmaz olarak karşı karşıya koyduğu teori ve pratik kavramlarının bağımlılığı ve birliği, eytişimsel ve tarihsel özdekçi felsefenin temelidir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 5, s. 234).

Riyazet : "İdman, eğitme, terbiye ve ıslah etme, boyun eğdirme, çekici ama zararlı şeylerden uzak kalmaya, zor ama faydalı şeyleri yapmaya kendini alıştırma. Sûfiler az yemeye, az konuşmaya, az uyumaya, yalnız kalmaya, sürekli zikr ve tefekkür etmeye alışan nefsin kurtulacağına inanırlar" (Uludağ, 2005, s. 297).

Sâzende : Çalgı icracısı.

Saz semaisi : Çoğunlukla aksak semai ve yürük semai usûlleriyle bestelenen fasıl sonunda çalınan form.

Senfoni : "Dört bölümlü, sonat formunda, orkestranın tümünün ya da yalnız yaylı çalgıların veya küçük bölümünün değerlendirildiği orkestra eseri" (Aktüze, 2010, s. 552).

Seyyid : "Hz. Peygamberin torunu Hz. Hüseyin'in soyundan geldiklerine inanılan kişilere özellikle seyyid denir ve bunların çoğunun evliya olduğuna inanılır" (Uludağ, 2005, s. 315).

Sonorite : "Seslilik, ötümlük, ses dolgunluğu ve kalitesi" (Aktüze, 2010, s. 581).

Spekülatif : "Nesnel gerçekliğe baş vurmaksızın ansal kurgularla yapılan… Pratikle ilgilenmeksizin sadece bilme ve açıklama amacını güden düşünceyi dile getiren kurgu" (Hançerlioğlu, 1976, c. 6, s. 158).

Şarkı : Dört veya daha fazla mısraı güftelerin terennümsüz olarak Ağır Aksak Semai ve daha küçük usûllerle bestelenmiş örneklerine denir. Birinci mısra zemin, ikinci mısra nakarat, üçüncü mısra meyan dördüncü mısra yine nakaratın bestesinde ve çoğunlukla aynı güfte ile terennüm edilir.

Şed : Aktarım. Bir diziyi bulunduğu mevkiden başka bir perdeye taşımak.

Teoloji : "Tanrılık varsayımları kapsayan öğreti… Tanrıbilimin temeli, doğaüstü etkenlere inanmaktır. Konusu, deney dışı ve önsel (a priori) bir konudur" (Hançerlioğlu, 1976, c. 6, s. 225).

Teori : "Düşünce alanındaki bilgi… Kuramın Batı dillerindeki karşılığı teori, Yu. dikkatle bakmak anlamındaki theôrein sözcüğünden türetilmiştir. Antikçağ Yunan felsefesi, yarar için bilmek anlamını gerçekleştiren öteki ilk çağ düşüncelerinden farklı olarak bilmek için bilmek amacını gütmüş ve bir teori felsefesi olarak gerçekleşmiştir" (Hançerlioğlu, 1976, c. 3, s. 344).

Tin : "Öznenin duyusal yanıyla düşünsel yanını birbirinden ayırma eğilimi, Antik çağ Yunan düşüncesinde başlar. Aristoteles'in ilk düşünür saydığı Homeros, can-ruh (Yu. Psykhe)'la düşünce-ruh (Yu. Thymos)'u birbirinden ayırıyordu. Milet'lilerden Anaksimenes her ne kadar bunları birbirine karıştırdıysa da Anaksagoras'ın düzen ilkesi (Yu. Nous) ve Herakleitos'un us ilkesi (Yu. Logos) kavramları, Yu. psykhe kavramından çok farklıydı. Platon, ruhun uslu yanı (Yu. Logistikon)'yla ruhun ussuz yanı (Yu. Alogistikon)'nı birbirinden ayırmıştı… Bunlardan kaynaklanan Batı felsefesinde de Descartes, canlılık ve duygululuktan ayrı olarak bir düşünme (La. Cogitatio)'den söz ediyordu" (Hançerlioğlu, 1976, c. 6, s. 320).

Tonal : "Bir merkez ses çevresinde kurulu melodik ve armonik uygunlukta yazılan, belirli tonaliteye bağlı sistemdeki müzik" (Aktüze, 2010, s. 637).

Varoluş : "Sonsuz ve sınırsızca değişen varlığın somut biçimleri. Antikçağlı Parmenides'ten beri varoluş (La. Existentia) deyimi bireysel olanı dile getirir ve tümel olanı dile getiren varlık (LA. Esse) deyimine karşıt tutulur" (Hançerlioğlu, 1976, c. 7, s. 142).

Töz : "Değişenlerin özü olarak değişmeden kaldığı varsayılan idealist kavram... Altta bulunan şey anlamına gelen La. Substantia deyiminden türemiştir, Aristoteles buna Yu. ousia derdi" (Hançerlioğlu, 1976, c. 6, s. 384).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Sami Dural

Doğum Tarihi ve Yeri : Berlin - 22.11.1982

E-posta : sami.dural@medeniyet.edu.tr

Adres : İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Mus. Bölümü

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans**: 2008, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü
- **Yükseklisans**: 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı
- **Doktora**: 2019, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

MESLEKİ DENEYİM:

- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü'nde 2011-2012 Eğitim Öğretim Yılı (Güz/Bahar) ve 2012-2013 Eğitim Öğretim yılında "Makam Teorisi" dersini vermiştir.
- 2012-2015 tarihleri arasında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı, Müzikoloji Bölümü'nde Ar. Gör. Olarak çalıştı.
- İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Musikisi Bölümü'nde görevini sürdürmektedir.

AKADEMİK YAYINLAR VE SUNUMLAR :

- **Dural S.,** "Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi", Rast Müzikoloji Dergisi Uluslararası Müzikoloji Dergisi, vol.2, pp.147-162, 2014.
- **Dural S.,** "Şiirden Doğaçlamaya Güftenin Nağmeyle Sarmalı: Osmanlı Türk Müziğinde Gazel İcrası", Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI Gazelden Gazele: Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar, Klasik Yayınları, s. 266-288, 2016.
- **Dural, S.,** Arel'in Makam Yaklaşımı Örnekleminde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "Milli Vizyon" Çerçevesinde Yaratımın İzinin Sürülmesi, KTÜ Devlet Konservatuarı II. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu "Bellek ve Kültürel Miras - Memory and Cultural Heritage", 18-22 Ekim, 2016.
- **Dural S.,** Müzik Eğitiminde "Düşünmek" Ve "Eylemek": Platon, Aristoteles Ve Abdülbaki Nasır Dede, Güzel Sanatlar Eğitimi Toplum Bilimler Etkileşimi

Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Müzik Eğitimi Yayınları, s. 493-507, 2017.

- **Dural S.,** "Ali Ufkî, Kantemiroğlu Ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi" Adlı Makale Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme, Ahenk Müzikoloji Dergisi, 2017.

DİĞER YAYINLAR VE SUNUMLAR :

Dural, S., Işıktaş B., 2013. XX. Yüzyıl Türk Müzik Makam Müziği, Bilim ve Sanat Vakfı, Güz Dönemi Semineri, 26.10-30.11, 2013 İstanbul, Türkiye.

Dural, S., Işıktaş B., 2014. XX. Yüzyıl Türk Müzik Geleneği ve Üslubu, Bilim ve Sanat Vakfı, Bahar Dönemi Semineri, 07.03-12.04, 2014 İstanbul, Türkiye.

Dural, S., Işıktaş B., 2015. XX. Yüzyılda Osmanlı-Türk Müziği İcrası, Bilim ve Sanat Vakfı, Bahar Dönemi Semineri, 07.03-11.04, 2015 İstanbul, Türkiye.

Dural, S., Işıktaş B., 2015. XX. Yüzyılda Osmanlı-Türk Müziği, Bilim ve Sanat Vakfı, Güz Dönemi Semineri, 17.10-21.11, 2015 İstanbul, Türkiye.

Dural, S., İstanbul'da Mekanlar ve Türk Müziği-Müzik Mekan İlişkisi; Yenikapı Mevlevihanesi, İBA Uluslararası Öğrenciler Akademisi Seminerleri, 03 Aralık 2016.

Dural, S., 2017. Sanatın Cüretkar Stratejisi; Solistlik: Türk Müziğinde Bir öncü; Münir Nurettin Selçuk, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sabancı Kültür Sitesi, 18.12.2017 Kayseri, Türkiye.