

# Arel-Ezgi ses sistemi üzerine bir eleştiri

**Doç. Dr. Hanefi Özbek**



1965'te Sivas'ta doğdu. Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni bitirdi (1991). Van Kapalı Cezaevi'ne tabip olarak atandı (1991). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık-Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı tabip kadrosuna naklen geçti (1993). Van Türk Musikî Derneği'ni kurdu (1993). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nü kuruluşunda görev aldı (1994). Farmakoloji ve Toksikoloji doktorasının ardından (1998) Yüzüncü Yıl Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde yardımcı doçent doktor olarak göreve başladı (1998). Sağlık Bakanlığı'na İlaç ve Eczacılık Genel Müdür Yardımcısı olarak geçti (2008). Tıp Farmakoloji alanında doçent unvanını aldı (2011). Halen İstanbul Medipol Üniversitesi Tıp Fakültesi Öğretim Üyesi ve Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dekan vekilidir. Dr. Özbek, evlidir ve iki çocuk babasıdır.

Tarih, insanlığın birikimlerini yazıya dökmeye başlayıp kayıt altına almasıyla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Her bir kayıt "bir hatırlatma" olmasının yanında aynı zamanda bir "belge" niteliğinde olup insanlığın sonsuzluğa erişme çabalarının bir nevi tezahürü olarak da kabul edilebilir. Bu bağlamda müzik sistemlerinin de çeşitli yönleriyle kayıt altına alınması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Örneğin şarkı, türkü, saz eseri gibi müzik eserlerinin yazıya (notaya) dökülmesi hususu bu ihtiyaçlardan biridir.

Elimizdeki kaynaklara göre, müzik eserlerini yazıya dökmeye işlemini tarihte ilk kez Sümerlerin başardığı (yani notayı buldukları ve kullandıkları) bilinmektedir. Tarihsel süreç içinde müzik ses sistemleri de gelişmiş ve sistemin ihtiyaçlarına göre nota yazım şekilleri değişime uğramıştır. Bugün aynı müzik sistemi içinde bile, ihtiyaca göre birden fazla çeşitte nota yazım şekli kullanılabilir hale gelmiştir. Türk Müziği de tarihsel gelişimi içerisinde birçok farklı nota yazım şekli ile kayıt altına alınmaya çalışılmış; Ebced, Kantemiroğlu, Hamparsum ve Batı Müziği notası gibi çeşitli nota yazım sistemleri Türk Müziğinde kullanılmıştır. Bugün itibarıyla Türk Müziğinde, "Arel-Ezgi ses sistemi" denilen ve Rauf Yekta Bey (1871-1935), Dr. Zühdü Suphi Ezgi (1869-1962) ve Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)'in Türk Müziği ses sistemi teorisi ve Batı Müziği nota sistemini temel alarak geliştirdikleri nota yazım şekli

kullanılmaktadır. Bu sistem TRT nota arşivi, konservatuvarlar, müzik bölümleri ve müzik dernekleri gibi Türk Müziği çevrelerinde halen yürürlüktedir. Türk Halk Müziği notasyonunda kullanılan sistem ise biraz daha farklıdır.

Kullanılacak teori ve nota yazım sistemi, ilgili müzik ses sisteminin ihtiyaçlarını yeterince karşılayabilmeli ve müzik eserlerini tereddüde yer bırakmayacak ölçüde kayıt altına alabilir olmalıdır. Bunun için müzik pratiğinin dayandırıldığı teorik sistemin ve notasyonun çok iyi kurgulanmış olması gerekir. Yani müzik teorisi, müzik pratiğini ne kadar iyi ifade edebiliyorsa o kadar başarılıdır. Bu hususta "Arel-Ezgi ses sistemi" hem oturduğu teorik altyapı hem de notasyonu ile tartışma konusu olmuş, Türk Müziği çevreleri "Arel"ciler ve "diğerleri (geleneğeçiler)" şeklinde ikiye bölünmüştür. "Arelciler" Arel-Ezgi sisteminin yeterli olduğunu savunurken "diğerleri" bu sistemin Türk Müziği'ni yeterince ifade edemediğini, pek çok makamın özelliklerini kayıt altına alıp aktarabilecek bir yeterlikte olmadığını ileri sürmektedirler. Bu yazıda Türk Müziği'nde halen kullanılmakta olan "Arel-Ezgi" ses sistemi bazı yönleriyle tartışılmıştır.

## Türk ve Batı Müziğinde kullanılan sesler

Sesler (notalar) birbiri peşi sıra sıralandığında (Do, Re, Mi, Fa gibi), Si sesinden sonra tekrar başa dönüldüğü

görülmektedir (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, ... gibi). Birinci ses Do olduğunda sonuncu ses de yine Do olmaktadır (Do-Do arası toplam sekiz adet ses). Bu nedenle böylesi bir ses dizisine sekizli (oktav) adı verilmektedir. Bu seslerden beşi arasında (*Do-Re, Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La ve La-Si*) tam ses aralığı var iken, ikisi arasında (*Mi-Fa ve Si-Do*) yarım ses aralığı bulunmaktadır. Tam sesleri de ikiye bölüp her birini iki adet yarım ses haline getirdiğimizde, bir oktavlık alanda toplam 12 adet yarım ses bulunacaktır. Yani bir oktavlık ses alanı 12'ye bölünmüş olacaktır. İşte piyanoda kullanılan ses sistemi, dolayısı ile Batı Müziğinde kullanılan ses sistemi, genel itibarıyla bu 12 yarım sesli ( tampere) sistemdir. Türk Müziğinde ise bir oktavlık alan 53'e (elli üç) bölünmekte ve bu 53 sestem her birine bir koma adı verilmektedir. Yani bir oktavlık ses alanı 53 komadan oluşmaktadır. Arel-Ezgi ses sistemi, yukarıda bahsedilen 53 komanın 24 adedinin Türk Müziğini yeterince ifade edebileceği iddiasındadır. Bu konudaki diğer iddialar ise 17 adet, 21 adet veya 40 adetten fazla ses kullanılması gerektiği şeklinde muhtelifdir.

## Arel-Ezgi sistemi (nazariyesi) ile ilgili eleştiriler

Yalçın Tura (1934-) şöyle söylüyor: "*Sanat, nazariyeleri ve yorumları aşarak yaşamaya devam etmektedir. Hayatı, gerçeği göz önüne almayan nazariye ter-*



kedilmeye mahkûmdur. Bin yıllık pratik'i göz ardı eden ve onu, kendi hayâlî çerçevesine sıkıştırmaya çalışan bir nazariye, ilimle hayatla çelişmektedir. Nazariye, zaten, birtakım olaylar çokluğunu, belli bir düzen ve esas üzerinde toplamaya çalışan bir görüşten, bakıştan ibarettir. Bu bakış, olaylarla çatışıyor, onların önemli bir kısmını dışarıda bırakıyor, yorumlamaktan âciz kalıyorsa, başarısızlığını, geçersizliğini de ilan ediyor, demektir." Yalçın Tura bu sözleriyle Arel-Ezgi sisteminin 1000 yıllık Türk Müziği pratiğini göz ardı ettiğini, Türk Müziği uygulaması ile teorisinin birbiriyle çatışmaması gerektiğini, aksi takdirde pratiğin değil teorisinin yanlış olacağını, yani Arel-Ezgi sisteminin yanlış, başarısız, dolayısı ile de geçersiz olduğunun altını çiziyor.

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) diyor ki: "Arel-Ezgi sistemi, paletinde siyah ve beyaz gibi sadece iki ana renk bulunan Batı dizisini Türk müzikisine uygulamak isteyen bir üniformlaştırma (tempérament) teklifi olduğu için icra ile bağdaşmaz; nitekim hiçbir müzisyen bu sistemin perdeleriyle çalmamakta, daha doğrusu -kulağa aykırı olduğu için, istese de- çalamamaktadır." Tanrıkorur da Arel-Ezgi sisteminin Türk Müziğini ifade etmekten uzak olduğunu belirtiyor.

Yalçın Tura'nın yazdıklarına devam ediyoruz: "Eski nazariyatçılar, ezgi teşkiline yarayan aralıklar arasında, tatbikata, bilhassa üç tanesine ehemmiyet vermiş, onlara yaklaşan öteki nisbetleri ise, duruma göre, birine ya da ötekine denk kabul

etmişlerdir. Bu üç aralık, küçükten büyüğe doğru, sırasıyla: Bakıyye, mücenneb ve tanîni, diye adlandırılan aralıklardır. Bakıyye ve tanîni aralıklarını şimdilik bir yana bırakıp, burada, öncelikle ve bilhassa, mücenneb aralığının üzerinde durmak istiyoruz: Zira günümüzde, üzerinde en çok münâkaşa edilen ve bize göre, Türk Müzikisine, başka müziklerde bulunmayan, karakteristik renkler, hususiyetler veren seslerimiz, mücenneb bölgesi, diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve yanibaşlarındaki seslerle mücenneb aralıkları meydana getiren seslerdir.

Arel-Ezgi sisteminde, (...) sekizli, "gayri müsâvi" 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 Müzikisinin en büyük zenginlik kaynakları arasında saymaktadırlar. Gerçekte ise durum öyle değildir: Zira Türk Müzikisi 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 bulduklarını, yazdıklarını ve kullandıklarını görürüz. Hattâ Batı, bu hususta daha da ilerdedir, zira Batı ses sistemi içinde, bir sekizlide 35 (ilk sesin sekizlisi ile 36) ses yazılabilmekte ve kullanılabilir. Arel-Ezgi sistemi, Batı ses sistemiyle aynı yapıya sahiptir; fakat Batı sisteminden 11 ses eksik, dolayısıyla, daha fakir bir ses sistemidir.

Arel-Ezgi sistemi, Yalçın Tura'nın da belirttiği gibi, özellikle mücenneb bölgesini içerisinde barındırmadığı için pek çok Türk Müziği makamının ses özelliklerini ifade etmekten uzaktır. Arel-Ezgi sisteminde ısrar edilmesi Türk Müziği'nin çok önemli ve karakteristik makamlarının hepsinin birden devreden çıkarılması anlamına gelmektedir. Arel-Ezgi sistemi madem Türk Müziğini yeterince ifade edemiyor, öyleyse neden daha iyi bir sistem geliştiril(e)miyor?

Şekil 1: a) 53 sesli sistem, b) 35 sesli sistem, c) 24 sesli sistem, d) 12 sesli sistem.



(...) Batı sisteminde, yazılabilen ve icra edilebilen 35 değişik ses, pratikte, 12 bölgede toplanabilmektedir. Arel-Ezgi sistemindeki sesler de, pratikte 12 bölgede toplanmaktadır.

(...)Türk Sanat Müsıkîsi'nde, Arel ve öğrencileri tarafından ısrarla savunulmasına rağmen, geleneğe bağlı sanatkarlar tarafından tasvib görmeyen bu sistem, savunucularının iddialarına rağmen, aslında, Türk Müsıkîsi'nin değil, Batı Müsıkîsinin ses sisteminin, daraltılmış hâli ibârettir.

(...) Arel'e uyarsak, Râst'ta ve Hüseyinî'de aynı işareti, aynı perdeyi kullanabiliriz. Ama Arel'in Segâh için verdiği nisbet, Râst'ta bizi pek fazla rahatsız etmeyebilirse de Hüseyinî'de çoğumuzu tedirgin edecektir. Ve tedirgin olanlara, Arel, yanıldıklarını, (...) Hüseyinî'de de, Râst'daki Segâh'ın aynısını duymaya alışmak zorunda olduklarını söyleyecektir. (...) Bu şekilde, makamlar arasındaki ilişkilerin, ortak noktaların gözden, kulaktan kaybolması, ya da farkların, ayrılıkların silinip gitmesi, değişik yapıların tek bir kalıp içinde erimesi, özelliklerini yitirmesi Arel'in umurunda değildir. O, "Batı müsıkîni sevdiği için Türk Müsıkîsini sevmektedir." Bu konuda Nail Yavuzoğlu'nun (1960-) yazdıklarının da Yalçın Tura'nın görüşleriyle örtüşüğünü söyleyebiliriz.

### Bazı terimlere ait açıklama

Yarım ses, tam ses ve mücenneb bölgesi terimleri, aşağıda açıklanmıştır:

**Koma:** Bir oktavlık ses alanının 1/53'üne verilen isimdir.

**Yarım ses:** Şekil 1a'da örneğin Do sesinden itibaren 3, 4 ve 5. komaların hepsi yarım sesi ifade eder. Piyanoda üçü birleştirilip Do diyez (Do#) olarak tek bir ses şeklinde gösterilir.

**Mücenneb bölgesi:** Şekil 1a'da örneğin Do sesinden itibaren 6, 7 ve 8. komaların hepsi mücenneb bölgesini ifade eder. Piyanoda gösterilemez ve icra edilemez. Ancak ud, tambur, ney veya keman gibi sazlarla icra edilebilir.

**Tam ses:** Şekil 1a'da örneğin Do sesinden itibaren 8, 9 ve 10. komaların hepsi tam sesi ifade eder. Piyanoda üçü birleştirilip Re olarak tek bir ses şeklinde gösterilir.

### Bazı terimlere ait açıklama

Ses sistemleri (53 komalık ses sistemi, 35 sesli sistem, 24 sesli sistem ve 12 sesli sistem gibi) pesten tize doğru olacak şekilde bir ses çubuğu üzerinde gösterildiğinde (Şekil 1), Yalçın Tura'nın söylemek istediklerinin daha kolay anlaşılacağı kanaatindeyiz. (Bu yazının yayınlanacağı dergi bir müzik dergisi olmadığı için anlaşılabilirliği sağlamak amacıyla nota yerine çizimlerin kullanılması tercih edilmiştir).

Şekil 1 yukarıdan aşağıya doğru dikkatle incelendiğinde; Şekil 1-b'deki 35 sesin Şekil 1-d'de görüldüğü gibi 12 ana bölgede toplanabildiği görülmektedir. Batı Müziğindeki 35 sesin (11 ses eksiği ile) aynı olan Arel-Ezgi sistemindeki 24 sesin de Şekil 1-d'deki 12 ana bölgeye toplanabileceği açıktır. Bu durumda Arel-Ezgi sisteminin Batı Müziği ses sisteminden hiçbir bir farkının olmadığı

sarih bir şekilde görülmektedir. Bu durumda "Niye 24 sesli sistem?" diye sorulduğunda, bunun cevabını Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000)'ün satırlarında (ince bir istihzayla) buluyoruz:

"Bazı kaynakların söylediğine göre, XIX. yüzyıl sonlarında üç aydın mevlî dedesi, Yenikapı, Bahariye ve Galata Mevlîhanelerinin şeyhleri Celâleddin, Fahreddin ve Atâullah Dede-Efendiler, mûsıkîye hevesli gördükleri üç aydın genci (Rauf Yekta, Subhi Zühdü ve Hüseyin Sadeddin Beyleri), XVII. yüzyıldan bu yana ihmale uğramış olan müzikoloji üzerine yeniden eğilip Türk mûsıkîsinin ses sistemini "ilmi" esaslara göre yeniden tedvîn'e yöneltmişler, onlar da, XV. yüzyıl Muradnâme yazarı Bedr-i Dilşâd'ın "sır olarak saklanması üstadlardan vasiyet olduğu için esasını açıklayamayacağını, ama akli olanın biraz uğraşırsa bulabileceği"ni belirtip sadece düzen-i muhâlif olarak adını vermekle yetindiği "bir oktavda 24 eşit olmayan aralıklı ses sistemi"nin nasıl elde edilebileceğini bulmak için (yani, Türk mûsıkîsi ses sisteminin bir oktavda kaç perdeye dayandığını araştırmak değil, "kazıyye-i muhkeme" olarak kabul ettikleri 24 aralığı bulmak için) çalışıp çabalamışlar ve -aralarında sonradan çıkan ciddi görüş ayrılıklarına rağmen- Türk mûsıkîsinde bugün (60 yıldır) kullanılan sistemi keşfetmişler. Bu keşif, Türk mûsıkîsinin en mükemmel ve "ilmi" ses sistemi olduğu gibi, bu zatlar da modern Türk müzikolojisinin kurucusu ve en büyük isimleriymişler." (kazıyye-i muhkeme: kesin hüküm).

### Son söz

Arel-Ezgi sistemi, Yalçın Tura'nın da belirttiği gibi, özellikle mücenneb bölgesini içerisinde barındırmadığı için pek çok Türk Müziği makamının ses özelliklerini ifade etmekten uzaktır. Örneğin Uşşak, Bayati, Huzi, Neva, Hüseyinî, Gerdaniye, Acem, Muhayyer, Karıcığar, Rast ve benzeri pek çok makamın hepsinde Si sesi mücenneb bölgesine karşılık gelir. Bu makamların bazılarında aynı zamanda Fa diyez sesi de mücenneb bölgesi olarak kullanılır. Hüzzam, Saba, Bestenigar, Şevkefza, Dügah, Garib Hicaz gibi makamların Hicaz dörtlü veya beşlilerini içeren kısımlarında da yine mücenneb bölgesi bulunmaktadır. Burada sayılan makamların mücenneb bölgesi sesleri, Arel-Ezgi sistemine göre seslendirilmeye çalışıldığında makamın karakteristik sesleri duyulamaz. Daha açık bir ifade ile Arel-Ezgi sistemi, Türk Müziğini piyanonun 12 sesine hapsedmektedir. Örneğin Saba veya Hüzzam makamındaki bir eser piyano ile icra edilmeye çalışıldığında, piyanoda bu makamların bazı sesleri bulunmadığı için kulak tırmalayıcı bir kakafoni du-



yulmaktadır. Arel-Ezgi sisteminde ısrar edilmesi Türk Müziği'nin çok önemli ve karakteristik makamlarının hepsinin birden devreden çıkarılması anlamına gelmektedir.

Arel-Ezgi sistemi madem Türk Müziğini yeterince ifade edemiyor, öyleyse neden daha iyi bir sistem geliştiril(e)miyor? Bu sorunun cevabını aşağıdaki notların içinden süzüp çıkarmak gerekiyor.

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), şu târihî notu düşüyor: "Müzik bölümünün başına getirilen Berlin Kraliyet Akademisi mezunu, bestekâr Musa Süreyyâ Bey de, 1926'da bakanlık makamına Zeki Üngör'le birlikte verdiği raporda "bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Şark müzikisinin, bu kurumdan çıkarılarak adının İstanbul Konservatuarı'na çevrilmesi"ni talep ederek, başında bulunduğu bir devlet müessesesinden kendi müzikisinin öğretimini kendi raporuyla kaldırttı."

Nevzad Atlığ'ın (1925-) şu sözleri ilgi çekicidir: "Bu sıkı çalışma temposuna girişimizin üstünden bir ay geçmemiştir ki, beni canevimden vuran bir olay yaşadım... Bir gün Halkevi müdürü beni yanına çağırdı ve duyunca kulaklarıma inanmadığım, çok kınıldığım şu sözleri söyledi: 'Halkevlerinde alaturka yasaktır, artık burada çalışmanız mümkün değildir!' Yıl, 1941 idi, yani 16 yaşında bir gençtim... Bu muamele çok gücüme

gitmişti. Şaşkın ve kırgın dört musiki sevdalısının, Antakya Halkevi'ni süklüm püklüm terkedip çıkışını hiç unutmadım; hep acıyla hatırladım."

Yine aynı kitapta şunlar belirtiliyor: "1949 yılının Mayıs ayında iki konser vermek üzere 80 kişilik koroyla Ankara'ya davet edildik. Solistlerimiz Ahmet Çağan ve Berhayat Anıl'dı. O yıllarda Türk Musikisi hor görülen, devletin tamamen karşısına aldığı bir sanat dalıydı. Alaturka-alaf-ranga kavgası bütün şiddetiyle devam ediyordu."

Fırat Kızıltuğ (1935-) bir yazısında şunları belirtiyor: "Trabzon Erkek Öğretmen Okulu'na, parasız-yatılı kabul edildim. Yıl 1953-54 ders yılı idi. (...) Ben Trabzon Öğretmen Okulu'na gelinceye kadar Türk Musikisi yasakmış. Hocamı ikna ettim ve bir koro kurdum. Bestekârlarımla ilgili geceler düzenlemeye başladım. (...) Okuldaki Batı Müziği taraftan hocaları darılmamak için de Batı Müziği konserleri düzenliyorduk. Bu gösterilere bütün üst düzey yöneticiler, askerî birliklerin subay aileleri dinleyici olarak katılırlardı."

Lâika Karabey Akıncı (1909-1989), 1963 yılında yayımlanan "Garplı Gözüyle Türk Musikisi" isimli kitabının önsözünde şunları belirtiyor: "Bir zamanlar Türk musikisine tarafdarlık gerilik telâkki ediliyor ve tarafdarlarına da mürteci damgası vuruluyordu. Halkevlerine, Üniversitelere giremiyordu."

Prof. Dr. Refet Saygılı (1931-) şöyle demektedir: "Zaman zaman alaturka-alaf-ranga tartışmalarının doruğa çıkmasına ve Türk müziğinin kökeninin tekrar tekrar tartışma konusu yapılmasına rağmen 1975 yılında şimdi İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi)'ne bağlı Türk Musikisi Konservatuarı'nın, 1984'te Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın ve 1988 yılında da Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın açılması engellenemedi."

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (1966-), bir kitabının önsözünde şöyle yazmaktadır: "(...) Ankara'da Türk müzik eğitimi alabileceğim bir okul, bir Türk müzik konservatuarı yoktu. Sene 2009 hâlen yok! Tek çârem Gazi Üniversitesi Müzik Bölümü'nün yetenek sınavlarına girerek müzik ilmini bu okulda öğrenmekti. 1984 yılında elimde udum, gönlümde Türk müzik aşkı ve sınavı kazanmanın mutluluğu ile müzik bölümüne öğrenci olarak kaydımı yaptırdım. Bilemezdim ki o yıllarda Müzik Bölümünde Türk Müzik çalmanın, söylemenin yasak olduğunu! II. Dünya savaşında ülkesinden ayrılarak Türkiye'ye gelip yerleşen Alman müzik eğitimcisi Zuckmayer'in bölüm başkanlığından beri bu yasağın olduğunu nereden bilebilirdim. Kendi müzik okulumuzda kendi müzikimizin öğrenilmesini, çalınmasını, söylenmesini yasaklayan bir zihniyet." (Not: Yükseköğretim Kurulu'nun 18 Şubat 2010 tarihli kararı ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği

Türk Müziği teorisi (halk müziği-sanat müziği ayrımı yapılmadan), ortak bir akılla, yeniden kaleme alınmalıdır. Aksi takdirde Türk Müziğini sağlıklı bir şekilde yeni nesillere aktarabilmek, eğitim ve öğretimi yapabilmek ve dünya müzik arenasında bihakkin temsil edebilmek pek mümkün görünmemektedir.

Devlet Konservatuarı Ankara'da kurulmuş ve başına da "Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar" kurucu müdür olarak getirilmiştir.

Erol Sayan (1936-) ise 2003 yılında yayımlanan bir kitabında şunları yazmaktadır: "1976 yılında eğitim başlayan Türk Müziği Konservatuarı, aradan 28 yıl geçmesine rağmen, yurt düzeyinde etkin programlar üretmemiş ve gençliğin ayağına götürülmesi gereken kaliteyi okulda kurulacak bir koro ile haftalık konserler düzeyinde gerçekleştirememiştir. (...) Öğrenciler sorularına tatmin edici cevaplar almakta güçlük çekmekte ve çelişkili cevaplarla şaşkınlığa düşmektedir. Konservatuarlar mükemmellik ifade eden kurumlardır. Uluslararası düzeyde sistemli ve disiplinli eğitim için önce hocaların bu konudaki yeterliliğinin iyi saptanması gerekir."

Türk Müziğinin radyoda bir dönem yayınlanmasının yasaklandığı, konservatuarlardan ve müzik bölümlerinden yıllarca dışlandığı, konuyla ilgilenenlerin bilgisi dahilindedir. Türk Müziği konservatuarları 1976'dan itibaren kurulmaya başlanmış olmakla birlikte bu kez de kalite ve yazılı kaynakların yetersizliği sorunları baş göstermiştir. Dolayısı ile "1976'da faaliyetlerine başlayan İTÜ Türk Müziği konservatuarının istenen düzeyde bir eğitimi veremediği" sözleri "düşündürücüdür".

Türk Müziği ve yasak denilince, 1934 yılında Türk Müziğinin radyodan kaldırılması akla gelir. Bu konuda Nevzad Atlığ şunları söylemekteydir: "Radyolardaki yasağın sebebinin, Atatürk'ün 1 Kasım 1934'teki Meclis'i açış nutkunda söylediği sözlerle bir ilgisi olabilir. Çünkü o nutkun ardından ilgili devlet kurumları Atatürk'ün sözlerini yorumlayıp harekete geçerek radyolarda Türk Musikisinin yayınına son vermişlerdir. Atatürk'ün yakın çevresin-

deki birtakım adamların bu gibi işgüzar davranışlarıyla o zamanlar, zarar gören unsur, dikkat edilirse, bir tek musiki de değildir. Eski kültürümüzle ilgili birçok unsur zaafa uğratılmıştır; bu bahs-i diğer... İşte o dönemde Türk Musikisi bir süre radyolardan yayın yapamamıştır."

Nevzad Atlığ, asıl üzerinde durulması gereken başka bir hususa dikkat çekiyor: "(...) 'asıl yasak' diyebileceğimiz bir yasak var ki, bu hep gözden kaçıyor. Dârülelhan, bilindiği gibi ilk kuruluşu itibarıyla, Türk Musikisi eğitimi ve öğretimi için düşünülmüş bir okuldur. Sonraki yıllarda Batı Musikisi ve diğer bölümler eklenmiş ve kuruma yerleştirilmiş. Fakat buna rağmen 1927'de Batı Musikisi ile ilgili bölüm muhafaza edilip, Türk Musikisi bölümü Dârülelha'dan kaldırılmıştır. Asıl yasak budur. (...) Cumhuriyet döneminde İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak İstanbul Belediye Konservatuarı adını alan Dârülelhan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından Bedrettin Dalan'ın başkanlığı döneminde imzalanan bir protokolle İstanbul Üniversitesi'ne devredilirken, 1927'deki "kapı dışarı edilme" hadisesini tekrar yaşayacaktı. Konservatuar, Batı kökenli sanatlarla ilgili bölümleriyle üniversite programına dahil edilirken, yalnızca Türk Musikisi bölümü bu programdan ayrı tutulup, diploma vermeyen, Türk Musikisi enstrümanlarının hiçbirinin öğretilmediği, yarı zamanlı bir kurs niteliğine büründürülecek ve halen görevde bulunan elemanlarının emekliye ayrılışından sonra tarihe gömülmek üzere bir çıkmaz sokağa hapsedilecekti."

"İşte o sıkıntılı yıllarda Türk Musikisini ayakta tutan üç şey vardı: Birincisi, 1938'de kurulan, Türkiye'nin ilk büyük radyosu olan Ankara Radyosu ve bu kurumun başına getirilen Mesut Cemil gibi bir büyük adam! İkincisi, büyük şehirlerdeki musiki cemiyetleri ve 940'lı yıllarda kurulan Üniversite korosu... Üçüncüsü de Arel'in konservatuarın başına gelmesiyle başlayan nazariyat dersleri... Ki bu dersler okul 1980'lerde YÖK'e bağlanana kadar devam etmiştir. 1950'lerden sonra süratle artan musiki dernekleri ve üniversite koroları, musikimizin temel dinamikleri oldular."

Aslında Batı Müziği ses sisteminden başka bir şey olmadığı ve Batı ses sistemiyle aynı yapıya sahip hatta Batı sisteminden 11 ses eksik, dolayısıyla, daha fakir bir ses sistemi olduğu delilleriyle gösterilen Arel-Ezgi sisteminin; Türk Müziğinin neredeyse "resmî ses sistemi"ymiş gibi yıllarca dayatılması hususu, yukarıda Nevzad Atlığ'ın söyledikleriyle birleştirilince, yani Türk Müziği neredeyse resmi yasaklı iken "Arel-Ezgi sistemine" ses çıkarılmaması durumu "enteresandır".

Erol Sayan'ın kitabından, 1976 yılında faaliyete geçen Türk Müziği Konservatuarı'nın başkanı Ercüment Berker (1920-2009) ile Murat Bardakçı'nın (1955-) röportajının geçtiği bölümden bir alıntı yapacak olursak, Berker şöyle demektedir: "Konservatuarımızda Arel ekolünün, daha doğrusu Arel-Ezgi Sisteminin uygulanmasının sebebi şudur. (...)" Bu alıntının bizi ilgilendiren kısmı şudur: Yıllar sonra Türk Müziği konservatuarı kurulmasına izin verilmiş, ancak burada da yine Arel-Ezgi sistemi esas alınmıştır.

Nevzad Atlığ'ın bir tespitini daha buraya almayı elzem görüyoruz: "Türk toplumu olarak, ciddi nitelikli klasik müziğiyle gazino ve eğlence müziğini birbirine karıştıran, dünyadaki belki de tek ülkeyiz! Bu ülkede, gazinolarda, kabarelerde okuyan ve çalan şarkıcılar, çalgıcılar müzik otoritesi olarak kabul edilip, bu mevkie konulmuştur ve bunu devlet yapmıştır! Bu, devlet adına, Kültür Bakanlığı eliyle yapılmıştır."

Olaylara hep "Türk Sanat Müziği" yönünden baktık. Aslında birbirinden ayrısı-gayrısı olmadığı halde ayrı bir müzik türüymüş gibi sunulan Türk Halk Müziğindeki duruma da kısaca bakmakta yarar görüyoruz. Bayram Bilge Tokel'in (1956-) bu konudaki bazı tespitleri şöyledir: "Türk Halk Müziği, (...) dünya halk müzikleri arasında nitelik ve nicelik yönünden olduğu kadar, kullanılan çalgılar, icra kalitesi ve özünde barındırdığı insani değerler yönüyle de en gelişmiş ve işlenmiş bir müzik türüdür. (...) Öte yandan, Cumhuriyet dönemi öncesinde 'avama has kaba nağmeler' olarak nitelendirilip 'ilm-i şerif' statüsündeki 'musiki'nin dışında tutulan; Cumhuriyet sonrasında ise, ancak "Batı'nın son musiki kurallarına göre" çok seslendirilmek kayıt ve şartıyla 'yeni medeniyet'imize ayak uydurabileceği söylenen 'türkü'; (...)"

"(...) Türk Halk Müziği (THM) terimi ile ilgili bazı hususların altını çizmekte fayda var. Birincisi bu tabir, halk arasında yaygın olarak kullanılan, halkın zihninde, gönlünde ve dilinde tam karşılığı olan bir kavram değildir. (...) Cumhuriyetin ilk yıllarındaki 'ulus-devlet' oluşumu ve buna bağlı 'milli kimlik' inşasına yönelik düşünce ve ideolojiden (resmi ideoloji) hareketle üretilmiş aslında 'nevzuhur' bir terimdir. (...) "Türk Sanat Müziği" tabiri de benzer bir anlayışın ürünü olarak, ilk defa Rauf Yekta tarafından tedavüle konulmuş bir kavramdır."

"Halk müziği/sanat müziği ayrımı yapılmaksızın "Milli Musiki Sanatkârları" adı altında ortak çalışmalar yürütülürken, özellikle 1940'tan itibaren, Sansözzen, bizzat kendisinin hazırlayıp sunduğu "Bir Türkü Öğreniyoruz" programıyla



Karikatür: Dr. Orhan Doğan

*halk müziği merkezli çalışmalara yönelik ve nihayet 1946 yılında Yurttan Sesler Korusu kurulması ile sonuçlanır.”*

*“Nihayet sonunda Osmanlı’ya karşı Cumhuriyet, şarkıya karşı türkü, divan şiirine karşı halk şiiri ve İstanbul’a karşı Ankara galibiyetini ilan etti. Hatta ‘folklor müziği’ de ‘sanat müziği’ne karşı galip sayıldı; ama bir şartla: Batı müziğinin armonik esaslarına göre yeniden düzenlenmek ve çok seslendirilmek kaydı ve şartıyla! Bu gün belli ölçülerde hâlâ devam eden alaturka-alafranga, tek sesli-çok sesli ‘kavgaları’ da o günlerden kalmadır.”*

*“Türk Beşleri, ilk başlarda teorik düzeyde de olsa halk müziğini önemser gibi görünseler de, çeşitli Avrupa ülkelerinde aldıkları eğitim sonrası yurda döndüklerinde, müziğimizi çağdaşlaştırmanın yolunun Batı müziğini aynen ithal etmekle mümkün olduğuna karar vererek, meseleyi bu gün hâlâ sancısını çektiğimiz çıkmaz bir yola sokmuşlardır.”*

*“Gerek Osmanlı döneminde kaleme alınan ‘edvar’ dediğimiz nazari eserlerin, gerek erken Cumhuriyet döneminde ortaya konulan başta Rauf Yekta olmak üzere, Arel-Ezgi-Uzdilek ekollerinin halk müziğini dışladığını görüyoruz. Oysa bütün milletlerin müziklerinin sadece pratiğinde değil, nazariyatının da temelinde o milletin sahip olduğu inanç sistemi, dünya görüşü ve milli kültür değerlerinin bir yansıması olan halk müziği vardır.”*

Bayram Bilge Tokel’in yazdıklarına bakıldığında, Türk Müziğinin nasıl şizofrenik bir hale sokulmuş olduğu ortadadır. Alafranga-alaturka kavgasının yanında bir de Türk Halk Müziği-Türk Sanat Müziği kavgasının kimseye, “özellikle de Türk Müziğine” bir faydasının olamayacağı ortadadır. Yukarıdaki tüm alıntıların, Türkiye’nin son 250 yıllık tarihi de dikkate alınmak suretiyle, bir mantık süzgecinden geçirilmesini ve olaylara bir de bu gözle bakılması gerektiğini düşünüyoruz.

Türk Müziğinin Batı Müziğinden asıl farkını oluşturan ses bölgesinin (mü-cenneb bölgesi) yok sayılması, hatta bu konuyu özellikle görmezden gelen Arel-Ezgi sisteminin yıllarca “olduğu gibi korunması”, bu sistemde en küçük bir değişiklik yapılması fikrinin dahi Arel-Ezgi taraftarlarınca “şiddetle reddedilmesi”, düşündürücüdür. Ayrıca Türk Müziğinin Türk Sanat Müziği-Türk Halk Müziği şeklinde ikiye bölünmesi dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir husustur.

Arel-Ezgi sistemine göre yazılmış bir Türk Müziği eserini, Türk Müziğini bilen bir üstadın rahle-i tedrisinden geçmemiş bir müzisyenin, sadece notaya bakarak icra edebilmesi pek mümkün değildir. Oysa müzik eğitimi ve müzik icrasında herkesin anlayabileceği ortak bir dilin oluşması ve bu dilin kullanılması şarttır. Arel-Ezgi ses sistemi bu ortak dili tam manasıyla oluşturamamıştır.

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Türk Müziği teorisi (halk müziği-sanat müziği ayırımı yapılmadan), ortak bir akılla, yeniden kaleme alınmalıdır. Aksi takdirde Türk Müziğini sağlıklı bir şekilde yeni nesillere aktarabilmek, eğitim ve öğretimini yapabilmek ve dünya müzik arenasında bihakkın temsil edebilmek pek mümkün görünmemektedir.

## Kaynaklar

Bayram Bilge Tokel. *Türküler Kalır*. 1. Basım, Melisa Matbaacılık, İstanbul 2012.

Cinuçen Tannıkorur. *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi*, 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Erol Sayan. *Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler*. METU Press, Ankara 2003.

Ferit Devellioğlu. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. 9. Baskı, Aydın Kitabevi, Feryal Mabaacılık.

Fırat Kızıltuğ. *Bandodan Klasik Müziğe*. Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.

Gülçin Yahya Kaçar. *Türk Müsıkisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Maya Akademi, Ankara 2009.

Lâika Karabey Akıncı. *Garplı Gözüyle Türk Musıkisi*. Doğan Güneş Yayınları, İstanbul 1963.

Mehmet Güntekin. *Nevzad Atlığ’ın Tanıklığında*. 1. Baskı, 21. Asır Yayınevi. İstanbul 2012.

Nail Yavuzoğlu. *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. Pan Yayıncılık, İstanbul 2008.

Refet Saygılı. *Türk Müziği Eğitiminin Tarihçesi*. Ege Üniv. Devlet Türk Müsıkisi Konservatuvarı Dergisi, Sayı 1, 1990.

Yalçın Tura. *Türk Müsıkisinin Mes’eleleri*. Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.