

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

**TÜRK MÜZİĞİ EDVARLARI VE NAZARİYAT KİTAPLARINDA
USÛL ANLAYIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

MUHAMMED AYDIN

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

**TÜRK MÜZİĞİ EDVARLARI VE NAZARİYAT KİTAPLARINDA
USÛL ANLAYIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

MUHAMMED AYDIN

Danışman: DOÇ. DR. AYŞE BAŞAK İLHAN HARMANCI

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı TÜRK DİN MUSİKİSİ Bilim Dalı
TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi Muhammed Aydın'ının TÜRK MÜZİĞİ EDVARLARI VE
NAZARİYAT KİTAPLARINDA USÛL ANLAYIŞI adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim
Kurulunun 20.06.2019 tarih ve 2019-18/17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /
oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi01...../.....07...../.....2019.....

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. AYŞE BAŞAK HARMANCI	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. SAFA YEPREM	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. UBEYDULLAH SEZİKLİ	

İsim ve Soyadı : Muhammed AYDIN
Anabilim Dalı : İslam Tarihi ve Sanatları Programı : Türk Din Musikisi
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2019
Anahtar Kelimeler : Usûl, îkâ, düzum, ölçü, darp, mertebe.

ÖZET

Bu çalışmada, Osmanlı-Türk müzik geleneğine kaynaklık eden müzik teorisi üzerine yazılmış başlıca kaynaklardan hareketle, Türk Mûsikîsinde Usûl anlayışının tarihî seyrini bazı kavramlar ve unsurlar üzerinde durarak ana hatlarıyla göstermek amaçlanmıştır.

Giriş ve iki bölüm olmak üzere üç ana bölümden oluşan bu çalışmaya konu teşkil eden *usûl*'ün *îkâ* geleneğinin bir devamı olması sebebiyle, îkâ'nın unsurlarına, giriş bölümünde bir özet dahilinde değinilmiş, yeni usûl anlayışıyla ilgili ilk bilgileri ihtiva eden Ali Ufkî Bey'in eserlerinden yine giriş bölümünde söz edilmiştir.

Çalışmamız *usûl* kavramının teorik eserlerdeki anlayışına yönelik olduğu için; ikinci bölümde, terimin yeni heceleri ihtiva edecek şekilde bir teorik eserde ilk kez görüldüğü XVIII. yüzyıldan bugüne kaleme alınmış olan ondört teorik eserin içerisindeki usulle ilgili bölümler incelenmiş, üçüncü bölümde ise, incelenen bu ondört eserdeki usûl, darp, îkâ, devir, ölçü, düzum gibi kavramlara ilişkin tanımlar ve uygulama biçimleri ayrıca usullerin bir başka unsuru olan mertebe meselesine dair anlatımlar karşılaştırılmıştır. Usûl konusunda özellikle XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıldaki batı müziği etkisiyle meydana getirilmiş temellendirmeler ve bazı tasnifler üzerindeki tartışmalara değinilerek, usûl anlayışında yaşanan kırılmalar söz konusu eserler üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Usûl, îkâ, düzum, ölçü, darp, mertebe.

Name and Surname : Muhammed AYDIN
Field : Islamic History and Arts
Programme : Turkish Religious Music
Supervisor : Doç. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI
Degree Awarded and Date : Master's - June 2019
Keywords : Rhythmic cycles, Ottoman music, iqa, usul, measure.

ABSTRACT

In this study, based on the main sources written on the music theory that originated from the Ottoman-Turkish music tradition, it is aimed to outline the historical course of the Usûl perception in Turkish Music by emphasizing some concepts and elements.

This study consists of three main sections: Introduction and two main sections. The rhythmic patterns of the Ottoman music until the sixteenth century was called as “iqa” . After the sixteenth century, the multiplication, in terms of both naming and understanding, is observable. In this process, the term “usûl” has started to be used instead of “iqa”. Since the main subject of our study is “usûl”, the concept of “iqa” is examined only in the introduction part.

Because this study targets the perception of usûl in theoretical works, in the second section, fourteen theoretical works (in which the term was firstly appeared) since the eighteenth century were examined. In the third part, aforementioned fourteen works have been compared according to the definitions and the applications of the concepts, such as usûl, düzümler, iqa, period, measure and order as well as the explanations about the mertebeler issue which is another key element of the usûls. [In this course/period, the discussions on some of the classifications and justifications created by the influence of western music, especially in the late nineteenth and twentieth centuries, are mentioned and these elements have been studied comparatively. The ruptures experienced due to the westernization in this period were attempted to be analyzed through the aforementioned works.

Key words: rhythmic cycles, Ottoman music, iqa, usul, measure.

ÖNSÖZ

Henüz derli toplu bir Osmanlı-Türk müziği tarihi yazılmamış olması bir yana, son yıllarda sayısı artmakla beraber, bu tarih yazımını besleyecek çalışmalar da maalesef hala oldukça kısıtlı. Danışman hocamın yönlendirmesiyle usûller hakkında okumalar yapmaya başladığım zaman, bu müzik geleneğinin iskeletini oluşturacak derecede öneme sahip olduğu birçok kaynakta zikredilmesine rağmen, usûllerin tarihte nasıl anlaşıldığına ilişkin bilimsel çalışmaların son derece az olduğunu farketttim. Konuyla ilgili sahip olduğum bilginin çoğunlukla yirminci yüzyılda oluşturulmuş bir nazari temele dayandığını ve zannettiğimin aksine, hemen her dönemde usûller konusunda birbirinden farklı nazari anlayışların var olabildiğini de bu vesile ile görmüş oldum. Bu çalışma bir usûl tarihi olma iddiası taşımaktan ziyade, bu konuda yazılmış olan belli başlı eserleri ve anlayışları bir bütün halinde sunmaya ve belli kavramlar üzerinden çözümlemeye yöneliktir.

Çalışma esnasında benden süreç boyunca desteğini hiç esirgemeyen tez hocam Doç. Dr. Ayşe Başak Harmancı'ya, hem tezle ilgili destek veren hem de manevi olarak yanımda olduklarını bildiğim Prof. Dr. Safa Yeprem, Dr. M.Fatih Kılıç, Dr. Osman Öksüzöğlü, Dr. Mehmet Uğur Ekinci, Dr. Muhammet Öz, Enes Ateş ve Rıdvan Aydın'ya teşekkür ederim. Sevgili eşim Funda Türkben Aydın'a tez yazma sürecindeki desteği ve sabrı için minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT.....	VI
ÖNSÖZ	VII
TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ	i
KISALTMALAR	ii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Yöntem Ve Metodoloji.....	4
1.1.1. Problem Durumu ve Ana Problem	4
1.1.2. Varsayımlar	6
1.1.3. Sınırlamalar	6
1.1.4. Veri Toplama Yöntemi.....	7
1.1.5. Veri İşleme Yöntemleri ve Süreci	7
1.1.6. Veri İşleme Süreci	8
1.1.7. Araştırma Modeli.....	9
1.2. İkânın Unsurları.....	9
1.3. İkâdan Usûle Geçişin Habercisi: Ali Ufkî Bey(1610?-1675?).....	12
2. XVIII. YÜZYILDAN BUGÜNE EDVÂR VE NAZARİYÂT KİTAPLARINDA USÛL	19
2.1. Kitâb-ı İlmü’-l-Mûsîkî Alâ Vechi’l-Hurûfât, Dimitri Kantemir(1673-1723)	19
2.1.1. Kitâbu İlmî’-l-Mûsîkî Alâ Vechi’l-Hurûfât’ta Usûller:	23
2.2. Kevserî Mecmuası, Nâyî Kevserî Mustafa Efendi(1770?)	25
2.2.1. Kevserî Mecmuası’nda Usûl-i Cedîd	26
2.2.2. Kevserî Mecmuası’nda Usûller.....	28
2.3. Mûsikî Edvârı, Tanburi Küçük Artin	30
2.3.1. Tanburi Küçük Artin Edvârı’nda Usûller	32
2.4. Tedkîk ü Tahkîk, Nasır Abdülbâki Dede(1765-1821)	33
2.4.1. Tedkîk ü Tahkîk’te Usûller	35
2.5. Tefhîmü’l Makâmât fî Tevlîd’in-Nagâmât, Hızır Ağa(ö.1796-1799?).....	36
2.5.1. Tefhîmü’l Makâmât fî Tevlîd’in-Nagâmât’ta Usûller	37
2.6. Hanende Mecmuası(1899), Ahmed Avni Konuk(1868?-1938).....	38
2.6.1. Hanende Mecmuası’nda Usûller	40
2.7. Rehber-i Mûsikî (1318, 1321, 1341), Tanburi Cemil Bey(1873-1916).....	42
2.7.1. Rehber-i Mûsikî’de Usûller.....	44
2.8. Mûsikî Nazariyatı (1923), Kâzım Uz (1872-1938).....	48
2.8.1. Mûsikî İstîlâhâtı’nda Usûller.....	51
2.9. Türk Mûsikîsi (1924), Rauf Yektâ (1871-1935)	53
2.9.1. Türk Mûsikîsi isimli eserde Usûller	59
2.10. Nazarî - Amelî Türk Mûsikîsi (1933-1953), M. Suphi Ezgi(1869-1962).....	66
2.10.1. Nazarî - Amelî Türk Mûsikîsi’nde Ölçüler(Usûller)	72

2.11. Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri(1968), Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955)	80
2.11.1 Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri'nde Ölçüler(Usûller).....	85
2.12. Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, M.Ekrem Karadeniz(1904-1981)	89
2.12.1 Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları'nda Usûller	93
2.13. Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri (1954), Veli Kanık(1881-1953).....	107
2.13.1. Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri'nde Usûller	110
2.14. Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, İsmail Hakkı Özkan(1941-2010).....	118
2.14.1. Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri'nde Usûller.....	121
3. KARŞILAŞTIRMALI İNCELEME	132
3.1. Usûllere Dair Kavramlar	133
3.1.1. İkâ, Devir, Düzüm:	133
3.1.2. Usûl, Vezin, Ölçü Kavramları	135
3.1.3. Darplara Dair Anlatımlar	138
3.2. Usûllerde Mertebe Meselesine Dair Anlatımlar.....	143
3.3. Usûllerin Bölünmesi ve Bazı Usûl Tasnifleri	150
3.4. Usûl - Kozmoloji İlişkisi	158
SONUÇ	160
KAYNAKÇA.....	163

TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ

TABLolar

Tablo 1: İkânın Direkleri	11
Tablo 2: İkâların mertebeleri	12
Tablo 3: Mecmuâ-i Sâz-ü Söz 'de Usûller ve XX. Yüzyıl Usûlleriyle Karşılaştırması. 17	
Tablo 4: [Turc292]'de Ali Ufkî'nin Batı Notasıyla Yazdığı Usûller.....	18
Tablo 5: Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları'nda darp hızları ve mertebeler.....	91
Tablo 6: Rehber-i Mûsikî'de Sofyan ve Aksak Semâî Usûlleri	140
Tablo 7: XVIII. yüzyıldan günümüze kullanılan darp heceleri.	143
Tablo 8: A, B, C, D zamanları ve bunların mertebelere göre değişimi.	144
Tablo 9: Suphi Ezgi'de Sofyan Usulünde Mertebeler.....	147

ŞEKİLLER

Şekil 1: Sakîlü'l evvel ikâsı	10
Şekil 2: Kevserî Mecmuası'nda darptan kalp yazılı tasvir.	26
Şekil 3: Kevserî Mecmuasında Frenkçin ve Sakîl usûllerinin içiçe gösterimi	27
Şekil 4: Günümüz notasıyla Frenkçin ve Sakîl usûllerinin içiçe gösterimi	27
Şekil 5: Beethoven ve Wagner'den 9 zamanlı eser örnekleri.....	55
Şekil 6: 9 zamanlı Sofyan usûlünde eser örneği	57
Şekil 7: Aksak usûlünde eser örneği.....	57
Şekil 8: İkili ve üçlü düzum örnekleri.....	67
Şekil 9: İki zamanlıdan on zamanlıya kadar düzum varyasyonları	68
Şekil 10: İlk mertebede düzum olan usûl için örnek eser, Tabî Mustafa Efendi, Bayâtî Yürük Semai	69
Şekil 11: İlk mertebede düzum olan usûl için örnek eser, Muhayyer Tekke Saz Semaisi	69
Şekil 12: Porte üzerinde usûl işaretleri	71
Şekil 13: Dinç ve gevşek zaman	84
Şekil 14: Nota saplarının ellere göre farklı yönlerde gösterimi	85
Şekil 15: Aksak Semâî ve Curcuna usûllerinin farkı	93
Şekil 16: Usûllerin orkestra şefi tarafından tek elle vuruluşu.....	152

KISALTMALAR

- s.** : Sayfa
ss. : Sayfa Aralığı
C. : Cilt
akt. : Aktaran
bkz. : Bakınız
çev. : Çeviren
Ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
SBE : Sosyal Bilimler Enstitüsü
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
MSS : Mecmuâ-yı Sâz ü Söz
DİA : Diyanet İslâm Ansiklopedisi
No : Numara
YKY : Yapı Kredi Yayınları
Vol. : Volume



1. GİRİŞ

Osmanlı-Türk müziği geleneğinde IX. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar îkâ, devir ve usûl terimleriyle karşımıza çıkan ritmik yapıların, XVII. yüzyıldan bu yana farklı hecelerle ve yeni bir anlayışla kullanıldığı bilinmektedir. Usûl, ritmik bir yapı olmanın ötesinde çok ciddi işlevleri de olan bir müzik unsurudur. Usûlleri-îkâları iyi bilmeden eserlerin doğru anlaşılmasının ve icrasının mümkün olmayacağına dair ifadeler gelenekte bir çok kaynakta karşımıza çıkar.

Çalışmamıza konu olan usûllerin, bu yeni heceler ve anlayış ile Osmanlı müziğindeki ritmik yapıya karşılık gelecek şekilde ele alındığı ilk teorik eser, 18. yüzyılda kaleme alınan, *Kantemiroğlu Edvarı* olarak da bilinen *Kitab-ı İlmü'l Mûsikî Alâ Vechi'l Hurûfât*'tır. Ondan yarım asır kadar önce kaleme alınan Ali Ufkî'ye ait Mecmuâ-i Sâz-ü Söz ve Turc 292 numaralı eserlerde de bu yeni usûl anlayışının olduğunu görmekteyiz. Suphi Ezgi, *usûl* teriminin, *usûl-i îkâ* (îkânın usulü, esasları) şeklinde tamlama olarak kullanıldığını, sonradan kısaltılarak bu şekilde yerleşmiş olduğunu ifade eder.¹ Bu isim değişikliğiyle ilgili ikinci bir açıklamaya incelenen eserlerin hiçbirinde rastlamadık. 16. yüzyıla kadar müzikle ilgili neredeyse bütün teorik eserlerde îkâ bahsine yer verilmiş, bu bahis makamlarla birlikte musikînin en önemli unsurlarından biri olarak ele alınmıştır. 17. yüzyıl öncesinde Seydî'nin El-matla isimli eserinde olduğu gibi, bazı edvârlarda îkâ yerine usûl terimine rastlanır. Fakat bu eserlerdeki anlayış çalışmamıza konu olan yeni usûl anlayışını yansıtmaz. Çalışmamızda usûl kavramı yeni anlayışı ifade edecek şekilde kullanılmıştır. 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar teorik eserlerin hepsinde îkâ terimi yerine usûl terimi kullanılmış; îkâ ise, zaman zaman usûl kelimesini karşılayacak şekilde kullanılmış, bazen eski teorisyenlerin terimi nasıl anladığı üzerinde durularak tanımlanmış ve 19. yüzyıldan itibaren bazı teorisyenler tarafından modern anlamlar giydirilmiş bir kavramdır.

Suphi Ezgi, bugün kullanılan usûllerin birçoğunun Fatih Sultan Mehmet döneminde ortaya çıkmaya başladığını söyler.² Yeni usûl kavramının îkâ anlatımının yerine geçmesinin 16. yüzyılın ikinci yarısında başladığı ve 17. yüzyılda artık eski sistemin uygulamada kullanımdan kalktığı düşünülmektedir.³ Bu değişim şöyle

¹ Suphi Ezgi, *Nazari Ameli Türk Musikisi IV*, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1940, s. 278.

² Suphi Ezgi, *Nazari Ameli Türk Musikisi V*, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1953, s. 297.

³ Bkz. Cem Behar, *Saklı Mecmua*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 102-104

özetlenebilir: İkâ dönemindeki heceler, aruz tef'îlelerinin uzunluk-kısalık durumunu bildiren kısa söz öbeklerinden esinlenerek oluşturulan ve X. yüzyıldan beri kullanılan “te, nen, ten, tâni, târen” gibi kalıplardan oluşmakta ve müzikte şiirdeki veznin işlevine benzer şekilde nağmeyi belirli ritmik kalıpların içerisinde düzenlemeyi sağlamaktaydı. Bahsi geçen her hece icra esnasında vurulmamakta, sadece çeşitli rumuzlarla gösterilen bazı heceler vuruşlara tekabül etmekteydi. Yeni anlayışla birlikte “düm, tek, te-ke” gibi, vurmali çalgıların kuvvetli ve zayıf vurgularından kaynaklanan hecelerin kullanılmaya başlandığı ve zikredilen her hecenin aynı zamanda bir vuruşa tekâbül ettiği görülecektir. Eski sistemin aruz vezinleriyle olan bağının tarihsel süreç içerisinde giderek azaldığını ve yeni anlayışta bu ilişkinin daha keskin bir şekilde kopmuş olduğunu söylemek mümkündür.⁴

Hecelerdeki bu değişimin yanı sıra, XVIII. yüzyıl öncesinde, bestecilerin eserlerin ağırlık-yürüklük yani durumuna göre tercih ettiği düşünülen üç ikâ mertebesi olan haff-i evvel, haff-i sâni ve sakil terimleri, XVIII. yüzyılda *Kantemiroğlu Edvâr*'ında vezn-i kebîr, vezn-i sagîr ve vezn-i asgarî's sagîr şeklinde isimlendirilmiş; fakat hafif, sakil şeklindeki eski anlatıma XVIII. yüzyılda bazı teorisyenler değinmiş, hatta bu kavramlar XX. yüzyıl ve sonrasında bile teorik eserlere konu olmuştur.

Aktarımın hafıza ile yapıldığı ve notanın kullanılmadığı bir dönemdeki mertebe anlayışının ardından, notanın ortaya çıkmasıyla eserlerin icra edildiği şekliyle yazıya aktarılmasını sağlamak ve ritmik hecelerin sürelerini kesinleştirmek adına bir takım yeni kavramlar XVIII. yüzyılda Kantemiroğlu ile beraber gündeme gelmiş, batı notasının kullanıma girmesiyle de bu mertebe anlayışı daha farklı bir mecraya kaymıştır. Zamanı evrensel bir şekilde ve her yerde istenilen tempoda eşit bölümlere ayırabilen metronom aygıtının batı müziğinde kullanılması, XX. yüzyılda batı notası ile eserlerin kayda geçirilmesi esnasında bu birbirlerinin zaman olarak katlanmış halleri olan hafif, sakil ya da vezn-i kebîr, vezn-i sagîr gibi isimlerle anılan mertebelerin eserlerde gider-tempo belirleyip belirlemediği ya da işlevinin ne olduğu tartışmasını da beraberinde getirmiş; batı notasyonunda, usûllerin zamanının değişmediği; ikilik, dördlük, sekizlik, onaltılık nota şeklindeki birim nota zamanının değişkenlik gösterdiği bir *meretebe* anlayışı da yine

⁴ Behar, s. 98.

bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bugün de usul teorisinde XX. yüzyılda batı müziği notasyonu ile oluşan bu mertebe anlayışı hakimdir.

Batılılaşma hareketlerinin hızlanmasıyla birlikte, gelenekte kendi mecrasında meydana gelen değişimlerin, yerini daha keskin geçişlere bıraktığı XIX. ve XX. yüzyıllarda, meşk yoluyla gelen eserlerin batı notasıyla kayda geçirilmesi esnasında ortaya çıkan birçok farklı yöntem ve sonrasında bu müzik geleneğini sistemleştirme çabaları ise meseleyi daha da karmaşık bir hale getirmekte ve bir kavram karmaşasına yol açmaktadır.

Şifahi bir geleneğe sahip olan Türk müziğinin repertuarı, yüzyıllar boyunca notayla değil usta çırak ilişkisiyle ezberlenerek yani meşk yoluyla nakledilmiştir. Fakat XIX. yüzyılın sonlarına gelindiğinde dönemin kültürel ve siyasi yapısının meşk sisteminin devamını sağlayan kurumları dönüştürmesi ve bazı siyasi kısıtlamaların da etkisiyle⁵, meşk geleneğinin sekteye uğramaya başlaması; hafıza ile ulaşan bu repertuarı kayda geçirmeyi zorunlu kılacak, bunun için bu dönemde tercih edilen nota ise batı notası olacaktır. Özellikle batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Rauf Yekta, batı dünyasına Türk müziğini anlatmak için batı müziği kavramlarını da kullanarak eserler kaleme almıştır. Muallim Kazım Uz, Suphi Ezgi, Hüseyin Saadettin Arel gibi müzik adamları ise hem batılılaşma fikriyle uyumlu hem de geleneğe bir yanıyla saygı duyarak onu koruma düşüncesiyle, bu iki farklı müzik türü arasında bir uzlaşma sağlama hissiyatıyla hareket ederek bu hafızalardaki repertuarın batı notasına nasıl aktarılması gerektiğiyle ilgili teoriler ortaya atmış ve zikredilen isimlerden bazıları bir sistem kurma çabasına girmişlerdir. Söz konusu müzik adamları, yüzünü tamamıyla batıya dönmüş ve Osmanlı mirasını neredeyse tümüyle reddetmek, yok saymak üzerine kurulu bir siyasi-kültürel atmosferde, bu müziğe yöneltilen eleştirilerin önüne geçmek için zaman zaman savunma refleksleriyle aslında bu müziğin ne kadar değerli olduğuna ilişkin savlarını, Batı müziği kavramları üzerinden temellendirmişlerdir. Türk müziği geleneğini batı çoksesliliği ile entegre edip sistemleştirerek modern dünyaya tanıtmak, daha medenî kılmak adına bazen tamamen batı müziğine ait kavramları bile Türk müziğine has bir duruma uygulamışlardır. Veli Kanık gibi bazı müellifler ise Türk müziğinin bazı unsurlarının artık işlevsiz olduğunu

⁵ Güneş Ayas. **Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi**. 1. Baskı, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s. 327-328.

iddia ederek neredeyse tamamen batı kavramlarıyla kurgulanan teorileri gündeme getirmişlerdir. Haliyle bu uygulamalar usule ilişkin kavramlarda da kendini göstermiş, usûl terimi, Öz Türkçe karşılığı olarak düşünülmüş olan “ölçü” kelimesiyle değiştirilmiş; batılı bir terim olan "rhythme" önce “îkâ” olarak çevrilmiş daha sonra literatürde olmayan, Öz Türkçe “düzüm“ kelimesiyle yer değiştirmiştir. Yine batı müziğinden ilhamla, bütün usullerin iki ve üç zamanlı yapılardan oluştuğu ve buna uygun olarak bölünüp kullanılması gerektiği iddia edilmiş, bu minvalde “basit usuller – mürekkep usuller” tasnifi yapılmıştır. Türk Musikisindeki form özelliklerinin göz ardı edildiği ve usullerin sadece içerdikleri zaman birimiyle değerlendirildiği “küçük usuller, büyük usuller” şeklinde bir başka tasnif yapılmış, büyük usullerin eserleri kolaylıkla hafızaya almak için gerekli olduğu ve bu yüzden notanın kullanıma girmesiyle bunlara ihtiyaç kalmadığı gibi iddialar ortaya atılmıştır.

Türk müziğini, Batı müziği ile entegre etme çabalarıyla meydana gelen kırılmalardan rahatsızlık duyan; Ahmet Avni Konuk, Ekrem Karadeniz gibi müzik adamları ise gelenekteki unsurlarla uyuşmadığı iddiasıyla bu yeni anlayışa karşı eleştiriler getirmişlerdir. Rauf Yekta’nın geleneği savunma çabasıyla bazı batılı müzik adamlarının Türk müziğiyle ilgili görüşlerini ele aldığı ve eleştirdiği yazılarının, aslında çağdaşı hatta arkadaşı veya öğrencisi olan ve usûller konusunda batılı anlayışa başvuran birçok müzik adamına reddiyeler barındırdığını da söylemek mümkündür.

1.1. Yöntem Ve Metodoloji

1.1.1. Problem Durumu ve Ana Problem

Bu çalışmada, Osmanlı-Türk müziği geleneğinde XVI. yüzyıldan itibaren ortaya çıktığı düşünülen yeni usûl anlayışının, XVIII. yüzyıldan bu yana kuram üzerine eser kaleme alan yazarlar tarafından nasıl anlaşıldığı ve tatbik edildiği sorusuna cevap aranmaktadır. Literatürde başlangıcından bugüne usûl anlayışının seyrine dair bir çalışma eksikliği göze çarpmaktadır. Bu çalışma, özellikle keskin değişimlerin yol açtığı kırılmalar üzerinde durarak, usûle dair kavramların değişimini ve usûllerin uygulanış biçimlerindeki farklılıkları göstermeyi amaçlar. Aynı zamanda çalışmanın, usûl konusunda çalışacak araştırmacıların işlerini kolaylaştıracak bir usûl kataloğu vazifesi görmesi de hedeflenmiştir. Bu amaçlara yönelik olarak XVIII. yüzyıldan XXI. yüzyıla kadar kaleme

alınmış ondört teorik eserin usûl bahisleri özetlenmiş, eserlerde verilen usûller, ilgili başlık altında listelenmiştir. Osmanlı-Türk müzik geleneğinin makamlarla birlikte en önemli iki unsurundan biri olan usullerin, nasıl anlaşıldığını ve tatbik edildiğini bir bütün halinde görebilmek için, yaklaşık üç asırlık bir tarih aralığında kavramların ve usul anlayışının değişimine temel düzeyde de olsa değinmenin, bu müzik geleneğinin tarihine ışık tutmak adına katkı sağlayacak bir girişim olduğu düşüncesindeyiz.

1.1.1.1. Alt Problemler

Usûl anlayışı, kavram algısının değişimi ve usûle dair unsurların nasıl tatbik edildiği yani uygulaması üzerinden iki temel yaklaşımla değerlendirilmektedir. Bu üç asırlık süreç içerisinde usûl, vezin, îkâ, devir, düzüm, ölçü, darp, haff, sakîl gibi usûl terminolojisinde yer alan bazı kavramların incelenen eserlerde nasıl tanımlandığı, bu kavramların süreç içerisinde değişikliğe uğrayıp uğramadığı ve varsa değişimin muhtemel sebeplerinin neler olabileceği sorularına cevap aranmaktadır.

Bahis konusu olan süreçte, usûl anlayışındaki değişimler her zaman kronolojik bir sırayı takip ederek ve birinin diğerinin yerini alması ile olmaz. Bir dönemin bitip diğerinin başladığını ve tam bir değişimin olduğunu söylemek güçtür. Çünkü teorik eserlerde, genellikle önceki dönemlerin teorileri anlatılmış, sonra dönemin kullanılan îkâları/usulleri ya da anlayışı yer almıştır. Hatta kimi zaman şerh geleneğinin bir sonucu olarak sadece daha önceki teoriler izah edilerek nakledilmiştir.⁶ Teorik anlayış yani kuramlar, yazılı eserler üzerinden rahatlıkla takip edilebilmekteyken, uygulamada olan icra ve anlayışın teori haline gelmesi çok daha uzun bir zaman alabilmektedir. Bir yanda canlı, sürekli değişen bir kültürün getirdiği yenilikler, diğer yanda ise *üstad* kabul edilen ve çoğu zaman yazdıklarına değişmez doğrular gözüyle bakılan kişilerden aktarılan, çok daha eski bir dönemin anlayışını ifade ediyor olabilecek kuramların teorisyenler tarafından nakledilmeye devam edilip yaşamını sürdürmesi, kavramların hangi dönemde nasıl algılandığını tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Batılılaşma hareketlerinin hızlanmasıyla birlikte, gelenekte kendi mecrasında meydana gelen değişimlerin, yerini daha keskin geçişlere bıraktığı XIX. ve XX. yüzyıllarda, meşk yoluyla gelen eserlerin

⁶ 15. ve 16. yüzyılda Safiyüddin'in Kitabul Edvarına bir çok şerh yazılmıştır. Meragi'nin yazdığı Şerhu'l Kitabu'l Edvâr'ın yanı sıra Yûsuf b. Nizâmeddin Kırşehrî'nin Risâle-i Mûsîkıyye'si, Fethullah eş-Şîrvânî'nin Mecelle fi'l-mûsîkî'si ve Ahmedoğlu Şükrullah'ın Risâle-i Mûsîkî'si örnek olarak gösterilebilir. M. Nuri Uygun. "Safiyüddin el-Urmevî", *DİA*, XXXV, ss. 479-480.

batı notasıyla kayda geçirilmesi esnasında ortaya çıkan birçok farklı görüş ve sonrasında bu müzik geleneğini sistemleştirme çabalarıyla ortaya çıkan değişimler meseleyi daha da karmaşık bir hale getirmekte ve bir kavram kargaşasına yol açmaktadır.

Diğer alt problem soruları ise bu kavramların pratikte nasıl uygulandığı, eserlerde ve müzik anlayışında nasıl bir yankı bulduğu, Osmanlı'da ve Türkiye Cumhuriyeti'nde batılılaşma hareketlerinin usûller üzerinde etkisinin ne olduğu şeklinde sıralanabilir.

1.1.2. Varsayımlar

Araştırmanın evreni, Osmanlı Türk müziğinde usûl terminolojisindeki kavramların tanımı ve uygulamasının XVIII. yüzyıldan bugüne değişimi olarak özetlenebilir. Örneklem ise XVIII. yüzyıldan bu yana yazılmış on dört teorik eserin usûllerle ilgili bölümleridir. Usûl anlayışındaki değişimin kronolojik bir sırayı takip etmediği, bazı kırılmaların ideolojik sebeplerle ortaya çıktığı öngörülmüştür. Batı etkisinde oluşan bazı kuramsal temellendirmelerin, yüzyıllarca devam eden bütün bir îkâ-usûl geleneğindeki birçok unsuru boşa çıkarmakta olduğu ve geleneğin devamlılığıyla uyumsuzluklar taşıdığı düşünülmektedir.

1.1.3. Sınırlamalar

Çalışma, *usûl* kavramının yeni hecelerle uygulandığı teorik eserlerdeki anlayışına yöneliktir. Çalışmanın ikinci bölümünde, yeni usûl anlayışının bir teorik eserde ilk kez görüldüğü XVIII. yüzyıldan bugüne kaleme alınmış olan on dört eserin içerisindeki usûlle ilgili bölümler incelenmiştir. Osmanlı, Ermeni ve Latin alfabesiyle Türkçe olarak kaleme alınan bu on dört eser ve yazarları şunlardır:

1. *Kitab-ı İlmü'l Mûsikî Alâ Vechi'l Hurûfât*, Dimitri Kantemir.
2. *Kevserî Mecmuası*, Nâyî Kevserî Mustafa Efendi.
3. *Mûsikî Edvârı*, Tanbûrî Küçük Artin.
4. *Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîd'in-Nagâmât*, Kemani Hızır Ağa.
5. *Tedkîk ü Tahkîk*, Nâsır Abdülbâki Dede.
6. *Hanende Mecmuası*, Ahmed Avni Konuk.
7. *Rehber-i Mûsikî*, Tanburi Cemil Bey.
8. *Mûsikî Nazariyâtı*, Kâzım Uz.
9. *Türk Mûsikîsi*, Rauf Yektâ.
10. *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, Hüseyin Sâdettin Arel.
11. *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, Suphi Ezgi.
12. *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ekrem Karadeniz.
13. *Türk Mûsikîsinde Ritm unsuru ve Nota Kaideleri*, Veli Kanık.
14. *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri*, İsmail Hakkı Özkan.

Üçüncü bölümde yapılan inceleme ise incelenen bu on dört eserdeki usul, vezin, darp, îkâ, devir, ölçü, düzum gibi kavramlara ilişkin tanımlar ve uygulamalar, usullerin bir başka unsuru olan mertebe meselesine dair anlatımlar ve XIX. yüzyıl sonlarından XX. yüzyıl ortalarına kadar devam eden süreçte Batı müziği etkisiyle meydana getirilmiş bazı usûl tasnifleri üzerindeki tartışmaların incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.1.4. Veri Toplama Yöntemi

1.1.4.1. Belge İnceleme

Belge inceleme yöntemi, araştırılacak konu ya da konularla ilgili ulaşılabilen bütün kaynaklardaki yazılı, sözlü ya da görsel verinin çözülmesi sürecidir.⁷ Araştırmacı bu yöntemde ilgili literatürdeki araştırma konusuna ilişkin mevcut tüm kayıt ve belgeleri topladıktan sonra ilgili verileri alır ve bu veriler üzerinde çözümlemeler yapar.⁸

1.1.5. Veri İşleme Yöntemleri ve Süreci

1.1.5.1. Betimsel Analiz

Elde edilen verilerin, araştırma içeriğine yönelik olarak önceden tespit edilen kategorilere veya tasniflere göre düzenlendiği yönteme betimsel analiz denilmektedir.⁹ Bu yöntemde veriler, ya araştırma sorularına göre sınıflandırılır ya da veri toplama sürecinde karşılaşılan bilgiler üzerinden değerlendirilir.¹⁰ Bu çalışmada her iki yöntem de kullanılmıştır.

1.1.5.2. İçerik Analizi

Birbirine yakın veya benzer içeriklerin belli kavramlar ve modeller çerçevesinde bir araya getirilmesi ve anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesine içerik analizi denilmektedir.¹¹ Yazılı, sözlü ya da görsel bilgilerin bir karaktere bürünüp sistematik bir şekilde anlaşılabilmesi ve karşılaştırılabilmesi için ortaya konulmuş bir yöntemdir. Bu yöntemle araştırmacı, eldeki bilgileri sistemli bir şekilde inceleyebileceği

⁷ Ali Şimşek(Ed.). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. 1.Baskı. Ankara: Türkiye Yayınevi, 1967, s.151.

⁸ Niyazi Karasar. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. 33.Baskı. İstanbul: Nobel Yayıncılık, 2018, s.229.

⁹ Şimşek, s.186.

¹⁰ Altunışık, Remzi, Serkan Bayraktaroğlu, Recai Coşkun, Engin Yıldırım. **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. 5. Baskı. Sakarya: Sakarya Yayıncılık, 2007, s.268.

¹¹ Şimşek, s.186.

formlara dönüştürüp kategorize eder ve sonraki araştırmalara kaynak teşkil edecek şekilde kullanımını kolaylaştırır.¹² Bu sayede, sınıflandırılan veri ile ilişkili başka bilgilerin fark edilmesi, aradaki ilişkilerin kurulması kolaylaşır ve yeni bilgiler bu tasnif edilmiş olan veriye eklenilebilir.¹³ Bu süreçte genelden özele yani tündengelim yöntemine uygun bir yaklaşım gözetilir. Bu amaçla, çalışmada incelenen on dört eserdeki usûlle ilgili veriler tek tek incelenmiş ve bir değerlendirmeye tabi tutabilmek adına sınıflandırılmıştır. Usûl teorisine dair kısımlara usûl listeleri de eklenmiş; her yazarın konuyu ele alışı bir bütün halinde sunularak araştırmacılara kolaylık sağlaması amaçlanmıştır. Üçüncü bölümde ise incelenen eserler haricindeki kaynaklara da sıkça başvurulmuş ve konular daha geniş bir perspektiften değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1.1.6. Veri İşleme Süreci

Konunun belirlenmesi ve dönem sınırlandırılmasının ardından XVIII. yüzyıldan bugüne kaleme alınmış bütün teorik eserlerin ve teorik eser olarak görülmesi bile kuramlar barındıran eserlerin tespiti için, Osmanlı-Türk müziği tarihinin anlatıldığı ve bibliyografya barındıran kaynaklar taranmıştır. Türk Müziği Tarihi eserleri taranarak XVIII. yüzyıldan günümüze bir eser listesi çıkarılmış ve bu eserler temin edilmiştir. Bu eserlerin içerisinde usûlle ilgili bir bölüm olmayanlar tespit edilip inceleme dışı bırakılmıştır. Daha sonra usûlle ilgili bölümler incelenmiş, birbirinin tekrarı niteliğinde olan ve inceleyeceğimiz kapsamda özgün bir içeriğe sahip olmadığı görülen bazı eserler yine inceleme kapsamından çıkarılmıştır. Bu süreçte sınırlamalar bölümünde isimleri anılan on dört eserin incelenmesine karar verilmiş ve bu eserlere dair bir literatür taraması yapılarak ilgili kitap, tez, makale ve diğer yayınlara ulaşma yoluna gidilmiştir. İncelenen eserlerin hem orijinal nüshalarının kopyaları hem de çeviri yazımları elde edilmiş ve bu eserlerle ilgili yapılmış araştırmaların da yardımıyla her eserin usûlle ilgili kısımları özetlenmiş, eserlerde verilen usûl listeleriyle beraber çalışmanın ikinci bölümü oluşturulmuştur. Eserlerin usûl kısımları özetlenirken, karşılaşılan bazı kavramların üzerinde daha çok durulmuş ve devamlılığı temin için eserler arasındaki ilişkilere atıflarda bulunulmuştur. Karşılaştırmalı incelemede hangi kavram ve unsurların yer

¹² Altunışık, s.268-269.

¹³ Murat Özdemir. "Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.11, Sayı 1, 201, ss.323-343.

alacağı tespit edilerek üçüncü bölümde bu kavramlar ve unsurlar üzerinden bir karşılaştırma yapılmıştır.

1.1.7. Araştırma Modeli

1.1.7.1. Tarihsel Model

Bir olayın veya durumun geçmişle ilişkilerinin araştırılması veya farklı zamanlarda meydana gelen oluşların birbirlerine etkilerinin incelenmesinde kullanılan bir yöntemdir.¹⁴ Çalışmada yaklaşık üç asırlık bir süreçte, yazarların birbirlerine olan etkileri üzerinde ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

1.1.7.2. Betimleyici Model

Betimleyici araştırma modeli, olay ve olguların sistematik ve düzenli bir şekilde ele alınmasına, bunlar arasında bir ilişkinin olup olmadığının belirlenmesine imkan sağlar. Çalışmanın örnekleme üzerinden, evrene dair daha geniş ve nitelikli bilgiye sahip olmayı kolaylaştırır.¹⁵

1.2 İkânın Unsurları¹⁶

Arapça sözlüklerde “ritm” kelimesiyle ifade edilen îkâ terimi, bazı açıklamalı sözlüklerde müzisyenin icra ettiği melodiye bir ölçü dahilinde meydana getirmesi olarak tarif edilirken, müziğin hareketini düzenleyen ve zaman içerisine yayan bir unsur şeklinde de anlatılmıştır. Harmancı, îkâ terimi hakkında teorik müzik eserlerinde yapılmış tanımlara bakıldığında “aralarına sınırlandırılmış zamanlar giren nakreler (vuruş, darb) topluluğu” şeklindeki bir tanımda birleştiği sonucuna varmıştır.¹⁷

Îkâ, hem edebiyatta hem de musikide kullanılmış bir kavramdır. Îkâlar, şiirde aruz veznindeki kullanımında birbirini takip eden uzun ve kısa hecelerin, müzikteki kullanımda da birbirini takip eden kısa ve uzun vuruşların kompozisyonuyla meydana getirilen ritmik kalıplardır.¹⁸

Îkânın temelini de aruzdaki gibi heceler oluşturur. Ünsüzlerle oluşan bu hecelerin

¹⁴ Şimşek, s.98.

¹⁵ *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (t.y.) <https://oguzcetin.gen.tr/bilimsel-arastirma-yontemleri.html> (2 Mart 2019).

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Başak Harmancı. “Klasik Türk Müsîkîsi'nde Îkâ Kavramı”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Marmara Üniversitesi SBE, 2011.

¹⁷ Harmancı, s.15.

¹⁸ Harmancı, s. 14.

sonundaki harflerin sesli (*müteharrik*) ya da sessiz (*sâkin*) harflerle bitmesi onların zamanını belirler. *Te, ne* heceleri sesli harfle biter ve bir zamana eşdeğerdir. *Ten, nen* gibi heceler ise sessiz harfle biter ve diğer açık hecelerin iki katı zamana tekâbül eder. Bu heceler nakreleri oluşturur.¹⁹

Fârâbî nakre için başlangıç nağmesini oluşturan vuruş der. Aynı zamanda nakre bölünemeyen en küçük birimdir.²⁰ Abdülkâdir Merâgî ise telaffuz edilen bir harf, tele vurulan bir darbe veya bir elin bir ele vurması gibi tarifler yapmıştır.²¹ XV. yüzyıl edvârlarında bir îkâyı tanımlarken, oniki nakarattan(nakreler) oluşur" şeklinde zaman birimi olarak kullanılan nakreler, bazen de darp terimiyle açıklanır ve "dört nakreden ve üç darptan meydana gelir" şeklinde tanımlanır. Bu dönemde îkâlar dairelerle gösterilir ve yazılan nakrelerin hepsi vurulmaz. Darp kelimesi bu dönemde daha çok vurulan nakreleri ifade etmek için kullanılmıştır.²² Bunu açıklamak için hangi nakrelerin vurulacağı ya sözle ifade edilir ya da îkâ dairesinde vurulan nakreler, "M" harfiyle belli edilir. Vurulan nakreler *madrub* vurulmayanlar ise *mavtî* yahut *mudrec* şeklinde isimlendirilir.²³ Şekil 1'de Sakîlü'l evvel îkâsının bir devrinin daireyle gösterimi bulunmaktadır. Saat yönünün tersine devam eden bu döngüde "M" harfiyle gösterilen nakreler vurulur.

Şekil 1: Sakîlü'l evvel îkâsı



¹⁹ Bardakçı, s. 79.

²⁰ Harmancı, s. 21.

²¹ Ubeydullah Sezikli, "Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân'ı", Marmara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul 2007, s. 226.

²² S. Dilhan Konan, "9. 16. Yüzyıl Arası Usûl Kullanımı, Unsurları ve Kataloglanması", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 2012, s. 15.

²³ Bardakçı, s. 82.

Yukarıda şekil 1'de Sakîlü'l evvel ikâsının iki *veted*, iki *fâsıla* ve bir *sebeb-i hafîf* 'ten oluştuğu görülür. İşte îkâların temellerini oluşturan bu ifadelere, îkânın rûknleri yani direkleri denilir. Bu unsurlar; sebeb, veted ve fâsıladır.²⁴

Tablo 1 : Îkânın Direkleri²⁵

Îkânın Direkleri		Îkâ Hecesi	Aruzdaki Karşılığı	Örnek Kelime	Süre Değeri
Sebeb	Sebeb-i hafîf	<i>ten</i>	fâ‘	lem	♪
	Sebeb-i Sakîl	<i>te ne</i>	fe‘i	ere	♪♪
Veted	Veted-i mecmû‘	<i>te nen</i>	fe‘il	meger	♪♪
	Veted-i mefrûk	<i>tâ ni</i>	fâ‘i	nâle	♪♪
Fâsıla	Fâsıla-i suğra	<i>te ne nen</i>	feilün	cebelen	♪♪♪
	Fâsıla-i Kübrâ	<i>te ne ne nen</i>	fe‘aleten	semeketen	♪♪♪♪

Zamanları ifade edebilmek için harfler ve hecelerle gösterilen îkânın direkleri, çeşitli kurallarla bir araya gelerek îkâları oluşturur. Bu nakrelerin aralarındaki zaman birimleri bazı harflerle belirlenmiştir. Buna göre, sebeb-i sakîl nakrelerinin arasında elif zamanı(A), sebeb-i hafîflerin arasında be(B) zamanı, veted-i mecmû‘ların arasında cim(C) zamanı ve fâsılların arasında ise dal(D) zamanı bulunur.²⁶

Îkâların bir başka unsuru ise bu birim zamanları katlayarak süre değerlerini değiştiren, birçok araştırmacıya göre bugün metronomla ölçülen tartımları da ifade etmek için kullanılan hafîf-i evvel, hafîf-i sâni ve sakîl isimli üç mertebedir. Fârâbî bunları; hafîf, hafîf-i sakîl ve sakîl olarak zikretmiştir. Abdülbâkî Nasır Dede'ye, göre hafîf-i evvelde bir müteharrik ve bir sâkin iki harfin süresi kadar olan *ten* hecesi, hafîf-i sâni'de *ten ten*,

²⁴ Harmancı, s. 34.













²⁵ Bardakçı, s. 81. ve Kubilay Kolukırık. “Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatındaki Yeri”, Ankara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Ankara 2009, s. 311.

²⁶ Bardakçı, s. 84.

sakîl'de *ten ten ten ten* şekline dönüşmektedir yani süreler birbirinin katları olarak artmaktadır.²⁷

Yukarıda zikrettiğimiz nakrelerin aralarındaki sürelere göre harflerle belirtilen A, B, C ve D zamanları, hafî-i evvel, hafî-i sâni ve sakîl şekilleriyle gösterilirse tablo 2'deki gibi bir ilişkinin meydana geldiği görülür. A zamanı hafî-i evvelde onaltılık birimle ele alınmıştır.

Tablo 2: İkâların mertebeleri

	A (ل)	B (ب)	C (ج)	D (د)
Hafî-i Evvel				
Hafî-i Sâni				
Sakîl				

IX. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar teorik eserlerde ikâlar müziğin en önemli konularından biridir ve aruzla yakından ilişkilidir. XVI. yüzyıldan itibaren bu anlayışın değiştiği, aruzla olan yakın ilişkinin de gitgide azaldığı görülmektedir. Bu değişimin neticesi olan yeni usûl anlayışını bugün görebildiğimiz en eski kaynaklar ise Ali Ufkî Bey'in yazma eserleridir.

1.3. İkâdan Usûle Geçişin Habercisi: Ali Ufkî Bey(1610?-1675?)

XVI. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı müziğinde, ciddi bir kırılma ve kimlik inşasının başladığı, *acemâne* denilen Arap ve Fars etkisinden sıyrılmaya başlanıp bir imparatorluk müziğinin temellerinin atıldığı söylenebilir. Yeni formların oluştuğu, makamların-usûllerin özgün kimlikler kazandığı, Arapça-Farsça güfteli eserlerin yerini Türkçe güfteli eserlere bıraktığı, yeni bir icra üslubunun doğduğu bu dönem; kendi kimliğini ve ifade biçimini kazanmış Osmanlı müzik geleneğinin, bugüne ulaşan dört asırlık serüveninin başlangıcı olarak da düşünülebilir. Fakat teorisyenlerin gelenekte yazılanların etkisinden kurtulup, pratikte uygulananı ele almaları uzun bir süreci

²⁷ Nâsır Abdülbâkî Dede. **Tedkîk ü Tahkîk(İnceleme ve Gerçeği Araştırma)**. (çev. Yalçın Tura), 1.Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, s. 68.

gerektirecektir. Nitekim XVI. yüzyılda eski edvâr geleneğinin son örneklerini görürüz ve XVIII. yüzyılda Kantemiroğlu Edvâr'ına kadar bu yeni pratiğin teorisine dair bir esere rastlamak mümkün olmaz. Ali Ufkî Bey'in eserleri, Kantemiroğlu Edvâr'ından yarım asır kadar önce yazılmış ve dönemin repertuarına olduğu kadar, teorisine, müzik ve kültür hayatına dair de çok önemli bilgiler sunar. Yeni usûl anlayışının görüldüğü ilk eserler de Ali Ufkî Bey'e aittir. O bir teorisyen olmadığı gibi böyle bir iddia sahibi de değildir, fakat hem *Mecmuâ-i Sâz-ü Söz* isimli eserinin hem de [Turc 292] numaralı Paris Bibliothèque Nationale de France'de bulunan yazmasının usûl açısından önemli tarihi bilgiler ihtiva etmesi ve dönemini yansıtmaları sebebiyle bu çalışmada Ali Ufkî'den söz etmek bir zorunluluktur. Ali Ufkî Polonya asıllı bir mühtedî olup asıl adı kaynaklarda; Wojciech Bobowski, Albert Bobowski, Albertus Bobovius gibi farklı şekillerde nakledilir. Hayatının ilk dönemleri hakkındaki bilgiler çok azdır. Doğumu için birçok kaynakta 1610 yılı zikredilir. 1645'te Osmanlılar'a esir düştüğü, sarayda Enderun'a alınarak içöğlanı, müzisyen ve müzik hocası olarak 19 yıl hizmet ettiği rivayet edilmektedir.²⁸ Sultan İbrâhim ve IV. Mehmed dönemlerinde sarayda bulunduğunu, Enderun'da ilim ve sanat yönünden kendini geliştirdiğini, Doğu ve Batı dilleri ile Türk klasik ve halk mûsikisini ve santur çalmayı öğrendiğini, Ufkî mahlasıyla şiirler yazdığını ve besteler yaptığını kendisi zikretmektedir.²⁹ Çok sayıda doğu ve batı dili bilen, tercümanlık yapan, sözlük, gramer kitabı, İncil çevirisi gibi çalışmaları olan Ufkî'nin, müzik üzerine üç yazması bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi; kendi bestelerinin de bulunduğu, kendine mahsus bir yöntemle batı notasıyla kayda geçirdiği, 500'ün üzerinde saz ve söz eserinin notasını içeren ve Osmanlı müzik geleneğindeki ilk nota koleksiyonu olan *Mecmuâ-i Sâz-ü Söz* isimli eseridir. Diğerleri ise; MSS'nin müsveddesi olarak düşünüldüğü için yakın zamana kadar pek üzerinde durulmayan eserlerdir: Dinî eser notaları ihtiva eden *Mezmurlar* ve Paris Bibliothèque Nationale de France'de [Turc 292] numarayla kayıtlı yazmalar.

Ali Ufkî'nin söz konusu eserlerinin, onun vefatına yakın zamanlarda Osmanlı toprakları dışına çıkarıldığı bilinmekte, döneminde ve sonrasında Osmanlı nazariyatına etki ettiğine dair bir bilgi ve emare olmadığı ve bu geleneğe bir etkisi bulunmadığı düşünülmektedir.³⁰ Kantemiroğlu'nun da Ali Ufkî'yi tanımadığı ve yazdıklarından

²⁸ Cem Behar. **Musikiden Müziğe**. 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 17-19.

²⁹ Behar. "Musikiden Müziğe". s. 46-47.

³⁰ Cem Tecimer. "Türk Musikisi Hakkında Bazı Mütalaalar: Nota - Hafıza İkilemi Ve Hafıza Plüralizmi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. V, Sayı: 1, 2017, ss. 1474-1489.

haberdar olmadığı bilinmektedir.³¹ Müzik eğitiminin ve intikalin meşk ile yapıldığı gelenekte, notanın itibar görmediği, Kantemiroğlu ve Nasır Abdülbaki Dede'nin bulunduğu nota sistemlerinin de yaygınlaşmadığını görürüz fakat Ali Ufkî'nin geleneğe etkisi olduğuna dair hiçbir kanıt bulunmaz.³² En önemli eseri olan *Mecmuâ-i Sâz-ü Söz*'ün ancak XX. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye müzikoloji çevrelerince tanındığı, [Turc 292] numaralı yazmanın ise varlığı bilinmekle beraber MSS'nin bir müsveddesi olduğu düşünülerek³³ Cem Behar'ın 2008 yılında yayınlanan "Saklı Mecmua" isimli kitabına kadar herhangi bir araştırmaya konu olmadığı bilinmektedir. Söz konusu [Turc 292] no'lu yazma, Ali Ufkî Bey'in usûl meselesini öğrenme ve değerlendirme sürecine tanıklık edilebilmesi yönüyle de döneme ait oldukça değerli bilgiler barındırır.³⁴

Eserde, önce XV. ve/veya XVI. yüzyıl Türkçe edvarlarından iktibaslar yapan, "ten teneli" şeklinde tabir edilen îkâ kalıplarıyla meseleyi anlamaya çalışmış olan yazar, daha sonra döneminde pratikte uygulanan usûl bilgisini ele almış ve usûlleri "düm, tek" şeklindeki hecelerle ifade edip, döneminin vurmali çalgılarının kuvvetli ve zayıf vuruşlarıyla ilişkilendirmiş, batı notasıyla sağ ve sol el vuruşlarını notaların kuyruklarını farklı yönlerde göstererek belirten bir usûl gösterimi icat etmiştir. Usûlleri batı notasıyla deşifre etmek durumunda olduğu için darpların sürelerini tesbit edip buna göre bir yazım oluşturmak durumunda kalmıştır.³⁵ Bu durum XVII. yüzyılda, eski edvârlarda bahsi geçen *îkâ/devir* sisteminin en azından İstanbul'daki müzisyenlerin pratiğinde yerini, yeni hecelerin yer aldığı usûl sistemine bırakmış olduğunu gösteren ciddi kanıtlar sunar. Fakat o dönemde yeni sistemin henüz teorik eserlerde yer almadığı, bu sebeple yazılı bir kaynaktan usûl öğrenmek isteyen birinin ulaşabileceği en yakın tarihi kaynakların XV. ve XVI. yüzyıl edvârları olduğu da yine bu süreçten anlaşılabilir.³⁶

Mecmuâ-i Sâz-ü Söz isimli eserde usûllerin zamanı, darpları gibi bilgiler bulunmaz ve usuller bir takım sembollerle ifade edilir. Cevher, 16 adet usûl adı ve 42

³¹ Kantemiroğlu, s. 28.

³² "Türk müzikisinde Ali Ufkî ile başlayan Batılı yaklaşımın etkisi ile ikâ ve devir sözcüklerinin yerini usûl sözcüğünün aldığı oldukça açık bir biçimde görülmektedir." şeklindeki ifadeyle bu değişimi Ali Ufkî'nin başlattığına dair bir iddia bulunmaktadır. Halbuki Ali Ufkî'nin döneminde yeni usûllerin zaten kullanımda olduğu açıktır sadece teorisi yazılmış değildir. O, döneminin usûl bilgisini yansıtmış, bunu anlamaya çalışırken bildiği yöntem olan batı notasına başvurmuştur. Ufkî, usûlleri batılı bir anlayışla ele alsa bile O'nun XX.yüzyıl ortalarına kadar geleneğe bir etkisi olmadığı bilinmektedir. Yukarıdaki iddia için bkz: Hatipoğlu, Vasfi ve Atilla Sağlam. "Türk Müzikisi'nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi", *Eğitimde Kuram ve Uygulama*. C. 9, Sayı:2, 2013, ss. 113-134.

³³ Cem Behar. *Saklı Mecmua*. 2. Baskı, İstanbul: YKY Yayınları, 2016, s. 30.

³⁴ Behar, *Saklı Mecmua*, s. 73.

³⁵ Behar, *Saklı Mecmua*, s. 72-73.

³⁶ Behar, *Saklı Mecmua*, s. 99-100.

değişik usûl ifade eden sembol aktarır.³⁷ Muammer Uludemir'in çalışmasında ikisi isimsiz, beşi çoklu usûl olmak üzere yirmiüç usûl verilmiş, yirmi adedi deşifre edilmiştir. Darplar bilinemediği için Uludemir'in usullerin nasıl bölünmüş olduğuna dair MSS'deki eserler üzerinden yaptığı çözümleme ve Feridun Darbaz'ın *Türk ve Batı Müziği* isimli kitabındaki yeni usullerle yaptığı karşılaştırma; iki ayrı tablodan birleştirilerek tablo 3'de gösterilmiştir.

Uludemir, Ali Ufkî'nin notalarının günümüz notalarına çevrilirken semâî ve devr-i revân'ın iki kat, diğer bütün usullerin ise dört kat daha hızlı yazılmaları gerektiğini belirtir. O'na göre bu yapıldığı taktirde tablo 3'deki usullerin birçoğunun günümüzde kullanılan usullerle zaman olarak örtüştüğü görülür. Bu tablodaki usûllerin haricinde beş adet de çoklu usûl bulunur: Müsemmâ, darbeyn, se darb, çar usûl ve usûlü hamse. Usûlü hamse'nin beş usulden oluşan günümüzdeki zencîr usûlüne tekabül ettiği, darbeynin ise iki devr-i kebîr ve bir berefşândan oluştuğu gösterilmiştir. Diğer üç çoklu usul hakkında bilgi yoktur.³⁸

Cevher'e göre MSS'deki 7 zamanlı devr-i kebîr, bugün kullanılan 28 zamanlı usulün katı gibi görünse de hiçbir benzerlik bulunmamaktadır ve daha çok günümüzdeki devr-i hindî usûlünü andırmaktadır. Semâî ise üç zamanlı ve vuruşlu olarak kaydedilmesine rağmen bütün eserlerde altı zamanlı yürük semâî'nin darplarına uymaktadır. Cevher bu iki usûl dışında MSS'deki eserlerde usûlün kendine has vurgularını belirten bir nota yazımı bulunmadığını ifade eder.³⁹ Bir başka iddia ise MSS'de devr-i kebîr usûlünde verilmiş eserlerin büyük ölçüde Kantemiroğlu Edvârî'ndaki devr-i kebîr ile örtüştüğü, hatta bazı eserlerin usulün XX. yüzyıldaki şekliyle bile yazılabileceği şeklindedir.⁴⁰ Ayrıca Ufkî'nin [Turc 292] yazmasında batı notasıyla yazdığı usûller bulunur. Bu usuller MSS'den oluşturulan tablo 3'deki usûllerle farklılık arz eder ve bugün kullanılan şekillere çok daha yakın oldukları görülebilir. Tablo 4'de bu usuller listelenmiştir. Bu tabloda Ali Ufkî'nin, bazı usulleri tek bir çizgi üzerine yazarak “/” işaretiyle, bazı usulleri de nota üzerinde göstererek ölçü çizgisiyle böldüğü görülür. Bazı usuller için de kaç ölçüden oluştuğuna dair tarifler yapmıştır: “*Berefşan usûlü, iki üçlü*

³⁷ Hakan Cevher, “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz-ü Söz (Transkripsiyon-İnceleme)”. **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 1995, s. 4.

³⁸ Uludemir, No.411, ss. 19-22.

³⁹ Cevher, s. 43.

⁴⁰ Hüseyin Kıyak. “Ali Ufkî'de Devr-i Kebîr Usûlü”, *Anakronik*, 29.01.2019, <http://www.anakronik.org/ali-ufkide-devrikebir-usulu/>, (15.05.2019).

ölçü beş de dörtlü ölçü.” şeklindeki tarifi, muhammes usûlünü on tane   l  ölçü olarak tarif etmesi, usûlleri batılı bir yaklaşımla ele aldığını da gösterir.⁴¹ Düyek usulünün yazımında, vuruş yapılan ele göre nota saplarının y n  değiştirilmiş, usûl düyek usûlünün velvelelendirilmiş şekli olarak da düşünülebilecek olan  ifte düyek usûlünün darplarıyla yazılmıştır.⁴² Bu uygulamaların benzer şekilde XX. yüzyılda Arel-Ezgi ekolünde de görüldüğünü biliyoruz. Fakat bu batılı usûl anlayışının, Ali Ufkî’nin yaklaşımdan ne derece etkilendiğine dair bir şeyler söylemek için elimizde yeterli kanıt bulunmamaktadır.⁴³



⁴¹ Behar, **Saklı Mecmua**, s. 125.

⁴² Usûl, Ufkî’nin gösterdiği bu şekliyle, ilk kez Kevserî Mecmuası’nda * ifte düyek* ismiyle görülür. Bu isim ve darplarla günümüze kadar gelmiştir.

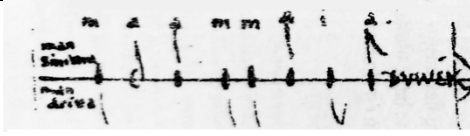

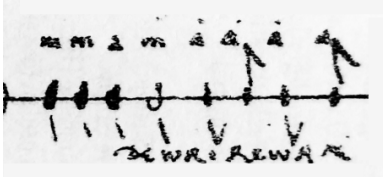







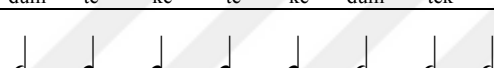

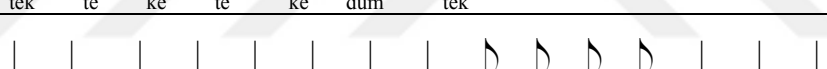

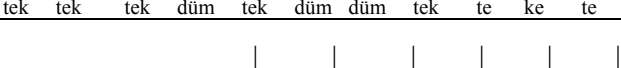
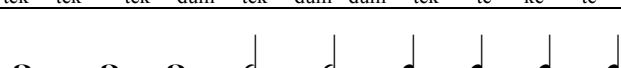
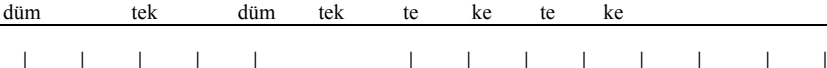
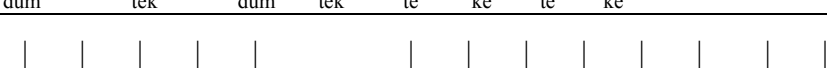
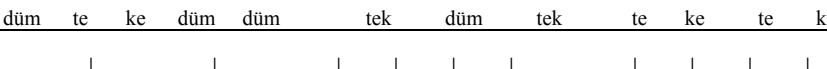
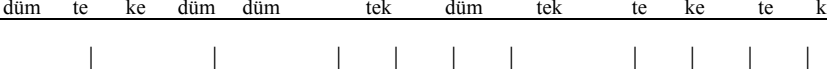
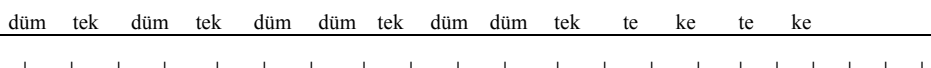
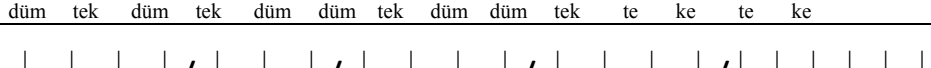
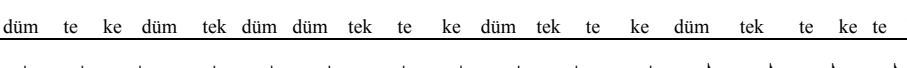
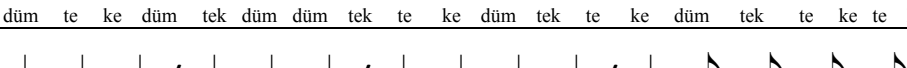
⁴³ Söz konusu usûl yazımlarının bulunduğu [Turc 292] numaralı yazma, ilk kez 1932 yılında Rıza Nur tarafından *Türk Bilik Rev s * dergisinde duyurulmuştur. Behar, “Musikiden Müziğe”. s. 225.

Tablo 3: Mecmuâ-i Sâz-ü Söz 'de Usûller ve XX. Yüzyıl Usûlleriyle Karşılaştırması⁴⁴

MSS'DE USÛLLER		XX. YÜZYIL
Düyek	2/4 (2+2)	8/8, 8/4
Sofyane	2/4 (2+2), 4/4 (2+2+2+2), 8/8 (3+2+3)	4/8, 4/4 Sofyan
Fer'i	4/4 (2+2+2+2)	28/4
Fahte	5/4 (2+2+2+2+2)	10/2 (2+3+3+2)
Çenber	6/4 (2+2+2+2+2+2)	24/4
Nim Sakîl	6/4 (2+2+2+2+2+2)	
Muhammes	8/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2)	32/4
Haffî	8/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2)	32/4
Sakîl	12/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2)	48/4
Hâvî	16/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2)	64/4
	18/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2 +2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2)	
Darb-ı fetih	22/4 (2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2)	88/4
Semâî	3/8 (3)	3/8, 3/8
Devr-i revân	3/4 (3)	13/4, 13/8
Evfer-i fetih	5/8 (2+3) (♩ ♩ ♩ ♩ .)	5/8 (Türk Aksağı)
Devr-i Kebîr	7/8 (3+2+2)	28/4
Evfer	9/8 (3+2+2+2) (♩ ♩ ♩ ♩)	9/8
Evfer (2)	11/8 (3+2+2+2+2)	(3+2+2+2+2) 11/8 (Tek Vuruş)
Nim Devir	9/8 (3+2+2+2)	18
Peruşan	6/8 + 5/4 (3+3 + 2+2+2+2+2)	16

⁴⁴ Muammer Uludemir. "Mecmuâ-i Sâz-ü Söz'de Usuller". **Musiki Mecmuası**, yıl:39, No.410, ss.15-17, no: 411, ss. 19-22. Ayrıca Uludemir'in çalışmasındaki usûllerin, Kantemiroğlu Edvârî'ndaki ve İ. Hakkı Özkan'ın kitabındaki usûllerle karşılaştırıldığı bir çalışma için, bkz: Karaol, Esra ve Deniz Tunçer. "Usul" Analyses in "Mecmua-ı Saz u Soz" by Ali Ufki", **İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, 2015, ss. 43-70.

Tablo 4: [Turc292]'de Ali Ufkî'nin Batı Notasıyla Yazdığı Usûller⁴⁵

Düyek		 düm tek tek düm düm tek te ke
Devri Revan		 (düm tek tek düm te ke te ke)
Semai		 (düm tek tek düm tek)
Sofyan		 düm düm tek
Evfer		 düm te ke te ke düm tek
Evfer (2)		 tek te ke te ke düm tek
Türkîdarp		 tek tek tek düm tek düm düm tek te ke te ke düm düm düm
Fahte		 düm tek düm tek te ke te ke
Çenber		 düm te ke düm düm tek düm tek te ke te ke
Bereşan		 düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek te ke te ke
Muhammes		 düm te ke düm tek düm düm tek te ke düm tek te ke düm tek te ke te ke
Fer'i Muhammes		 düm düm tek düm düm tek düm tek düm düm tek te ke te ke

⁴⁵ Behar, **Saklı Mecmua**, s.72-132. Bu listenin “tentene” tabir edilen eski darplara dönüştürüldüğü bir liste için bkz: Hatipoğlu, Sağlam, s. 134.

2. XVIII. YÜZYILDAN BUGÜNE EDVÂR VE NAZARİYÂT KİTAPLARINDA USÛL

2.1. Kitâb-ı İlmü’-l-Mûsikî Alâ Vechi’l-Hurûfât, Dimitri Kantemir(1673-1723)

Osmanlı kaynaklarında Kantemiroğlu olarak tanınan Boğdan Prensi Dimitri Cantemir, siyasî faaliyetleri, çok çeşitli çalışmalarının yanı sıra bir Türk müziği teorisyeni, bestekar ve tanburî olarak da ün kazanmış, ömrünün 22 yılını İstanbul’da geçirmiştir. Müzik bilgisini dönemindeki meşhur hocalardan ve müzisyenlerden ve kendi tecrübeleriyle geliştirdiğini belirten yazar, *Kantemiroğlu Edvârı* olarak da bilinen eserini 1700 yılı civarında Türkçe olarak kaleme alır. Adı günümüz Türkçesine “musikîyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı” şeklinde aktarılan eser, iki bölümden oluşur. İlk bölümde teorik bilgiler bulunmakta, ikinci bölüm ise Arap harflerinden kendisinin icat ettiği bir nota ile kayda geçirdiği 350’yi aşkın saz eseri notasını barındırmaktadır. Edvâr, geleneksel edvârlardan ve eski anlayıştan oldukça farklıdır. Kantemiroğlu, Osmanlı müziğinin teorisine bir çok yenilik getirmiş, makam ve usûl teorisini kurarken dönemindekinden farklı bir metodoloji kullanmıştır.⁴⁶ XVIII. yüzyılın başında kaleme alınan eser, dönemin saz müziği repertuarı açısından çok önemli bir kaynak olmasının yanı sıra makam ve usûller hakkında da geniş bilgi ihtiva eder.

Kantemiroğlu, teorik bir eserde “ten te ne nen” şeklindeki heceler yerine “düm, tek, te ke” hecelerini gösteren ilk müelliftir. Eserde usuller dairelerle gösterilmiştir ve her bir hece önceki îkâ hecelerinin aksine mutlaka bir vuruşa tekabül etmektedir. Yazar, usûlün musikinin terazisi ve ölçüsü olduğunu, usûlsüz bir mûsikînin vezinsiz şiire benzediğini ifade eder. Aynen anâsır-ı erbaada⁴⁷ olduğu gibi, usul de dört unsurdan oluşmaktadır. Bu dört unsur; düm, tek, teke ve teke teke’dir.⁴⁸ Eserde usuller ve anâsır-ı erbaa arasında kurulan bu ilişkiye dair başka hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Düm ile te

⁴⁶ Popescu-Judetz, Eugenia. “Kantemiroğlu(Dimitrie Cantemir)”, *DİA*, XXIV, İstanbul, 2001, ss. 322-323.

⁴⁷ Anâsır-ı erbaa, “dört unsur” demek olup klasik felsefede toprak, su, hava ve ateşten ibarettir. Aristo fiziğinin temel konusu olan dört unsur teorisi Helenistik dönemde daha çok benimsenmiş, sonradan Süryânîler aracılığıyla Arapça’ya aktarılmış ve farklı terimlerle fizikten tıbbı, tıptan ahlâka kadar geniş bir alana uygulanmıştır. H.Bekir Karlığa. “Anâsır-ı Erbaa”, *DİA*, III, İstanbul, 1991, ss. 149-151.

⁴⁸ Kantemiroğlu. *Kitâbu İlmü’-l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât*. (Haz. Yalçın Tura) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, C. 1, s. 158.

darplarının sağ elle, tek ile ke darplarının sol elle vurulduğu ifade edilir.⁴⁹ Edvar’da usûle ilişkin anlatımlarda vurmalı çalgılarla ilgili bir ibare yer almaz, bütün anlatım tanbur mızrabı üzerinden yapılmakta ve zaman birimleri “bir mızrap vuruşu, iki mızrap vuruşu” gibi ifadelerle belirtilmektedir.

Daha önceki dönemlerde kullanılan tartıma dayalı hafif-i evvel, hafif-i sâni ve sakîl terimlerine karşılık, Edvâr’da “vezin” tabiri kullanılmıştır. Bunlar yine üç mertebedir: Vezn-i Kebîr(büyük vezin), vezn-i sagîr(küçük vezin) ve vezn-i asgarü’s-sagîr(en küçük vezin).⁵⁰ Kantemiroğlu, bu üç vezni eserin *Medhal-i İlm-i Hurûfât-ı Mûsiki*[Mûsikî Harflerinin İlimine Giriş] isimli bölümünde anlatmış⁵¹, usûl bahsini anlattığı bölümde büyük ve küçük vezin olarak iki mertebe zikretmiştir. En küçük vezin, iki mızrap vuruşu arasına başka mızrap vuruşunun giremeyeceği, küçük veznin bir mızrabının ikiye bölünüp paylaştırılmasını gerektirecek ölçüde hızlıdır. Küçük vezin onun iki katıdır, her perdeye bir mızrap vurulur. Büyük vezin de küçük veznin iki katıdır ve onun hareketi ağırdır; iki mızrap yerine dört mızrap, üç yerine altı ve dört yerine sekiz mızrap vurulur. Büyük veznin bir kez tekrar ettiği sürede küçük vezin iki kez en küçük vezin dört kez tekrar etmiş olur. Bu anlatımlardan vezin küçüldükçe sür’atin/temponun arttığı anlaşılmaktadır. Fakat eserin devamında Kantemiroğlu tam tersini söyleyerek hızlı tempolu eserlerin büyük veya küçük vezinle, ağır tempolu eserlerin ise en küçük vezinle yazılması gerektiğini ifade etmiş ve eserleri notaya alırken de buna uygun bir yol izlemiştir. Tura, bu üç veznin ilişkisinin çelişkiler barındırdığını ifade etmektedir.⁵²

Eserde “sabit vezin-arızî vezin”, “aslî vezin-arızî vezin”, şeklinde farklı tasnifler de bulunmaktadır. Sabit vezin, aynen gök çarkının dönüşünden zamanın dakikalarının oluşması gibi, değişmeyen sabit aralıklarla vurulan mızrap vuruşlarından oluşur.⁵³ Zikredilen üç vezin mertebesi olan vezn-i kebîr, vezn-i sagîr ve vezn-i asgarü’s-sagîr, sabit vezne dahildirler. Arızî vezin ise güneşin burçlar etrafındaki dereceli hareketlerinin havaya getirdiği değişiklikler gibidir ve arızî vezinde iki mızrap arasında, belirlenen mızrap sayısı süresince beklenir. O’na göre musiki ilminde mükelleşmeyi sağlayabilecek

⁴⁹ Kantemiroğlu, s. 160.

⁵⁰ Kantemiroğlu, s. XXVIII

⁵¹ Kantemiroğlu, s. 18-19.

⁵² Kantemiroğlu, s. XXIX

⁵³ Kantemiroğlu, s. 13.

şey işte bu mızrap vuruşları arasında beklenilmesi gereken sürelerin terkiibinden, sabit ve arızî vezinlerin kompozisyonundan oluşur.⁵⁴

Aslî ve arızî şeklinde yapılan sınıflandırma ise birim zamana göre vurulması gereken mızrap sayısı ile ilgilidir. Kantemiroğlu'nun aslî ve arızî vezin açıklaması Tura'nın Türkçe sadeleştirmesiyle şöyledir:

*Bu alâmetlerin bu şekillerin ikisi, aslında[aslî vezinde], birer mızraba, biri bir mızraba sahip sayılır; biri daha bir mızraba sahip sayılmıştır. Düm ile tek bir mızrap sahibi alâmetlerdendir. Te-ke, iki mızraba Te-ke te-ke, dört mızraba sahiptir... Arızî durumlarda ise, düm, iki veya dört mızraba sahip olur. Tek, iki dört veya altı mızraba; te-ke, dört mızraba; te-ke te-ke sekiz mızraba sahip olur. Mesela Düm alâmetinin altına ikilik dörtlük veya altılık rakam konmuş ise bu rakamların arızî durumunda olduğu, arızî durumu gösterdiği apaçıktır; zira, alâmetin esas rakamı birliktir. Ötekileri buna göre kıyaslayabilirsiniz.*⁵⁵

Kantemiroğlu edvârındaki vezinlerin işleviyle ilgili birbirine zıt iki görüşten bahsedilebilir. Kimi araştırmacılara göre Edvâr'da veznin işlevi, eserlerin ağırlık ve yürüklüklerini yani bugün metronomla belirlenen tempolarını belirtir. Yalçın Tura, vezni kebîr, vezni sagîr ve vezni asgarü's-sagîr vezinlerinin tartım mertebeleri olduğunu ve vuruşların hızıyla ilgili olduğunu⁵⁶, Hüseyin Sadettin Arel batı müziğinde metronom rakamlarına göre belirlenmiş andante, moderato, allegro gibi terimlerin işlevini gördüğünü zikreder.⁵⁷ Cem Behar ise Edvâr'daki vezinlerin tempo belirtmedeki işlevselliği tartışmalı da olsa asıl işlevinin tempo-gider olduğunu belirtir. Behar, ayrıca Eugenia Popescu-Judet, H. Sadettin Arel ve İsmail Baha Süreli'nin de benzer görüşlerini nakleder.⁵⁸ Mehmet Uğur Ekinci'ye göre, Edvâr'da vezinlerin icra hızına dair bir ibare bulunmamaktadır ve bu vezinler müziğin hızından ziyade eserlerin nasıl bir çözünürlükte ele alındığını ifade etmek için kullanılmıştır ve Edvâr'da vezin, “...bir ölçü içerisinde bulunan birim nota adedine yani melodi yoğunluğuna dayanan bir ölçüktir.” şeklinde izah edilmiştir. O da bu konuyu Walter Feldmann ve Owen Wright'ın benzer

⁵⁴ Kantemiroğlu, s. 14.

⁵⁵ Kantemiroğlu, s. 159.

⁵⁶ Kantemiroğlu, s. XXIX.

⁵⁷ Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel). “Kantemiroğlu'nun İki Asırlık Nota Mecmuası”, *Şehbâl*, Sayı: 67, 1328, s. 377.

⁵⁸ Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları*. 1. Baskı, İstanbul: YKY, İstanbul, 2017, s. 182, 186.

görüşlerini aktararak tartışır.⁵⁹ Nitekim Yalçın Tura, eserde vezin konusuyla ilgili çelişkili birçok anlatımın olduğunu, Kantemiroğlu'nun kararsızlıklar yaşadığını ve eserlerin batı notasına aktarılırken yaşanan en büyük zorluğun eserlerin hangi vezinde yazılması gerektiğinin belirlenmesi olduğunu ifade eder.⁶⁰ Müstakil bir çalışmanın konusu olacak kadar karmaşık olan Edvâr'da vezinler konusuyla ilgili bu iki farklı görüşü nakletmekle yetiniyoruz.

Eserde sözlü eserlerde bir tür serbest icradan bahsedilmektedir. Türkî Darb usûlünün ikinci düm'ü, Evfer usûlünün ikinci düm ve sonrasında gelen tek darbı ve devr-i revân usûlünün düm'lerinin hanendeler tarafından kullanılırken vezne bağlı kalma zorunluluğu olmadığı, hanendenin bu kısımları dilediği kadar uzatabileceği söylenir. Fakat peşrevlerde herhangi bir serbestlik söz konusu değildir. Peşrevlerde nağmenin hatırı için usulün vezninin bozulmaması gerektiği ifade edilir.⁶¹

Kantemiroğlu'na göre darb-ı fetih usulü her hanede bir kez olmak üzere bir peşrevde dört kez devreder. Eğer Anadolu'da bir bestekar tarafından bestelenmişse “Zeyl” adı verilen bir hane ekiyle birlikte dört hanedir. Peşrevi Acem diyarı bestekarları bestelemişse üç hanelidir, dolayısıyla usul üç kez devretmektedir.⁶²

Edvâr'da *Esmâ-yı usûl* bölümünde yirmidört usûlün ismi verilir ve bunların onsekiz adedi daireler yardımıyla gösterilir. Bu bölümdeki sekiz usul ise mevcut yazmalardaki sayfaların eksik olması sebebiyle eserde görülmemektedir. Çalışmamızda, çenber usûlü, zencîr usulündeki kullanımından yazılmış, diğer eksik usullerden altısı Edvâr'daki usullere dair araştırmalar yardımıyla tamamlanmıştır.

Esmâ-yı usûl bölümünde ismi verilen usûller; Darb-ı Fetih, Berevşân, Evsât, Devr-i Kebir, Nîm Devr, Fer-i Muhammes, Devr-i revân, Fahte, Evfer, Düyek, Sofyan, Frenkçin, Semâî, Semâî-i Lenk, Zencir, Darbeyn, Hâvî, Sakîl, Hafîf, Türkîdarb, Çenber, Nîm Sakîl, Remel ve Muhammes⁶³ usullerinden oluşur. Daha sonra *mûsikîyle uğraşanların kullandığı usûller* ifadesiyle üç usûl adı daha verilmiştir: Harizm, Hezeç ve Yek-darb.⁶⁴ Yekdarb usûlünün dairesi boştur.

⁵⁹ Mehmet Uğur Ekinci, *Kevserî Mecmuası-18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyesi*. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016, s. 92-94-95.

⁶⁰ Kantemiroğlu, s. 28-29.

⁶¹ Kantemiroğlu, s. 170.

⁶² Kantemiroğlu, s. 163.

⁶³ Kantemiroğlu, s. 161

⁶⁴ Kantemiroğlu, s. 171

Usûl isimleri zikredilirken bahsi geçmeyen fakat *Edvâr*'daki eserlerde rastlanılan iki usûl dikkat çekmektedir. Bugün devr-i hindî olarak bildiğimiz 7 zamanlı usûl, *Devr-i Revân-ı Hindî* adıyla bir eserde karşımıza çıkar. Bugün aksak semâî ya da aksak semâî evferi ismiyle bilinen usullere tekabül eden bir usûl, yine *semâî* adıyla beş eserde kullanılmıştır.

Verilen eserler içerisinde usûl adı belirten kısımda “değişme” ibaresi bulunan, her hanede ve mülazime bölümünde farklı usûllerin kullanıldığı bir peşrev mevcuttur. 1. Hanesi; nîm sakîl(24), mülazime bölümü; çenber(12), 2. hanesi; fahte(10), 3. hanesi; berevşân(16) ve 4. hanesi; semâî(6) usûlleriyle ölçülen peşrev Şah Murad'a aittir.⁶⁵ Usûller için zaman belirten bir ifade bulunmaz, bu bilgi tarafımızdan parantez içinde verilmiştir.

2.1.1. Kitâbu İlmi'-l-Mûsîkî Alâ Vechi'l-Hurûfât'ta Usûller:

Darb-ı Fetih (88)⁶⁶: düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 teke2 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 teke2 düm2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 tek2 düm2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Berevşân (16): düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1

Evsât(26): teke2 teke3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 teke3 düm4 düm4

Devr-i Kebîr⁶⁷ (14): düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek1 düm1 tek1 tek2 teke2

Nîm Devir (9): düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 teke2

Fer'-i Muhammes (16): düm2 teke2 düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Devr-i Revân⁶⁸ (14): düm3 düm2 tek2 düm3 tek2 tek2

Fahte (10): düm2 tek3 düm1 tek2 teke1 teke1

Evfer (9): düm2 teke1 teke1 düm2 tek3

Sofyân (4): düm2 teke2

Düyek⁶⁹ (8) :düm1 tek2 tek1 düm2 tek2

⁶⁵ Kantemiroğlu, C. 2, s. 137.

⁶⁶ Kantemiroğlu, s. 162

⁶⁷ Kantemiroğlu, s. 164.

⁶⁸ Kantemiroğlu, s. 165.

⁶⁹ Kantemiroğlu, s. 166. Başlıca kaynak olarak kullandığımız Yalçın Tura'nın çalışmasında düyek usulünün son “tek” darbı 2 yerine 1 zamanlı olarak gösterilmiştir. Bunun bir maddi hata olduğu, aslında son darbın zamanının 2 olması gerektiği, usûlün aynı sayfadaki tıpkı basımından anlaşılmaktadır. Rastladığımız iki bilimsel çalışmada bu hatalı yazımdan kaynak gösterilerek, literatüre düyek usulünün Kantemiroğlu Edvâr'ında 7 zamanlı olduğu bilgisi geçmiştir.

Frenkîn (12): düm1 düm2 düm1 düm2 teke2 teke2 teke1 teke1

Semâî-i Lenk (8): düm2 düm1 tek2 düm2 tek1

Semâî (6): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Semâî⁷⁰ (10) (Aksak Semâî ya da Aksak Semâî Evferi): düm2 teke3 düm2 tek3

Çenber (24): düm2 teke2 düm2 düm2 tek6 düm2 tek4 teke2 teke2

Zencîr⁷¹ (60): Düyek, fahte, çenber, devr-i kebîr ve berevşân usûllerinden meydana gelir.

Darbeyn⁷² (30): Devr-i Kebir ve Berevşân usûllerinden oluşmuştur.

düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek1 düm1 tek1 tek2 teke1 teke1 düm2 tek1 düm2 tek1 düm2
düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke

Harizm⁷³ (14): tek3 tek2 tek2 düm3 düm2 düm2

Remel⁷⁴ (28): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm2 düm2 tek2 düm1 tek1
düm1 düm1 tek2 teke2

Nim sakîl⁷⁵ (24): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 te ke2 düm2 tek4 teke2 teke2

Havî⁷⁶ (64): düm2 teke2 düm2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 tek2 düm2
düm2 te ke2 te ke2 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2
teke1 te ke1 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1
düm2 teke2 düm2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 tek2 düm2 düm2 düm2
teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2 düm1 tek1
tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Sakîl⁷⁷ (48): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm2 tek2 tek2 düm2 düm2 tek2
düm2 tek2 tek2 düm2 te ke2 teke2 teke2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te ke2

⁷⁰ Kantemiroğlu, s. 167. Eserde usûl ve darplar gösterilmemektedir. Bu sebeple onun yazım mantığı gözetilerek darp isimleri tarafımızdan bu şekilde yazılmıştır.

⁷¹ Çenber usulü burada Zencîr'in yapısındaki diğer usullerden farklı olarak 12 zamanlı değil 24 zamanlı olarak farklı bir vezinde yazılmıştır.

⁷² Kantemiroğlu, s. 167.

⁷³ *Edvar'da bu usûlle eser bulunmamaktadır. Zaman ve bölünme açısından devr-i revan usûlünün aynısıdır sadece darp isimleri farklıdır.*

⁷⁴ Popescu-Judetz, Eugenia. **Prens Dimitrie Cantemir**. 1.Baskı. (çev. Selçuk Alimdar), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000, s. 100.

⁷⁵ Owen Wright. **Demetrius Cantemir: The Collection Of Notations**. School Of Oriental And African Studies University Of London, 1993. Vol. 1: Text, s. 307-308.

⁷⁶ Argın, Merve. "Kantemiroğlu Edvârî'ndaki Usûllerin İncelenmesi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018. s. 127.

⁷⁷ Wright, s. 159.

Hafif⁷⁸ (16): Düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Muhammes⁷⁹ (16): Düm1 teke1 düm1 tek1 düm1 düm1 teke1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Türkîdarb: Tespit edilememiştir.

Yekdarb: Usûl dairesi boştur, tesbit edilememiştir.

Hezec (22): düm2 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek2 teke-teke2 düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 teke-teke2

Devr-i Revân-ı Hindî (7): Düm1 tek1 tek1 düm2 tek2

2.2. Kevserî Mecmuası, Nâyî Kevserî Mustafa Efendi(1770?)

Kantemiroğlu Edvâr'ındaki notaların bir kısmını da barındıran eser XVIII. yüzyılın en kapsamlı nota koleksiyonudur. Eserden ilk bahseden kişi bu tek nüshanın sahibi Rauf Yektâ Bey olmuştur. Yektâ'nın vefâtının ardından eser, aile arşivinde araştırmacılardan uzak kalmış, hakkında yayınlanan kısa monografiler ve çok az sayıda nota yayını haricinde üzerinde çalışılamamıştır. Mehmet Uğur Ekinci, eserin Millî Kütüphane'deki bir mikrofilmini bulmuş, eser üzerine Kantemiroğlu Edvârı ile karşılaştırmalı ve kapsamlı bir çalışma yapmıştır. Eser nota çevirileriyle beraber 2015 yılında kitap olarak basılmıştır.

Kevserî mecmuasında usûllere ilişkin açıklamaların tamamına yakını çok küçük farklılıklarla Kantemiroğlu edvarından naklen yazıldığı için bu kısmı çalışmamızda ele almıyoruz. Haşim Bey Mecmuasındaki usullerin tarif edildiği *Der ta'rifi usûlât* isimli kısım da, küçük farklılıklarla Kevserî mecmuasından ve/veya İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde yer alan T 1856 numaralı yazma eserden iktibas edilerek yazılmıştır.⁸⁰

Ayrıca eserde bulunan bir insan suretinin üzerinde dört darb, dört unsur ve insan kalbinin ilişkisinin resmedildiği bir çizim bulunmaktadır. Kalbin bulunduğu kısımda “darptan kalp” yazısı vardır, fakat eserin herhangi bir yerinde bu resmin ne ifade ettiğine dair bir bilgiye rastlanılmaz. Benzer bir resim Haşim Bey Mecmuâsında da bulunmaktadır.

⁷⁸ Arın, s. 119.

⁷⁹ Wright, s. 137

⁸⁰ Eugenia Popescu-Judet. *XVIII. Yüzyıl Mûsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. 1. Basım, Bülent Aksoy(çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998, s. 25.

Şekil 2: Kevserî Mecmuası'nda darptan kalp yazılı tasvir.



2.2.1.Kevserî Mecmuası'nda Usûl-i Cedîd

Eserde “Usûl-i cedîd” yani “yeni usul” adıyla içiçe geçmiş ikili usûl daireleri bulunmaktadır. Osmanlı kaynaklarında bu tarz bir usul gösterimine ilk kez Kevserî mecmuasında rastlanmaktadır.⁸¹ İki katmanlı içiçe olan bu usûl dairelerinden dış taraftaki daire daha büyük bir usûlü, iç daire ise daha küçük bir usûlü gösterecek şekilde yazılır. Bu usuller zaman itibarıyla birbirinin katı olmak durumundadır. Her iki dairedeki usullerin aynı noktada tamamlanabilmesi için küçük olan usûl gereken sayıda devreder.⁸² Bazı sayfalarda sonradan silinmiş *mucid kevseri* ibarelerine rastlanması, bu ikili usûllerin Kevserî tarafından icat edildiğini göstermektedir. Rauf Yekta Bey, bu kullanımın dâhice olduğunu ve muhtemelen böylesine incelikli usullerin icadını tek kişiye hasretmemek adına kendi buluşu olduğuna dair ifadelerin sonradan yine kendisi tarafından silindiğini söyler.⁸³ Popescu Judetz, bu içiçe usûl kullanımının Ortadoğu müzisyenleri tarafından

⁸¹ Popescu-Judetz, “XVIII. Yüzyıl Mûsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme”, s. 16-17.

⁸² Popescu-Judetz, “XVIII. Yüzyıl Mûsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme”, s. 30.

⁸³ Rauf Yekta Bey. **Türk Musikisi**. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 99.

eskiden beri usûl bahsindeki becerilerini göstermek için uygulandığını ve Kevserî'nin kullanımının bu gelenekten kaynaklandığını zikreder.⁸⁴

Bu içiçe usûllerin rastgele yazılmadığı, aralarında birbirini tamamlayabilecek bir uyum gözetildiği düşünülse de, neye göre seçildikleri ve icrasının nasıl yapılması gerektiğine ilişkin bir tarif mevcut değildir. 18. yüzyılda usul konusunda ulaşılan seviyeyi göstermesi bakımından önemlidir.⁸⁵ Ayrıca bu içiçe geçmiş usûl dairelerinin usûl öğretimi için bir yöntem olarak düşünülmüş olması da muhtemeldir.⁸⁶ Bu usullerin bir kısmı, Hâşim Bey Mecmuası'nda ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde yer alan [T-1856] numaralı yazma eserde de bulunmaktadır.

Şekil 3: Kevserî Mecmuasında Frenkçin ve Sakîl usûllerinin içiçe gösterimi



Şekil 4 : Günümüz notasıyla Frenkçin ve Sakîl usûllerinin içiçe gösterimi⁸⁷



⁸⁴ Popescu-Judet, "XVIII. Yüzyıl Müsîkî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme", s. 17.

⁸⁵ Gökhan Yalçın. "Edvâr Kitaplarında Usûl-i Cedîd: İç İçe Daireli Usûller". **Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, 2018, Sayı: 85, s. 178.

⁸⁶ Gökhan Yalçın. **19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr**. 1. Basım, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2016, s. 81-82.

⁸⁷ Yalçın, "Edvâr Kitaplarında Usûl-i Cedîd: İç İçe Daireli Usûller", s. 180.

Şekil 3'de Sakîl usûlü bir kez yazılırken frenkçin usûlü dört kez devretmektedir. Eserde usûl-i cedîd için verilen 17 örnek bulunmaktadır: 1 Darb-ı fetih 4 hezec ile; 1 darb-ı fetih 11 fer' ile; 1 hâvî 4 muhammes ile; 1 hâvî 8 fer' ile; 1 hâvî 2 hafîf ile; 1 hâvî 4 berefşân ile; 1 sakîl 4 frenkçîn ile; 1 sakîl 2 nim sakil ile; 1 sakîl 2 nim hafif ile; 1 sakîl 4 çenber ile; 1 zencir 2 darbeyn ile; 1 zencîr 6 fahte ile; 1 hafîf 2 berefşân ile; 1 hafîf 2 muhammes ile; 1 remel 2 devr-i kebîr ile; 1 remel 2 frengîfer' ile; 1 remel 2 devr-i kebîr ile.⁸⁸

Mecmuada 36 adet usulün zaman ve vuruşları daireler yardımıyla gösterilmektedir.⁸⁹

2.2.2. Kevserî Mecmuası'nda Usûller⁹⁰

Darb-ı Fetih(88): düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 te-ke2 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 teke2 düm2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 tek2 düm2 düm2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1

Hâvî(64):

düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 te ke2 düm2 tek2 düm2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 te ke1 düm1 tek2 teke2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Zencîr(60):

düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek3 düm1 tek2 teke2 düm1 teke1 düm1 düm1 tek3 düm1 tek2 teke2 düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 teke2 düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Sakîl(48): düm2 te ke2 düm2 te ke2 te ke2 düm2 te ke2 düm2 tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke2

Hafîf(32): Düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm2 teke2 düm1 tek1 tek2

⁸⁸ Popescu-Judet, "XVIII. Yüzyıl Müsîkî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme", s. 16.

⁸⁹ Ekinci, s. 30.

⁹⁰ Ekinci, s. 85-92. Faydalandığımız kaynakta usul transkripsiyonu eserdeki orjinal şekline sadık kalarak yapılmıştır. Bir darp üzerinde birden fazla hece bulunması, bazı darplara ait hece bulunmaması gibi durumlarda bazen bize yakın gelen şekli kullanmayı tercih ettik. Bazı farklılıkları ise parantez içinde gösterdik.

düm2 teke2 düm1 düm1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke2

Hezec(22): düm2 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek2 teke2 düm2 tek1 düm2 tek1 düm1 düm1 teke1 teke1

Remel(28): düm2 te ke2 düm2 te ke2 te ke2 düm2 te ke2 düm2 tek2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te ke1 te ke1

Evsât(26): tel ke1 tel ke2 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 tel ke2 düm4 düm4

Darbeyn(30): düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 teke2 düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 tel ke1

Frengî Fer'(14): düm1 düm2 düm1 düm2 düm1 tek1 düm(tek)1 teke(düm)1 tek2 teke1 teke1

Nim Sakîl(24): düm2 tel ke1 düm2 tel ke1 tel ke1 düm2 tel ke1 düm2 tek4 teke2 tel ke1

Muhammes(16): Düm1 te ke1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Berevşân(16): düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1

Devr-i Kebîr(14): düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 teke1 tke1

Çenber(12): düm1 teke1 düm1 düm1 tek3 düm1 tek2 teke1 teke1

Fer'(8): düm1 teke1 düm1 tek1 düm(tek)1 düm1 tek1 teke1

Frenkçîn(12): düm1 düm2 düm1 düm2 tel ke1 tel ke1 teke1 teke1

Fahte(10): düm1 düm1 tek3 düm1 tek2 teke1 teke1

Evfer(9): düm2 teke1 teke1 (?)1 düm2 tek2

Nîm Devr(9): düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 teke1 teke1

8 Çifte Düyek: düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1

Devr-i Revân(14): düm3 düm2 tek2 düm3 tek2 tek2

Horezm(14): tek3 tek2 tek2 düm3 düm2 düm2

Türkî Zarb(19): tek2 tek1 tek1 düm1 tek1 düm3 düm3 tek1 tel ke1 düm2 düm1 düm1

Nîm Hafîf(24): düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm2 tel ke1 düm1 düm1 tek1 te ke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Nîm Berevşân(14): düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2

Müsebbâ'(13): düm1 düm1 düm1 tek3 düm2 tek1 düm2 teke1 teke1

Aksak Berevşân(12): düm1 tek2 düm1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2

Aksak Fahte(5): düm1 tek2 tek(düm)1 teke1

Fer'-i Muhammes(16): düm2 teke2 düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1

Düyek(4) :düm1 tek1 (tek) düm1 tek1, [düm1 tek2 tek1 düm2 tek2]⁹¹

Leng Semâî(8): düm2 düm1 tek2 düm1 tek2

Aksak Semâî(6): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Yürük Semâî(3): düm1 tek1 tek1

Semâî(3): düm1 teke1 (düm) tek1

Sofyân(4): düm2 tel ke1

2.3. Mûsikî Edvârı, Tanburi Küçük Artin

Tanburi Küçük Artin, 18. yüzyılın ilk yarısında Kantemiroğlu ile Nasır Abdülbaki Dede'nin devirleri arasında yaşamış, Sultan I. Mahmud'un ve İran şahlarından Nadir Şah'ın saraylarında müzisyen olarak bulunmuş, aynı zamanda teorisyen, tanbur icracısı ve şair olduğu bilinen önemli bir müelliftir. Ermeni alfabesiyle Türkçe olarak kaleme alınmış olan Edvâr'ı; makamlar, şedler ve usûllere dair teorinin yanı sıra İstanbul'dan Orta Asya'ya ve Hindistan'a uzanan oldukça geniş bir havzadaki müzik kültürüne ve sosyal yaşama ilişkin önemli bilgiler de ihtiva eder. Artin, eserde Ermeni alfabesinden ve neuma notasından oluşturduğu bir nota sistemi kullanmış, nota sürelerini göstermek için özel bir takım işaretlerden faydalanmıştır. Popescu-Judet'ın transkripsiyon ve kapsamlı bir incelemesini yaptığı eser, usûller konusunda, çalışmamıza konu olan diğer kaynaklarda bulunmayan kendine özgü yaklaşımıyla da önem arz etmektedir.⁹²

Artin, teorik tanımlar yapmaz, anlatımlarını usûller ile kozmoloji ve insan fizyolojisi arasında kurduğu bağlantılarla oluşturur. Usûle verdiği önemi örneklerle ifade eder. O'na göre usûl, her marifetin ve her ilmin selametidir. Usûlsüz hanende ve sazende dizginsiz ata, dümensiz gemiye, terazisiz sarrafa benzer. Bir sarrafa altın götürüldüğünde tartmadığı sürece ona kıymet biçemez. Usûller de bu terazi gibi müziğin ölçüsüdür. Bütün âlemin başı usûle bağlıdır. Usûlsüz olanlar ancak tımarhanedeki delilerdir.⁹³

Artin'e göre usûller, eşyanın ve canlıların tabiattaki hareketlerinden, insanların ve hayvanların kalp atışlarından doğmuştur. Öyle ki; tabiatta bu usûllerin karşılığı olan

⁹¹ Köşeli parantez içindeki düyek usulü şekil 3'deki düyek darplarına göre tarafımızdan yazılmıştır.

⁹² Eugenia Popescu-Judet. **Tanburi Küçük Artin (A Musical Treatise Of The Eighteenth Century)**, 2.baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002, ss. 9-18.

⁹³ Popescu-Judet. "Tanburi Küçük Artin", s. 96.

hallerle karşılaştığında, o hale karşılık gelen usûl hatırlanacaktır. Artin, bu durumu somut örneklerle hikayeleştirerek anlatır: Tanınan, lehçesine aşina olunan biri ile ayrı düşünülürse, sonra aynı lehçeyi konuşan başkasıyla karşılaştığında o ayrı düşülen kişi hemen tebessümle hatırlanır. Bu örnekte olduğu gibi devenin yürüyüşünden oluşan devr-i revân usûlünü bilen biri de, devenin yürüyüşüne tanık olduğunda hemen o usûlü hatırlayacaktır. Artin, bunun gibi hadiselerle karşılaşınca da insanın huzur duyduğuna işaret eder.⁹⁴

Artin'e göre yirmidört usûl, yedi feleğin emrindeki yirmidört saate tekâbül eder. Her saat insan nabzının atışı farklıdır ve bu durum feleklerin etkisindedir. Dolayısıyla usûl, hem tıp ilmiyle hem de yıldız ilmiyle alakalıdır. Bir tabip yıldız ilmini de usûl ilmini de bilmelidir. Eğer bir tabip, insanın hangi saatte hangi yıldızın-gezegenin etkisinde olduğunu ve insan kalbinin hangi durumda nasıl attığını bilirse, uygun tedaviyi buna göre yapabilir. Artin, insanın çeşitli sağlık durumlarında nabzının hangi usûlde attığına dair örnekler de verir: Bir insanın vücudu sağlıklıysa kalbi sofyan usûlünde, ateşi varsa yürük semâî usûlünde, ölmeye yakın bir haldeyse evfer usûlünde atar.

Yazara göre, günün saatlerine tekabül eden bu temel yirmidört usûlün dışında kalan birleşik usuller olan zencîr ve darbeyn usûl değildir. Usûlleri oluşturan hafif; *can*, sakîl ise *ten* kavramlarını sembolize eder.⁹⁵

Düm, tek, teke ve teke teke şeklinde dört darp belirterek vuruluşlarını belirtir. Düm ve te darpları sağ elle, tek ve ke darpları sol elle vurulur.⁹⁶

Usûller dairelerle değil harf ve sembollerle gösterilir ve bu sembollerin ne anlama geldiği ve süreleri açıklanır.

Eserde zencir ve darbeynle beraber yirmi yedi usûl gösterilmiştir. Darb-ı Fetih usûlünün iki farklı versiyonu gösterilmiş, ağır ve yürük olarak iki mertebesinden söz edilmiştir: *Yürüyüşü seksensekiz darptır, ağırı kırkdört darptır*. Eserde bu ifade haricinde mertebe konusuna ilişkin bilgi bulunmaz.

⁹⁴ Popescu-Judet. "Tanburi Küçük Artin", s. 95.

⁹⁵ Popescu-Judet. "Tanburi Küçük Artin" s. 97.

⁹⁶ Popescu-Judet. "Tanburi Küçük Artin" s. 97.

2.3.1. Tanburi Küçük Artin Edvârı'nda Usûller⁹⁷

Berefsân (16):

düm1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm1 tek1 tek2 düm2 tek2 teke1 teke1

Çenber (12): düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 tek1 tek1 tek1 teke1 teke1

Çifte Düyek (8): düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 te ke1

Darb-ı Fetih (88) -1

düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 teke2 düm2 tek1 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 tek2 düm2
tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 teke1 teke1 düm3 tek1 düm2 düm2 düm2 tek2 tek1
düm2 tek1 düm2 teke1 teke1 düm1 tek1 düm1 tek1 tek1 düm1 tek1 tek1 düm1 tek2 tek1
düm1 tek1 düm1 teke2 te ke2

Darb-ı Fetih (88) -2

düm2 teke1 teke1 düm2 tek1 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 tek1 tek2 düm2 tek2 tek1 düm2
tek1 düm2 tek1 teke2 teke2 düm2 teke2 düm2 düm2 tek2 teke1 düm1 tek1 düm2 teke1
düm2 tek1 düm2 teke1 teke1 teke1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke2 teke2 düm1 tek1 düm1
teke2 teke2 düm1 tek2 tek2 düm2 tek1 düm1 düm2 düm1 teke2 teke2

Devr-i Kebîr (14): düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 tek2 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1

Devr-i Revân (7): düm2 düm1 tek1 düm2 tek1

Evfer (9): düm2 teke1 teke1 düm1 tek1 düm3

Evsat(13): teke1 teke2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke2 düm2 düm1

Fahte (10): düm2 tek3 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1

Fer' Muhammes (16): düm1 teke1 teke1 düm1 teke1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1
düm1 tek1 teke1 düm1 tek1

Frengîfer' (14): düm1 teke1 teke1 düm2 düm2 düm1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 düm1

Frenkçin (12): düm1 düm2 düm1 düm2 teke2 teke2 teke1 teke1

Haffî (32): düm1 tek2 tek2 düm1 tek2 tek2 düm2 teke1 düm1 tek2 tek2 düm1 teke1 düm1
düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Hâvî (64): düm2 teke1 düm1 tek1 düm2 teke1 teke1 düm2 teke1 teke1 düm1 tek1 düm1
düm1 teke1 teke1 düm2 teke1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1--- teke1 düm1 tek1

⁹⁷ Popescu-Judet. "Tanburi Küçük Artin", (table V), ss.185-190. Çalışmamızda gösterdiğimiz usûl listesi, transkripsiyondan birebir alınmamış, Popescu-Judet'in çalışmasındaki tashih edilmiş şekliyle aktarılmıştır. Listede eksik yazılmış olan usûllerin sonuna tarafımızdan "---" işareti konulmuştur.

düm teke1 teke1 düm1 tek2 tek2 düm1 tek2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 tek1 teke1 teke1

Hezec (22): tek1 düm1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm2 düm1 düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 teke1 teke2 düm2

Muhammes (16): düm2 teke1 düm1 tek1 düm1 düm1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Nîm Devir (9): düm1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm2 teke1 teke1

Nîm Sakîl (24): tek1 düm1 teke1 teke1 düm2 teke1 teke1 düm2 teke1 teke1 düm2 teke1 düm1---

Remel (28): düm2 teke2 düm2 düm2 tek1 düm1 teke1 teke1 düm2 teke1 düm2 teke1 teke1 düm2 teke1 düm2 teke2 teke2

Sade Düyek (8): düm1 tek2 tek1 düm2 tek2

Sakîl (44): teke1 düm1 tek1 düm2 teke1 düm2 teke1 teke1 düm2 teke2 düm2 tek1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm1 tek1 tek1 düm2 teke1 düm1 düm1 tek1---

Sengin Semâî (6): düm2 teke1 düm2 tek1

Yürük Semâî (6): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Sofyan (8): düm2 tek1 tek1 düm2 düm1 tek1

Türkî Darb(18): tek2 tek1 tek1 düm1 tek1 düm2 düm2 tek2 teke2 düm2 düm1 düm1

Zencîr (60): Düyek+fahte+çenber+devrikebir+berefşan.

Darbeyn: düm1 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm1 düm1 tek1 düm2 tek2 tek2 düm1 tek1 düm1 teke1 teke1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2---

2.4. Tedkîk ü Tahkîk, Nasır Abdülbâki Dede(1765-1821)

III. Selim ve II. Mahmud'un dönemlerinde yaşamış olan Abdülbâki Nâsır Dede bir Mevlevî şeyhi, bestekâr, neyzen olmasının yanı sıra bir nota yazısı icat edecek kadar nazariyata hakim bir kişidir. Hamâmîzâde İsmâîl Dede'nin ney hocası da olan Nâsır Dede kendi ismiyle anılan, ebced müzik yazısından ilhamla oluşturduğu bir harf notası icat etmiş ve bu nota ile bazı eserler kayda geçirilmiştir. Nâsır Dede, usûl bahsini incelediğimiz *Tedkîk ü Tahkîk* isimli eserini yazmaya, III. Selim'in isteğiyle başlamış ve 1794 yılında tamamlayarak padişaha sunmuştur. Yine padişahın isteğiyle esere daha

sonraki yıllarda ekler yapmıştır. Eser, mukaddime, üç ana bölüm ve hâtıme bölümünden oluşur.⁹⁸

Nasır Abdülbaki Dede'nin usûl ve darp tarifi şöyledir: “*Usûl negâmât-ı mevzûnenin vezni olan durûbun aded-i muayyen üzre hey'et-i mahsûsasından ibarettir. Darp dahi negâmât-ı mevzûne olmada negâmâtın meddi ve kasrı ve mâbeynlerinin mikdâr-ı faslı vezn olunan zamandan kinâyedir.*”⁹⁹

Tura, çalışmasında bu usûl ve darp tarifini şöyle sadeleştirir: *Ölçülü nağmelerin ölçüldüğü vuruşların belirli bir sayıya göre bir araya getirilmesiyle oluşan bütünlüktür.* Darp ise ölçülü(vezinlenmiş) nağmeler bir araya gelirken onların sayıları, kesri ve aralarındaki açıklığın sayısı için ölçü olarak alınan zamanı belirler.¹⁰⁰ Bunlar üç çeşittir: Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sakîl. Tura'ya göre bu usûl ve darp tanımı yenidir. *Hafif-i evvel birincisi harekeli ikincisi sakîl iki parçanın söylenme süresi kadardır. Eskiler buna ten derler. Hafif-i sani, hafif-i evvelin iki katı, sakîl de hafif-i sâni'nin iki katıdır.*¹⁰¹

Ona göre icra temposu, aşırıya kaçmamak şartıyla söyleyenin isteğine bağlıdır. Usûl için en uygun çalgılar, def ve davul gibi vurmali çalgılardır. Düm, tek gibi hecelerin kuvvetli ve zayıf vuruşları ifade etmesi, *kalın ve ince sesler* ifadeleriyle şu şekilde dile getirilir:

Onların(vurmali çalgılar) sesleri de ince ve kalın olmak üzere ikiye ayrılır. Usûlün parçaları da bazen ince bazen kalın seslerle söylendiğinden ince sesler tek, kalın sesler düm sözüne benzediğinden tek ve düm sözcükleri usûlün ana malzemesi sayılır.

Kullandığı hecelerde de bazı farklılıklar bulunur. Düm, tek ve te ke hecelerinin haricinde, *tek* ve *ke* hecelerini birleştirerek *tekke* şeklinde kullanır. Verdiği her usûlün hafif-i evvel, hafif-i sâni ya da sakîl mertebelerinden hangisine dahil olduğunu belirtir ve darp sayısını verir. Darp ile ifade ettiği şey dize ya da enstrümana yapılan vuruş sayısı değil, usûlün kaç birim zamandan oluştuğudur. Zamanımızda çokça kullanılan 21 usûl vardır denilerek bunlar gösterilmiştir. *Şirin* usulünün yazarın icadı olduğu, *şarkı düyekî* usulünün bir ismi olmadığı için, bu ismin yazarın kendisi tarafından verildiği ve *darb-ı*

⁹⁸ Özcan, Nuri. “Abdûlbâkî Nâsır Dede”, *DİA*, I, İstanbul, 1988, s. 199.

⁹⁹ Aksu, Fatma Adile. “Abdûlbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk-ü Tahkîk”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 1998, s. 203-204.

¹⁰⁰ Nâsır Abdûlbâkî Dede. *Tedkîk ü Tahkîk(İnceleme ve Gerçeği Araştırma)*. (çev. Yalçın Tura), 1.Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, s. 68.

¹⁰¹ Nâsır Abdûlbâkî Dede. “Tedkîk ü Tahkîk”, s. 68.

hüner usulünün padişah musâhibi Seyyid Ahmed Ağa tarafından tertib edildiği eserde zikredilmektedir.

2.4.1. Tedkîk ü Tahkîk'te Usûller¹⁰²

Semâî (Hafîf-i Evvel) 3 darp: düm1 tek1 tek1

Sofyan (Hafîf-i sani) 4 darp: düm2 tekke2

Sade Düyek(Hafîf-i Evvel) 8 darp: düm1 tek2 tek1 düm2 tek2

Aksak Semâî(Hafîf-i Evvel) 10 darp: düm2 teke3 düm2 tek3

Fahte (Sakîl) 10 darp: düm1 düm1 tek1 tek1 tek1 düm1 tek1 düm1 tekke1 tekke1

Çenber (Sakîl) 12 darp: düm1 tekke1 düm1 düm1 tek1 tek1 tek1 düm1 tek1 düm1 tekke1 tekke1

Muhammes (Hafîf-i Sâni) 16 darp: düm1 teke1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Devr-i Revân-ı Hindî (Hafîf-i Evvel) 14 darp: düm3 düm2 tek2 düm3 teke2 teke2

Frenkçin (Hafîf-i Sâni) 12 darp: düm1 düm2 düm1 düm2 tekke2 tekke2 teke1 teke1

Çifte Düyek (Hafîf-i Sâni) 8 darp: düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1

Evfer (Hafîf-i Sâni) 9 darp: düm1 tek1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke3

Evsât (Hafîf-i Evvel) 26 darp: teke2 teke3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 teke3 düm4 düm4

Devr-i Kebîr (Hafîf-i Sâni) 28 darp : düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek4 tek4 düm2 tek2 düm2 tekke2 tekke2

Bereşân (Hafîf-i Sâni) 16 darp: düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 teke1

Remel (Hafîf-i Sâni) 26 darp: düm2 tekke2 düm2 tekke2 tekke2 düm2 tekke2 düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1

Zarb-ı Hüner (Hafîf-i Evvel) 19 darp: düm1 tek1 düm1 tek1 düm1 teke1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm3 tek1 düm2 düm1 teke1 teke1

Hafîf (Hafîf-i Sâni) 32 darp: düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm2 tekke2 düm1 tek1 tek2 düm2 tekke1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm2 tek2 teke1 teke1

¹⁰² Nâsır Abdülbâkî Dede. "Tedkîk ü Tahkîk", s. 69-73.

Sakîl (Hafîf-i Sâni) 48 darp: düm2 tekke2 düm2 tekke2 tekke2 düm2 tekke2 düm2 tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 tekke1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Zarb-ı Fetih (Hafîf-i Sâni) 88 darp: düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 tekke2 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 tekke2 düm2 tek2 düm2 tekke2 tekke2 düm2 tekke2 tekke2 düm2 tek2 düm2 düm2 düm2 tekke2 tekke2 düm2 tekke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 düm1 teke1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 teke1 teke1

Şarkı Düyekî (Hafîf-i Evvel) 5 darp: düm1 tek1 düm1 tekke2

Şirin (Hafîf-i Sâni) 22 darp: düm2 teke1 teke1 düm1 tek1 tek2 tekke2 tekke2 düm1 teke1 düm1 düm1 tek2 teke2 teke2

2.5.Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîd'in-Nagâmât, Hızır Ağa(ö.1796-1799?)

Hızır Ağa'nın I. Mahmud (1730-1754) ve III. Osman (1754-1757) devirlerini gördüğü I. Mahmud'un musâhibi olduğu bilinmektedir. Keman çalmadaki ustalığı sebebiyle Kemânî olarak anılan Hızır Ağa'nın on beş peşrev ve saz semâisi ve bir şarkısı zamanımıza ulaşmıştır. Klasik bir edvâr kitabı düzeninde olan eser, "Hızır Ağa Edvârı" adıyla da anılmaktadır. Birinci bölümde perdeler, makamlar ve usullere dair bilgilerin bulunduğu, ikinci bölümde ise kısa bilgiler ya da beyitlerle birlikte ondokuz adet enstrümanın resminin bulunduğu eser, iki bölümden oluşmaktadır. 1761'den sonraki bir tarihte yazıldığı düşünülen¹⁰³ eser hakkında; içinde tıpkıbasım ve çeviriyazım da barındıran bir inceleme kitabı¹⁰⁴, ayrıca edisyon kritiğinin yapıldığı bir lisans bitirme tezi¹⁰⁵ bulunmaktadır.

Eserde usûllerle ilgili tanımlar yer almaz ve usûllerin darpları gösterilmez. Büyüklerin ve küçüklerin toplum içindeki sevinç ve huzur verecek şekilde davranışları usûlün anasıdır. İffetli kadınların kulaklarına taktıkları kıymetli küpeler gibidir. Usûller günün yirmidört saati gibi yirmidört derecedir ve bu yönüyle de iradeye benzer.¹⁰⁶

¹⁰³ Nuri Özcan. "Hızır Ağa", *DİA*, XVII, 1998, s. 413.

¹⁰⁴ Abdülkadir Tekin. *Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar (Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdî'n-Nagâmât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Müsîkîsi)*, 1.Baskı, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2015.

¹⁰⁵ Yavuz Daloğlu. "Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdî'n-Nagâmât. *Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1985.

¹⁰⁶ Tekin. "Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar", s. 181.

Usûle ilişkin anlatımlardan anlamlı bir bütün oluşturmak bizce şimdilik mümkün görünmemektedir. Hızır Ağa, makam konusunu işlediği bölümün sonunda, Seb' adıyla icat ettiği usûlle bestelediği peşrevin, Padişah I.Mahmud huzurunda icrasından sonra mazhar olduğu iltifatlar ve aldığı hediyelere dair anlatımının ardından, kendi buluşu olan usûlün sağlamlığını isbat için, “yeni usûller”e ilişkin bazı ifadeler kullanır. Birtakım usûlleri birleştirip onlardan usûller türeterek şöhret kazanmış “yeni yetme acemi oğlanı” diye nitelediği birilerini eleştirir. Eski usûllerden (usûlât-ı kadîmeden) diye nitelediği keder, sıkıntı veren(keşâkeş) dü-yek, kumru, çember, devr-i kebîr'den oluşan zencîr usûlünün akıl sahipleri ve işin ehli kimseler tarafından müstakil bir usûl olarak görülmediğini, fakat kendisinin yedi düm-tek'ten oluşturduğu *müsebbâ* adıyla ortaya koyduğu usûlün müstakil bir usûl olup, bir karışım ya da başka bir usûlden alıntılanma utancı yaşanmadan ortaya konulduğunu anlatır.¹⁰⁷ Bu icat ettiği usûlle, arazbâr ve sabâ makamlarında iki peşrev bestelediği bilgisinden sonra *der beyân-ı darb-ı usûlât* (usûllerin darpları hakkındadır) isimli bölümde verdiği usûl tablolarının açıklamasını yapar. Usûllerin ikinci mertebede (merteb-e-i darb- sâni) kaç darptan (birim zamandan) oluştuğunu belirten bir tablo verilmiş aynı usûllerin birinci mertebedeki (merteb-e-i darb-ı evvel) halleri için ise bir takım harfler konulmuştur. Bu usûller ve zamanlarını bir tabloyla çalışmamızda gösteriyoruz.

2.5.1.Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîd'in-Nagâmât'ta Usûller¹⁰⁸

Merteb-e-i Darb-ı Sâni'de Usûller ve Darp Sayıları			Merteb-e-i Darb-ı Evvel'de Harf Karşılıkları	Merteb-e-i Darb-ı Sâni'de Usûller ve Darp Sayıları			Merteb-e-i Darb-ı Evvel'de Harf Karşılıkları
1.	Sofyan	4	"س" sin	14.	Türkî Darb	18	"ط" tı
2.	Semâî	6	"ح" hâ	15.	Hezec	22	"ای" elif-ye
3.	Düyek	8	"د" dâl	16.	Nîm Sakîl	24	"ب ی" be-ye
4.	Fahte	10	"ه" he	17.	Frenkçîn	24	"ب ی" be-ye
5.	Çenber	12	"و" vav	18.	Evsat	26	"خ ی" cim-ye
6.	Devr-i Kebîr	14	"ق" kaf	19.	Remel	28	"و ی" vav-ye

¹⁰⁷ Tekin. “Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar”, s. 179-183.

¹⁰⁸ Tekin. “Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar”, s. 187-189.

7.	Berfeşân	16	"ح" hâ	20.	Darbeyn	30	"ه ی" he-ye
8.	Evfer	18	"ط" tı	21.	Muhammes	32	"و ی" vav-ye
9.	Zencir	60	"ل" lââm	22.	Hafif	32	"و ی" vav-ye
10.	Devr-i Revân	14	"ز" ze	23.	Sakîl	48	"د ک" dâl-kef
11.	Feza'	16	"ح" hâ	24.	Hâvî	64	"ب ل" be-lâm
12.	Nîmdevr	18	"ط" tı	25.	Müsebbâ'	26	"ج ی" cim-ye
13.	Feth	88	"د م" dâl-mim				

2.6. Hanende Mecmuası(1899), Ahmed Avni Konuk(1868?-1938)

Mevlevî dergâhına intisaplı bir mutasavvıf olan Ahmed Avni Konuk, Ahmed Âmiş Efendi'nin sohbetlerine katılmış, Zekâî Dede'nin talebesi olarak ondan intikâl eden bir repertuarın da aktarıcısı olan önemli bir Osmanlı mütefekkiridir. Bu müzik talebeliği döneminde Suphi Ezgi ve Rauf Yektâ ile beraber de çalışmıştır.¹⁰⁹ “*Mûsikî adabım bozulur*” diyerek nota öğrenmeyi reddeden Konuk, eski ve yeni eserlerin notaya alınması hatta ses kayıtlarının alınarak korunmasını desteklemiştir. 119 makamlı kâr-ı nâtık başta olmak üzere kırk civarında bestesi bulunur. Tasavvuf, müzik, felsefe, edebiyat gibi alanlarda yetkin olan müellif, Arapça ve Farsça'nın yanı sıra Fransızca'ya da hakimdir ve çok çeşitli konularda telif ve çevirileri bulunmaktadır. İncelediğimiz eseri aslında üçbine yakın güfteyi barındıran bir güfte mecmuasıdır fakat makamlar ve usûllerle ilgili verdiği bilgiler, özellikle Osmanlı müzik geleneğinin XX. yüzyılda iyi bir temsili olması yönünden oldukça önemlidir.¹¹⁰ Eserin ilk yirmidört sayfası mukaddimeden sonra mûsikî tarihi, nota, mûsikî'nin tarifi, makam bilgisi, usûl, bestekârlık ve formlar gibi teorik konulara ayrılmıştır.¹¹¹

Usûl bahsini eserdeki *Usûlât-ı Mûsikîyye* başlığında inceler. Önce darb kavramını açıklar: “Nağmeleri istenilen ölçüde uzatıp kısaltarak bir ahenk meydana getirmek için mûsikî ilminde başvuru vasıtaya darb denir” diyerek bu darpları; hafif-i evvel, hafif-i

¹⁰⁹ Reşat Öngören. “Ahmet Avni Konuk”, *DİA*, XXVI, Ankara, 2002, s. 180-182.

¹¹⁰ bkz. Savaş Barkçın. **Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman, 1. Baskı**, İstanbul: Klasik Yayınları, 2014.

¹¹¹ Toz, Ceyhan. “Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuası Osmanlıca'dan Türkçeye Çevirisi (Mukaddime ve 84/217 sayfeleri)”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 1999, s. 1.

sani ve sakil olarak üçe ayırır. Hafif-i evvel biri harekeli diğeri sakin iki harfin telaffuzu esnasında geçen süre kadardır, bu da *ten* hecesine tekabül eder. Hafif-i sani hafif-i evvelin iki katıdır: *ten ten* gibi. Sakil ise hafif-i sani'nin iki katıdır: *ten ten ten ten* gibi. Şark musikisinde bunlar tek başına kullanılmaz, belirlenmiş bir düzen içinde bir araya getirilir ve usûlü oluşturur. Hangi usulle yazılmış olursa olsun, bir eserin yazılı notasında usul sonlarında darbın bittiği yere özel bir işaret konulur.¹¹²

Konuk'a göre, bazı kimseler usullerin bu darplardan oluşması sebebiyle, usûlün bir bütün halinde tatbik edilmesi yerine tek başına darplarla icra edilmesinin daha uygun olduğunu ve musiki eğitiminde kolaylık sağlayacağını iddia etmektedir. İlk bakışta bu kişiler haklı gibi görünse de, pek çok eser meşk edip bu ilme nüfuz etmiş biri, bu darpların eserlerde tek başına kullanımının usûlün verdiği özel tavır ve revîşin(yürüyüşün) yerini tutmayacağını görecektir. Bu sebeple bu itirazlar haklı sayılamaz. Konuk bu ifadelere delil olarak eski teorisyenlerin uygulamalarını gösterir. Hoca Abdülkadir Meragi de dahil olmak üzere eski teorisyenler, usullerin esas olan darpların mahiyetini, neye hizmet ettiğini çok iyi bilmelerine rağmen, usullerin varlığını inkar etmedikleri gibi yeni usuller icat etmeye devam etmişler ve bu usullerin aleyhinde tek söz söylememişlerdir. Konuk'a göre büyük sanat eserleri meydana getiren, müziği ve usulü hakkıyla bilen üstadların uygulamalarına zıt şekilde, usullerin bir bütün halinde düşünülmeyip tek başına darplarla icra edilmesi abesle iştigaldir. Konuk, eserlere sağladığı ahenk ve revîş(yürüyüş) sayesinde istenilen tesirin oluşmasını sağlayan usûllerin, musikimizin ruhu hükmünde olduğunu ifade eder ve daha önce "tentene"li denilen eski şekliyle açıkladığı darplar yerine usul vurulurken kullanılan heceleri bu sefer dönemindeki kendi anlayışıyla ifade eder: Usulde kullanılan heceler; düm, tek, te kâ, te ke ve tâ hek olmak üzere beş tanedir. Düm ve te darpları; sağ elle sağ dize, tek, kâ ve ke darpları; sol elle sol dize vurulur. Tâ hek lafzında ise tâ denilirken iki el aynı anda kalkar ve hek hecesinde sağ el sağ dize, sol el sol dize olacak şekilde yine aynı anda vurulur.¹¹³ Te kâ ve tâ hek darplarını, teorik bir eserde ilk kez Ahmed Avni Konuk kullanmıştır. İki elin aynı anda kalkıp inmesiyle yapılan vuruş da bir ilktir ve tâ hek darbıyla birlikte literatüre girmiştir.

Sonrasında usullerin gösterimine geçilir. Konuk, Darb-ı hafif-i evvel içtimайдan husule gelen usuller, hafif-i saniden olan durubun içtimайдan husule gelen usulat ve

¹¹² Toz, s. 34.

¹¹³ Toz, s. 34-35.

durub-u sakilenin içtimaından hasıl olan usuller olmak üzere üç başlıkta toplamda 36 usûl ismi verilmiştir. Usul listesinde bunlar; hafif-i evvel darplardan, hafif-i sani darplardan ve sakil darplardan meydana gelen usuller başlıkları altında verildi.

Her usul için gösterilen darp numarası, vuruş sayısına değil usullerin kaç birim zamandan oluştuğuna işaret etmektedir.

2.6.1. Hanende Mecmuası'nda Usûller¹¹⁴

Hafif-i evvel darplardan meydana gelen usuller:

Düyek(8 darp): düm1 tek2 tek1 düm2 tek2

Şarkı Düyeği(7 darp): düm1 tek1 tek1 düm2 tek2

Yürük Semâî(6 darp): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Devr-i Hindî(14 darp): düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2

Devr-i Revân(26 darp): düm5 düm4 tek4 düm5 tek4 tek4

Katikofti(8 darp): düm3 tek2 tek3

Şarkı Devr-i Revânı (26 darp): düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1

Sofyan(4 darp): Düm2 tekâ2

Süreyya(5 darp): düm2 tek3

Sofyan(5 darp): düm2 tekâ3

Aksak(9 darp): düm2 tekâ2 düm2 tek2 tek1

Aksak Semâî(10 darp): düm2 tekâ3 düm2 tek2 tek1

Evfer(9 darp): düm2 tekâ2 düm2 tek1 tek2

Lenkfahte(10 darp): düm2 tek3 düm1 tek2 tekâ2

Evsat(26 darp): teke2 teke3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 teke3 düm4 düm4

Hafif(32 darp): düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek1 düm2 teke2 düm1 tek1 tek2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Nim hafif(16 darp): düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Hafif-i sani darplardan meydana gelen usuller:

Sengin semai(6 darp): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

¹¹⁴ Toz, s. 36-43.

Çifte Düyek(8 darp): düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1

Frenkçin(12 darp): düm1 düm2 düm1 düm2 teke2 teke2 teke1 teke1

Frengi Fer(14 darp): düm1 düm2 düm1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Berefşan(16 darp): düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Fer'i(16 darp): düm2 teke2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Muhammes(16 darp): düm1 teke1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 teke1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Nim Devir(18 darp): düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke2 düm1 tâhek3 teke2 teke2

Devr-i Kebir(24 darp): düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 tek2 düm2 tâhek4 teke2 teke2

Hezec(22 darp): düm2 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek2 teke1 teke1 düm1 tek2 düm2 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Nim Sakil(24 darp): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 tek?1 teke1 düm?1 tâhek2 teke2 teke2

Sakil(48 darp): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 teke1 tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Remel(28 darp): düm2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 teke1 tek2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Zencir(60 darp): Çifte düyek, fahte, çenber, devr-i kebîr ve berefşân usullerinden oluşur.

Havi(64 darp): düm3 teke2 düm1 tek? teke1 düm? tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 teke2 düm1 tek? teke düm? tek2 düm2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 teke1 teke1 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Darbeyn: Remel ile berefşan, devr-i kebir ile berefşan, remel ile muhammes ve frengi fer' ile berefşan, nim sakil ile berefşan usüllerinin birleşmesinden oluşur.

Sakil darplardan meydana gelen usuller:

Darb-ı fetih(88 darp): düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 teke2 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 teke2 düm1 tek? teke1 düm? tek2 tek2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 tek? teke1 düm? tek2 Düm2 düm2 düm2 teke2 teke2 düm2 teke2 düm1 Düm1 tek1

teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 Tekel teke1 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 Düm1
tek1 düm1 düm1 tâhek2 teke1 teke1

Devr-i revan(26 darp): düm5 düm4 tek4 düm5 tek4 tek4

Fahte(24): düm4 düm2 düm2 tek2 tek2 tek2 düm2 tâhek4 teke2 teke2

Çenber (26): düm4 teke2 düm4 düm2 düm2 tek2 tek2 tek2 düm2 tâhek4 teke2 teke2

2.7. Rehber-i Mûsikî (1318, 1321, 1341), Tanburi Cemil Bey(1873-1916)

Türk müzik tarihinin en büyük virtüozlarından bir olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey'in bestekârlığı, icracılığı ve plağa alınan oldukça kıymetli kayıtlarının yanında mûsikiyle ilgili yazıları ve telif eserleri de vardır. "Mûsikide Âhenk", "Şarkı Mecmuaları ve Mûsiki Kitapları", "İşârât-ı Tezyîniyye", "Şark Mûsikisi Makamlarına Mahsus İşaretler" isimli makalelerinin yanı sıra Kāmûs-ı Mûsikî ve Kemençe Metodu adlarıyla iki eseri tamamlanamamıştır.¹¹⁵ Çalışmamıza konu olan en önemli eseri ise, Türk müziği teorisine dair Rehber-i Mûsikî'sidir. Eserin, Osmanlı müziği ve Batı müziğinin bir arada anlatıldığı ve klasik bir edvar anlatımının dışına çıkılıp modern bir anlatımın benimsendiği ilk eser olduğunu oğlu Mesut Cemil ifade eder.¹¹⁶

Tanburî Cemil Bey, Rehber-i Musiki'de usûl bahsini *Mûsikîmizde Vezn-i İkâ* başlığında ve eserin muhtelif yerlerinde tekrar usul konusuna dönüşler yaparak anlatır. Usulleri takip etmek isteyen biri eserin tamamına göz gezdirmelidir. Eserin çeşitli bölümlerinde usulleri açıklarken "usul", "îkâ" ve "vezin" kelimelerini birbirlerinin yerine kullandığı görülmektedir. Belirli bir terminolojiye sadık kalmadığını söylemek mümkündür. "Vezin" terimini "ritim" ile eş tuttuğu parantez içinde kullanımından anlaşılmaktadır. Eser notalarındaki ifadelerde ise, kimi notalarda "usûlü sofyan, usulü düyek" şeklinde yazılırken bir kısmında da "devr-i kebîr îkânda, düyek îkânda" şeklinde, usul yerine îkâ kelimesini kullanmıştır. Bu ikili ifadeler kullanılırken herhangi bir sistematik gözetilerek yazılmadığı açıktır. Usûl tarifi yaparken vezin kelimesini kullanmıştır: "*Herhangi bir hareketle işgal edilen "zaman"ın muayyen bir şekilde ve nizam dahilinde, bir takım aksama ayrılması vezin(rhytme)'dir.*"

¹¹⁵ Nuri Özcan. "Tanburî Cemil Bey", *DİA*, VII, İstanbul, 1993, ss. 326-327.

¹¹⁶ Gönül Paçacı Tunçay, *Neşriyat-ı Mûsikî: Osmanlı Müziğini Okumak* 1. 1.Baskı, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, s. 169.

Darp ve vezinle ilgili yaptığı diğer açıklamaları günümüz Türkçesine sadeleştirilmiş şekilde aşağıdaki gibidir:

*Esasen insan yaratılışının bir parçası olan ritim, müziğin başlıca unsurlarından biridir. Bazı istisnâî haller göz ardı edilirse vezinsiz veya müziğe mahsus tabirle ikâsî bir müzik düşünülemez. O halde bir müzik cümlesine ikâî hareket vermek istenirse, o cümlenin işgal ettiği zamanın belirli ve eşit kısımlara ayrılması gerekir. Bu zamanı bölme olayı saat tik-takları, kalp atışları, nefes alıp verme gibi ritmik hareketler, el veya ayağı yere vurup kaldırmakla icra edilebilir. El veya ayakla vurulan bu hareketlere darp denir. Nağmelerin uzayıp kısalması bu darplarla ölçülür. Birkaç darbın bir araya getirilmesiyle sürekli devrederek tekrarlanan hareketler de vezni oluşturur.*¹¹⁷

Eserin usulleri ele aldığı bir başka kısmında ise usûlün; düm, tek, kâ tempolarından oluşan, düzenli ve sürekli olarak tekrarlanarak, mûsikî nağmelerini bir vezine ve kalıba sokan bir unsur olduğu ifade edilir. Doğal ritmik hareketler eşyanın tabiatında mevcuttur: Vapur çarkı, dörtnele koşan bir hayvanın ritmi gibi. Bir saat rakkasının hareketi daimi olduğu için 2 ve 4 tempodan oluşan nîm düyek ve düyek usullerinin uzamasına eşit olabileceğinden bu saat tik takları ile bir polka ya da peşrev çalınabileceği de ifade edilir. Cemil bey bu bölümde batı notasında portede donanımdan önce usulün zamanının üstü; her ölçüde kaç birim zaman olacağı bilgisinin ise alta kesir gibi yazılması gerektiğini söylemiş ve ölçü çizgisinin kullanımını da bu bölümde anlatmıştır. Batı notasında usûl gösterimi konusundaki bu bilgiler eserlerin ilk yayınlanma tarihleri gözönüne alındığında incelediğimiz kaynaklarda bir ilktir.¹¹⁸

Cemil Bey, vezin bölümünün devamında batı notasının uzunluk kısalık birim özelliklerini anlattıktan sonra büyük ve küçük ikâları bir zaman sınırlaması yapmadan formlar üzerinden açıklar. Hareket devirleri oldukça geniş olan büyük ikâlar; pîşrev, kâr, beste gibi formlarda kullanılan, darb-ı fetih, muhammes, devr-i kebir, sakil, hafif, çenber, fahte gibi ikâlardır. Hareketleri kısa ve anlaşılmalari kolay olan küçük ikâlar ise; semâî, şarkı ve çeşitli raks havalarında kullanılan düyek, ağır düyek, sofyan, yürük semai, nim düyek, curcuna ve buna benzer ikâlardır.¹¹⁹

¹¹⁷ M. Hakan Cevher. Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 1992, s. 11.

¹¹⁸ Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 71.

¹¹⁹ Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 14.

Îkâların Tatbiki bölümünde usullerin gösterimine geçilir. Darplar için dipnotla şöyle bir tanım yapılmıştır: “*Îkâların münkasım olduğu [kısımlara ayrıldığı] tempolar, Türk mûsikisinde düm, tek, tekâ, teke, tâ, hek gibi hecelerle icra edilir. Garp mûsikisinde ise bir-iki-üç-dört diye saymak suretiyle gösterilir.*”¹²⁰ Eserde, bazı usullerin gösteriminde bu her iki şekil de alt alta kullanılmıştır. Usul notalarının altına yazılan darpların herhangi bir rakamla uzunluğu gösterilmez, bunun yerine bazı usullerde ilgili hecenin sesli harfi zaman birimi adedince uzatılarak “dүүүüm, teek” gibi şekillerde ifade edilir.¹²¹

Eserde, incelenen diğer teorik eserlerde rastlanılmayan “nîm düyek” adlı usul, 4/4’lük sofyan usulünün 2/4’lük şekli olarak ifade edilir.¹²² 3/4’lük usul “vals” olarak nitelendirilir. Yazara göre bu şekli Türk müziğinde az kullanılır fakat bu üç vuruşlu şeklin kısımları olarak nitelenen 6/8’lik yürük semai ve 6/4’lük sengin semai usullerinin kullanımı yoğundur.¹²³ Ayrıca eserin başka bir bölümünde *Büyük Îkâlar* başlığı altında on adet usulün gösterimi yapılmış ve her birinin notada bu uzun zamanlarıyla gösterilme zorluğu olacağı için sofyan usulü adedince yazılması gerektiği ifade edilmiştir. Her usulün başında kaç adet sofyardan oluştuğu ifade edilir fakat darp sayısı ya da zaman verilmez. Buna göre çifte düyek; 4, fahte; 5, çenber; 6, devr-i kebir; 7, muhammes, berefşan ve hafif; 8, zencir; 30, sakil; 24 ve darb-ı feth; 44 sofyan usulüne eşittir.

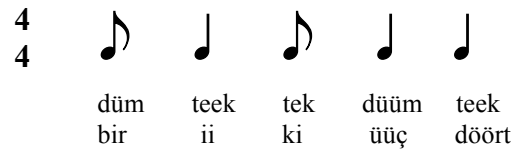
Cemil Bey eserin dört farklı yerinde usul anlatımına yer vermiş bazı yerlerde farklı şekillerde göstermiş, mertebeleriyle birlikte 26 usulün gösterimine yer vermiştir.

2.7.1. Rehber-i Mûsikî’de Usûller

Nîm Düyek¹²⁴



Düyek



¹²⁰ Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 18.

¹²¹ Judetz, sesli harflerin uzatıldığı bu gösterim şeklinin daha çok enstrüman çalan icracılar tarafından ezbere almak için kullanıldığını, bu yöntemin yazı dilinde kullanılmadığını ifade eder. Popescu-Judetz, Eugina ve Adriana Ababi Sirli, *Sources of 18th Century Music*. s. 13.

¹²² Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 19.

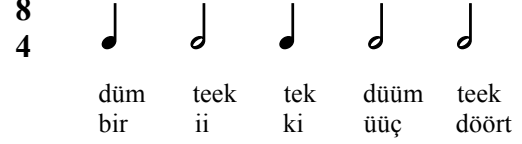
¹²³ Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 21.

¹²⁴ Nîm Düyek ağır vurulduğunda sofyan, düyek ise ağır düyek ismini alır. Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî””, s. 19.

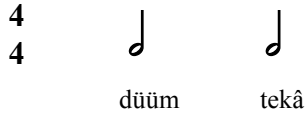
Sofyan



Ağır Düyek



Sofyan



Türk Aksağı



“3/4 yahut Vals”



Yürük Semâî



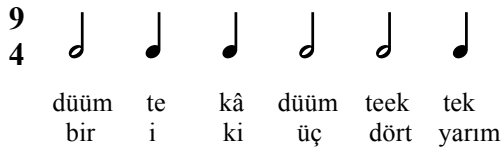
Sengin Semâî



Aksak



Ağır Aksak¹²⁵



Orta Aksak¹²⁶



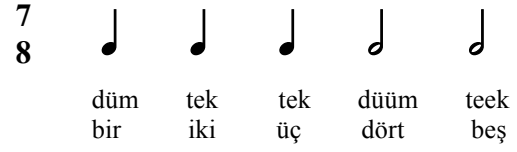
¹²⁵ “Ağır aksak ve orta aksak şarkılarda güfte usulün tekâ temposundan başladığından, birinci usulü daima natamamdır. Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsıkî””, s. 68,

¹²⁶ Yazara göre yazılışı Aksak ile aynı olmakla beraber daha yürük icra edileceği için eserde Yürükçe ifadesi yazılmalıdır. Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsıkî””, s. 67.

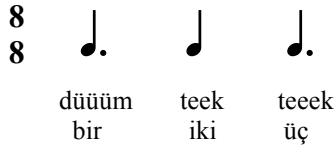
Aksak Semâî



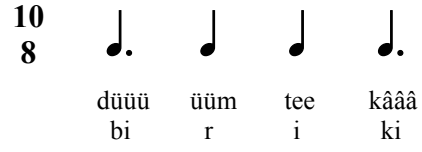
Devr-i Hindî



Katakofti



Curcuna¹²⁷



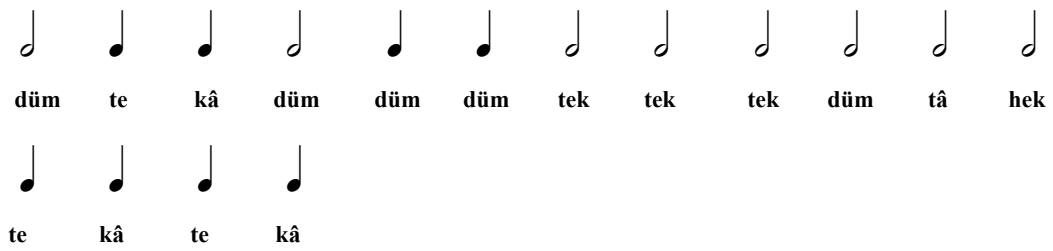
Çifte Düyek (4 x sofyan)



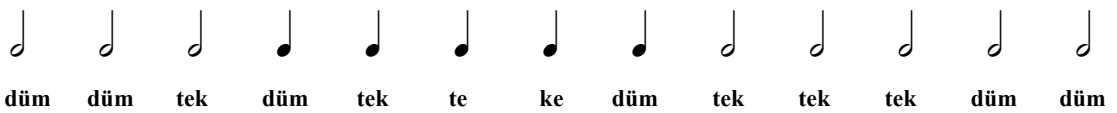
Fahte (5 x sofyan)



Çenber (6 x sofyan)



Devr-i Kebîr (7 x sofyan)



¹²⁷ Döneminde nota yazısında 6/8'lik yürük semaiyle yazıldığını halbuki Hacı Arif Bey ve Şevkî Bey gibi çığır açan bestekarların bu usûlde şarkıları bulunması dikkate alındığında bu şekilde yazılması gerektiğini, yürük semâî ile uyumadığını ifade eder. Ayrıca 10/16 ile yazımı "garabet" olarak nitelendirir, doğrusu 10/8 şeklindeki yazımdır. Cevher, "Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsıkî", s. 25-26.

tâ hek te kâ te kâ

Muhammes (8 x sofyan)

düm te kâ düm tek düm düm tek te kâ düm tek te
kâ düm tâ hek te kâ te kâ

Bereşân (8 x sofyan)

düm tek düm tek düm düm tek düm düm tâ hek te kâ te kâ

Hafîf (8 x sofyan)

düm tek tek düm tek tek düm te kâ düm tek tek düm tek
tek düm düm tek te ke düm tek te kâ düm tâ hek
te kâ te kâ

Sakîl (24 x sofyan)

düm te kâ düm te kâ te kâ düm te kâ düm tek tek
düm düm tek düm tek tek düm te kâ düm düm tek te kâ

Muallim Kâzım Uz'un, h.ş.1339(1923) yılında basılmış olan Mûsikî Nazariyâtı adlı eseri, Mekâtib-i Sultânîye yani bugün ki Galatasaray Lisesi'nde okutulmak için müzik teorisi üzerine bir ders kitabı olarak, Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Eserde, “Garp mûsikîsi nazariyatı esas ittihaz edilerek Şark mûsikîsinin tekabül ettiği nazariyeyi câmi'dir” şeklindeki açıklamadan batı müziği teorisi temel alınarak, Türk müziği teorisinin izah edildiği anlaşılmaktadır. Çeşitli tanımlar, akustik konusu, usûller, aralıklar, diziler, anarmoni, modülasyon, hız terimleri ve usûl ölçütleri, uyumlu-uyumsuz akortlar, armonik dizi gibi konuların yer aldığı¹²⁹ eserdeki birçok konu önce Batı müziğindeki sonra Türk müziğindeki şekilleriyle izah edilmektedir. Biz de çalışmamızda anlatılan her iki şekle ve onun karşılaştırmasına yer verdik. Kazım Uz'un Türk müziği hakkında olumsuz yorum yapanlara karşı bir savunma içerisinde olduğu söylenebilir.

Uz, usûl bahsini “*Usul – Measure ve Vezin – Rythme*” başlığıyla ele alır. Başlıktan, usul kelimesinin Fransızca karşılığı olarak *measure*, vezin kelimesinin karşılığı olarak da *rythme* kelimesini kullandığı anlaşılmaktadır. Kendine has bir terminoloji geliştirdiği söylenebilir. Uz'a göre, sebebi bilinmeksizin, *usûl* kelimesi musiki üstatları tarafından yanlış kullanılmaktadır. Usul, batı müziğinde eşit zamanları ifade eden *ölçü* anlamına gelmektedir. Şark musikisinde ise buna *usul* yerine *musiki vezinleri* denmesi gerekir. *Musiki vezni* nağmelerin sürelerini uzatma, kısaltma işini düzenlemeğe ve bunları bölen zamanlara denilir. Ardından *her musiki vezninde usul vardır fakat her usulde musiki vezni bulunmaz* diyerek bunu açıklamak için bir de örnek verir: *devr-i kebir vezni*, kendisinin bir sonraki tekrarının 28 darbına eşit olması ve her bir usûl devrinin aynı olması sebebiyle hem bir usuldür, hem de ellerin düm - tek lafızlarının zamanı nisbetince hareket ederek, süreleri yönetmesi, uzatıp kısaltması yönüyle bir vezindir.¹³⁰

Mûsikî ilminde asıl olanın vezin ve usul olduğunu, bu mefhumların batı müziğinde de önem arz ettiğini fakat Osmanlı müziği için en önemli ve nazik hususlardan biri olduğunu ifade eder. Şiir nasıl aruzsuz olmazsa bu müzik de vezin olmadan yapılamaz.

Daha sonra “*Basit usul - measure simple*” başlığı altında batı müziğindeki iki dörtlük (2/4), üç dörtlük (3/4) ve dört dörtlük (4/4) usulleri tarif eder. Basit usuller bu

¹²⁹ Kubilay Kolukırcık. “Muallim Kâzım Uz'un 'Mûsikî Nazariyâtı' Adlı Eserinin İncelenmesi”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 16:2, 2011, ss. 101-114.

¹³⁰ Muallim Kâzım, Mûsikî Nazariyâtı. İstanbul, 1921, s. 7.

üçünden oluşmaktadır ve her bir darbında iki ya da üç zaman bulunmaktadır. Batı müziği usulleri anlatımında forte (kuvvetli) ve faible (zayıf) zamanları belirtmek için sakil, az sakil, hafif ifadelerini kullanır. Fakat O'na göre, Şark musikisinde hafif ve sakil kavramları zamanın kuvvetini değil eserin hızını belirtir ve her iki musikideki kullanımı farklıdır.¹³¹

Mürekkep Usul(Mesure Compose) ise basit usullerin bu sefer her darpta üç zamandan oluşan şeklidir. 2/4, 3/4 ve 4/4'lük basit usullerin ilk kısmı 3 ile ikinci kısmı 2 ile çarpılarak mürekkep usuller bulunur. Bu işlemle basit usuller; 6/8, 9/8 ve 12/8'lik formlara dönüşürler ve mürekkep usulleri oluştururlar. Uz, bu usulleri de kuvvetli ve zayıf zamanlarıyla birlikte yine hafif ve sakil terimleriyle tek tek açıklar. Ve batı müziğindeki tekniğe göre değneklerle ya da elle havada bu darpların nasıl vurulduğunu anlatır.¹³²

Darb(temps) başlığı altında darbin ne olduğunu, sakil ve hafif darpları anlatır. Bir müteharrik(harekeli) ve bir sakin(harekesiz) iki harfin telaffuzu esnasında geçen zamana *darb* denir. Tek ve düm bir müteharrik ve bir sakin harften oluşurlar ve bunlar telaffuz edildiğinde geçen zaman darbı oluşturur.¹³³ Hafif ve sakil darplar birbirlerinin katlarıdır. Örneğin: çenber usulü, hafif-i evvele göre icra edildiğinde 12 darb, hafif-i sani'de 24 darb ve sakilde ise 48 darb süresince devam eder. Kazım Uz, *şark musikisi vezinlerindeki üç bahir* adlı bir başka başlık altında aynı konunun anlatımına devam eder. Hafif-i sani bahrindeki 6 zamanlı semai usulünün, hafif-i evvel bahrindeki halinin 3 zamanlı yürük semai usulü olduğunu zikrederek, bunun da batı musikisinde "Vals" denilen usulün aynısı olduğunu, musiki ilmini bilmeyen kişilerin, Şark musikisini Batı musikisinden geri olarak görerek bu usulün şarkta bulunmadığını iddia ettiklerini de ifadelerine ekler. Metronom aygıtının ne olduğunu, nasıl kullanıldığını, batı müziğindeki on üç hız belirten ifadeyi anlatır ardından garb ve şark mûsikilerinde sür'at ifade eden mefhumların farklı olduğunu, garbda bunun metronomla, şarkta ise hafif-i evvel, hafif-i sani ve sakil vezinleriyle sağlandığını ve bu vezinlere uygun îkâlar türetildiğini ifade eder. Vezin meselesini bilmeyen kimseler, şarkta bu tempolara muadil bir unsurun bulunmadığını söyleyerek kendi bilgi eksiklerini görmeyip musikimizin eksikliğinden bahs etmektedirler.¹³⁴

¹³¹ Muallim Kâzım, s. 8.

¹³² Muallim Kâzım, s. 12.

¹³³ Bu tarif düm, tek hecelerinden ziyade, tentene'li denilen eski darpların tarifine uymaktadır.

¹³⁴ Muallim Kâzım, s. 10.

Muallim Kazım Uz, incelenen eserde bir usul listesi vermemiştir. Usuller, yazarın bir başka kitabı olan *Mûsikî Istılâhâtı* isimli eserinden aktarılmıştır.¹³⁵

2.8.1. Mûsikî Istılâhâtı'nda Usûller

Aksak semâî, 10 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek3 düm2 tek2 tek1

Aksak Semâî-i Arabî, 10 darp (Hafif-i evvel) : tek1 tek2 düm1 düm1 tek2 tek1 düm2

Aksak Arabî, 9 darp: düm2 tek1 tek1 düm1 düm1 düm3

Evsat 26 darp (Hafif-i evvel) tekkâ2 tekkâ3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 tekâ3 düm3 düm3

Evfer, 9 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek1 tek2 düm2 tekkâ2

Evfer, 12 darp : düm2 tekkâ1 tekkâ1 düm2 düm2 tek2 tek2

Beste Devr-i Revânî, 26 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1

Bereşân, 16 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek1 düm2 tek1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Süreyyâ, 5 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek3

Sakîl, 48 darp (Hafif-i sânî): düm2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 tek1 teke1 düm tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 tekkâ2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Curcuna, 6 darp (Hafif-i evvel): düm1 tek2 düm1 tek2

Çifte Düyek, 8 darp (Hafif-i sânî): düm1 tek2 tek1 düm1 düm1 tek1 tekkâ1

Çenber, 12 darp (Hafif-i sânî ve hafif-i sâlis): düm1 tekkâ1 düm1 düm1 düm tek1 tek1 tek1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Hâvî, 64 darp (Hafif-i sânî):

düm2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tek2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tek2 düm2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Hafif, 32 darp (Hafif-i evvel): düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm2 tekkâ2 düm1 tek1 tek2 düm2 tekkâ2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

¹³⁵ Kazım Uz, *Mûsikî Istılâhâtı*, Küğ Yayınları, İstanbul, 1964.

Devr-i Hindî=Devr-i Revân

Devr-i Revân, 14 darp (Hafif-i evvel): düm3 düm2 tek2 düm3 tek2 tek2

Devr-i Revân (bestelerde kullanılan), 26 darplı (Hafif-i evvel): düm5 düm4 tek4 düm5 tek4 tek4

Devr-i Kebîr, 28 darp (Hafif-i evvel): düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek4 tek4 düm2 tâhek4 tekkâ2 tekkâ2

Devr-i Kebîr, 14 darp (Hafif-i sânî): düm1 düm1 tek1 düm1 tek teke1 düm tek2 tek2 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Düyek, 8 darp ve 4 darp (Hafif-i evvel ve sânî): düm1 tek2 tek1 düm2 tek2

Remel, 28 darp (Hafif-i sânî): düm2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tek2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Zencîr, 60 darp (Hafif-i sânî): Çifte Düyek, Fahte, çenber, devr-i kebîr ve berefşân usullerinden oluşur.

Yürük Semâî, 6 darp (Hafif-i evvel): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Sengîn Semâî, 6 darp (Hafif-i sânî): düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Şarkı Düyekî, 8 darp (Hafif-i evvel): düm1 tek1 tek1 düm2 tek2

Şarkı Devr-i Revânı, 26 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1

Sofyân, 8 darp (Hafif-i evvel): düm4 tekkâ4

Sofyân, 9 darp (Hafif-i evvel): düm4 tekkâ5

Darb-ı Türkî - Türkî Darp, 18 darp (Hafif-i evvel): tek2 tek1 tek1 düm1 tek1 düm2 düm2 tek2 tekkâ2 düm2 düm1 düm1

Darbü'l Bulgar, 8 darp (Hafif-i evvel): düm1 tek1 düm1 tek2 düm1 tek1 tek1

Darb-ı Fetih, 88 darp (Hafif-i sânî): düm2 tek1 tek1 düm2 tek1 tek1 tekkâ2 düm2 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 düm2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tek2 tek2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tek2 düm2 düm2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 düm1 tek1 teke1 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Fahte, 10 darp (Hafif-i sânî ve sâlis): düm1 düm1 düm tek1 tek1 tek1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Frenkçîn, 12 darplı (Hafif-i sânî): düm1 düm2 düm1 düm2 tekkâ2 tekkâ2 tekkâ1 tekkâ1

Freng-i fer', 14 darpli (Hafif-i sâni): düm1 düm2 düm1 düm2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Katikofti, 8darp (Hafif-i evvel): düm3 tek2 tek3

Lenkfahte, 10 darp (Hafif-i evvel): düm2 tek3 düm1 tek2 tekkâ2

Muhammes, 16 darp (Hafif-i sâni): düm1 tekkâ1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek1 tekkâ1 düm1 tek1 tekkâ1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Neveht, 7 darp (Arap usullerinden): düm1 tek2 düm1 düm1 tek2

Neveht 2. şekil diğer adı Heftâ, 7 darp: düm1 düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Nîm Sakîl, 24 darp (Hafif-i sâni): düm2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tekkâ2 düm1 tek teke1 düm tâhek4 tekkâ2 tekkâ2

Nîm Hafif, 16 darp, (Hafif-i evvel): düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

Nîm Devir, 18 darpli (Hafif-i evvel): düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek4 tekkâ2 tekkâ2

Hezec, 22 darp (Hafif-i sâni): düm2 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek2 tekkâ1 tekkâ1 düm1 tek2 düm1 düm1 tâhek2 tekkâ1 tekkâ1

2.9. Türk Mûsikîsi (1924), Rauf Yektâ (1871-1935)

Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk mûsikisi sisteminin temellerini atan Rauf Yektâ Bey, X. yüzyıldan bu güne İslâm dünyasında, XV. yüzyıldan sonra ise Osmanlı'da yazılan müzik alanında yazılmış teorik eserleri incelemiş, bugün Türk müziğinde kullanılan nota yazısına temel teşkil eden 25 perdeli sistemin temellerini atmış bir müzik adamıdır ve müzikolog, bestekâr ve neyzen olarak Türk müziği tarihinin en önemli şahsiyetlerinden biridir. Çevirileri, müzik tarihine ve teorisine dair telif eserleri, Türkçe ve Fransızca olarak çeşitli dergilere yazdığı makaleler, nota derlemeleri, köşe yazıları ve ders kitapları ile geniş bir müzik külliyyatının sahibidir.¹³⁶

Çalışmamızda kullandığımız *Türk Mûsikîsi* adlı eseri, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* isimli müzik ansiklopedisinin 1922'de basılan birinci bölümündeki 2945-3064 sayfaları arasında yayınlanan “Turquie” başlıklı bölümdür ve Rauf Yekta Bey tarafından 1913'de Fransızca olarak yazılmıştır. Batı dünyasına Türk

¹³⁶ Özcan, Nuri. “Rauf Yektâ Bey”. *DİA*, XXXIV, İstanbul, 2007, ss. 468-470.

müziğinin mahiyetini anlatmak amacıyla kaleme alınmış olan bu maddeler, Orhan Nasuhoğlu tarafından Türkçeye tercüme edilmiş ve önce *Musiki Mecmuası*'nda 1977-1980 yılları arasında bölümler halinde, ardından *Türk Musikisi*¹³⁷ adıyla 1986 yılında kitap olarak yayınlanmıştır. Eserde usûl konusu, *Türk Mûsikîsinin Usulleri* başlığıyla yer alır.

Rauf Yekta usul bahsini eski Yunan'dan bugüne, geniş bir çerçevede, batı ve doğu müzik geleneklerindeki etkileri ve sonuçlarıyla birlikte değerlendirir. Eseri Fransızca yazması ve yazdıklarının Fransa'da basılması sebebiyle de birçok batılı yazarın müzikle ilgili yazılarından iktibaslar yaparak o görüşler üzerine tartışır, hatta çoğu zaman kendi görüşlerini, usul bahsini doğru anladığını düşündüğü batılı yazarlar üzerinden sunmayı tercih eder. Onun görüşlerini tek tek alıntı yaptığı yazarları açıklamadan vermeyi tercih ettik. Rauf Yekta, batılılara izah edebilmek adına, batı müziği terminolojisi kullanarak Türk müziğini anlatan ilk müelliflerden biridir.

Yekta'ya göre musikide usul konusuna titizlikle değinen ve çok geniş izahlar vererek ele alan Fârâbî ve İbni Sînâ gibi eski Türk nazariyatçılarının ortak kaynakları büyük ölçüde eski Yunan kaynaklarıdır. Bununla beraber bu filozoflar, kendilerini bu felsefi-ilmî geleneğin içerisinde ve onu devam ettiren kimseler olarak görerek hem bu teorileri geliştirmişler hem de kendi dönemlerindeki müzik teorisini ve pratiğini eserlerine ilave etmişlerdir. Bu sebeple onların yazdıklarıyla eski Yunan'daki teori arasında büyük farklar bulunmaktadır.¹³⁸

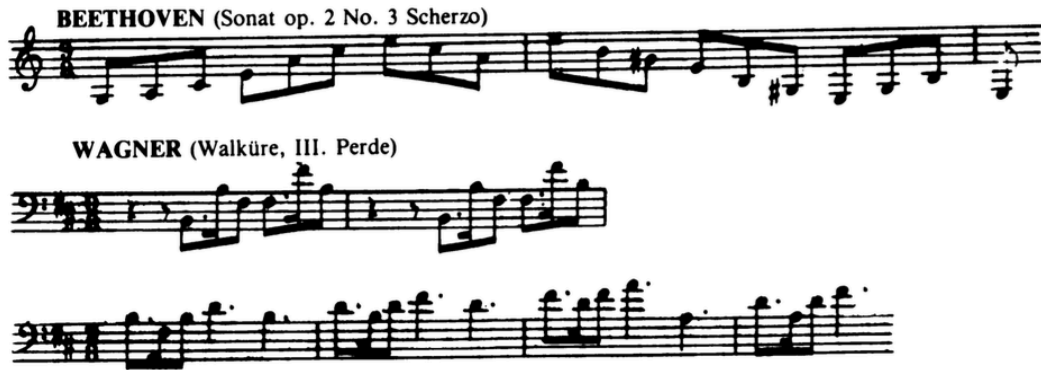
“Bilinmektedir ki, usul, yani melodiye tatbik edilen hareketlerin ve sayıların arasındaki ahenk, eskilerde her türlü musiki eserinin ana ve hakim unsurunu teşkil etmekteydi.” diyerek usul konusunda geçmişte, özellikle de Eski Yunan medeniyetinde, bugün modern batıda bulunmayan çok yüksek bir seviye yakalandığını ve konuyu hakkıyla anlayabilmek için bu geleneği takip eden ve bir nevi onun devamı niteliğindeki doğruya, özellikle de Türk musikisine bakmak gerektiğini vurgular. Bu geleneğin devamı olmasının yanı sıra; Türk musikisi, birlikte icra edilen tek sesli bir yapıdadır ve onu zenginleştirebilmek için yüzyıllar boyunca nağmenin güzelleştirilmesi, çeşitli orijinal usullerin meydana getirilmesi gayreti söz konusu olmuştur. Bu gelenek içerisinden gelmeyen bazı batılı teorisyenler, usulü eski kaynaklardan tararken geçmişte kalmış,

¹³⁷ Rauf Yekta Bey. *Türk Musikisi*. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.

¹³⁸ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 95.

bugün pratikte çok şey ifade etmeyen, zaman zaman yanlış anlaşılmış teorik yazılar üzerinden değerlendirmiş ve modern sanatın kavramlarıyla düşünerek bu konuda yanlış kanaatlere varabilmişlerdir. Batılılar kendi kullandıkları usullerle benzeşen yönleri bulunmasına rağmen, çok zengin ve çeşitli olan Türk müziği usullerini anlayamamış ve hatta bir çoğu bunlara karşı çıkmış, zaman sayısı aynı olan usuller arasında bir fark olmadığını iddia etmişlerdir.¹³⁹ Bu da batılıların şu an kullanmakta oldukları usullerin çeşit ve sayı yönünden kısıtlı olmaları sebebiyle, kulaklarının alışık olmadığı Türk müziğindeki karmaşık ve uzun usulleri algılayamamalarından ileri gelmektedir. Halbuki yazara göre, usulleri vurmalı çalgılarla düzgün icralardan birkaç kez bile dinleyen herkes onların işlevini, mahiyetini kavrayabilir. Yekta'ya göre, birçok batılı yazar ölçü kavramıyla düşünmüş, usulle arasındaki farkları doğru anlamamış ve bu sebeple Türk müziğindeki usullerin işlevini de tam manasıyla kavrayamamıştır. Yazar ölçü ve usul kavramlarını, batı ve Türk müziğindeki durumlarıyla tartışır, her iki müzikten 9 zamanlı eser örnekleri vererek farklılıkları bunlar üzerinden anlatır.¹⁴⁰

Şekil 5: Beethoven ve Wagner'den 9 zamanlı eser örnekleri¹⁴¹



Batı müziğinden verdiği bu örneklerde 9 zamanlı eserlerde 3+3+3 şeklinde guruplanmış ölçüler vardır. Bu yapı, besteciye melodi cümleleri kurarken belli bir kalıp içinde kalmaya zorlar. Bu kalıpların dışına çıkılırsa çatışma başlar ve bu alanda özgür tartışmalar kullanmak ölçüyü usule dönüştürür. Usulü oluşturmak için önceden tespit edilmiş çeşitli farklı kıymetlerin toplamı olan (batıda kullanılan) ölçü; soyut bir çerçeve,

¹³⁹ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 95.

¹⁴⁰ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 96.

¹⁴¹ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 98.

birkaç sesin kümelendiği basit bir hareket düzenleyicisidir. Bu ikili ve üçlü batı usulleri, bir nevi cümle oluşturmaya yarayan kelimeler gibidir ve tek başına müzik cümlesi ifade etme yetenekleri yoktur.¹⁴² Yazara göre batı müziğinde usul, bu sanatın en zayıf kalmış kısmıdır ve kuvvetli-zayıf zamanları olsa bile 2’li-3’lü ölçülerden oluşan bu yapılar, doğuluların anlayışında bir usul oluşturmaya yeterli değildir. Batı müziğindeki; 4/4’lük şeklinde ilki kuvvetli, ikincisi zayıf, üçüncüsü yarı kuvvetli ve sonuncusu zayıf olarak yazılmış, zamanları eşit bölünmüş bir usul Türk müziğinde yoktur. Çünkü Türk müziği teorisinde bir usulün darplarının kuvvetlerindeki çeşitlilik, onun usul olması için yeterli değildir. Usul kabul edilebilmesi için aynı zamanda bu darplardaki zamanların çeşitli kıymetlerde olması gerekir. Yekta alafranga tarza özenilerek 1+1+1+1 şeklinde batı müziğindeki 4/4’lük usulle yapılan eserlerin *tempoya* göre yazılmış olduğunu, Türk müziğindeki usullerle alâkasının olmadığını söyler. Ayrıca burada semâî usulünden de bahseder. Usûlün ismi aslında semâî’dir ve üç darplı, batı müziğindeki ile aynı şekilde kullanılmıştır. Sonradan iki usûl bir araya getirilmiş, sondaki darplar birleştirilerek kullanılmış ve yürük semai adını almıştır. Bugün hala Avrupa stili kullanılmak istenirse üç darplı şekliyle kullanılmaktadır. Ayrıca iki semâiden son darpların birleştirilmesiyle oluşan yürük semâî usulünün sondaki değiştirilmiş hali, ona kendine has ayırt edici bir özellik de kazandırmıştır.¹⁴³ Rauf Yekta bu semai açıklamasıyla, bir ritmik yapının Türk müziğinde usul oluşturabilmesi için zamanlarının çeşitli kıymetler oluşturması gerektiğini söylediği kendi teziyle çatışmış gibi görünse de aslında bu üç vuruşlu şeklin kıymet görmediği için altı zamanlı ve son darbının birleştirilmiş şekle dönüştüğünü, ancak Avrupa tarzı taklit edilmek istenildiğinde bu üç darplı halinin kullanıldığını ifade etmiş olmalıdır. Yekta bizce, batı tarzı birbirine eşit üç vuruşlu semai usulünün eskiden beri bir Türk usulü olarak mevcut olduğunu fakat altı zamanlı yürük semai şekline dönüştürülüp kullanıldığını ve batı müziğinin etkisiyle tekrar kullanıma girdiğini ifade etmektedir.

Eserde yukarıdaki notalarla örneklendirilen batı müziği eserlerinden sonra 9 zamanlı iki farklı usulde şarkı örnekleri sunulmuştur:

¹⁴² Yekta, *Türk Musikisi*, s. 99.

¹⁴³ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 101.

Şekil 6 : 9 zamanlı Sofyan usûlünde eser örneği¹⁴⁴

Şarkı
Makamı: Nihavend Usulü: Sofyan

(♩ = 160)

İn fi a lim ta li i na sa ze

Usul

Şekil 7: Aksak usûlünde eser örneği¹⁴⁵

Şarkı
Makamı: Rast Usulü: Aksak

(♩ = 116)

Hi ç bu lu n ma z böy le di l ba - z

Usul

Yazar, bu örneklerde verdiği Türk müziğindeki aksak ve ikinci çeşit 9 zamanlı sofyan usullerinin birbirleriyle de 9 zamanlı batı müziği eserlerindeki usullerle de hiçbir benzerliği bulunmadığını birkaç kez vurgular. Yine verdiği aksak usulündeki şarkı örneklerinde, hem ölçüye riayet edilmiş hem de melodiler usulün gidişatı bozulmadan özgürce kullanılmıştır. Rauf Yekta Bey, bu durumu ve Türk müziğinde eser bestelerken usulün önemini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

...Farzedelim ki bir Türk bestekârı bir eser yazmak istiyor; evvelâ hangi usulle bunu yapacağını tayin etmesi lâzımdır. Ve eğer, prozodi kaidelerine göre, bir şiirin bestelenmesi bahis mevzuu ise, usulü evvelden tespit etmenin ihtiyacı, şiirin (güftenin) uzun ve kısa hecelerinin, usulün kısa ve uzun olan bölümleri ile uyum sağlaması bakımından çok öncelik gerektirir. Mesela, bestekârimız besteleyeceği parçayı aksak denilen usulle [aşağıdaki şekilde] bestelemeye karar vermiş olsun.

¹⁴⁴ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 98.

¹⁴⁵ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 97.



*Bestekârimızın bu usulü teşkil eden zamanlara ait notaların kıymetlerine kati surette itaat edeceğini zannetmemek lâzımdır, bilakis kendisi çeşitli melodi şekillerini seçmekte tamamen serbesttir. Mamefih bunu yaparken usulün kendisine has revişini, usulden ve hem de ölçüden dışarı çıkmamak için nazara alacaktır.*¹⁴⁶

Usul birçok nağmenin guruplaşmasıyla, ifade gücü yüksek bir cümle hatta bir şiir beyti gibidir. Türk müziğindeki usullerin, ölçünün aksine, usulün revişine(yürüyüşüne) ve gidişatına uygun olduğu taktirde ölçüden çıkmadan bir özgürlük alanı bulunmaktadır. Ölçüden çıkılırsa, usul başka bir usule dönüşür.

Rauf Yekta'ya göre zamanları, kuvvetli ve zayıf vuruş yerleri aynı bile olsa, usulün bölünme şekli onları farklı usuller yapar ve birçok batılı müellif tarafından anlaşılamayan bu fark, Türk musikisi sanatının kendisine has önemli özelliklerinden biridir. Buna örnek olarak 4/4'lük *Sofyan* ve 4/4 lük *Düyek* usullerini verir: Düyek usulündeki baştaki üç darbın, sofyan usulünde ise baştaki uzun bir darbın olması bariz bir şekilde bu usullerin farkını ortaya koyarken ve bambaşka iki usul olduğu belli iken bazı batılı müelliflerin bu farkı anlamayışının üzücü olduğunu ifade eder.¹⁴⁷



Ayrıca Yekta'ya göre Curcuna ve Aksak Semâî usulleri teorik olarak birbiriyle aynı iki usul olsa bile yürüyüşleri ve tesirleri o kadar farklıdır ki nota yazısını bilmeyen, ezberden icra yapan eski müzisyenler, bunlar arasında hiçbir benzerlik göremezler.¹⁴⁸

Şehbâl dergisindeki bir yazısında Osmanlı müziğindeki büyük usullerin kendine mahsus tavırlarını inkar eden ve bu usullerin notada dört dörtlük yazılmasının bir fark oluşturmadığı iddiasında bulunan kişileri eleştirir ve onların yanıldığına ilmi bir delil

¹⁴⁶ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 96.

¹⁴⁷ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 96.

¹⁴⁸ Yekta, *Türk Musikisi*, s. 114.

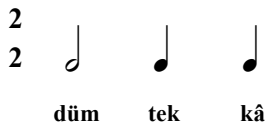
olarak Kantemiroğlu Edvâr'ındaki yegâh peşrevi örnek gösterir.¹⁴⁹

Yazar usul vurulurken kullanılan darpları açıklar. Vurmalı sazlar yoksa, usul elle vurulur. Kuvvetli zamanlar sağ, zayıf zamanlar sol dize vurulur. Kuvvet derecelerine ve hareket çeşitlerine göre bu zamanlar çalgıların çıkarttıkları seslerden alınmış özel tabirlerle anılır. İranlılar, genellikle telli çalgıları taklit ederek “ten, tene, ten” hecelerini, Türkler ise vurmalı çalgıları taklit ederek “düm, tek, teke, tekkâ, tâhek” hecelerini kullanır. Teke ve Tekkâ ilki kuvvetli, ikincisi zayıf iki zamandan oluşan kuvveti daha düşük birer Düm-Tek darbıdır. Düm-Tek çok hızlı olduğunda Teke’ye, daha ağır olduğunda ise Tekkâ’ya dönüşmüştür. Tâhek darbı ise aslında Tek olmakla beraber usul sonlarına yakın duruşları ifade etmek için kullanılmıştır. Çoğunlukla zaman olarak birbirine eşit, birincisi sol elle vurulan ve zayıf, ikincisi iki elle vurulan ve daha kuvvetli iki bölümden oluşur.

Rauf Yekta, darbeyn ve zencir dahil olmak üzere, bazı usullerin ağır versiyonlarıyla birlikte 44 usulü açıklar. Hemen her usul için bir örnek eser de vermiştir. Teke, tekkâ, tâhek hecelerini anlatmasına rağmen, sofyan ve remel dışında bu heceleri hiçbir usulde kullanmamış, usulleri yalnızca düm ve tek heceleriyle açıklamıştır. Usulleri anlatırken onların menşei, kelime anlamı, mucidi gibi bazı özelliklerinden de bahseder. Bu bilgilerden bazıları dipnotlarda gösterilmiştir. Kendi icadı olan *zafer*¹⁵⁰ usulü listeye tarafımızdan eklenmiştir.

2.9.1. Türk Mûsikîsi isimli eserde Usûller¹⁵¹

Sofyan¹⁵²



Semâî¹⁵³



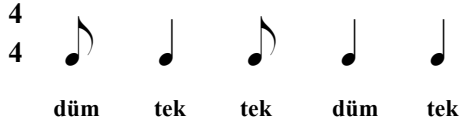
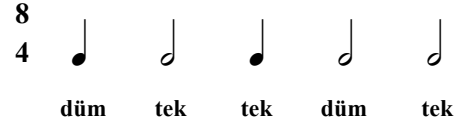
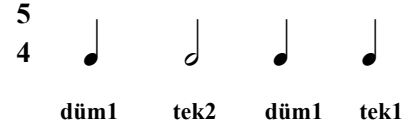
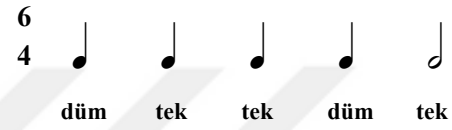
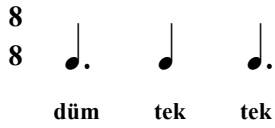
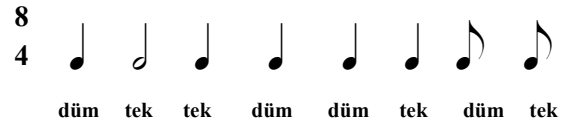
¹⁴⁹ Rauf Yekta Bey. “Kitâbet-ı mûsikîyye târihine bir nazar : 2”, *Şehbâl*, 1909, Sayı: 11, s. 211. (akt): Mehmet Öncel. “Rauf Yektâ Bey’in Âtî, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl adlı mecmûalarda mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi”, Marmara Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, 2010, s. 85.

¹⁵⁰ *Millî Tekbir* adıyla bestelediği eser için bulduğu yeni usûlün ismi oğlu tarafından *Zafer* olarak adlandırılmıştır. Yektâ, Rauf. “Millî Tekbir”. Yeni Mecmûa, Çanakkale Özel Sayısı, 5 Mart 1331 /1918, s. 62. (akt): Öncel, s. 78.

¹⁵¹ Yekta, *Türk Musikisi*, ss. 98-134.

¹⁵² Sofyan, Yekta’ya göre Yunanlıların bir uzun iki kısa zamandan oluşan usulünden başka bir şey değildir.

¹⁵³ Semaî usulü, batı tarzı taklit edilmek istenirse üç vuruşlu şekliyle kullanılır. Türk besteciler bu usulü ikiye katlayıp son darbını uzatarak 6 zamanlı yürük semai olarak bir asırdan fazladır kullanmaktadır. Avrupadaki vals adlı usule oldukça benzemekle beraber sondaki tartımın farklı olması ona kendine has bir özellik katmaktadır.

Düyek**Düyek(2.şekil)****Süreyya ya da Türk Aksağı¹⁵⁴****Zafer****Yürük Semâî****Yürük Semâî****Sengin Semâî¹⁵⁵****Devr-i Hindî veya Şarkı Düyekî¹⁵⁶****Ağır Devr-i Hindî****Mandra¹⁵⁷****Katikofti¹⁵⁸****Çifte Düyek¹⁵⁹ 8/4****Aksak¹⁶⁰****Sofyan(2.şekil)¹⁶¹**

¹⁵⁴ Mucidi Hacı Arif Bey'dir.

¹⁵⁵ Sengin kelimesi, taş anlamına gelmektedir ve usulün gideri ağır olduğu için bu isimle anılmıştır.

¹⁵⁶ Devri Hindi usulü, ilk üç sekizlik vuruşu ile sondaki iki adet dörtlük vuruşun birleşmesinden oluşmuş, isminden de anlaşılacağı gibi muhtemelen Hindistan'dan gelmiştir.

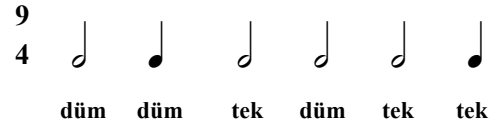
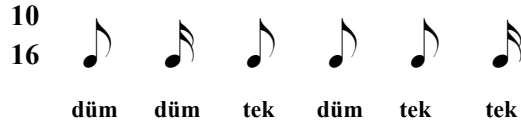
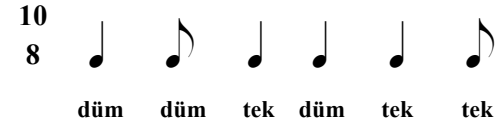
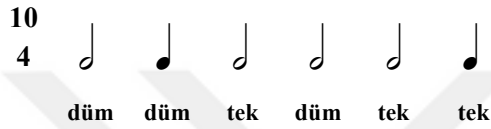
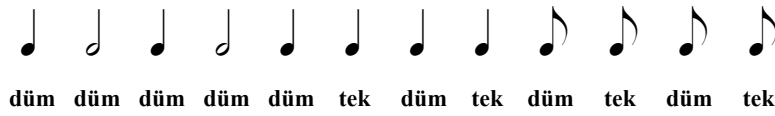
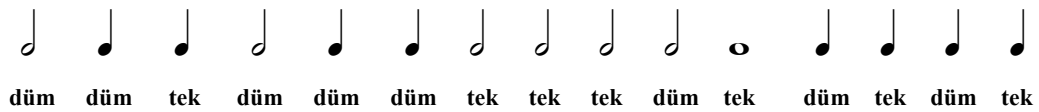
¹⁵⁷ Mandra usulü Bulgar çobanların bir çeşit gayda ile çaldıkları oyun havalarında kullanılır.

¹⁵⁸ Mucidi Hacı Arif Bey'dir.

¹⁵⁹ Çifte düyek, düyek'in biraz değiştirilmiş bir şeklidir.

¹⁶⁰ Aksak tamamen doğuya has bir usuldür ve Avrupa'daki 9/8'lik usullerle hiçbir benzerliği bulunmaz.

¹⁶¹ 2. şekil Sofyan usulü ile aksak, her ikisi de 9/8'lik olmasına rağmen vurgularının ve kuvvetli zayıf zamanlarının farkı ile bambaşka iki usuldürler.

Evfer¹⁶²**Ağır Aksak****Curcuna¹⁶³****Aksak Semâî****Ağır Aksak Semâî 10/4****Lenk Fahte¹⁶⁴****Fahte¹⁶⁵ 10/4****Frenkçin¹⁶⁶ 10/8****Çenber¹⁶⁷ 12/2**

¹⁶² Evfer usulü daha çok Mevlevî ayinlerinde kullanılır.

¹⁶³ Curcuna, Anadolu'da Kürt ve Ermenilerin yaşadığı yerlerde genellikle halk türkülerinde kullanılır. Curcuna ve Aksak Semâî usulleri teorik olarak birbiriyle aynı iki usul olsa bile yürüyüşleri ve tesirleri o kadar farklıdır ki nota yazısını bilmeden icra yapan eski müzisyenler, bunlar arasında hiçbir benzerlik göremezler. Usul mutlaka 16'lık birimle yazılır ve metronomun en hızlı derecesi olan 208'den bile daha hızlı bir tempoya sahiptir. Yekta, *Türk Musikisi*, s.114.

¹⁶⁴ Lenk Fahte, kelime olarak *topal kumru* anlamına gelir, noktalı ikilik notanın ardından bir dörtlük bir notanın gelmesi, usule kendine has, düzenli bir aksaklık vermektedir. Yekta, *Türk Musikisi*, s.115.

¹⁶⁵ Fahte kelimesi Farsçada *kumru* anlamına gelir. Eski İran eserlerine göre bu kuşun taklidinden oluşan usul, İran'da ve Türklerde çok farklıdır. Yekta, *Türk Musikisi*, s.115.

¹⁶⁶ Frenkçin usulü Avrupa tarzı usullerden etkilenilerek oluşturulmuştur. Yekta, *Türk Musikisi*, s.116.

¹⁶⁷ Çenber usulü İranlılardan alınmıştır fakat Türkler bu usulde bazı değişiklikler yaparak kullanmışlardır. Yekta, *Türk Musikisi*, s.117.

Ağır Çenber 12/1



Şarkı Devri Revan Usûlü 13/4



düm tek tek düm tek tek düm tek düm tek tek düm tek düm tek tek

Devri Revan(Mevlevî)¹⁶⁸ 14/8



düm düm tek düm tek tek

Devri Kebir 14/4



düm düm tek düm tek düm tek düm tek tek düm tek düm tek düm tek düm tek

Devri Kebir 14/2



düm düm tek düm tek düm tek düm tek tek düm tek düm tek düm tek düm tek

Frengi Fer'i¹⁶⁹ 14/4



düm düm düm düm düm tek düm düm tek düm tek düm tek

Muhammes 16/2



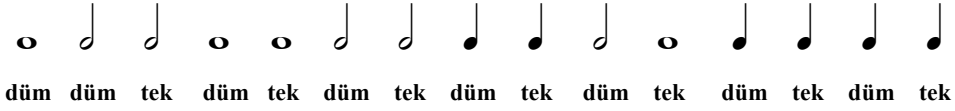
düm düm tek düm tek düm düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek

¹⁶⁸ Mevlevî Devri Revan usulü şarkılarda hiç kullanılmaz, çünkü sevinç ve hüzün gibi halkın ilgi gösterdiği hislerden ziyade asil ve mutasavvıfâne bir hareket barındırır.

¹⁶⁹ Frengi Fer'i usulü, Avrupa tarzı usullerden etkilenilerek oluşturulmuştur.



Fer'i¹⁷⁰ 16/2



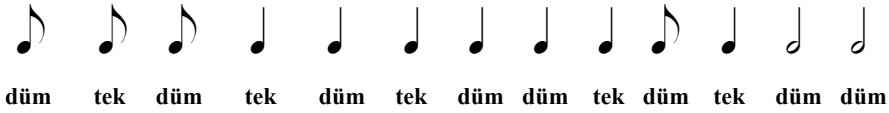
Bereşan¹⁷¹ 16/2



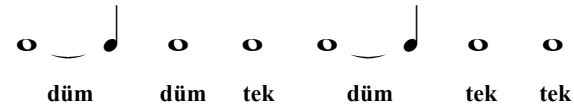
Nim Devir 9/2



Evsat 26/8



Devri Revan(2. şekil) 26/8



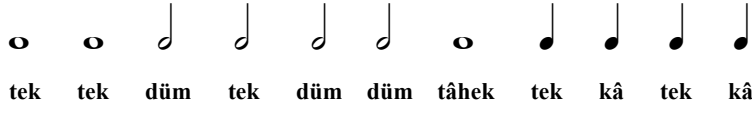
Remel¹⁷² 28/2



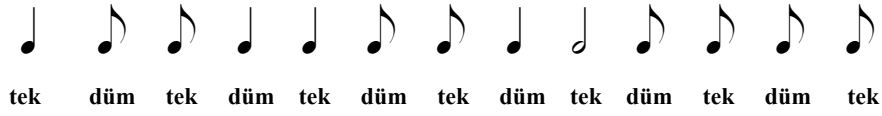
¹⁷⁰ Fer'i usulü, Muhammes usulünden oluşturulduğu için asıldan çıkan anlamına gelen *fer'i* kelimesiyle anılmıştır.

¹⁷¹ Bereşan Usulü 18. yüzyıl yarısından sonra yazılmış Arapça eserlerde *Sakil-i evvel* olarak geçmiştir. İranlılar tarafından *vereşân* olarak anılan bu usule, Türkler *bereşân* ismini vermiştir.

¹⁷² Remel, Türk usullerinin en asil ve haşmetlilerindendir, İranlıların kullandığından çok farklıdır.



Hafif 32/4



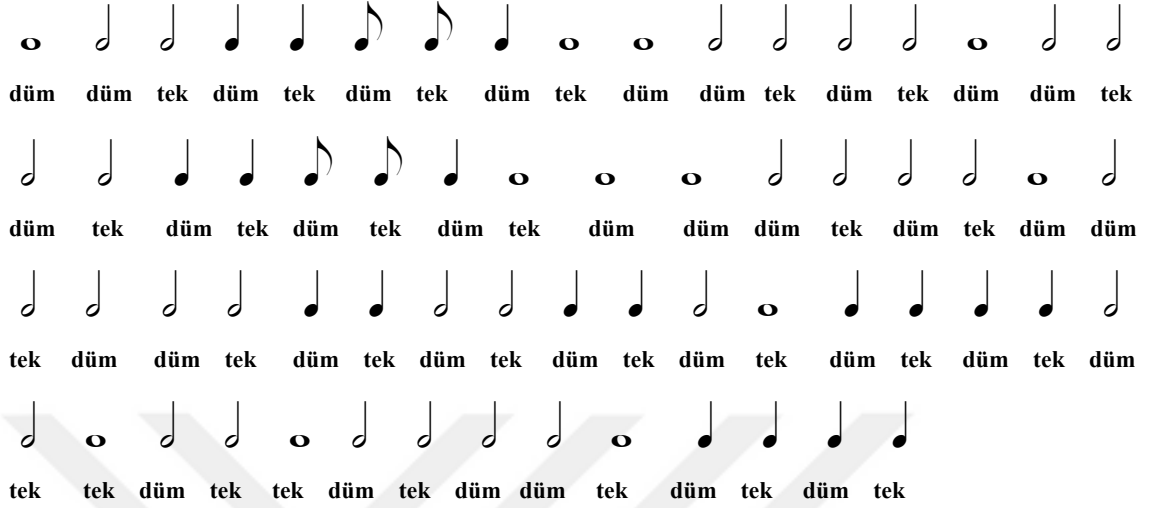
Sakil 48/4



Nim Sakil 24/4



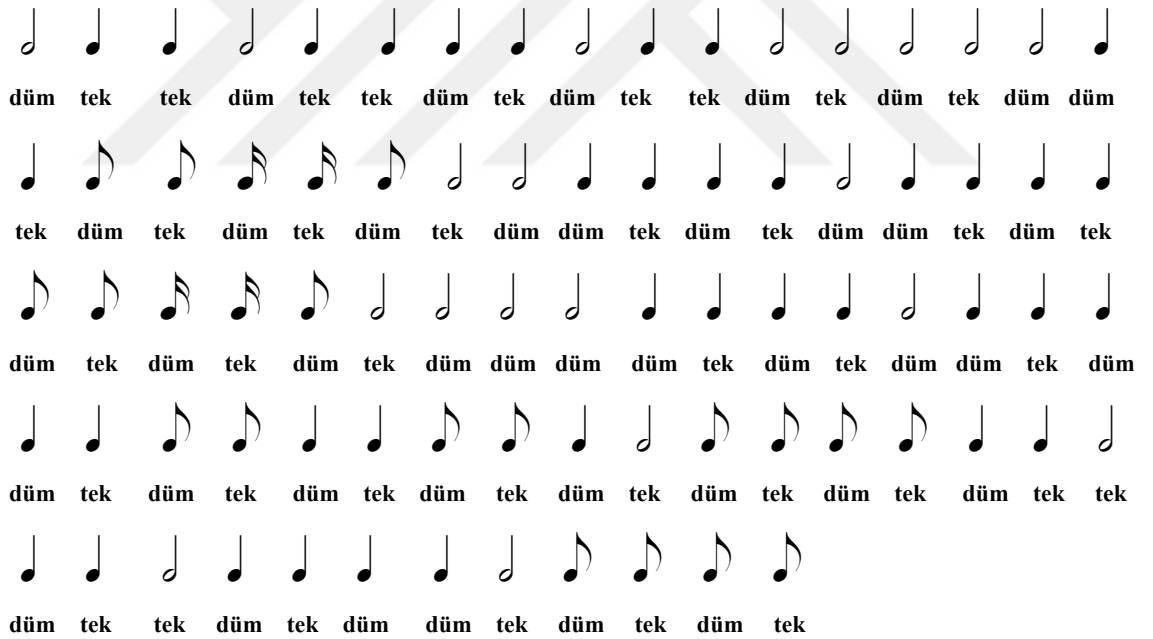
Hâvî¹⁷³ 64/2



Musical notation for Hâvî 64/2, consisting of four staves of rhythmic notation. The notation uses a combination of whole, half, quarter, and eighth notes, along with rests, to represent the rhythm. The rhythm is written in a sequence of 64 beats, with a 2/4 time signature.

düm düm tek düm tek düm tek düm tek düm düm tek düm tek düm düm tek
düm tek düm tek düm tek düm tek düm düm düm tek düm tek düm düm
tek düm düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm
tek tek düm tek tek düm tek düm düm tek düm tek düm tek

Darbı Fetih¹⁷⁴ 88/4



Musical notation for Darbı Fetih 88/4, consisting of six staves of rhythmic notation. The notation uses a combination of whole, half, quarter, and eighth notes, along with rests, to represent the rhythm. The rhythm is written in a sequence of 88 beats, with a 4/4 time signature.

düm tek tek düm tek tek düm tek düm tek tek düm tek düm tek düm düm
tek düm tek düm tek düm tek düm düm tek düm tek düm düm tek düm tek
düm tek düm tek düm tek düm düm düm düm tek düm tek düm düm tek düm
düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek düm tek tek
düm tek tek düm tek düm düm tek düm tek düm tek

Zencir 60/4 :

Çifte Düyek, Fahte, Çember, Devri Kebir ve Berefşan usullerinin birleşiminden oluşur.

¹⁷³ Hâvî kelimesi, ihtiva eden, içeren anlamına gelir. Usulün ismi muhtemelen Darbı Fetih usulünün bir kısmını içermesi dolayısıyla verilmiştir.

¹⁷⁴ Darbı Fetih usulü, Abdülkadir Meragi tarafından bir hükümdarın Tebriz şehrini fethetmesi dolayısıyla 50 zamanlı olarak meydana getirilmiştir.

Darbeyn Usuller:

Genellikle; Remel ile Berefşan, Devri Kebir ile Berefşan, Remel ile Muhammes, Frengi Fer'i ile Berefşan, Nim Sakil ile Berefşan usullerinin birleşiminden meydana gelir.

2.10. Nazarî - Amelî Türk Mûsikîsi (1933-1953), M. Suphi Ezgi(1869-1962)

Asıl mesleği tıp doktorluğu olan Mustafa Suphi Ezgi, Fransızca, Arapça ve Farsça'yı iyi bilen, birçok müzik aletini iyi derecede çalan bir icracı, bestekâr ve müzikolog olan Ezgi, Kanûnî Hacı Ârif Bey, Rifâî Tekkesi şeyhi Halîm Efendi, Medenî Aziz Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Edgar Manas gibi isimlerden çeşitli dersler almış ve iyi bir reperuar edinmiştir. Suphi Ezgi, Rauf Yektâ Bey'in öncülük ettiği Türk müzikolojisi çalışmalarında Hüseyin Sadeddin Arel'le birlikte katılmıştır. Arel ve Ezgi'nin bu çalışmaları, sonradan aralarına katılan Salih Murat Uzdilek'le birlikte *Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi* adıyla anılan yeni bir ses sistemini ortaya çıkarmıştır.¹⁷⁵

Suphi Ezgi, beş ciltlik Nazarî-Amelî Türk Mûsikîsi adlı eserinin ikinci cildini *Türk musikisindeki müstamel düzum ve ölçüleri bildirir* açıklama yazısıyla usullere ayırmıştır. Ayrıca dördüncü ve beşinci ciltlerde de usule ilişkin bilgiler yer almış, bazı usuller tarihi şekilleriyle karşılaştırılarak ortaya konulmuştur. İkinci cildin başında Fârâbî'den günümüze kadar, batılı teorisyenlerin de dahil olduğu birçok teorisyeni ve eserlerini sıralayıp onlardan faydalandığını ve o eserleri uzun süre yoğun uğraşlarla araştırdıktan sonra bu eseri yazdığını ifade eder.¹⁷⁶ Ezgi'ye göre usûl terimi, îkânın esasları anlamına gelen *usûl-i ikâ* tamlamasının kısaltılmış şeklidir.¹⁷⁷

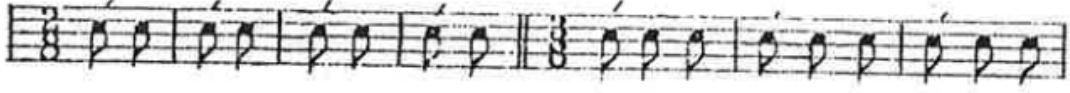
O'na göre *düzüm* ile *ika*; *ölçü* ile *usul* aynı anlama gelmektedir. Eserin devamında *usul* kelimesi yerine *ölçü*'yü, *ika* yerine *düzüm*'ü kullanmış, fakat açıklama ifadelerinde *usul* ve *ika* kelimelerine de diğerlerinin karşılığı olarak sıklıkla yer vermiştir. *Düzüm* veya *ika*, zamanın belirli parçalar halinde bölümlere ayrılmasıdır. Birbirine eşit ikişer veya üçerli süreler, nota ile gösterildiği takdirde, ölçü çizgilerinin içinde kalan ikişerli ve üçerli her bir küme birer düzümdür.

¹⁷⁵ Süreksan, İsmail Baha, "Mehmet Suphi Ezgi", *DİA*, XII, İstanbul, 1995, ss. 51-52.

¹⁷⁶ Suphi Ezgi. *Nazarî-Amelî Türk Musikisi II*, İstanbul: Kâatçılık ve Matbacılık Anonim Şirketi, 1935, s. 1.

¹⁷⁷ Suphi Ezgi. *Nazarî-Amelî Türk Musikisi IV*, İstanbul: Alkaya Matbaası, 1940, s. 278. XV. yüzyılda bu ibarenin geçtiği bir eser için bkz: Çakır, Ahmet. "Abdurrahmân Nûreddin el-Câmî'de Usûller". *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl:10, Sayı: 26 (Kış 2016), ss. 157-164.

Şekil 8: İkili ve üçlü düzum örnekleri



Düzümler bir iki, bir iki diye yüksek sesle tekrar edildiğinde de bu guruplaşmış şekliyle hemen hissedilir, fakat bu his ancak sayılan her bir birimin kuvvetlerinin veya sürelerinin farklı olmasıyla mümkündür. Kuvvetli ve zayıf ifadeleri, zamanları birbirinden ayırmak için bestecinin kendinden kattığı bir takım özellikler olsa da, bu aslında, bir kısa zamandan sonra uzun zamanın gelmesiyle uzun zamanın daima kuvvetli olması gibi, müzik biliminin bir kanunu ile olmaktadır. Art arda bir iki bir iki diye sayıldığı zaman ilk zamanın kuvvetli, ikincinin zayıf olduğu, aynı şekilde üçlü sayıldığında ilk zamanın kuvvetli, ikincinin yarı kuvvetli ve üçüncünün zayıf olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Düzümlerin anlaşılabilmesi, hissedilebilmesi için bu art arda gelen zamanların en azından ya kuvvetlerinde ya da sürelerinde farklılık olması gerekmektedir. Vâhid-i kıyâsî, düzum içerisindeki bölünemeyen, en kısa süreli birim anlamına gelir. Bölündüğü taktirde bu sefer bölünmüş olan en küçük birim vâhid-i kıyâsîye dönüşür. Diğer bütün notalar bu en kısa birimin katları olmak durumundadır. Bir düzumde vâhid-i kıyâsî sekizlik bir nota ile gösteriliyorsa, onun iki katı olan dörtlük nota, üç katı olan noktalı dörtlük nota ve dört katı olan ikilik nota düzumün unsurlarına örnek olarak gösterilebilir ve düzumler oluşurken yapılan bütün düzenlemeler bu esas üzerine gerçekleşir. Daha yüksek katların kullanımı da mümkündür ama çok nadiren kullanılır.¹⁷⁸ Ezgi ayrıca te ve ke darplarının vâhid-i kıyâsî olarak kabul edildiğini, diğer mertebelerde ise düm ve tek darplarının kullanıldığını belirtir.¹⁷⁹

Eserde iki zamanlıdan on zamanlıya kadar çeşitli düzum varyasyonlarının olduğu bir tablo da verilmiştir.

¹⁷⁸ Ezgi, II, s. 1.

¹⁷⁹ Ezgi, IV, s. 278.

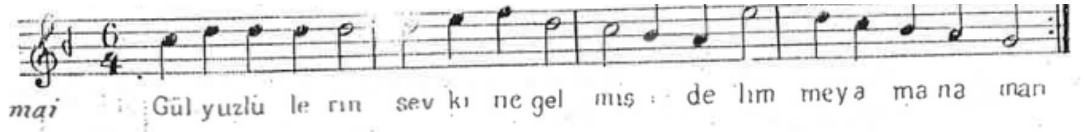
Şekil 9 : İki zamanlıdan on zamanlıya kadar düzum varyasyonları¹⁸⁰

İSİMLER	Düzümler	İSİMLER	Düzümler
ikili	1 1	üçlü	2 1 2 1 1 1 1 3
dürlü	2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 3 1 1	beşli	2 3 3 2 1 1 3 3 1 1 2 2 1
altılı	1 2 1 2 2 4	yetili	1 2 2 2 1 2 1 1 1 1 1 4 4 1
sekizli	1 1 1 1 1 2 2 1 1 2 2 2 1 1 4 4 2	onlu	3 4 4 3 3 2 2 2 2 3 3 3 1
onbirli	1 1 1 1 1 1 1 2 3 3 2 1 3 3 2 3 1		1 3 3 1 1 1 2 2 4 2 1 2 1 4
onüçlü	1 2 1 2 2 2 2 4 4 2 2 3 3 2 3 2 3		1 1 1 1 1 1 1 1 4 3 3 1 3 1 2 0
onbeşli	3 1 4 1 3 4 2 1 1 4 2 1 2 3 2 4 2		1 2 2 1 1 2 1 2 2 2 1 2
onsekizli	4 1 3 2 4 2		
onbirli	2 1 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 4 4 1		2 1 2 2 2 2 1 2 2 1 2 3 3 4
onüçlü	4 3 2 2 3 2 2 3 2 2 2 1 2 1 2 3		2 2 2 4 2 4 4 3 1 1 1 2 2
onbeşli	2 4 3		

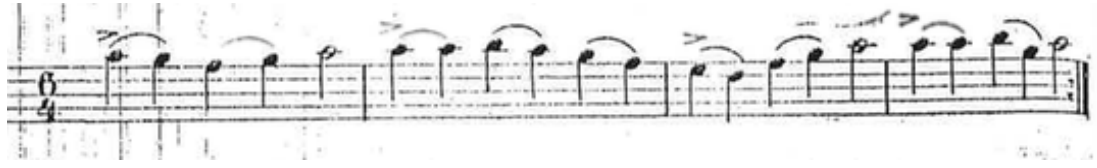
Besteciler, eserlerinde ölçü(usul) olarak kullandıkları düzümleri tekdüzelikten kurtarmak için onları, aynı usul içinde ya da dışında yaptıkları başka düzümlerle bir arada kullanmışlardır. Fakat bir ölçü sadece bir düzümünden de oluşabilir. Ölçü-usul kavramı için usûl-i ikâ terimi haricinde net bir tanım yapılmasa da düzümlerin oluşturduğu, düzümlerden çoğunlukla ayrışan ama bir uyum içinde de olan, bazen birinci mertebede düzümlerin kendisi olan yapılar olarak tarif edilmiştir diyebiliriz. Özellikle bazı ölçülerin birinci mertebesi genellikle düzümdür. Eserde, buna dair bazı örnekler verilmektedir.

¹⁸⁰ Ezgi, IV, s. 278.

Şekil 10: İlk mertebede düzum olan usûl için örnek eser, Tabî Mustafa Efendi, Bayâtî Yürük Semai¹⁸¹



Şekil 11: İlk mertebede düzum olan usûl için örnek eser, Muhayyer Tekke Saz Semaisi¹⁸²



Bu eserlerde görünen ölçüler Ezgi'ye göre birinci mertebede birer düzüm örnektir. Suphi Ezgi'nin ölçü ve düzum ayrımını anlayabilmek için onun *mertebe* tanımına açıklık getirmek gerekir: Usuller genellikle üç, nadiren dört mertebede kullanılmıştır ve düzumün usul olarak kullanılması da sadece birinci mertebede mümkündür. Bir usulün(ölçünün) ikinci mertebesini bulmak için en küçük birim olan vâhid-i kıyâsî ve diğer uzun birimlerin zamanları iki misli artar. Vâhid-i kıyâsî'nin sekizlik olduğu bir ölçünün ikinci mertebesinde, vâhid-i kıyâsî dörtlük notaya dönüşmektedir. Fakat bu yeni en küçük birim de ikiye bölünür. Üçüncü mertebede ise usul süre olarak değişmez, vâhid-i kıyâsî yine ikiye bölünür ve daha küçük birimlerle ifade edilerek gösterilir.¹⁸³ Ezgi üç mertebeyi sofyan usulünde şöyle örneklendirir:

1. mertebe: 4/8 ♪ ♪ ♪ 2. mertebe: 4/4 ♪ ♪ ♪ ♪ 3.mertebe: 4/4 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪




Türk müziğinde hafif, sakil gibi isimlerle mertebeye ilişkin kavramlar, hep birbirinin katları olarak ifade edilirken yazar burada eserlerin çiçeklenmesini, nağme çeşitlenmesini, zaman olarak üçüncü mertebede iki katına çıkarmadan mertebe kavramına dahil etmiştir. Suphi Ezgi zaman açısından iki mertebe kullanmış, ikinci mertebeyi ise en küçük birimi yani vâhid-i kıyâsîyi bölerek üçüncü bir mertebe kabul etmiştir diyebiliriz. Bu yöntemle yukarıdaki sofyan usulü örneğine göre, ikinci mertebe sekiz adet sekizlik ve üçüncü mertebe onaltı adet onaltılık notayı barındıracak bir hale gelir. Zaman iki katına çıkmasa da en küçük birim bölünerek mertebe artmış olur. Mertebe arttıkça usul

¹⁸¹ Suphi Ezgi. *Nazarî-Amelî Türk Musikisi I*, İstanbul: Millî Mecmua Matbaası, 1933, s. 60.

¹⁸² Ezgi, I, s. 102.

¹⁸³ Ezgi, II, s.3.

kullanımı daha özgürleşir, ölçüdeki nota birim sayısı fazlalaşır, eserlerin çiçeklenmesi artar. Sofyan usulünde üç mertebede birimler şöyledir¹⁸⁴:

1. mertebe: 4/8  2. mertebe: 8/8  3.mertebe: 16/16 

Yazar bu yöntemi daha önce notaya alınmamış eserleri notaya alırken kullanmış, eserdeki en küçük birimi bularak diğerlerini buna göre düzenlemiştir. Sofyan usulündeki bu bölünmüş yazım, mertebe mantığını anlaşılır kılmak için kendisi tarafından kullanılmıştır, usul gösteriminde yukarıdaki şekillerde yazılmaz.

Usulleri oluşturan darpların sağ ve sol elle fiilen vurularak icra edilmesine usul vurmak denilir. Darplar; teke, tekâ, düm ve tek'ten oluşur. Te ve ke birer kısa zamanı; düm ve tek bunların iki katı olan uzun zamanları; tekâ içerisindeki te hecesi, bir kısa zamanı ve kâ hecesi de bir uzun zamanı ifade eder. Uzun zamanlar ne denli uzun olursa olsunlar bölünerek birden fazla darpla vurulmamalı, sürelerinin bitmesi beklenmelidir. Çünkü bu uzunlukta bir nüans bulunmaktadır. Darplar bölünürse kuvvetli ve zayıf zamanlar yer değiştirir ve usûlün karakteri bozulur. Ezgi, gelenekte zaman içinde kendiliğinden oluşan darpların bölünmesine karşı çıkmış ve onların bozulmamış şekillerine ulaşmak için eski eserleri taramıştır.

Usul vurulurken eller göğüs hizasına kadar kaldırılır, vuruşlar birbirini takip edecek şekilde, eserlerin hızına uygun bir ahenkte ve heceler yüksek sesle söylenerek yapılır. Elin tamamıyla vurmanın yanı sıra, usulleri işaret parmağı ve orta parmakla vurmak ya da batı tarzı sağ elle havada çizerek göstermek de mümkündür.¹⁸⁵

Usullerin yazımında en küçük birim olan vâhid-i kıyâsî, anahtarın hemen sağına yazılan ritimi ifade eden rakamların altta olanıdır. Ölçü içerisinde bu en küçük birimden kaç adet varsa bu rakam da onun üstüne yazılır. Eserin süratini belirtmek için yine vâhid-i kıyâsî olan nota, portenin üst kısmında gösterilir ve dakikada kaç adet bu notada süre kullanılacağı yani metronom sayısı yazılır. Herhangi bir usulün, bestekarın düşündüğünden farklı bir hızda olması, eseri başka birşeye dönüştüreceği için eserin hızını belirtmek adına portenin soluna ağır, orta ve yürük gibi yönlendirici ifadeler yazılması tavsiye edilir. Ezgi, nota yazılırken birden fazla ölçüden meydana gelmiş

¹⁸⁴ Ezgi, II. s.3.

¹⁸⁵ Ezgi, II. s.4.

mürekkep ölçülerin arasına kesik çizgili bir ölçü çizgisi konulması gerektiğini söyler ve eser notaya alırken de bu yöntemi uygular.

Şekil 12: Porte üzerinde usûl işaretleri



Eserde usul listesi, *Türk Ölçüleri* başlığı altında verilmiştir. Türk ölçüleri basit ve mürekkep olarak iki kısma ayrılır. Basit usuller, iki zamanlı *Nim Sofyan* ve üç zamanlı *Semai*'dir. Nim sofyan ismi yazar tarafından verilmiştir.¹⁸⁶ Bu usullerin ilk mertebeleri basit birer düzumdürler. Türk müziğinde, semainin daha ziyade ikiye katlanmış olan 6/8'lik yürük semai şekli kullanılmıştır. Nimsofyan, 3/8'lik semai ve 6/8'lik yürük semai hem birer düzüm hem de basit ölçülerdir. Diğer bütün ölçüler mürekkeptir, dolayısıyla düzümlerin ve ölçülerin birleşmelerinden meydana gelmektedir.¹⁸⁷

II. cildin sonunda fihristten hemen önce sayfa numarası olmayan bir bölümde, *Türk musikisinde kullanılan mürekkep ölçülerin tahlilleri usulü* başlığı altında mürekkep usullerin nasıl bölüneceğine dair örnekler verilmiştir:

9/8 düm2 tel ke1 düm2 tek3

“...aksak ölçüsünü tahlil etmek istersek, başta iki zamanlı bir uzun ve sonra birer zamanlı iki kısıdan ibaret bir dörtlü yani sofyan ölçüsü ile müçtemi' üç zamandan ibaret beş zamanlı bir Türk aksağından mürekkebe olduğunu takdir ederiz.”

Ezgi, eserin IV. cildinde, düm-tek hecelerinin davul vuruşlarından kaynaklandığını, önce mehter müzisyenleri tarafından sonra diğer müzisyenler tarafından kullanıldığını düşündüğünü ve bu hecelere ilk kez Ahîzâde Ali Çelebi'nin h.ş.1060-1086 yıllarına tarihllediği risâlelerinde rastlandığını belirtir. Verdiği bu tarihler Kantemiroğlu Edvarının yazılış tarihinden yaklaşık kırk sene öncesine tekabül etmektedir. Yüz yirmi yıldan bu yana usûllerin zamanlarının bölünerek yarım zamanlı müddetler oluşturulduğunu; bu uygulamanın, ayrıca tekkâ ve tâhek adlarıyla yapılan darpların, usûllerin aslî ve hakikî şeklini bozduğunu, bu darpların mevcudiyeti için ilmî bir sebep bulunmadığını ifade eder. Ezgi, beş eser adı zikredip usullerin bozulmamış-bölünmemiş

¹⁸⁶ Yazar, “İkinci kitapta teke tabiriyle gösterilen iki adet birinci zamandan teşekkül etmiş olan bu ilk düzümin adı olmadığı ve sofyan usulünün de yarısı olduğu için (nimsofyan) ismini biz koyduk.” demektedir. Ezgi, IV, s. 279.

¹⁸⁷ Ezgi, II. s. 4-5.

şekillerinin bu eserlerde mevcut olduğunu ve II. ciltte verdiği usûllerin bu eserlerden alındığını bildirmektedir.¹⁸⁸

Eserde her ölçünün hangi düzümlerden ve ölçülerden oluştuğuna dair ayrıntılı bilgi verilir. Listede, ölçü adlarının yanında parantez içerisinde bu bilgi verilmiştir.

Ezgi *bayım* diye bir terim kullanır. Bayım, ölçü içindeki veya iki ölçü arasındaki kuvvetli ve zayıf zamanın birleşmesi ve kuvvetlerinin yer değiştirmesi demektir.¹⁸⁹ Bazı ölçülere dair açıklamalar ve bayım bulunan ölçüler dipnotlarla belirtilmiştir.

2.10.1. Nazarî - Amelî Türk Mûsikîsi'nde Ölçüler(Usûller)

Semai¹⁹⁰

$\frac{3}{8}$



$\frac{3}{4}$



Yürük Semai¹⁹¹ (2 x semai)

$\frac{6}{8}$

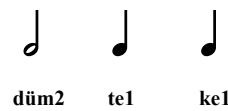


Sofyan

$\frac{4}{8}$

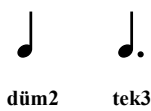


$\frac{4}{4}$

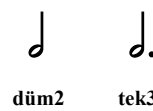


Türk Aksağı (nim sofyan+semai)

$\frac{5}{8}$



$\frac{5}{4}$



¹⁸⁸ Ezgi, IV, s. 278-279.

¹⁸⁹ Ezgi, II, s. 4.

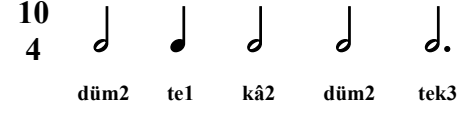
¹⁹⁰ Ezgi, Semâî usulü için Salât-ı Ümmiye isimli segâh eseri örneklendirmiştir fakat bu eserin usûlü konusunda ihtilaflar vardır. bkz. Nuri Özcan. "Salât-ı Ümmiye". *DİA*, XXXVI, İstanbul, 2009, ss. 20-21.

¹⁹¹ Ezgi'ye göre buradaki 6/8'lik yürük semai, 3/8'lik iki semai ölçüsünün son darbının birleştirilmiş halidir. Ezgi, II, s. 5.

Aksak Semai¹⁹² (2 x türk aksağı)



Ağır Aksak Semai



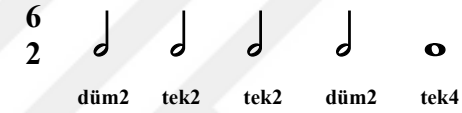
Curcuna



Yürük Semai¹⁹³ (3 x nim sofyan)



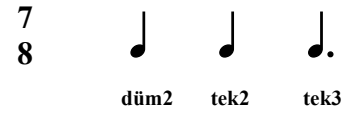
Sengin Semai



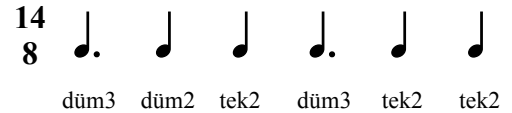
Devri Hindî (semai + nim sofyan)



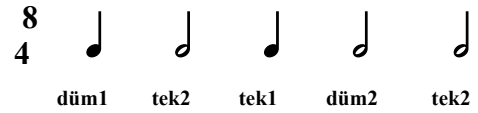
Devri Turan¹⁹⁴ (sofyan+semai)



Devri Revan (2xDevri Hindî)



Düyek¹⁹⁵



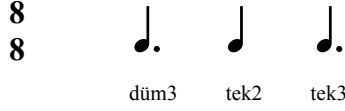
¹⁹² Aksak semai, ağır aksak semai ve curcuna ölçüleri aynı ölçünün farklı mertbeleridir ve iki adet Türk aksağı ölçüsünden oluşmuştur. Ezgi, II, s. 14.

¹⁹³ Yürük semai ve sengin semai üç adet nim sofyardan oluşmuştur ve 6/8'lik iki semaiden oluşan yürük semai usulüyle karıştırılmamalıdır. Ezgi, II, s. 21.

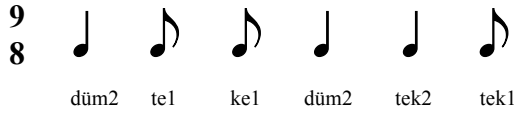
¹⁹⁴ Devr-i Hindî'nin ters şeklidir. Ezgi, II, s. 29.

¹⁹⁵ Başta iki kısa darp arasında bayım vardır. Ezgi, II, s. 32.

Müsemmen (Semai + nim sofyan + semai)



Aksak (sofyan + türk aksağı)



Ağır Aksak



Evfer¹⁹⁶



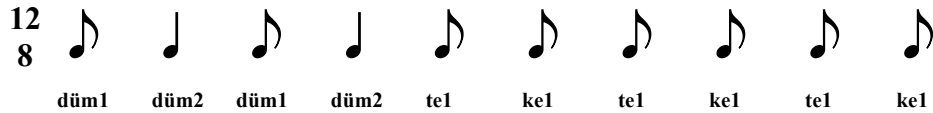
Rakıs Aksak (türk aksağı + sofyan)



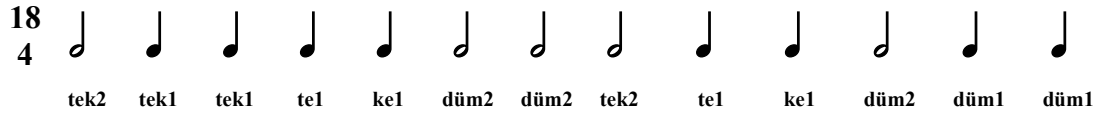
Oynak (semai + yürük semai)



Frenkçin¹⁹⁷ (2xsemai + yürük semai)



Türki Zarp¹⁹⁸ (yürük semai + 3 x sofyan)



¹⁹⁶ Evfer, rakıs aksak ve oynak ölçüleri, aksak ölçüsünün çeşitlemeleridir. Ezgi, II, s. 38.

¹⁹⁷ Ezgi, Frenkçin usulünün, Ladiklî Mehmet Çelebi'nin yazdıklarına dayandırarak XV. yüzyılda icat edildiğini iddia eder. Suphi Ezgi. **Nazarî-Amelî Türk Musikisi V**, İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1953, s.283. Owen Wright ise Ladiklî'nin eserinde bu usule dair herhangi bir bilginin bulunmadığını, frenkçin usulünün ancak XVII. yüzyılın ortalarına tarihlenebileceğini zikretmiştir. Wright, Owen. "How French is frenkçin?". Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series, Vol. 21, No. 3 (JULY 2011), ss. 261-281.

¹⁹⁸ Ezgi, İtrî'nin bestesi olan Rast Na't-ı Şerifî usûle sokmak için, H. Sadettin Arel ile birlikte 12 sene çalışarak usûlü tekrar canlandırdıklarını zikreder. Söz konusu eser Türki zarp usulüne örnek olarak verilmiştir. Ezgi, II, s. 50.

Şarkı devri ravanı (yürük semai + 3 x birleşik sofyan)

26
8

düm2 düm2 tek2 düm4 tek4 düm4 tek4 te2 ke2

Şarkı devri ravanı (2.Şekil)

26
8

düm2 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1 düm2 tek2 düm1 tek2 tek1

düm2 tek2 düm1 tek2 tek1

Durak evferi¹⁹⁹ (türk aksağı + 4 x birleşik sofyan)

21
4

te1 ke1 te1 kâ2 düm4 düm4 tek4 tek4

Nim fahte²⁰⁰ (yürük semai + sofyan)

16
4

düm2 tek3 düm1 tek2 te1 kâ1

Fahte²⁰¹ (sofyan + 2 x yürük semai + sofyan)

20
4

düm2 düm2 tek2 tek2 tek2 düm2 tek4 te1 ke1 te1 ke1

Çenber (sofyan + fahte)

24
4

düm2 te1 ke1 düm2 düm2 tek2 tek2 tek2 düm2 tek4

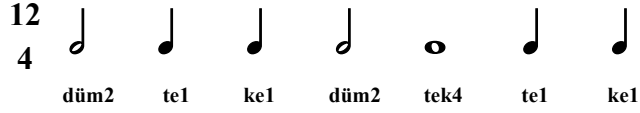
¹⁹⁹ Suphi Ezgi Durak evferi usulünün unutulmuş olduğunu ve kendisi tarafından tekrar gün yüzüne çıkarıldığını iddia eder. Ezgi, C. II, s. 56. Bu esere kadar hiçbir kaynaktan böyle bir usule rastlanmamıştır ve birçok teorisyen, böyle bir usul olmadığı, durak formunun serbest okunan bir form olduğu konusunda hemfikirlerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Bekir Şahin Baloğlu. “Dini Türk Musikisi Beste Türlerinden Durak” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 2014, s.126-128.

²⁰⁰ İkinci ve üçüncü darplar birleşip tek darp olmuştur, burada *bayım* bulunmaktadır. Ezgi, C. II, s. 64.

²⁰¹ Ezgi eserinde lenkfahte usulüne ayrıca yer vermemiş ve ondan bu isimle bahsetmemiştir. Fakat nim fahte usulüne verdiği örnek eserlerden biri kendi bestelediği bir peşrevdir ve usul hanesinde lenkfahte yazmaktadır. 10 zamanlı Nim fahte'yi, 20 zamanlı fahte'nin yarısı gibi düşünmüş olmalıdır. Ezgi, II, s. 66-67.



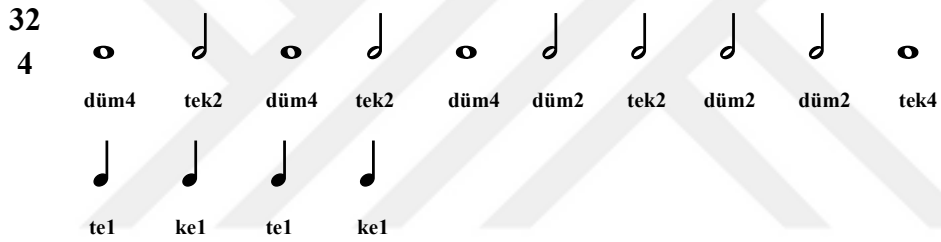
Nim Çenber (2 x yürük semai)



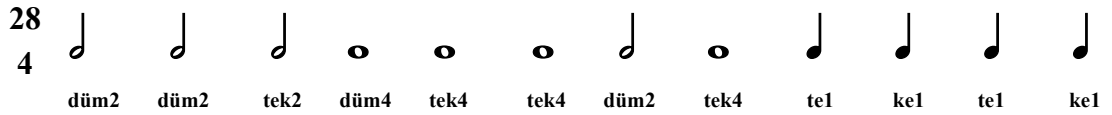
Nim berefşan (semai + türk aksağı + 2 x sofyan)



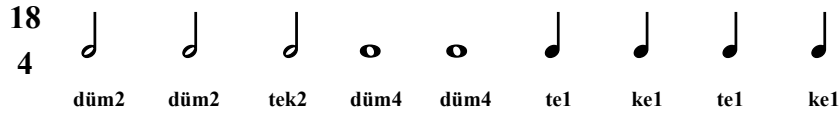
Berefşan (yürük semai + nim fahte + 4 x sofyan)



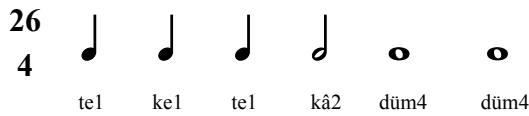
Devrikebir (yürük semai + 2 x birleşik sofyan + yürük semai + 2 x birleşik sofyan)



Nimdevir²⁰² (yürük semai + 3 x sofyan)



Nim evsat (Türk aksağı + 2 x sofyan)



²⁰² Ezgi'ye göre nimdevir, türkizarp ile aynı ölçüdür. "Her iki bazen her dört zamanın birleşik veya ayrık olmaları iki ölçü arasında bir fark isbat etmez" Ezgi, II, s. 108.

Evsat (2 x nimevsat)

26
4

te1 ke1 te1 kâ2 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 te1 kâ1 düm4 düm4

Beste Devrîrevan²⁰³

26
4

düm2+3 düm4 tek4 düm2+3 tek4 tek4

Remel 28/4 (yürük semai + sofyan + yürük semai + 2 x sofyan)

28
4

düm2 te1 ke1 düm2 te1 ke1 te1 ke1 düm2 te1 ke1 düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te1 ke1

Muhammes (8 x sofyan)

32
4

düm2 te1 ke1 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 te1 ke1 düm2 tek2 te1 ke1 düm2 tek2 te1 ke1 düm2 tek2 te1 ke1 düm2 tek2 te1 ke1

Hafif (8 x sofyan)

32
4

düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm2 te1 ke1 düm1 düm1 tek2 düm2 te1 ke1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te1 ke1

Nimhafif (4 x sofyan)

16
4

düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te1 ke1

²⁰³ Evsat ile aynı olduğu için yazmaya gerek olmadığı ifade edilir. Ezgi, II, s. 108.

Fer²⁰⁴ (4 x sofyan)

16
4

düm2 e1 ke1 düm2 tek2 düm1 tek1 düm1 düm1 tek2 te1 ke1

Frengi Fer' 16/4 (4 x sofyan)

16
4

düm2 düm4 düm2 düm4 düm2 tek2 düm2 düm2 tek4
te1 ke1 te1 ke1

Sakil (sofyan + yürük semai + sofyan + 3 x yürük semai + 4 x sofyan)

48
4

düm2 te1 ke1 düm2 te1 ke1 te1 ke1 düm2 te1 ke1
düm2 tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2 düm2 te1 ke1
düm1 tek1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm1 tek1 düm2 te1 ke1

Nim sakil (sofyan + 2 x yürük semai + sofyan + 2 x sofyan)

24
4

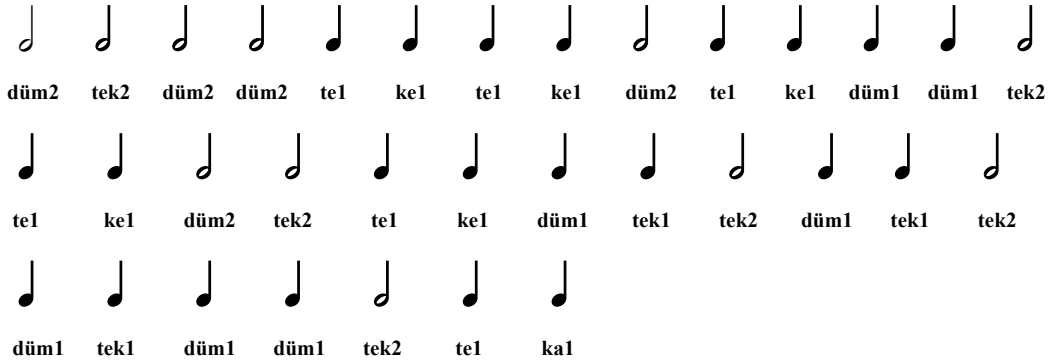
düm2 te1 ke1 düm2 te1 ke1 te1 ke1 düm2 tek2 tek2 tek4
te1 ke1 te1 ke1

Havi (2 x sofyan + 2 x yürük semai + 7 x sofyan + nimhafif + 4 x sofyan)

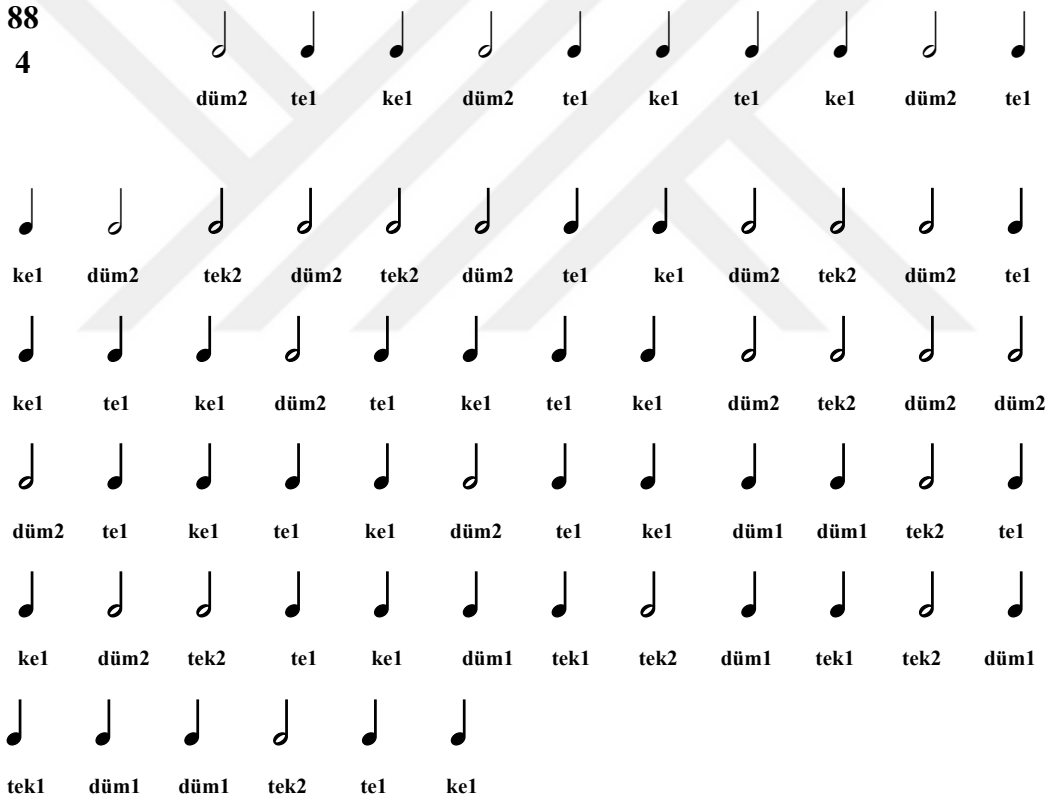
64
4

düm2 te1 ke1 düm2 te1 ke1 te1 ke1 düm2 te1 ke1 te1 ke1

²⁰⁴ İkinci mertebesinde muhammes yerine de kullanılabileceği için Fer'i muhammes şeklinde de bilinir. Ezgi, II. s. 141.



Zarbı fetih (sofyan + yürük semai + 5 x sofyan + 2 x yürük semai + sofyan + yürük semai + 5 x sofyan + nimhafif)



Zincir: Çifte düyek, fahte, çenber devrikebir ve berefşan usullerinden oluşur.

Zarbeyn Ölçüleri: İki devrikebir ile iki berefşan, iki remel ile bir muhammes, bir nimsakıl ile bir berefşan, üç frengi fer ile bir berefşan gibi ikili usullerden oluşmaktadır.

Hezec²⁰⁵ (yürük semai + 4 x sofyan)

22
4

düm1 düm1 düm1 tek2 düm1 düm1 tek2 düm2 tek2 düm2 tek2

tel ka1 tel ka1

2.11. Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri(1968), Hüseyn Sâdettin Arel (1880-1955)

Bir hukukçu olan Hüseyn Sadettin Arel Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerine hakim bir mütefekkir ve müzik adamıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde önemli memuriyetlerde bulunmuş, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan çizgide Batılılaşma yolunda yapılan reform faaliyetlerinde de görevler almıştır. Hüseyn Fahreddin Dede gibi isimlerden Türk müziğini öğrenmiş, Batı müziği konusunda da hem icracı hem teorisyen olacak düzeyde bilgi sahibi olmuştur.²⁰⁶ İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda ders verdiği dönemde, Türk müziği teorisi ve uygulaması ile ilgili fikirlerini benimseyen öğrencileri *Arelci* ünvanıyla anılmış ve ortaya koyduğu ilkelerden oluşan yeni akım *Arelcilik* ismiyle bilinmiştir. Millî bir çizgi benimseyen Arel, *Türk mûsikisi* kavramını ilk kullananlardan biridir. Türk mûsikisi bir bütün olarak düşünölmeli, sanat mûsikisi ve halk mûsikisi gibi ayırımlar yapılmamalıdır. Bir sekizli içerisinde aralıkları eşit olmayan yirmi dört perdeli bir ses sistemi geliştirmiş ve Arel-Ezgi notasyonu olarak anılan kendine mahsus işaretleriyle bu teorinin uygulamasına yönelik bir yöntem de ortaya koymuştur. Arel'e göre Türk mûsikisi, Batı mûsikisine göre ilerlemeye daha müsaittir çünkü daha geniş ve zengin kaynak ve malzemeye sahiptir. Fakat öğretim metodu olarak Batı müziğinden faydalanılmalı ve Türk müziği çoksesli bir forma da dönüştürölmelidir. Arel, Türk tarihi, kültürü ve müzik üzerine üç dergi çıkarmış, bunlardan *Musiki Dergisi* Türkiye'deki en uzun soluklu müzik dergilerinden biri olarak kayda geçmiştir. *Türk Mûsikisi Kimindir?*, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* isimleriyle

²⁰⁵ Bu usulle bestelenmiş bir eser olmadığını ve bu usûlü faydalı olur düşüncesiyle eklediğini zikeder. Ezgi, II, s.192.

²⁰⁶ Yılmaz Öztuna. *Sâdeddin Arel*. 1. Basım, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s.11-23.

yayınlanmış iki eseri bulunan müellifin çok sayıda makale ve yazı dizisi bulunmaktadır. Dini ve dindışı alanlarda çok sayıda bestesi de olan Arel'in incelemesini yaptığımız eseri; 1943-1948 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarında verdiği derslerden oluşturulmuş ve ilk defa 1974 yılında yayınlanmıştır.²⁰⁷

Kitabın sekizinci bölümünde *düzüm* ve *ölçü* kavramları ayrıntılı şekilde anlatılmış, dokuzuncu bölümde ise 15 zamanlıya kadar usullerin gösterimine yer verilmiştir.

Arel, 1900'lerin başında, Ezgi ve Yekta ile beraber Fransızca müzik terimlerini Osmanlıca'ya çevrimek için bir çalışma yaptıklarını fakat bir iki kelimedenden öteye gidemediklerini anlatır. Fakat kendisi bu konuda çalışmalara devam etmiş, farklı zamanlarda önce kendi ifadesiyle *Osmanlıca (imkanın müsaadesine göre, kâh Türkçe, kâh Arapça, kâh Farsça)* olmak üzere bu terimlere yeni karşılıklar bulmuş, bu çalışmasını 1930'lu yıllarda başlatıp üç merhalede devam ettirmiştir. Son merhalede, müstehriklerin[oryantalistlerin], Türk olan müzik üstatlarını, eserlerini Arapça ve Farsça yazdıkları için Arap ve Fars olarak tanımlamalarının da etkisiyle millî duygularının isyan ettiğini ve gücünün yettiği kadar her terimin Öz Türkçe karşılığını bulmaya çalıştığını zikreder. Bu çalışmasında, *Rythme*[ritm] kelimesini önce; *îkâ* olarak, sonrasında ise *düzüm* şeklinde Türkçeleştirmiştir. *Syncope*[senkop] terimindeki uygulaması ise önce; *iğmâ*, sonra; *bayım* şeklindedir.²⁰⁸

O'nun *düzüm* tanımı “*en geniş anlamıyla zaman veya mekan içinde intizam ve tenasüp*” şeklinde aslında *rythme*(ritim) teriminin tanımıdır. “*Eski teorisyenler düzüme ika derler*” ifadesiyle *düzüm* ve *ika*'nın aynı anlama geldiğini vurgular.²⁰⁹ Eserde mekan içindeki *düzüm*, ağaç yapraklarının biçimindeki düzen ve uyum; zaman içindeki *düzüm* ise davul çalarken sağ ve sol ellerin vuruşlarındaki uzunluk ve kısalık, kuvvetli ve zayıf zamanların düzeni ve ahengi ile örneklendirilir.²¹⁰ Zamanın dışında mekan içerisinde bir *düzüm*den bahsedildiğine, incelediğimiz müzik teorisi kitaplarında sadece bu eserde rastlıyoruz. Sıralı eşit zaman dilimlerinde kuvvetli ve zayıf zamanların konulduğu yer, *düzüm*ün kümelenme şeklini değiştirmektedir ve dolayısıyla onun zamanını da tayin eder.

²⁰⁷ Haydar Sanal. “Hüseyin Sadeddin Arel”. *DİA*, III, İstanbul, 1991, ss. 352-354.

²⁰⁸ Hüseyin Sadeddin Arel. “Musiki Terimleri I.”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 8, yıl.1, 1 ekim 1948, ss. 3-6.

²⁰⁹ Hüseyin Sâdeddin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, 2.Basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 62.

²¹⁰ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 60.

Böyle bir harekette, örneğin; saat tik taklarında her iki vuruştan biri kuvvetli kabul edilirse ikili bir düzum, her üç vuruştan biri kuvvetli olarak düşünülürse üçlü bir düzum meydana gelir. Düzumde zamanların hep sesli olması şartı yoktur, arada suslar da bulunabilir.²¹¹ Müzikteki düzumlerde kuvvetli bir zamandan sonra mutlaka bir zayıf zaman gelir. İkili ve üçlü düzumlerdeki zamanlar kuvvetliden zayıfa doğru sıralanır. Dörtlü düzumde ise ilk zaman kuvvetli, ikincisi zayıf üçüncüsü yarı kuvvetli ve dördüncü zaman hepsinden zayıftır. Bir uzun bir kısa zaman yan yana geldiğinde çoğunlukla uzun olan zaman kuvvetli olur. Zayıf zamandaki sesin kuvvetli zamana uzamasına *bayım* denir.²¹²

Usul kelimesi yerine *ölçü* kelimesinin kullanılabileceğini, ikisinin aynı şey olduğunu iddia eder ve eserin birçok yerinde her iki kelimeyi de aynı anlamda kullanır. *Ölçü*, nağmenin birbirine eşit uzunlukta bölündüğü parçalardan her birine verilen isimdir ve eski teorisyenlerin düzümü tarif ederken kullandıkları *devir* kavramına tekabül eder.²¹³ Arel eserin çeşitli yerlerinde ölçü-usul için şöyle tanımlar da yapar: “*Muayyen*(belirli) *düzümlerden yapılarak kalıp halinde tesbit edilmiş ölçülere usûl denir.*” , “*...usul kalıp halinde tespit edilmiş ölçüden başka bir şey değildir.*”

Bütün tanımları bir araya getirecek olursak: *Düzüm* ve *ika*, zaman parçalarının belli bir düzende ve eşit zaman aralıklarıyla bir araya gelmiş halleridir. *Ölçü*, *usul* ve bazı eski teorisyenlerin kullandığı *devir* terimleri ise belirli düzumlerden oluşan, eser içinde tekrar eden zaman kalıplarını ifade eder.

Usuller zamanlarının sıralanışındaki özelliklerle kimlik kazanır ve zamanların yeri değiştirilirse başka bir usule dönüşürler. Örneğin; batı müziğinde üçerli kümelenmiş 9/8’lik usul ile aksak usulünün hiçbir benzerliği yoktur. 2+2+1 şeklindeki Türk aksağı usulü 1+2+2 şeklinde yazılamaz.²¹⁴ Böyle yazıldığı taktirde başka bir usul olur.²¹⁵ Bununla beraber, aynı ölçü içerisinde farklı düzumler oluşturma konusunda besteci fazlasıyla özgürdür. Yapılan düzum değişikliği bir kalıp haline dönüşmediği sürece usulü değiştirmez.²¹⁶

²¹¹ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 61.

²¹² Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 69.

²¹³ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 62.

²¹⁴ Arel, buradaki açıklamanın aksine, Türk Aksağı usulünü açıklarken 2+2+1, 2+3, 2+1+2 şeklinde üç farklı mertebede tarif etmiş, bu üç farklı dizilimi aynı usul olarak göstermiştir. Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s.80.

²¹⁵ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 64.

²¹⁶ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 66.

Vâhid-i kıyâsî, ölçü içerisindeki en küçük birim zamandır. Notada, ölçü rakamları donanımdan hemen sonra kesir yazar gibi üstüste olmalıdır. Alta, ölçüdeki vâhid-i kıyâsî olarak kabul edilen birimin rakamı, üste ise bir ölçüde kaç vâhid-i kıyâsî olacağı yazılır. Ölçüler, nota yazımında *ölçü çizgisi* denilen yukarıdan aşağı bir çizgiyle ayrılır.²¹⁷ Hareketin hızını belirtmek için en sağlıklı yöntem, uygun zamanı çoğunlukla da vâhid-i kıyâsî zamanını metronomla tespit edip notanın sol üst kısmına yazmaktır. Fakat bir sanat eserinde böyle kesin bir hareket kısıtlaması yapmak yerine hareketi tam tespit edemese de hız bildiren, pek ağır, ağır, sengin, ağırca, orta yürüklükte, yürük gibi bir takım tabirler kullanılabilir.²¹⁸

Usul zamanlarını dize, masaya vurarak ya da ellerin havadaki hareketiyle ölçmeye “usul vurmak” denir. Buna mahsus olan heceler düm, tek, teke, tekâ, tekkâ ve tâhek şeklinde altı tanedir. Eski Türkçe’de kuvvetli demek olan Düm hecesi, davul tokmağının sağ tarafından çıkan kuvvetli ses sebebiyle bu adı almış; sakın anlamına gelen tek hecesine ise davulun sol tarafına vurulan ince değneğin çıkarttığı sestten dolayı bu ünvan verilmiştir. Düm hecesi sağ elle vurulur ve her daim kuvvetlidir. Tek hecesi sol elle vurulur ve zayıf zamanları ifade eder. Teke, tekâ, tekkâ ve tâhek heceleri ise tek’in çeşitlemeli yani velveleli halleridir. Teke iki eşit kısa zamandan, tekâ ilki kısa ikincisi uzun iki zamandan, tekkâ ve tâhek ise her iki hecesi de eşit ve uzun zamanlardan oluşan hecelerdir. Teke, tekâ ve tekkâ’nın ilk heceleri sağ elle ikincisi sol elle vurulur. Tâhek ise ilk hecede iki elin kalkıp ikincide inmesiyle vurulur.²¹⁹

Arel, eski nazariyat kitaplarındaki tenteneli vuruşu anlattıktan sonra, darp ve nakre kelimelerinin vuruş anlamına geldiğini, her ölçüde vâhid-i kıyâsî zamanlarını vurmak güç olduğundan bu zamanların bazılarının vurulduğunu ifade eder. Her bir heceye nakre, vurulan hecelere ise darp denmekte olduğunu, sonradan nakre kelimesinin unutulup yerini tamamen *darpa* bıraktığını, darp ifadesinin bazen usul yerine de kullanıldığını aktarır.²²⁰

Ölçülerin zamanını vâhid-i kıyâsî üzerinden tanımlar. “Üç zamanlı usul” ya da “üç darplı usul” gibi ifadeler yerine, “üç vâhid-i kıyâsî uzunluğunda” şeklinde kullanmayı tercih etmiştir ve anlattığı her usulü de bu yöntemle tarif eder.

²¹⁷ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 63.

²¹⁸ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 70.

²¹⁹ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 66.

²²⁰ Arel, *Türk Müsıkîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 67.

Eserde ölçülerde üç mertebe vardır. Ölçünün birinci mertebesi vâhid-i kıyâsî zamanı dikkate alınarak, ikinci mertebe onun iki katı ve üçüncü mertebe de ikincinin iki katı uzunlukta nota birimiyle, semai usulünde şöyle örneklendirilir:



Fakat mertebe farklarının genellikle bir yazı şeklinden ibaret kaldığını, bestecinin bir eseri ikinci mertebede yazıp, icrasını birinci mertebedeki gibi yürük tercih edebileceğini bir dipnotla belirtir. Mertebenin hıza bir etkisi yoktur. Mesela 10/16'lık curcuna usulünde bir eser, 10/8'lik aksak semai olarak yazılıp yine curcuna yürüklüğüyle ilk mertebede icra edilebilir. Arel, curcuna, aksak ve ağır aksak usullerini aynı usulün mertebeleri olarak kabul eder. Hafif-i evvel, hafif-i sani ve sakil terimlerinin metronomun icadından önce kullanıldığını belirterek bu terimleri açıklar. Bu yöntemin bugün unutulduğunu ve yerini eserde anlattığı metoda bırakmakta olduğunu belirtir.²²¹

Eserde, Türk aksağı örneklendirilirken, vâhid-i kıyâsî zamanlarının katları olarak değerlendirilen mertebe anlayışıyla uyumsuz bir kullanım görülmektedir. Yazar, Türk aksağı ölçüsünün, kendisinin tesbit ettiği 2+2+1, 2+3, 2+1+2 şeklindeki farklı zaman dağılımlarını mertebeler olarak ifade eder ve her birini de 5/8'lik rakamla gösterir.

Arel, nağmelerin kullanılış şekliyle, ölçü içerisinde kuvvetli ve zayıf zamanların tamamen değiştiği bir nüanstan bahseder. Bu kullanımda bazı notalar diğerlerinin yükünü çeker ve zayıf zamanlar kuvvetlenir. Güçlenen zamana *dinç zaman* diğerine *gevşek zaman* adını vermiştir. Şekil 13'de 2 ile gösterilen kısım 1. kısmın yükünü çekmekte, zamanları zayıf olmasına rağmen oldukça kuvvetli hissedilmektedir.

Şekil 13: Dinç ve gevşek zaman



Eserin dokuzuncu

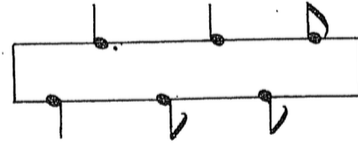
bölümü başlığı *Türk Musikisinde Usuller*'dir. Usuller iki zamanlıdan başlar. Vâhid-i kıyâsî zamanı ikiden onbeşe kadar olan usullere küçük usuller, onaltı ve daha yukarısı

²²¹ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 71.

ise büyük usuller olarak tasnif edilir. Nim sofyan ve semai basit usuldür ve diğer usullerin oluşumunda rol oynar. Diğer bütün usuller mürekkep usuldür.

Usul notası üst üste iki yatay çizgide gösterilir. Sağ elle vurulan darplar üst çizgide ve nota sapları yukarı bakacak şekilde, sol elle vurulanlar ise alt çizgide ve sapları aşağıya doğru yazılır.

Şekil 14: Nota saplarının ellere göre farklı yönlerde gösterimi



Eserde vâhid-i kıyasî zamanı 15'e kadar olan ölçüler gösterilmiştir.

2.11.1 Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri'nde Ölçüler(Usûller)

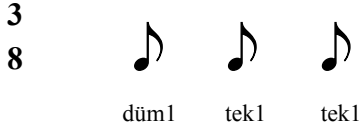
Nim Sofyan 1.Mertebe



2.Mertebe



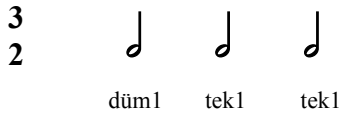
Semai 1.Mertebe



2.Mertebe

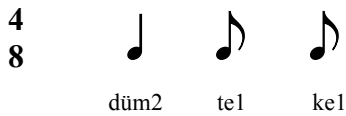


3.Mertebe

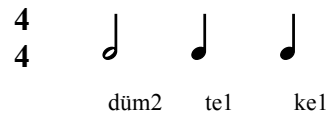


Sofyan 1.Mertebe

Nim Sofyan + Nim Sofyan

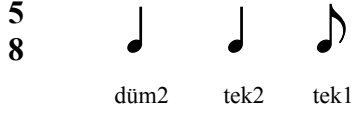


2.Mertebe



Türk Aksağı 1.Mertebe

Nim Sofyan + Semai



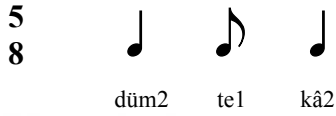
2.Mertebe

Nim Sofyan + Semai



3.Mertebe

Nim Sofyan + Semai



Yürük Semai²²² 1.Mertebe

Semai + Semai

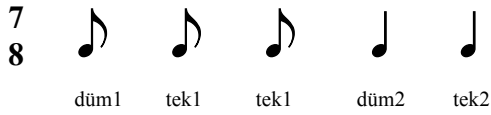


2.Mertebe

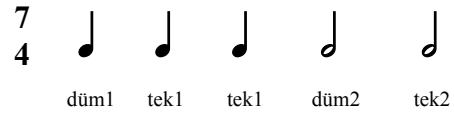


Devri Hindî 1.Mertebe

Semai + Sofyan

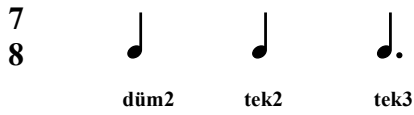


Sengin (Ağır) Devr-i Hindî 2. Mertebe



Devri Turan

Nim Sofyan + Nim Sofyan + Semai



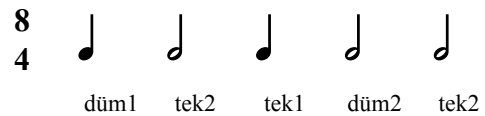
Düyek 1.Mertebe

Sofyan + Sofyan



Ağır Düyek 2. Mertebe

Sofyan + Sofyan



²²² Yürük Semai ölçüsünün hem 3+3 hem de 2+2+2 şeklinde birleşimi bulunduğunu iddia edip buna ilişkin eser örnekleri verilmiştir. Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s.82.

Müsemmen

Semai + *Nim Sofyan* + *Semai*

8
8

♩. ♩. ♩.

düm3 tek2 tek3

Yürük Aksak 1.Mertebe

Sofyan + *Türk Aksağı*

9
16

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 ke1 düm2 tek2 tek1

Aksak 2.Mertebe

Sofyan + *Türk Aksağı*

9
8

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 ke1 düm2 tek2 tek1

Ağır Aksak 3. Mertebe

Sofyan + *Türk Aksağı*

9
4

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 ke1 düm2 tek2 tek1

Evfer 1.Mertebe

Sofyan + *Türk Aksağı*

9
8

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 ke1 düm2 tek1 tek2

Ağır Evfer 2.Mertebe

Sofyan + *Türk Aksağı*

9
4

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 ke1 düm2 tek1 tek2

Oynak

Semai + *Yürük Semai*

9
4

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 tek2

Raks Aksağı

Türk Aksağı + *Sofyan*

9
8

♩ ♩. ♩ ♩

düm2 tek3 düm2 tek2

Curcuna 1.Mertebe

Türk Aksağı + *Türk Aksağı*

10
16

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 kâ2 düm2 tek2 tek1

Aksak Semai 2.Mertebe

Türk Aksağı + *Sofyan*

10
8

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 kâ2 düm2 tek2 tek1

Ağır Aksak Semai 3.Mertebe

Türk Aksağı + *Türk Aksağı*

10
4

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 te1 kâ2 düm2 tek2 tek1

Lenkfahte(Nim Fahte)

Nim Sofyan + *Semai* + *Semai* + *Nim Sofyan*

10
4

♩ ♩. ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 tek3 düm1 tek2 te1 ke1

Cengiharbi

Nim Sofyan + *Nim Sofyan* + *Semai* + *Semai*

$\frac{10}{8}$

düm tek düm tek düm tek tek düm tek tek

Tek Vuruş

Türk Aksağı + *Yürük Semai*

$\frac{11}{8}$

düm2 tek2 tek1 düm2 tek2 tek2

Frenkçin

Semai + *Semai* *Nim sofyan* + *Nim sofyan* + *Nim sofyan*

$\frac{12}{8}$

düm1 düm2 düm1 düm2 te1 ke1 te1 ke1 te1 ke1

Nim çember

Sofyan + *Yürük Semai*

$\frac{12}{8}$

düm2 te1 ke1 düm2 tâ2 hek2 te1 ke1

İkizaksak

Türk Aksağı + *Yürük Semai*

$\frac{12}{8}$

düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 tek1

Şarkı Devri Revanı

Semai + *Sofyan* + *Sofyan* + *Nim Sofyan*

$\frac{12}{8}$

düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 te1 ke1

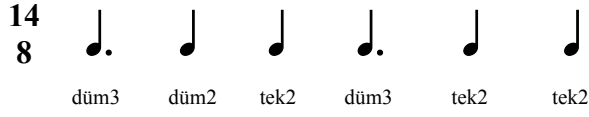
Şarkı Devri Revanı

Aksak + *Sofyan*

$\frac{12}{8}$

düm1 tek1 tek1 düm2 tek2 düm2 tek2 te1 ke1

Devri Revan



Raksan



Raksan (2.şekil)



2.12. Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, M.Ekrem Karadeniz(1904-1981)

M. Ekrem Karadeniz, Türk müziğinin son teorisyenlerinden biri olarak yirmi yıla yakın bir süre hocası Abdülkadir Töre ile “Esâsât-ı Mûsikiyye ve Türk Mûsikisinde Terakkî ve Tekâmül” isimli eser üzerinde çalışmış fakat hocasının ölümü üzerine bu eseri 1965 yılında tek başına tamamlamıştır. Eser "Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları" adıyla ancak 1983'de, vefatından sonra yayınlanmıştır. Karadeniz, hocasına ithâf ettiği eserin özünün ona ait olduğunu ifade eder.²²³ Eser bu anlamda Abdülkâdir Töre ve Ekrem Karadeniz'in ortak çalışması olarak görülebilir. Ses sistemi konusunda oldukça özgün yaklaşımlar bulunan eserde usûllerle ilgili de orijinal bir teori geliştirildiği söylenebilir.

Usul konusu eserin ikinci bölümünde *Usûller* başlığı altında incelenmiş, hem kavramlar tanımlanmış hem de verilen her usûl için ayrıntılı açıklamalar yapılmıştır.

Karadeniz bölüme, usûl ve îkâ'nın birbirinden farklı olgular olduğu ve birçok teorisyenin bu farkı ayırt edemediği yönünde bir eleştiriyle başlar ve her iki kavramı da aralarındaki farklara değinerek tanımlar. Ona göre îkâ çok daha geniş bir çerçeveyi

²²³ Nuri Özcan, “M.Ekrem Hulusi Karadeniz”, *DİA*, XXIV, İstanbul, 2001, ss. 390-391.

tanımlar, her usûl aynı zamanda îkâ'dır fakat îkâlar usul değildir. Îkâ'yı, "bir cismin belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerinin meydana getirdiği durum" şeklinde tanımlar. Bir saat rakkasının veya metronomun düzenli hareketleri, kapı ziline tokmanın hareketi hatta ışıklı tabelaların yanıp sönmesi esnasındaki hareket ve müzisyenlerin her dörtlük veya sekizlik notada tempo tutması da îkâ tanımı için verdiği bazı örneklerdir. Bu ritmik hareketlerin îkâ olabilmesi için düzenli olarak tekrarlanması şartı vardır.²²⁴

Usûlü ise; "değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütünü" olarak tanımlar. O'na göre usûl birçok vuruştan oluşur ve şiirdeki veznin işlevini yerine getirir.

Karadeniz, darp kavramını açıklarken, vezin ve mertebe konularına değinir, darp çeşitlerini anlatır ve nota üzerindeki gösterimine ilişkin izahlar yapar.

Darp, elin veya ayağın bir defa düzenli bir hızda yukarı kaldırılıp indirilmesidir. Yukarıdan aşağıya yapılan vuruşu *basit darp*, tekrar havaya kaldırılıp vuruşun tamamlanmasını ise *tam darp* olarak tanımlar. Darp kavramından kastı tam darptır. Bu darpların arasında geçen sürenin tespiti eser sahibine aittir ve bunun metronomla belirlenmesi, metronom yoksa bir dakika içinde eserdeki darplardan kaç tane icra edileceğinin dörtlük, sekizlik gibi nota birimi de dikkate alınarak eserin başında belirtilmesi gerektiğini vurgular. Örneğin eserin başına aşağıdaki işaretler konulduğunda:

♩ = 60 : Saniyede bir dörtlük, dakikada 60 adet dörtlük nota icra edilir.

♩ = 100: Bir dakika içinde 100 adet sekizlik nota icra edilir. 5/8'lik Türk Aksağı usûlünde bir eserde, bir dakikada 20 ölçü çalınmış olur.



Musikide darpların çeşitli hızları vardır ve eski musiki teorisyenleri bunları çok yavaş icra edilen ve küçük değerlerde yazılan sakil, bunun iki katı hızda bugün en çok kullandığımız hafif-i sani ve yine bunun da iki katı hızda yazılan hafif-i evvel olarak üç grupta toplamıştır. Karadeniz'e göre sakil darplarla bugün nota yazmaya ihtiyaç yoktur çünkü batı notasıyla diğer iki şekilde yazmak, gerekli süratleri ifade etmek için yeterlidir. Sakil'i *ağır*, Hafif-i sani'yi *hafif* ve hafif-i evveli de *yürük* kavramlarıyla anlatmaya devam eder. Bu mertebeleri, bir dakika içerisinde vurulma sayısına göre bir tasnife de

²²⁴ M.Ekrem Karadeniz. **Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları**, 2. basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 30.

tabi tutar: bir dakika içerisinde vurulan darp sayısı 36'yı geçmiyorsa ağır, bu sayı 36-72 arasında ise hafif ve 72'nin üzerinde ise yürük'tür. Türk musikisinde dakikada 200 darp ve üzeri bir kullanım olamayacağını da ekler. Bu tasnif yazara aittir.

Darpların hızına ve nota birimine ilişkin ifadeler, daha kolay anlaşılması için onun örnekleri üzerinden tablo 5'de gösterilmiştir. Bir eserde 16 ve 32 lik değerde notalar çok kullanılmışsa bu eseri yürük şekilde yazmak yani nota değerini iki misli büyütmek gerekir. 32'likler 16'lık olarak 16'lıklar 8'lik olarak yazılır. Bu uygulama, gözün büyük değerdeki notaları daha daha kolay seçmesi sebebiyle nota okumayı kolaylaştırdığı için yapılmalıdır.

Tablo 5 : Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları'nda darp hızları ve mertebeler

Darpların Hız Dereceleri	Hız Seviyesi	Süre Olarak Birbirinin Katlarıdır	Bir dakika İçerisinde Vurulan Darp Sayısı	Düyek Usûlünde Yazım Örneği
Ağır (Sakîl) Batı notası ile yazımda diğer iki kullanım yeterli olduğu için kullanılmamalıdır.	Çok yavaş icra edilir.	4 birim	36 darp ve altı	4/8 (Bu darpta hiç örnek verilmemiştir.)
Hafif (Haff-i sâni) Eserde 2'lik, 4'lük ve 8'lik notalar çok ise kullanılmalıdır.	Orta hızda icra edilir.	2 birim	36-72 darp arası	4/4 (8/8 şeklinde yazılması gerektiği fakat Katakofiti usulüyle karışmaması için bu şekilde yazıldığı ifade edilir.)  Düm1 Tek2 Tek1 Düm2 Tek2
Yürük(Haff-i evvel) Eserde 16'lık ve 32'lik notalar çok ise kullanılmalıdır.	Hızlı icra edilir.	1 birim	72 – 200 darp arası	8/4  Düm1 Tek2 Tek1 Düm2 Tek2

Yazar, usûllerin kolaylık sağlaması iddiasıyla bölünerek yazılmasını *sakat bir sistem* olarak tanımlayıp şiddetle karşı çıkar. 9/4'lük bir usûlün 5/4 ve 4/4 şeklinde bölünerek yazılamayacağını, bu yazım şeklinin hem ilmi olmadığını hem de pratikte

uygulanamayacağını, fakat büyük usûllerin 4/4'lük ölçülerle yazılarak usûl sonlarının çift ölçü çizgisiyle gösterilmesinin, değiştirme işaretlerinin kullanımı açısından pratikte faydalı olacağını ifade eder. Ayrıca büyük usûllerin tamamının bu bölünmeye uygun olmadığını da belirtmiştir.

Yazara göre, her eser kendi ağırlığı ve kendine mahsus tavrıyla icra edilmelidir. Batıdaki 3 ve 4 zamanlı birbirine eşit vuruşlardan oluşan ritmlerin aksine Türk musikisinde 70'den fazla usûl bulunur ve her bir usûlün kendine göre inceliği, güzelliği vardır. Ayrıca büyük usûllerin icrasını güç bularak gereksiz sayanları, usûllerin özelliğini iyice kavrayamadıkları ve usûlleri basit ölçülere dönüştürdükleri iddiasıyla eleştirir. Bu yaklaşımın çürük olduğunu ve uzun boylu eleştiriye bile değmeyeceğini ifade eder.²²⁵

Eserde beş darp, şiddeti ve hangi elle vurulacağı belirtilerek açıklanır:

Düm: Genellikle kuvvetli vurulan darplardır. Sağ elle sağ dize vurulur.

Tek: Çoğu zaman hafif(zayıf) şiddettedir ve sol elle sol dize vurulur.

Tekâ: Her daim orta kuvvette, te kısmı sağ elle, kâ kısmı sol elle vurulur. 2 ve 4 zamanlı ise te ve kâ heceleri eşit olarak bölünür. Üç zamanlı ise *te1 kâ2*, beş zamanlı ise *te2 kâ3* şeklinde bölünür.

Teke: Her daim 2 zamanlıdır. Yarıları sağ yarıları sol elle vurulur. Tekâ ile karıştırılmamalıdır ve en hafif darptır.

Tâhek: Tâ kısmında iki el kaldırılır hek kısmında indirilip vurulur, iki hareket değer bakımından eşittir. Hafif darplardır.²²⁶

Karadeniz, hocası Abdülkadir Töre'nin, usul öğrenimini kolaylaştırmak için uyguladığı bir yöntemi tavsiye eder ve bu yöntemin uygulamasını, eserin devamında usulleri anlatırken hemen her usulde izah eder. Usul vurulurken ayaklar bir metronom gibi kullanılarak, her sekizlik veya dördlük notada eşit aralıklarla vurulur. Kullanılacak birim zaman, usûlün birim zamanına göre değişir. Bu vuruş biçiminin çeşitli usullerde nasıl kullanılacağı uzun uzadıya açıklanır ve sonra mızraplı enstrümanlarla usule ve usûlün zaman birimine göre nasıl mızrap vurulacağına dair bilgiler verilir. Usûl listesini verirken bu ayak vuruşlarının bilgisini vermeyi tercih etmedik.

Rauf Yekta'nın eleştirdiği bir mevzuyu Karadeniz de aynı sebeple eleştirmiş ve biraz farklı bir yorum getirerek açıklamıştır. Bazı teorisyenlerin aksak ve curcuna usulünü

²²⁵ Karadeniz, *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*, s. 33.

²²⁶ Karadeniz, *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*, s. 32-33.

birbirinin mertebesi olarak göstermesini eleştirerek, sırf 10 zamanlı olduğu için iki usulün aynılığını iddia etmenin yanlış olduğunu ve curcuna usulünün, sofyan gurubuna dahil olan, 5+5 zamandan oluşan *Devr-i Süreyya Sofyanı* adı verilen bambaşka bir usul olduğunu iddia etmektedir.²²⁷

Şekil 15 : Aksak Semâî ve Curcuna usûllerinin farkı

Aksak Semai					Curcuna veya Devr-i Süreyya Sofyanı		
10/8					10/16		
	Düm2	Tekâ3	Düm2	Tek2	Tek1	Düm 5	Tekâ 5

Eserde, *Türk mûsikîsinde bu güne kadar kullanılmış usuller* başlığıyla 78 adet usul açıklanmıştır.

2.12.1 Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları'nda Usûller²²⁸

Yürük Sofyan, Nim Sofyan veya Tek Sofyan

(Hafif) $\frac{2}{4}$
düm1 tekâ1

Sofyan
(Hafif) $\frac{4}{4}$
düm2 te1 kâ1

Curcuna veya Devr-i Süreyya Sofyanı

(Yürük) $\frac{10}{8}$
düm5 te kâ 5

(Hafif) $\frac{10}{16}$
düm5 te kâ 5

²²⁷ Karadeniz, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, s. 34.

²²⁸ Karadeniz, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, s. 36-61.

Çeng-i Harbî

(Yürük)

$\frac{10}{8}$



Düyek

(Hafif)

$\frac{4}{4}$



(Yürük)

$\frac{8}{4}$



Nazlı Düyek

(Yürük)

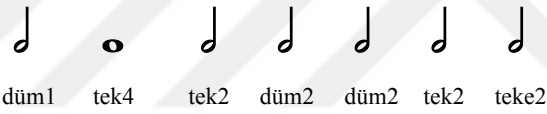
$\frac{12}{8}$



Çifte Düyek

(Yürük)

$\frac{16}{4}$



(Hafif)

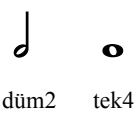
$\frac{8}{4}$



Darp

(Yürük)

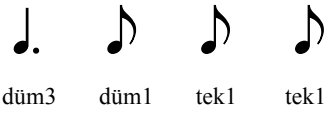
$\frac{6}{4}$



Gülşen

(Hafif)

$\frac{6}{8}$



Yürük Semâî

(Hafif)

$\frac{6}{8}$



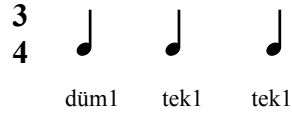
Sengin Semâî

(Hafîf)



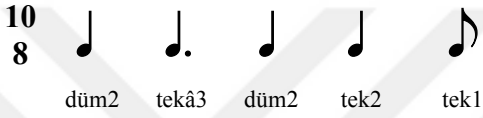
Semâî

(Yürük)



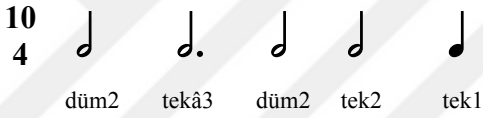
Aksak Semâî

(Hafîf)



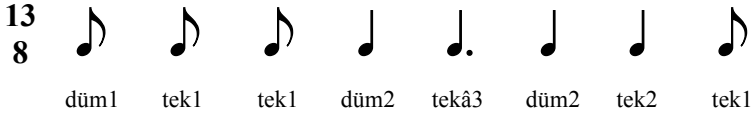
Ağır Aksak Semâî

(Hafîf)



Artık Aksak Semâî

(Hafîf)



Türk Aksak Semâî

(Hafîf)



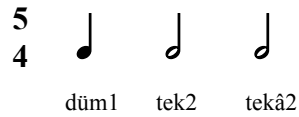
Arab Aksak Semâî

(Hafîf)



Zafer

(Hafîf)



Türk Aksağı veya Süreyya

(Hafif)

$\frac{5}{8}$



düm2



tek3

(Yürük)

$\frac{5}{4}$



düm2



tek3

Çifte Sofyan veya Raks Aksağı

(Yürük)

$\frac{9}{8}$



düm2



tekâ2



düm2



tek2



tek1

Aksak

(Yürük)

$\frac{9}{4}$



düm2



tekâ2



düm2



tek2



tek1

(Hafif)

$\frac{9}{8}$



düm2



tekâ2



düm2



tek2



tek1

Ağır Aksak

(Hafif)

$\frac{9}{4}$



düm2



tekâ2



düm2



tek2



tek1

Aksak Sofyan

(Hafif)

$\frac{9}{8}$



düm4



tekâ5



(Yürük)

$\frac{9}{4}$



düm4



tekâ5

Oynak

(Yürük)

$\frac{9}{4}$



düm1



tek1



tek1



düm2



tek2



tek2

(Hafif)

$\frac{9}{8}$



düm1



tek1



tek1



düm2



tek2

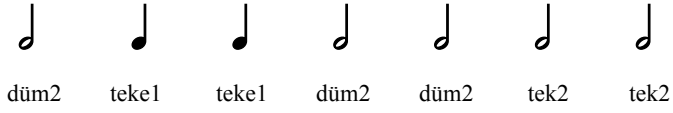


tek2

Kadîm Evfer

(Yürük)

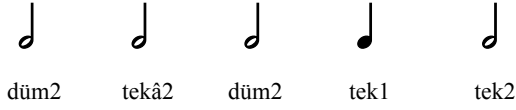
$\frac{12}{4}$



Evfer

(Yürük)

$\frac{9}{4}$



(Hafîf)

$\frac{9}{8}$



Ağır Evfer

(Hafîf)

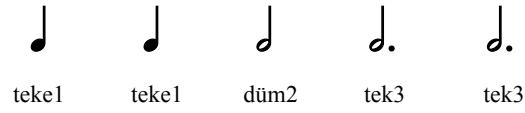
$\frac{9}{4}$



Nim Evfer

(Yürük)

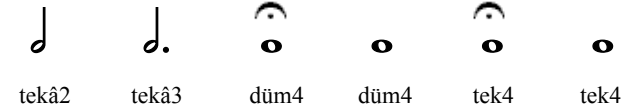
$\frac{10}{4}$



Durak Evferi

(Yürük)

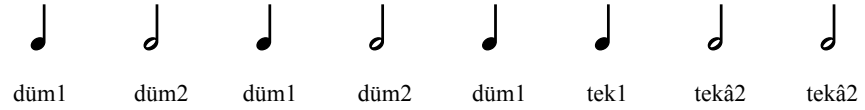
$\frac{21}{4}$



Frenkçin

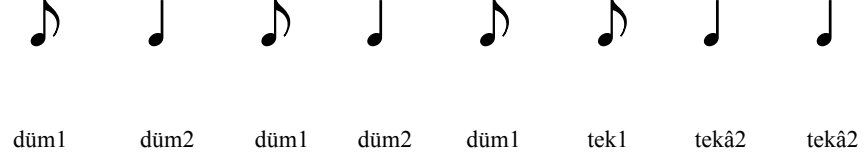
(Yürük)

$\frac{12}{4}$



(Hafîf)

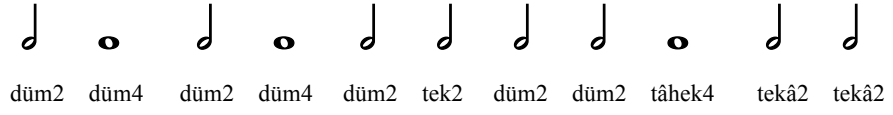
$\frac{12}{8}$



Frengi Fer'

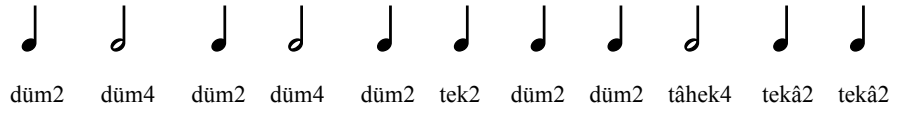
(Yürük)

28
4



(Hafif)

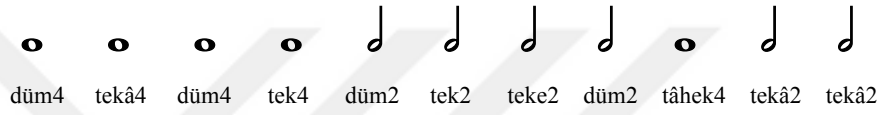
14
4



Fer'

(Yürük)

32
4



(Hafif)

16
4



Katikofti

(Yürük)

8
4



(Hafif)

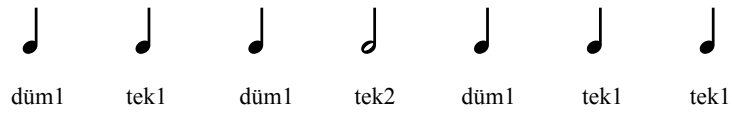
8
8



Bulgar Darbı

(Yürük)

8
4



(Hafif)

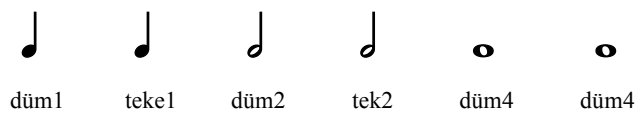
8
8



Türk Darbı

(Yürük)

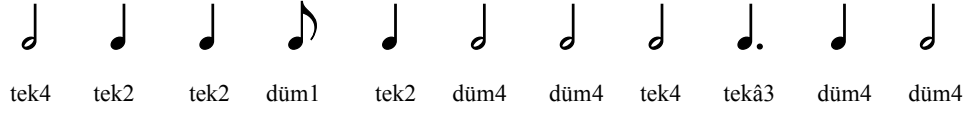
14
4



Türk Darbı (2. Şekil)

(Hafif)

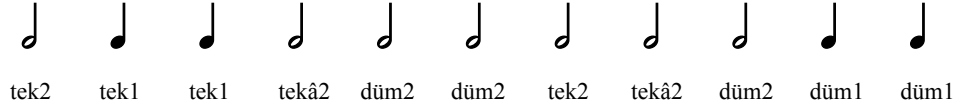
16
4



Türk Darbı (3. Şekil)

(Yürük)

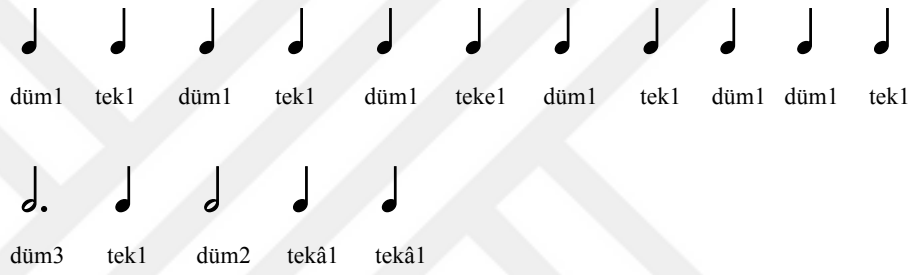
18
4



Hüner Darbı

(Hafif)

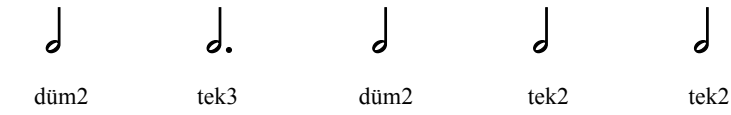
19
4



Tek Vuruş

(Yürük)

19
4



Karadeniz

(Yürük)

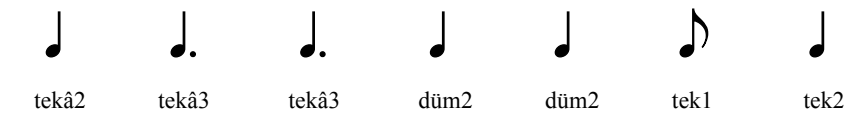
13
8



Raksan

(Yürük)

13
8




Aksak Semâî Evferi


(Hafif)

10
8





Heftâ

(Yürük) $\frac{7}{4}$ 
düm1 düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

(Hafîf) $\frac{7}{8}$ 
düm1 düm1 tek1 tek1 düm1 tek2

Devr-i Hindî


(Yürük) $\frac{7}{4}$ 
düm1 tek1 tek1 düm2 tek2


(Hafîf) $\frac{7}{8}$ 
düm1 tek1 tek1 düm2 tek2

Mandra veya Devr-i Turan


(Yürük) $\frac{7}{8}$ 
düm2 tek2 tek3

Nim Devir

(Yürük) $\frac{18}{4}$ 
düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek4 tekâ2 tekâ2

(Hafîf) $\frac{9}{8}$ 
düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tâhek4 tekâ2 tekâ2

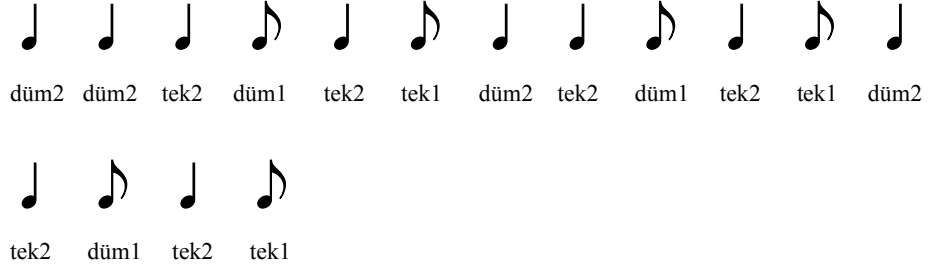
Mevlevî Devr-i Revânî

(Yürük) $\frac{14}{4}$ 
düm3 düm2 tek2 düm3 tek2 tek2

Devr-i Revân

(Hafîf)

$\frac{26}{8}$



Devr-i Revân (2. Şekil)

(Hafîf)

$\frac{26}{8}$



Devr-i Revân (3. Şekil)

(Hafîf)

$\frac{26}{8}$



Devr-i Revân (4. Şekil)

(Hafîf)

$\frac{26}{8}$



Dolap

(Hafîf)

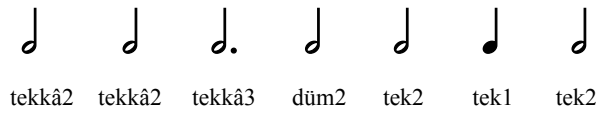
$\frac{12}{8}$



Devr-i Türkî

(Yürük)

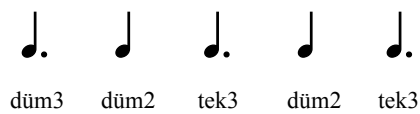
$\frac{14}{4}$



Darbı Arabî

(Hafîf)

$\frac{13}{8}$



Nazlı Devri Hindî

(Yürük) $\frac{21}{8}$

♩. ♩. ♩. ♩. ♩.

düm3 tek3 tek3 düm6 tek6

Devri Kebîr

(Yürük) $\frac{28}{4}$

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 düm2 tek2 düm1 tek1 teke1 düm1 tek2 tek2 tek2 düm2

♩ ♩ ♩ ♩

düm2 tâhek4 tekâ2 tekâ2

Nim Evsat

(Yürük) $\frac{13}{8}$

♩. ♩. ♩. ♩.

tekkâ2 tekkâ3 düm4 düm4

Evsat

(Yürük) $\frac{26}{4}$

♩ ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. ♩

tekkâ2 tekkâ3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 tekkâ3 düm4 düm4

(Hafif) $\frac{13}{4}$

♩ ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. ♩

tekkâ2 tekkâ3 düm2 tek2 düm2 düm2 tek2 tekkâ3 düm4 düm4

Dilrübâ

(Yürük) $\frac{20}{4}$

♩ ♩. ♩ ♩. ♩ — ♩ ♩ ♩.

düm2 tek3 düm2 tek3 düm5 tek2 tek3



Dilrübâ

(Yürük) $\frac{20}{4}$



♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

düm2 düm1 düm1 tek2 tek2 tek2 düm2 tâhek4 tekkâ2 tekkâ2



Lenk Fahte veya Nim Fahte

(Yürük) $\frac{10}{4}$  (Hafif) $\frac{10}{8}$ 
düm2 tek3 düm1 tekâ4 düm2 tek3 düm1 tekâ4


Şirin

(Yürük) $\frac{44}{4}$ 
düm4 tekkâ2 tekkâ2 düm2 tek2 tek4 tekkâ4 tekkâ2 düm2 tekkâ2

düm2 düm2 tek4 tekkâ4 tekkâ4


Hezec

(Yürük) $\frac{44}{4}$ 
düm4 düm2 düm2 tek4 düm2 düm2 tek4 tek2 tek2 düm2 tek2

düm4 düm4 tâhek4 tekâ2 tekâ2



Harzem

(Yürük) $\frac{23}{4}$ 
tek3 tek2 tek2 düm3 düm2 düm2 düm2 teke1 teke1 düm2 tek3

Çenber

(Yürük) $\frac{24}{4}$ 
düm2 tekâ2 düm2 düm2 tek2 tek2 tek2 düm2 tâhek4 tekâ2 tekâ2

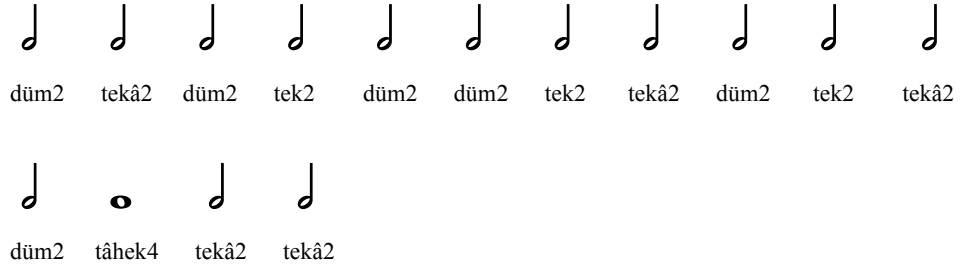
Ağır Çenber

(Yürük) $\frac{48}{4}$ 
düm4 tekâ4 düm4 düm4 tek4 tek4 tek4 düm4

tâhek8 tekâ4 tekâ4

Muhammes

(Yürük)

32
4



Nim Bereşan

(Yürük)

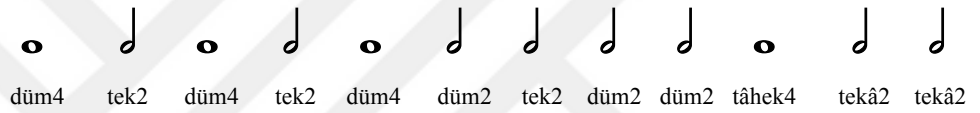
16
4



Bereşan

(Yürük)

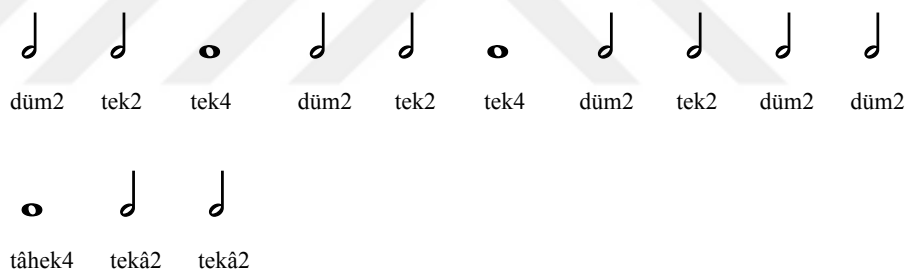
32
4



Nim Hafîf

(Yürük)

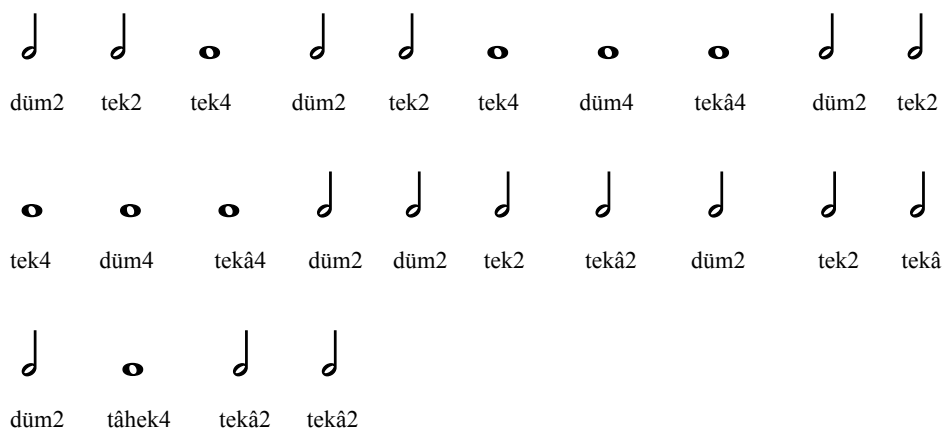
32
4



Hafîf

(Yürük)

64
4



Nim Sakîl

(Yürük)

48

4

dü4 tekâ4 dü4 tekâ4 tekâ4 tekâ4 dü4 dü1 tek1

teke1 dü1 tâhek4 tâhek4 tekâ4 tekâ4

Sakîl

(Yürük)

96

4

dü4 tekâ4 dü4 tekâ4 tekâ4 dü4 tekâ4 dü4 tek4

tek4 dü4 dü4 tek4 dü4 tek4 tek4 dü4 tekâ4

dü2 dü2 tek2 teke2 dü2 tek2 teke2 dü2 tâhek4 tekâ4 tekâ4

Remel

(Yürük)

96

4

dü4 tekâ4 dü4 tekâ4 tekâ4 dü4 tekâ4 dü1 tek1 teke1

dü1 tek4 tek4 dü4 tek4 tek4 dü4 tekâ4 tekâ2 tekâ2

Hâvî

(Yürük)

128

4

dü4 tekâ2 dü1 tek1 teke1 dü1 tek4 dü4 tekâ4 tekâ4

dü4 tekâ4 tekâ4 dü1 tek1 teke1 dü1 tek4 dü4

dü4 tekâ4 tekâ4 dü4 tekâ4 dü2 dü2 tek2

Nim Hafif

teke2	düm2	tek2	teke2	düm2	tâhek4	tekâ2	tekâ2
düm2	tek2	tek4	düm2	tek2	tek4	düm2	tek2
düm2	düm2	tâhek4	tekâ2	tekâ2			

Darb-ı Fetih
(Yürük)

176
4

düm4	tek2	tek2	düm4	tek2	tek2	tekâ4	düm4	tek2
tek2	düm4	tek4	düm4	tek4	düm4	tekâ4	düm1	tek1
teke1	düm1	tek4	düm4	tekâ4	tekâ4	düm4	tekâ4	tekâ4
düm1	teke1	teke1	düm1	tek4	düm4	düm4	düm4	tekâ4
tekâ4	düm4	tekâ4	düm2	düm2	tek2	tekâ2	düm2	tek2
tekâ2	düm2	tâhek4	tekâ2	tekâ2				
düm2	tek2	tek4	düm2	tek2	tek4	düm2	tek2	

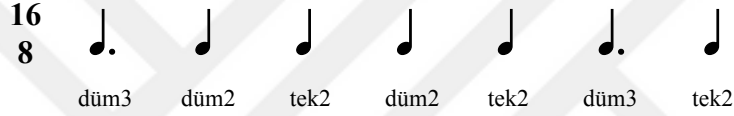
Nim Hafif



Zencir: Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devri Kebir ve Berefşan usullerinin birleşiminden meydana gelir.

Darbeyn: İki usulle bestelenen eserlerde kullanılmıştır. Karadeniz hangi usuller olduğu bilgisini vermez.

Bektâşî Rakısı (Yürük)



Darbı Kürdî: Yürük şekilde 32/4, hafif şekilde 16/4 şeklinde yazılır. Darpların bölünüşü ve zaman değerlerine dair bilgi bulunamadığı zikredilerek usulün notaları verilmemiştir.

2.13. Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri (1954), Veli Kanık(1881-1953)

Klarnet icracılığı, müzik hocalığı yapan Veli Kanık, Muzıka-yi Hümâyun'da ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasında çeşitli görevlerde bulundu. Ankara radyosunda tonmaysterlik yaptı ve idareci olarak çalıştı. Klarnet icracısı olan Kanık'ın Türk Müziğini bildiği; makam ve usûllerin sadeleştirilmesi gerektiğini savunduğu bilinmektedir. *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri* 1954'de kaleme alınmıştır ve bilinen tek eseridir.²²⁹ Usûllerin yabancılar tarafından anlaşılabilmesi için küçük parçalar halinde tatbik edilmesi gerektiğini dillendiren²³⁰ yazarın eseri yazma amacı; Türk mûsıkîsi usul yazımında, batı notasının bilinmemesinden kaynaklanan yazım yanlışlıklarını gidererek karışıklığı engellemek ve onu modern dünyada kolayca okunup anlaşılır hale getirmektir.

²²⁹ M.Nazmi Özalp. **Türk Musikisi Tarihi**. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı, C. 2, 1986.

²³⁰ Halil Bedii Yönetken, Musiki Mecmuası. "Merhum Veli Kanık", no.71, 1.1.1954, ss. 321-322

İncelediğimiz eserler arasında usul hakkındaki müstakil bir eser olma hüviyeti taşıyan bu kitabın önsözünde batı notası kullanılmadan önceki nota yazılarından ve batı notasına geçişte yaşanan problemlerden bahsedilmiştir. Usullerin bu yeni nota sistemine tatbikinde, batı notasındaki ölçü numaralarının mantığı bilinmediği için karışıklıklar yaşandığı ve yanlış kullanımların yerleşip adet haline geldiği belirtilerek batı müziğinde ölçü rakamlarının işlevi anlatılır. Yazara göre, usulleri darp sayılarına göre 14/4, 20/4 gibi ifadelerle göstermek batı usullerinin basitlik-mürekkeplik ya da kuvvetlilik-zayıflık gibi özelliklerini göstermekten mahrumdur ve bu rakamlar sadece darp sayısını bildirir. Batı müziğindeki 6/4 ve 6/8'lik usuller, altı zamanlı bir usulü değil her darbına üç tane sekizlik veya dördlük isabet eden kuvvetli ve zayıf zamanların birbirini takip ettiği mürekkep bir usulü gösterir. Oysa altı zamanlı yürük semai, sengin semai gibi usulleri 6/2, 6/4 gibi rakamlarla göstermek, batı usullerindeki bu işlevlerin hiçbirisini yerine getirmez. Ayrıca bu usullerin bazen 3/4 bazen 6/4 şeklinde yazılması karışıklığa yol açmaktadır. Usullerin yazımında ortak bir dil yoktur. Kanık, Türk Mûsikîsi usullerinin dünyanın her yerinde anlaşılabilmesi ve gelişebilmesi için evrensel bir yöntemle yazılması gerektiğine dair şunları söylemektedir:

Esasen Türk musikisi usullerinin yazılışını, dünyanın her tarafında cari metrik esaslara istinad ettirmek bizim musikimiz için hem zaruri hem de faydalıdır. Zaruridir: Çünkü, bugün yapıldığı gibi usullerin(10, 14, 20, 28, 32, 48 dördlük gibi) bir yığın notaları bir araya getirip sonunda bir ölçü çizgisi çekmek suretiyle yazmak, bir musiki eserini kolayca okumayı kuvvetli ve zayıf darpları ayırt etmeyi, istenildiği anda nerede ve kaçınıcı darpta bulunulduğunu kestirmeği zorlaştırır. Bu sebeple Türk musikisinin makam, nağme ve ikalarıyla meydana gelmiş veya gelecek monotonik veya her türlü polifonik eserlerin icrasında beraberliği temin etmek için gerek Türk gerekse batı musikisindeki 2, 3, 4 darplı usullere göre elin çeşitli hareketleriyle usul vurmaktan başka çare yoktur. Usullerimizi umumi usul kaidelerine göre yazmadıkça ve ona göre usul vurmamakça Türk musikisinin notasız devirlerdeki halinden daha ileri ve bugün ki manada bir tekâmül adımı atması da beklenemez.²³¹

Kanık'a göre eğer batı notası kullanılacaksa onun kuralları iyice öğrenilmeli ve bu kurallara uyulmalıdır. Eserin hiçbir yerinde hangi darbin hangi elle vurulacağı hakkında ya da usulün dize vurulup vurulmayacağı hakkında bilgi yoktur. Yazar, bu

²³¹ Veli Kanık. **Türk Musikisinde Ritm unsuru ve Nota Kaideleri**. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1954, s. 2.

geleneksel vuruş tarzını yok sayıp, usûllerin 2, 3, 4'lü darplara bölünerek batı tarzıyla vurulması gerektiğini düşünmektedir. Ayrıca notanın kullanılmadığı devirlerde usullerin, ezberlemeyi kolaylaştırdığı için bir nevi nota gibi de kullanıldığını fakat notanın ortaya çıkmasıyla özellikle büyük usullerin artık işlevsiz kaldığını ve icrayı karmaşık ve zor hale getirmekten başka bir işe yaramaz hale geldiğini iddia etmektedir.²³²

Darp ve usul tanımı kısa ve sadedir: “*Bir musiki parçası çalınırken el ve ayakla yapılan hareketlerin her birine darp, darpların birkaç tanesinin bir araya gelmesine de usul denir*”. Yazara göre düm ve tek darplarının, kimileri tarafından aksi söylene bile, kuvvetli ve zayıf zamanları belirtme gibi bir vasfı yoktur.²³³

Eserde, “Türk mûsikisinde usullerin yazılışları” başlığıyla usul anlatımına geçilir ve belli usuller gruplandırılarak anlatılır. Düyek, ağır düyek ve çifte düyek daima 4/4 şeklinde yazılmalı ya da “C” işaretiyle gösterilmelidir. Bu usullerin hiçbirisi 8/8, 8/4 veya 16/4 şeklinde yazılamaz. Fakat bu usullerin 8 ya da 16 zamanlı olanları notada donanımdan hemen sonra parantez içinde 8/4 veya 16/4 şeklinde yazılmalı, 4/4 ifadesi de bunun devamında olmalıdır. Bu usullerde her dört dörtlük nota süresinin ardından ölçü çizgisi konulmalıdır. Bu kural bütün büyük usuller için de geçerlidir, yalnız bölünme zamanları usule göre farklılık arz edebilir.²³⁴

Semâî isminin geçtiği bütün usuller bir grup halinde anlatılır. Yazar bu usullerin; ağır olursa ağır semai, ağırca olursa sengin semai, çabukça olursa yürük semai ve daha çabuk olursa semai isimleriyle anıldığını ve donanımda 3/4 şeklinde gösterilmesi gerektiğini söyler. Çünkü altı zamanlı usuller batı müziğinde altı zamanlı bir usulü değil her darbına üç tane sekizlik veya dörtlük isabet eden bir yapıyı gösterir. Bu yanı sıra düşmemek için mutlaka 3/4 şeklinde yazılmalı, birinci ölçünün sonuna bir ölçü çizgisi, ikinci ölçünün sonuna ise çift ölçü çizgisi çekilerek gösterilmelidir. Bazı Türk müziği eserlerinde nota kümelenmesinin 3+3 şeklinde yazılmış, batı müziğindeki kurala uygun bir yapı olduğu ve bu eserlerin 6/4 ve 6/8 şeklinde yazılabileceği ifade edilerek her iki müzik türünden de örnekler vererek karşılaştırmalar yapılır.²³⁵

Eserde, gelenekte ağır sıfatıyla adlandırılmamış birçok usul, yazara göre ağır tempoyla çalınan mertebesi bulunmakta ise bu sıfatla anılmaktadır: Ağır semai, ağır devr-

²³² Kanık, s. 1-2.

²³³ Kanık, s. 1.

²³⁴ Kanık, s. 3.

²³⁵ Kanık, s. 20-23.

i hindî, ağır evsat, ağır devr-i kebir usullerindeki “ağır” sıfatı gelenekte karşımıza çıkmayan bu esere has bir tanımlamadır. Kanık, bazı usullerin iki mertebesini yazmış birini "ağır", diğerini "yürükçe" şeklinde tanımlamıştır.

Curcuna, aksak semai'nin bir mertebesidir ve 10/16 şeklinde yazılamaz 10/8 olmalıdır. Aynı şekilde mandra usulü de 7/16 ile değil 7/8 ile gösterilmelidir.²³⁶

Bütün usuller 2'li ve 3'lü yapılardan oluşmuştur ve nota yazarken ya bu birleşimler dikkate alınarak ölçüler buna göre ayrılmalı ya da 4 zamanlı ölçüler içerisinde gösterilmelidir. Bu bölünmeler birçok usulde "usulün taktî'i" şeklinde gösterilmiştir. Usul listesinde usulün hemen yanında parantez içinde bu bilgi verilmiştir. Usul rakamının bittiği yer ise notada çift çizgili ölçü çizgisiyle belirtilmelidir.

2.13.1. Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri'nde Usûller

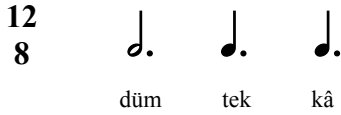
Sofyan



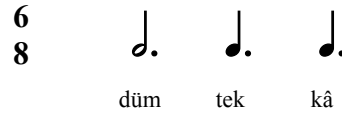
Nîm Sofyan



Ağır Sofyan (Mürekkap)



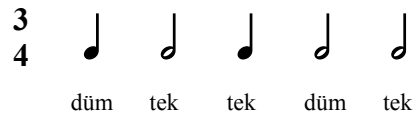
Yürük Sofyan (Mürekkap)



Düyek



Ağır Düyek



Çifte Düyek



²³⁶ Kanık, s. 28.

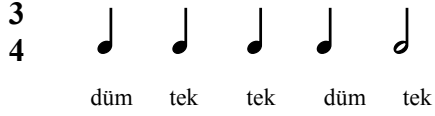
Semai



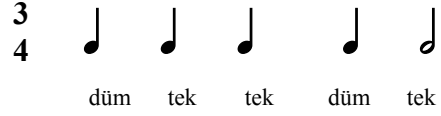
Yürük Semai(6/8)



Ağır Semâî



Sengin Semâî



Yürük Semai



Ağır Aksak Semâî



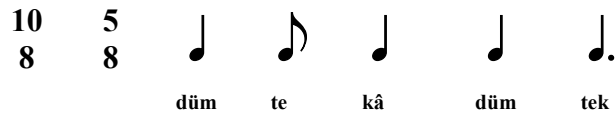
Aksak Semâî



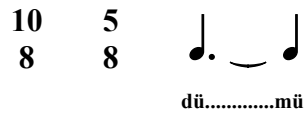
Aksak Semâî Evferi



Curcuna



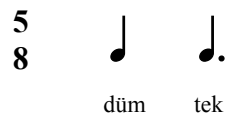
Curcuna (2)

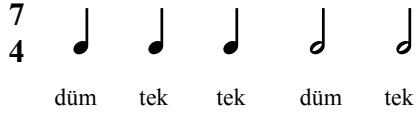
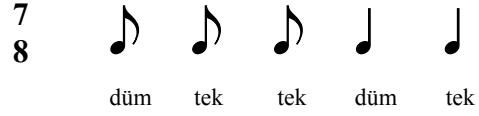
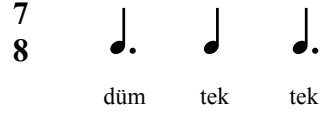
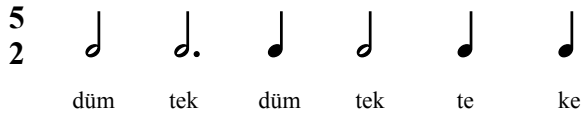
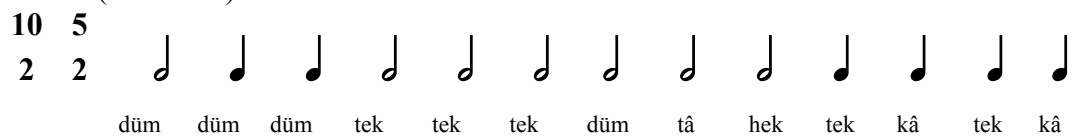


Türk Aksağı (2+3)



Türk Aksağı(2)



Ağır Devr-i Hindî**Devr-i Hindî****Mandra****Katakofiti - Müsemmen****Devri Revan (14: 3+4, 3+4)****Ağır Aksak (4+5)****Ağır Zeybek (4+5)****Aksak (4+5)****Çifte Sofyan (4+5)****Raks (5+4)****Lenkfahte (3+2)****Fahte (2+3+3+2)**

Fahte (2+3+3+2)

10 5
4 4

düm düm düm tek tek tek düm tâ hek tek kâ tek kâ

Frenkçin (3+3+2+2+2)

12 3
2 2

düm düm düm düm

Frenkçin (3+3+2+2+2)

12 3
4 4

düm düm düm düm

Evsat (26 > 13+13 > 5+4+4)

26 13
4 4

tek kâ te kâ düm tek düm düm tek tek kâ düm düm

Nim Evsat (13 > 5+4+4)

13 5
4 4

tek kâ tek kâ düm düm

Yürükçe Nim Evsat (13 > 5+4+4)

13 5
4 8

tek kâ tek kâ düm düm

Şarkı Devr-i Revanî (3+2+2+2+2+2)

13 3
4 4

düm tek tek düm tek tek düm tek düm tek tek düm tek

düm tek tek

Şarkı Devr-i Revanî (2.şekil) (3+2+2+2+2+2)

13 3 2
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
düm tek tek düm tek düm tek düm tek

Kâr Devr-i Revanî (26>2x13>5+4+4)

26
4
düm düm tek düm tek tek

Nim Devir (3+2+2+2)

9
2
düm düm tek düm tek te ke düm tâ hek tek kâ tek kâ

Ağır Devr -i Kebir (3+4+3+4)

14
2
düm düm tek düm tek te ke düm tek tek tek
düm düm tâ hek tek kâ tek kâ

Devr -i Kebir (2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2+2)

28
4
düm düm tek düm tek te ke düm tek tek tek
düm düm tâ hek tek kâ tek kâ

Yürükçe Devr -i Kebir (3+4+3+4)

14
4
düm düm tek düm tek te ke düm tek tek tek
düm düm tâ hek te ke te ke

Nim Sakil (2+3+3+2+2)

24
4

düm tek kâ düm tek kâ tek kâ düm tek kâ te ke

düm tâ hek tek kâ tek kâ

Muhammes (4+4+4+4+4+4+4+4)

32
4

düm tek kâ düm tek düm düm tek tek kâ düm tek

tek kâ düm tâ hek tek kâ tek kâ

Hafif (4+4+4+4+4+4+4+4)

32
4

düm tek tek düm tek tek düm tek kâ düm tek tek

düm tek kâ düm düm tek te ke düm tek te ke

düm tâ hek te ke te ke

Nim Hafif (4+4+4+4)

16
4

düm tek tek düm tek tek düm tek düm düm tâ hek

te ke te ke

Ağır Çenber (2+2+3+3+2)

12
1

o o o o o o o o o o o o

düm tek kâ düm düm düm tek tek tek düm tâ hek

o o o o

tek kâ tek kâ

Yürükçe Çenber (2+2+3+3+2)

12
2

o o o o o o o o o o o o

düm tek kâ düm düm düm tek tek tek düm tâ hek

o o o o

tek kâ tek kâ

Remel (2+3+2+3+2+2)

14
1

o o o o o o o o o o o o

düm tek kâ düm tek kâ tek kâ düm tek kâ

o o o o o o o o o o o o

düm tek te ke tek tek düm tek düm düm tâ

o o o o o

hek te ke te ke

Remel (4x9)

56
4

o o o o o o o o o o o o

düm tek kâ düm tek kâ tek kâ düm tek kâ

o o o o o o o o o o o o

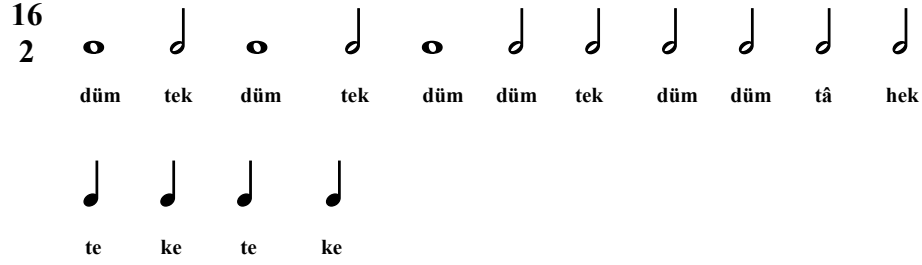
düm tek te ke tek tek düm tek düm düm tâ

o o o o o

hek te ke te ke

Berefsan (3+3+2+2+2+2+2)

16
2

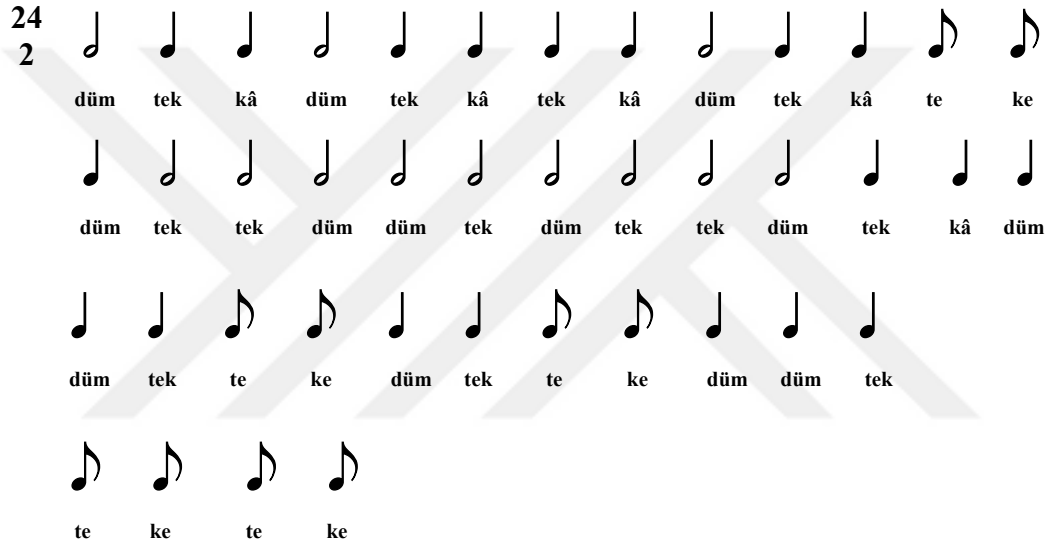


düm tek düm tek düm düm tek düm düm tâ hek

te ke te ke

Sakil (2+3+3+2+3+3+2+2+2+2)

24
2



düm tek kâ düm tek kâ tek kâ düm tek kâ te ke

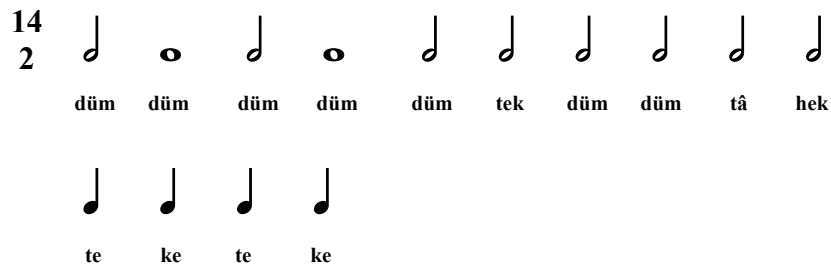
düm tek tek düm düm tek düm tek tek düm tek kâ düm

düm tek te ke düm tek te ke düm düm tek

te ke te ke

Freng'i ferî (3+3+2+2+2+2)

14
2



düm düm düm düm düm tek düm düm tâ hek

te ke te ke

Darb-ı Fetih (3+2+3+2+2+2+2+2+2+3+3+2+2+2+2+2+2+2+2)

44
2

düm tek tek düm tek tek düm tek düm tek tek

tek düm tek düm düm tek te ke te ke düm

tek tek düm tek kâ düm tek kâ düm tek düm

tek te ke düm tek düm düm düm tek kâ tek

kâ düm tek kâ düm düm tek te ke düm tek

te ke düm tâ hek te ke te ke düm tek

tek düm tek tek düm tek düm düm tâ hek

te ke te ke

2.14. Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, İsmail Hakkı Özkan(1941-2010)

Bestekâr ve icracı da olan İsmail Hakkı Özkan, Türk müziğinin yakın tarihinde modern müzikolojiyi kurup geliştiren silsilenin son temsilcisi olarak, ses sistemi konusunda önce Arel-Ezgi çizgisini takip etmiş daha sonra geleneksel çizgideki birçok unsura da eserinde yer vermiştir.²³⁷

²³⁷ Gönül Paçacı Tunçay. "İsmail Hakkı Özkan", **DİA**, EK-II, İstanbul, 2016, ss.392-393.

Özkan, usul konusunu *Türk Mûsikîsi Usûlleri ve Kudüm Velveleleri* başlığıyla eserinin beşinci bölümünde ele almıştır. *Usuller hakkında birkaç söz* isimli giriş kısmında usuller konusunda faydalandığı temel kaynakların Suphi Ezgi ve Rauf Yekta'nın eserleri olduğunu belirterek, söz konusu teorisyenlerin hayatları ve yöntemleri hakkında bilgi verir. Kitabına aldığı usulleri de bu kaynaklardan aldığını belirten yazar, Suphi Ezgi'nin, gösterdiği usulleri incelediği geniş bir tarihî aralıkta yazılmış teorik eserlerdeki eski şekilleriyle ele alarak, 18. yüzyıldan önceki bölünmemiş halleriyle gösterdiğini ifade eder. Rauf Yekta ise aynı eserleri incelemiş olmakla beraber usullerin vuruluşu konusunda zaman içinde meydana gelen değişiklikleri de dikkate alarak, Türk mûsikîsini iyi bilen hocaların meşk yoluyla ona aktardıkları şekliyle ele almıştır. Bu aktarımla belirlenen bazı büyük usuller, önceki dönemden farklı olarak uzun zamanlarının bölünmüş-velveleli hale getirilmiş şekilleriyle verilmiştir. Yazara göre bu bölünmeler 18. yüzyılda başlamış, dönemin büyük bestecileri, müzisyenleri tarafından benimsenerek kullanılmış ve usul ilmini iyi bilen üstatların da onayladığı, müziğin doğal gelişim seyrinde oluşan değişikliklerdir. Yazar, usullerin bu bölünmüş hallerine, ilmî olmadığı iddiasıyla karşı çıkan tek teorisyenin Suphi Ezgi olduğunu da zikreder.²³⁸

Eserde, Suphi Ezgi'den alınan usullerin “eski tarz”, Rauf Yekta'dan alınanların ise “yeni tarz” veya “sonradan böyle kullanılmıştır” şeklindeki ifadelerle verildiği zikredilmiştir.²³⁹ Takiben kudüm velveleleriyle ilgili açıklamalar yapılır ve usul bahsine geçilir.

Düzüm veya ıka, birbirini düzenli aralıklarla takip eden kuvvetli vuruşlarla sağlanan, zaman içinde uygunluktur. Bir düzümün anlaşılabilmesi, birbiri ardı sıra gelen vuruşların kuvvetlilik veya zayıflıklarının sırlanışına bağlıdır.

“*Daha büyük çapta bir düzümden başka bir şey değildir*” diye açıkladığı usul için yaptığı birçok başka tanım da mevcuttur: “*Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usul denir*”. Usul, “*Zamanın kalıplaşmış halidir*”, “*Değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür*.” Özkan'a göre, bir

²³⁸ İsmail Hakkı Özkan. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. 17. basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018, s.601-605.

²³⁹ Özkan, s.604.

usulün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir zayıf zamana ihtiyaç olduğu için bir zamanlı usul olamaz. Usulün vurulan her parçasına darp denir.²⁴⁰

Usul portede gösterilirken, donanımdan sonra yazılan usul rakamlarından üstteki; usulün kaç zamanlı olduğunu, alttaki ise; alınan birim zamanı gösterir. Her usulün arasına ölçü çizgileri konur ve her ölçü bir usulü kapsamaktadır. Zamanın kalıplaşmış şekli olan usul, ölçü manasına geldiği için her usul ölçüdür fakat her ölçü usul olamaz. Bunun sebebi büyük usullerin dörtlük birim zamanlarla yazılması olmalıdır.

Usullerde mertebe konusu yürüklük ve ağırlıkla ilgilidir. Örneğin: 3/8'lik semai usulü; yürük, 3/4'lük mertebe; orta ağırlıkta ve 3/2'lik mertebe; ağır bir tempoda icra edilir. Usullerin birim değeri değişir fakat darp sıralamasında ve isimlerinde bir değişiklik olmaz. Kullanılabilecek en küçük birim nota ile yazıldığında usulün birinci mertebesi verilmiş olur. Yazar, bu durumun bütün usuller için geçerli olduğunu belirtir.²⁴¹

Ezgi ve Arel'in de zikrettiği; bir kısa zamandan sonra uzun zaman geldiğinde uzun zamanın kuvvetli olması kuralından hareketle her düm darbının kuvvetli olamayacağını, kuvvetli ve zayıf zamanların yer değiştirebildiğini iddia eder ve buna düyek usulünü örnek verir. İlk kısa zamanlı düm darbından sonra uzun olan bir tek darbu gelmektedir, dolayısıyla düyek usulünde *düm* zayıf, *tek* ise kuvvetli zamanlardır. Örnekteki gibi kuvvetli ve zayıf zamanın yer değiştirmesi durumuna *bayım* ya da *senkop* denilmektedir.²⁴²

Darp hecelerini ve hangi elle hangi darbin vurulduğunu anlattıktan sonra Arel ve Ezgi teorisindeki basit-mürekkep usûl, küçük-büyük usûller şeklindeki tasnifleri anlatır. İki zamanlı nim sofyan ve semai basit usuldür, çünkü bu ikisi hiçbir usulün birleşiminden meydana gelmemiştir. Bunların dışındaki bütün usuller mürekkeptir ve iki basit usulün çeşitli şekillerde birleşiminden meydana gelirler. Yine 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar olan usuller *küçük usuller*, 16 zamanlı ve daha büyük bütün usuller *büyük usullerdir*.²⁴³

Usullerin gösterimi sağ elle vurulan darpların sapları yukarı, sol elle vurulanların darpları ise aşağı bakan nota saplarıyla ve iki çizgi üzerinde gösterilerek yapılmıştır. Bu gösterimin ardından batı tarzı tek elle vuruluşu oklarla gösterilmiş, devamında usullerin kudüm saziyla vurulan velveleli darplarına yer verilmiştir. Usul gösteriminde çift çizgi

²⁴⁰ Özkan, s.606.

²⁴¹ Özkan, s.607.

²⁴² Özkan, s.608.

²⁴³ Özkan, s.609.

kullanılmış, sağ elle vurulan darplar için nota sapları yukarı bakacak şekilde üst çizgi, sol elle vurulan darplar içinse nota sapları aşağı bakar şekilde alt çizgi kullanılmıştır. Ayrıca darpların kuvvet derecesi her notanın üzerinde belirtilmiş; "+" işareti kuvvetli, "/" işareti yarı kuvvetli ve işaretsiz notalar zayıf zamanları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Bu kullanıma ilk kez Suphi Ezgi'nin eserinde rastlanmaktadır

2.14.1 Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri'nde Usûller

Nîm Sofyân

1. Mertebe

2. Mertebe

3. Mertebe

Semâî

1. Mertebe

2. Mertebe

3. Mertebe

Sofyân

1. Mertebe

2. Mertebe

Türk Aksağı

1. Mertebe

2. Mertebe

Yürük Semâî

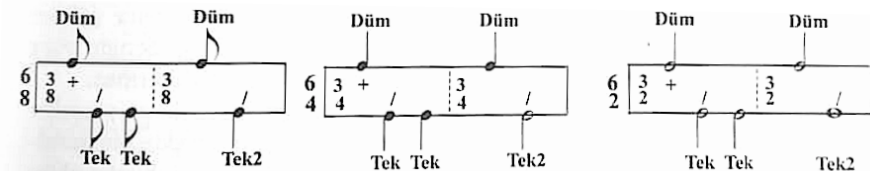
1. Mertebe

Sengin Semâî

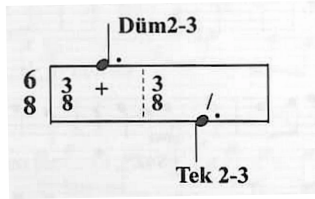
2. Mertebe

Ağır Sengin Semâî

3. Mertebe

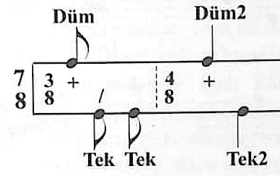


Mürekkeb Nîm Sofyân

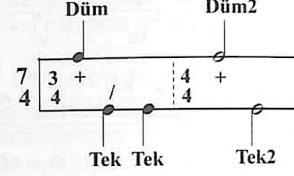


Devr-i Hindî

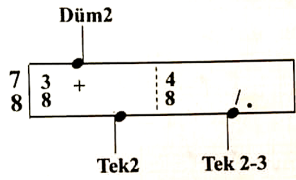
1.Mertebe



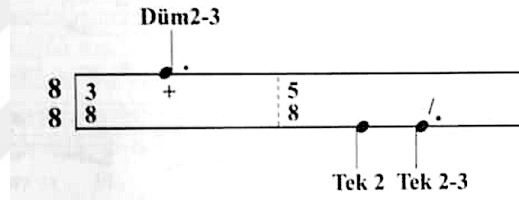
2.Mertebe



Devr-i Tûrân

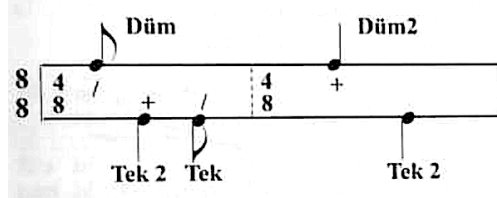


Müsemmen(Katikofti)



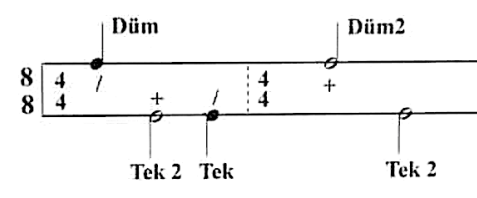
Düyek

1.Mertebe

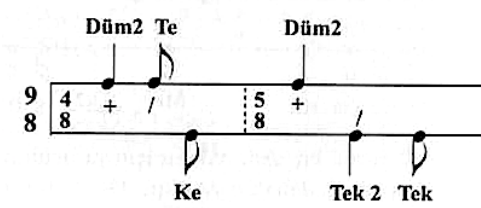


Ağır Düyek

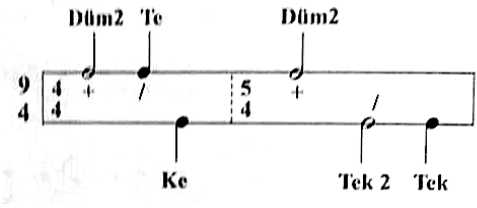
2.Mertebe



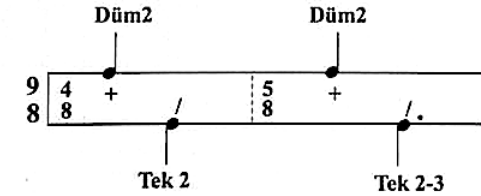
Aksak



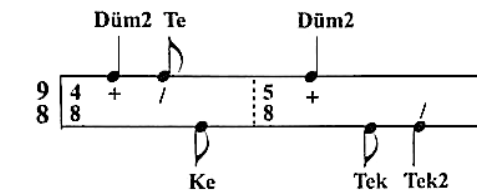
Ağır Aksak



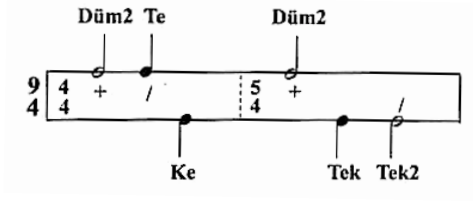
Çifte Sofyan



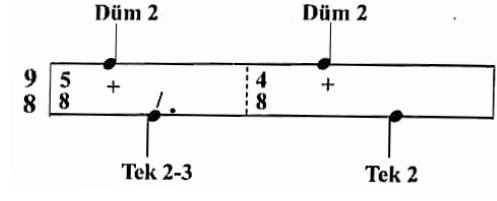
Evfer



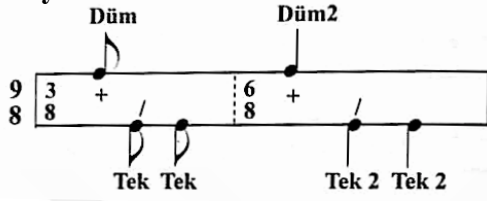
Mevlevî Evferi



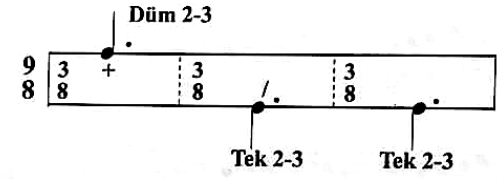
Raks Aksağı



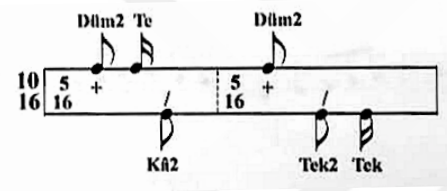
Oynak



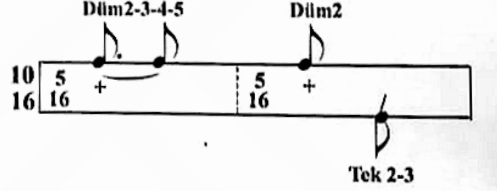
Mürekkeb(Bileşik) Semâî



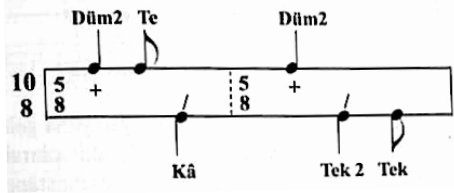
Açık Curcuna



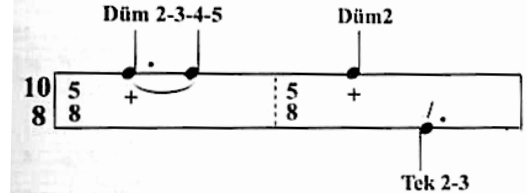
Kapalı Curcuna



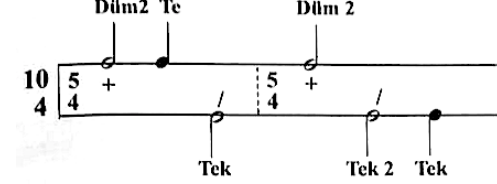
Aksak Semâî



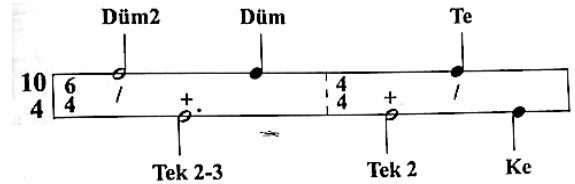
Aksak Semâî(Kapalı)



Ağır Aksak Semâî

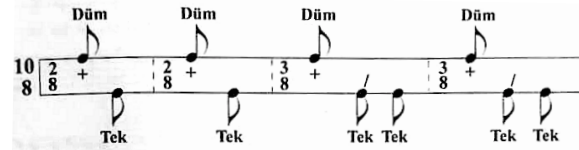


Lenk Fahte(Nîm Fahte)

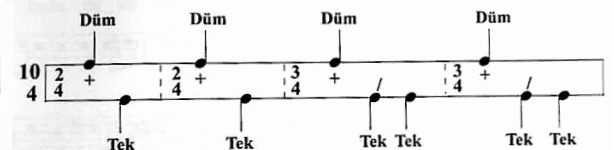


Çeng-i Harbî

1.Mertebe

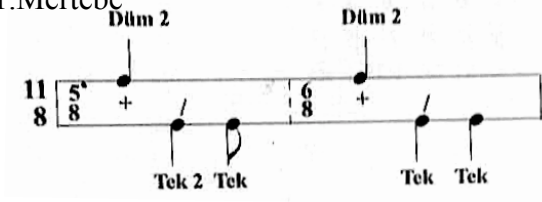


2.Mertebe

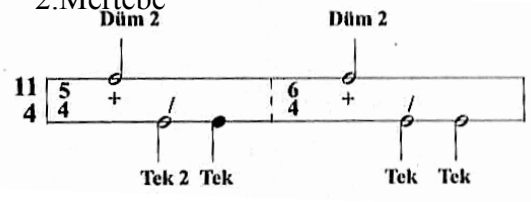


Tek Vuruş

1.Mertebe

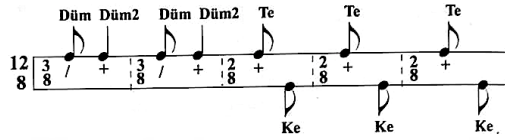


2.Mertebe

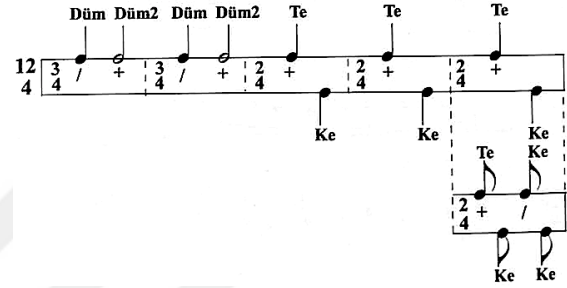


Frenkçin

1.Mertebe

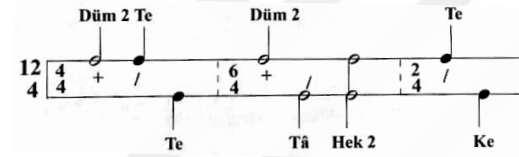


2.Mertebe (velleli şekliyle birlikte)

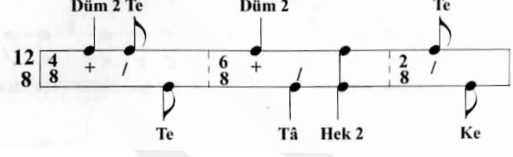


Nîm Çenber

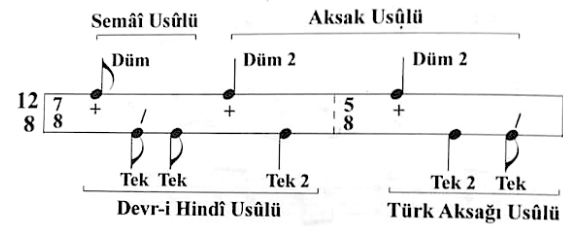
1.Mertebe



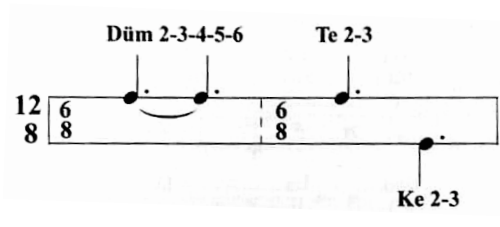
2.Mertebe



İkiz Aksak

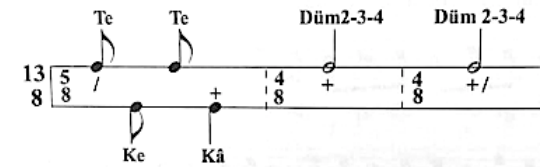


Bileşik Sofyân

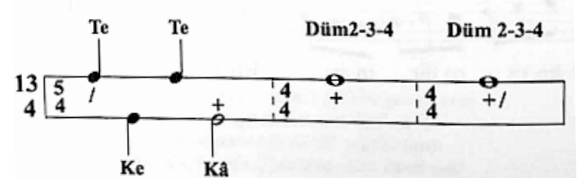


Nîm Evsat

1.Mertebe



2.Mertebe



Şarkı Devr-i Revânı

1.Mertebe

Devr-i Hindî

2.Mertebe

Devr-i Hindî

Bektaşî Devr-i Revânı

1.Mertebe

Kendi formasında bir Aksak Usûlü

Kendi formasında Sofyân Usûlü

2.Mertebe

Kendi formasında bir Aksak Usûlü

Kendi formasında Sofyân Usûlü

Ayin Devr-i Revânı

1.Mertebe

Devr-i Hindî

Devr-i Hindî

2.Mertebe

Devr-i Hindî

Devr-i Hindî

Raksân(Bektaşî Raksânı)

1.Mertebe

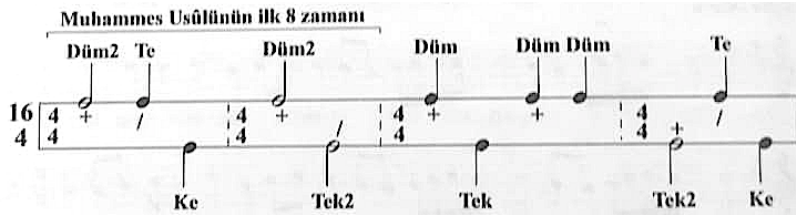
2.Mertebe

2.Şekil Türk Aksağı

Aksak Semâî

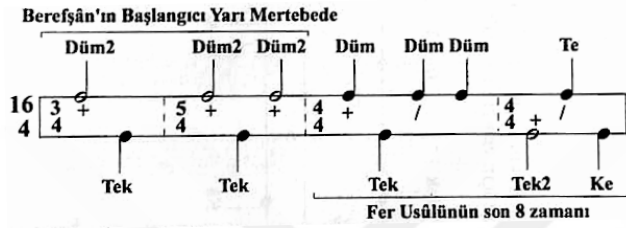
Çifte Düyek

Fer(Fer'i Muhammes)

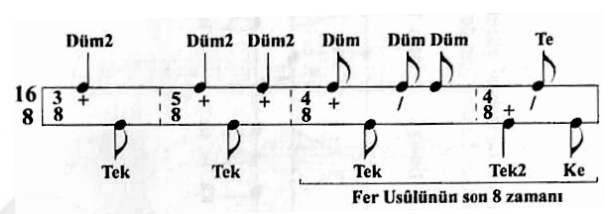


Nîm Berefşân

1.Mertebe

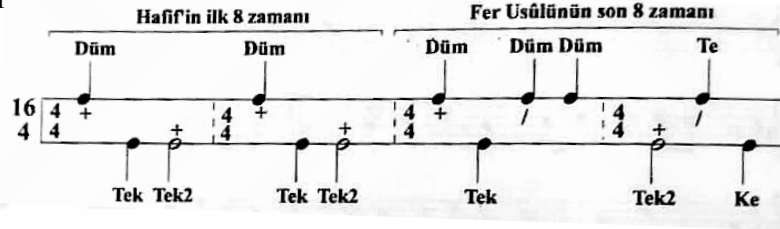


2.Mertebe

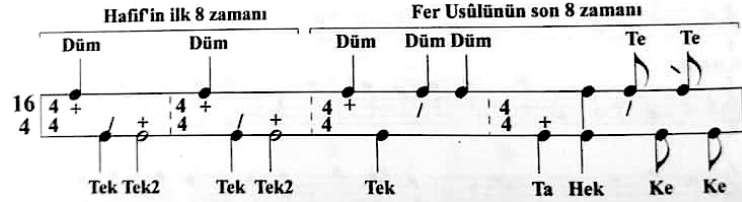


Nîm Hafîf

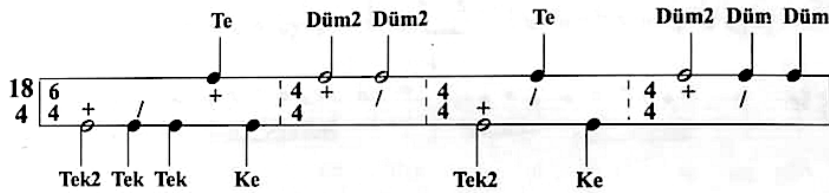
1.Mertebe



2.Mertebe

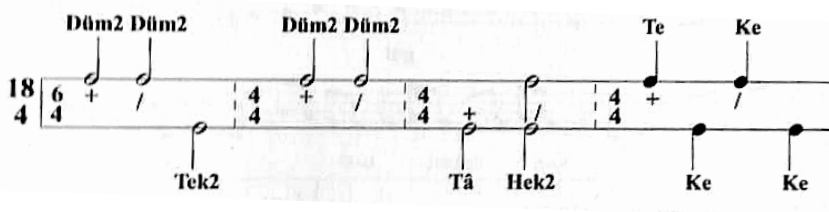


Türkî Darb(Darb-ı Türkî)

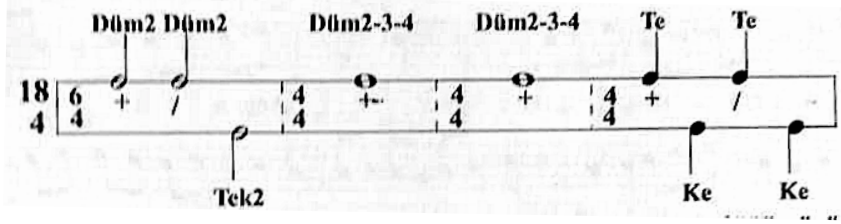


Nîm Devir

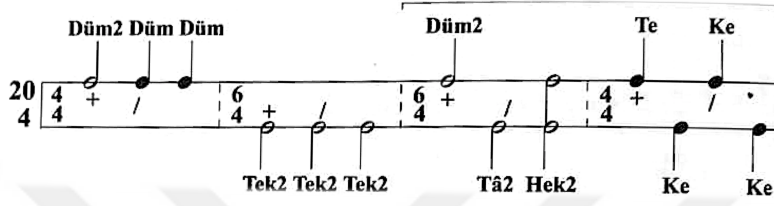
1.Mertebe



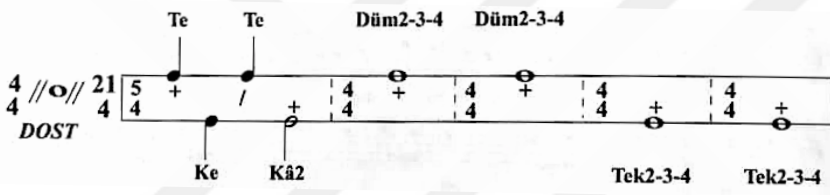
2.Mertebe



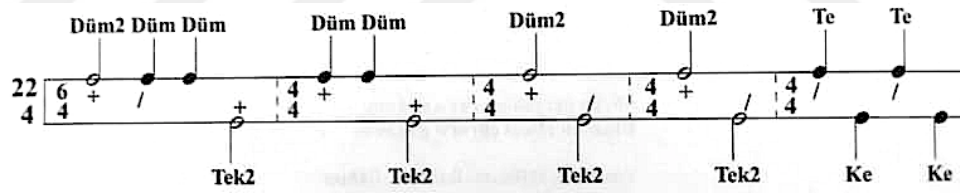
Fâhte



Durak Evferi

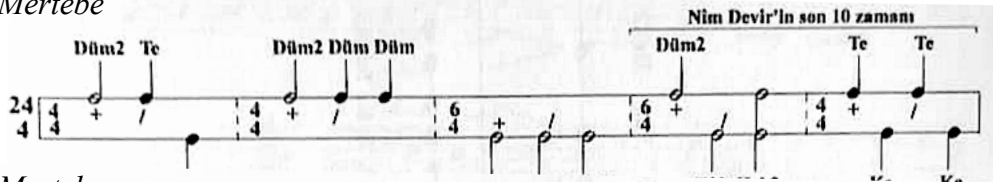


Hezeç

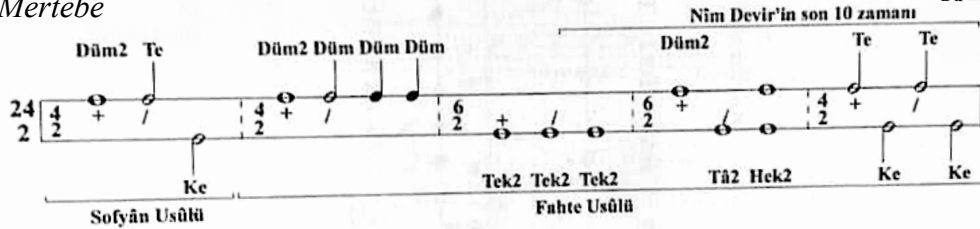


Çember

1.Mertebe



2.Mertebe



Nîm Sakîl

2.Mertebe

Nîm Devir'in son 8 zamanı

Eski Şekil

3.Mertebe

Nîm Devir'in son 8 zamanı

Evsat

1.Mertebe

2.Mertebe

Beste Devr-i Revânî

Frengîfer

Frenkçin ilk 12 zamanı

Nîm Devir'in 16 zamanı

Devr-i Kebîr

Velvelesiz Eski Şekli

Nîm Devir'in ilk 14 zamanı

Nîm Devir'in son 8 zamanı

Velvele Almış Şekli

Nîm Devir'in ilk 14 zamanı (velveleli)

Nîm Devir'in son 12 zamanı

Remel 2.Mertebe

3.Mertebe

Muhammes

Hafîf

Velvelesiz Eski Şekli

Hafif Velvele Almış Şekli 2.Mertebe

32/4

Düm Düm Düm2 Te Düm Düm2 Te Düm Düm Te Düm Te Düm Te Te

Tek Tek2 Tek Tek2 Ke Tek Tek Ke Tek Ke Tek Ke Tâ Hek Ke Ke

Nim Hâfif'in ilk 8 zamanı Muhammes'in son kısmı (Yarı mertebede)

Velvele Almış Şekli 3.Mertebe

32/2

Düm Düm Düm2 Te Düm Düm2 Te Düm Düm Te Düm Te Düm Te Te

Tek Tek2 Tek Tek2 Ke Tek Tek Ke Tek Ke Tek Ke Tâ Hek Ke Ke

Nim Hâfif'in ilk 8 zamanı Muhammes'in son kısmı (Yarı mertebede)

Berefşân

32/4

Düm2-3-4 Düm2-3-4 Düm2-3-4 Düm2 Düm2 Düm2 Te Te

Tek2 Tek2 Tek2 Tâ2 Hek2 Ke Ke

Nim Devir'in son 16 zamanı

Darb-ı Hüner²⁴⁴

32/4

Düm2 Düm2 Düm2 Te Düm2 Düm2 Düm2-3-4 Düm2-3-4 Te Te

Tek2 Tek2 Ke Tek2 Tek2-3-4 Ke Ke

Nim Devir'in son 16 zamanı

²⁴⁴ 38 Zamanlı olduğu bildirilen usûl, portede 32 zamanlı yazılmıştır. Fakat usûlün zamanları toplamı 34/4 etmektedir.

Hâvî

The musical notation for Hâvî is presented in two systems. The first system, labeled 'Fer'î Usûlî (velvelesiz)', consists of two staves. The top staff has a 6/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (Düm2, Te, Ke, Tek2) and rests. The second system, labeled 'Nim Hafif Usûlî (velvelesiz)', also consists of two staves. The top staff has a 16/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (Düm2, Te, Ke, Tek2) and rests. The notation is written in a style that is common in Turkish musical notation, with notes on a five-line staff and various rhythmic symbols.

Fer'î Usûlî (velvelesiz)

Nim Hafif Usûlî (velvelesiz)

Darb-ı Fetih

The musical notation for Darb-ı Fetih is presented in two systems. The first system, labeled 'Fer'î Usûlî', consists of two staves. The top staff has a 8/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (Düm2, Te, Ke, Tek2) and rests. The second system, labeled 'Nim Hafif Usûlî', also consists of two staves. The top staff has a 16/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (Düm2, Te, Ke, Tek2) and rests. The notation is written in a style that is common in Turkish musical notation, with notes on a five-line staff and various rhythmic symbols.

Fer'î Usûlî

Nim Hafif Usûlî

Çifte Düyek

Fahte

Çember

Devr-i Kebîr

Berefsân

3. KARŞILAŞTIRMALI İNCELEME

3.1 Usûllere Dair Kavramlar

3.1.1 Îkâ, Devir, Düzüm:

Îkâ için XVI. yüzyıla kadar yapılan tanımlamaların "aralarına sınırlandırılmış zamanlar giren olan nakreler(vuruşlar,darp) topluluğu" şeklinde genel bir tarife uyduğundan bahs etmiştik. Bu tarife göre îkâlar, eşit aralıklarla tekrar eden vuruşlardır ve bunlar çeşitli kurallarla bir araya gelerek sakîlu'l evvel, sakîlu's sanî, remel, hezec gibi belli kalıpları ifade eden îkâları oluşturur. Fârâbî, bu birleşerek îkâ kalıplarını oluşturan eşit zaman aralıklarından oluşan her bir küçük parçaya *devir* adını vermiş, bu yapıların tam bir îkâ olabilmesi için; aralarında fâsıla denilen zamanlar olan en az iki devirden oluşması gerektiğini zikretmiştir. Merâgî ise bu son kalıplaşmış remel, hezec şeklindeki yapıları *devir* olarak isimlendirmiştir. Aynı zamanda tarihsel süreçte her iki yapıya da hatta bu ilmin adına da îkâ denildiği ve îkânın genel anlamda ritim kelimesini karşılayacak şekilde kullanıldığı da görülmektedir.

Devir kavramına atıf yapan Arel, ölçü sözcüğünün eski teorisyenlerin îkâyı tarif ederken kullandıkları *devir* kavramına tekabül ettiğini ifade eder.²⁴⁵ Bu tanımla Merâgî'nin devir tanımını işaret ettiği söylenebilir.

İncelenen eserler içerisinde, îkâ kavramı, XIX. yüzyıl sonlarında, Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Mûsikî* adlı eserine kadar karşımıza çıkmaz. Yaklaşık iki asırlık bir devirde îkâ kavramı yerini tamamen usûl'e bırakmış görünmektedir. Batı etkisinin ve buna karşı oluşan geleneği savunma reflekslerinin yoğun olduğunu gördüğümüz bu dönemde îkâ kavramının tekrar gündeme geldiğini söylemek mümkündür. Cemil Bey'de îkâ, vezin, ryhme ve usûl için bir ayrım söz konusu değildir, her dört terim birbirinin yerine kullanılmıştır. Bu dönemde özellikle îkâ ve usûl kelimelerinin birbirinin yerine kullanımı yerleşmiş ve bu kullanım bir süre devam etmiş olmalıdır. Ekrem Karadeniz'in

²⁴⁵ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s.80.

îkâ ve usûlün aynı anlamda kullanılmasına getirdiği eleştiriler de bu minvalde okunabilir. Îkâ, Ezgi ve Arel'in eserlerinde bu sefer tanımlanarak ve Türkçeleştirilmiş şekli olan düzum kelimesiyle birlikte tekrar gündeme gelir. Arel, bir makalesinde önce Batı müziği terminolojisine, Osmanlı terimleriyle(Arapça, Farsça ve Türkçe olarak) karşılıklar bulmak için çalışmalar yaptığını belirtir. Daha sonraki bir döneminde ise oryantalistlerin; Fârâbî, Abûlkâdir Merâgî ve hatta Ladikli Mehmet Çelebi ve Nasır Abdûlbâkî Dede'yi bile Arapça yazmaları sebebiyle "Arap" olarak nitelemeleri ve Merâgî'yi İranlı saymaları gibi hadiseler karşısında kendi tabiriyle "millî duyguları isyan etmiş" ve bu hissiyatla Türkçeleştirdiği bu terimleri bu sefer Öz Türkçeleştirmek için çalışmalar yapmıştır. O'nun ilk çalışmalarında *rythme*, *îkâ* şeklinde karşılık bulmuş, sonraki döneminde ise "Öz Türkçe" *düzüm* kelimesiyle yer değiştirmiştir. Arel düzum-îkâ kelimelerini tam olarak bugün de Türkçeleşmiş olan batı terminolojisindeki *rythme*(ritim) kelimesine karşılık olarak kullanır. İncelenen eserler içerisindeki "zamanda ve mekanda düzum" şeklindeki açıklama da sadece Arel'e aittir.²⁴⁶

Suphi Ezgi'ye göre düzum veya ika, zamanın belirli parçalar halinde bölümlere ayrılmasıdır. İsmail Hakkı Özkan için düzum veya ika, birbirini düzenli aralıklarla takip eden kuvvetli vuruşlarla sağlanan, zaman içinde uygunluktur. Her üç teorisyen de eşit aralıklı ritmik hareketler olarak tarif ettikleri düzum ve îkânın anlaşılabilmesi için mutlaka bir kuvvetli zaman olması gerektiğine vurgu yapar. Uzayıp giden saat tik-takları düzümüne örnektir fakat onların müzikal bir yapıya bürünebilmesi için belli zaman aralıklarında kuvvetli zamanların hissedilmesi gerekir. Bu kuvvetli vuruşlar, iki vuruşta bir duyulursa, ikili; üç vuruşta bir duyulursa, üçlü bir düzum meydana gelir. Bu durum daha uzun aralıklar için de geçerlidir.²⁴⁷

Îkâyı terim olarak kullanan bir diğer teorisyen olan Ekrem Karadeniz'de, düzum kavramı yoktur. O îkâ'yı, "bir cismin belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerinin meydana getirdiği durum" şeklinde tanımlar fakat onun tanımında kuvvetli zamanlara dair bir ifade bulunmaz. Bir makalesinde "*Musikide îkâ; icraat esnasında musiki nağmelerini ölçmek ve muntazaman cereyanını tesbit etmek*

²⁴⁶ Arel. "Musiki Terimleri I.", ss.3-6.

²⁴⁷ Ezgi, II, s. 1.

için sağ ayakla vurulan basit ve tek şekilli darplara denir. ”, “...îkâ ise icraat esnasında ayakla vurulan ve garpta tempo denilen basit hareketten ibarettir.”²⁴⁸ şeklindeki açıklamalarından da, îkâyı vuruş kuvveti değişmeksizin devam eden eşit ritmik hareketler yani tempo olarak gördüğü söylenebilir.

Îkâ kavramının teorik eserlerde XVIII. yüzyıldan, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar neredeyse iki asır boyunca kullanılmadığı, tekrar gündeme geldiğinde usûl kelimesi yerine kullanıldığı görülmüştür. Hüseyin Sadeddin Arel, batı müziğindeki terminolojiye Türkçe karşılıklar geliştirirken, rythme(ritim) kelimesini önce îkâ, sonra düzüm olarak Türkçeleştirmiştir. Bu tarihten günümüze îkâ, onu konu edinen hemen her teorisyen tarafından eşit aralıklarla tekrarlanan ritmik hareketler şeklinde tanımlanmıştır. Zikredilen anlamın yanı sıra Suphi Ezgi ve H. S. Arel'in, usûlleri sistemleştirmek adına bu kelimelere Batıdaki ikili ve üçlü ritim kalıplarının işlevini de yüklediği görülebilmektedir.

3.1.2 Usûl, Vezin, Ölçü

XVIII. yüzyıl başında incelenen ilk eser olan Edvâr'ında Kantemiroğlu'nun, usulü yeni bir bakış açısıyla ele aldığını ve kendi icadı olan nota yazısı üzerinden kurguladığını, kendine has kavramlarla eski eserlere referans göstermeksizin bir teori oluşturduğunu söylemek mümkündür. Hem Kantemiroğlu Edvâr'ında hem de Kevseri Mustafa efendi ve Tanburi Küçük Artin'in eserlerinde belirli bir usul tanımından ziyade usulün musikideki önemine vurgu yapılmıştır. Kantemiroğlu mûsikîde usûlün vezin ve rakama göre tesbit ve icrasının ilmi anlamına gelen bir başlıkta verdiği usule dair anlatımlarında, usûlün musikinin terazisi ve ölçüsü olduğunu, usûlsüz bir mûsikînin vezinsiz şiire benzediği ifade eder. Kevseri Mustafa Efendi neredeyse olduğu gibi Kantemiroğlu'dan iktibas ettiği usûl bahsinde, musiki ilminde en gerekli unsurun usul olduğuna, Tanburi Küçük Artin ise yine ölçü ve terazi olarak tanımladığı usulün, müziği başıboşluktan kurtarıp, düzenli bir hale soktuğuna dair ifadeler zikretmektedir. Bu eserlerde darp diye ayrıca bir tarif yapılmaz, darp olarak bildiğimiz heceler usulün işaretleri, unsurlarıdır.

Nasır Abdülbaki Dede ve Ahmet Avni Konuk usûlü tanımlarken, 16. yüzyıl ve öncesinin nazari anlatımındaki tenteneli heceler üzerinden darp kavramını tanımlayarak

²⁴⁸ Ekrem Karadeniz. “Türk Musikisinde Usul ve İka”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 260, ss. 14.

izah etmişler fakat kullanımda olanı ifade ederken yeni darpları anlatmış ve usulleri bunlar üzerinden açıklamışlardır. Nâsır Dede'nin Kantemiroğlu'nun teorisindeki kavramları kullanmaması veya ona herhangi bir atıfta bulunmaması ilginçtir. Nâsır Dede'ye göre usûl, nağmeleri uzatıp kısaltmaya ve aralarındaki açıklığın zamanını tesbit etmeye yarayan darpların belli sayılarla bir araya gelmesidir. Yaklaşık bir asır sonra yaşayan Ahmet Avni Konuk da usûlü aynı şekilde tarif ederek, nağmeleri istenilen ölçüde uzatıp kısaltarak bir ahenk meydana getirmek için başvurulmuş darpların, tek başına kullanılmayıp belirli bir sayıyla bir araya gelmesinin usulü oluşturduğunu ifade etmektedir. İki teorisyenin usul tanımları ve tasnifleri aynı doğrultudadır.

Tanburi Cemil Bey, yaptığı tanımda vezin kelimesini kullanmış fakat ritim(rhytme), ika, usul ve vezin kelimelerini de birbirlerinin yerine kullanmıştır. *“Herhangi bir hareketle işgal edilen “zaman”ın muayyen[belirli] bir şekilde ve nizam dahilinde, bir takım aksama[kısımlara] ayrılması vezin(rhytme)'dir.”* Zamanı belirli aralıklarla bölen, uzatan veya kısaltan ritmik hareketlerin el ve ayakla vurulması darbı oluşturur, birkaç darbın bir araya gelmesiyle sürekli devreden hareketler ise vezini meydana getirir.

Rauf Yekta direkt bir usûl tanımı yapmaz. Fakat Batı müziğindeki gibi eşit zamanlı birbirini takip eden zamanların kuvvetli-zayıf vurguları olsa bile Türk müziğinde tek başına bir usûl olamayacağını, bir yapının usûl olabilmesi için mutlaka farklı uzunluklarda zamanların bir araya gelmesi gerektiğini ifade eder. Batı müziğindeki ölçülerin daha basit bir ifade tarzı olduğunu, anlamlı bir müzik cümlesi oluşturmak için yeterli olmadığını anlatır.

Kazım Uz, usûl teriminin batı müziğindeki ölçü'ye tekabül ettiğini bunun yerine Türk Mûsikîsinde “vezin” kelimesinin kullanılması gerektiğini ifade etmektedir. O'na göre "usûl" kelimesi "asl" kelimesinin çoğuludur fakat müzikte tekil bir kullanımı vardır. Usûl terimi, anlayamadığı bir şekilde, vezin kelimesi yerine yanlış olarak kullanılmıştır. Şiirdeki veznin işlevini, Türk müziğinde usûllerin yerine getirdiğini ve usûllerin en önemli, en nazik meselelerden biri olup, bu konuyu bilmeyenlerin müzikte maharet kazanamayacaklarını belirtir.

Suphi Ezgi, usul-ölçü kavramlarını eş tutmuş, bazı durumlarda birinci mertebeye

bir düzum seviyesinde kalan, ikili ve üçlü düzumlerden oluşturularak kalıplaşmış yapılar olarak tarif etmiştir diyebiliriz.²⁴⁹

H.Sadeddin Arel, ölçü teriminin nağmenin birbirine eşit uzunlukta bölündüğü parçalardan her birine verilen isim olduğunu ve eski teorisyenlerin düzümü tarif ederken kullandıkları devir kavramını karşıladığını bildirir. Eserin çeşitli yerlerinde ölçü-usul için şöyle tanımlar da yapar: “*Muayyen(belirli) düzumlerden yapılarak kalıp halinde tesbit edilmiş ölçülere usûl denir.*” , “*...usul, kalıp halinde tespit edilmiş ölçüden başka bir şey değildir.*”²⁵⁰

Veli Kanık için usûl, bir musiki parçası çalınırken el ve ayakla yapılan hareketler olan darpların birkaç tanesinin bir araya gelmesiyle oluşan yapıdır.

Ekrem Karadeniz usûlü; “*değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütünü*” olarak tanımlar. O’na göre usûl birçok vuruştan oluşur ve şiirdeki veznin işlevini yerine getirir.

İsmail Hakkı Özkan, “*Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usul denir*”. şeklinde bir tanım yapar. Ayrıca usûl için, “*Zamanın kalıplaşmış halidir*”, “*Değişik düzumlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür.*” şeklindeki tanımları da mevcuttur. Özkan’a göre, bir usulün-ölçünün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir zayıf zamana ihtiyaç olduğu için bir zamanlı usul olamaz.

Kantemiroğlu'nun mertebeler ve birtakım tasnifler için kullandığı “vezin” terimini, Tanburî Cemil Bey usûl tanımında kullanmış fakat usûl, îkâ ve rythme(ritim) kelimelerini de aynı anlamda bir sistematik kurmadan zikretmiştir. Kazım Uz ise usûl kelimesinin kullanımının yanlış olduğunu doğrusunun vezin olması gerektiğini iddia eden tek müelliftir. Sözlük anlamıyla vezin; bir şeyi ölçmek, tartmak, ölçü, tartı, gibi anlamlara gelir. İslam kültüründe özellikle şiir ve müzik alanında kullanılmaktadır. Usûl, şiirde uzun ve kısa hecelerin belirli sayılarla tekrarıyla müzikal ve fonetik bir âhenk sağlamakta

²⁴⁹ Ezgi, II, s. 1.

²⁵⁰ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 69.

kullanılan vezin kalıplarının işlevini, müzikte ise nağmeleri belirli sayılardaki ritmik kalıplar içerisinde ifade ederek tekrar eden bir düzen sağlamaktadır.²⁵¹ Usûlün tek işlevi bu değildir fakat tarihsel süreç içerisinde en önemli görülen işlev olduğu söylenebilir. Usûlün-îkânın şiirdeki veznin işlevini gördüğüne dair anlatımların X. yüzyıldan beri varlığını korumakta olduğu görülmektedir. Gelenekte bu unsur için en çok kullanılan kelime usûl olmasına rağmen Kazım Uz'un, bu kelimeye bu kadar keskin bir şekilde itiraz etmesi; bu fikrin, döneminde usûl ile Batı ölçülerinin aynı şey olduğuna dair yaklaşımlara bir reddiye olarak doğduğu ihtimalini akla getirmektedir.

Ölçü kelimesinin, şiirde vezin anlamında "aruz ölçüsü, hece ölçüsü" şeklinde ilk defa Cumhuriyet döneminde kullanıldığını biliyoruz. Fakat yaptığımız taramada Ezgi ve Arel'in eserlerine kadar ölçü teriminin müzikle ilgili herhangi bir kullanımına rastlamadık. *Ölçü*, müzik terminolojisindeki karşılığıyla Türk Dil Kurumu sözlüğüne; "*bir ezginin eşit bölümlere ayrılışı*"²⁵² şeklinde geçmiş, bazı sözlüklerde ise; *usûl*²⁵³ olarak çevrilmiştir. Edebiyatta vezin kelimesini karşılayan *ölçü*'nün, usûl kelimesine Öz Türkçe bir karşılık olarak; Ezgi ve Arel tarafından daha sonra da İ. Hakkı Özkan tarafından kullanıldığını söylemek mümkündür.

3.1.3. Darplara Dair Anlatımlar

Nakre, XVI. yüzyıla kadar, Aruz vezninde Arap alfabesinin harekeli ve harekesiz harflerinden oluşan hecelerin, müzikteki îkâda karşılığı olan terimdir. Başlangıç nağmesini oluşturan vuruş, bölünemeyen en küçük an, bir cismin başka bir cisme vurulması gibi ifadelerle açıklanır. Îkâları oluşturan ten, te, ne hecelerinin herbiri birer nakredir. Vuruş anlamına gelen darp kelimesi de zaman zaman nakre yerine kullanılmış, bazı durumlarda yalnızca vurulan nakrelere denilmiştir. XVIII. yüzyıl ve sonrasında ise düm, tek, te ke şeklindeki vuruş bildiren heceleri belirtmenin yanı sıra birim zamanı bildiren bir ifade olarak da karşımıza çıkar.

Kantemiroğlu darp kelimesini kullanmaz. Usûlün alâmetleri olarak dört unsura teşbihle²⁵⁴ düm, tek, teke ve teke teke olmak üzere dört darp sayar. Düm ve te sağ elle, tek

²⁵¹ İsmail Durmuş. "Vezin". *DİA*, XLIII, İstanbul, 2013, ss. 77-79.

²⁵² "Ölçü", <http://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: 20.06.2019).

²⁵³ "Ölçü", <http://lugatim.com/s/ölçü> (erişim tarihi: 20.06.2019).

²⁵⁴ bkz. *Karşılaştırmalı İnceleme* bölümü, *Usûl ve Kozmoloji İlişkisi* başlığı.

ve ke sol elle vurulur. Kevseri Mecmuası ve Artin'in Edvâr'ında da bu dört darpın zikredildiğini görmekteyiz.

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin: "*Darp dahi negâmât-ı mevzûne olmada negâmatın meddi ve kasrı ve mâbeynlerinin mikdâr-ı faslı vezn olunan zamandan kinâyedir.*" diye açıkladığı darplar; nağmeleri uzatıp-kısaltan, aralarındaki süreyi belirleyen bir işlev görür. Bunlar üç çeşittir: Hafîf-i evvel, Hafîf-i sâî ve Sakîl. Hafîf-i evvelin *ten* zamanına işaret ettiğini de söyleyerek, darp tanımını eski nazariyedeki gibi yapmaktadır. Düm, tek hecelerinin vurmalı çalgıların kuvvetli ve zayıf vuruşlarından kaynaklandığı bilgisi ilk kez bu eserde karşımıza çıkar. Düm, tek ve te ke hecelerinin haricinde, *tek* ve *ke* hecelerini birleştirerek *tekke* şeklinde kullanan tek müelliftir. Darpları zaman birimi olarak da kullanır.

Ahmed Avni Konuk'un darp tarifi de benzer şekildedir ve tenteneli darplar üzerinden kurduğu anlatımı da Nâsır Dede'nin tarifi ile paralellik arzeder. Aradan geçen bir asırlık süreçte yeni darplar oluştuğunu da görmekteyiz. Konuk, düm, tek, te kâ, te ke ve tâ hek olmak üzere beş darp zikreder. Düm ve te darpları; sağ elle sağ dize, tek, kâ ve ke darpları; sol elle sol dize vurulur. Tâ hek lafzında ise tâ denilirken iki el aynı anda kalkar ve hek hecesinde sağ el sağ dize, sol el sol dize olacak şekilde yine aynı anda vurulur. Te kâ ve tâ hek darplarını, teorik bir eserde ilk kez Ahmed Avni Konuk kullanmıştır. İki elin aynı anda kalkıp inmesiyle yapılan vuruş da bir ilktir ve tâ hek darbıyla birlikte literatüre girmiştir. Nâsır Dede'nin yöntemindeki gibi, her usul için gösterilen darp numarası, vuruş sayısına değil usullerin kaç birim zamandan oluştuğuna işaret etmektedir.

Tanburi Cemil Bey'e göre el veya ayakla vurulan ritmik hareketlere darp denir. Nağmelerin uzayıp kısılması usûlleri oluşturan bu darplarla ölçülür. Bunlar Türk müziğinde düm, tek, tekâ, teke, tâ, hek gibi hecelerle icra edilir. Hecelerin uzunluğunu sayılarla göstermesinin yanı sıra hecelerın sesli harflerini uzatarak da göstermiştir. Batı müziğinde ise bu tempoların bir-iki-üç-dört diye sayıldığını söyleyerek bazı usullerde her iki yöntemi de çelişkili bir biçimde kullanmıştır.

Tablo 6: Rehber-i Mûsikî'de Sofyan ve Aksak Semâî Usûlleri

Sofyan	Aksak Semâî
$\frac{4}{4}$ 	$\frac{10}{4}$ 
düüm bir	düüm bir
te i	te i
kâ ki	kââ ki
	düüm üç
	teek dört
	tek yarım

Kazım Uz darp kavramını parantez içinde Fransızca *temp* kelimesine yani tempoya karşılık olarak göstermiştir. Düm ve tek gibi darpların bir harekeli ve bir harekesiz iki harfin telaffuzu esnasında geçen zamanda oluştuğunu söyleyerek, eski nazariyedeki nakre tarifini yeni heceler üzerinden yapar. O da darp sayısı ile birim zamanı belirtir. Çenber usulü, hafif-i evvelde 12 darp, hafif-i sani'de 24 darp ve sakilde ise 48 darptır.

Rauf Yekta bir darp tanımı yapmaz fakat darpları ayrıntılı anlatır. Bu heceler hareket çeşitlerine göre çalgıların çıkarttıkları seslerden alınmış özel tabirlerle anılır. Türkler kuvvet derecelerine göre vurmalı çalgıları taklit ederek “düm, tek, teke, tekkâ, tâhek” hecelerini. İranlılar ise genellikle telli çalgıları taklit ederek “ten, tene, ten” hecelerini kullanmıştır. Teke ve Tekkâ ilki kuvvetli, ikincisi zayıf iki zamandan oluşan kuvveti daha düşük birer Düm-Tek darbıdır. Düm-Tek çok hızlı olduğunda Teke'ye, daha ağır olduğunda ise Tekkâ'ya dönüşmüştür. Tâhek darbı ise aslında Tek olmakla beraber usul sonlarına yakın duruşları ifade etmek için kullanılmıştır. Tâ hek'in ilk hecesinin sol elle, ikinci hecesinin iki elle vurulduğunu ifade eder ki bu Konuk'un vuruş tarifinden farklıdır. Yektâ, beş darp sayıp açıklamış fakat usulleri gösterirken sadece düm ve tek darplarını kullanmıştır.

Suphi Ezgi'ye göre darplar, teke, tekâ, düm ve tek'ten oluşur. Sağ ve sol elle fiilen vurularak usûlü oluşturan yapılardır. Te ve ke birer kısa zamanı gösterir ayrıca eserlerde en küçük birim olan vâhid-i kıyâsiye denk gelir. Düm ve tek bunların iki katı olan uzun zamanları; tekâ içerisindeki te hecesi, bir kısa zamanı ve kâ hecesi de bir uzun zamanı ifade eder. Uzun zamanlar ne denli uzun olursa olsunlar bölünerek birden fazla darpla vurulmamalı, sürelerinin bitmesi beklenmelidir. Bölündüğü taktirde kuvvetli ve zayıf zamanlar yer değiştireceğinden usûlün şahsiyeti bozulur. Usul vurulurken eller göğüs hizasına kadar kaldırılır, vuruşlar birbirini takip edecek şekilde, eserlerin hızına uygun bir

ahenkte ve heceler yüksek sesle söylenerek yapılır. Elin tamamıyla yapılan vuruşun yanı sıra, usulleri işaret parmağı ve orta parmakla vurmak ya da batı tarzı sağ elle havada çizerek uygulamak da mümkündür.²⁵⁵ Düm ve tek hecelerinin davul vuruşlarından kaynaklandığını, muhtemelen önce mehter müzisyenleri tarafından sonra diğer müzisyenler tarafından kullanılmış olduğunu belirtir. Tekkâ ve tâhek adlarıyla yapılan darpların, usûllerin aslî ve hakikî şeklini bozduğunu, bu darpların mevcudiyeti için ilmî bir sebep bulunmadığını ifade eder.

Hüseyin Sadeddin Arel'e göre usul zamanlarını dize, masaya vurarak ya da ellerin havadaki hareketiyle ölçmeye “usul vurmak” denir. Buna mahsus olan heceler düm, tek, teke, tekâ, tekkâ ve tâhek şeklinde altı tanedir. Eski Türkçe’de kuvvetli demek olan *düm* hecesi, davul tokmağının sağ tarafından çıkan kuvvetli ses sebebiyle bu adı almış; sakın anlamına gelen *tek* hecesine ise davulun sol tarafına vurulan ince değneğin çıkarttığı sestten dolayı bu ünvan verilmiştir. Düm hecesi sağ elle vurulur ve her daim kuvvetlidir. Tek hecesi sol elle vurulur ve zayıf zamanları ifade eder. Teke, tekâ, tekkâ ve tâhek heceleri ise tek’in çeşitlemeli yani velveleli halleridir. Teke iki eşit kısa zamandan, tekâ ilki kısa ikincisi uzun iki zamandan, tekkâ ve tâhek ise her iki hecesi de eşit ve uzun zamanlardan oluşan hecelerdir. Teke, tekâ ve tekkâ’nın ilk heceleri sağ elle ikincisi sol elle vurulur. Tâhek ise ilk hecede iki elin kalkıp ikincide inmesiyle vurulur.²⁵⁶

Arel, eski nazariyat kitaplarındaki tenteneli vuruşu anlattıktan sonra, darp ve nakre kelimelerinin vuruş anlamına geldiğini, her ölçüde vâhid-i kıyâsî zamanlarını vurmak güç olduğundan bu zamanların bazılarının vurulduğunu ifade eder. Eski nazariyede her bir heceye nakre, vurulan hecelere ise darp denmekte olduğunu, sonradan nakre kelimesinin unutulup yerini tamamen *darpa* bıraktığını, darp ifadesinin bazen usul yerine de kullanıldığını aktarır.

Ekrem Karadeniz için darp, elin veya ayağın bir defa düzenli bir hızda yukarı kaldırılıp indirilmesidir. Yukarıdan aşağıya yapılan vuruşu *basit darp*, tekrar havaya kaldırılıp vuruşun tamamlanmasını ise *tam darp* olarak tanımlar. Darp kavramından kastı tam darptır. Beş darp zikredilir, şiddeti ve hangi elle vurulacağı belirtilerek açıklanır.

²⁵⁵ Ezgi, II. s. 4.

²⁵⁶ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 66.

Düm: Genellikle kuvvetli vurulan darplardır. Sağ elle sağ dize vurulur. Tek darbı çoğu zaman hafif(zayıf) şiddettedir ve sol elle sol dize vurulur. Tekâ, her daim orta kuvvette, te kısmı sağ elle, kâ kısmı sol elle vurulur. 2 ve 4 zamanlı ise te ve kâ heceleri eşit olarak bölünür. Üç zamanlı ise; *te1 kâ2*, beş zamanlı ise; *te2 kâ3* şeklinde bölünür. Teke her daim 2 zamanlıdır. Yarısı sağ yarısı sol elle vurulur. Tekâ ile karıştırılmamalıdır ve en hafif darptır. Tâhek: Tâ kısmında iki el kaldırılır hek kısmında indirilip vurulur, iki hareket değer bakımından eşittir ve hafif darplardır.

Veli Kanık'a göre: “*Bir musiki parçası çalınırken el ve ayakla yapılan hareketlerin her birine darp denir*”. Yazara göre düm ve tek darplarının, kimileri tarafından aksi söylene bile, kuvvetli ve zayıf zamanları belirtme gibi bir vasfı yoktur. Düm, tek, teke, tekkâ ve tâhek darplarını usul gösteriminde kullanmıştır.

İsmail Hakkı Özkan'a göre, usulün vurulan her parçasına darp denir. Kelimenin, darb-ı fetih ve darb-ı türkî usûllerinde görülebileceği gibi eskiden usûl anlamında kullanıldığını zikreder. Düm, tek, teke, tekkâ ve tâhek şeklinde beş darp vardır. Düm, te ve kâ heceleri sağ elle vurulur ve usul yazılırken iki çizgiden üsttekinde, nota sapları yukarı bakacak şekilde gösterilir. Tek, ke, kâ heceleri ise sol elle vurulur ve alttaki çizgi üzerinde nota sapları aşağı gelecek şekildedir. Tâ hecesi sol elle vurulur, hek ise iki elle vurulur ve her iki çizgiye de birleştirilerek yazılır.

Teorisyenlerin usûl yazımında kullandıkları veya tanımladıkları darplar tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7 : XVIII. yüzyıldan günümüze kullanılan darp heceleri.

Dimitri Kantemir	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>	<i>Te-ke</i> <i>te-ke</i>				
Kevserî Mustafa Efendi	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>	<i>Te-ke</i> <i>te-ke</i>				
Tanbûrî Küçük Artin	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>	<i>Te-ke</i> <i>te-ke</i>				
Kemani Hızır Ağa	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	?	?				
Nâsır Abdülbâki Dede	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>		<i>Tek-ke</i>			
Ahmet Avni Konuk	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>		<i>Tâ-hek</i>
Tanburi Cemil Bey	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>		<i>Tâ-hek</i>
Rauf Yektâ	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>				<i>Tek-kâ</i>	<i>Tâ-hek</i>
Suphi Ezgi	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>		
Hüseyin Sâdettin Arel	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>	<i>Tek-kâ</i>	<i>Tâ-hek</i>
Kazım Uz	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>	<i>Tek-kâ</i>	<i>Tâ-hek</i>
Ekrem Karadeniz	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>			<i>Te-kâ</i>		<i>Tâ-hek</i>
Veli Kanık	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>				<i>Tek-kâ</i>	<i>Tâ-hek</i>
İsmail Hakkı Özkan	<i>Düm</i>	<i>Tek</i>	<i>Te-ke</i>				<i>Tek-kâ</i>	<i>Tâ-hek</i>

3.2. Usûllerde Mertebe Meselesine Dair Anlatımlar

XVI. yüzyıl öncesi usûl anlayışında zaman zaman farklı isimlerle anılmakla beraber bunlar; hafif-i evvel, hafif-i sâni ve sakîl olmak üzere üç mertebedir. Birçok araştırmacı bu üç mertebenin işlevinin tempo/gider belirlemek olduğunu bildirmektedir. A, B, C, D zamanları ve bunların mertebelere göre aldıkları zaman uzunlukları batı notasıyla değerlendirildiğinde aşağıdaki tablo 8'de görülebilir.²⁵⁷

²⁵⁷ Hece birimi olarak birbirinin katı olan bu mertebelerin, nota kullanılmayan ve metronom gibi bir aygıtın bulunmadığı bir devirde metronom zamanıyla birbirlerinin katları olarak icra edilebilmesi ne kadar mümkün bilmiyoruz. Buna göre teoride, hafif-i evveldeki ten zamanı iki saniyelik bir sürede icra ediliyorsa, hafif-i sâni'deki hali olan ten ten zamanı dört saniyede icra edilmek durumunda görünüyor. Fakat uygulama konusunda bilgi sahibi değiliz ve pratikte bu şekilde uygulanabilmesi her zaman mümkün görünmüyor.

Tablo 8: A, B, C, D zamanları ve bunların mertebelere göre değişimi.

	A (l)	B (٢)	C (٣)	D (٤)
Hafif-i Evvel	♪	♪	♪.	♪
Hafif-i Sâî	♪	♪	♪.	♪
Sakîl	♪	♪	♪.	◌

Bu durum, uzayan birim zamanlardaki nağmelerin hafıza ile intikal eden bir müzik geleneğinde yüzyıllar içinde süsleme ihtiyacıyla ayrıntı kazanması anlamına da gelebilir. Hafif-i evvel mertebesindeki *ten* zamanı, hafif-i sâîde *ten ten*, sakîlde *ten ten ten ten* şekline dönüşmekte, mertebe farkıyla uzayan zamanlardaki nağmeler zamanla ayrıntılar, nüanslar kazanmakta ve çiçeklenmektedir. Bahsettiğimiz bu durum XVIII. yüzyıldan günümüze nota koleksiyonlarıyla gelen eserler ve hafızayla nakledilen eserler arasındaki farklardan anlaşılabilmektedir. İkâların-usûllerin gelişim seyrine bakıldığında XVIII. yüzyıl öncesinde de benzer bir sürecin yaşandığı düşünülebilir. İncelediğimiz ilk eserin sahibi Kantemiroğlu, zikrettiği üç mertebe olan büyük, küçük ve en küçük vezni kurgularken eserlerdeki bu ayrıntıları, birim zamana düşen nota sayısını gösterebilmek için çeşitli yöntemler denemiş, sabit-arızî, aslî-arızî gibi tasnifler yaparak tanbur mızrap vuruşları üzerinden eserleri icra edildiği haline en yakın şekliyle notayla gösterebilmek için bir takım yöntemler geliştirmiştir.

Kantemir'de veznin işlevinin tempoyu belirlemek olduğuna dair ve birim zamana düşen melodi yoğunluğunu ölçmek olduğuna dair iki farklı görüşün olduğu bir tartışmayı daha önce aktarmıştık. Kantemir'de vezinlerin tempo işlevi olmadığını varsayarsak üç ihtimal ortaya çıkar. İlki; hafif-i evvel, hafif-i sâî ve sakîl mertebelerinin geçmişte hız, tempo belirtme işlevinin bulunmaması ya da bunun daha tâlî bir işlev olduğudur. Bir diğeri; Kantemiroğlu'nun meseleyi önceki nazariyeden farklı kurguladığı, üçüncüsü ise; yaklaşık iki asırlık bir süreçte bu anlayışın değişmiş olduğudur. Bu ihtimaller üzerinde de durarak bu durum daha ayrıntılı araştırılmalıdır. Kantemiroğlu'nun vezinlerin belirli bir birim zaman içerisindeki çeşitli durumlarda vurulması gereken mızrap sayısı ve beklenilmesi gereken süreler üzerine açıklamalar yaparak eserlerin ayrıntısının,

çiçeklenmesinin nasıl kayda geçirilmesi gerektiğine dair önemli bilgiler verdiğini ve bu durumda; vezinlerin, eserlerin temposunu belirleme ile ilişkili bir tarafının da doğal olarak mevcut olduğu söylenebilir.

Kantemiroğlu Edvâr'ında her usûlün üç mertebede aldıkları değerleri gösteren bir tablo bulunur. Bu tablo, Edvâr'ın muhataplarına eserlerin hangi vezinle notaya alındıklarını ve nasıl bir yoğunluğa sahip olduklarını göstermek içindir. Sonraki dönemde bu tabloda gösterilen durumla tam olarak uyuşmayan bir anlayış görülebilir. Abdülbaki Nasır Dede, Ahmed Avni Konuk, Kazım Uz ve Ekrem Karadeniz'in her usûl için birden fazla mertebe göstermediklerini görürüz. Hatta Nasır Dede ve Konuk, usulleri mertebelerden oluşmuş şekilde gösterirler. Konuk'un tasnifi bu anlamda ilginçtir: Hafif-i evvel darpların, hafif-i sani darpların ve sakil darpların bir araya gelmesiyle meydana gelen usûller şeklinde üç ayrı başlıkta usûller gösterilmiştir. Bu anlayışa göre, her usûlün çeşitli mertebeleri yoktur fakat usûller bu mertebelerden birine dahil olacak şekilde onun heceleri üzerinden oluşturulmuştur. Kazım Uz da bu savı desteklemektedir.

Kantemiroğlu başlangıçta tersini söylese de, eserlerin notaya alınırken ağır olan eserlerin küçük vezin ve en küçük vezinle, daha yürük olanların ise büyük vezinle notaya alınması gerektiğini ifade etmiş ve uygulamayı da bu şekilde yapmıştır. Ayrıca en küçük vezinle sadece birkaç eser notaya aldığı bilinmektedir. Benzer bir yöntem diğer bütün teorisyenler arasında sadece Ekrem Karadeniz'in metodunda görülür.

Tanburi Küçük Artin mertebeden söz etmez yalnızca darb-ı fetih usûlünün, ağırları 88 ve yürük olanı 44 darplı olarak iki mertebesini zikreder.

Nasır Abdülbâkî Dede, Kantemiroğlu'nun vezinlerinden bahsetmez. Mertebe olarak eski nazariyedeki hafif-i evvel, hafif-i sâni ve sakîli zikreder. Hafif-i evvel bir harekeli bir sakin harften oluşan ten hecesine, hafif-i sâni ten ten ve sakîl ten ten ten ten hecesine tekabül eder. Bu mertebeler birbirlerinin katıdır. Sonraki ifadelerinde de düm, tek şeklindeki yeni darpları kullanır. Eserinde mertebelerin işlevine dair bir açıklama bulunmaz, fakat O'na göre icra temposu aşırıya kaçmamak şartıyla icracının isteğine bağlıdır. Bu açıklamadan mertebeler ile tempo arasında bir ilişki kurmadığı anlaşılabılır.

Ahmed Avni Konuk da bu konuyu aynen Nasır Dede gibi; eski mertebeler

üzerinden anlatıp, usûl anlatımını yeni darplarla devam ettirir. Tempoya işaret edecek bir ifade kullanmaz.

Hızır Ağa, darb-ı evvel ve darb-ı sâî şeklinde iki merteye gösterir. Darb-ı sâîde usûllerin kaç darptan oluştuğunu bildirir, darb-ı evvelde birtakım harfler gösterir fakat ne anlama geldiğini tarif etmez. Mertebelere dair bir tanım ya da bunların dışında bir bilgi bulunmaz.

Tanburi Cemil Bey ayrı bir merteye tanımı yapmaz fakat batı notasıyla bazı usûllerin ağırlık-yürüklük durumuna göre merteye farklılıklarını belirtir. Aksak usûlünde üç hız mertebesi belirtmiş, aksak ve orta aksak usullerini 9/8 ile göstermiş daha yürük olduğunu söylediği orta aksak için "yürükçe" ifadesinin notaya yazılması gerektiğini ifade etmiştir. Ağır aksak usûlünü ise 9/4'lük birimle ölçmüştür. Bu anlayışa göre kesir şeklindeki gösterimde, ilk rakam değişmez alttaki rakam büyüdükçe eser ağırlaşır. Fakat çok sayıda istisnai kullanımı vardır: Aksak ve orta aksak usullerinin her ikisini de 9/8, tempoları epey farklı olan aksak semâî ve curcuna usûllerini 10/8 şeklinde ifade eder. Cemil Bey'e göre 16'luk birimle gösterim garâbettir.

Kazım Uz, garb ve şark mûsikilerinde sür'at ifade eden mefhumların farklı olduğunu, garbda bunun metronomla, şarkta ise hafif-i evvel, hafif-i sani ve sakil vezinleriyle sağlandığını ve bu vezinlere uygun îkâlar türetildiğini ifade eder. İlginç bir şekilde bu kavramları batı müziğindeki nüans belirten *piano*, *forte* gibi terimlere karşılık olarak da kullanmıştır. Yazarın başka bir eserinde yer alan usûl gösteriminde, Konuk'un yöntemine benzer şekilde usûllerin hangi mertebeye karşılık geldiği belirtilerek yazılmıştır. Örneğin: Çifte düyek, hafif-i sâî mertebesine, berefşan ise hafif-i evvele dahil edilmiştir. İki mertebeye de dahil edilen usûller bulunur. Bunlardan bazılarının darp sayısı mertebeye göre değişir bazılarında ise bu belirtilmez: Düyek, hafif-i sâîde; 8 darp, hafif-i evvelde; 4 darptır. Çenber, her iki mertebede zikredilmiştir ve yalnızca 12 darp olarak gösterilir. Bu kısımda Sakîl mertebesi bulunmaz onun yerine, hafif-i sâlis[üçüncü hafif] şeklinde bir kullanım görülür. Eserde kesirli gösterim yer almaz mertebeler birbirinin zaman olarak katları şeklinde anlatılmıştır. O'nun usûllerin üç farklı vezne uygun oluşturulması iddiasını da her usûlün birden fazla mertebeye dahil olmadığının anlatımı olarak yorumluyoruz.

Ekrem Karadeniz'e göre eski musiki teorisyenleri bunları çok yavaş icra edilen ve küçük değerde yazılan sakıl, bunun iki katı hızda bugün en çok kullandığımız hafif-i sani ve yine bunun da iki katı hızda yazılan hafif-i evvel olarak üç grupta toplamıştır. Sakil'i *ağır*, Hafif-i sani'yi *hafif* ve hafif-i evveli de *yürük* şeklinde kısaltır ve ağır(sakıl) darplarla bugün nota yazmaya ihtiyaç olmadığını çünkü batı notasıyla eser yazımında hafif ve yürük mertebelerinin süratleri ifade etmek için yeterli olduğunu belirtir. Bu mertebeleri, bir dakika içerisinde vurulma sayısına göre bir tasnife de tabi tutar. Benzer bir sınıflandırma diğer hiçbir teorisyende bulunmamaktadır. Bir dakika içerisinde vurulan darp sayısı 36'yı geçmiyorsa ağır, darp sayısı 36-72 arasında ise hafif ve 72'nin üzerinde ise yürük'tür. Türk müziğinde dakikadaki darp sayısı 200'ün üzerinde olamaz. Karadeniz, XX. yüzyılda eserlerin notaya hangi mertebeye alınması hususunda Kantemiroğlu'nun yöntemine benzer şekilde, yürük olan eserleri daha büyük nota birimleriyle, temposu ağır olan eserleri ise hafif adıyla küçük nota birimleriyle belirtmeyi yeğler. Örneğin; aksak usûlünde bir eser hızlı tempolu ise yürük mertebededir ve 9/4'lük birimle gösterilir, ağır tempolu ise hafif mertebeye dahil olur ve 9/8'lik birimle yazılır.

Suphi Ezgi'de mertebeler hem zaman birimleriyle hem de birim zamana düşen nota miktarıyla yani eserin çözünürlüğüyle ilgilidir. İlk mertebe, eserde tesbit edilen en kısa zaman ve en küçük nota birimi olan vâhid-i kıyâsiye göre yapılır. İkinci mertebede nota birimi iki kat uzar fakat bu sefer yeni oluşan mertebedeki vâhid-i kıyâsi zamanı yarı yarıya azalır. Üçüncü mertebede zamanda değişiklik olmaz sadece vâhid-i kıyâsi olan birim tekrar bölünür.²⁵⁸ Bu anlatım, Sofyan usûlü örneğinde tablo 9'da görülebilir.

Tablo 9 : Suphi Ezgi'de Sofyan Usulünde Mertebeler.

	1. Mertebe	2. Mertebe	3. Mertebe
Sofyan Usûlü	4/8	4/4	4/4
En küçük birim(vâhid-i kıyâsi) ve değişimi			
Usûlde Değişen Nota Birim Yoğunluğu	4/8	8/8	16/16

²⁵⁸ Ezgi, II. s.3.

H. Sadeddin Arel'e göre mertebelerin tempoya etkisi yoktur. Besteci bir eseri ikinci mertebede yazıp, icrasını birinci mertebedeki gibi yürük tercih edebilir. Mesela 10/16'lık curcuna usulünde bir eser, 10/8'lik aksak semai olarak yazılıp yine curcuna yürüklüğüyle icra edilebilir. Hareketin hızını belirtmek için en sağlıklı yöntem, vâhid-i kıyâsî zamanını metronomla tespit edip notanın sol üst kısmına yazmaktır. Fakat eserlerdeki süratin icracının bir tercihi de olması sebebiyle hız bildiren, pek ağır, ağır, sengin, ağırca, orta yürüklükte, yürük gibi bir takım tabirler kullanılabilir. Eserde ölçülerde üç mertebe vardır. Ölçünün birinci mertebesi vâhid-i kıyâsî zamanı dikkate alınarak, ikinci mertebe onun iki katı ve üçüncü mertebe de ikincinin iki katı uzunlukta nota birimiyle, semai usulünde şöyle örneklendirilir²⁵⁹:

1. mertebe: 3/8 (♩ ♪ ♪), 2. mertebe: 3/4 (♩ ♪ ♪) ve 3. mertebe: 3/2 (♩ ♪ ♪)

İncelediğimiz eserlerde mertebe konusunda farklı temellendirmeler görülmektedir. Bunlardan biri usûllerin oluşumuyla ilgilidir. Bazı yazarların anlatımından herhangi bir usûlün zikredilen her mertebede yazılabileceği gibi bir sonuç çıkmaktadır. Usûlleri belirli bir mertebeye dahil eden anlatımlardan ise; bir eser oluşturulurken o eserin temposu, birim zamana düşen nağme yoğunluğu gibi unsurlar göz önüne alınarak bir mertebe seçilip ona uygun olarak üretildiği gibi bir algı oluşmaktadır. Bu ikilemin çoğunlukla, müziğin hafıza ile üretilip, aktarıldığı ve müziğin nota üzerinde sistematik gösteriminin yapıldığı iki farklı durumda ortaya çıktığını görmekteyiz. Nitekim her usûlün üç mertebede de yazılabileceğini belirten Arel bile bazı usûlleri anlatırken onlara ait özel durumlardan bahseder ve çoğunlukla hangi mertebede kullanılmaları gerektiğine dair bilgiler verir.

Bir diğer çelişkili husus mertebe unsurunun tempo belirlemek konusunda ne kadar etkili olduğudur. Kantemiroğlu Edvârı üzerine yapılan tartışmayı daha önce zikretmiştik. Nâsır Dede, icra temposunu icracının belirlediğini ifade etmektedir. Birçok teorisyende belirsiz olan bu konuda Arel, metronom hızının en doğru vasıta olduğunu mertebelerin bununla alakası olmadığını söyler fakat sürat belirten ağır, ağırca, yürük gibi ifadelerin yazılmasını tavsiye eder. Ayrıca Kantemiroğlu'nun mertebelerini direkt olarak metronomla ölçülen bir tempo belirleyici olarak tanımlamıştır. Suphi Ezgi de mertebe ve

²⁵⁹ Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*, s. 71.

tempo arasında ilişki kurmaz, mertebeler; vâhid- i kıyâsî zamanının bölünmesiyle ilgilidir. Yine Karadeniz, sürat belirten kelimeler olan hafif ve yürük olarak iki mertebe gösterir fakat tempo görevini metronoma yükler.

Kazım Uz, Batı müziğinde metronomla tesbit edilen temponun, hafif-i evvel, hafif-i sani adlarıyla Türk müziğinde de bulunduğunu iddia eder fakat döneminde kullanılan şeklini mi kastettiği, yoksa geçmişteki kullanıma mı atıfta bulunduğu tam anlaşılamamıştır.

XVI. yüzyıl öncesinde kullanılan hafif-i evvel, hafif-i sâni ve sakîl mertebelerinin, notanın devreye girmesiyle, tempo işlevinin oldukça azaldığını; batı notası ve metronomun etkisiyle bu işlevini teoride neredeyse tamamen yitirdiğini söylemek mümkündür. Fakat gelenekteki mertebelerin tempo işlevine dair söylemin bazı teorisyenler tarafından XX. yüzyıla kadar devam ettirilmekte olduğu ve metronomun varlığına rağmen gelenekteki hız belirten ifadelerin kullanılmaya devam edildiği, ayrıca icra pratiğinde benimsenmiş olduğu söylenebilir. Tam tersi bir uygulama yapan Ekrem Karadeniz'in metodu istisna tutulursa, XX. yüzyıldan bugüne, Batı notasıyla eser yazımında, yürük yani hızlı tempolu eserlerin sekizlik, onaltılık gibi kısa nota süreleriyle gösterildiği, ağır tempolu eserlerin dörtlük ve ikilik gibi uzun nota değerleriyle yazıldığı görülmüştür. Bu yazımın notadan yapılan deşifrede yani pratik kullanımda tempo belirlemese bile hala buna dair bir fikir verdiği söylenebilir.

Mertebelerin sayısı da bir diğer ihtilaflı konudur. Kantemiroğlu Edvâr'ında, üç vezin sayılmış fakat usûllerin anlatıldığı bölümde iki vezin verilmiştir. Bu bölümde zikredilmeyen en küçük vezinle yazılmış sadece birkaç eser olduğu bilinmektedir. Tanburi Küçük Artin'de ağır ve yürük şeklinde, Hızır Ağa'nın anlatımında darb-ı evvel ve darb-ı sâni olarak iki mertebe görülür. Ekrem Karadeniz, üç mertebe için sınıflandırma yapmış fakat iki mertebenin yeterli olduğunu ifade ederek notaya aldığı eserlerde hafif ve yürük adlarıyla iki mertebe kullanmıştır. Suphi Ezgi de üç mertebe saymış, eserleri genellikle iki mertebede göstermiştir. Üç mertebenin hep zikredildiği fakat kullanımda birçok teorisyenin iki mertebeye yetindiği görülmektedir.

3.3. Usûllerin Bölünmesi ve Bazı Usûl Tasnifleri

Usûllerin bölünmesi ve tasniflerle ilgili değerlendirmeler daha çok XIX. yüzyıl sonundan XX. yüzyıl ortalarına kadar olan bir dönemi kapsamaktadır. İncelenen eserler arasında buna ilişkin ilk eleştiri Ahmed Avni Konuk'un 1899'da basılan Hânende Mecmuası'nda göze çarpmaktadır. Konuk, usûllerin darplarla icrasının gelenekteki uygulamalara ve bu müziğin ruhuna aykırı olduğunu ifade eder. Rauf Yektâ da 1909 tarihli bir yazısında, büyük usullerin kendine mahsus tavırlarını inkar eden ve dört dörtlük de vurulabileceğini söyleyen kişilerin yanıldıklarına kanıt olarak bir peşrevi örnek gösterir. Henüz Arel-Ezgi sistemleştirmesinin sistematik olarak etkili olmadığı bir dönemde, büyük zamanlı usûllerin, zorluğu gerekçesiyle küçük parçalara bölünerek vurulduğu, bu eleştirilerden anlaşılabilir.

Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel, arka arkaya sıralanan eşit zaman aralıklı ritmik vuruşların, kuvvetli zamanlarının belirtilmesiyle ikili, üçlü, dörtlü, beşli(...+) düzümlerin oluştuğunu, bütün usûllerin de ikili ve üçlü düzümlerden meydana geldiğini iddia etmişlerdir. İkili düzüm, "nim sofyan" usûlü olarak adlandırılmış, üçlü düzüm için ise "semâî" usûlünün üç eşit vuruştan oluşan şekli kullanılmıştır. Gelenekte darbeyn, zencîr gibi, belli başlı usûllerden oluştuğu bilinen örneklerle hiçbir benzerliği olmaksızın bütün usûlleri, semâî ve nimsofyan usûllerinin oluşturduğunu söyleyerek yepyeni bir temellendirme yapmışlardır. Nimsofyan ve semâî basit usûller, diğer bütün usûller ise mürekkep ya da birleşik usûller şeklinde tasnif edilmiştir.

Bir diğer tasnif Arel'in yaptığı ve Özkan'ın da aktardığı küçük usûller-büyük usûller şeklindeki tasniftir. Eserler batı notası ile gösterilirken basit usûl-mürekkep usûl tasnifinden farklı bir yol izlenmiş, zaman olarak dörde tam bölünebilen büyük usûller, 4/4 işaretiyle gösterilmiş, her dört birim zamandan sonra ya tek çizgi ya da kesik çizgiyle ayrılmıştır. Usûlün her bir devri tamamlandığında ise usûlün bittiğini göstermek için çift ölçü çizgisi gibi işaretler kullanılmıştır. Bu uygulama sadece değiştirme işaretlerinin takibi için yapılıyorsa zaten bir bölünme söz konusu değildir. Fakat büyük usûllerin bir bütün halinde vurulmayıp dört birim zamanlık parçalar halinde ya da sofyan usûlüyle tatbik edildiği hususunda gündeme gelen eleştiriler, usûllerin küçük parçalara bölünüp vurulmasının yaygın olduğunu gösterir niteliktedir. Büyük usûllerin dört zamanlı parçalar halinde bölünmesi gerektiğini eserinde dillendiren tek müellif ise Veli Kanık'tır.

XVIII. yüzyıldan bugüne incelediğimiz eserler arasında dört yazarın eserinde bu temellendirmeler görülmektedir. Bu yazarlar: Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel, Veli Kanık ve İsmail Hakkı Özkan'dır. Veli Kanık, büyük usûllerin bir zamanlar eserleri ezberlemek için gerekli olduğunu ve notayla beraber bu işlevin yok olduğunu söylemektedir.²⁶⁰ O'na göre, Türk müziği usullerinin, bütün dünyada anlaşılabilmesi için batı müziğindeki gibi iki, üç ve dört zamanlı şekillerde ve havada el ile gösterilmesi gerekir. İsmail Hakkı Özkan ise buna dair görüşlerini, mürekkep usûl yerine bileşik usûl demek gibi ufak değişiklikler hariç Arel ve Ezgi'nin teorisinden almıştır.

Ekrem Karadeniz'in bahsettiği; büyük zamanlı usûllerle bestelenmiş eserlerde genellikle dört birim zamanda bir olmak üzere nota üzerine dikey bir çizgi çekme yöntemi vardır. Fakat bu ölçü çizgileri usûlü bölmez sadece batı notasıyla yazımda, portede bulunan değiştirme işaretlerinin yani bemol, diyez ve bekar işaretlerinin değişimini takip edebilmek içindir.

Arel'in tasnifine göre bu iki ölçünün yani nimsofyan ve semainin basit ölçü ve diğer bütün ölçülerin bu iki basit ölçüden oluşan mürekkep ölçüler olduğunu zikretmiştik. "*Türk Musikisinin bugünkü tecelliyatına değil tabir caizse istikbaldeki hayaline meftunum.*"²⁶¹ sözünün sahibi olan Arel'in en büyük hayallerinden birinin Türk müziğini çok seslendirmek olduğu bilinmektedir. Usûllerle ilgili bu tasnifiyle oluşturduğu yeni temellendirme onun bu hayaline ulaşması için yapılması gereken değişikliklerden biri olarak görünmektedir. *Usullerimizin Vuruluşları* isimli bir yazısında bu değişikliklerle ilgili şu sözleri zikreder:

*Ancak Türk musikisi ilerleyip te bizim usullerimizle yeni formlarda yapılacak çok-sesli eserler bir şef idaresindeki saz ve söz topluluklariyle icra edilmek istendiği vakit şefin, iki elini birden usul vurmaya tahsis etmesi kabil olmayacaktır. Zira şef sadece bir metronom gibi usul zamanlarını bildirmekle iktifa edemez. Onun sazlardaki giriş ve çıkışlar ile türlü nüansları göstermek gibi başka mühim vazifeleri vardır. Eğer şef iki elile birden usul vurmaya mecbur kalacak olursa diğer vazifelerini yapmaya imkan bulamaz. Bunun için şefin yalnız tek el kullanarak usulleri ve hareketleri göstermesi, serbest olan elile de öteki vazifelerini ifa edebilmesi lazımdır.*²⁶²

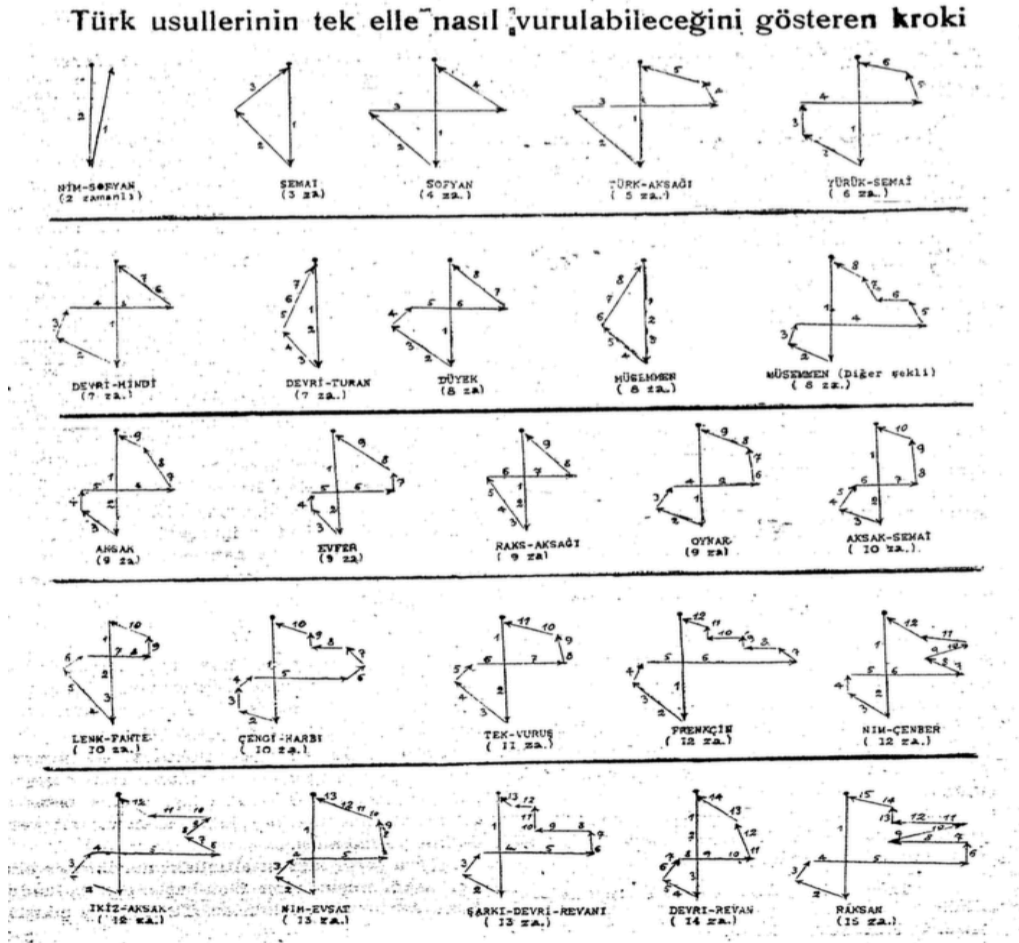
²⁶⁰ Rauf Yektâ, bu iddianın tıpkı, *aruz vezinleri şiirleri ezberlemek içindir* iddiası gibi olduğunu ve tartışmaya bile değmeyeceğini ifade etmiştir. Rauf Yektâ, "Mûsikî-i Osmânî'de Usûl", **İkdam**, Sayı.4538, 4 Zilhicce 1324(1907). akt. Muhammet Ali Çergel. "'Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri". **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 2007, s.150.

²⁶¹ H. Sadettin Arel. "Niçin Türk musikisine taraftarım? ", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 11, 1 Ocak 1949, ss.3-5.

²⁶² H. Sadettin Arel. "Usullerimizin Vuruluşları", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 39, 1 Mayıs 1951, ss. 3-5.

Arel, bu maksatla tek elle usûl gösterimi için tablolar hazırlamıştır. Bu hazırlanan tabloda şefin eliyle yapacağı hareketler birkaç istisna dışında bir, iki ve üç zamandan oluşur. Her bir el hareketinde en fazla üç zaman gösterilebilmektedir. Dolayısıyla bir orkestra şefinin usûlleri tek elle gösterebilmesi için birkaç usûl hariç hemen hepsinin iki ve üç zamanlı bölümlere ayrılması zorunludur. 15 zamanlı raksan usûlüne kadar verilen bu tabloda usûl zamanları büyüdükçe karmaşıklık artmakta, şef tarafından elle gösterilmesi neredeyse imkansız bir hal almaktadır. Büyük usûl-küçük usûl tasnifi yapılırken de bu tablodaki durumun gözetilmiş olması ve orkestra şefinin elle gösterebileceği en üst değerden daha büyük olan usûllerin büyük usûller sınıfına sokulmuş olması ihtimal dahilindedir. Büyük-küçük usûller tasnifi Tanburi Cemil Bey'in eserinde de vardır fakat usûlün zamanına göre değil eserlerin formları dikkate alınarak yapılmıştır.

Şekil 16: Usûllerin orkestra şefi tarafından tek elle vuruluşu.



Bir diğerk husus da basit-mürekkep tasnifine temel teşkil eden nimsofyan ve semâî usûllerinin icat edilerek geleneğe atfedilmesiyle ilgilidir. İki zamanlı olarak belirtilen nim sofyan usulü gelenekte hiçbir kaynakta karşımıza çıkmaz. Tanburi Cemil Bey'in nim düyek dediğı bir usul vardır fakat o usul, darpları ve kısa-uzun zamanları itibarıyla 2/4 şeklinde gösterilmiş bir sofyanıdır. Nimsofyan adıyla başka kaynaklarda da sofyan darplarıyla uyumlu örnekler görülür. Fakat Ezgi'nin ve Arel'in zikrettiğı nimsofyan, bir kuvvetli bir zayıf zamandan oluşan iki zamanlı bir yapıdır. Ezgi nimsofyanı ölçü(usûl) olarak değil düzum olarak kabul eder, fakat Arel için iki basit ölçüden biridir. Ezgi, ismini kendi koyduğu nimsofyan düzumünün en az beş asırdır Türkler tarafından kullanılmadığını şu sözlerle anlatmıştır:

İkinci kitapta teke tabiriyle gösterilen ve iki adet birinci zamandan teşekkül etmiş olan bu ilk düzumün adı olmadığı ve sofyan usulünün de yarısı olduğu için nimsofyan ismini biz koyduk. Bu iki zamanlı düzümü (düyek-İki bir) namile eski musikicilerin kullanmış oldukları anlaşılıyor. Bu düzum Safiyüddin'in Şerefiyesinde ve Ali şahın kitabında ve Hızır bin-i Abdullah ile kitabul-ikaât da Seriül hezec (Hezecın yürüğü) namile mevcuttur. Eski Yunanilerde ve bugünkü Avrupalılarda bu ikili düzum bir ölçü olarak kullanılmış ve kullanılmaktadır. Beşyüz seneden beri biz Türkler tarafından onun kullanıldığına dair kitablarda hiç bir kayıt yoktur; Bu usul dar bir ölçüdür; Bu sebeple beş yüz sene zarfında gelip geçmiş olan Türk bestekârları tarafından onun kullanılmamış olduğunu kuvvetle sanarız.²⁶³

Ezgi'nin, beş asırdır Türkler tarafından kullanılmadığını ifade ettiğı yani aslında gelenekte kabul görmemiş bir yapıyı, sanki gelenekte varmışçasına nimsofyan ismiyle tekrar gündeme getirip ciddi bir teonin temeline koyduğu görölmektedir. Üstelik bir usûlün darplarının yeri değıştiğı taktirde başka bir usûle dönüştüğünü, Ezgi ile görüşleri büyük ölçüde örtüşen Arel bile zikretmiştir. Bu teoriye de zıt şekilde burada darpları ve kuvvetli zayıf zamanları değıştirip usûlü bambaşka bir şekle dönüştüren bir bölünme söz konusudur. Üç darblı olan "düm2 tel ke1" şeklinde gösterilen usûlün darpları ikiye inmiş, "düm1 tek1" biçimine evrilmiştir. Nimsofyan sadece zaman olarak sofyanın yarısıdır, yapı ve nüans açısından iki usûlün arasında bir benzerlik yoktur.

Semâî usûlü için de benzer fakat daha karmaşık bir durum söz konusudur. Semâî kelimesi aslında tek bir usûl için kullanılan bir ifadeden çok adeta bir usûl ailesinin ismi

²⁶³ Ezgi, C. IV, s. 279.

gibi kullanılmış hatta birçok form da bu isimle anılmıştır.²⁶⁴ Üç, altı, on zamanlı birçok usûle semai denilmiş, bazıları ayırt edilmek için başka kelimeler eklenerek zaman içinde farklılaşmıştır. XVII. ve XVIII. yüzyılda bazı eserlerde de semâî usûlü, üç vuruşlu haliyle gösterilmiş fakat örnek olarak gösterilen eserler incelendiğinde büyük ölçüde altı zamanlı olan bugün yürük semâî adıyla anılan usûl olduğu görülmüştür.²⁶⁵ Rauf Yekta, semâî usûlünün üç vuruşlu şeklinin eskiden beri Türklerde olduğunu, fakat iki usûlün birleştirilip altı zamanlı olarak ve sondaki darp uzun tutularak kullanıldığını ve yalnızca batı tarzı taklit edilmek istenildiğinde üç vuruşlu şeklin tercih edildiğini ifade eder. Suphi Ezgi, semainin üç vuruşlu şeklini anlatırken, usûlün ne kadar eski olduğuna delil olarak Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye atfettiği segâh makamındaki Salât-ı Ümmiye'yi örnek eserlerden biri olarak vermiştir. Fakat bu eserin bu usûlle bestelenmiş olduğu tartışmalıdır ve Ezgi'nin iddiası pek çok itiraza sebep olmuştur.²⁶⁶ Ezgi, eserin ilk yazdığı notasını birkaç kez değiştirip başka biçimlere sokmuş, eseri 3/4'lük kalıba oturtabilmek için epey deneme yapmıştır.²⁶⁷ Semâî'nin bu 3/4'lük şekline gelenekten bir örnek bulmak için yoğun bir çabası vardır. Çok eski tarihlerde bu şekilde kullanılmış olsa bile, semâî usûlünün Ezgi ve Arel'in zikrettiği üç zamanlı ve üç darplı şeklinin; Osmanlı müziğinde kullanımının, geç bir dönemde ve daha çok, bir Batı ritmi olan *vals* etkisiyle olduğu söylenebilir.

Suphi Ezgi ve H. Sadettin Arel'in, nimsofyan ve semâî temellendirmesini ve basit usûl-mürekkap usûl tasnifini yapabilmek adına, bu ikili ve üçlü yapıların gelenekte bulunduğunu ispat etmek için özel bir gayret sarfetmiş oldukları anlaşılmaktadır. Batının ikili ve üçlü ritim yapılarını Türk müziği usûllerinin en temel unsuru haline getirirken bir yandan da gelenekten buna uygun referanslar aranmış, bunun sonucunda nimsofyan ve semai bulunmuş gibidir. Karaosmanoğlu, tam da bu konuyla ilgili şu ifadeleri kullanır:

Olay muhtemelen şundan ibarettir: Nasıl makamlar tanımlanırken birtakım tonal müzik kavramları dışarlarda bir yerlerden alınıp modal kavramları açıklamakta kullanılmışsa, usuller konusunda da, Batı müziğindeki 'ikiz' ve 'üçüz' terimleri de aynı şekilde alınmış, fakat biraz yerli - biraz Doğu koksun diye bunlara Nîmsofyan ve Semâî adı

²⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Uğur Ekinci, "Not Just Any Usul *Semai* in Pre-Nineteenth-Century Performance Practice", Rachel Harris and Martin Stokes (Ed.), **Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright** içinde(43-67), Abingdon, Oxon & New York, New York: Routledge, 2017.

²⁶⁵ Cevher'e göre MSS'de Semâî usûlü üç zamanlı olarak kaydedilmesine rağmen bütün eserlerde altı zamanlı yürük semâî'nin darplarına uymaktadır. Cevher, s.43. Ayrıca Kevserî Mecmuası'nda da semâî, üç vuruşlu şekliyle gösterilmiştir. Fakat eserler incelendiğinde altı zamanlı yürük semai dizilimine uygun oldukları ve bazı semailerin de on zamanlı olduğu görülmektedir.

²⁶⁶ Nuri Özcan, "Salât-ı Ümmiye". **DİA**, XXXVI, İstanbul, 2009, C.36, ss. 20-21.

²⁶⁷ bkz. Öney, Cahit. "Salât-ı Ümmiye'nin Usûlü Hakkında", *Musiki Mecmuası*, 1987, C. 418. ss. 7-18.

*verilmiştir. Oysaki bu ikiz / üçüzler bir anlamda Batının Düm - Tek'leridir; bizde bunların âlâsı vardır; bizim bunlara ihtiyacımız yoktur ki!*²⁶⁸

Bu başlığın ilk paragrafında usûllerin bölünmesine dair yapılan birtakım eleştirilerden bahsetmiştik. İncelenen eserler içerisinde Ahmed Avni Konuk, Rauf Yekta ve Ekrem Karadeniz bu bölünmelere karşı çıkmıştır.

Ahmed Avni Konuk'a göre, usûllerin bölünerek tatbiki abesle iştigaldir. Usûller, eserlere sağladığı ahenk ve revîş(yürüyüş) sayesinde istenilen tesirin oluşmasını sağlar ve bahsi geçen tesir, bu müziğin ruhu hükmündedir. Darpların eserlerde tek başına kullanımı, usûlün verdiği özel tavır ve revîşin(yürüyüşün) yerini tutmaz, dolayısıyla bu müziğin ruhuna aykırı bir tutumdur. Ayrıca Abdülkadir Meragi de dahil olmak üzere eski hocalar, usullerin esas olan darpların ne olduğunu çok iyi bilmelerine rağmen, usullerin varlığını inkar etmedikleri gibi yeni usuller icat etmeye devam etmişler ve bu usullerin aleyhinde tek söz söylememişlerdir. Usûlleri darplara bölerek yapılan icra hem bu işin ruhuna aykırı olduğu için hem de geçmişteki büyük üstatların uygulamasına ters düştüğü için abesle iştigaldir.

Rauf Yekta'ya göre kuvvetli-zayıf vurguları olsa bile eşit zamanlı hareketlerden oluşan ritmik yapılar, bir usûl oluşturmak için yeterli değildir. Batı müziğindeki; 4/4'lük şeklinde ilki kuvvetli, ikincisi zayıf, üçüncüsü yarı kuvvetli ve sonuncusu zayıf olarak yazılmış, zamanları eşit bölünmüş bir usûl Türk müziğinde yoktur. Çünkü Türk müziği teorisinde bir usulün darplarının kuvvetlerindeki çeşitlilik, onun usul olması için yeterli değildir. Usûl kabul edilebilmesi için aynı zamanda bu darplardaki zamanların çeşitli kıymetlerde olması gerekir. Yekta alafranga tarza özenilerek 1+1+1+1 şeklinde batı müziğindeki 4/4'lük ritimle bestelenen eserlerin Batı müziğindeki *tempo*ya göre yazılmış olduğunu, Türk müziğindeki usullerle alâkasının olmadığını söyler. Bu anlatım, nimsöfyan ve üç zamanlı semâinin de Türk müziği geleneğinde yeri olamayacağını destekler mahiyettedir.

Yektâ, usûllerin bu müzikte eserlerin adeta kimliğini ortaya koyan yapılar olduğuna dair şu sözleri sarfeder: “Ayrıca Türk musikisinde usulün nağme üzerindeki tesiri o kadar açıktır ki, sanatın bütün kaidelerine uyularak bestelenmiş bir eser, ölçü

²⁶⁸ M. Kemal Karaosmanoğlu. “Usûllerin bölünmesi: Yanlış Bir Yaklaşım”, **Musiki Mecmuası**, Haziran 1999, C. 52, no. 466, ss. 16-19.

çizgilerinden ve başlama çizgilerinden mahrum olduğu taktirde[bile] usta bir musikişinasa arzedildiğinde usûlünün ne olduğu kolaylıkla tahmin edilecektir.”

Bir bütün halinde değil de bölünerek vurulduğunda usûller, adeta kimlik vazifesi gören bu önemli işlevini yitirmektedir.

Yektâ, yine bir başka yazısında, usûllerin mahiyetini anlattığı batılı kimselerin bunu anlayıp usûllerin bölünmesine karşı çıktığını fakat bizdeki müzisyenlerin bunu bilimsel olarak görmeyip dört dörtlük yazmada inat etmesini eleştirir:

Bâlâda[yukarıda] ismi geçen Rahip Tibu'ya büyük usullerimizin mâhiyet-i fenniyesini izâhı ettiğim vakit bunların dört dörtlük sûretinde yazılmasına en evvel kendisi itirâz etmiş idi. Mûmâileyh şimdiye kadar Avrupa'da neşr ettiği elhân-ı Şarkîyyeden meselâ “remel” usûlünde olanları 28/4 suretinde yazdı ve ancak usûl nihâyetinde bir batı çizgisi çekti. Halbuki bizde mûsikîşinâs geçinen bir zâta böyle bir nota yazıp verecek olsanız fenne muğâyirâtından bahis ile bunun 4/4 şeklinde yazılması luzûmunu iddiâ eder.²⁶⁹

Bu ifadeler aynı zamanda, bilimsel olarak kendilerine anlatıldığı halde ısrarla Batı tarzını dayatan Türk müzisyenlerinin, ideolojik sâiklerle hareket ettikleri yönünde bir eleştiri olarak okunabilir.

Bir diğer husus, müzikteki usûl ve şiirdeki veznin ortak işlevi hakkındadır. Usûllerin şiirdeki veznin işlevini yerine getirdiğine dair açıklamalar Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Abdûlbâkî Nâsır Dede, Ahmed Avni Konuk, Rauf Yektâ, Kazım Uz ve Ekrem Karadeniz'in eserlerinde dile getirilmiştir. Rauf Yektâ, bu durumu daha ayrıntılı açıklar. Türk müziği usullerinin batının ikili ve üçlü şekilleriyle yazmaya çalışmanın îkâ'-usûl ilmini bilmemekten kaynaklandığını ifade eder. Usûller, aruz ilminin kurallarıyla oluşturulmuş şiirler gibidir. Bu ikili-üçlü yapılar ise usûllerin yanında parmak hesabıyla şiir söylemek gibi kalır. Usûllere vâkıf olmak için sadece enstrüman çalmak yetmez, aruz ilmini bilmek ve îkâ' ile ilgili eski eserleri geniş ve derinlikli bir incelemeye tabi tutmak gerekir. Yektâ, Muhammes ve Darb-ı Fetih gibi usûllerin 4/4 şeklinde yazılmasının niçin yanlış olduğuna dair açıklamalar yapar: “*Bu vezin icâbınca mezkûr usûlün[sofyan] birinci ve üçüncü darbları kuvvetli, ikinci ve dördüncü darbları da zayıf olarak terennüm edilir.*” Büyük usûllerin sofyan gibi vurulması, onları sofyan usûlüne indirger ve kendine has nüanslarını tamamen değiştirip başka bir şeye dönüştürmektedir.

²⁶⁹ Rauf Yekta. “Mehterhâne Konseri -1-”, *Şehbâl*, Sayı: 49, s. 12. 1912. (akt.) Öncel, s. 107-108.

uzadıkça şefin onları göstermesi zorlaşmakta, bu durum kısa zamanlı usûlleri gösterip diğer usûlleri elemeyi ya da büyük usûlleri küçük parçalara bölerek göstermeyi gerektirmektedir.

3.4. Usûl - Kozmoloji İlişkisi

Kantemiroğlu'nun dört darp sayıp bunları anâsır-ı erbaa ile ilişkilendirdiği görülür. O'nun Edvârının takipçisi olduğunu bildiğimiz müelliflerin eserlerinde; Kevseri mecmuası ve Haşim Bey mecmuasında ise bir insan figürünün göğüs kısmına darptan kalp yazılmış ve figürün dört bir yanına düyek usulünün dörde bölünmüş şekilde yazıldığı resimler görürüz. Fakat anlamlı bir sonuç ya da ortaklık kurabilmek için elimizde yeterli veri bulunmamaktadır. Kindî ve İhvan-ı Safa'nın risalelerinde çok temel bir unsur olan, 15. yüzyıl nazariyatçılarında önemli yer tutan, 18. yüzyılda ise Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîd'in-Nagâmât* ve Mehmed Hâfid Efendi'nin *ed-Dürer* adlı eserlerinde gördüğümüz kozmolojik ilişkiler ağında, dört unsur teorisi; makâm, şûbe, âvâze sayıları ve ud sazının dört teli gibi genelde seslerle ilgili unsurlarla irtibatlandırılmıştır²⁷¹. Usûl ile dört unsur arasındaki ilişkiye ilk kez Kantemiroğlu Edvâr'ında rastlamaktayız. Edvâr'da ayrıca “dünyanın dönüşünden oluşan zamanın dakikaları gibi olan sabit vezin” ve “güneşin gezegenler etrafındaki dönüşünden oluşan mevsimler gibi olan arızî vezin” benzetmelerini de görmekteyiz. Makamlar konusunda da eski nazariyedeki kozmolojik ilişkileri kullanmayan Kantemiroğlu, usulleri anlatırken bu tarz teşbihler kullanır, fakat teorisini bunlar üzerinden temellendirmediği açıktır. Bu tarz benzetmeleri, daha çok dikkat çekmek ya da anlatımı süslemek gibi bir amaçla kullanmış olması muhtemeldir. Dört rakamına ulaştığı için eski teorisyenlerin şubelerle kurduğu ilişkiye bir benzetme yapmış olması veya dört unsurla bağlantı kurabilmek için, darp sayısını dörde tamamlamak adına *teke* darbını çift yazarak *teke teke* şeklinde müstakil bir darp olarak göstermiş olması da ihtimal dahilindedir. Çünkü gelenekte Kantemiroğlu ve ondan iktibasla oluşturulmuş eserlerin dışında "teke teke" şeklinde müstakil bir darp görülmez.

Hızır Ağa Edvâr'ında usûllerin günün yirmi dört saati gibi yirmi dört derece

²⁷¹ bkz. M. Cihat Can. “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi”, **G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 22, Sayı: 2, 2002, 133-143.

olduğu ifade edilir, fakat bu bir temellendirmeden ziyade benzetmedir.

İncelediğimiz eserler arasında, usulleri kozmoloji, tabiat ve tıp ile irtibatlandıran hatta anlatımını direkt olarak bu çizgide yapan tek müellif ise Tanburi Küçük Artin'dir. Artin'e göre usûller, eşyanın ve canlıların tabiattaki hareketlerinden, insanların ve hayvanların kalp atışlarından doğmuştur. Bu bağlantı o kadar somuttur ki, devr-i revân usûlünün devenin yürüyüşünden meydana geldiğini ve bu usûlü bilen birinin devenin yürüyüşünü gördüğünde bunu farkedeceğini söylemektedir. Artin'e göre yirmidört usûl vardır ve bunlar yedi feleğin emrindeki günün yirmidört saatine denk gelir. İnsanlar da feleklerin etkisinde olduğu için insanların nabzı, günün saatlerine ve kişinin sağlık durumuna göre değişkenlik gösterir ve ilgili usûllerle bağlantılıdır.

SONUÇ

IX. yüzyıldan XI. yüzyıla kadar devam eden îkâ-usûl anlayışı yerini XVI. yüzyıl ortalarından itibaren farklı bir usûl anlayışına bırakmıştır ve bu durumun görülebildiği ilk eserler XVII. yüzyılda Ali Ufkî'nin yazmalarıdır. Usûller konusunda zaman zaman Batı müziği teorisinin izlerinin görüldüğü bu eserlerde bir teori oluşturulmamıştır ve bu eserlerin Osmanlı müzik geleneğine bugün görebileceğimiz bir etkisi olmamıştır.

XVIII. yüzyıl başında incelenen ilk eser olan *Kitab-ı İlmü'l Mûsikî Alâ Vechi'l Hurûfât* isimli edvârında, Kantemiroğlu'nun usulleri icat ettiği nota yazısı üzerinden kurgulayarak, yeni bir bakış açısıyla ele aldığı ve kendine has kavramlarla eski eserlere referans göstermeksizin bir teori oluşturduğu, aynı zamanda usûl konusunda XVI. yüzyılda başlayan pratikteki değişimin ilk kez bu eserle kuramsallaştırıldığı görülür. Eserde XVI. yüzyıl öncesi nazariyede örneği olmadığı için göremediğimiz; eserlerdeki farklı mertebelerdeki birim zamana düşen nota yoğunluğu ve zamanla süsleme ihtiyacıyla oluşan çiçeklenmelere dair bir mertebe anlayışı da ilk kez görülmektedir.

XVIII. yüzyılın bir diğer nota külliyyatı olan Kevseri Mecmuası, Osmanlı müziğinde ilk kez görülen içiçe dairesel usûller ve usûl listesindeki artan usûl adedi yönüyle önemlidir.

Tanburi Küçük Artin Edvârı, usûlleri kozmoloji, tabiat ve tıp alanlarıyla direkt irtibatlı olarak anlatan tek eserdir. Bu döneme kadar düm, tek, teke ve teke teke şeklinde dört darp görülür.

Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk'inde usûller eski teorideki heceler ve mertebeler üzerinden tarif edilmiş, sonra yeni darplarla ifade edilmiştir. Eserlerin temposu, abartılmamak şartıyla icracının zevkine bırakılmıştır. Tekke şeklinde bir darp ilave edilmiştir.

Hızır Ağa usûlleri iki mertebede göstermiş kendi icat ettiği müsebbâ ismili usûlle beraber 25 usûl saymıştır.

Ahmed Avni Konuk'un Hanende Mecmuası'nda usûl anlatımı Nâsır Abdülbâkî

Dede ile birebir örtüşür fakat bu bir asırlık dönemde yeni usûller ve tekkâ, tâhek adlarıyla yeni darplar eklendiği görülür. Konuk, usûllerin bölünmesinin gelenekteki uygulamaya ve bu müziğin ruhuna aykırı olduğu eleştirilerini getirmiştir.

Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Mûsikî* isimli eseri, Osmanlı müziği ve Batı müziğinin bir arada anlatıldığı ve klasik bir edvar anlatımının dışına çıkılan ilk eserdir ve döneminin batılılaşma anlayışını yansıtır. Hem batı müzik terminolojisindeki bazı kavramlar hem de Osmanlı müzik terimleri bir sistematik gözetilmeden bir arada ve aynı anlamlara gelecek şekilde kullanılmış, pratikte de batı teorisindeki bazı uygulamalar usûllere dahil edilmiştir. Vezin kelimesi üzerinden tanımlanan usûl kavramı batı müziğindeki rythme ile eş tutulmuştur. Batı etkisiyle yeni terimlerin ortaya çıkmasının yanı sıra, XVIII. yüzyıldan beri teorik eserlerde rastlanmayan îkâ teriminin bu dönemde usûl anlamında sıkça kullanıldığı da görülür. Rehber-i Mûsikî, dönemin kavram karmaşasını göstermesi bakımından dikkate değer bir eserdir.

Kâzım Uz'un eserinde Batı müziği ve Türk müziği teorisi bir arada anlatılmış, karşılaştırma yapılarak farkları belirtilmiştir. Usûl teriminin Batı ölçülerine tekâbül ettiğini bunun yerine vezin kelimesinin kullanılması gerektiği, muhtemelen batı kavramlarını gündeme getirenlere karşı bir savunma mahiyetinde ortaya konulmuştur.

Rauf Yekta, Türk müziği usûllerinin mahiyetini ve Batı ölçülerinden farklarını örnekler üzerinden, Batılı müzik adamlarının anlatımlarını kullanarak ortaya koymuş, usûllerin Batıdaki ölçüler gibi görülerek bölünmesinin, onların en önemli ve ayırt edici özelliği olan ve onlara bir kimlik kazandıran revîşine(yürüyüşüne) aykırı olduğunu ifade etmiştir.

H. Sadettin Arel ve Suphi Ezgi'nin basit usûller ve mürekkep usûller şeklinde yaptığı tasnif, usûl geleneğinde bir kırılma meydana getirmiştir.

Îkâ kelimesi, H. Sadettin Arel tarafından IX. yüzyıldan bugüne kullanılan bağlamlarıyla değerlendirilmemiş, Batı müziği terminolojisindeki *rythme* terimine karşılık olarak ortaya atılmıştır. Daha sonra aynı kelimeye Öz Türkçe bir karşılık bulunmuş ve düzum terimi gündeme gelmiştir.

Suphi Ezgi, usûl geleneğinde kendi mecrasında son iki asırlık dönemde oluşan

birçok değişiklikliği eleştirmiş hatta yok saymıştır. Zaman içinde darpların bölünerek velveleli hale gelmesine karşı çıkmış ve tâhek, tekkâ darplarını ilmî olmadıkları gerekçesiyle reddetmiştir. Buna karşılık, çok daha eski dönemlere atıfta bulunarak usûllerin velvelesiz ve asli şekillerini gösterdiğini iddia etmiştir. Usûl kelimesi yerine ölçü kelimesini kullanmış, *rythme*(ritim) kelimesine karşılık olarak kullanılan îkâ ve düzüümü sistematize ederek; batıdaki bir kuvvetli, bir zayıf zamandan oluşan ikili ritmik kalıba nimsofyan adını vermiş ve ona gelenekten referanslar üretmiştir. Batıdaki vals de denilen üçlü ritmik yapının çok eski zamanlardan bu yana Türk müziğinde bulunduğuna dair yine eski eserlerden gerekçeler bulmuş, onu da semâî usûlü olarak kullanıma sokmuştur.

Arel-Ezgi teorisine göre bütün usûller nimsofyan ve semâîden oluşmaktadır. Bütün bu değişikliklerin, temelde H. Sadettin Arel'in Türk müziğini çok seslendirme hayallerine hizmet ettiği ve gelecekte çok sesli Türk müziği icra eden orkestrayı yönetecek olan şefin, usûlleri tek eliyle gösterebilmesi amacıyla, Batıdaki ikili üçlü yapılarla entegre edilerek oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

Bütün usûllerin nimsofyan ve semâî usûllerinden oluşturulduğu teorisi, kavramsallaştırılırken uygulanan yöntemler açısından usûl geleneğini oluşturan bağlamlarla ters düşmektedir. Ayrıca Osmanlı-Türk müzik geleneğini devam ettiren birçok müzik adamının eleştirileri ve açıklamaları doğrultusunda, usûllerin eserlerin ruhunu yansıtan, Türk Müziğinin en önemli ifade vasıtalarından biri olduğunu ve bu işlevlerini yerine getirebilmesi için bir eserin bestelendiği usûl nasılsa o şekilde tatbik edilmesinin zorunlu olduğu anlaşılmaktadır. Bu yeni teori, usûllerin bu unsurlarını yok ederek, bu mirasın gelecek nesiller tarafından anlaşılmaması ya da yanlış anlaşılmaması sonucunu doğurabilir.

Usûllerin, Türk müziğinin farklı formlardaki eserleri üzerinden değerlendirilip, karşılaştırılarak yüzyıllar içindeki değişikliklerinin tesbit edilmesine yönelik çalışmalar, usûl anlayışının ortaya çıkarılması için bir gerekliliktir. Özellikle XVII. ve XVIII. yüzyıl nota koleksiyonlarında usûllerin eserlere nasıl uygulandığının tesbit edilmesi ve bunun hafıza ile intikal edip sonraki yüzyıllarda notaya alınan eserlerle karşılaştırılmasına yönelik çalışmalara ihtiyaç duyulduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Altunışık, Remzi, Serkan Bayraktaroğlu, Recai Coşkun, Engin Yıldırım. **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. 5. Baskı. Sakarya: Sakarya Yayıncılık, 2007.
- Aksu, Fatma Adile. “Abdûlbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk-ü Tahkîk”. **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 1998.
- Arel, H. Sadeddin. “Usullerimizin Vuruluşları”, **Musiki Mecmuası**, Sayı 39, 1 mayıs 1951, ss. 3-5.
- Arel, H. Sadeddin. “Musiki Terimleri I”, **Musiki Mecmuası**, Sayı:8, yıl.1, 1 ekim 1948, ss. 3-6.
- Arel, H. Sadeddin. “Niçin Türk musikisine taraftarım? ”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 11, 1 Ocak 1949, ss.3-5.
- Arel, H. Sadeddin. **Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri**, 2. Basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Argın, Merve. “Kantemiroğlu Edvârı’ndaki Usûllerin İncelenmesi”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018.
- Arslan, Fazlı. **Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi**. 1. Baskı, Ankara: AKM Yayınları, 2007.
- Ayas, Güneş. **Mûsiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi**. 1. Baskı, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- Baloğlu, Bekir Şahin. “Dini Türk Musikisi Beste Türlerinden Durak”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 2014.
- Bardakçı, Murat. **Maragalı Abdülkâdir**. 1. Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Barkçın, Savaş. **Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman**, 1. Baskı, İstanbul: Klasik Yayınları, 2014.
- Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel). “Kantemiroğlu'nun iki asırlık nota mecmuası”, **Şehbâl**, Sayı 67, 1328, s. 377.
- Behar, Cem. **Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları**. 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2017.

- Behar, Cem. **Musikiden Müziğe**. 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Behar, Cem. **Saklı Mecnua**. 2. Baskı. İstanbul: YKY, 2016.
- Can, M. Cihat, “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi”, **G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 22, Sayı 2 (2002) 133-143.
- Cevher, Hakan. “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecnû'a-i Sâz-ü Söz (Transkripsiyon-İnceleme)”. **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 1995.
- Cevher, M.Hakan. Tanbûrî Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ege Üniversitesi SBE, İzmir, 1992.
- Çakır, Ahmet. “Abdurrahmân Nûreddin el-Câmî’de Usûller”. **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl:10, Sayı: 26 (Kış 2016), ss. 157-164.
- Çergel, Muhammet Ali. “Raûf Yektâ Bey’in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri”. **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 2007.
- Daloğlu, Yavuz. “Tefhîmü’l Makâmât fî Tevlîdi’n-Nagâmât”. **Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1985.
- Durmuş, İsmail. “Vezin”. **DİA**, XLIII, İstanbul, 2013. ss. 77-79.
- Ekinci, Mehmet Uğur. **Kevserî Mecmuası-18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı**. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
- Ekinci, Mehmet Uğur. “Not Just Any Usul *Semai* in Pre-Nineteenth-Century Performance Practice”, Rachel Harris and Martin Stokes (Ed.), **Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright** içinde. Abingdon, Oxon & New York, New York: Routledge, 2017, ss.43-67.
- Ezgi, Suphi. **Nazari Ameli Türk Musikisi IV**. İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1940.
- Ezgi, Suphi. **Nazari Ameli Türk Musikisi V**. İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1953.
- Ezgi, Suphi. **Nazarî-Amelî Türk Musikisi I**, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1933.

- Ezgi, Suphi. **Nazarî-Amelî Türk Musikisi II**, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1935.
- Harmancı, Ayşe Başak. “Klasik Türk Mûsikîsi'nde İkâ Kavramı”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Marmara Üniversitesi SBE, 2011.
- Hatipoğlu, Vasfi ve Atilla Sağlam. “Türk Mûsikîsi'nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi”, **Eğitimde Kuram ve Uygulama**. C. 9, Sayı: 2, 2013, ss.113-134.
- Kanık, Veli. **Türk Musikisinde Ritm unsuru ve Nota Kaideleri**. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1954.
- Kantemiroğlu. **Kitâbu İlmi“-I-Mûsikî alâ vechi“-I-Hurûfât**. C.1 (Haz. Yalçın Tura) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Karadeniz, M. Ekrem. “Türk Musikisinde Usul ve İka”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 260, ss. 14.
- Karadeniz, M.Ekrem. **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, 2. basım, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Karaol, Esra ve Deniz Tunçer. “Usul” Analyses in “Mecmua-ı Saz u Soz” by Ali Ufki”, **İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, 2015, ss. 43-70.
- Karaosmanoğlu, M.Kemal. “Usûllerin bölünmesi: Yanlış Bir Yaklaşım”, **Musiki Mecmuası**, Haziran 1999, C. 52, no. 466, ss. 16-19.
- Karasar, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. 33.Baskı. İstanbul: Nobel Yayıncılık, 2018.
- Karlığa, H.Bekir. “Anâsır-ı Erbaa”, **DİA**, III, İstanbul, 1991, ss. 149-151.
- Kâzım, Muallim. **Mûsikî Nazariyâtı**. İstanbul, 1921.
- Kıyak, Hüseyin. “Ali Ufkî'de Devr-i Kebir Usûlü”, **Anakronik**, 29.01.2019, <http://www.anakronik.org/ali-ufkide-devrikebir-usulu/>, (15.05.2019).
- Kolukırık, Kubilay. “Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtındaki Yeri”, Ankara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Ankara, 2009.

- Kolukırmık, Kubilay. “Muallim Kâzım Uz’un Mûsikî Nazariyâtı Adlı Eserinin İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 16:2 (2011), ss. 101-114.
- Konan, S. Dilhan. “9. 16. Yüzyıl Arası Usûl Kullanımı, Unsurları ve Kataloglanması”. **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 2012.
- Nâsır Abdülbâkî Dede. **Tedkîk ü Tahkîk (İnceleme ve Gerçeği Araştırma)**. (çev.Yalçın Tura), 1.Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- Öncel, Mehmet. “Rauf Yektâ Bey’in Âtî, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl adlı mecmûalarda mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi”, Marmara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2010.
- Öney, Cahit. “Salât-ı Ümmiye'nin Usûlü Hakkında”, **Musiki Mecmuası**, 1987, C. 418. ss. 7-18.
- Öngören, Reşat. “Ahmet Avni Konuk”, **DİA**, XXVI, Ankara, 2002, ss. 180-182.
- Özalp M., Nazmi. **Türk Mûsikîsi Tarihi**. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı, C. 2, 1986.
- Özcan, Nuri. “Abdülbâkî Nâsır Dede”, **DİA**, I, İstanbul, 1988, s. 199.
- Özcan, Nuri. “Hızır Ağa”, **DİA**, XVII, İstanbul, 1998, s. 413.
- Özcan, Nuri. “M.Ekrem Hulusi Karadeniz”, **DİA**, XXIV, İstanbul, 2001, ss. 390-391.
- Özcan, Nuri. “Rauf Yektâ Bey”. **DİA**, XXXIV, 2007, İstanbul, ss. 468-470.
- Özcan, Nuri. “Salât-ı Ümmiye”. **DİA**, 2009, İstanbul, XXXVI, ss. 20-21.
- Özcan, Nuri. “Salât-ı Ümmiye”. **DİA**, XXXVI, 2009, İstanbul, ss. 20-21.
- Özcan, Nuri. “Tanbûrî Cemil Bey”, **DİA**, VII, İstanbul, 1993, ss. 326-327.
- Öztuna, Yılmaz. **Sâdeddin Arel**. 1. Basım, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Murat Özdemir. “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.11, Sayı 1, 201, ss.323-343.
- Paçacı Tunçay, Gönül. “İsmail Hakkı Özkan”, **DİA**, EK-II, İstanbul, 2016, ss. 392-393.

- Paçacı Tunçay, Gönül. **Neşriyât-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak 1**. 1. Baskı, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019.
- Popescu-Judet, Eugenia. “Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)”, **DİA**, XXIV, İstanbul, 2001, ss. 322-323.
- Popescu-Judet, Eugenia. **Prens Dimitrie Cantemir**. 1. Baskı. (çev. Selçuk Alimdar) İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Popescu-Judet, Eugenia. **Tanburi Küçük Artin (A Musical Treatise Of The Eighteenth Century)**, 2. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.
- Popescu-Judet, Eugenia. **XVIII. Yüzyıl Mûsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme**. 1. Basım, (çev. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- Popescu-Judet, Eugina ve Adriana Ababi Sirli, **Sources of 18th Century Music**. 1. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Rızvanoğlu, M. İsmail. “Fârâbî’de İkâ Teorisi”. Marmara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, 2007.
- Sanal, Haydar. “Hüseyin Sadeddin Arel”. **DİA**, III, İstanbul, 1991, ss. 352-354.
- Sezikli, Ubeydullah. “Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân’ı”. Marmara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, 2007.
- Süreksan, İsmail Baha, “Mehmet Suphi Ezgi”, **DİA**, XII, İstanbul, 1995, ss.51-52.
- Şimşek, Ali (Ed.). **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**. 1.Baskı. Ankara: Türkiye Yayınevi, 1967.
- Tecimer, Cem. “Türk Musikisi Hakkında Bazı Mütalaalar: Nota - Hafıza İkilemi ve Hafıza Plüralizmi”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, C. V, Sayı: 1, (2017), ss. 1474-1489.
- Tekin, Abdülkadir. **Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar (Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdî'n-Nagâmât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi)**, 1.Baskı. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2015.

- Toz, Ceyhan. “Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecnûası Osmanlıca'dan Türkçeye Çevirisi (Mukaddime ve 84/217 sahifeleri)”. **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İTÜ SBE, İstanbul, 1999.
- Turabi, Ahmet Hakkı. “el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri”. Marmara Üniversitesi SBE, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 1996.
- Turabi, Ahmet Hakkı. **İbn Sînâ “Mûsikî”**, 1.Baskı. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004.
- Uludemir, Muammer. “Mecmuâ-i Sâz-ü Söz'de Usuller”. **Musiki Mecmuası**. yıl:39, No.410, ss.15-17, no: 411, ss. 19-22.
- Uygun, M.Nuri. “Safiyüddin el-Urmevî”, **DİA**, XXXV, ss. 479-480.
- Uygun, M.Nuri. “Safiyuddin Abdulmu'min Urmevî ve Kitabu'l Edvâr'ı”. **Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 1996.
- Uz, Kazım. **Mûsikî Istılâhâtı**, Küğ Yayınları, İstanbul, 1964.
- Wright, Owen. “How French is frenkçin?”. **Journal of the Royal Asiatic Society**, Third Series, Vol. 21, No. 3 (JULY 2011), ss. 261-281.
- Wright, Owen. **Demetrius Cantemir: The Collection Of Notations**. School Of Oriental And African Studies University Of London, Vol. 1: Text, 1993.
- Yalçın, Gökhan. “Edvâr Kitaplarında Usûl-i Cedîd: İç İç Daireli Usûller”. **Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, 2018, Sayı: 85, ss. 175-208.
- Yalçın, Gökhan. **19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr**. 1. Basım, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2016.
- Yektâ, Rauf. “Kitâbet-ı Mûsikiyye Târihine Bir Nazar : 2”, **Şehbâl**, 1909, Sayı: 11, s. 211.
- Yekta, Rauf. “Mehterhâne Konseri 1”, **Şehbâl**, Sayı: 49, s. 12. 1912.
- Yektâ, Rauf. “Millî Tekbir”. **Yeni Mecmûa**, Çanakkale Özel Sayısı, 5 Mart 1331 /1918.
- Yektâ, Rauf. **Türk Musikisi**. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Yektâ, Rauf. “İlm-i İkâ”, **İkdam**, Sayı.4580, 16 Muharrem 1325(1907).
- Yektâ, Rauf. “Usûlât-ı Mûsikîye”, **İkdam**, Sayı.1980, 5 Ramazan 1317.

Yektâ, Rauf. “İlm-i İkâ” , **İkdam**, Sayı.4552, 18 Zilhicce 1324.

Yektâ, Rauf. “İlm-i İkâ’ Bahsi”, **İkdam**, Sayı.4576, 12 Muharrem 1325(1907).

Yönetken, Halil Bedii. “Merhum Veli Kanık”, **Musiki Mecmuası**, no.71, 01.01.1954, ss.
321-322.

