



HAŞİM BEY MECMUASININ “MAKAM VE TONALİTE KARŞILAŞTIRMASI” YÖNÜNDEN İNCELENMESİ*

*Gökhan YALÇIN***

ÖZET

1864’te Haşim Bey tarafından yayınlanan ve “Hâşim Bey Mecmuası” olarak bilinen “Mecmûa-i Kârhâ ve Nakışhâ ve Şarkiyât” adlı eserinin ikinci baskısı Batı müzik teorisi bilgileri içeren ilk basılı kaynaktır. Bu kitabın başka bir özelliği de Türk müziği makamlarının tarifinde Haşim Bey’in makamları Batı müziği tonal dizileri ile karşılaştırmış ve tanımlamış olmasıdır. Kimi müzikologlar tarafından bu karşılaştırma tamamen reddedilmiş, kimileri tarafından bir ilk olarak kabul edilmiştir. İlgili araştırmalar incelenmiş Haşim Bey mecmuasının çevirisinin yapıldığı fakat Batı müziği teorisi ile ilgili bölümün analizinin yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmanın amacı da, Haşim Bey mecmuasının Batı müziği ile ilgili bölümlerinin incelenmesi ve Türk müziği makamları ile Batı müziği tonal dizileri karşılaştırmasında bulunan benzerliklerin neler olduğunun ortaya konulması olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgulara göre benzerliklerin, “karar seslerine göre”, “seyir ve hareketlerine göre”, “kullandığı değiştirici işaretlere göre” ve “tüm yönleriyle benzerlik” şeklinde sınıflandığı görülmüştür. Aynı dönemde ve sonraki yıllarda bestelenen makamsal çok sesli eserlerin armonik analizi yapılmış ve kullanılan armoniye göre tonalitelerin Haşim Bey’in benzerlikleri ile örtüştüğü görülmüştür. Ayrıca bir nazariyat kitabı olarak bu mecmuada karşılaştırmanın, tonalitelerin tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak ya da makamların tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak kullanıldığı, bu türden çalışmaların daha sonraki yıllarda özellikle Batı müziği notalarının öğretilmesinde bir yöntem olarak kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Haşim Bey, Haşim Bey Mecmuası, Türk Müziği, Batı Müziği

* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri ABD, El-mek: gyalcin@hotmail.com

THE ANALYSIS OF HASIM BEY'S ANTHOLOGY FOR "COMPARISON OF MAQAM AND TONALITY"

ABSTRACT

The first printed source contains Western music theory knowledge is the second edition of "Mecmûa-i Kârhâ ve Nakışhâ ve Şarkiyât" known as "Hâşim Bey Mecmuası" is published by Hasim Bey in 1864. Another feature of this book is in the description of the Turkish music maqams, Hasim Bey compared maqams with Western music tonal sequences and identified them. This comparison is completely rejected by some musicologists, has been considered by some as the first. In the related researchs, it is confirmed that the translation of Hasim Bey's anthology has been done but the analysis of the chapter about Western music theory has not been done. The aim of this study is the examination relevant departments of the Western music in Hasim Bey's anthology and to reveal what are the similarities in the comparison of Turkish music maqams with Western music tonal sequences.

According to the findings, the similarities are classified "according to the tonic note", according to the progress and behaviour", "according to the used alterative markings" and "similar in all aspects". The harmonic analysis of the maqamic polyphonic works composed in the same period and latter has been done and according to the the used harmony the tonalities were also in good agreement with similarities of Hasim Bey's. Furthermore, as a theory book in this anthology the comparison is used as a method to introduce and teach the tonalities or to introduce and teach the maqams. Afterwards, it is seen that this kind of works are used as a method especially for teaching the Western music notes.

Key Words: Hasim Bey, Hasim Bey's Anthology, Turkish Music, Western Music

1. Giriş

Batı müziğinin II. Mahmud zamanında (1826) mehter takımının kaldırılarak askeri bandonun kurulması ile kabul edilmeye ve Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Türk müziğinin dışında Batı müzik eğitiminin de resmen verilmeye başladığı bilinmektedir. Bu görev için getirilen ilk isim Giuseppe Donizetti'dir.

İtalyan besteci Giuseppe Donizetti 1828'de Muzika-i Humayun'da görevine başladıktan sonra ilk olarak o sıralarda Osmanlıda kullanılan bir tür müzik yazısı olan Hamparsum'u öğrenmiş hatta, iki notasyon sistemini gösteren bir de çizelge hazırlamıştır. Bu sayede hem ilgi duyduğu Türk müziğini öğrenebilecek hem de öğrencilerine Batı müziği nazariyatını öğretebilecektir (Aracı, 2006:61). Batı müzik nazariyatını öğretmek için İtalyanca kaynaklar kullanmış ve 1856'da vefatına kadar birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ardından başka bir İtalyan besteci Callisto Guatelli 1899'da ölümüne kadar II. Abdülhamid tarafından görevlendirilmiştir. İspanyol besteci D'Arenda Muzika-i Hümayun'da Guatelli'ye yardım etmiş ve ondan sonra da yerine tayin edilmiştir (Uslu, 1999).

İtalyan besteciler birçok öğrenci yetiştirmiş, birçok Türk marşı bestelemiş ve yetiştirdikleri Türk öğrenciler, Batı müziği nazariyatına yönelik çeviri ya da telif birçok kitap yayınlamışlardır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



Donizetti ile başlayan Batı müzik eğitimi o dönemde Türk müziği eğitimi veren müzik adamlarını da etkilemiştir (Kaçar, 2012:139). İlk kuramsal örnekler ise Haşim Bey’de görülür. 1864’te Haşim Bey tarafından yayınlanan ve “Hâşim Bey Mecmuası” olarak bilinen “Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakîşhâ ve Şarkıyât” adlı eserinin ikinci baskısı Batı müzik teorisi bilgileri içeren ilk basılı kaynak olarak karşımıza çıkar.

Haşim Bey mecmuası ilk basılı edvar olmasının yanı sıra ilk defa batı musikisi terimlerine karşılıkların verildiği de bir eserdir (Uslu, 1999; 2009:57). Bu kitabın başka bir özelliği de Türk müziği makamlarının tarifinde Haşim Bey’in makamları Batı müziği tonal dizileri ile karşılaştırmış ve tanımlamış olmasıdır. Aksoy’un belirttiği gibi Rast’ı ilk kez sol tonu olarak tanımlayan Türk musiki adamıdır (Aksoy, 2003:146). Öztuna’ya göre ise (2006:339), Türk müziği makamlarını Batı müziği tonaliteleri ile karşılaştırmak isteyen Haşim Bey tamamen yanılmıştır.

1.1. Problem Cümlesi

Bu çalışmanın problem cümlesi “Haşim Bey Mecmuasında Türk müziği makamları ile Batı müziği tonal dizileri arasında nasıl bir benzerlik kurulmuştur?” olarak belirlenmiştir. Ayrıca bu çalışmada şu sorulara da cevap aranmıştır:

1. Mecmuada Batı müziği teorisine ne düzeyde ve ne şekilde yer verilmiştir?
2. Batı müziği tonal dizileri arasında benzerlik kurulan makamlar ve gerekçeleri nelerdir?
3. Haşim Bey’in yaşadığı dönemde ve sonrasında çok seslendirilen makamsal eserler için kullanılan tonaliteler ile Haşim Bey mecmuasında ilişkilendirilen tonaliteler arasında benzerlik var mıdır?
4. Mecmuanın yayınlanmasından sonraki müzik teorisi kaynaklarını ne şekilde etkilemiştir?

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, Haşim Bey mecmuasında Batı müziği ile ilgili bölümlerin incelenmesi ve Türk müziği makamları ile Batı müziği tonal dizileri arasında kurduğu benzerliklerin neler olduğunun belirlenmesi amaçlanmaktadır. Haşim Bey mecmuasının müzik teorisi kısmının çevirisine Duran Bardakoğlu’nun “musiki mecmuası” adlı müzikoloji dergisinde yayınlanan makalelerinde (Bardakoğlu, 1980; 1981) ve Ahmet Gürsel Tırışkan tarafından yapılan yüksek lisans tezinde (Tırışkan, 2000) rastlansa da bu çalışmalarda ele alınan Batı müziği bilgilerinde analiz yapılmamıştır.

1.3. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bilindiği gibi nitel araştırma yöntemi gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008:39).

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma Haşim Bey mecmuasının 1864 tarihli ikinci basımı ve bu basımındaki Batı müziği ile ilgili bölümü ile sınırlandırılmıştır.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakîşhâ ve Şarkıyât/Haşim Bey Mecmuasında Batı Müzik Teorisi

Haşim Bey Mecmuası 512 sayfadır. İlk 87 sayfa musiki nazariyatı ile ilgilidir ve kalan 425 sayfası ise güftelerin verildiği bölümü kapsamaktadır. Müzik teorisi ve diğer konulara ayrılmış ilk 87 sayfanın 22 sayfalık bölümünde Haşim Bey (22-44 sayfaları arasında) makamlar ile batı müziği tonal dizilerini karşılaştırmıştır. Sırasıyla “Der ta’rif-i makam-ı Rast” dan başlayarak “Der ta’rif-i makam-ı Yegah” makamına kadar makamların kısa tarifleri yapılmış ardından da “...bu makamın alafrangada isti’ mâli [karşılığı] yoktur”, “...alafrangada bu makama sol ton tabir iderler”, “...alafrangada bu makama sol macûr tabir iderler”, “alafrangada bu makama dahi sol ton tabir iderler” şeklinde toplam 88 makam ile Batı müziği tonaliteleri arasında benzerlikler verilmiştir.

Haşim Bey mecmuasının 85. ve 86. sayfalarında Batı müziği tonal sistemi hakkında kısa bilgiler vardır. Diyezli ve bemollü tonaliteler diyez ve bemol sırasına göre anlatılır. Tablo 1’de Haşim Bey’in tonalitelere ayırdığı iki sayfalık bölüm özetlenmiştir.

Tablo 1. Haşim Bey Mecmuasında Yer Verilen Diyezli ve Bemollü Tonaliteler ve Tarifi

Majör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması	Minör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması
Do [ut] majör	“Ud ton yani çargah dimektir, çargah perdesinden bida idüb tiz çargaha çıkub yine kendi perdesindeki çargaha karar ider. Alafrangada bu makam cümlesinin esasıdır.”	La minör	Ud tonunun minörü la minör,
Sol majör	Sol tonunda bir diyesiz isti’ mâl olunur [kullanılır].	Mi minör	Mi minörde bir diyesiz isti’ mâl olunur.
Re majör	Re tonunda iki diyesiz isti’ mâl olunur.	Si minör	Si minörde iki diyesiz isti’ mâl olunur.
La majör	La tonunda üç diyesiz isti’ mâl olunur.	Fa # minör	Fa diyesiz minörde üç diyesiz isti’ mâl olunur.
Mi majör	Mi tonunda dört diyesiz isti’ mâl olunur.	Do # minör	Ud diyesiz minörde dört diyez isti’ mâl olunur.
Si majör	Si tonunda beş diyesiz isti’ mâl olunur.	Sol # minör	Sol diyesiz minörde beş diyesiz isti’ mâl olunur.
Fa # majör	Fa diyesiz tonunda altı diyesiz isti’ mâl olunur.	Re # minör	Re diyesiz minörde altı diyesiz isti’ mâl olunur.
Do # majör	Ud diyesiz tonunda yedi diyesiz isti’ mâl olunur.	La # minör	La diyesiz minörde yedi diyesiz isti’ mâl olunur.
“Diyesiz ile icra olunan terkibat on dördür. Yedisi macûr yedisi minör ancak içinde ud ton ile la minör tonda başlarında diyesizlü yoktur aralarında icabına göre isti’ mâl olunur.”			
Majör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması	Minör Tonalite Adı	Haşim Bey Mecmuasında açıklaması
Fa majör	Macûr bemol ile icra olunacak tonlar fa ton da bir bemol isti’ mâl olunur.	Re minör	Bemol ile icra olunacak minör tonlar re minörde bir bemol isti’ mâl olunur.
Si b Majör	Si bemol tonunda iki bemol isti’ mâl olunur.	Sol minör	Sol minörde iki bemolde isti’ mâl olunur.
Mi b Majör	Mi bemol tonunda üç bemol	Do minör	Ud minörde üç bemol,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



	isti'mâl olunur.		
La b majör	La bemol tonunda dört bemol isti'mâl olunur.	Fa b minör	Fa bemol minörde dört bemol,
Re b bemol	Re bemol tonunda beş bemol isti'mâl olunur.	Si b minör	Si bemol minörde beş bemol,
Sol b majör	Sol bemol tonunda altı bemol isti'mâl olunur.	Mi b minör	Mi bemol minörde altı bemol,
Do b majör	Ud bemol tonunda yedi bemol isti'mâl olunur.	La b minör	La bemol minörde yedi bemol.
“İşbu bemol ile olunan makamat dahi yedisi macûr tabir olunur, yedisi minör. Ud macûr tonu ile la minör tonu ve bunlarla beraber mârû'z-zikr yirmi sekiz tona dahi zam olunduktan cümlesi otuz tone baliğ olur ve bunlardan başka alafrangada makamat yoktur.”			
“#” işbu işaret diyersiz tabir olunan alamettir. Kangı notanın “b” önünde olursa yarım perde yüksek ses icra eder ve işbu bemole alamet olan işaret dahi bilakis yarım perde aşağı ses ifade eder.”			

(Haşim, 1864:85-86).

Tablo 1’de görüldüğü gibi Haşim Bey’in kullandığı ve Türkçe terminolojiye “nota”, “ton”, “diesis”, “bemol”, “minör” ve “macûr” olarak giren terimlerin o yıllarda Müzik-i Hümayun’un İtalyan hocalarının ilk öğretileri olduğu rahatlıkla söylenebilir. “Re minör”, “ut minör” terimleri ile minör tonalitelerin, “ut ton”, “re ton” terimleri ile de majör tonalitelerin kastedildiği anlaşılmaktadır. “Ud ton yani çargah dimektir...Alafrangada bu makam cümlesinin esasıdır” cümlesinde ise Haşim Bey “Do majör” ile “Çargah Makamı”nın birebir aynı olduğunu ve do majörün ana dizi, ana tonalite olduğunu belirtmektedir.

Haşim Bey’in Batı müziği teorisine ayırdığı bölümün sınırlı olduğu ve özellikle tonalitelerin “başlarında” aldıkları ya da “kullandıkları” değiştirici işaretlere göre (diyez ya da bemol) tanımlandığı görülmektedir. Ayrıca, Batı müziği tarifinden sonra Haşim Bey bir başka çalışmasından da söz etmektedir: “...şimdilik alafranganın bu kadar tarifıyla iktifa olunup [yetinip] inşallah işbu mecmuanın nihayetinde cümlesinin tarifleri yegân yegân [tek tek] gösterilerek ve alafranga nota ile beşrevler ve semailer ve şarkılar, her bir makamda tab olunarak iş bu mecmuaların fûrûht [satış] olunacağı mahalde ehven [çok ucuz] fiyat ile satılacaktır” (Haşim, 1864:86-87). Haşim Bey’in nota yazısı kullanarak Batı müziği teorisi içerikli bir yayın düşündüğü görülmektedir. Fakat, böyle bir çalışmasına ulaşılamamıştır.

2.2. Batı Müziği Tonal Dizileri İle Benzerlik Kurulan Makamlar

Aksoy’a göre (2003:146), Haşim Bey Rast makamını ilk kez sol tonu olarak tanımlayan Türk musiki adamıdır. Haşim Bey sadece Rast makamını değil birçok makamı tonaliteler ile tanımladığı, benzerlik kurduğu Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2. Haşim Bey Mecmuasında Benzerlik Kurulan Makam ve Tonaliteler

no	Makam	Mecmuada Benzerlik kurulan Tonalitelere İlişkin Açıklamalar	No
1.	Rast	“...bu makam alafrangada dahi mevcut olduğundan Sol ton tabir iderler zeylde [ek de] notasında gösterilmiştir.”	22
2.	Rehavi	“...alafrangada yine sol ton tabir iderler notasında gösterilmiştir.”	22-23
3.	Sazkar	“...alafrangada buselik perdesinin olduğu cihetle yine rast macûr tabir iderler bu dahi notasında gösterilmiştir.”	23

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



4.	Nikriz ¹	“...bu makam alafrangada minöre müşabeheti cihetle [sebebiyle] ve seyirinde si bemol kullanmadığı için sol minör tabir iderler.”	23
5.	Büzürg	“...alafrangada yine sol ton tabir iderler notasında gösterilmiştir.”	23-24
6.	Suzinak ²	“...alafrangada namevcud ise de seyir ve hareketi sol minöre müşabih [benzer] olduğundan sol macûr tabir iderler.”	24
7.	Neveser	“...bu makam alafrangada dahi namevcud ise de yine sol minör tabir iderler.”	24
8.	Hicazkar	“...bu makam dahi alafrangada mevcut değil ise de yine rasta itibariyle sol macûr tabir iderler.”	24-25
9.	Nihavend-i kebir	“...bu dahi alafrangada sol macûr tabir iderler.”	25
10.	Nihavend-i rumi	“...alafrangada bu makama sol minör tabir iderler.”	25
11.	Pençgâh	“...alafrangada bu makama dahi sol macûr tabir iderler”	25
12.	Suzidilara	“...alafrangada bu makama sol ton tabir iderler.”	25-26
13.	Selmek	“...alafrangada buna sol ton tabir iderler.”	26
14.	Tarzinevin	“...bu makam min gayri liyakatin ihtirâ-i âcizânem olmakla Alafranga’da kullanılmadığı cihetle sol kalır”	26
15.	Pesendide	“...alafrangada bu makama sol macûr tabir iderler.”	26
16.	Zavil	“...alafrangada bu makama dahi sol tonu tabir iderler.”	26-27
17.	Mahur	“...alafrangada bu makama sol tonu tabir iderler.”	27
18.	Şevkidil	“...alafrangada sol macûr tabir edilir.”	27
19.	Dügah	“...bu makam alafrangada la minöre müşabih [benzer] tâlak olunur.”	27-28
20.	Saba	“...bu makam alafrangada her ne kadar la kalmış ise de mütedavil değildir [kullanılmaz].”	28
21.	Uşşak	“...bu makam alafrangada her ne kadar la kalırsa da yine sol tonuyla müşabiheti olduğundan sol ton tabir olunur.”	28
22.	Hûzî	“...ekseriye Arnavud havalarında bu makam icra olunur alafrangada dahi sol kalır.”	28-29
23.	Bayati	“...bu makam alafrangada her ne kadar la kalırsa da rast ton yolundadır.”	29
24.	İsfahan	“...her ne kadar la kalırsa da alafrangada re ton tabir iderler.”	29
25.	Hümayun	“...dügahta karar ider yine bu makama alafrangada re ton tabir iderler.”	29
26.	Hicaz	“...bu makama dahi alafrangada re ton tabir iderler.”	29-30
27.	Nişabür	“...buselik perdesinin üzerinde karar ider bu makama dahi alafrangada re ton tabir iderler.”	30
28.	Nişabürek	“...buselik perdesinde karar ider alafrangada buna dahi re ton tabir iderler.”	30
29.	Neva	“...dügahda karar ider bu makama dahi alafrangada re ton tabir iderler.”	30
30.	Sultânî-İrak	“...dügahda karar ider bu makama dahi alafrangada ton tabir iderler.”	30-31

¹ Haşim Beyin bu açıklamasında basımdan kaynaklanan bir hata olduğu ve “bu makam alafrangada minöre müşabeheti cihetle [sebebiyle] ve seyirinde si bemol **kullandığı** için sol minör tabir iderler” şeklinde olması gerektiği düşünülmektedir. Çünkü, Batı müziğinde sol minör donanımında “si b” değiştirici işaretini kullanır.

² Haşim Bey’in bu tanımında bir hata olduğu görülmektedir “...seyir ve hareketi sol **majöre** müşabih olduğundan sol majör tabir iderler” şeklinde olması gerektiği düşünülmektedir (Bakınız Tablo 14).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



31.	Hüseyini	“...dügahda karar ider bu makama alafrangada evvelleri sol ton gibi görünür ise de la minöre müşabihdir.”	31
32.	Hisar	“...dügahda karar ider ve bu makam alafrangada la minör tabir iderler.”	31
33.	Acem	“...beyati çeşnisi gibi karar ider alafrangada bu makama re ton tabir iderler.”	31
34.	Gülizar	“...dügah karar ider bu makam dahi alafrangada ton dirler.”	31-32
35.	Küçük	“...saba çeşnisiyle düğahda karar ider alafrangada müstamel değildir.”	32
36.	Gerdaniye	“...dügahda karar ider bu makama alafrangada isti’mâl olunmaz [kullanılmaz].”	32
37.	Arazbar	“...dügahda kalır bu makam alafrangada re minöre müşabihdir.”	32
38.	Şehnaz	“...dügah perdesinde karar ider bu makama alafrangada la minör tabir iderler.”	32
39.	Tahir	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada re toneye müşabihdir.”	32-33
40.	Muhayyer	“...muhayyerde saba çeşnisiyle karar vermekden ibarettir bu makama alafrangada gir müstameldir.”	33
41.	Sipîr	“...dügahda karar ider alafrangada la minöre müşabihdir.”	33
42.	Bayatıaraban	“...dügahda karar ider bu makama alafrangada isti’mâl olunmaz.”	33
43.	Muhayyersünbüle	“...dügahda karar ider bu makama alafrangada isti’mâl olunmaz.”	34
44.	Buselik	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada isti’mâl olunmaz.”	34
45.	Sababuselik	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada isti’mâl olunmaz.”	34
46.	Hicazbuselik	“...bu makam alafrangada isti’mâl olunmaz.”	34
47.	Nevabuselik	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada re minöre müşabihdir.”	34-35
48.	Hisarbuselik	“... düğahda karar ider alafrangada la minör olur.”	35
49.	Acembuselik	“...dügahda karar ider bu dahi”	35
50.	Evçbuselik	“...dügahda karar ider bu dahi”	35
51.	Arazbarbuselik	“...dügahda karar ider bu dahi”	35
52.	Gerdaniyebuselik	“...dügah karar ider bu dahi”	35
53.	Mahurbuselik	“...dügah karar ider bu dahi”	35
54.	Tahirbuselik	“...dügahda karar ider bu dahi”	36
55.	Şehnazbuselik	“...dügahda karar ider bu dahi”	36
56.	Muhayyerbuselik	“...buselik karar ider bu dahi”	36
57.	Kürdi	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada isti’mâl olunmaz.”	36
58.	Saba zemzeme	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada gir müstameldir.”	36
59.	Neva Kürdi	“...dügahda karar ider bu makam alafrangada isti’mâl olunmaz.”	36
60.	Acem Kürdi	“... düğahda karar ider alafrangada fa ton tabir iderler.”	37
61.	Zevk-i Tarab	“...bu makam alafrangada sol minör gibi görünürse de la kalır isti’mâl olunmaz.”	37
62.	Muhayyer Kürdi	“... düğahda karar ider alafrangada bu makam dahi isti’mâl olunmaz.”	37
63.	Segah	“...bu makam alafrangada si üzerine kalırsa da sol ton tabir iderler.”	37

Turkish Studies

64.	Müstear	“...segahda karar ider bu makam alafrangada si minör tonuyla müşabeheti vardır.”	38
65.	Maye	“...segah karar ider buna dahi alafrangada sol ton tabir iderler.”	38
66.	Hüzzam	“...bu makam alafrangada terse kaldığından sol toneye müşabeheti vardır.”	38
67.	Evç Arazbar	“...segahda karar ider alafrangada isti’ mâli yoktur.”	38
68.	Revnaknûma	“...ırakda karar ider bu makama alafrangada si minör tabir iderler her nekadar ırak kalırsa da.”	38-39
69.	Sultani hüzzam	“...segah kalır bu makam alafrangada sol ton tonuyla müşabeheti vardır.”	39
70.	Irak	“...ırakda karar ider bu makama alafrangada re ton itibar olunur her nekadar ırak kalırsa da.”	39
71.	Bestenigar	“...ırakda karar ider bu makam alafrangada isti’ mâli yoktur.”	39
72.	Râhatülervâh	“...bu makam alafrangada her ne kadar Irak kalırsa da re toneye müşabeheti vardır.”	39-40
73.	Dilkeşhaveran	“...ırakda karar ider bu dahi re toneye müşabeheti vardır.”	40
74.	Evç	“...ırakda karar ider bu makam alafrangada re toneye müşabeheti vardır.”	40
75.	Evcara	“...ırakda karar ider bu makam alafrangada fa diyesiz ton tabir iderler.”	40
76.	Ferahnak	“...ırakda karar ider bu makama alafrangada re ton tabir iderler.”	40
77.	Şevkefza	“...aşıranda karar ider bu makam alafrangada fa ton tabir iderler.”	41
78.	Şevkâver	“...aşıranda karar ider bu makam alafrangada isti’ mâli yoktur.”	41
79.	Şevkutarab	“...hüseyini aşıranda karar ider bu makam alafrangada isti’ mâli yoktur.”	41
80.	Suzidil	“...aşıranda karar ider bu makam alafrangada mi minör demekdir.”	41-42
81.	Buselikaşiran	“...aşıranda karar ider bu makam alafrangada isti’ mâli yoktur.”	42
82.	Hüseyini Aşiran	“...bunun dahi isti’ mâli yoktur.”	42
83.	Acem Aşiran	“...aşıranda karar ider bu makama alafrangada fa ton tabir iderler.”	42
84.	Ferahfeza	“...yegahda karar ider alafrangada bu makama re minör tabir iderler.”	42
85.	Nühüft	“...aşırana kadar inüb karar ider bu makam alafrangada isti’ mâli yoktur.”	42-43
86.	Tarz-ı Cedid	“...yegahda karar ider bu makam alafrangada ibtidası re macûr gibi ise de re minör kalır.”	43
87.	Şedaraban	“...yegahda karar ider bu makam alafrangada sol minör tabir iderler.”	43
88.	Yegah	“...yegah kalır bu makama alafrangada re ton tabir iderler.”	43-44

(Haşim, 1864:22-44).

Tablo 2’de görüldüğü gibi bazı makamlar ile tonaliteler arasında benzerlik kurulmuş bazıları ise benzerlik kurulamamıştır. Benzerlik kurulan bazı makamları (rast tarifinin sonunda verildiği gibi) “...zeylde [ek de] notasında gösterilmiştir” şeklinde belirtmesi Haşim Bey’in mecmua ekinde nota yazısı kullanarak makamları göstermek istediği şeklinde düşündürse de mecmuada böyle bir ek yoktur.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



Haşim Bey’in Türk müziği makamları ile Batı müziği tonaliteleri arasında benzerlik kurduğu ve kuramadığı makamların yüzdeleri Tablo 3’de verilmiştir.

Tablo 3. Mecmuada Benzerlik Kurulan ve Kurulamayan Makamların Dağılımı

Haşim Bey Mecmuası			
	Benzerlik Kurulan Makam Sayısı ve Yüzdesi	Benzerlik Kurulamayan Makam Sayısı ve Yüzdesi	Toplam
n	56	32	88
%	64	36	100

Haşim Bey ele aldığı makamlar ile batı müziği karşılaştırmalarında % 64’ü ile benzerlik kurduğu ve % 36’sı ile de benzerlik kuramadığı görülmektedir (Tablo 3).

Tablo 4. Mecmuada Benzerlik Kurulan Tonaliteler ve Makamlar

	sol majör	sol minör	la minör	re majör	re minör	fa majör	si minör	fa # majör	mi minör	toplam
n	21	4	6	14	4	3	2	1	1	56
%	37	7	11	25	7	5	4	2	2	100

Tablo 4’de görüldüğü gibi Haşim Bey 56 makamı 9 tonalite ile ilişkilendirmiştir. Bunlar “sol majör”, “sol minör”, “la minör”, “re majör”, “re minör”, “fa majör”, “si minör”, “Fa # majör” ve “mi minör” olduğu görülmektedir. Mecmuada yer alan makamların % 37’si “sol majör”, % 25’i “re majör”, % 11’i “la minör”, % 7’si “re minör” ve “sol minör”, % 5’i “fa majör”, % 4’ü “si minör” ve % 2’si “fa # majör” ve “mi minör” ile ilişkilendirilmiştir. Bu makamlar ise;

Tablo 5. Sol Majör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Sol majör	Rast, Rehavi, Sazkar, Büzürg, Suzinak, Hicazkar, Nihavend-i Kebir, Pençgâh, Suzidilara, Selmek, Pesendide, Zavil, Mahur, Şevkidil, Uşşak, Hûzî, Segah, Maye, Hüzam, Sultani Hüzam, Bayati.	21

Tablo 5’de görüldüğü gibi Haşim Bey 21 makam ile sol majör tonu arasında benzerlik kurmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Rast, Suzinak makamlarının sol kararlı, Uşşak makamı “la” kararlı “basit makam³” oldukları; Nihavend-i Kebir, Zavil, Pençgâh, Suzidilara, Büzürg, Sazkar, Rehavi, Şevkidil, Pesendide, Maye makamlarının sol (Rast) kararlı “mürekkep makam” oldukları; Mahur, Hicazkar makamlarının sol kararlı “şed makam⁴” oldukları ve Segah, Hüzam, Bayati (Arel, 1993:44), Sultani Hüzam (Öztuna, 1976:249), Selmek (Öztuna, 1976:224), Hûzî (Öztuna, 1969:270) makamlarının ise sol karar vermeyen “mürekkep makam” oldukları görülmüştür. Bu makamlardan 7’sinin Sol kararlı olmadıklarından hareketle Mehmed Haşim’in sol majör benzetmesinde sadece karar seslerini dikkate almadığı görülmektedir.

³ Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin (veya tam tersi) birleşmesiyle güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci-dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nispeti bulunmakla beraber kalışı da tam bir istirahat duygusu veren makamlara denir ve bu vasıfları haiz olmayan dizilerin makamları “mürekkep” sayılır (Arel, 1968:15).

⁴ Bir makamı asıl mevkiinden başka bir yere göçürmek o makamın şeddini yapmak olur (Arel, 1968:15).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



Tablo 6. Re Majör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Re Majör	İsfahan, Hümayun, Hicaz, Nişabür, Nişabürek, Neva, Acem, Tahir, Irak, Râhatülervâh, Dilkeşhaveran, Evç, Ferahnak, Yegah	14

Tablo 6’da görüldüğü gibi mecmuada 14 makam ile “Re majör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde sadece Yegah makamının re kararlı mürekkep makam olduğu, diğer makamların ise “la” ve “fa #” kararlı olan Neva, Tahir, Hicaz, Hümayun, Irak, Evç, İsfahan, Râhatülervâh, Dilkeşhaveran, Ferahnak, Acem, Nişabürek, Nişabür makamları başka bir ifade ile “re” karar vermeyen makam oldukları görülmüştür.

Tablo 7. La Minör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
La Minör	Dügah, Hüseyini, Hisar, Şehnaz, Sipihir, Hisarbuselik	6

Tablo 7’de görüldüğü gibi 6 makam ile “La minör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Hüseyini makamının La kararlı Basit makam; Dügah, Hisar, Şehnaz, Sipihir, Hisarbuselik makamlarının La kararlı mürekkep makam oldukları görülmüştür.

Tablo 8. Sol Minör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Sol Minör	Nikriz, Nev-Eser, Nihavend-i Rumi, Şedaraban	4

Tablo 8’de görüldüğü gibi 4 makam ile “Sol minör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Nikriz ve Neveser makamının “Sol” kararlı mürekkep makam; Şedaraban, Nihavend-i Rumi (Öztuna, 1974:82) makamlarının ise “Sol” kararlı olmayan mürekkep makam oldukları görülmüştür.

Tablo 9. Re Minör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Re Minör	Arazbar, Neva Buselik, Ferahfeza, Tarz-ı Cedit	4

Tablo 9’da görüldüğü gibi mecmuada 4 makam ile “Re minör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Ferahfeza makamının Re kararlı mürekkep makam; Arazbar, Neva Buselik, Tarz-ı Cedit makamlarının ise Re kararlı olmayan mürekkep makam oldukları görülmüştür.

Tablo 10. Fa Majör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Fa Majör	Acem Kürdi, Şevkefza, Acem Aşiran	3

Tablo 10’da görüldüğü gibi mecmuada 3 makam ile “Fa majör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Şevkefza makamının Fa kararlı mürekkep makam; Acem Aşiran makamının “Şed makam”; Acem Kürdi makamının ise Fa kararlı olmayan mürekkep makam olduğu görülmüştür.

Tablo 11. Si Minör ile Benzerlik Kurulan Makamlar

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Si Minör	Müstear, Revnaknüma	2

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



Tablo 11’de görüldüğü gibi mecmuada 2 makam ile “Si minör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makamlar karar seslerine göre incelendiğinde Müstear ve Revnaknüma makamlarının Si (koma bemol) kararlı mürekkep makam olduğu görülmüştür.

Tablo 12. Fa # Majör ile Benzerlik Kurulan Makamlara İlişkin Bulgular

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Fa # Majör	Evcara	1

Tablo 12’de görüldüğü gibi mecmuada 1 makam ile “Fa # majör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makam karar sesine göre incelendiğinde Evcara makamının Fa # kararlı şed makam olduğu görülmüştür.

Tablo 13. Mi Minör ile Benzerlik Kurulan Makamlara İlişkin Bulgular

Tonal Dizi Adı	Makamlar	Toplam
Mi Minör	Suzidil	1

Tablo 13’de görüldüğü gibi mecmuada 1 makam ile “Mi minör” tonu arasında benzerlik kurulmaktadır. Bu makam karar sesine göre incelendiğinde Suzidil makamının Mi kararlı şed makam olduğu görülmüştür.

Haşim Bey’in benzerlik kurduğu makamlardan 30’unun karar sesleri benzerlik kurulan tonaliteler ile aynı, 26’sının ise karar sesleri aynı değildir. Haşim Bey’in benzerlik kurmasındaki ana belirleyicinin karar sesleri olduğu söylenebilir. Bilindiği gibi, karar sesi (tonik) aynı olan bir majör bir de minör tonalite vardır (la minör ve la majör gibi). Bu durumda Haşim Bey’in majör ve minör tonaliteler ile kurduğu benzerlikte başka faktörleri de dikkate almış olması gerekmektedir.

Karar sesleri farklı Segah, Maye, Hüzzam ve Sultanihüzzam makamları gibi karar sesi “si” olan ve Irak, Rahatülervah, Dilkeşhaveran ve Evç makamları gibi karar sesi “fa#” olan makamların karar seslerini Haşim Bey’in benzerlik kurduğu tonalitelerin üçlülere olarak kabul ettiği görülmüştür. Örneğin, Irak makamının karar sesi “fa#” perdesidir ve Haşim Bey Re majör ile benzerlik kurmaktadır (re-fa#-la akoru re majör akorudur). Ayrıca, Nikriz makamı için “...bu makam alafrangada minöre müşabeheti cihetle [sebebiyle] ve seyrinde si bemol kullanmadığı [kullandığı] için sol minör tabir iderler” cümlesinden makamların kullandığı değiştirici işaretlerini de dikkate alarak benzerlik kurduğu görülmektedir. Haşim Bey’in Hicazkar, Neveser, Suzinak gibi Batı müziğinde mevcut olmadığını özellikle belirttiği makamların ise seyir ve hareketlerinde benzerlik olduğunu, Hüseyini ve Tarz-ı Cedid makamları için seyrinde önceleri majör gibi görünmelerine rağmen minöre benzer olduklarını belirtmesi, makamların seyir ve hareketlerine göre de benzerlik kurduğunu göstermektedir.

Karar sesleri benzemekle birlikte Rast, Sazkar, Bayati ve Suzidil gibi makamlarda ise Haşim Bey, tüm yönleriyle benzerliği vurgulayan cümleler ve tanımlamalar kullanmaktadır. “...bu makam alafrangada dahi mevcut olduğundan...”, “...mi minör demektir...” cümlelerinde benzerlikten öte o makamın Batı müziğinde de var olduğunu belirttiği hatta bazı makam isimlerini “rast majör” olarak tanımladığı görülmüştür.

2.3. Haşim Bey’in Yaşadığı Dönemde ve Sonrasında Çok Seslendirilen Makamsal Eserler İçin Kullanılan Tonaliteler ve Haşim Bey Mecmuasında İlişkilendirilen Tonaliteler Arasındaki Benzerlik

Haşim Bey mecmuasının yayımlandığı dönemde Muzıka-i Hümayun kumandanı olan Guatelli Paşa, daha sonraki yıllarda ise Ahmed Necip Paşa, Rif’at Bey, Hacı Emin Bey, Mahir Bey, Zati Bey, Osman Efendi gibi Batı müziği eğitimi almış besteciler makamsal ezgileri çok seslendirmişlerdir (Ergin, 1999; Alaner ve Baloğlu, 2011). Çalışmanın bu bölümünde de bu bestecilere ait toplam 16 çok sesli eser incelenmiştir. Bu eserlerin makamları, ilişkilendirilen

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



tonaliteler ve Haşim Bey mecmuasında ilişkilendirilen tonaliteler arasındaki benzerlik Tablo 14’de verilmiştir.

Tablo 14. Makamsal Çok Sesli Eserlerin Bestecisi, Makamı, Tonalitesi ve Haşim Bey Mecmuasındaki Karşılığı

	Bestecisi	Makamı	Tonalite	Haşim Bey
1.	Hacı Emin Bey	Hüzzam	Sol majör	Sol majör
2.	Hafız Mehmed Efendi Armonize: C. Guatelli	Suzinak	Sol Majör	Sol majör
3.	Hakkı Bey	Ferah Feza	Re Minör	Re minör
4.	Hamza Bey Armonize: C. Guatelli/1892	Saba	La minör	“kullanılmaz”
5.	Ri’fat Bey	Suzinak	Sol majör	Sol majör
6.	Haşim Bey Armonize:?	Bestenigar	La Minör	“...isti’ mâli yoktur.”
7.	Hacı Emin	Hicazkar	Sol majör	Sol majör
8.	Hacı Arif Bey Armonize:?	Uşşak	La minör	Sol majör
9.	Ali Bey Armonize: Zati Bey/1895	Hicaz	La majör	Re ton
10.	Hacı Arif Bey Armonize: Osman Efendi	Muhayyer	La minör	“kullanılmaz”
11.	Ahmed Necip Paşa	Hicazkar	Sol majör	Sol majör
12.	Ahmed Necip Paşa	Hicazaşiran	La minör	-
13.	Rıfat Bey	Yegah	Re majör	Re majör
14.	Ahmed bin Halik Namık	Şevkefza	Fa majör	Fa majör
15.	Mahir Bey	Nihavend	Sol minör	Sol minör
16.	?	Bayatiaraban	Re majör	“kullanılmaz”

(Ergin, 1999; Alaner ve Baloğlu, 2011:63-117)

Tablo 14’de görüldüğü gibi incelenen 16 piyano için yazılmış çoksesli makamsal eserden 9 makamsal eser için kullanılan armoniye göre ilişkilendirilen tonalite, Haşim Bey mecmuasında benzerlik kurulan tonalite adları ile aynıdır. 2 makamın farklı ve 4 makamın ise Haşim Bey’in aksine, tonaliteler ile benzerlik kurulduğu görülmüştür.

Haşim Bey makamlar ile tonaliteler arasında benzerlik kurarken bir anlamda da aynı yıllardaki makamsal eserlerin üzerinde yapılan çalışmaları, görüşleri yansıtmakta olduğu söylenebilir. Aşağıda bu benzerliği gösteren iki örnek verilmiştir (Şekil 1 ve 2).



Şekil 1. Hakkı Bey’in Ferahfeza Makamındaki Eseri

Şekil 1’de Hakkı Bey’in Ferahfeza makamında çok seslendirdiği şarkısının ilk iki ve son iki ölçüsü verilmiştir (Alaner ve Baloğlu, 2011:70-71). Görüldüğü gibi, Ferahfeza makamı “re minör” tonalitede düşünülerak çok seslendirilmiş ve tonal donanımı belirlenmiştir. Ferahfeza makamının karar sesi ile re minör tonalitesinin karar sesi (re/yegah) benzerliğinden hareketle eser, re minör tonalitede armonize edilmiştir. Haşim Bey de “...yegahda karar ider alafrangada bu

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013

makama re minör tabir iderler” şeklinde belirterek Ferahfeza/Re Minör benzerliğini teorik olarak ortaya koymuştur.



Şekil 2. Notacı Hacı Emin Bey'in Hüzzam Makamındaki Eseri

Şekil 2’de Notacı Hacı Emin Bey’in Hüzzam makamında yazdığı çok sesli eserin ilk iki ve son iki ölçüsü verilmiştir (Alaner ve Baloğlu, 2011:62-63). Görüldüğü gibi, eser sol majör tonalite ile ilişkilendirilerek tonal donanım yazılmış (fa#) ve ana ezgi Hüzzam makamı karar sesi si/segah⁵ perdesinde (akorun üçlüsü) bitmesine rağmen eser sol majör tonalite düşünülerek çok seslendirilmiştir. Bu durumu Haşim Bey’in mecmuada özellikle belirtildiği şu sözlerinden anlaşılmaktadır: “...bu makam alafrangada terse [üçlü] kaldığından sol toneye müşabeheti [benzerliği] vardır” (Haşim, 1864:38). Haşim Bey’in Hüzzam makamı ile Sol majör tonalitesi arasında kurduğu benzerlik ile Hüzzam makamında yazılmış çok sesli eserlerde sol majör benzerliği kurularak yapılan çok seslendirmede aynı yaklaşım görülmektedir. Başka bir deyişle, makamları Batı müziği tonal dizileri ile karşılaştırmak hatta birbir ilişkilendirerek uygulamaya dönüştürmek o dönemlerde sadece Haşim Bey’e ait bir fikir değildir. “Rast macûr tabir iderler”, “re ton tabir iderler”, “re minör tabir iderler” sözünden hareketle Haşim Bey’in bu konuda Batı müziği ile ilgili nazariyatçıların, bestecilerin görüşlerini almış ya da çalışmalarını incelemiş olduğu dahi söylenebilir.

Ayrıca, Haşim Bey’in bestekar, hanende tarafının yanı sıra eğitimci tarafı ve Haşim Bey mecmuasının asıl amacının müzik teorisi hakkında bilgi vermek olduğu düşünülürse, Haşim Bey’in makam ve tonalite karşılaştırmasını, makamların öğretilmesinde ya da tonalitelerin öğretilmesinde bir yöntem olarak kullandığı söylenebilir. Bu yöntemin mecmuadan sonra yayınlanan bazı teori kitaplarında da kullanıldığı görülür.

2.4. Haşim Bey Mecmuasından Sonra Yayınlanan Makamlar ile Tonalitelerin Karşılaştırıldığı Müzik Teorisi Kitapları

Notacı Hacı Emin 1302 [1884] yılında yayınladığı “Nota Muallimi” adlı kitabında notaların öğretilmesinde Türk müziği perde seslerinden yararlanmış. “Çargah” için “do”, hicaz perdesi için “do diyez”, “saba” için “do diyez re arası çeyrek ses”, “yegah” için “re”, “şuri” için “re diyez”, “hisar” için “re diyez mi arası ses”, “hüseyini” “mi”, “acemaşiran” için “fa” (Alaner ve Baloğlu, 2011:54).

Mualim Kazım’ın “Musiki Istılahatı” başlığıyla 1310 [1894] yılında yayınladığı ilk müzik terimleri sözlüğünde Haşim Bey mecmuasından yararlandığı bilinmektedir (Uz, 1964:5). Muallim Kazım Batı müziği ses yüksekliklerinin açıklanmasında bir yöntem olarak Türk müziği perde isimlerini kullanmaktadır; “Fa: alaturkada evç ve irak perdesi demek ise de buna fa naturel diyorlar ki bundan acem ve acemaşiran perdeleri murad olunmaktadır” (Uz, 1894:41). “Do: alafrangada çargah perdesi demek olup buna “ut” dahi derler ve alafranga silsile-i esvatının birinci perdesini teşkil eder” (Uz, 1894:24). “Mi: Re ile fa arasında bulunan hüseyini veyahut hüseyiniaşiran perdesine denir” (Uz, 1894:49). “Re: alaturkada neva perdesi mahallinde müstamel olup alafranga ıskalasının ikinci perdesinin ismi ve “do” perdesiyle “mi” perdesinin mabeyninde [arasında] vaki bir tam perdenin ismidir” (Uz, 1894:28). “Sol: alafranga silsile-i esvatının beşinci perdesini teşkil

⁵ Haşim Bey, daha sonraki müelliflerden Muallim Kazım (1310:69) ve Rauf Yekta (1986:72) segah perdesini “tam perde” olarak kullanmaktadır.

edüb alaturkada rast perdesi mahalinde müstameldir” (Uz, 1894:37). “La: düğah perdesi mahalinde müstamel olduğu gibi terennüm kullanılır” (Uz, 1894:45). “Rast:...notası sol açkısının çizgisinde gösterilir” (Uz, 1964:57).

Hasan Tahsin’in 1322 [1904] yılında yayınladığı “Gülzar-ı Musiki” adlı eseri incelendiğinde Haşim Bey mecmuasından yararlandığı hatta üç makam dışında Türk müziği makamları ile Batı müziği karşılaştırmalarının birebir aynı olduğu görülür. Farklılık olan bu makamlar ise Uşşak, Hûzi ve Râhatülevvâh makamlarıdır. Hasan Tahsin “Huzi” makamının karar sesini “la” olarak düzeltmektedir. Haşim Bey Uşşak makamı ile “sol majör” arasında benzerlik kurarken Hasan Tahsin “la majör” ile ve Râhatülevvâh makamını Haşim Bey “re majör” ile Hasan Tahsin ise “fa # majör” ile benzerlik kurmaktadır. Bu farklılık kırk yıl sonra yayınlanan bu mecmuada Hasan Tahsin’in müzik nazariyatı bölümünü Haşim Bey mecmuasından birebir kopyalamadığı hatta Haşim Bey’in Tablo 14’de farklı ilişkilendirdiği makamlarda düzeltmeler yaparak geliştirdiği de söylenebilir. Hasan Tahsin ayrıca, “perdelerin noksanı” bölümünde Türk müziği perde isimlerinin Batı müziği nota karşılıklarını da belirtmiştir (Tahsin, 1322[1904:31]).

Muallim Kazım [Uz] 1918 yılında yayınlanan “İbtidai Nota Dersleri” adlı kitabında da küçük oktav ses yüksekliklerine karşılık “do: kaba çargah”, “re: yegah”, mi: hüseyniaşiran”, “fa: acemaşiran”, “Sol: rast”, “la: düğah”, “si: segah”, birinci oktav için ise, do: çargah”, “re: neva”, mi: hüseyni”, “fa: acem”, “Sol: gerdaniye”, “la: muhayyer”, “si: tiz segah” gibi perdelerin öğretilmesinde Türk müziği perde seslerinin isimlerinden yararlanılmıştır (Kazım, 1334 [1918]:14).

Yılmaz Öztuna’da bazı makamların tarifinde Batı müziği tonaliteleri arasındaki benzerlikten yararlanmıştır. Öztuna’ya göre (1969:115) en eski makamlardan olan Buselik, Batı musikisinde minör’e karşılıktır. Buselik: la minör ve şedleri ise Nihavend: sol minör, Sultaniyegah: re minör, ruhnüvaz: mi minör’dür (Öztuna, 1969:115).

3. Sonuç ve Öneriler

Haşim Bey, mecmuada Batı müziği nazariyatına az da olsa yer vermiş ve Batı müziği tonaliteleri ile Türk müziği makamlarını karşılaştırmıştır. Haşim Bey bu mecmuayı Sultan Abdülaziz’e ithaf ettiği, 1823’de 8 yaşından itibaren Enderun’a girdiği, uzun süre saray fasıl heyeti gibi önemli görevlerle saraya yakın olduğu ve sarayın Batı müziği ile olan ilgisini gördüğü düşünülürse mecmuada neden Batı müziğine de yer verdiği tahmin edilebilir. Haşim Bey’in Türk müziği makamları ile Batı müziği tonalitelerinin karşılaştırmasında benzerlikler bulunduğu ve gerekçelerinin ise dört şekilde sınıflandığı (Tablo 15) görülmüştür;

- Karar seslerine göre benzerlik (“yegah kalır bu makama alafrangada re ton tabir iderler”)
- Seyir ve hareketlerine göre benzerlik (“seyir ve hareketi sol minöre müşabih [benzer] olduğundan”)
- Kullandığı değiştirici işaretlere göre benzerlik (“seyrinde si bemol kullandığı için”)
- Tüm yönleriyle benzerlik (“bu makam alafrangada mi minör dimekdir”, “rast macûr tabir iderler”)

Tablo 15. Haşim Bey’in Benzerlik Kurduğu Makamlar

Benzerlik kurmada belirleyici Faktörler	Makamlar	n
Karar seslerine göre benzerlik	Rehavi, Hicazkar, Nihavend-i Kebir, Zavil, Pençgâh, Suzidilara, Büzürg, Şevkidil, Pesendide, Mahur, Düğah, Hisar, Şehnaz, Sipihir, Hisarbuselik, Ferahfeza, Şevkefza, Müstear, Evcara, Acemaşiran, Yegah	21
Seyir ve hareketlerine göre benzerlik	Hicazkar, Neveser, Suzinak, Hüseyni, Tarz-ı Cedid, Uşşak	6

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



Kullandığı değiştirici işaretlere göre benzerlik	Nikriz, Nihavend-i Rumi, Segah, Maye, Hüzzam, Sultanihüzzam, Irak, Rahatülervah, Dilkeşhaveran, Evç, Acemkürdi, Revnahnüma, Ferahnak, Nevabuselik, Tahir, Arazbar, Neva, Nişabür, Nişabürek, Hicaz, Hümayun, İsfahan, Şederaban, Acem, Selmek	25
Tüm yönleriyle benzerlik	Rast, Sazkar, Bayati, Suzidil	4
TOPLAM		56

Haşim Bey’in makamları tonaliteler ile karşılaştırma sebeplerinden biri de makamları bilen kişiler için tonalitelerin tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak ya da Batı müziği tonal dizilerini bilen kişiler için ise makamların tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak ortaya koyduğudur. Bir anlamda da makamları Batı nota sistemi ile gösterdiği, tanımladığı ve bilgiyi somut hale getirmeye çalıştığı da söylenebilir. Bu türden çalışmaların daha sonraki yıllarda da (özellikle Türk müziği perde isimleri kullanılarak) Batı müziği notalarının öğretilmesinde bir yöntem olarak kullanıldığı görülmüştür.

Günümüze kadar da makamların tampere sistemde seslendirilmesi, armonizesi ve makam dizilerinin donanım gösterimi gibi kuramsal konular üzerinde çalışmalar devam etmiştir. Hüseyin Sadettin Arel’in “Türk musikisi için Ahenk Dersleri”, Kemal İlerici’nin “Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi”, Muammer Sun’un “Türk müziği makam dizileri” gibi çalışmalar bu konuda yapılan çalışmalardandır. Günümüze kadar yapılan çalışmalar göstermektedir ki teori bakımından Haşim Bey mecmuası ile ilk kez karşılaşılan Türk müziği Batı müziği karşılaştırmaları, Türk müziği makam dizilerinin tampere sistemde yani piyano gibi tampere çalgılar ile seslendirilebilirliği üzerine kuramsal çalışmaların artarak devam etmesine sebep olmuştur. Ortaya makamsal çok sesli yüzlerce eser çıkmasının yanı sıra çok büyük bir yol kat edilemediği de söylenebilir.

Haşim Bey’in makamlar ile Batı müziği tonalitelerini karşılaştırmasına “doğru ya da yanlış”, “yanılmıştır ya da yanılmamıştır” olarak bakılmasından ziyade o dönemi yansıması açısından bakılmasının daha doğru olduğu düşünülmektedir. Çünkü makamsal özgün eserlerin yanı sıra dönemin Türk müziği bestekarları tarafından bestelenmiş eserlerin de armonize edilmesinde karşılaştırmadan öte uygulama yapıldığı bir gerçektir. Haşim Bey bu durumu (doğrusuyla yanlışıyla) ortaya koyan ilk Türk müziği nazariyatçısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortaya çıkan çoksesli makamsal eserlerin Türk müziğinin geleneksel yapısına uymadığı gerçeğinin yanı sıra bu eserlerin “çağdaş”, “tampere”, “çoksesli”, “makamsal” her ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın Türk müziği eserleri olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

- AKSOY Bülent, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- ALANER A. Bülent ve BALOĞLU Çiğdem, **Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçersinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2011.
- ARACI Emre, **Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının Maestrosu**, Yapı Kredi Yayınları-2407, İstanbul, 2006.
- AREL, Hüseyin Sadettin, **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri** (Haz. Onur Akdoğu), Kültür Bakanlığı, İstanbul, 1993.
- AREL, Hüseyin Sadettin, **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri**, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları No:2, İstanbul, 1968.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013



- BARDAKOĞLU Duran, **Haşim Bey Mecmuası “Nazari Kısım” Üzerine Bir Çalışma**, Musiki Mecmuası, 370, 371, 372, 373, İstanbul, 1980.
- BARDAKOĞLU Duran, **Haşim Bey Mecmuası “Nazari Kısım” Üzerine Bir Çalışma**, Musiki Mecmuası, 375, 380, 384, İstanbul, 1981.
- DEVELİOĞLU Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat** (29. Baskı). Aydın Kitap Evi Yayınları, Ankara, 2012.
- ERGİN Nihat, **Yıldız Sarayı’nda Müzik Abdülhamid II Dönemi**, Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri, Ankara, 1999.
- GÜRDAY Cenk, **Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı**, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.
- HŞİM Hacı Mehmed, **Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât (2. Baskı)**, İstanbul, 1280 [1864].
- KAÇAR Gülçin Yahya, **Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar) (2. Baskı)**, Maya Akademi, Ankara, 2012.
- ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt 1**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
- ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II (1. kısım)**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974.
- ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II (2. Kısım)**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976.
- ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San’at Musikisi’nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II**, Orient Yayınları, Ankara, 2006.
- TAHSİN Hasan, **Gülzar-ı Musiki**, Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1322[1904].
- TIRIŞKAN Ahmet Gürsel, **Haşim Bey’in Edvarı**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2000.
- USLU Recep, **Osmanlılarda Batı Mûsikîsi Teorisi Eserleri: XIX. Yüzyıl**, Orkestra Dergisi, Sayı: 307, s. 41-43, 1999. <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=12&lang2=tr> (ET: 04.04.2013)
- USLU Recep, **Türkçe Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı**, Folklor Edebiyat, sy. 58, s. 57, ss. 45-62, 2009.
- UZ Kazım, **Ta’lim’i Musiki Yahud Musiki Istılâhatı**. Matbaa-i Ebuzziya, Konstantiniye, 1310 [1894].
- UZ Kazım, **İbtidai Nota Dersleri**, Şirket mertebiyeye matbaası, İstanbul, 1334 [1918].
- UZ Kazım, **Musiki Istılâhatı**, Küğ Yayını, Ankara, 1964.
- YEKTA Rauf, **Türk Musikisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- YILDIRIM Ali ve ŞİMŞEK Hasan, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2008.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/6 Spring 2013

