

GELENEK VE MUSİKİ İNKILABI: AREL'İN MEVLEVİ AYINLERİNDE MAKAM VE USUL

Nevin ŞAHİN, Burcu AVCI AKBEL

Abstract

Tradition and Music Revolution: Makam and Usul in Arel's Mevlevi Ayini Compositions

Upon the establishment of the Turkish Republic in 1923, the centuries old Turkish music tradition was despised for being remnants of the ceased Ottoman Empire which should be immediately abandoned. A new understanding of traditional music was embraced by the new republic, bringing together new musical theories and new composition styles, which was largely accepted as music revolution. Hüseyin Sadettin Arel, who lived throughout the latest period of the Ottoman tradition, and the early years of the new republic, marked by the music revolution, merged the musical approaches of both periods in his compositions. A really fruitful musicologist and musician, he founded a new theory school named after him and composed hundreds of instrumental and vocal pieces. This research focuses on three of his compositions in Mevlevi Ayini form, and aims at understanding how the two different periods he witnessed were reflected in his composition style, usage of makams and usuls, and why his ayins were largely ignored by musicians and musicologists specialized in Turkish music although he composed the highest number of ayins within the tradition. According to the analysis results, his ayins were on the same path with other ayin composers in his era in terms of makam diversity, but he largely diverged from the tradition in usul selections and makam applications.

Giriş

Hüseyin Sadettin Arel, Türk musikisi nazariyatı konusundaki çalışmalarıyla bir ekol oluşturmuş ve geleneksel Türk müziği teorisinde devrim niteliğinde bir dönüşüme ön ayak olmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun çöküşü ve yeni cumhuriyetin kuruluşu ışığında müzik algısı şekillenen Arel, aldığı Batı müziği ve Türk müziği eğitimlerini harmanlayarak hem kuramcı hem de besteci boyutuyla kendinden önceki müzik geleneğinden farklı bir noktaya yerleşmiştir. Gerek Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde önem kazanan Batıcılık ideolojisi, gerekse yeni cumhuriyetin ulus-devlet inşasında benimsenen müzik politikaları, Osmanlı coğrafyasında yaşayagelmiş kültürlerden beslenerek yüzlerce yıllık bir birikim oluşturan (Güray 2012) ve 17-18. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşayan Klasik Türk Müziği geleneğinin hızlı bir dönüşüme uğramasına, bir musiki inkılabına (Ayas 2015) neden olmuştur. Bu çalışmanın amacı, belirtilen musiki inkılabı sürecinde besteler veren ve kuramsal çalışmalar yapan Arel'in yaşadığı dönemlerdeki hâkim müzik algılarıyla etkileşimini ve bu etkileşimin Mevlevi ayinleri özelinde Arel'in bestelerine yansımalarını ortaya koymaktır.

Bu amaçla Arel'in müzikal kimliğinin nasıl oluştuğu, müzikal dönüşümlerine tanık olduğu Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarıyla Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarının bu kimliğe nasıl

etkilerinin olduğu ve Arel'in müzikal kimliğinin makam ile usul açısından bestelerine nasıl yansıdığı sorularına cevap aranmıştır. Arel'in hayatı ve yaşadığı dönemlerin müzik iklimini anlamak amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Ankara'nın merkezi kütüphanelerinde ulaşılan kitapların yanı sıra çevrimiçi veritabanları ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde erişime açık olan tezler de taranmıştır. İncelenecek Mevlevi ayinlerini tespit etmek için Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale'nin arşivleriyle hazırlanan Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi de taranmıştır. Bu tarama sonrasında ulaşılan Rast, Nikriz ve Ferahnüma makamlarındaki üç Mevlevi ayini makam ve usul açısından incelenmiştir. İki el yazısı olan ve hem icra hem de analiz açısından takibi zor olan notaların tamamı MuseScore programı kullanılarak yeniden yazılmış ve 4 selamdan oluşan üç ayinin her bölümündeki makam çeşnileri ve geçkileriyle usuller tespit edilmiştir. Makam analizi konusunda Sühan İrden'in Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin ayinlerinde uyguladığı güfte temelli analiz modeli (2012) incelenmiş ancak notalarda güftenin büyük bölümü okunmadığı için analize bir temel oluşturabilecek nitelikte bulunmadığından güfte temelli değil ezgi temelli bir makam analizi tercih edilmiştir. Analiz esnasında müzik cümlelerinde makam seyirlerinin bütünüyle duyurulduğu durumlar geçki, cümlelere yayılmadığı halde motiflerde makam karakterlerini gösteren durumlar çeşni olarak tanımlanmıştır. Makamlar Klasik Türk Müziğinin öğretim yöntemi olarak yüzyıllar boyu kullanılmış olan meşk geleneğine istinaden icralar esas alınarak teşhis edilmiş, Arel'in kendi terkihi olan makamlar haricinde Arel'in makam nazariyesi de dâhil olmak üzere 20. yüzyılın icrayı temel almayan makam tarifleri kapsam dışı bırakılmıştır. Söz konusu üç ayinin analiz bulguları ışığında Arel'in müzikal kimliğine ilişkin çıkarımlar sonuç bölümünde aktarılmıştır.

Arel'in Yaşadığı Dönemin Müzik İklimi

Hüseyin Sadettin Arel, 1880'de dünyaya gelmiştir. Vefat ettiği 1955 yılına kadar hem Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerini, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecini deneyimlemiştir (Arel'in yaşam öyküsü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özalp 2000; Say 2004; Öztuna 1986; Öztuna 1990).

Osmanlı İmparatorluğu, son yüzyılında yaşadığı çözülmenin önünü alabilmek için dönem dönem farklı ideolojiler benimseyerek parçalanmakta olan toprak bütünlüğünü korumaya çalışmıştır. Bu ideolojilerden bir tanesi de, yansımaları özellikle müzik alanında yoğun olarak hissedilen Batıcılık'tır. 1839'da ilan edilen Tanzimat, Osmanlı İmparatorluğu açısından 'yüzünü batıya dönmenin' simgesi haline gelmiştir ve aynı zamanda Batı müziğinin Osmanlı toplumuna girişi olarak da kabul edilmiştir (Aksoy 2008: 211). Hâlbuki Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıyla müzikal etkileşimi Tanzimat'tan önce başlamıştır. Örneğin Beethoven'in 1811'de bestelediği Ruinen von Athen adlı eserindeki Chor der Derwische bölümü, bir 17. yüzyıl eseri olan Dügah Mevlevi ayininden esintiler içermektedir (Tansuğ 2010). Yine Tanzimat'tan önce, 1797 yılında, dönemin padişahı III. Selim'in sarayda opera dinlemek üzere batıdan müzisyenleri İstanbul'a getirttiği bilinmektedir (Altar 1989'dan aktaran Balkılıç 2015: 53). Tanzimat'ın getirdiği önemli müzikal değişikliklerin başında Mehterhane'nin kapatılıp Batılı anlamda bir askerî bando olan Muzika'yı Humayun'un kurulması geliyor denilebilir. Türk müziğinin en önemli eğitim kurumlarından olan Mehterhane'nin kapatılması, Batı müziğine Türk müziğinden daha fazla ihtimam gösteren padişahların tahta geçmesi gibi gelişmeler, Türk müziğinde Neo-Klasik Dönem olarak adlandırılan dönemi ortaya çıkarmış, bilhassa klasik formların artık eskisi gibi tercih edilmemesi ve yerini daha kolay tüketilebilen şarkı gibi formlara bırakması söz konusu olmuştur (Yaman 2007: 45-46).

Ayrıca dönemin aydınları da Türk müziğinden ziyade Batı müziği dinlemeyi ve öğrenmeyi tercih etmişlerdir; bu durum bir anlamda alaturka-alafranga ikiliğinin de ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Akkol 2008: 34).

Cumhuriyetin kurulduğu dönemde de Batılılaşmanın etkileri açıkça görülmektedir. Ayrıca yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında bir ulus-devlet kuruluyor olmasının getirdiği gerilimler de yeni ideolojileri beslemiştir. Osmanlı mirasının tamamen reddedilip Türk halkından doğan yeni bir kültürün oluşturulması fikri kurucular arasında yaygın kabul görmüştür. Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu Türkçülüğün Esaslarından müzikle ilgili esas, Doğu Müziği, Halk Müziği ve Batı Müziği şeklindeki üçlü tasnif üzerinden tanımlanmıştır. Buna göre Osmanlı'nın da müziği olan Doğu müziği milleti temsil etmemektedir ve reddedilmelidir, yeni kurulan cumhuriyetin milli müziği halk müziğiyle (melodi) batı müziğinin (armoni) izdivacından doğacaktır (Gökalp 2007: 127-128). Yaygın şekilde türkü derlemelerinin yapıldığı, yetenekli müzisyenlerin Avrupa'daki konservatuvarlara devlet bursuyla gönderildiği bu dönemde 677 sayılı kanun kabul edilerek tekke ve zaviyeler kapatılmıştır. Bu kanunun en önemli yansıması kapatılan Mehterhane ve Enderun'dan sonra geleneksel Türk müziği eğitimi verilen son kurumlar olan mevlevihanelerin de kapısına kilit vurulması olmuştur (Tanrıkorur 2005: 30). Türk müziği eğitimi verebilecek bütün kurumların ortadan kaldırılmasını, radyolarda Türk müziği yayınının yasaklanması takip etmiştir (Coşkun 2008: 80). Halka benimsetilmeye çalışılan yeni Türk müziği, Batı müziği icra eden müzisyenlerin radyoda desteklenirken 'alaturka' müzisyenlerin hakir görülmesi ve radyoda aktif çalıştırılması, müzisyenlerin gelir elde edebilmek için piyasada çalmasını beraberinde getirmiştir; özetle zaten klasik formlarında besteciliğin çok gerilediği Türk müziği, icra açısından da cumhuriyetin kuruluş yıllarında gerilemiştir (Kolluoğlu 2012: 220; ayrıca bkz. Balkılıç 2015; Ayas 2014).

Arel'in Hayatı ve Müzikle İlişkisi

Bu bölümde Arel'in hayatından müzik kimliğine dair kesitler aktarılmaktadır. Arel'in bir dönem öğrencisi de olmuş olan Yılmaz Öztuna'nın kaleme aldığı biyografi, Arel'in müzik kimliğine dair en fazla ayrıntıyı içermektedir. Bu ayrıntıların pek çoğuna başka hiçbir kaynakta değinilmemiştir, bu nedenle bu bölümde ağırlıklı olarak söz konusu biyografiden bilgiler aktarılmıştır. Ancak Öztuna'nın hazırladığı biyografinin hocasına ait olması, hocasının anısını güzel yaşatmak maksadıyla öznel bir anlatımı tercih etmesine neden olmuş olabilir. Ne yazık ki makale için yürütülen araştırma esnasında bunu doğrulayacak ya da tersini ortaya koyacak karşılaştırmalar yapılmasını mümkün kılan herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır.

1880 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Arel, ilkokulu İstanbul'da, ortaokul ve liseyi babası Mehmet Emin Efendi'nin görevi nedeniyle gittiği İzmir'de okumuştur. Fransız mektebinin yanı sıra medreseye de giden Arel, medresenin en yüksek derecesini alabilmek için 16 yaşında İstanbul'a dönmüştür. 10 yaşında mandolinle Batı müziği eğitimine başlayan Arel, İzmir'de ud ile Türk müziği eğitimi almıştır. İstanbul'a geçince hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi almaya devam eden Arel'in (Öztuna 1986: 79) Aralık 1906 tarihli resmi sicil cüzdanında Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca ve İngilizce bildiği yazılıdır (Öztuna 1986: 15). Medreseden en yüksek derece olan 'İstanbul rüusu' aldıktan sonra hukuk okuluna devam eden Arel, orayı da birincilikle bitirmiştir.

Arel'in babası Mehmet Emin Efendi'nin, senelerce terfi edilmediği için II. Abdülhamid'e sempati duymadığı iddia edilmektedir. Babasının siyasi duruşunun etkisi altında büyüyen Arel'in ileriki yıllarda Ziya Gökalp ideolojisini benimsemesi söz konusu olmuştur (Öztuna 1986: 26-27).

Yılmaz Öztuna, hocası Arel'in koyu bir milliyetçi olduğunu söyler. Fransız kuvvetleri konağını işgal ederek onu kapı dışarı etmiş, İstiklal zaferinden sonra da konağı boşaltırken arşivlerini içeride tutuşturup bütün konağın kül olmasına sebep olmuşlardı. Arel'in bu yaptıklarının insan haklarına aykırı olduğuna dair yazdığı Fransızca mektup yüzünden kinlenip konağı yaktıkları, Arel'in bu olayın etkisiyle milliyetçi damarının kabardığı düşünülür (Öztuna 1986: 45-46). Bu yangında yok olan 1. Arel Kütüphanesi bir kısmı tek nüsha hukuk ve nazariyat kitapları olmak üzere 10000 kitaptan oluşmaktaydı. 2. Arel Kütüphanesinde Türk müziğine dair basma ve yazma neredeyse bütün eserler mevcuttur. Nota koleksiyonu, Türk musikisi klasik repertuarının tashihi için yapılmış beşinci teşebbüs olmakla birlikte hem Arel'in hem de Ezgi'nin bütün notalarını içermektedir. Bu konudaki ilk teşebbüsün ait olduğu Ahmet Necip Paşa'nın koleksiyonu, Arel koleksiyonunun da büyük ölçüde dayandığı kaynaktır (Öztuna 1986: 48-49). Bu arşiv, Arel'in vefatının ardından 2. Arel Kütüphanesi İstanbul Üniversitesi'ne bağlı olarak faaliyet gösteren Türkiyat Enstitüsü'ne nakledilirken Cavit Baysun tarafından alıkonmuş, Baysun'un ölümünün ardından da dağılmıştır (Öztuna 1986: 57). Söz konusu arşive de 2. Arel Kütüphanesi'ne de günümüzde erişimin mümkün olmadığı iddia edilmektedir (Ayangil 2015). Kütüphanelerinin zenginliği Arel'in okuma alışkanlıkları hakkında da fikir sahibi olmamızı sağlar. Özellikle sosyoloji ve psikoloji alanında yazılanları okumayı seven, bir tıbbiyeci kadar iyi tıp bilgisine sahip olan Arel'in, tarih ve edebiyat konusundaki bilgisinin görece zayıf olduğu düşünülür. Müzik tarihi alanındaki donanımının tarihin diğer alanlarına kıyasla istisnai olduğu, müzik tekniği konusundaki birikiminin ise müzik tarihi bilgisinden çok daha ileride olduğu aktarılmıştır (Öztuna 1986: 62).

Arel'in misafir kabul etmesine rağmen hiçbir davete icabet etmemek gibi bir huyu olduğu söylenmektedir. Bu nedenle musiki inkılabı cereyan ederken Mustafa Kemal'in yanında yer almadığı için Ziya Gökalp'in öngördüğü çoksesli halk müziği alanında yoğun çalışmalar yapılırken Türk musikisinin temsilciden yoksun kaldığı düşünülmüştür (Öztuna 1986: 60-61).

Aldığı Batı müziği eğitiminin de etkisiyle Arel nazariyat çalışmalarında Batı tekniğini ağırlıklı olarak kullanmıştır. Bu durum Arel'in ağır eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur; örneğin Dede Efendi zamanında nota olmamasına dayanarak Arel'in notasyona verdiği önem hakir görüldüğü gazete yazılarına gönderme yapılmıştır (Öztuna 1986: 70). Örnek verilen eleştirinin tersine, dönemin ikliminde Klasik Türk Müziği geleneği reddedildiği için meşk usulü eğitimin çağdaş olarak görüldüğü belirtilmektedir. Arel bunun karşısında İstanbul konservatuvarında çağdaş Türk müziği dersi vermeye çalışmıştır, ancak 5 sene yürütebildiği bu görevden 'gerici'lerle başa çıkamayarak istifa ettiği iddia edilir (Öztuna 1986: 83-84). Arel'in ayrıca Ankara konservatuvarına da Türk müziği bölümü açtırmak istediği, ancak dönemin cumhurbaşkanı İnönü Batı müziği seviyor diye dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in Arel'in teklifine karşı çıkarak konservatuvara bir Türk müziği bölümü açılmamasına sebep olduğu iddia edilmektedir (Öztuna 1986: 85). Bugün de başkent Ankara'da bulunan Türk Müziği Devlet Konservatuvarları sözü edilen konservatuvar bünyesinde değildir. Kendisine getirilen eleştirilerden ve müzik eğitimi konusunda gösterdiği çaba Arel'in esas hedefinin çokseslilik olduğunu düşündürmektedir. Türk müziğinde çoksesli bir enstrüman olmamasından duyduğu üzüntüyle organolojik çalışmalar da yapmıştır. Türk müziği piyanosu üzerine de çalışmış olan Arel'in (Öztuna 1986: 82) enstrüman alanındaki esas katkısı Dr. Zühdü Rıza Tineli'nin açtığı yoldan ilerleyerek kemençe beşlemesini hazırlamasıdır (Sarı 2010).

Yılmaz Öztuna'ya göre Türk musikisi tabirini ilk kullanan kişi Arel'dir (Öztuna 1986: 95), ayrıca Türk müziği ve Batı müziğinin Türkçe kavramlarının önemli bir bölümü de Arel'in dilimize

kazandırdığı kavramlardır (Öztuna 1986: 82). Nazariyat konusunda Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'yle çalışmalar yürütmüş olan Arel'in, onlar gibi bir meşk şansı yakalayamamış olduğu için klasik repertuvarda onların gerisinde kaldığı iddia edilir (Öztuna 1986: 81).

Arel bir kuramcı olmasının yanı sıra oldukça üretken bir bestekârdır. 700'ün üstünde bestesi bulunan Arel'in en yoğun eser bestelediği alan Türk din musikisidir. Bu durumda Arel'in hocalarının etkisi olduğu düşünülmektedir. Arel'in din musikisi hocası Acemaşiran makamındaki Mevlevi ayininin bestecisi olan Hüseyin Fahreddin Dede'dir. Arel'in 1924'e kadar Mevlevihanelere devam edip ayinleri dinlediği bilinmektedir (Öztuna 1986: 80). Yaşanan siyasi ve kültürel değişime ayak uydurabilmesi adına müziğin modern nazariyatının yazılabilmesi için eski (Arapça ve Farsça) kaynakların Batı kaynaklarıyla incelenmesini üç Mevlevi şeyhinin (Mehmed Celaledin Dede, Mehmed Ataullah Dede, Hüseyin Fahreddin Dede) talep ettiği ve bu talebi birlikte nazariyat çalışmaları yürütmekte olan üç gencin (Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Arel) üstlendiği belirtilmiştir (Öztuna 1986: 87-88).

Arel'in en yoğun beste ürettiği formlardan biri Mevlevi ayinidir. Bu formda bestecinin tam 51 çalışması olduğu aktarılmaktadır. Bu kadar çok ayin bestelediği için seleflerini geçmekle onlara saygısızlık ettiği şeklinde bestekârın eleştirilere maruz kaldığını Öztuna aktarır (Öztuna 1986: 98-99). Ayrıca eleştirmenler tarafından ayinlerin kıymetli görülmediği de aktarılan başka bir eleştiridir (Çevikoğlu 2002). Öztuna çok yersiz bulunduğu bu eleştirilerin Arel'in tek bir ayininin tek bir selamını bile dinlememiş olan tutuculardan geldiğini, kendisinin bütün ayinlerinin seleflerinin ayinleri kadar güzel olduğunu savunmaktadır. Söz konusu 51 ayinden Türk Müzik Kültürünün Hafızası nota arşivinde bestekârın Rast makamında 2, Nikriz ve Ferahnüma makamlarında 1 adet ayininin notasına ulaşılabilmektedir. Makam farklılığı olması açısından Rast makamındaki bestelerinden biri inceleme dışı bırakılarak bestekârın 3 ayini bu çalışmada makam ve usul yapıları açısından incelenmiştir.

Arel'in Ayinlerinde Makam ve Usul Makamsal Bulgular

Arel'in bestelediği Mevlevi ayinlerinin önemli bir ortak özelliği vardır. Arel Türk müziği tarihinde en çok ayin besteleyen bestekâr olmakla birlikte ayinleri hiçbir sema mukabelesine eşlik etmemiş olan tek bestekârdır denilebilir. Arel'in hiçbir ayini sema meydanında mukabelenin bir parçası olarak icra edilmemiştir, yani Arel'in ayinleri "meydan görmemiştir". Mevlevihanelerin semahane bölümlerinde gerçekleştirilen sema mukabelelerinde yer almış olan ayinler meydan görmüş olmaları itibarıyla farklı bir noktada ele alınırlar. Arel'in ayinlerinin bugüne kadar incelenmemiş olması meydan görmemiş olmalarından, yani Mevlevi sema töreninde yer bulamamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Yukarıda belirtilen eleştirilerin bu durumun ortaya çıkmasında etkili olduğu tahmin edilmektedir. Öztuna'nın yukarıda belirtilen görüşüyle paralel olarak, makamsal açıdan ayinler incelendiğinde bu eleştirilerin çok yerinde olmadığı düşünülür.

Emrah Hatipoğlu'nun Mevlevihanelerin ortaya çıkmaya başladığı 13. yüzyıldan 1925 yılında 677 sayılı kanunla tekke ve zaviyelerin kapatılmasına kadar geçen sürede bestelenmiş ve meydan görmüş 46 ayin üzerinde yaptığı çalışmada ortaya konan makamsal analiz verileriyle Arel'in incelenen 3 ayininin makamsal analiz bulguları karşılaştırıldığında, makamsal açıdan Arel'in ayinlerinin meydan görmüş ayinlerin ne çok ilerisinde ne de çok gerisinde olmadığı görülmektedir. Hatipoğlu'nun tespitlerine göre Arel'in yaşadığı dönem olan 20. yüzyılda bestelenen 8 ayinde

kullanılan ortalama makam sayısı 16'dır (Hatipoğlu 2011: 565-566). Arel'in Rast ayininde kimisi aynı makamlarda olmak üzere tespit edilen geçki sayısı 14, tespit edilen çeşni sayısı 19'dur. Nikriz ayinde tespit edilen geçki sayısı 10, çeşni sayısı 15'tir. Makamının terkibi de Arel'e ait olan Ferahnüma ayinde tespit edilen geçki sayısı 20, çeşni sayısı ise 23'tür. Bu tespit edilen geçki ve çeşnilerin bir bölümünün aynı makamlar olduğu düşünülürse (örneğin Ferahnüma ayinde tespit edilen 23 çeşninin 4'ü muhtelif perdelerdeki Hicaz çeşnileridir), söz konusu üç ayindeki ortalama 15 geçki ve 19 çeşni 20. yüzyıl ortalamasına yakın bir makamsal çeşitliliğe işaret etmektedir.

Ayin başına düşen ortalama makam sayısı	16
---	----

Tablo 1: Mevlevihaneler döneminde bestelenen 46 ayinden 20. yüzyılda bestelenen ayinlerin ortalama makam sayısı (Hatipoğlu 2011)

Ayin makamı	Tespit edilen geçki sayısı	Tespit edilen çeşni sayısı
Rast	14	19
Nikriz	10	15
Ferahnüma	20	23
Ortalama	15	19

Tablo 2: Arel'in incelenen ayinlerinde tespit edilen geçki ve çeşni sayıları

Ferahnüma ayinde diğer ayinlere kıyasla daha fazla geçki ve çeşni tespit edilmiştir. Ayinin makamının da bestekârın terkibi olması, Arel'in bu ayini diğer ayinlerine nazaran daha sanatlı olması için daha büyük bir titizlikle bestelediği fikrini akıllara getirir.

Arel'in ayinlerindeki önemli bir ortak özellik incelenen üç ayinin de başladığı makamda bitmesidir. Gelenekte Derviş Kûçek Mustafa Dede'nin Bayatı makamındaki ayininde olduğu gibi ayinin başladığından farklı bir makamda bitmesi örnekleri mevcuttur, ancak bu genellenebilir bir durum değildir. Bu nedenle Arel'in ayinlerinin başladıkları makamlarda tamamlanmaları makamsal açıdan incelenen ayinlerinin meydan görmüş 46 ayinden kopuş gösterdiğine dair bir bilgi sağlamaz. Ayrıca meydan görmüş ayinlerde de olduğu gibi Arel'in ayinlerindeki makam geçkileri birinci ve üçüncü selamlarda yoğunlaşmıştır. Örneğin Rast ayinin birinci selamında 12, ikinci selamında 3, üçüncü selamında 10, dördüncü selamında da 4 makam tespit edilmiştir. Meydan görmüş ayinlerde makam çeşitliliğinin en fazla olduğu selam üçüncü selamken, Arel'in ayinlerinde birinci selamlarda üçüncü selamlara kıyasla daha fazla makam duyurulduğu görülür.

Ayının bölümü	1. selam	2. selam	3. selam	4. selam
Rast	12	3	10	4
Nikriz	12	2	8	4
Ferahnüma	15	4	13	5

Tablo 3: Arel'in ayinlerinde selamlara göre geçki veya çeşni yapılarak duyurulan makam sayıları

Arel'in Rast ve Ferahnüma ayinlerinin birinci selamında ilk sekiz ölçüde görülen melodik cümlelerin selam boyunca üç kez tekrar ettiği görülür (bkz. Şekil 1, 2, 3, 4, 5, 6). Bu tarz melodik tekrarlar, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Acembuselik ayini ve Derviş Kûçek Mustafa Dede'nin Bayati ayininde de görüldüğü gibi, selamın melodik bütünlüğünün sağlanması açısından yaygın olarak tercih edilmiş bir yöntemdir. Benzer bir melodik tekrar, meydan görmüş ayinlerin üçüncü selamlarında da karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran ayininde olduğu gibi, üçüncü selamların devr-i kebir usulündeki ilk bölümünde melodik tekrarlar yapılır; bu tekrarlar ilk, ikinci ve dördüncü mısraların aynı melodik cümleler üzerine, üçüncü mısraınsa başka bir melodik cümle üzerine yerleştirilmesinden ibarettir (Örümlü 2015). Yani aksak semai bölümüne geçmeden önce AABA şeklinde bir form oluşturulur. Arel'in Nikriz ayinin üçüncü selamında bu form karşımıza çıkmaktadır (bkz. Şekil 7, 8, 9, 10).

Şekil 1: Rast ayin 1. selamın ilk sekiz ölçüsünde bulunan cümle

Şekil 2: Rast ayin 1. selamın 97-104. ölçülerinde tekrarlanmış olan cümle

177
DAN BAŞ KA BU DUR SON NOK TA İ İD RA KI İŞ TE Ā

181
CİZ İN SA NIN KI YA SIN MAN TI KIN

Şekil 3: Rast ayin 1. selamın 177-184. ölçülerinde tekrarlanmış olan cümle

1
HAK TE A LA A ZA MET Ā LE Mİ NİN PA Dİ ŞE Hİ Saz

5
LĀ ME KĀN DIR O LA MAZ DEV LE Tİ NİN TAHT GE Hİ

Şekil 4: Ferahnüma ayin 1. selamın ilk sekiz ölçüsünde bulunan cümle

73
GÖ RE MEZ ZA Tİ Nİ MAH LU KU NUN A Dİ NA ZA RI Saz

77
HİS SE DER NU RU NU EM MA Kİ BA Sİ RET BA SA RI

Şekil 5: Ferahnüma ayin 1. selamın 73-80. ölçülerinde tekrarlanmış olan cümle

145
SEH Vİ NE OL DU SE BEB AC Zİ TA Bİ İ KU LU NUN Saz

148
HEM O DUR Ā LE Mİ MAĞ Nİ DE ŞE Fİ İ KU LU NUN

Şekil 6: Ferahnüma ayin 1. selamın 145-152. ölçülerinde tekrarlanmış olan cümle

157 EY NŪS HA İ NA ME İ İ LĀ Hİ Kİ TŪ Yİ

158 VE YA Yİ NE İ CE MA Lİ ŞA Hİ Kİ TŪ Yİ

Şekil 7: Nikriz ayin 3. selam Durak Evferi bölümü A cümlesi

157 Bİ RUN Zİ TŪ NİST HER Çİ Ā LEM HEST

159 DER HOD Bİ TA LEB HE RAN Çİ HA Yİ Kİ TŪ Yİ

Şekil 8: Nikriz ayin 3. selam Durak Evferi bölümü tekrarlanan A cümlesi

164 GEN Cİ NE İ ES RA Rİ İ LĀ Hİ NA İM

165 BAH Rİ DŪ RE Rİ NA MŪ TE NA Hİ MA İM

Şekil 9: Nikriz ayin 3. selam Durak Evferi bölümü B cümlesi

165 Bİ GOF TE Zİ MAH TA BE MA Hİ MA İN

167 BİN ŞES TE BE TAH TI PA Dİ ŞAH Hİ MA İM

Aksak Semai (♩=152)

Şekil 10: Nikriz ayin 3. selam Durak Evferi bölümü son A cümlesi

Arel'in kuramsal altyapısının makam geçkilerinde ona olağandışı bir avantaj sağladığı düşünülebilir. İncelenen üç ayinde tespit edilen kimi geçki ve çeşnilerin ait oldukları makamların karar veya güçlü perdelerinde değil farklı perdelerde, bazen de söz konusu makamla doğrudan ilişkili olmayan perdelerde yapıldığı görülür. Örneğin Nikriz ayinin birinci selamında Nim Hicaz perdesinde Bestenigâr makamında bir geçki yapılmıştır (bkz. Şekil 11) ki Nim Hicaz perdesi Bestenigâr makamının dizisinde bulunan bir perde olmadığı için böyle bir geçkiyi düşünmek besteciliğin gerektirdiği yaratıcılığın yanında Türk müziği makamlarına kuramsal bir hâkimiyeti de gerektirir.¹ Benzer şekilde Rast ayinin üçüncü selamında da Kaba Dik Hisar perdesi üzerinde bir Bestenigâr geçki görülmektedir (bkz. Şekil 12) ki bu perde de Bestenigâr makamının dizisinde bulunan bir perde değildir. Ayrıca Ferahnüma ayinin 132-136. ölçülerinde Hüseyinîşairan perdesinde Acem makamına geçki yapılırken (bkz. Şekil 13) aynı ayinin 421. ölçüsündeki Bayati çeşnisi Rast perdesi üzerine kurulmuştur (bkz. Şekil 14). Bunlar gibi örnekler Arel'in bestekârlığına kuramcılığının yansımaları olarak değerlendirilebilir.

49 AS SA RI SE MA YI Bİ ZE MİS TAN

52 RES SA MI SA HA YI Fİ GÜ LİS

55 TAN Mİ MA RI Bİ

58 NA YI ÇAR ER KÂN

61 BA RU KE Şİ ŞEHR BEN Dİ İM

Şekil 11: Nikriz ayin 1. selam 49-64. ölçülerde Nim Hicaz perdesinde Bestenigâr makamına geçki

1- Bestenigâr makamı icrasında kullanılan perdeler Acemaşiran, Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Hicaz, Hüseyinî, Acem, Gerdaniye, Muhayyer şeklinde sıralanır, Acemaşiran perdesinden daha pest ve Muhayyer perdesinden daha tiz sesler icralarda karşımıza çok çıkmamaktadır.

270
SEN MA LI NA TAP MA ĞİL KÖŞK VE SA RAY YAP MA
276
ĞİL OL ÇA LI ŞUP YAP DI ĞİN
282
SON U CU Vİ RAN O LUR LUR

Şekil 12: Rast ayin 3. selam 270-287. ölçülerde Kaba Dik Hisar perdesinde Bestenigâr makamına geçki

129
Bİ Nİ HA YET KE RE Mİ Ğ LE ME ŞA MİL Mİ DE ĞİL
133
YOK SA Ğ LEM DE KU LU Ğ LE ME DĀ HİL Mİ DE ĞİL

Şekil 13: Ferahnüma ayin 1. selam 132-136. ölçülerde Hüseyinîaşiran perdesinde Acem makamına geçki

419
BİR CAN NE DE MEK YÜZ CA NİM SİN

Şekil 14: Ferahnüma ayin 4. selam 420-421. ölçülerde Rast perdesinde Bayatî makamı çeşnisi

Arel'in incelenen ayinlerinde makam geçkileri yapılmadan önce hazırlık amaçlı kalışların, çeşnilerin ve perde değişikliklerinin kullanıldığı görülür. Örneğin Rast ayinin birinci selamında Segâh perdesi 20. ölçüde Buselik perdesine dönüştürülmüştür (bkz. Şekil 15), söz konusu değişiklik ilerleyen ölçülerde Dügâh perdesinde karar verilmesini kolaylaştırmış ve Dügâh perdesindeki Hicaz geçkiye eseri hazırlamıştır. Ferahnüma ayinin birinci selamında da Rast geçkiyi takiben Segâh perdesinde bir ölçülük bir kalış karşımıza çıkar (bkz. Şekil 16) ve bu kalışın ardından seyir artık Rast makamında devam etmez. Segâh perdesi yardımıyla Neva ve Nim Hicaz perdeleri sırayla vurgulanır ve Dügâh perdesinde Hicaz duyurulur.

19
TİN DE NU RI AZ HAR SIN

25
ŞE Rİ KİN YOK KI DEM TAH TİN DA AL LA HI EK

Şekil 15: Rast ayın 1. selam Segâh perdesinin Buselik perdesine dönüştürülmesi ve takip eden Dügâh perdesindeki Hicaz geçki

96
LE RİM EY Şİ NA Sİ İ Çİ Mİ HAV Fİ İ LA Hİ DAĞ

100
LAR SU RE TİM GER Çİ GÜ LER KALP GÖ ZÜM KAN AĞ LAR

Şekil 16: Ferahnüma ayın 1. selam 97. ölçüde Segâh perdesindeki kalış ve takip eden Müstear ve Hicaz çeşniler

Tercih edilen makam sayısı açısından Arel'in incelenen ayinlerinin aynı dönemde bestelenen ayinlerden ne çok zengin ne de çok fakir olmadığı söylenebilir. Alışık olunmayan perdelerde alışık olunmayan geçkiler görülmesi Arel'in besteciliğini kuramcılığıyla ve müzik tekniği hakimiyetiyle beslediğini ortaya koyar. Yapılan geçkilere perde değişiklikleri, kalışlar ve çeşnilerle hazırlık yapılması, ayrıca selamlar boyunca tekrarlanan müzik cümleleri ve motifler Arel'in ayinlerini bestelerken safi müzik tekniğiyle hareket etmediğini, aksine ayinlerinde melodik bir bütünlük aradığını düşündürür.

Usulle İlgili Bulgular

Mevlevihaneler döneminde bestelenmiş olan 46 ayinin usul yapılarıyla ilgili yürütülen çalışmalar ayinlerin birinci selamlarında 14 zamanlı Devr-i Revan ve 8 zamanlı Ağır Düyek usullerinin, ikinci selamda 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün, üçüncü selamlarda 28 zamanlı Devr-i Kebir, 12 zamanlı Frenkçin veya 16 zamanlı Çifte Düyek usullerinden birini takiben 10 zamanlı Aksak Semai ve 6 zamanlı Yürük Semai usullerinin, dördüncü selamda da 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün geleneksel olarak kullanıldığını göstermektedir (Çevikoğlu 2011: 21-45). İstisnai olarak Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın Hicaz ayininin ikinci selamında 10 zamanlı bir usul olan Aksak Semai Evferi kullanılmıştır. Bu usul Ağır Evfer usulüyle aynı şekilde tamamlandığı için usul yapısında bir yenilik olarak algılanmış ancak bestekârlar tarafından tercih edilmemiştir (Çevikoğlu 2011: 35-36). Başka

bir istisna olarak Zekâizâde Hâfız Ahmet İrsoy'un Müstear ayininin üçüncü selamına 26 zamanlı Evsat usulüyle başladığı görülmektedir. Usul tercihiyle diğer ayinlerden ayrılmakla birlikte form ve üslup farklılığı göstermemesi itibarıyla bu kullanım geleneğe uygun bulunmuştur (Çevikoğlu 2011: 41-42).

Ayinin bölümü	1. selam	2. selam	3. selam	4. selam
Kullanılan usuller	Devr-i Revan	Ağır Evfer	Devr-i Kebir	Ağır Evfer
	Ağır Düyek	Aksak Semai Evferi	Çifte Düyek	
			Frenkçin	
			Evsat	
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	

Tablo 4: Mevlevihaneler döneminde bestelenen 46 ayinde selamlara göre usul tercihleri (Çevikoğlu, 2011; İlhan, 2009)

Arel'in ayinleri usul açısından incelendiğinde makamsal bulguların aksine bestekârın büyük ölçüde Mevlevihaneler dönemindeki ayin geleneğinden kopuş sergilediği ortaya çıkar. İncelenen bütün ayinlerin dördüncü selamları gelenekte de olduğu üzere Ağır Evfer usulüyle bestelenmiştir, ancak diğer selamlarda gelenekte karşımıza çıkmayan usuller görülmektedir.

Rast ayininin birinci selamında Düyek usulü kullanılmıştır. Mertebesi Ağır Düyekten farklı olan Düyek usulü Mevlevihane geleneğinde hiç karşımıza çıkmaz. Ayinin ikinci selamında geleneğe uygun olarak Ağır Evfer usulü kullanılmıştır, ancak selam 26 zamanlı Evsat usulünde tamamlanmıştır ki bu da gelenekte hiç karşımıza çıkmaz. Ayinin üçüncü selamının ilk bölümünde geleneğe uygun olarak Devr-i Kebir usulü tercih edilmiştir, ancak Yürük Semai bölümüne geçilirken Aksak Semai usulü yerine 8 zamanlı Ağır Düyek usulü kullanılmıştır. Bu durum da Mevlevihaneler dönemindeki ayin geleneğinde bulunmayan bir durumdur.

Bestekârın Nikriz ayininde birinci selamın geleneğe uygun olarak Devr-i Revan usulünde bestelendiği görülür. İkinci selamdaysa gelenekte istisnası bile görülmemiş olan 10 zamanlı Aksak Semai usulü kullanılmıştır. Benzer şekilde üçüncü selamda da gelenekte istisnası bile görülmemiş bir usul tercih edilmiştir, 21 zamanlı Durak Evferi usulüyle başlayan üçüncü selam Aksak Semai ve Yürük Semai usulleriyle devam etmiştir.

Arel'in incelenen ayinleri arasında usul yapısı bakımından geleneğe en yakın olan ayininin Ferahnüma ayini olduğu görülmektedir. Bu ayinde birinci selam Devr-i Revan, ikinci selam Ağır Evfer ve üçüncü selam Devr-i Kebir usullerinde bestelenmiştir. Ancak üçüncü selamda Devr-i Kebir bölümü Yürük Semai bölümüne doğrudan bağlanmıştır ki bu gelenekteki Aksak Semai kullanımından bir kopuşa işaret etmektedir.

Ayin	1. selam	2. selam	3. selam	4. selam
Rast	Düyek	Ağır Evfer	Devr-i Kebir	Ağır Evfer
		Evsat	Ağır Düyek	
			Yürük Semai	
Nikriz	Devr-i Revan	Aksak Semai	Durak Evferi	Ağır Evfer
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	
Ferahnüma	Devr-i Revan	Ağır Evfer	Devr-i Kebir	Ağır Evfer
			Yürük Semai	

Tablo 5: Arel'in incelenen ayinlerinde selamlara göre usul tercihleri

Gelenekte ayinlerin üçüncü selamlarında usul ve hız değişikliklerinin genellikle saz terennümleriyle sağlandığı görülmektedir. Ancak Arel'in incelenen üç ayininin hiçbirinde üçüncü selamlarda saz terennümüyle karşılaşmamaktadır. Ayrıca üçüncü selamların gelenekte kademe kademe hızlanan Yürük Semai bölümleri incelendiğinde Arel'in ayinlerindeki metronom ibareleri dikkati çeker. İncelenen bütün ayinlerde üçüncü selamların bütün Yürük Semai bölümleri bir dörtlük nota 120 bpm olacak şekilde belirtilmiştir, yani herhangi bir hızlanma yoktur. Arel'in usullerin başında metronom değerlerini belirtmesi Mevlevi ayini geleneğinden ziyade aldığı Batı müziği eğitimiyle ilgilidir.

Sonuç

Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarıyla Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında yaşamış olan bestekâr ve kuramcı Hüseyin Sadettin Arel'in Rast, Nikriz ve Ferahnüma makamlarındaki üç ayini makam ve usul yapıları açısından incelenmiştir. Bestekârın Osmanlı İmparatorluğundaki müzik modernleşmesinin etkisiyle Türk müziği eğitiminin yanı sıra Batı müziği eğitimi aldığı bilinmektedir. Ayrıca çoğunlukla Zira Gökalp tarafından şekillendirilen kurucu cumhuriyet ideolojisini benimsediği iddia edilen Arel, Türk müziğine çokseslilik getirilmesi gerektiğini düşünmüştür. Öğrencisi olduğu Mevlevi şeyhlerinin de yönlendirmesiyle Türk Müziği kaynaklarının Batı müziği kaynakları ışığında incelenmesi ve kuramlaştırılması konusunda önemli çalışmalar yapmış ve gerek müzik tekniği gerekse müzik eğitimi konusunda yenilikler peşinde koşmuştur. Yoğun müzik faaliyetleri çoğunlukla gelenekçiler tarafından şiddetle eleştirilmiştir.

Hem Klasik Türk Müziği geleneğinin hem de musiki inkılabının etkisiyle şekillenen bu müzikal arka planın bestekârın Mevlevi ayinlerindeki yansımaları bu çalışmada ele alınmıştır. Yaklaşık 7 yüzyıllık bir döneme tekabül eden Mevlevihaneler döneminde bestelenmiş ve meydan görmüş olan 46 ayinin Klasik Türk Müziği geleneği içinde oluşturduğu ayin geleneğine dair bulgular ışığında bestekârın makamsal açıdan geleneğe görece bağlı kaldığı söylenebilir. Makam çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda dönemdaşı olan ayin bestecilerine yakın bir yerde duran Arel, makamları işleyişi itibarıyla farklılığını ortaya koymaktadır. Kuramsal zenginliği Arel'in sürprizli geçkiler yapmasını mümkün kılmıştır. Ancak Arel teknik bilgisini melodik estetikten bağımsız bırakmamış, melodik tekrarların yanı sıra makam geçkilerine perde değişiklikleri ve kalışlarla hazırlık yaparak ayinlerinde melodik bütünlüğü korumuştur.

Usul yapıları açısından ayinler incelendiğindeyse Arel'in ayin geleneğinden büyük ölçüde koptuğu söylenmelidir. Gelenekte hiç tercih edilmemiş olan usulleri kullanması, gelenekte kullanılan zaman ve mertebeye tercihlerinden farklı tercihlerle beste yapması, gelenekte karşılaşılan usul geçkilerini hiç kullanmaması Arel'in ayinlerinin geleneksel ayinler arasında incelenemeyeceğini gözler önüne serer. Arel'in ayinlerinin güfte yapısının da gelenekten tamamen kopuk olduğu belirtilmektedir (Çevikoğlu 2002), ancak yukarıda belirtilen gerekçelere dayanarak ayinlerin güfteleri üzerinde bu çalışma kapsamında herhangi bir inceleme yapılamamıştır.

Arel'in incelenen ayinleri hakkında genel bir değerlendirme yapılacak olursa gelenekten önemli kopuşların tespit edildiği tekrarlanmalıdır. Arel'in yaşadığı Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk dönemleri düşünüldüğünde, Klasik Türk Müziği geleneğinde hem kuramsal açıdan hem de bestecilik açısından bir kopuşun yaşandığı ve yeni cumhuriyet için yeni bir ulusal müzik tanımlanarak bir "musiki inkılabı" gerçekleştirildiği bu yıllarda (Koymen 2014: 2) Arel'in bestelediği ayinlerde gelenekten kopan özellikler görülmesi çok da şaşırtıcı değildir. Arel'in üç ayini üzerine yapılan çalışma onun besteciliği ve kuramcılığıyla ilgili genel kanılara ulaşmak için çok yetersizdir, ancak incelenen üç ayinde de özellikle usul konusunda gelenekten kopuşlar sergilenmesi Arel'in ayinleri özelinde gelenekten farklı bir noktada durduğunu ve gelenekle musiki inkılabının etkileşimini ayinlerindeki farklılıklarla yansıttığını söylememizi mümkün kılar. Bilhassa usul tercihlerindeki farklılıklar Arel'in ayinlerinin gelenektekenden farklı bir üslupla icra edilmesini gerektirir; bu gereklilik hem icracıları zorlayacağı hem de sema mukabelesinde semazenlerle icracıların uyumunu engelleyeceği için Arel'in ayinlerindeki gelenekten kopuşun ayinlerin "meydan görmemesinde" önemli etkisi olduğu düşünülmektedir.

Referanslar

- Akkol, Mümtaz Levent. 2008. *Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı.
- Aksoy, Bülent. 2008. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, Cevad Memduh. 1989. *Opera Tarihi*. C. 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayangil, Ruhi. 2015. "Kişisel ve Kurumsal Boyutta Türk Makam Müziğini Anlama ve Temsil Sorunsalı" *Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Kültür Söyleşileri*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Konferans Salonu, Ankara, 18 Mart.
- Ayas, Güneş. 2014. *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Özgür. 2015. *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Coşkun, Mehmet. 2008. *Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları ve Türk Müziği Eğitimine Etkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- Çevikoğlu, Timuçin. 2002. "Mevlevilik" <http://www.neyzen.com/ney_mevlevilik.html> (1 Mart 2015).
- Çevikoğlu, Timuçin. 2011. *Mevlevî Âyinleri: Usûller ve Arûz*. cilt 1, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Gökalp, Ziya. 2007 [1975]. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Hatipoğlu, Emrah. 2011. *Mevlevî Âyinleri: Makamlar ve Geçkiler*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- İlhan, Ayşe Başak. 2009. "XIX. Yüzyıla Kadar Olan Mevlevî Âyinlerinde Usûl-Vezin İlişkisi". *M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 36. s. 255-276. İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- İrden, Sühan. 2012. *Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyinlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikisine Etkileri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Mûsikisi) Anabilim Dalı.
- Kolluoğlu, Poyraz. 2012. "Türk Müzik İnkılabında 'Garbiyatçı' Endişeler ve 'Fanteziler'" *Doğu Batı: Önce "Müzik" Vardı*, S. 62. s. 199-224. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Koymen, Erol. 2014. "A Musical Minefield: Composing the Turkish Nation-State". AMS-Southwest Chapter & SEM-Southern Plains Chapter Ortak Konferansında sunulan bildiri, Austin, Teksas Üniversitesi, İlkbahar.
- Örümlü, Miase. 2015. "Mevlevî Ayinleri Karşılaştırmalı Analizi". *Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Din Musikisi Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Seminerleri*, Ankara, 13 Ocak.
- Özalp, Nazmi. 2000. *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz. 1986. *Türk Büyükleri Dizisi 9 "Sâdettin Arel"*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz. 1990. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sarı, Ayhan. 2010. *Asrî Kemeñçe: Dr. Zühdü Rıza Tinel, 1926*. İstanbul: TMDK Yayınları.
- Say, Ahmet. 2004. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen. 2005 [2003]. *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansuğ, Feza. 2010. "Ey ki Hezâr Âferin: Beethoven'in Esinlendiği Mevlevî İlahîsi", *Toplumsal Tarih*, S. 198. s. 14-21. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yaman, Berat Gürcan. 2007. *Türk Müziği'nin Devirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Türk Musikisi Anasanat Dalı.